



## 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](mailto: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.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 II

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

### PARTIE III : *LE BESTIAIRE OU CORTÈGE D'ORPHÉE* OU L'AVÈNEMENT D'UN POÈTE TOUT- PUISSANT .....215

<b>I. LA MARCHANDE DES QUATRE SAISONS OU LE BESTIAIRE MONDAIN, UN « DIVERTISSEMENT » ?</b> .....	<b>215</b>
<b>1. Le projet de <i>La Marchande</i> ou l'envie de collaborer avec Pablo Picasso</b> .....	<b>215</b>
a. Picasso et la littérature .....	216
b. L'amitié entre les deux hommes .....	217
c. Le projet et la genèse de <i>La Marchande</i> .....	219
<b>2. La présence d'Apollinaire dans <i>La Marchande</i></b> .....	<b>221</b>
a. La trace des lectures d'Apollinaire dans les poèmes de <i>La Marchande</i> .....	221
b. Le bestiaire religieux détourné .....	224
c. La Marchande, une allégorie de l'amour et de la création. ....	228
<b>3. Hermès Trismégiste, première esquisse de la figure du poète nouveau</b> .....	<b>231</b>
a. Hermès Trismégiste et le <i>Pimandre</i> .....	231
b. Hermès Trismégiste, héritier du Merlin de <i>L'Enchanteur pourrissant</i> .....	234
c. « Onirocritique » ou l'avènement d'Hermès Trismégiste .....	235
d. <i>La Marchande</i> ou l'esquisse d'une nouvelle Genèse .....	236
<b>4. <i>La Marchande</i> inachevée ou l'abandon de Picasso</b> .....	<b>239</b>
a. Les traces de la collaboration dans les dessins .....	239
b. Les traces de la collaboration dans les poèmes.....	241
c. L'abandon de Picasso.....	242
<b>II. DE LA MARCHANDE DES QUATRE SAISONS AU BESTIAIRE ILLUSTRÉ</b> .....	<b>245</b>
<b>1. Fernand Fleuret, Guillaume Apollinaire et Raoul Dufy, la tradition en héritage</b> ....	<b>245</b>
a. Les <i>Friperies</i> , une œuvre du temps jadis .....	245
* Des poèmes mélancoliques.....	245
* Les <i>Friperies</i> illustrées des bois de Raoul Dufy.....	249
b. Fernand Fleuret au cœur de la rencontre entre Apollinaire et Dufy.....	254
<b>2. « Je suis certain qu'avec votre art que vous possédez bien et votre culture [...] le résultat de votre travail sera merveilleux »</b> .....	<b>258</b>
a. La reprise de <i>La Marchande</i> et les nouveaux poèmes du <i>Bestiaire</i> .....	258
* Le temps des regrets.....	259
* Les nuances de l'amour .....	261
* Orphée, le double lumineux du poète .....	263
b. Raoul Dufy, la voie des arts décoratifs et les quatre bois préparatoires aux gravures du <i>Bestiaire</i> . ....	267
c. <i>Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée</i> , une collaboration inspirée de <i>L'Enchanteur pourrissant</i> .....	270
* Apollinaire et Dufy .....	271
* La collaboration avec l'éditeur Deplanche .....	274
<b>III. LE BESTIAIRE OU L'EXPRESSION DE LA TOUTE-PUISSANCE DU CRÉATEUR</b> .....	<b>277</b>
<b>1. Un accueil décevant</b> .....	<b>277</b>
a. La parution et la réception du <i>Bestiaire</i> .....	277
b. <i>Le Bestiaire</i> , le mal-aimé des recueils de Guillaume Apollinaire.....	280
* Les contemporains .....	280
* Critiques actuelles : l'aspect décoratif des bois du Bestiaire.....	281
<b>2. Le dialogue à travers le goût partagé pour la tradition et l'artisanat</b> .....	<b>283</b>
a. Le style décoratif, la clé du dialogue.....	283
* Les gravures et les poèmes, des indices dans le décor .....	284

* L'animal et le décor, une homogénéité parfaite.....	286
b. Un savoir-faire d'artisan : la maîtrise de l'outil, l'amour du matériau .....	288
* Les planches du Bestiaire, un hommage au savoir-faire des « coupeurs de bois » .....	288
* Guillaume Apollinaire en artisan de la langue.....	292
<b>3. Le Bestiaire, un recueil placé sous le signe d'Orphée.....</b>	<b>294</b>
a. L'édition du <i>Bestiaire</i> , un hommage aux livres d'emblèmes et au <i>Songe de Poliphile</i> .....	295
b. Un recueil placé sous le signe de l'harmonie et du renouveau .....	298
c. La lumière dans <i>Le Bestiaire</i> , les prémices d'un art neuf .....	299
<b>PARTIE IV : VITAM IMPENDERE AMORI OU LA RENAISSANCE DU POÈTE.....</b>	<b>306</b>
<b>I. DE L'APOGÉE À LA CHUTE DU POÈTE ORPHIQUE.....</b>	<b>306</b>
<b>1. Le frontispice d'<i>Alcools</i>, un hommage de Picasso à un poète protéiforme .....</b>	<b>306</b>
a. Les poèmes.....	307
b. Un frontispice en forme de portrait cubiste.....	309
c. Un hommage à l'ami, au critique d'art et au poète.....	311
<b>2. Des « Fenêtres » à <i>Et Moi aussi je suis peintre</i>.....</b>	<b>313</b>
a. Apollinaire et Delaunay .....	313
b. « Les Fenêtres », œuvre-phare de l'orphisme .....	317
c. Des « idéogrammes lyriques » à <i>Et moi aussi je suis peintre</i> .....	323
<b>3. Le poète orphique assassiné par la guerre .....</b>	<b>326</b>
a. Les dessins de Picasso et Rouveyre : trois portraits d'un poète meurtri.....	327
* Les dessins de Picasso : Apollinaire convalescent .....	327
* Le dessin d'André Rouveyre : Apollinaire souffrant .....	328
b. André Rouveyre, « implacable vitrioleur » du grand théâtre mondain .....	329
* La représentation de la « Tare » ou l'art du portrait selon Rouveyre .....	330
* Carcasses divines, détruire l'idole par le portrait .....	332
* Le Gynécée : détruire l'idole par l'exégèse du corps féminin.....	335
<b>II. UNE COLLABORATION INATTENDUE ET DÉVOILÉE GRÂCE AUX ÉCRITS D'ANDRÉ ROUYEYRE .....</b>	<b>341</b>
<b>1. La place de <i>Vitam impendere amori</i> dans la vie et l'œuvre de Guillaume Apollinaire .....</b>	<b>341</b>
a. « Il est grand temps de rallumer les étoiles » ou un poète nouveau pour l'Esprit nouveau.....	341
b. <i>Vitam impendere amori</i> , un hommage à Marie Laurencin .....	344
* Les poèmes de Vitam, un retour à la tradition ?.....	344
* Marie Laurencin, l'inoubliable.....	347
c. Picasso et <i>Vitam impendere amori</i> , un dernier rendez-vous manqué ?.....	348
<b>2. André Rouveyre, un collaborateur inattendu .....</b>	<b>350</b>
a. Une amitié qui n'allait pas de soi.....	350
b. Guillaume Apollinaire et André Rouveyre, la guerre en commun.....	354
* La femme et l'artiste ou l'amour comme une maladie .....	355
* André Rouveyre, un nouveau rapport à l'écriture .....	356
<b>3. La collaboration dévoilée .....</b>	<b>357</b>
a. Le souvenir ému d'une collaboration .....	359
* Un testament à quatre mains .....	359
* La collaboration entre Guillaume Apollinaire et André Rouveyre.....	360
* Le souvenir de Marie Laurencin ou l'essence des poèmes de <i>Vitam impendere amori</i> .....	362
b. La recherche de l'unité .....	365

* La première confrontation.....	365
* Le travail ensemble ou la recherche de l'unité .....	366
<b>III. <i>VITAM IMPENDERE AMORI ET VITA VIXIT</i> OU LA VICTOIRE DE L'ART SUR LA</b>	
<b>SOUFFRANCE ET LA MORT .....</b>	<b>368</b>
<b>1. Des poèmes et des dessins inspirés par la souffrance .....</b>	<b>368</b>
a. La conscience de la fuite du temps .....	368
b. Les tourments de l'amour .....	370
* Le souvenir de Marie Laurencin .....	370
* « L'AMOUR est mort entre tes bras ».....	372
<b>2. La victoire de l'art sur la souffrance et la mort.....</b>	<b>374</b>
a. Le retour de l'amour, le retour à la vie ou l'exégèse de la première série de dessins par l'artiste .....	374
b. <i>Vitam impendere amori</i> ou lorsque l'art sublime les souffrances humaines.....	377
<b>3. <i>Vita Vixit</i>, suite et fin de <i>Vitam impendere amori</i> .....</b>	<b>380</b>
a. <i>Vita Vixit</i> , la suite de <i>Vitam impendere amori</i> .....	380
b. Le premier et le dernier poème de <i>Vita Vixit</i> ou le souvenir ému d'une collaboration .....	382
c. <i>Vita Vixit</i> , témoin inaltérable du dialogue entre Guillaume Apollinaire et André Rouveyre.....	383
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>387</b>

## PARTIE III : LE BESTIAIRE OU CORTÈGE D'ORPHÉE OU L'AVÈNEMENT D'UN POÈTE TOUT-PUISSANT

### I. LA MARCHANDE DES QUATRE SAISONS OU LE BESTIAIRE MONDAIN<sup>1</sup>, UN « DIVERTISSEMENT » ?

Un « divertissement »<sup>2</sup>, c'est ainsi qu'en 1908 et en 1911, Guillaume Apollinaire présenta *La Marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain*, puis *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, à ses futurs lecteurs. Mais à bien y regarder, aucune des deux versions ne peut être considérée comme un divertissement : cinq ans avant la parution de *L'Enchanteur*, *La Marchande* témoigne de la naissance, chez le poète, du projet de collaborer avec un artiste. En outre, si les poèmes, commencés en 1906, présentent une parenté certaine avec *L'Enchanteur* de 1904 – l'influence des lectures du poète et la solitude ressentie se font toujours sentir –, ceux-ci le dépassent en ceci que, pour reconstruire un autre horizon poétique, le nouvel enchanteur s'est approprié les pouvoirs d'Hermès Trismégiste.

#### 1. Le projet de *La Marchande* ou l'envie de collaborer avec Pablo Picasso

Aucun document, aucun témoignage ne permet de connaître la raison pour laquelle Guillaume Apollinaire décida, vers 1906, de se lancer dans l'aventure de *La Marchande*, ce

---

<sup>1</sup> *La Marchande des quatre saisons ou le Bestiaire mondain*, parue en 1908, constitue la première version du *Bestiaire ou cortège d'Orphée*.

<sup>2</sup> *OP*, p. 1037. Cf. notes associées au premier quatrain de *La Marchande des quatre saisons* et au premier « Orphée » pour la version de 1911.

recueil qui, plus tard, deviendra *Le Bestiaire*. Rappelons-nous que deux ans auparavant, *L'Enchanteur pourrissant* paraissait dans *Le Festin d'Esopé*. La même année, en 1904, le poète faisait la connaissance d'André Derain et commençait à fréquenter assidûment le Bateau-Lavoir. Aussi, au vu du genre de l'ouvrage, qui juxtapose sur une page une gravure ou un dessin et un poème, il est naturel de penser que ce projet trouve sa raison d'être dans la rencontre du poète avec les arts, et plus particulièrement avec la peinture, à travers Pablo Picasso.

#### a. Picasso et la littérature

Peter Read situe la première rencontre entre Picasso et Apollinaire aux alentours de la mi-février 1905, à l'« Austin's Railway Restaurant Hotel and Bar », situé au 26 de la rue d'Amsterdam, près de la gare Saint-Lazare<sup>3</sup>. À partir de cet instant, les deux hommes se verront presque quotidiennement sur la Butte Montmartre et se découvriront très rapidement un goût commun pour la littérature.

Bien qu'il soit peu connu, l'intérêt de Picasso pour la lecture n'en est pas moins avéré : en 1905, le peintre écrivait à l'un de ses amis espagnols :

Dis-moi si tu connais Rabelais (Gargantua), Gargantua, tu le connais peut-être en espagnol, mais quelle différence. La Bruyère, et tous ceux qu'on appelle ici les classiques. Un de ces jours je t'enverrai un livre de Pascal que tu ne connais peut-être pas.<sup>4</sup>

À l'instar d'Apollinaire, Picasso apprécie Pascal et Cervantès : comme un clin d'œil à son ami, le peintre lui envoya, en 1907, une carte postale adressée à « Monsieur Señor Don Guillaume Apollinaire »<sup>5</sup> et ornée, dans la partie réservée à la correspondance, d'un dessin à l'encre figurant Don Quichotte à cheval. En outre, le peintre goûte la poésie : arrivé à Paris, il dévore Rimbaud, recopie des vers de Verlaine – « Cortège » –, lit et récite les vers de Vigny avec Max Jacob. Tous conviennent, avec Daniel-Henry Kahnweiler, de ce goût très marqué du peintre pour les œuvres poétiques françaises :

---

<sup>3</sup> P. Read. *Picasso et Apollinaire*. p. 20

<sup>4</sup> *Ibid.* Lettre du 22 février 1905 de Picasso à Jacinto Reventos, p. 49

<sup>5</sup> P. Caizergues, H. Seckel *Picasso / Apollinaire. Correspondance*. Carte postale du 29 mars 1907, p. 59

Picasso avait un sens très aigu de la poésie française. Apollinaire me disait : « Même il y a quelques années, quand il parlait à peine français, il était absolument apte à juger, à goûter immédiatement la beauté d'un poème ».<sup>6</sup>

Mais Picasso n'est pas seulement féru de lecture ; très tôt, il manifesta un grand intérêt pour l'écriture : vers 1894, il n'avait alors que treize ans, le jeune Pablo réalisait des journaux manuscrits – *Azúl y blanco* et *La Coruña* – pour lesquels il traçait les dessins et écrivait les légendes. Même si le projet n'aboutit jamais, Picasso et Apollinaire avaient également projeté, en 1910, de travailler ensemble sur la traduction d'une œuvre de Cervantès intitulée *El Licenciado vidriera*, *Le Licencié de verre*. À la même période, alors que se profile la dernière phase du cubisme, le cubisme synthétique, il introduit des mots peints dans ses toiles. Plus tard, en 1935, au moment où sa vie s'emballa, tant sur le plan sentimental que sur le plan pictural, Picasso cessera de peindre et de graver pour écrire en prose et en vers<sup>7</sup>. Avec le peintre, Guillaume Apollinaire avait trouvé un interlocuteur de choix.

#### b. L'amitié entre les deux hommes

C'est évident, de telles affinités ne pouvaient manquer de lier le peintre et le poète par une profonde amitié ; les formules fraternelles<sup>8</sup> dont se trouve émaillée leur correspondance, les toiles dédicacées, comme *L'Étreinte*<sup>9</sup>, les dessins<sup>10</sup>, ou les fameuses caricatures d'Apollinaire<sup>11</sup>, constituent autant de preuves de l'incroyable connivence qui liait les deux hommes. Les hommages du poète au peintre sont tout aussi nombreux : quelques semaines après leur première rencontre, Apollinaire lui consacre un premier article, « Picasso, peintre et

---

<sup>6</sup> D.-H. Kahnweiler. *Ma Galerie, mes peintres*. p. 67

<sup>7</sup> Bien d'autres indices montrent l'importance de l'écriture dans la vie de Picasso : il conserve des manuscrits ; ses manuscrits personnels comportent des dessins ou sont rehaussés de couleurs et sont calligraphiés, mais surtout il fut reconnu par les poètes surréalistes comme l'un des leurs (cf. *Dictionnaire abrégé du surréalisme* par A. Breton et P. Eluard).

<sup>8</sup> P. Caizergues, H. Seckel. *Picasso / Apollinaire. Correspondance*. Entre autres, la lettre du 21 ou 22 juin 1906 et celle du 12 septembre 1906, p. 53 et 58

<sup>9</sup> Picasso. *L'Étreinte*, 1905, coll. part. Elle porte la dédicace « À mon cher ami Guillaume Apollinaire, Picasso 1905 »

<sup>10</sup> Picasso. *Fou tenant un enfant*, 1905. Encre et crayons de couleurs sur papier, 16,4 cm x 10,2 cm, coll. part. Il porte la dédicace « Picasso à Guillaume Apollinaire 1905 »

<sup>11</sup> Nous renvoyons le lecteur au catalogue d'exposition, intitulé *Picasso et le Portrait*, édité par W. Rubin. En outre, Picasso est l'auteur de quelques portraits très connus d'Apollinaire qui datent de cette époque : *Portrait-charge de Guillaume Apollinaire en pape*, [1905], reproduit par A. Billy in *Apollinaire vivant*, p. 97 et 24 *Diciembre 1905*, reproduit par P. Read in *Picasso et Apollinaire*, p. 32. Dans celui-ci, le peintre croque son ami en lui faisant une tête piriforme.

dessinateur »<sup>12</sup>, et lui envoie des poèmes – « Spectacle » et « Les Saltimbanques »<sup>13</sup> – pour saluer l'achèvement de la toile *Famille de Saltimbanques*<sup>14</sup>. Mais dans le cas d'Apollinaire, il serait plus juste de parler d'admiration que simplement d'amitié : le poète, qui, en 1905, n'a pas encore rencontré Marie Laurencin, et a vu brusquement toutes ses attentes réduites à néant avec Annie Playden, souffre atrocement de la solitude ; il doit sans doute envier Picasso qui, bien qu'il vive en compagnie de Fernande Olivier, reste un homme à femmes. De plus, dans l'esprit du poète, son ami constitue la figure emblématique du Bateau-Lavoir et est forcément rattaché à ce sentiment merveilleux qu'il ressent d'une étroite communauté entre toutes les disciplines artistiques. Enfin, fervent adepte des toiles des périodes bleue et rose, Apollinaire reconnaît en lui le chef de file de la nouvelle peinture française ; il est un véritable créateur, au sens où l'entend le poète : Picasso est un enchanteur ; poser le pied dans son atelier, c'est découvrir un nouvel univers :

Le jeune homme entra dans une maison sans étage. Sur la porte ouverte, une pancarte portait :

*Entrée des Ateliers*

[...]

Il toquait à la porte et criait :

« C'est moi, Croniamantal. »

Et derrière la porte les pas lourds d'un homme fatigué, ou qui porte un faix très pesant, vinrent avec lenteur et quand la porte s'ouvrit ce fut dans la brusque lumière la création de deux êtres et leur mariage immédiat.

Dans l'atelier, semblable à une étable, un innombrable troupeau gisait éparpillé, c'étaient les tableaux endormis et le pâtre qui les gardait souriait à son ami.

Sur une étagère, des livres jaunes empilés simulaient des mottes de beurre. Et repoussant la porte mal jointe, le vent amenait là des êtres inconnus qui se plaignaient à tout petits cris, au nom de toutes les douleurs. [...] Mais dans l'atelier il y avait des joies de toutes les couleurs. Une grande fenêtre tenait tout le côté du nord et l'on ne voyait que le bleu du ciel pareil à un chant de femme. [...] Vêtu de toile bleue et les pieds nus, le peintre regardait aussi le tableau où dans la brume glaciale deux femmes se souvenaient.<sup>15</sup>

<sup>12</sup> G. Apollinaire. « Picasso, peintre et dessinateur », avril 1905, *La Revue immoraliste*, in *OPC* II, p. 78

<sup>13</sup> *Picasso / Apollinaire. Correspondance*. p. 35-36. Ces deux poèmes, datés tous deux du mercredi 1<sup>er</sup> novembre 1905, figurent sur une carte postale envoyée à Picasso. Ils seront repris dans *Alcools* ; « Spectacle » deviendra « Crépuscule ».

<sup>14</sup> P. Read. *Picasso et Apollinaire*. p. 43-44. Pour Peter Read, cet envoi salue l'achèvement à l'automne 1905 de *Famille de Saltimbanques*, probablement commencée au printemps.

<sup>15</sup> *PA* in *OPC* I, p. 255-256

Pour Apollinaire, Pablo Picasso est un visionnaire et son intuition lui sera confirmée lorsque, le 27 février 1907, le peintre lui présentera la célèbre toile qui marquera un tournant dans l'histoire de la peinture, *Les Femmes d'Alger* :

Le soir dîné chez Picasso, vu sa nouvelle peinture : couleurs égales, roses de chairs, de fleurs, etc., têtes de femmes pareilles et simples, têtes d'hommes aussi. Admirable langage que nulle littérature ne peut indiquer, car nos mots sont faits d'avance. Hélas !<sup>16</sup>

Hormis leur amitié et leurs affinités littéraires, Picasso est surtout celui qui permit à Apollinaire d'élargir son horizon artistique, qui l'incita par son exemple à repousser les limites de sa poésie, et qui, sans aucun doute, fit naître en lui l'envie de collaborer avec un artiste autour d'un livre.

### c. Le projet et la genèse de *La Marchande*

La rencontre entre Picasso et Apollinaire est à l'origine de *La Marchande*. Mais comment l'idée d'un bestiaire a-t-elle germé dans l'esprit du poète ? Lui aurait-elle été soufflée par ses lectures médiévales ? Aurait-il choisi le genre du bestiaire parce qu'il lie obligatoirement art et poésie ? Ou, comme d'autres l'affirment, les deux bois gravés par Picasso en 1905-1906, sur lesquels figuraient un poussin et un aigle, seraient-ils à l'origine du projet de *La Marchande* :

C'est en voyant ces deux bois que le poète avait conçu d'accompagner de poèmes les bois de son ami.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> G. Apollinaire. *Journal intime*. p. 142.

<sup>17</sup> M. Adéma. *Guillaume Apollinaire*. p. 172



Picasso. *L'Aigle*, 1907.  
Bois, 83 x 78 mm



Picasso. *Le Poussin*, 1907.  
Bois, 110 x 80 mm

Est-ce l'image qui préexiste au texte ou sont-ce les poèmes qui ont inspiré le graveur ? Ces deux bois sont-ils véritablement à l'origine du *Bestiaire*, puisqu'ils pourraient tout aussi bien constituer l'amorce de la collaboration entre le poète et l'artiste. Aucun document de la main du poète lui-même, aucun témoignage de ses proches, ne viennent pour l'instant clairement répondre à ces questions, et nous ne pouvons, à ce sujet, qu'émettre des suppositions. Il existe pourtant plusieurs certitudes : le genre de l'ouvrage trahit l'envie du poète de réaliser un livre en collaboration avec un artiste ; la personnalité de Picasso et ses recherches picturales ne comptent pas pour rien dans ce projet et sont vraisemblablement à son origine ; c'est avec Picasso que le poète s'imaginait réaliser son premier livre de dialogue. Enfin, il est certain qu'Apollinaire considérait Picasso comme son collaborateur puisqu'à partir de 1906, il se met à rédiger les dix-huit quatrains qui constitueront la première version du *Bestiaire* et qui paraîtront en 1908 dans *La Phalange*.

## 2. La présence d'Apollinaire dans *La Marchande*

### a. La trace des lectures d'Apollinaire dans les poèmes de *La Marchande*

Assuré de sa collaboration avec Picasso, Apollinaire rédigea, entre 1906 et 1908, une première suite de dix-huit poèmes, suivie des « Notes »<sup>18</sup>, et qu'il fit paraître dans *La Phalange* du 15 juin 1908, sous l'intitulé *La Marchande de quatre saisons ou le bestiaire mondain*.

Cette première version s'ouvre sur un poème intitulé « La Marchande » – il correspond au premier quatrain « Orphée » de la version définitive<sup>19</sup> –, de « La Tortue », du « Cheval », de « La Chèvre du Thibet », du « Chat », du « Lion », du « Lièvre », du « Lapin », du « Dromadaire », pour les animaux terrestres. La section des insectes s'ouvre sur « La Marchande » – « Regardez cette troupe infecte...<sup>20</sup> » –, puis s'en viennent « La Chenille », « La Mouche » et « La Puce ». Enfin, « La Marchande » des oiseaux – « La femelle de l'alcyon...<sup>21</sup> » – précède les poèmes du « Paon », du « Hibou », de l'« Ibis » et du « Bœuf ». Ces poèmes, pour la plupart des quatrains, sont accompagnés de quatre « Notes » : la première se rattache à « La Marchande » qui ouvre la série, et précise :

Elle [la marchande] loue les images au trait, gravées sur bois, qui accompagnent, lorsqu'il paraîtra en librairie, le divertissement dont nous donnons ici le poétique fragment.<sup>22</sup>

La seconde est celle que l'on retrouve dans la version originale, attachée au « Lièvre » :

Chez la femelle du lièvre la superfétation est possible.<sup>23</sup>

L'appel de note pour « Le Dromadaire » concerne Don Pedro Alfaroubeira. Celle-ci précise la référence bibliographique de l'ouvrage auquel Apollinaire fait allusion dans son poème :

---

<sup>18</sup> Ces « Notes » ferment les trois séries de poèmes qui composent *La Marchande*. Elles font penser aux gloses des ouvrages médiévaux.

<sup>19</sup> *B in OP*, p. 3

<sup>20</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 26

<sup>22</sup> *OP*, p. 1037

<sup>23</sup> *B in OP*, p. 34

Historia del Infante D. Pedro de Portugal, en la que se refiere lo que le sucedió en el viaje que hizo cuando anduvo las siete partes del mundo, compuesto por Gomez de Santistevan, uno de los doce que llevo en su compania el infante. Valencia (s.d.) in-4<sup>o</sup>.<sup>24</sup>

La dernière note est relative au « Paon » :

L'image représente un paon vu par derrière et qui laisse traîner sa queue.<sup>25</sup>

Ainsi que tentent de le faire croire le ton enfantin des poèmes, le sous-titre – *le bestiaire mondain* –, connotant le préjugé répandu de la légèreté du genre, et Apollinaire lui-même, dans la première des quatre notes, *La Marchande* se voudrait un ouvrage divertissant. Mais que l'on ne s'y trompe pas : à la manière des bestiaires médiévaux, sous une figuration accessible au profane, les poèmes cachent un sens ésotérique et nous rappellent les lectures et les nombreuses recherches effectuées par le poète lors de la rédaction de *L'Enchanteur pourrissant*.

Les sources de *La Marchande* sont difficiles à déterminer, d'autant plus que le poète s'amuse à dérouter ses futurs exégètes en faisant croire malicieusement, dans la note du « Dromadaire »<sup>26</sup>, que, non seulement, il a lu l'*Histoire de l'Infant Don Pedro de Portugal*, mais qu'en plus il en a pris connaissance dans sa version originale ; alors que, comme le fait remarquer Marc Poupon :

[...] les annotations minuscules du *Monde enchanté* de F. Denis lui ont révélé cette « célèbre relation de voyage ».<sup>27</sup>

Cette note permet au moins d'avoir une certitude : Guillaume Apollinaire a lu *Le Monde enchanté*, d'autant plus que cet ouvrage figure dans sa bibliothèque personnelle<sup>28</sup>. Selon le même critique, le sous-titre de *La Marchande, le bestiaire mondain*, lui aurait été inspiré par le *Bestiaire divin* de Guillaume de Normandie :

---

<sup>24</sup> *OP*, p. 1037

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> *OP*, p. 1037

<sup>27</sup> M. Poupon. « Quelques énigmes du *Bestiaire* », p. 86

<sup>28</sup> G. Boudar, M. Décaudin. *Catalogue de la Bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, p. 54. La référence exacte de l'ouvrage est : F. Denis *Le Monde enchanté*, cosmographie et histoire naturelle fantastiques du Moyen Age. Paris, A. Fournier, 1843.

Maître Guillaume de Normandie écrivait pour donner à tous par ses *Histoires naturelles* des leçons de morale. Guillaume Apollinaire, en se jouant, écrit des leçons immorales, irrévérencieuses et revendique le mot de mondain dans le sens que les textes sacrés lui donnent.<sup>29</sup>

Enfin, la plupart des critiques s'entendent pour retenir une similitude d'inspiration entre *La Marchande* et deux livres d'emblèmes, le *Premier livre du naturel des oiseaux* de Guillaume Guérault et les *Portraits d'oyseaux* de Pierre Belon du Mans. Le *Compost et Kalendrier des bergers* de Guy Marchand, publié en 1493, présenterait aussi quelques ressemblances avec cette première version du *Bestiaire*<sup>30</sup>. Si les sources semblent si complexes à définir, c'est parce que, comme lors de la rédaction de *L'Enchanteur*, le poète a glané superficiellement, mais un peu partout, les anecdotes, les curiosités, les mots rares, qui constituent le matériau merveilleux du *Bestiaire*.

Attaché à la tradition symboliste – d'autant plus qu'à *La Phalange*, le culte de Mallarmé est toujours vivace –, Guillaume Apollinaire, en évoquant le *Pimandre* et en plaçant *La Marchande* sous l'égide d'Hermès Trismégiste, plonge d'emblée son lecteur dans la magie médiévale. « Le Dromadaire »<sup>31</sup> contribue à cette atmosphère merveilleuse puisqu'il évoque le voyage, l'exotisme des pays lointains et les mystères de l'Orient. En outre, nous savons que pour le poète, la création d'un univers merveilleux passe avant tout par le recours à la curiosité et au mot rare. C'est pourquoi il évoque, dans la note du « Lièvre » la superfétation<sup>32</sup> de la hase, ou la légende des mouches ganiques<sup>33</sup>, qu'il éclairera d'une note en 1910, au moment où il reprendra *La Marchande* :

Toutes [les mouches ganiques] n'apparaissent pas sous la forme de flocons, mais beaucoup ont été apprivoisées par les sorciers finnois ou lapons et elles leur obéissent. Les magiciens se les transmettent de père en fils et les gardent enfermées dans une boîte ou elles se tiennent invisibles, prêtes à s'envoler en essaim pour tourmenter les voleurs, tout en chantant les paroles magiques, ainsi qu'elles-mêmes immortelles.<sup>34</sup>

<sup>29</sup> M. Poupon. « Quelques énigmes du *Bestiaire* », p. 89

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 86

<sup>31</sup> *B in OP*, p. 12. Il faut noter que cet animal apparaît également dans les bestiaires des clercs.

<sup>32</sup> « Superfétation » est un terme de biologie et qui concerne tout particulièrement la femelle du lièvre. C'est une fécondation qui en suit une autre et qui donne lieu à une double gestation.

<sup>33</sup> *B in OP*, « La Mouche », p. 17

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 34. Claude Debon ajoute que le poète aurait pu découvrir cette légende dans le livre de Léouzon Le Duc *La Finlande. Son Histoire primitive, sa mythologie, sa poésie épique. Avec la traduction de sa grande épopée : « Le Kalewala »*, paru en 1845, ou bien encore dans l'ouvrage de Rémy de Gourmont, *Chez les Lapons*, paru en 1890. Cf. *Apollinaire. Glossaire des œuvres complètes*, p. 49. Il faut noter que le poète possédait l'œuvre de Gourmont dans sa bibliothèque personnelle.

Enfin, Apollinaire étonne son lecteur en plaçant « Le Bœuf »<sup>35</sup> à la fin de la série des oiseaux : le poète tient la Bible et les textes apocryphes pour de formidables sources d'inspiration et un abondant réservoir d'histoires merveilleuses. Ainsi, l'animal ailé ne fait pas uniquement référence à Saint Luc ; avec ce poème, Apollinaire rappelle sa connaissance de l'angéologie, acquise grâce à l'ouvrage de Moïse Schwab<sup>36</sup>.

Comme pour *L'Enchanteur pourrissant*, Apollinaire émaille ses poèmes de mots rares, comme « connin »<sup>37</sup> – terme ancien pour « lapin » –, « ciron »<sup>38</sup> – petit acarien parasite, considéré, jusqu'à l'invention du microscope, comme le plus petit animal de la Création –, ou « rotifère »<sup>39</sup>, qui, malgré sa sonorité médiévale, désigne un organisme minuscule découvert en 1817<sup>40</sup> et tend ainsi à démontrer que le merveilleux trouve sa source dans le présent, le passé ou le futur, dans le visible ou l'invisible, dans l'imagination, dans les livres, ou dans la nature.

#### b. Le bestiaire religieux détourné

Mais nous pensons, avec Marcel Adéma<sup>41</sup> et Anne Greet<sup>42</sup>, que la source la plus importante des poèmes de *La Marchande* restent les bestiaires du Moyen Age et de la Renaissance. C'est dans les bibliothèques que Guillaume Apollinaire s'est forgé son érudition, qu'il retrouve ses racines historiques, littéraires et linguistiques. Depuis son arrivée à Paris, le poète n'a cessé de fréquenter assidûment la Mazarine et la Bibliothèque Nationale ; en 1907, il détient toujours une carte de lecteur et continue ses recherches<sup>43</sup>. Ainsi, il est raisonnable de croire que ce grand amateur de livres anciens et érudits a lu les bestiaires français, tout du

<sup>35</sup> *Ibid.* p. 32

<sup>36</sup> La version de *La Marchande* reste obscure sur le rapport entre le bœuf et le chérubin ; Apollinaire éclaircira ce point d'une note dans *Le Bestiaire* de 1911. Cf. *B in OP*, p. 35

<sup>37</sup> *B in OP*, p. 11

<sup>38</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Du latin *rota*, roue, et *ferre*, porter. Ainsi que l'étymologie de son nom l'indique, le rotifère possède un organe, sa tête, en forme de roue. Il fut découvert grâce au microscope et fut ainsi dénommé par l'anatomiste Georges Cuvier en 1817.

<sup>41</sup> M. Adéma. *Apollinaire le mal-aimé*. p. 127

<sup>42</sup> A. Greet. *Apollinaire et le livre de peintre*. p. 67

<sup>43</sup> G. Apollinaire. *Journal intime*. Cf. note du 27 février et du 19 avril 1907, p. 142 et 144

moins dans les éditions du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>44</sup>, et qu'il connaissait l'importance du rôle de cet ouvrage dans la société médiévale.

Si, pour les contemporains du poète, un bestiaire n'est autre qu'un exercice de style pour artistes et poètes, ou bien encore un outil pour enfants en âge d'apprendre à lire, au Moyen Age, ce livre appartient à un genre on ne peut plus sérieux : recensant les êtres vivants qui, excepté l'homme, peuplent la Terre, le bestiaire fait tout d'abord figure d'instrument de connaissances. Comme l'idée de la science est étrangère à l'homme médiéval, celui-ci se réfère aux auteurs anciens, dont l'autorité, en matière d'histoire naturelle, n'est jamais contestée, pour rédiger ses bestiaires. C'est pourquoi apparaissent, mêlés aux animaux familiers, des animaux exotiques, comme le crocodile ou le chameau, des animaux imaginaires composites, comme le basilic – corps de coq et queue de serpent –, et toute une anthropologie monstrueuse<sup>45</sup>, comme le cynocéphale, un être humain à tête de chien. Les bestiaires religieux du Moyen Age trouvent leurs origines dans la Bible et dans les fables recueillies dans le *Physiologos*<sup>46</sup>, bestiaire des bestiaires, nourri lui-même des contes d'Afrique, d'Orient, d'Asie Mineure et de récits empruntés à Pline<sup>47</sup> et Aristote. S'inscrivent dans la continuité de ce texte les *Etymologiae* rédigées par Isidore de Séville vers l'an 1000 et un *Physiologus* du XII<sup>e</sup> siècle écrit en latin par un auteur anglais. Ce dernier établit quatre catégories – les quadrupèdes, les oiseaux, les poissons et les reptiles – et donne son nom au bestiaire en raison des premiers mots de son livre, *Bestiarum vocabulum*.

Recensant les animaux de la Création, le bestiaire est également une synthèse de la Genèse et se trouve donc étroitement liée à la littérature sacrée. Plus que d'histoire naturelle, les bestiaires se soucient surtout de symbolique et expriment une volonté d'édification des humains :

Découvrir l'animal et ses différentes natures, c'est avant tout comprendre qui on est. Il [l'homme du Moyen Age] ne cherche pas, en effet, à observer avec exactitude la réalité du monde animal, mais il attend de lui qu'il remplisse en quelque sorte un rôle de miroir.<sup>48</sup>

<sup>44</sup> En ce sens, il faut noter que sur les quinze animaux évoqués dans *La Marchande*, seul un n'apparaît pas dans les bestiaires des clercs, la puce.

<sup>45</sup> Il faut noter que pour l'homme médiéval, les monstres font partie de la nature ; ils ont été créés par Dieu et ne sont pas, comme on le pense aujourd'hui, une manifestation de l'irréel, mais du merveilleux.

<sup>46</sup> Ce livre apparut sans doute vers le II<sup>e</sup> siècle après J.-C., aux alentours d'Alexandrie. Le texte original est perdu mais il fut traduit en latin au IV<sup>e</sup> siècle sous le nom *Physiologus*. Ce bestiaire originel, traité d'histoire naturelle sur les caractéristiques des bêtes, des oiseaux et des pierres, donne aussi des interprétations moralisatrices de ces sujets ; en général, ces moralisations sont bien plus développées que les descriptions comportementales qui les précèdent.

<sup>47</sup> C'est chez Pline que les auteurs de bestiaires ont pu découvrir les Sciapodes, peuples fabuleux de l'Éthiopie, dont les représentants, n'ayant qu'un pied, s'en servaient pour se mettre à l'ombre du soleil, en se couchant par terre, et en levant leur pied.

<sup>48</sup> J. Voisenet. *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval*. p. 330

Au Moyen Age, le bestiaire est un genre fondamentalement religieux, destiné à diffuser une morale chrétienne simple : chaque animal est à la fois une projection qui renvoie l'homme à ses propres limites et une projection des valeurs diffusées par le clergé. Dans les bestiaires religieux, l'animal endosse les aspirations de l'homme, et lui montre ce que doivent être les voies de son perfectionnement, car dans de nombreux domaines il le surpasse. Au contact de la bête, l'homme prend conscience de ses limites physiques, mentales ou spirituelles. En lui permettant de mesurer la qualité de ses dispositions naturelles, l'animal lui donne la possibilité, à la fois de trouver sa place par rapport à l'échelle biologique, de se représenter les progrès déjà réalisés, et ceux qu'il lui reste encore à faire. L'animal constitue donc un outil prospectif, car il permet à l'homme de découvrir son corps – même si c'est sous un aspect négatif car l'incarnation est une humiliation infligée par Dieu –, et introspectif, car il matérialise sa relation à Dieu et lui permet de comprendre sa destinée. Le bestiaire représente un genre important de la littérature sacrée, pour l'individu, en raison de sa fonction socialisante, mais pour le pouvoir également, puisqu'il constitue un excellent agent disciplinaire : s'adressant aux lettrés comme aux illettrés<sup>49</sup>, par l'intermédiaire des illustrations, ce genre d'ouvrage peut, à première vue, apparaître comme un moyen d'évasion pour le lecteur. Cependant, si l'époque médiévale se complaît dans l'énumération d'animaux maléfiques, d'êtres hybrides, qui sont les fruits du péché, et de monstres, c'est parce que cette faune rappelle au fidèle que le chaos est aux portes de l'aire humaine. Génératrice d'angoisse et de culpabilité, elle incite l'homme du Moyen Age à rester sur le chemin qui mène à Dieu.

Habitué à la littérature religieuse, attentif à l'art et aux sculptures médiévales, lecteur passionné d'œuvres du Moyen Age, Guillaume Apollinaire ne pouvait rester indifférent aux bestiaires religieux. C'est pourquoi les poèmes de *La Marchande*, parce qu'ils se répartissent selon différentes catégories d'êtres, qu'ils finissent toujours de décrire un animal avant de passer à un autre, et que tous révèlent une intention allégorique, en établissant un rapport entre chaque bête et la situation personnelle de l'auteur, se rattachent à cette tradition littéraire religieuse. Mais à l'instar de *L'Enchanteur*, composé comme une Bible à l'envers, le poète s'inspire des bestiaires religieux pour mieux en inverser les valeurs. Ainsi, ce n'est ni une voix divine ou une voix sainte qui retentit dans les poèmes et guide les animaux, mais bien la gouaille de la Marchande. Les animaux composant la cohorte démoniaque deviennent des

---

<sup>49</sup> Les illustrations se développent au fur et à mesure que l'on avance dans le Moyen Age. Elles seront diffusées aux plus pauvres sous forme de feuilles volantes par les colporteurs. En outre, ces animaux symboliques se retrouvent dans les bestiaires sculptés des cathédrales.

familiers du poète : le chat<sup>50</sup>, mêlé dans les bestiaires médiévaux aux animaux sauvages et maléfiques, parce qu'ils assistent au sabbat, et que le diable lui-même aime à prendre l'aspect de cet animal, devient symbole de confort et de stabilité dans *La Marchande*. La chèvre, dont l'image s'est dégradée en raison de son compère le bouc, est l'image de la femme aimée ; dans les bestiaires anciens, la chenille ronge, par ses mauvais conseils, les vertus du chrétien et évoque la démangeaison de la luxure ; la mouche, fléau biblique, animal effronté et agité<sup>51</sup>, incarne les esprits immondes. Dans *La Marchande*, ces insectes sont les attributs du poète : le premier l'incite à l'imiter et à travailler sans relâche, tandis que l'autre l'inspire en lui soufflant des légendes lointaines. À l'inverse, les symboles divins sont tournés en ridicule : le lion, attribut de Saint-Marc, mais représentant également le Christ, Dieu-Juge, symbolise la force, le courage, la magnanimité et l'austérité de la loi ; mais dans une dualité inhérente à la pensée médiévale, il peut également être l'image des puissants du siècle, du monde présent, de sa violence et de son impétuosité. Or, dans « Le Lion », cette puissance, humaine ou divine, est ridiculisée par le poète :

Ô lion, malheureuse image  
Des rois chus lamentablement  
Tu ne nais maintenant qu'en cage  
À Hambourg, chez les Allemands.<sup>52</sup>

Le paon, emblème christique, en raison de la dureté de sa chair, que l'on croit imputrescible, constitue le symbole de l'immortalité ; la beauté de son plumage, et tout particulièrement ses ocelles, faisant penser à un œil toujours ouvert, en font le symbole de la vigilance. Cependant, sous la plume d'Apollinaire, ce fier animal n'est plus que l'emblème de l'orgueil mal placé :

En faisant la roue, cet oiseau,  
Dont le pennage traîne à terre,  
Apparaît encore plus beau,  
Mais se découvre le derrière.<sup>53</sup>

Rédigés vers 1906, les poèmes de *La Marchande* sont marqués par l'influence symboliste et par l'érudition du poète en matière de tradition littéraire. Mais comme dans *L'Enchanteur pourrissant*, Guillaume Apollinaire ne peut s'empêcher de faire entendre sa

<sup>50</sup> Apollinaire possédait un chat qui s'appelait Pipe.

<sup>51</sup> La gesticulation était alors considérée comme un signe démoniaque.

<sup>52</sup> B in *OP*, p. 9

<sup>53</sup> B in *OP*, p. 29

voix : cet ensemble manifeste non seulement sa déception à l'égard de la religion, en inversant les valeurs symboliques liées à certains animaux présents dans les bestiaires des clercs, mais aussi sa souffrance, liée au sentiment amoureux, et sa peine, inhérente à sa vocation de poète.

c. La Marchande, une allégorie de l'amour et de la création.

À l'instar de *L'Enchanteur pourrissant*, les expériences sentimentales et les aspirations créatrices de Guillaume Apollinaire ne sont pas étrangères aux poèmes de *La Marchande* : le poète y évoque la cruauté des relations amicales ou amoureuses, le labeur et la rigueur exigés par sa vocation de poète, mais toujours avec une pointe de dérision qui lui évite l'excès de lyrisme.

Si les premiers bestiaires étaient fondés sur une allégorie chrétienne, à l'époque du *Roman de la Rose*, c'est-à-dire vers 1250, les auteurs ont bien vite utilisé le genre pour en faire une allégorie de l'amour, dans lequel on peut déceler parfois un ton plus personnel. *Le Bestiaire d'amour suivi de la Réponse de la Dame*, en prose, composé par Richard de Fournival, ainsi que *Le Bestiaire d'amour rimé*, tous deux visibles à la Bibliothèque Nationale lorsque le poète y travaillait, semblent l'avoir influencé dans la rédaction de ses poèmes. Anne Greet note que *La Marchande* se rattache au *Bestiaire* de Richard de Fournival en ce que l'un et l'autre alternent ton plaintif et ton enjoué<sup>54</sup>. Mais l'emploi de la première personne accentue plus encore cette ressemblance. Car c'est bien la voix du poète qui retentit derrière ce « je » omniprésent dans les poèmes et qui dit les joies de l'amour dans « La Chèvre du Thibet » :

Les poils de cette chèvre et même  
Ceux d'or pour qui prit tant de peine  
Jason, ne valent rien au prix  
Des cheveux dont je suis épris.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> A. Greet. *Apollinaire et le Livre de peintre*. p. 69

<sup>55</sup> B in *OP*, p. 6

Ce quatrain fait clairement référence à Marie Laurencin<sup>56</sup> qui, ayant des origines créoles, avait une chevelure épaisse et crépue « comme mer qui moutonne »<sup>57</sup>. De même, n'est-ce pas la voix d'Apollinaire qui, dans « Le Chat »<sup>58</sup>, exprime le besoin de vivre une vie douce et rassurante, entourée de livres et d'amis ? « La Puce »<sup>59</sup> donne encore la parole au poète qui brosse un portrait cynique et pessimiste des relations humaines. Enfin, l'expression de la souffrance atteint son apogée avec « Le Hibou » et « Ibis ». Comme le fait remarquer Anne Greet<sup>60</sup>, ces deux oiseaux forment un couple : le premier symbolise la douleur présente ressentie par le poète :

Mon pauvre cœur est un hibou  
Qu'on cloue, qu'on décloue, qu'on recloue.  
De sang, d'ardeur, il est à bout.<sup>61</sup>

Enfin, « Ibis », parce qu'il évoque la mort future et inéluctable, représente le point culminant de sa souffrance et sa résignation :

Oui, j'irai dans l'ombre terreuse  
Ô mort certaine, ainsi soit-il !<sup>62</sup>

Mais pour Guillaume Apollinaire, la trahison et la perspective de la mort ne sont pas seules génératrices de souffrance ; sa vocation créatrice, dont l'évocation partage l'espace thématique du recueil avec celle de ses déboires amoureux, engendre, elle aussi, bien de la peine : l'effort continu est être le maître mot de la vie du poète qui doit s'efforcer de travailler sans relâche<sup>63</sup> pour dompter la fougue du langage<sup>64</sup>, afin que son labeur le mène à la richesse<sup>65</sup>, récompense espérée ici-bas. Enfin, « Quand le Bon Dieu l'aura permis »<sup>66</sup>, les poètes besogneux – symbolisés par le bœuf, signe à la fois de force et de douceur –, pourront accéder au Paradis. Malgré la souffrance qui imprègne *La Marchande des quatre saisons*,

---

<sup>56</sup> Il faut rappeler que la liaison entre Guillaume Apollinaire et Marie Laurencin dura de 1907 à 1912.

<sup>57</sup> « Marie », A in *OP*, p. 81. On peut également comprendre le rapprochement fait par le poète entre cet animal et Marie Laurencin à la lumière du témoignage de Fernande Olivier : « Marie Laurencin avait vingt ans ; de beaux cheveux frisés châains tombaient en une épaisse natte sur son dos. Visage de chèvre aux paupières bridées, [...] ». Cf. Olivier, F. *Picasso et ses amis*. p. 117.

<sup>58</sup> B in *OP*, p. 8

<sup>59</sup> *Ibid.* p. 18

<sup>60</sup> A. Greet. *Apollinaire et le livre de peintre*. p. 140

<sup>61</sup> B in *OP*, p. 30

<sup>62</sup> *Ibid.* p. 31

<sup>63</sup> *Ibid.* p. 10 « Le Lièvre »

<sup>64</sup> *Ibid.* p. 5, « Le Cheval »

<sup>65</sup> *Ibid.* p. 16 « la Chenille »

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 32 « Le Bœuf »

celle-ci s'achève sur une note positive : le poète ne renonce ni à l'amitié, ni à l'amour, ni à la poésie et constate avec une pointe d'ironie que lui et ses amis gagneront de toute façon le Paradis.

Nous le savons, depuis *L'Enchanteur*, l'ironie et le rire sont des moyens fréquemment employés par Apollinaire pour se préserver des excès de lyrisme. C'est par la grivoiserie que le poète met son lecteur à distance lorsqu'il estime se dévoiler un peu trop dans un poème. Ainsi, dans « La Chèvre »<sup>67</sup>, l'évocation de sa vie personnelle avec Marie Laurencin est brouillée par l'évocation de Jason et de la Toison d'or, gage à la fois d'aventure héroïque, d'amour idéalisé – la chevelure de la bien-aimée –, mais aussi d'amour physique, puisque cette toison ne peut manquer de faire penser à la toison pubienne – cette idée se trouve renforcée par le mot « poils » qui ouvre le quatrain. La même allusion au corps féminin se retrouve dans l'intitulé du quatrain « Le Chat » et dans « Le Lapin »<sup>68</sup> – avec le terme « connin » –, poème qui ressemble d'ailleurs à un mini blason. Enfin, « Le Hibou » prend une connotation sexuelle dès lors qu'on le lit à la lumière de l'information donnée par Samir Marzouki, qui nous apprend que dans les chansons du Second Empire cet oiseau symbolisait le sexe masculin<sup>69</sup>.

C'est à nouveau par le rire, et plus particulièrement par la dérision, que le poète détourne l'attention du lecteur focalisée sur la peine engendrée par la création poétique. Alors que *La Marchande* s'ouvre sur un ton sentencieux et prophétique, le second quatrain – avec « ô délire ! » – et le troisième – avec « Mes vers, les parangons de toute poésie » – attestent de la présence moqueuse du poète qui pratique l'autodérision – il ne faut pas oublier que, pour l'instant, ni *L'Enchanteur*, ni *La Marchande* ne font l'objet d'une publication en volume. On retrouve cette même ironie dans « Le Paon », quatrain dans lequel, à la manière de La Fontaine, Apollinaire dresse un portrait satyrique des poètes, et dans « Le Bœuf », où il se rit de leurs inspirations ailées.

Oscillant entre lyrisme et dérision, Guillaume Apollinaire s'amuse à brouiller les pistes et à désorienter le lecteur qui, en quelques mots, se trouve entraîné dans autant d'univers merveilleux qu'il y a de poèmes mais dans lesquels sa personnalité et son art se trouvent toujours tout entiers. « N'oyez pas ces oiseaux maudits », dit-il, « Mais les Anges du paradis » ; les poèmes de *La Marchande*, avec moins de virulence que la première version de *L'Enchanteur*, mettent pourtant en garde le lecteur : n'écoutez pas les voix trompeuses de la

<sup>67</sup> B in *OP*, p. 6

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 11

<sup>69</sup> S. Marzouki. « Distance et confession. *Le Bestiaire* entre lyrisme et dérision. ». Communication inédite.

religion ou de l'Amour, préférez-leur celle du nouvel enchanteur, celle du poète, Hermès Trismégiste.

### 3. Hermès Trismégiste, première esquisse de la figure du poète nouveau

*La Marchande* constitue l'ébauche d'une œuvre qui, contrairement à ce que l'on a pu en dire, se situe bien dans la trajectoire poétique de Guillaume Apollinaire. Cet ensemble, placé, dès le premier poème, sous l'égide d'Hermès Trismégiste et de son *Pimandre*, n'est autre que la suite naturelle et logique d'« Onirocritique » : après avoir pris possession d'un vaste monde vide et vierge, le poète, tel un dieu démiurge, nous présente, comme une seconde Genèse, cet univers et les êtres qui le peuplent, créés à son image – puisque chaque animal reflète un aspect de la personnalité du poète. Mais avant toute chose, et afin de mieux comprendre les raisons pour lesquelles Guillaume Apollinaire s'est particulièrement attaché au personnage légendaire d'Hermès Trismégiste, nous pensons qu'il n'est pas superflu d'en brosser un rapide portrait.

#### a. Hermès Trismégiste et le *Pimandre*

À partir du III<sup>e</sup> siècle avant J.-C., le célèbre dieu Hermès, au caducée et aux pieds ailés, fils de Zeus et de la nymphe Maïa, fut considéré par les Grecs comme le descendant d'une divinité locale égyptienne adorée à Khmonou – Hermépolis –, Thot. À tête d'ibis ou cynocéphale, ce dieu occupe une place prépondérante dans le panthéon égyptien : il est le dieu magicien qui assiste Isis lorsqu'elle redonne vie à Osiris ; il est le scribe des dieux, l'inventeur des hiéroglyphes et de tous les arts ; il est la lumière de Rê dans son aspect nocturne, ce qui fait de lui l'initiateur aux Mystères et le maître des connaissances secrètes. Bientôt, Thot et Hermès se confondirent en un seul et même personnage, d'autant plus qu'une homonymie se produisit entre Thot-Hermès et un prêtre égyptien, à qui l'on attribue un ensemble de textes,

Hermès Trismégiste. Mais pourquoi « trismégiste », le « Trois-fois-Grand » ? Ce terme rappellerait tout d'abord le principe fondamental de l'Univers, Création-Conservation-Évolution, symbolisé par le Triangle. Cette conception tripolaire du cosmos trouve un écho chez les alchimistes médiévaux qui considèrent le monde comme l'agencement de trois principes, le « Soufre » – principe masculin, actif, chaud et dur –, le « Mercure » – principe féminin, passif, froid et malléable – et le « Sel » qui permet d'unir les deux principes précédents et d'assurer la cohésion du résultat. Mais l'épithète « trismégiste » semble surtout venir de la croyance selon laquelle Hermès aurait vécu trois vies. Ainsi, il serait venu trois fois en Égypte : dans sa première vie, avant le Déluge, il aurait inventé l'astronomie, dans la seconde, il aurait été philosophe, médecin et grand constructeur de Babel. Dans sa troisième vie, il se serait souvenu de ses deux vies antérieures, et aurait été expert en alchimie et détenteur de fabuleux trésors regroupés dans son palais de Kamtar, cité des magiciens, perdue dans le désert. Ayant traversé les époques, Hermès Trismégiste acquies un triple savoir et une triple sagesse qui firent de lui l'archétype de l'initié et de l'accompli. Mais ce personnage légendaire mit également à profit ses trois vies pour rédiger un nombre incroyable – au sens propre – d'œuvres : il serait en effet l'auteur de trente six mille cinq cent vingt-cinq écrits ! Ce qu'il reste de cette somme est regroupé aujourd'hui sous le titre de *Corpus Hermeticum*. Ce dernier rassemble dix-sept traités, rédigés entre le II<sup>e</sup> siècle avant J.-C. et le III<sup>e</sup> siècle après notre ère, dont, une série d'écrits hétérogènes, traitant d'astrologie, de sciences occultes et de sciences alchimiques, ainsi que le *De Castigatione animae*<sup>70</sup>, les *Fragments de Stobée*, l'*Asclepius*, ou *Discours parfait*, et celui qui nous intéresse plus particulièrement, le *Poimandrès* ou *Pimandre*.

La fin de l'Antiquité et la destruction de la bibliothèque d'Alexandrie firent tomber une grande partie des textes ésotériques dans l'oubli. C'est pourquoi les alchimistes du Moyen Age travaillaient sur la base de l'*Asclepius*, jusqu'à ce que vers 1450, un moine retrouve le *Pimandre* et le rapporte à la cour de Cosme de Médicis à Florence. Confié à Marcile Ficin<sup>71</sup> pour sa traduction, le manuscrit fut attribué à Hermès Trismégiste, et l'on s'accorda à dire que ce texte cosmogonique était l'essence même du *Corpus Hermeticum*. Sa première édition en latin parut en 1471 et il ne connut pas moins de vingt-cinq rééditions jusqu'en 1641. L'évêque

<sup>70</sup> *De Castigatione animae* ou *Du Châtiment de l'âme*. Ce texte arabe postérieur date, selon toute vraisemblance, du IX<sup>e</sup> ou du X<sup>e</sup> siècle.

<sup>71</sup> Marcile Ficin (1433-1499). Cet homme contribua à réunir à Florence, à la Cour de Cosme de Médicis puis de son fils Laurent le Magnifique, les humanistes italiens. Vers 1440, Cosme confia à Marcile la création de l'Académie néoplatonicienne ; il diffusa alors la pensée de Platon et développa un système unissant théologie et philosophie au nom de l'amour et de la liberté. Mais l'enthousiasme autour de la découverte du *Pimandre* fut tel que Cosme lui demanda d'abandonner la traduction de Platon au profit de celle du nouveau manuscrit.

François de Foix-Candalle<sup>72</sup> fut l'un des célèbres traducteurs et glossateurs du *Pimandre* mais, comme le fait remarquer Étienne-Alain Hubert<sup>73</sup>, cette version en moyen français était par trop « rocailleuse » pour Apollinaire. Aussi, ce fut sans doute à la traduction fournie par Louis Ménard<sup>74</sup> qu'il eut recours pour sa *Marchande* :

Elle [la ligne] est la voix que la lumière fit entendre  
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.<sup>75</sup>

Ce premier poème de *La Marchande* fait référence au passage où, dans le *Pimandre*, le Nous-Intellect-Dieu se manifeste à Hermès :

Un jour que j'avais commencé de réfléchir sur les êtres et que ma pensée s'en était allée planer dans les hauteurs [...] il me sembla que se présentait à moi un être d'une hauteur immense [...] qui m'appela par mon nom et me dit : Que veux-tu entendre et voir, et par la pensée apprendre et connaître ? Et moi je dis : Je veux être instruit sur les êtres, comprendre leur nature, connaître Dieu. [...] à ces mots, il changea d'aspect, et subitement tout s'ouvrit devant moi en un moment, et je vis une vision sans limites, tout devint lumière, sereine et joyeuse [...]. Et peu après, il y eut une obscurité se portant vers le bas, survenue à son tour, effrayante et sombre, qui s'était roulée en spirales tortueuses, pareille à un serpent [...]. Puis cette obscurité se changea en une sorte de nature humide [...] produisant une sorte de son, un gémissement indescriptible. Puis il en jaillit un cri d'appel, sans articulation, que je comparais à une voix de feu, cependant que sortant de la lumière [...], un Verbe saint vint couvrir la Nature.

Après la création de la lumière et des ténèbres apparaît l'opposition entre la clameur brutale et inarticulée issue du Chaos et la valeur lumineuse du Logos, Verbe divin :

Cette lumière, c'est moi, l'Intelligence, ton Dieu, qui précède la nature humide sortie des ténèbres. La parole lumineuse (le Verbe) qui émane de l'Intelligence, c'est le fils de Dieu.<sup>76</sup>

Ainsi parle Hermès Trismégiste en son *Pimandre* de la naissance de l'Univers et à laquelle fait référence le premier quatrain de *La Marchande*.

<sup>72</sup> François de Foix-Candalle (1502-1594). Il publia *Le Pimandre de Mercure Trismégiste de la philosophie chrestienne*. Bordeaux, éditeur S. Millanges, 1579. Consultable sur <http://gallica.bnf.fr>

<sup>73</sup> É.-A. Hubert. « Petit cortège pour *Le Bestiaire* », p. 34

<sup>74</sup> L. Ménard. *Hermès Trismégiste. Traduction complète précédée d'une étude sur l'origine des livres hermétiques*. Paris, 1866.

<sup>75</sup> B in *OP*, p. 3

<sup>76</sup> L. Ménard. *Hermès Trismégiste*, Livre premier, p. 5

b. Hermès Trismégiste, héritier du Merlin de *L'Enchanteur pourrissant*

Si Apollinaire choisit ce personnage mythique pour ouvrir l'ensemble de ses quatrains et succéder à Merlin, c'est vraisemblablement parce qu'il présente des points communs avec le vieil enchanteur, le double du poète.

Ces deux personnages mythiques sont très fortement rattachés au Moyen Age, période qui ne laisse pas d'intriguer le poète : le destin de Merlin est lié à celui du roi Arthur, dont les aventures sont narrées dans les romans médiévaux, et les principes d'Hermès Trismégiste sont le fondement des travaux des alchimistes. De plus, tous deux appartiennent à la tradition ésotérique et sont liés par elle – même si l'un appartient à la branche celtique et l'autre gréco-égyptienne : en effet, à l'image de Myrddyn, qui peut être rapproché de Lug, l'Hermès classique est un dieu polytechnicien qui transcende les fonctions et les capacités des autres dieux ; il est à la fois druide, satiriste, médecin, magicien, artisan... Enfin, et c'est là l'aspect le plus important pour Guillaume Apollinaire, Merlin et Hermès Trismégiste représentent tous deux la figure emblématique du poète : par leur expérience, leurs savoirs cumulés, et parce qu'ils ont été initiés – l'un par sa filiation avec Satan, l'autre par Apollon –, ils sont les symboles de la Sagesse et de la Connaissance. Ces qualités font d'eux des messagers des Dieux : par leur art, la poésie, ils portent la parole divine aux hommes. Chacun d'entre eux possède la lyre comme attribut : Merlin la tient de son statut de barde ; quant à Hermès, selon la mythologie grecque, et comme il est fait mention dans le second quatrain de *La Marchande*, il inventa cet instrument de musique en tendant, sur la carapace d'une tortue, des cordes fabriquées avec les intestins de bœufs qu'il avait sacrifiés, et l'offrit à Apollon. En outre, dans la tradition gréco-égyptienne, en tant que scribe des Dieux, celui-ci était considéré comme l'inventeur des hiéroglyphes et comme l'un des auteurs les plus prolifiques. Enfin, touchant aux arts divinatoires et à la magie, Merlin et Hermès détiennent, selon Guillaume Apollinaire, les qualités indispensables au poète mythique, et qui font d'eux des prophètes et des enchanteurs.

De *L'Enchanteur pourrissant* à *La Marchande*, les pouvoirs du poète sont passés de Merlin à Hermès Trismégiste. Mais si les poèmes de la première version du *Bestiaire* s'inscrivent sous le signe d'Hermès Trismégiste, pourtant, il semble que son avènement ait été annoncé dès « Onirocritique ».

## c. « Onirocritique » ou l'avènement d'Hermès Trismégiste

Peu de temps sépare la parution des poèmes de *La Marchande* de celle d'*Onirocritique* : tous deux paraissent dans *La Phalange*, les premiers le 15 juin 1908 et le second, quelques mois auparavant, le 15 février 1908. Tant de proximité laisse à penser qu'Apollinaire avait encore à l'esprit la fin de *L'Enchanteur* lorsqu'il fit paraître cette première version du *Bestiaire*. C'est pourquoi, bien plus encore que le récit symbolique de la naissance d'un nouvel enchanteur, *Onirocritique* nous montrerait en fait l'avènement d'un Apollinaire-Hermès Trismégiste et constituerait alors un véritable lien entre les deux premières œuvres du poète.

Dès le titre, Apollinaire nous plonge dans la tradition hellénistique avec l'*oneirocritie*, ou l'art d'expliquer les songes<sup>77</sup>, une **mancie** pratiquée fréquemment dans l'Antiquité, de même que l'**haruspicie**, dont il fait mention dans les dernières lignes de *L'Enchanteur* :

Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime. On lui ouvrit le ventre. J'y vis quatre I, quatre O, quatre D.<sup>78</sup>

Si l'IOD fait référence à *La Kabbale juive*<sup>79</sup>, l'**extispicine** évoque tout particulièrement les *mantikê*<sup>80</sup> gréco-égyptiennes. Cependant, certains indices font plus explicitement référence à Hermès et à l'hermétisme : ainsi, le « soleil carré »<sup>81</sup> appartient, selon Jean Burgos, à la tradition alchimique<sup>82</sup>, dont les principes se fondent sur les écrits du Trois-Fois-Grand. Ces dents du *plus beau des hommes*<sup>83</sup>, touchées par le poète et desquelles sortent des sons, n'annoncent-elles pas clairement l'avènement d'Hermès Trismégiste ? Dans ce sens, le grandissement du poète, après avoir mangé de la viande fraîche<sup>84</sup>, fait également penser à l'appellation « trismégiste » ; quant à sa multiplication – [...] *et je me vis au centuple*<sup>85</sup> –

<sup>77</sup> Apollinaire a pu vraisemblablement découvrir ce mot dans le *Dictionnaire infernal* de Collin du Plancy, p. 374.

<sup>78</sup> EP in OPC I, p. 74

<sup>79</sup> Iod ou Yod est la première lettre du tétragramme formant le nom de Yahvé (YHVH) ; elle constitue également, selon Édouard Schuré, la *divinité proprement dite, l'intellect créateur, l'Éternel masculin qui est en tout, partout et au-dessus de tout*. Cf. É. Schuré. *Les Grands Maîtres*, p. 198.

<sup>80</sup> Cf. Glossaire à l'entrée « Mantique »

<sup>81</sup> EP in OPC I, p. 76

<sup>82</sup> J. Burgos. *L'Enchanteur pourrissant*, p. 183, m.

<sup>83</sup> EP in OPC I, p. 76

<sup>84</sup> *Ibid.* p. 74

<sup>85</sup> *Ibid.*

jusqu'à prendre possession du monde dans son entier, jusqu'à ne plus faire qu'un avec la Nature, avec Dieu et l'Univers, c'est une leçon donnée au poète par le *Pimandre* :

Élève-toi au-dessus de toute hauteur, descends au-dessous de toute profondeur ; rassemble en toi toutes les sensations des choses créées, de l'eau, du feu, du sec, de l'humide. Suppose que tu es à la fois partout, sur la terre, dans la mer, dans le ciel ; que tu n'es jamais né, que tu es encore embryon, que tu es jeune, vieux, mort, au-delà de la mort. Comprends tout à la fois : les temps, les lieux, les choses, les qualités, les quantités, et tu comprendras Dieu.<sup>86</sup>

La présence d'Hermès Trismégiste constitue un véritable lien entre *L'Enchanteur* et ce qui deviendra *Le Bestiaire* : si « Onirocritique » constitue l'avènement du poète nouveau, *La Marchande*, à la manière des bestiaires médiévaux, présente les premiers êtres vivants de cette nouvelle Création, comme une nouvelle Genèse.

#### d. La Marchande ou l'esquisse d'une nouvelle Genèse

« Onirocritique » s'achève sur la figure du poète des temps nouveaux prenant possession d'un monde neuf et vierge. En s'ouvrant sur l'évocation d'Hermès Trismégiste et de son *Pimandre*, *La Marchande*, quant à elle, montre qu'Apollinaire s'est approprié le pouvoir divin du poète créateur dans l'intention de procéder à la création d'un nouvel univers poétique.

Comme le note Robert Couffignal, si Guillaume Apollinaire présente son premier recueil de poèmes sous la forme d'un bestiaire, c'est parce qu'à l'instar de ses modèles médiévaux, *La Marchande* se veut la synthèse d'une nouvelle Genèse :

Ce qui inspire et émeut le poète, c'est la genèse, et si je me sers de ce mot, ce n'est pas par hasard. Genèse dans la création divine, genèse dans la création du poète qui en est la plus proche imitation et qui en participe. Il mime le geste de Dieu.<sup>87</sup>

Parce que le monde ancien s'est effondré avec la mort de Merlin, ce n'est pas à la Genèse biblique que le poète fait référence. À l'inverse, la tradition ésotérique gréco-égyptienne

---

<sup>86</sup> L. Ménard. *Hermès Trismégiste*, Livre premier, p. 79

<sup>87</sup> R. Couffignal. *L'Inspiration biblique dans l'œuvre d'Apollinaire*, p. 64

semble lui proposer les conditions favorables et les ingrédients nécessaires à la création de son univers poétique : l'absence de tout dogmatisme, la croyance en la puissance du Verbe divin, le merveilleux et le mystère dont s'entoure l'hermétisme, rendent ses pouvoirs et sa véritable place au poète dans le monde: il redevient à nouveau le scribe des Dieux et le lien entre la sphère divine et la sphère humaine :

Elle est la voix que la lumière fit entendre  
Et dont parle Hermès Trismégiste en son *Pimandre*.

Cette voix, c'est la voix de Dieu, celle du Créateur ; c'est la voix du poète qui est à l'œuvre et qui insuffle la vie à ses poèmes, aux animaux que le personnage de la Marchande fait défiler devant les yeux du lecteur.

À l'image des bestiaires anciens, *La Marchande* présente le cortège d'êtres vivants qui peuplent désormais le monde nouveau, œuvre du Poète. Mammifères, insectes, oiseaux, ces créatures ont toutes été créées à son image, puisque toutes sont l'expression, soit de ses peines, de ses souffrances, de ses joies, soit de ses attentes. Étranges ou imparfaites lorsqu'on les considère séparément les unes des autres, elles forment, sous la houlette d'un Poète qui s'est approprié les pouvoirs d'Hermès Trismégiste et s'est inspiré de son *Pimandre*, un tout cohérent et harmonieux. Le merveilleux et le mystère, qui caractérisent cet ouvrage fameux, ont sans aucun doute inspiré Apollinaire. Mais ses conseils, prodigués sans aucun dogmatisme, prônant une vision optimiste des rapports entre l'Homme, Dieu et l'Univers, lui ont surtout redonné l'espoir, évanoui depuis le moment où il avait perdu foi en la religion catholique, en sa vie et sa vocation. Dans ce livre du *Corpus Hermeticum*, l'Homme est créé par Dieu, à son image, et se voit confier la garde de la Création, mais séduit par la beauté de celle-ci, il brûle du désir de la rejoindre :

Et ce souverain du monde [l'Homme] et des êtres mortels et privés de raison, à travers l'harmonie et la puissante barrière des cercles, fit voir à la nature inférieure la belle image de Dieu. Devant cette merveilleuse beauté, où toutes les énergies des sept gouverneurs étaient unies à la forme de Dieu, la nature sourit d'amour, car elle avait vu la beauté de l'homme dans l'eau et son ombre sur la terre. Et lui, apercevant dans l'eau le reflet de sa propre forme, s'éprit d'amour pour elle et voulut la posséder. L'énergie accompagna le désir, et la forme privée de raison fut conçue. La nature saisit son amant et l'enveloppa tout entier, et ils s'unirent d'un mutuel amour.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> L. Ménard. *Hermès Trismégiste*, Livre premier, p. 8

L'Homme, charmé par la matière et désireux d'en faire l'expérience, se retrouve prisonnier en son sein. Pourtant il reste en lui les traces de sa nature divine ; l'Homme est donc double :

Et voilà pourquoi, seul de tous les êtres qui vivent sur la terre, l'homme est double, mortel par le corps, immortel par sa propre essence. Immortel et souverain de toutes choses, il est soumis à la destinée qui régit ce qui est mortel ; supérieur à l'harmonie du monde, il est captif dans ses liens ; mâle et femelle comme son père et supérieur au sommeil, il est dominé par le sommeil.<sup>89</sup>

Ainsi, il existe un véritable lien entre l'Homme et le Divin, comme il existe un lien entre l'Homme et la Nature, considérée comme un point d'appui, sur laquelle l'initié va s'appuyer pour entamer sa remontée vers le Tout. Le *Pimandre* offre une vision optimiste de la destinée humaine et des rapports que l'Homme entretient avec l'Univers : dans le grand Tout, les contraires, tels que le principe féminin et le principe masculin, s'annulent ; ils ne s'opposent plus mais se complètent. Puisqu'il y a effectivement un lien entre l'Homme, Dieu et la Nature, le poète retrouve sa place originelle, et peut être assuré de l'importance de sa mission et de la toute-puissance de ses pouvoirs.

Guillaume Apollinaire a placé ses premiers poèmes sous le signe d'Hermès Trismégiste car il a trouvé dans le *Pimandre* la réponse à ses questions et à ses aspirations d'homme et de poète. De plus, cet ouvrage représente l'accomplissement de son désir d'Unité et d'Harmonie : selon Apollinaire, cette alliance de l'Homme avec la Nature, de la Nature avec Dieu, de Dieu avec l'Homme et de l'Homme avec l'Homme, si elle ne peut exister dans la vie, doit tout du moins prévaloir dans ses poèmes car dans l'hermétisme, l'art, et la poésie en particulier, sont les voies qui mènent à la beauté, au sublime et donc à Dieu.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*

#### 4. La Marchande inachevée ou l'abandon de Picasso

##### a. Les traces de la collaboration dans les dessins

Le 15 juin 1908, les poèmes de *La Marchande* paraissent sans illustration dans *La Phalange*. L'appel de note, lié au premier quatrain, nous donne quelques informations concernant l'avancement du projet :

Elle [la Marchande] loue les images au trait, gravées sur bois, qui accompagneront, lorsqu'il paraîtra en librairie, le divertissement dont nous donnons un poétique fragment.<sup>90</sup>

Bien que, pour l'instant, les poèmes aient été publiés seuls, cette note l'affirme, lorsqu'ils paraîtront en volume, ceux-ci seront accompagnés d'*images au trait, gravées sur bois*. Ce bestiaire est donc bien inachevé, tant du point de vue des gravures que du point de vue des poèmes : en effet, les différentes catégories sont déséquilibrées les unes par rapport aux autres – la première compte huit animaux, la seconde trois insectes et on trouve quatre oiseaux dans la dernière – et il manque surtout la section des poissons. Cependant, le poète estime que sa collaboration avec Picasso est assez sûre, et son projet suffisamment avancé, pour annoncer publiquement la parution prochaine de *La Marchande* en recueil.

Mais qu'en est-il des gravures de Picasso, puisqu'en définitive, nous le savons, c'est à Raoul Dufy qu'Apollinaire fera appel ? Les traces de cette collaboration se retrouvent tout d'abord parmi les croquis du peintre ; Peter Read évoque la présence, dans un carnet de 1907, de neuf feuillets couverts d'esquisses d'animaux, composées chacune d'un seul trait ininterrompu<sup>91</sup>. Nous avons reproduit en annexe plusieurs de ces documents<sup>92</sup>, qui montrent que la plupart de ces croquis se rattachent à *La Marchande*, puisque parmi eux figurent des dromadaires, des mouches, des chenilles, une chèvre, des puces, un ibis, des bœufs, un cheval et un papillon. D'autres dessins, comme l'écrevisse, la sauterelle, les poissons et les souris, annoncent *Le Bestiaire* dans sa version définitive et nous font penser que certains quatrains

---

<sup>90</sup> Première note de *La Marchande*. « Notes sur *Le Bestiaire* » in *OP*, p. 1037

<sup>91</sup> P. Read. *Picasso et Apollinaire*, p. 64

<sup>92</sup> « Picasso - Esquisses pour le projet de *La Marchande ou le Bestiaire mondain* » in *Annexes*.

étaient peut-être déjà rédigés. D'autres enfin – le poussin, les poules, le coq, l'autruche, le chien, la biche, le mouton, le flamant rose et le pingouin – ne seront pas utilisés. Pour Peter Read, il s'agit sans aucun doute des esquisses pour les gravures de *La Marchande* :

[...] la mouche dessinée par Picasso dans ce carnet reparait sur une autre feuille manuscrite du *Bestiaire*, de la main d'Apollinaire. Comme dans le carnet, l'insecte est vu de profil et dessiné à l'encre d'un seul trait. Picasso assista donc à la rédaction des quelques vers, parfois raturés, qui figurent sur ce feuillet et qui comptent, sans doute, parmi les premières esquisses.<sup>93</sup>

D'autres dessins constituent les traces de cette collaboration : en effet, Apollinaire possédait deux croquis à la plume signés Picasso représentant, l'un un paon – il correspond à l'un des quatrains de *La Marchande* –, et l'autre, un condor, qui va de pair avec un autre poème<sup>94</sup> jugé trop libertin et écarté du recueil. Enfin, deux dauphins apparaissent sur deux feuillets, ayant appartenu à Apollinaire, intitulés *Portrait-charge d'Apollinaire en académicien*<sup>95</sup> et *Portrait-charge d'Apollinaire en enchanteur*, et qui tous deux datent de 1905. Ces croquis laissent supposer que le quatrain du « Dauphin », qui ne figurera que dans *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, a pu être conçu beaucoup plus tôt, du temps où Apollinaire pensait que Picasso serait l'artiste du recueil.

Bien que les poèmes et les esquisses de Picasso n'aient jamais été publiés ensemble, lorsqu'on les rapproche, des liens se tissent naturellement entre eux : la sobriété du trait ininterrompu sur la page blanche, ses boucles et ses jambages ne peuvent manquer de faire penser à l'écriture manuscrite. Les esquisses de Picasso sont une interface entre l'art et la poésie : certes, elles ne possèdent pas le degré d'abstraction du mot, mais ne sont pas non plus totalement enfermées dans une représentation qui ne renverrait qu'à elle-même. Ces croquis ne rapprochent pas seulement le geste du peintre de celui du poète, mais laissent en plus au lecteur la possibilité d'intérioriser le dessin, ainsi qu'il le ferait avec un poème.

---

<sup>93</sup> P. Read. *Picasso et Apollinaire*, p. 65

<sup>94</sup> *Le Condor*, « Les planches et les poèmes écartés du *Bestiaire* ou Cortège d'Orphée » in *Annexes*

<sup>95</sup> « Picasso - Esquisses pour le projet de *La Marchande* ou le *Bestiaire mondain* » in *Annexes*.

b. Les traces de la collaboration dans les poèmes

De la même façon que les esquisses appellent les mots, les mots d'Apollinaire appellent l'image : le genre du recueil, mais aussi la référence au regard que l'on retrouve à l'intérieur même des poèmes, créent un lien entre le texte et l'image :

**Admirez** le pouvoir insigne [...] <sup>96</sup>

**Regardez** cette troupe infecte [...] <sup>97</sup>

De même, dans « La Chèvre » et « Le Bœuf », les démonstratifs incitent le lecteur à détourner un instant son regard du poème pour le poser sur la gravure :

Les poils de **cette** chèvre [...] <sup>98</sup>

**Ce** chérubin dit la louange [...] <sup>99</sup>

Les mots de Guillaume Apollinaire incitent le lecteur à faire un va-et-vient entre l'image et le poème, afin de créer une relation interactive entre les deux.

Enfin, d'autres indices semblent tout particulièrement adressés à Picasso : cet art puissant et lumineux, évoqué par Apollinaire dans le premier quatrain, est sans conteste celui du peintre ; d'autant plus que « trismégiste » a déjà été employé par le poète dans « Crépuscule » – poème rédigé en 1905 en l'honneur de l'achèvement d'une toile de Picasso – et qu'il désignait précisément le peintre :

L'aveugle berce un bel enfant  
La biche passe avec ses faons  
Le nain regarde d'un air triste

---

<sup>96</sup> *B* in *OP*, p. 3

<sup>97</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 6

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 32

Grandir l'arlequin trismégiste.<sup>100</sup>

Les esquisses de Picasso et les quatrains de *La Marchande* montrent qu'un véritable échange a été mis en place entre le texte et l'image. Mais malgré le travail déjà accompli, le peintre abandonna le projet.

### c. L'abandon de Picasso

Comme le fait remarquer Peter Read<sup>101</sup>, il est étonnant que Picasso ne soit pas allé au bout de ce projet ; ne serait-ce qu'en raison de son amour des animaux<sup>102</sup>. Rien ne permet d'affirmer avec certitude les motifs qui poussèrent le peintre à abandonner l'illustration de *La Marchande*, mais les échanges de lettres entre Apollinaire et l'artiste donnent quelques pistes de réflexion : ainsi que le précisent les auteurs qui publièrent leur correspondance<sup>103</sup>, le 21 mai 1906, le poète accompagna Picasso à la gare d'Orléans, quai d'Orsay. Alors que le projet de *La Marchande* est vraisemblablement déjà lancé, le peintre s'absente – il se rend en Espagne, à Gòsol – et ne sera pas de retour avant la fin du mois de juin<sup>104</sup>. Bien que les deux hommes échangent quelques lettres durant cette période, il n'est jamais fait mention de l'illustration de *La Marchande* ; au contraire, le poète se plaint, dans une lettre du 12 juin 1906, du silence de son ami :

Bien des événements qui se sont succédés ces derniers temps, m'ont empêché de t'écrire, mais toi, quels prétextes peux-tu invoquer ? Tu es libre, tu jouis d'un climat agréable, tu es heureux et tu aurais dû trouver le temps pour m'écrire ou tout du moins Fernande [...].<sup>105</sup>

Enfin, un courrier daté de 1908 révèle une mésentente entre le poète et le peintre :

Mon cher ami j'ai lu ce matin une lettre [sic] de toi á [sic] Max et vraiment je ne comprends pas tu ne viens jamais me voir et tu me dis que je ne t'aime plus.<sup>106</sup>

---

<sup>100</sup> A in *OP*, p. 64

<sup>101</sup> P. Read. *Picasso et Apollinaire*, p. 63

<sup>102</sup> F. Olivier. *Picasso et ses amis*, p. 190

<sup>103</sup> P. Caizergues, H. Seckel. *Correspondance Picasso / Apollinaire*, p. 39

<sup>104</sup> *Ibid.* Cf. lettre datée du 27 juin 1906 envoyée par Guillaume Apollinaire à Gòsol, p. 54-56

<sup>105</sup> *Ibid.* Cf. lettre datée du 12 juin 1906, p. 46

La correspondance échangée entre Picasso et Apollinaire, entre 1906 et 1908, est bien silencieuse quant aux raisons pour lesquelles les deux hommes échouèrent dans leur projet commun. Par contre, elle révèle la colère et la tristesse ressentie par le poète, blessé par l'attitude du peintre qui, pense-t-il, le délaisse. Dans ce sens, Marie Laurencin estime que les raisons de l'abandon du projet résideraient dans le manque d'intérêt flagrant de Picasso pour tout ce qui ne concerne pas sa propre création artistique<sup>107</sup> ; d'autant plus qu'au moment où Apollinaire sollicite le peintre, celui-ci a de nouvelles préoccupations picturales : la grande aventure du cubisme commence. Il semblerait également que Pablo Picasso ne tienne guère à travailler avec un autre artiste ou un poète : bien qu'Apollinaire envisage la collaboration comme un dialogue, un échange, le livre, en définitive, n'en reste pas moins la réussite d'un *compromis* entre art et poésie. Indépendant, ambitieux, et se sentant pousser des ailes avec les perspectives offertes par le cubisme, Picasso n'était certainement pas prêt à sacrifier une once de sa liberté créatrice. D'ailleurs, lorsque plus tard il cèdera et acceptera de jouer le jeu de l'illustration, il ne se mettra jamais en danger : ses gravures accompagneront le texte d'un auteur décédé<sup>108</sup> ; il proposera des dessins qui existent déjà<sup>109</sup> ou s'arrêtera au seuil du livre, au frontispice, seule illustration qui n'oblige pas l'artiste à s'investir dans l'interprétation du texte<sup>110</sup>. Peter Read justifie ainsi cette attitude :

[Aux yeux de Picasso], la véritable création littéraire étant autonome, celle-ci devait exister et s'affirmer sans s'appuyer sur des œuvres d'un autre genre, parallèle mais tout aussi indépendant.<sup>111</sup>

Pourquoi et quand Picasso abandonna-t-il l'illustration de *La Marchande* ? A-t-il, à un moment, informé le poète de cette décision ou a-t-il laissé le temps passer jusqu'à ce que son ami soit lassé d'attendre ? Beaucoup de questions restent sans réponse quant à cet abandon. Que penser alors de la publication des poèmes dans *La Phalange* et surtout de la première note qui annonce leur parution à venir en recueil illustré ? Selon nous, l'une et l'autre pourraient signifier qu'à cette date Guillaume Apollinaire croyait encore à sa collaboration avec le peintre ; mais elles pourraient tout aussi bien être vues comme une tentative

<sup>106</sup> *Ibid.* Cf. lettre de Picasso à Apollinaire, datée du 8 mars 1908, p. 65

<sup>107</sup> P. Read. *Picasso et Apollinaire*, p. 64

<sup>108</sup> Picasso illustre *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Honoré de Balzac en 1921 et *Alcools suivi de Vitam Impendere amori* de Guillaume Apollinaire en 1954.

<sup>109</sup> P. Read. *Picasso et Apollinaire*, p. 66

<sup>110</sup> Guillaume Apollinaire réussit à obtenir de Picasso qu'il illustre *Alcools* et *Calligrammes*. Il réalisa alors deux dessins intitulés *Portrait de Guillaume Apollinaire* (1912) et *Portrait de Guillaume Apollinaire blessé* (1916) qui servirent de frontispices aux recueils.

<sup>111</sup> P. Read. *Picasso et Apollinaire*, p. 67

désespérée de la part du poète de presser son ami à exécuter les gravures tant espérées. Quoiqu'il en soit, la collaboration ne fonctionna pas et le poète se retrouva sans artiste pour réaliser les planches de sa *Marchande*.

Les poèmes de *La Marchande* ne sont pas anodins : du point de vue poétique, ils ne constituent pas seulement une étape dans la rédaction du premier recueil de poèmes d'Apollinaire, mais sont également une étape dans l'évolution du poète lui-même, puisqu'à travers eux, il a trouvé sa voie, celle de la recherche d'une harmonie artistique. Du point de vue du dialogue entre les arts, même si l'on ne sait qui des deux, entre Picasso et le poète, inspira l'autre, ces quatrains sont les fruits d'une envie réelle de collaboration de la part de Guillaume Apollinaire ; en outre, ce projet lui permit rapidement de prendre la mesure des contraintes liées à un travail en commun. Malgré les déceptions et les tentatives de prendre un autre chemin pour faire paraître enfin *La Marchande* illustrée, le poète avait saisi toute la richesse de l'échange entre art et poésie, de ce qu'Yves Peyré nomme *la différence bienfaisante*. Sa patience paya, puisqu'en 1910 il eut la chance de rencontrer son nouveau collaborateur, Raoul Dufy.

## II. DE LA MARCHANDE DES QUATRE SAISONS AU BESTIAIRE ILLUSTRÉ

### 1. Fernand Fleuret, Guillaume Apollinaire et Raoul Dufy, la tradition en héritage

#### a. Les *Friperies*, une œuvre du temps jadis

Les *Friperies*, petite plaquette de poèmes rédigés par Fernand Fleuret<sup>112</sup>, sont illustrées de gravures sur bois de Raoul Dufy. Quelques années avant la réalisation des planches du *Bestiaire*, celles-ci constituent la première expérience du peintre, en tant que collaborateur d'un poète.

#### \* Des poèmes mélancoliques

La plaquette de *Friperies*, je l'avais publiée parce qu'il me semblait que j'allais mourir. Dans mon esprit, c'était comme un coffret où se serait confessé mon cœur d'enfant. À cet effet, je lui destinais un autre titre : *Pyxis*, c'est-à-dire, petite boîte, mais, ayant reconnu qu'il ne convenait à la simplicité des vers, à son manque absolu d'atticisme, je le remplaçai par « *Friperies* » qui évoque l'idée de dépouille ou de souvenirs pêle-mêle abandonnés.<sup>113</sup>

Les pièces de ce recueil sont l'exemple même de la sensibilité toute particulière de ce poète normand, aujourd'hui oublié. Pourtant, Fleuret avait hérité d'un don précieux pour sa vocation : sa vie durant, il conserva intacte sa sensibilité d'enfant, mêlant, nous dit Jean de Saint-Jorre,

---

<sup>112</sup> Fernand Fleuret (1884-1945) est un poète originaire de Meuse. Il vécut son enfance en Normandie, à Saint-Pair. Il arriva à Paris en 1904, grâce à son ami et écrivain Ch. Th. Féret.

<sup>113</sup> J. de Saint-Jorre. *Fernand Fleuret et ses amis*, p. 69

mémoire – cette faculté lui permettait de retrouver les émotions les plus fugaces et d'en restituer la fraîcheur primitive – et transposition poétique :

Création donc, appuyée sur la mémoire, mais aussi transposition poétique, d'une réalité qui ne parvient à l'âme de l'enfant que filtrée par l'écran des premières sensations reçues, des contes de bonne femme, des légendes naïves, des prières ferventes dans le mystère des églises, des livres d'images aux feuillets froissés, ou des intérieurs désuets dans lesquels dorment les fragiles souvenirs.<sup>114</sup>

Mais un tel présent ne pouvait être gratuit : en contrepartie de la richesse de son monde intérieur, qu'il développa encore au cours d'une enfance solitaire passée auprès de vieillards austères et maussades, le poète fut la proie d'une mélancolie sourde, qui devait surgir par crises tout au long de sa vie, et d'une solitude pesante, face aux assauts impitoyables d'un passé envahissant, qui devait le conduire à la folie. Certes, le moindre souffle dans les arbres, la moindre note de musique, la moindre couleur du crépuscule, ne manquait pas de raviver en lui toute la force des impressions et des sensations de son enfance, mais chez Fernand Fleuret, la frontière entre nostalgie et mort était bien souvent ténue...

Le poète avait dix-huit ou dix-neuf ans, lorsqu'il rédigea la plupart des poèmes qui, plus tard, allaient composer les *Friperies* : il séjournait alors sur l'île anglo-normande de Jersey où ses grands-parents, qui s'occupaient de l'élever, l'avaient envoyé au collège chez les Jésuites. Mais le jeune Fleuret dut patienter jusqu'en 1907 avant d'avoir l'occasion de faire paraître son recueil : entre-temps, il rentra en Normandie, travailla dans une imprimerie, rédigea des articles de critique littéraire pour *Le Patriote normand*, y fit paraître ses premiers poèmes<sup>115</sup>, et travailla à une *Anthologie des Poètes normands*. À la fin de l'année 1904, les circonstances de sa vie le rapprochèrent de Paris ; Fernand Fleuret put alors pénétrer dans les milieux artistiques et littéraires grâce au concours de son ami Féret. En 1905, il fit paraître son premier ouvrage, intitulé *Quelques autres*<sup>116</sup>, en hommage aux Poètes maudits qui avaient remis à l'honneur les textes médiévaux.

Enfin, en 1907, les *Friperies* parurent aux éditions Eugène Rey : le modeste recueil fut tiré à cent exemplaires sur du mauvais papier et dédié à Féret. Parce qu'il est difficile aujourd'hui de trouver, et l'ouvrage de Saint-Jorre, et la plaquette, nous reproduisons ici

---

<sup>114</sup> *Ibid.* p. 16

<sup>115</sup> Il s'agit de *La Ballade des Harangueurs* et de *Toile crépusculaire*, datant tous deux de février 1902.

<sup>116</sup> *Quelques Autres* fut écrit en collaboration avec Louis Gatumeau. Cette plaquette évoque les grands noms du Symbolisme comme Baudelaire, Vigny, Musset, Rictus, Bloy et Flaubert.

quelques extraits de ces poèmes<sup>117</sup>. L'une des premières pièces est un sonnet composé en langue du XVI<sup>e</sup> siècle ; il s'intitule « Harsoir, que je songeois... » :

Tel qui naist buscheron grandit loin de l'essart  
Tel qui n'est point Hector mignotte une Andromache ;  
– Cest eust valu Cassandre et manque d'un Ronsard.<sup>118</sup>

Plus loin, on trouve « Colloque », poème dans lequel le regret du temps passé court tout au long des vers :

– Qu'est ce que j'attends ?...  
J'ai ces temps en haine  
Les robes à traîne,  
Les vieux éventails, les basques d'antan,  
Qui me les ramène ?<sup>119</sup>

Les alexandrins de « Fiançailles » sont un appel du poète à l'amour idéal d'une muse :

Tu viendrais d'un pays qu'on nommerait Passé,  
Et tu m'apporterais un peu de ses nouvelles  
Entre tes vieux cartons et tes vieux almanachs...  
[...]  
Tu serais l'Inconnue Étrange de Là-Bas,  
Mon beau chagrin, vêtu de robes surannées...  
[...]  
Tu me disais ces airs que chantait ton aïeule :  
J'aimerais que la rose fût encor au rosier...<sup>120</sup>

Avec « Vieilles Photos » et « Portraits », Fernand Fleuret fait revivre, le temps d'une contemplation mélancolique, les fantômes de ces femmes que le temps a emportées avec lui :

Le jour où vous posiez devait être un Dimanche,  
Et vous sentiez l'encens pascal, le pain béni,  
Le frais empois des collerettes et des manches,  
Le jour où vous posiez devait être béni...<sup>121</sup>

---

<sup>117</sup> Les *Friperies* se composent de dix-huit pièces en vers et de deux en prose, situées à la fin du recueil.

<sup>118</sup> J. de Saint-Jorre. *Fernand Fleuret et ses amis*, p. 70. « Harsoir, que je songeois... », deuxième tercet.

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> *Ibid.*

Vous saviez que, férus des amples crinolines  
Et du double bouquet lilial de vos mains,  
Des rêveurs s'assoieraient près des Foyers éteints,  
Le cœur tendre et gonflé comme une mandoline ;  
Que ceux-là, du Futur, par la laideur heurtés,  
Ramasseraient leur vie ainsi qu'un faix de hardes  
Et s'en iraient vers l'âge où vous avez été,  
Avec l'Amour, enfant pesant qui les retarde !<sup>122</sup>

Le recueil s'achève sur les deux poèmes en prose, le « Ver » et « Boiseries de Jadis », rédigés en 1904, et inspirés par les boiseries des murs de l'ancien relais de poste, où il vivait alors :

« Alcôves du Poète, dortoirs des chrysalides, j'ai fait jouer le ressort de vos portes secrètes, et je suis descendu dans le Passé. – Boiseries blanches, boiseries de Jadis !

« J'ai réveillé les Femmes de l'Histoire, et nous avons écouté monter la lune jaune, au long frisson de soie, sur des campagnes mortes avec leurs peintres ;

« Nous avons retendu la peau des tambours pour les contre-temps de la danse, et versé du vin de Chypre aux joueurs de fifres et de saquebutes ;

« Nous avons dégainé sans effort des passions fines et rapides comme des épées ; puis nous nous sommes distraits de l'escrime avec des carlins et des éventails.

« J'ai réveillé mes sœurs romantiques ; j'ai déroulé leurs anglaises et respiré leurs épaules nues.

« Et j'ai connu la servante rousse qui inspire des chansons aux rouliers.

« Parce que vos miroirs m'ont montré ma pâleur, parce que mon cœur est un bouquet de naguère, j'ai daté ma naissance à vos vieux almanachs, et je me suis baigné à vos fontaines, ô désuètes ! ô secrètes ! ô bienheureuses ! »<sup>123</sup>

La langue, les thèmes, le ton des poèmes incitent le lecteur à se laisser aller à une douce mélancolie, idéale pour se laisser emporter par le charme désuet des *Friperies*. Mais pour le poète, ce recueil est le tombeau de sa jeunesse : Fernand Fleuret estimait qu'il était d'une autre époque ; sachant que le temps passé ne reviendrait pas, il s'était résigné. Ne trouvant douceur et paix que dans les réminiscences d'un monde qui n'existait que dans son imagination, à dix-huit ans, il avait fait table rase de l'avenir.

---

<sup>121</sup> « Vieilles Photos », *ibid.* p. 71

<sup>122</sup> « Portraits », *ibid.* p. 71

<sup>123</sup> « Boiseries de Jadis », *ibid.* p. 71-72.

\* Les Friperies illustrées des bois de Raoul Dufy

Mais à peine les *Friperies* furent-elles publiées que Fernand Fleuret souhaita en réaliser une seconde version. Pour cette nouvelle édition, il envisagea que ses poèmes fussent accompagnés de gravures sur bois de fil de son ami Raoul Dufy.

Le peintre a vingt-neuf ans lorsque a lieu la grande rétrospective Paul Gauguin de 1906. Pour lui, comme pour André Derain, la découverte des bois gravés du maître est une révélation et, très vite, il s'aperçoit des ressources offertes par cette nouvelle perspective artistique. Certes, ce retour aux sources revivifie les thèmes et les motifs picturaux, mais il permet surtout de mettre en lumière cet élément indescriptible qui, selon Raoul Dufy, se trouve être le cœur même de toute représentation picturale :

Dufy me fait remarquer qu'il y a dans les dessins d'enfants et les peintures naïves quelque chose qui nous touche et qui n'est pourtant pas de l'art. « Ce n'est pas de l'art, [répond Pierre Courthion], et c'est néanmoins quelque chose d'essentiel, puisque nous avons besoin de le retrouver dans une œuvre où la technique est, pour ainsi dire, dépassée : sans quoi il manque le principal. »<sup>124</sup>

Loin de toute recherche de réalisme et de toute démonstration psychologique, les œuvres relevant des arts premiers – nous l'avons constaté avec les bois de *L'Enchanteur* – touchent leur public par l'universalité de leur langage. C'est pourquoi Dufy, désireux d'expérimenter ces possibilités simplificatrices, s'essaya, à l'instar de Derain, à l'esthétique des arts premiers et à la gravure sur bois de fil ; mais il fit le choix de s'intéresser à l'imagerie et à l'art naïf européens. Quant à la gravure sur bois de fil, utilisée à des fins revendicatrices, comme dans *L'Enchanteur pourrissant*, les deux amis prirent conscience de ses pouvoirs propres sur le plan esthétique : elle incite le lecteur à s'interroger sur les moyens et la finalité de l'art ; la rudesse du matériau fait sens pour elle-même et ajoute un surcroît d'expression au texte. Pour Dufy, son utilisation correspond à une envie de dépasser les limites du matériau et de lui arracher une certaine délicatesse malgré les contraintes :

Il y a dans ses œuvres la joie et les trouvailles ingénieuses de l'artisan qui aime se servir de ses mains, non par goût du bricolage, mais pour établir un contact vivant, plus réel avec le monde matériel. Dans tous les cas il reste fidèle à ce besoin du métier bien appris, du travail bien fait [...] <sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Pierre Courthion cité par D. Perez-Tibi in *L'Abécédaire de Raoul Dufy*, p. 90

<sup>125</sup> R. Cogniat. *Raoul Dufy*, p. 88

Contrairement à André Derain, Raoul Dufy ne souhaite pas exploiter les effets de la rudesse du matériau ; son intérêt est dans le combat avec la matière. À travers sa pratique de la gravure, il souhaite retrouver, s'approcher au plus près, du beau geste de l'artisan médiéval, du graveur d'antan. C'est dans sa recherche de la perfection, dans la pratique ardue de la gravure sur bois de fil, que Dufy s'inscrit véritablement dans une tradition artisanale et artistique ; c'est cet intérêt pour cette technique ancestrale qui, sans doute, donna l'idée à Fleuret de confier à Raoul Dufy la réalisation des bois qui accompagnent les *Friperies*.

Les deux hommes firent connaissance en 1905 grâce à Féret. De ses échanges avec le poète normand, le peintre développa à la fois son goût pour les livres et son envie de s'impliquer, en tant qu'artiste, dans la réalisation de ceux-ci :

J'ai toujours eu d'instinct le goût des livres, mais je dois à la fréquentation et à l'amitié de Fernand Fleuret d'avoir compris les raisons de cet amour et ce qu'il pouvait avoir d'importance dans mon œuvre et pour moi.<sup>126</sup>



R. Dufy. « L'Escarpolette », 1907.  
Gravure sur bois réalisée pour les *Friperies*. Coll. part.

Nous sommes à la fin de l'année 1907. Malade, Fleuret décide de suivre ses deux amis peintres, Dufy et Friesz, dans leur pèlerinage en Provence, sur les traces de Cézanne ; c'est là qu'il projette de voir paraître son recueil chez Druet – marchand de tableaux et éditeur –, tiré à cent exemplaires, en édition de luxe, accompagné de bois dont Dufy serait l'artiste, ou plutôt l'artisan. Esthétiquement, Fleuret apprécie les innovations de son ami, puisqu'elles s'appuient sur des bases classiques, et fait part de son projet à Féret, en précisant que les gravures *seront traitées comme des images à l'ancienne*<sup>127</sup>.

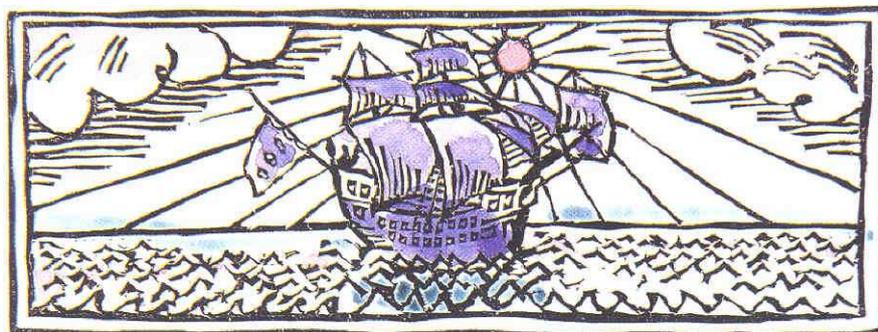
<sup>126</sup> Raoul Dufy cité par J. de Saint-Jorre in *Fernand Fleuret et ses amis*, p. 73

<sup>127</sup> Lettre citée par J. de Saint-Jorre in *Fernand Fleuret et ses amis*, p. 72



R. Dufy. « Musicien », 1907  
Gravure sur bois réalisée pour les *Friperies*. Coll. part.

Chaque jour, nous dit Fernand Fleuret dans son « Éloge de Raoul Dufy »<sup>128</sup>, le peintre exécutait trente dessins pour se faire la main. Et le soir tombé, à la lueur d'un morceau de chandelle dérobé, mais qui permettait de faire ressortir les contrastes, Dufy gravait au canif, sur des planches de poirier, les images des *Friperies*.



R. Dufy. « Bateau », 1907.  
Gravure sur bois réalisée pour *Friperies*. Coll. part.

Commencé à la fin de l'année 1907, alors que les deux hommes se trouvaient dans le Midi de la France, ce travail, en étroite collaboration, se poursuivit au moins jusqu'à l'été 1909, puisqu'une lettre, datée du 21 juillet, fait le point sur les planches réalisées :

Le bois est une matière que j'affectionne, j'éprouve une certaine joie à couper, à organiser mes tailles pour faire vivre cet inerte morceau de vieux poirier. Je ferai « Boiseries de Jadis » suivant la

<sup>128</sup> F. Fleuret. « Éloge de Raoul Dufy » in *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*, p. 267 à 279

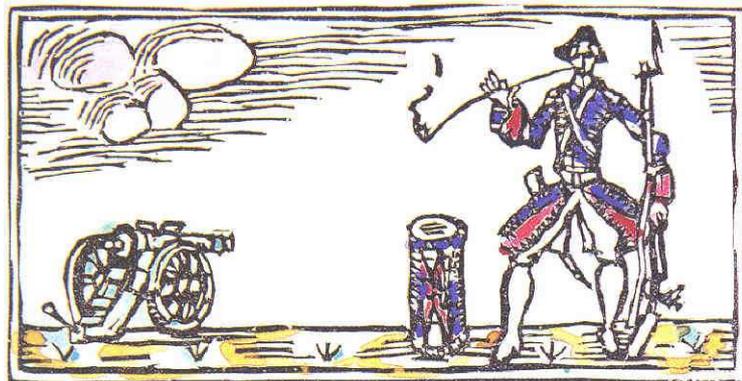
composition que vous me donnez. J'en retaillerai peut-être deux ou trois pour augmenter la tenue de mes illustrations. Je suis heureux que vous ayez goûté « Le passé légendaire ». Je pensais qu'il vous plairait, mais vous ne me dites rien de « Je t'apporte une fleur » que je trouve un des mieux. Le petit coin à droite est parfait, c'est réalisée [sic] toute la peinture, c'est plus qu'une image, c'est bien dans l'espace, sans la ressource d'autres plans que ceux du paysage. Je trouve celà [sic] aussi pur que les bois du XVII<sup>e</sup> français, enfin je suis fier d'avoir taillé ce petit coin. Je crois toujours qu'il ne faut pas de frontispice à votre bouquin, c'est un recueil de vingt pièces de poésie avec vingt images. Je ne vois pas qu'il soit nécessaire de les synthétiser dans une vingt et unième.<sup>129</sup>

Cette lettre nous donne de précieuses indications, quant au déroulement de la réalisation des bois des *Friperies*, et surtout sur la collaboration entre les deux hommes. Ainsi que le confirme Fernand Fleuret, l'origine de cette entente trouve son fondement dans un goût partagé pour la tradition et une inspiration puisée aux sources du passé :

On parle ici de la gravure sur bois, dont la décadence a commencé du jour où elle a tenté d'imiter le cuivre par les croisements et les valeurs de ses tailles. Un renouveau de l'ancienne xylographie a pu faire croire à des gens mal informés, comme l'était en peinture le vieux général, qu'il y avait là un modernisme extravagant de quoi l'on devait rire, et pourtant ces mêmes gens, par un illogisme monstrueux, se pâment encore sur les bois de nos pères en invoquant leur naïveté.

[...]

Et voilà comment un tel *révolutionnaire* cherche ses raisons dans le passé, de même qu'il s'inspire des almanachs de colportage pour celui de *Cocagne* et celui des *Lettres et des Arts*, des fresques de Pompéi pour ses figures les plus discutées, et encore des vieux papiers peints pour ses paysages. Et vous brocards, et vous, toiles de Jouy !...<sup>130</sup>



Raoul Dufy. « Le Soldat », 1907.  
Gravure sur bois réalisée pour les *Friperies*. Coll. part.

<sup>129</sup> Lettre du 21 juillet 1909 de Dufy à Fleuret, citée par J. de Saint-Jorre in *Fernand Fleuret et ses amis*, p. 73

<sup>130</sup> F. Fleuret. « Éloge de Raoul Dufy » in *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*, p. 278

Fernand Fleuret y défend également le peintre contre ses détracteurs, qui pourraient le taxer de pasticheur, critique à laquelle lui-même fut bien souvent confronté :

Maintenant que j'ai dit que les bois de Dufy étaient archaïques, les adversaires de sa manière vont le traiter de pasticheur. Il ne l'est pas nécessairement, parce qu'il n'y a pas deux façons également bonnes de traiter le bois, et qu'en le traitant selon les exigences de sa matière on retombe fatalement dans le métier des premiers xylographes, n'en eût-on jamais vu ni étudié les planches.<sup>131</sup>

Enfin, il y vante les mérites d'un retour à la tradition :

Forcément appliquée, la gravure ne s'éloigne guère de la tradition, et même, revenir au berceau de la gravure, comme on dit le berceau de l'imprimerie en parlant des *incunables*, c'est faire œuvre pure autant que savoureuse.<sup>132</sup>

Remy de Gourmont, que Fleuret considère comme *le premier des écrivains, le Régent des Lettres contemporaines*<sup>133</sup>, et à qui il a envoyé un exemplaire illustré de ses *Friperies*, reconnaît l'accord entre les poèmes et les images :

Ces images, qui vont bien avec vos charmantes *Friperies*, m'ont beaucoup diverti. Ce sont de petites restitutions tout à fait spirituelles. J'en ai quelques anciennes, de ce genre, celles de M. Dufy ont la finesse de la naïveté et n'en ont pas la candeur.<sup>134</sup>

Faute de moyens, les *Friperies*, ornées des vignettes de Dufy, ne paraîtront qu'en 1923 à la N. R. F. Elles seront tirées à trois cent soixante-dix exemplaires et les gravures, ainsi que la couverture, seront coloriées à la main par J. Rosoy et L. Petit-Barat. Gravées sur bois de fil, s'inspirant de l'imagerie des arts premiers européens, les planches de Dufy s'accordent heureusement avec les poèmes de Fleuret ; en outre, la fraîcheur et la légèreté des planches, mises en valeur par la couleur, adoucissent la mélancolie des pièces poétiques et ajoutent encore au charme désuet de la plaquette.

Séduit par le savoir-faire de Dufy, son goût pour la tradition et le Moyen Age, Fleuret le présenta à Apollinaire, rencontré depuis peu, et le lui recommanda pour achever son *Bestiaire*.

---

<sup>131</sup> *Ibid.* p. 277

<sup>132</sup> *Ibid.* p. 275-276

<sup>133</sup> J. de Saint-Jorre. *Fernand Fleuret et ses amis*, p. 55

<sup>134</sup> Lettre du 7 février 1909 de Remy de Gourmont à Fernand Fleuret. Disponible sur : [http://www.remydegourmont.org.de\\_rg/autographes/fleuret/notice.htm](http://www.remydegourmont.org.de_rg/autographes/fleuret/notice.htm) [réf. en ligne du 05/09/07]



R. Dufy. « Hermès », 1907.  
Gravure sur bois réalisée pour les *Friperies*. Coll. part.

b. Fernand Fleuret au cœur de la rencontre entre Apollinaire et Dufy

À l'automne 1908, Apollinaire, ayant renoncé à son emploi à la banque Châteaufort et Poitevin, pour tenter de vivre de sa plume, préparait une étude sur Andréa de Nerciat et sur l'Arétin. Ce travail l'amena à solliciter l'autorisation d'accéder à l'Enfer de la Bibliothèque Nationale et ce fut à la table de la Réserve qu'il rencontra Fernand Fleuret<sup>135</sup>. Discret, mince, d'une élégance toute anglaise, ce dernier se distinguait franchement de son camarade d'étude, mais leur attrait commun pour la fantaisie, toujours teintée d'érudition, ne manqua pas de faire naître entre eux une grande amitié. Plus tard, Fernand Fleuret se souvenait de ces moments magiques, au sortir de la bibliothèque, dont l'enchanteur Apollinaire avait le secret :

<sup>135</sup> En 1907, Fleuret répondit à un concours organisé par une société littéraire d'Évreux ; un prix de sept cents francs devait récompenser une étude consacrée à un poète régional.

Enfin, nous sortions, ivres de liberté [...]. [...], nous parlions presque invariablement de Casanova, pour qui nous professons un véritable culte ; de Francesco Colonna, l'auteur du *Songe de Poliphile*, que je trouve encore l'un des plus beaux livres du monde ; de Blaise de Vigenère, de Restif, de Milord l'Arsouille et de Stendhal. Quand nous étions fatigués, Guillaume chantait la demi-douzaine de chansons de Goliards qu'il avait retenues, et dont il inventait la musique, une musique discordante et ridicule. [...]

Nous finissions par échouer dans un café, mais le plus souvent chez un bistro. [...] Les uns avaient été fréquentés par des écrivains de jadis ; d'autres l'étaient exclusivement par des corps de métiers, artisans, portefaix ou lapidaires. Il savait quelle était la spécialité de chacun [...]. À cette place, Moréas lui avait parlé de son père et de sa petite maison de Grèce entourée d'oliviers ; là, Jarry avait tiré son revolver, ou versé l'encrier dans son Pernod. Il s'intéressait avec bonhomie aux conversations des petites gens [...]. Il avait pour eux la curiosité de Caylus, de Mercier, de Restif et de M. de Jouy. Cependant, la fantaisie prenait bientôt le dessus et tous les buveurs devenaient des héros de mémoires policiers ou de romans d'aventures, réunis dans un dessein invraisemblable et dérisoire.<sup>136</sup>

Ce témoignage de Fernand Fleuret montre de quelle façon les deux hommes partageaient cette capacité à vivre poétiquement chaque heure de la journée. Leur besoin de fantaisie les poussa tous deux jusqu'à la mystification<sup>137</sup> et leur goût commun pour les *curiosa* se concrétisa par la réalisation d'un ouvrage intitulé *L'Enfer de la Bibliothèque Nationale*<sup>138</sup>.

Mais les deux hommes partageaient bien plus encore que leur attrait pour le merveilleux et le fantasque : en effet, comme nous l'avons vu, le poète normand était un grand connaisseur de la langue française, de ses ressources, de sa musique :

[...] Fleuret avait l'admiration très réservée, très réticente. Pour lui, on n'écrivait jamais assez bien, et ceux qui n'écrivaient pas bien n'étaient dignes d'aucune considération ; c'étaient, pour employer un terme qui lui était cher, des faquins.<sup>139</sup>

Et André Billy d'ajouter :

---

<sup>136</sup> F. Fleuret. *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*, p. 286-287.

<sup>137</sup> Pour tenter de remporter le concours évoqué auparavant, Fleuret fabriqua de toutes pièces, et en une nuit de travail, un certain Jean Gauthier Thirel de la Pinsonnière, poète, noble, chouan et émigré, et son œuvre. Le jury affirma bien se souvenir de cet homme, mais ne donna que la cinquième place à Fernand Fleuret car, se justifia-t-il, ayant vécu en exil, « de la Pinsonnière ne fut que très peu mêlé aux affaires de la région ». Aucun des membres ne s'était aperçu que les vers que lui attribua Fleuret étaient empruntés à Lamartine, Corneille ou Mallarmé, entre autres. Joueur, Apollinaire répondit au canular de son ami en consacrant son article du mois de septembre 1908 de *La Phalange* à des auteurs imaginaires. L'année suivante, se faisant passer pour une femme, Louise Lalanne, Apollinaire assumait une chronique sur la littérature féminine pour *Les Marges*. Plusieurs revues sollicitèrent la collaboration de la poétesse, publiant même quelques uns de ses vers, écrits en fait par Marie Laurencin, avant que le poète ne révèle l'imposture en 1910. Cf. « La Littérature féminine » in *OPC* II, p. 919 à 931. Apollinaire évoque les supercheries littéraires de son ami dans *Le Flâneur des deux rives* in *OPC* III, p. 19.

<sup>138</sup> Les trois auteurs – Guillaume Apollinaire, Fernand Fleuret et Louis Perceau, journaliste et spécialiste de l'édition libertine – de cet ouvrage alimentaire en commencèrent la rédaction en 1908 et le firent paraître en 1913 au *Mercure de France*.

<sup>139</sup> J. de Saint-Jorre. *Fernand Fleuret et ses amis*, p. 61

Lui-même usait d'une langue merveilleuse d'élégance, fluide, transparente, qu'il avait acquise dans le commerce de nos prosateurs et de nos poètes de la Renaissance. Ce n'était pas du pastiche, c'était l'expression aisée, naturelle, d'un esprit orné de la plus fine fleur de notre culture.<sup>140</sup>

Le souci de pureté poétique et linguistique se manifeste, chez Fleuret, par une référence constante aux origines et à la grande époque de la langue française : outre les poèmes des *Friperies*, il suffit de considérer son premier pseudonyme, Alain Tournevielle, ou les titres de ses œuvres – *Airs de Vielle*, *Le Carquois du Sieur Louvigné du Désert*, *Les Satyres du Sieur de Sigogne...* –, pour s'apercevoir de son attachement à la tradition littéraire : pour Guillaume Apollinaire, son ami n'était autre que *l'un des meilleurs versificateurs français*<sup>141</sup>. Aussi, pour rendre service à Fleuret, Apollinaire le présenta à Élémer Bourges ; il l'aida à obtenir ses entrées aux *Marges*, ainsi qu'au *Mercure de France*, dirigé alors par Alfred Valette. En contrepartie, Fernand Fleuret réussit à obtenir qu'Apollinaire rédige la préface du *Catalogue de la III<sup>e</sup> exposition du « Cercle de l'Art Moderne du Havre »* pour l'année 1908<sup>142</sup> – Fleuret avait été l'auteur de celle de 1907. En présentant cette exposition, qui se composait d'envois de peintres comme Bonnard, Braque, Denis, Derain, Dufy, Friesz, Girieud, Matisse, Signac, Vlaminck, Vallotton, ou bien encore Van Dongen, le poète entamait véritablement sa carrière de critique d'art, et allait faire plus ample connaissance avec celui qui allait devenir l'artiste du *Bestiaire*.

Sans l'intermédiaire de Fernand Fleuret, Apollinaire n'aurait peut-être jamais songé à travailler avec Raoul Dufy. Ce jeune peintre, à l'allure fragile, mène une vie des plus banales et fréquente peu la bohème montmartroise :

La vie de Dufy doit être évoquée avec des mots simples, comme une histoire pour image d'Épinal, car toute remplie qu'elle soit de courage, de difficultés surmontées, elle reste dans les limites humaines des destinées normales, banales, pourrait-on dire, si elle ne concernait pas un grand artiste et n'avait permis à de grandes œuvres de naître. [...] On n'y trouve que le déroulement familial de la joie et de la peine des hommes, le combat quotidien pour vivre à la mesure de ce qu'on est et pour extérioriser joyeusement ce que l'on sent palpiter en soi.<sup>143</sup>

---

<sup>140</sup> *Ibid.*

<sup>141</sup> « 1, rue Bourbon-le-Château », *Le Flâneur des deux Rives* in *OPC* III, p. 19

<sup>142</sup> La préface s'intitule « Les Trois Vertus plastiques ». Elle sera reprise dans *Le Feu*, en juillet 1908, et constituera, avec quelques variantes, l'introduction des *Peintres Cubistes* parus en 1913. Cf. *Chroniques d'art 1902-1918* de Guillaume Apollinaire, p. 71, pour la préface de l'exposition, et *OPC* II, p. 5 pour *Les Peintres Cubistes*.

<sup>143</sup> R. Cogniat. *Dufy*, p. 6

Dufy définit lui-même ainsi son attitude face à la vie :

La vie ne m'a pas toujours souri, mais j'ai toujours souri à la vie.<sup>144</sup>

Avec Dufy, on est bien loin de l'exubérance de Picasso ou de la personnalité tourmentée de Derain ; bien loin, en somme, des tempéraments forts et indépendants que le poète admire et avec lesquelles il aime à collaborer. En outre, les évocations des œuvres de Dufy, dans les critiques d'art d'Apollinaire, sont rares avant 1910 ; seule cette remarque tiède, rédigée à l'occasion du Salon des Indépendants de 1908, y figure :

Je ne pense pas que M. Dufy soit encore satisfait de ses dessins. Son souci d'arriver dans cette voie est visible, et on ne peut que l'en féliciter. Nous le retrouverons bientôt entièrement transformé.<sup>145</sup>

Grâce à Fernand Fleuret, qui connaît personnellement les deux hommes, et qui sait la place que tient la tradition dans leur création, Apollinaire et Dufy font connaissance. Plus au fait de sa manière, le poète se fait fort de défendre le peintre :

Le talent de Raoul Dufy ne va pas sans analogies, d'une part, avec les peintres de l'Ombrie et, d'autre part, avec les graveurs sur bois d'autrefois. Ses tableaux sont bien ordonnés et il peint avec certitude. Il faut attacher un grand prix à ces petites choses qu'il s'est contenté d'exposer.<sup>146</sup>

Alors qu'Apollinaire désespère de faire paraître un jour son premier recueil de poésies, le peintre rencontre d'importants problèmes financiers<sup>147</sup>. C'est pourquoi, en 1910, sur les conseils de son ami, Apollinaire accepte de confier les gravures à Raoul Dufy.

C'est leur goût pour la tradition et l'amour des livres qui lièrent d'amitié Fernand Fleuret, Raoul Dufy et Guillaume Apollinaire. Si, pour le premier, la modernité n'a pas voix au chapitre dans son œuvre, pour les deux autres, elle est inséparable de la tradition. Ainsi, l'histoire des arts au XX<sup>e</sup> siècle, qui se lit dans les quatre bois de Dufy, se mêle au savoir-faire hérité des xylographes médiévaux, tout comme les traces de la vie d'un jeune poète s'insèrent dans des formes littéraires du Moyen Age. Cette recherche de l'harmonie entre passé et présent, antérieure à leur rencontre, sera au cœur de l'entente entre Apollinaire et

---

<sup>144</sup> Raoul Dufy cité par D. Perez-Tibi in *L'Abécédaire de Raoul Dufy*, p. 32

<sup>145</sup> *OPC* II, p. 105

<sup>146</sup> G. Apollinaire. « Prenez garde à la peinture ! », in *OPC* II, p. 143

<sup>147</sup> Depuis qu'il s'est séparé de son marchand Blot, en 1905, Dufy ne peut plus prétendre à la bourse que lui versait la ville du Havre ; en 1908, son nouveau marchand, Berthe Weill, refuse de le suivre dans sa nouvelle orientation, le cubisme cézannien, et veut le ramener à la manière fauve.

Dufy, et constituera le centre de leurs préoccupations lors de la réalisation des planches du *Bestiaire*.

2. « Je suis certain qu'avec votre art que vous possédez bien et votre culture [...] le résultat de votre travail sera merveilleux ».

Accepter l'abandon de Picasso ne fut sans doute pas chose facile pour Guillaume Apollinaire, mais grâce à Raoul Dufy, il peut enfin espérer que son premier recueil de poèmes verra le jour. Dans une lettre du 29 août 1910, le poète exprime au graveur toute la confiance et les espoirs qu'il place dans son travail :

Je suis certain qu'avec votre art que vous possédez bien et votre culture un idéal vous transportera et que le résultat de votre travail sera merveilleux.<sup>148</sup>

Grâce à l'amitié et au respect qui président à sa collaboration avec Dufy, Apollinaire reprend les poèmes de 1908 et peut rêver à nouveau d'une collaboration idéale, à l'image de celle qu'il vécut avec Derain et Kahnweiler.

#### a. La reprise de *La Marchande* et les nouveaux poèmes du *Bestiaire*.

Pour Guillaume Apollinaire, il n'est pas question de laisser de côté les poèmes de *La Marchande des quatre saisons*<sup>149</sup>. C'est pourquoi, de la même façon qu'il l'a fait pour *L'Enchanteur*, il reprend la préoriginale, y ajoute de nouveaux poèmes, des notes, et change le titre du recueil. Si les poèmes de *La Marchande* dressaient un « portrait » d'Apollinaire entre 1906 et 1908, les ajouts et les modifications apportées à la préoriginale viennent compléter –

<sup>148</sup> « Lettre du 29 août 1910 de Guillaume Apollinaire à Raoul Dufy » in *Annexes*

<sup>149</sup> Nous rappelons que la composition de *La Marchande* est donnée dans le premier chapitre de cette partie.

en reflétant l'évolution de sa personnalité et de sa conception de la création poétique – ce portrait initial.

\* Le temps des regrets

Pour cette seconde version, qui n'est autre que *Le Bestiaire* tel que nous le connaissons, Apollinaire a repris quasiment tels quels<sup>150</sup> les dix-huit poèmes parus dans *La Phalange* et y a ajouté douze nouveaux animaux. « Le Serpent », « La Souris », « L'Éléphant » et « La Sauterelle » viennent grossir les rangs de la première et de la seconde section. « Orphée », « Le Dauphin », « Le Poulpe », « La Méduse », « L'Écrevisse » et « La Carpe » constituent la totalité de la section des animaux marins. « Les Sirènes » et « La Colombe » complètent celle des oiseaux. Apollinaire a augmenté les notes, puisque de quatre dans *La Marchande* on passe à douze<sup>151</sup>, et a procédé à un changement de titre : *La Marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain* s'intitule désormais *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*.

Si l'on compare les poèmes rédigés pour la version originale à ceux de *La Marchande*, on s'aperçoit très rapidement que les obsessions du poète restent les mêmes : l'angoisse liée au temps qui passe l'étreint toujours ; nous en voulons pour preuve « Le Dauphin » :

Dauphins, vous jouez dans la mer,  
Mais le flot est toujours amer.  
Parfois, ma joie éclate-t-elle ?  
La vie est encore cruelle.<sup>152</sup>

Dans ce quatrain, Apollinaire évoque avec regret l'innocence et la naïveté de la jeunesse – suggérées par le jeu – face à l'inconstance de la vie, symbolisée par le flot amer. Un peu plus loin, « L'Écrevisse » vient renforcer l'idée d'une lutte déjà perdue contre la fuite du temps :

---

<sup>150</sup> « Les variantes du Bestiaire » in *Annexes*

<sup>151</sup> Si la note liée au « Lièvre » reste inchangée, Apollinaire a revu celle du premier « Orphée » et celle du « Dromadaire » ; il a également supprimé les quelques lignes consacrées au « Paon ». Pour « La Tortue », « Le Cheval », « Orphée » des insectes, « La Mouche », « La Sauterelle », « Orphée » des oiseaux et « Le Bœuf », le poète propose d'éclairer le lecteur sur les références érudites contenues dans les quatrains.

<sup>152</sup> B in *OP*, p. 21

Incertitudes, ô mes délices  
Vous et moi nous nous en allons  
Comme s'en vont les écrevisses,  
À reculons, à reculons.<sup>153</sup>

Apollinaire ne pouvait mieux exprimer qu'à travers le mode de déplacement spécifique à l'écrevisse, à la fois l'inéluctable cheminement qui nous mène tous vers la mort, et cette attitude du poète qui, bien forcé d'avancer dans la vie, ne peut s'empêcher de regarder en arrière. « La Souris » est certainement le poème qui dit le plus clairement les tourments du poète :

Belles journées, souris du temps,  
Vous rongez peu à peu ma vie.  
Dieu ! Je vais avoir vingt-huit ans,  
Et mal vécus, à mon envie.<sup>154</sup>

Entre regrets et déception, ce quatrain résonne d'autant plus dans l'esprit du lecteur qu'il se situe juste après « Le Dromadaire » qui, rappelons-le, évoquait les envies du poète de courir le monde et d'aller à l'aventure. Les poèmes de cette seconde version montrent que les années ont passé et il n'a pas eu le temps de découvrir les mille choses dont il rêvait ; pire encore, un sentiment résume ces années, l'ennui :

Saché-je d'où provient, Sirènes, votre ennui  
Quand vous vous lamentez, au large, dans la nuit ?  
Mer, je suis comme toi, plein de voix machinées  
Et mes vaisseaux chantants se nomment les années.<sup>155</sup>

En 1908, le chant maudit des sirènes de l'« Orphée » des oiseaux suggérait uniquement la perfidie féminine ; dans la version du *Bestiaire*, le poète a revu son jugement. « Les Sirènes » nuance cet avis tranché : à l'instar du chant du poète, celui des sirènes n'est que l'expression de leur solitude et de leur désarroi face à la fuite des jours et de l'amour.

---

<sup>153</sup> *B* in *OP*, p. 24

<sup>154</sup> *Ibid.* p. 13

<sup>155</sup> *Ibid.* p. 27

\* Les nuances de l'amour

Les poèmes de 1910 font également la part belle à la manifestation de toute la palette des émotions liées au sentiment amoureux, et ce, d'autant plus que la relation tempétueuse et passionnée de Guillaume Apollinaire avec Marie Laurencin lui a permis d'en découvrir les multiples facettes.

Avec le passage du personnage de la Marchande à Orphée, que l'on retrouve dans le titre et quatre fois à l'intérieur du recueil, Apollinaire place d'emblée son ouvrage sous le signe de la souffrance amoureuse : non seulement le héros mythique perdit Eurydice aux portes de l'Enfer, mais de plus il mourut de la cruauté des femmes qui réduisirent son corps en pièces<sup>156</sup>. Comme le fait remarquer Marc Poupon, le saint Jean<sup>157</sup> de « La Sauterelle » connut le même destin tragique :

Dans « La Sauterelle », l'insecte lui [Apollinaire] importe bien moins que saint Jean dont le destin ressemble à celui d'Orphée dans la mesure où l'un et l'autre sont morts par décollation, victimes des femmes [...].<sup>158</sup>

Ainsi, dans *Le Bestiaire* la souffrance du poète est toujours bien présente, mais la personnalité d'Apollinaire a évolué depuis la rédaction des premiers poèmes de *La Marchande* ; il a fait l'expérience de la complexité des sentiments qui se déploient dans une relation amoureuse. Aussi, le constat des « éternités différentes de l'homme et de la femme », établi lors de la reprise de *L'Enchanteur* en 1908, se traduit, dans les poèmes du *Bestiaire*, par l'expression de sentiments ambivalents, voire contradictoires :

Tu t'acharnes sur la beauté.  
Et quelles femmes ont été  
Victimes de ta cruauté !  
Ève, Eurydice, Cléopâtre ;  
J'en connais encor trois ou quatre.<sup>159</sup>

---

<sup>156</sup> Revenu en Thrace, Orphée voulut demeurer fidèle à son épouse disparue, et dédaigna l'amour des femmes de son pays qui, dépitées, démembrèrent son corps. Sa tête, jetée dans le fleuve, fut recueillie à Lesbos. Sa lyre fut placée par Zeus parmi les constellations à la demande d'Apollon et des muses qui, de leur côté, accordèrent une sépulture au pied de l'Olympe à ses membres épars.

<sup>157</sup> Contrairement à ce que l'on pourrait croire, ce personnage n'est pas Jean l'Évangéliste, mais Jean le Baptiste, le prophète et l'ascète.

<sup>158</sup> M. Poupon. « Quelques énigmes du *Bestiaire* », p. 94

<sup>159</sup> B in *OP*, p. 7

Même si le serpent symbolise sans équivoque le diable et le péché, et qu'à l'instar des modèles anciens le poète le relie aux rites de séduction, à la chute et à la mort de femmes célèbres, « Le Serpent » d'Apollinaire, comme le fait remarquer Anne Greet<sup>160</sup>, se distingue par son ambiguïté qui naît du double sens du mot *s'acharner* : en effet, si ce verbe peut suggérer la haine, dans le sens où il implique une action menée contre quelqu'un ou quelque chose, il peut aussi évoquer l'amour, lorsqu'il signifie s'attacher avec opiniâtreté à obtenir quelqu'un ou quelque chose. Cette polysémie permet au poète de faire subtilement ressentir toute la complexité des relations amoureuses, complexité sur laquelle il revient dans le dernier vers du quintil. En effet, Apollinaire se révèle derrière la figure du serpent : en allongeant la liste des femmes déchues du nombre dérisoire de trois ou quatre, il montre qu'il fait allusion à ses propres conquêtes et à l'aspect sadique de ses amours. Cette propension à aimer souffrir et à aimer faire souffrir est représentée de façon explicite par le couple « Le Poulpe » et « La Méduse » : le premier, masculin, « su[ce] le sang de ceux qu'il aime ; et le poète d'avouer que ce monstre inhumain, c'est [lui]-même »<sup>161</sup>. La seconde, féminine, se plaît dans les tempêtes, et là encore, Apollinaire d'avouer :

Et je m'y plais comme vous faites.<sup>162</sup>

« L'Écrevisse »<sup>163</sup> confirme ce goût pour la souffrance : l'incertitude à l'égard de la fidélité de sa bien-aimée et de ses propres sentiments lui procure un plaisir pervers qu'il exprime dans le premier vers.

Pour le poète, les relations engendrées par le sentiment amoureux sont quelquefois tellement ambiguës, qu'il lui devient difficile de savoir la part féminine et masculine qu'il porte en lui. Il montre cette confusion des sexes en s'identifiant aussi bien à des êtres masculins comme le poulpe, le bœuf ou le serpent, qu'à des créatures féminines, comme la méduse ou les sirènes. Enfin, à la différence des poèmes de *La Marchande*, Apollinaire ne se laisse plus aller à la grivoiserie : la relation qu'il entretient avec Marie Laurencin depuis quatre années ne peut plus être traitée avec la légèreté du début. C'est pourquoi il remplace « Le Condor » par « Le Serpent » et rédige « La Colombe » :

Colombe, l'amour et l'esprit

<sup>160</sup> A. Greet. *Apollinaire et le Livre de peintre*, p. 91

<sup>161</sup> *B* in *OP*, p. 22

<sup>162</sup> *Ibid.* p. 23

<sup>163</sup> *Ibid.* p. 24

Qui engendrâtes Jésus-Christ,  
Comme vous j'aime une Marie.  
Qu'avec elle je me marie.<sup>164</sup>

Cet oiseau, symbole de l'Esprit Saint, appartient lui aussi à la tradition des bestiaires : au Moyen Age, la colombe est associée à Jésus, fils de Marie, et à la Renaissance, à Vénus. Et même si, à cette période de sa vie, Apollinaire n'éprouve plus que de l'indifférence à l'égard de la religion de son enfance, il ne peut s'empêcher de se laisser aller à un brin de subversion en mettant sur le même plan l'amour céleste et l'amour profane.

Les vers de 1910 portent la marque de la maturité du poète qui se manifeste par la conscience du temps qui passe, les nuances qu'il développe dans les nouveaux poèmes du *Bestiaire*, et surtout dans la foi qu'il met dans sa vocation poétique.

\* Orphée, le double lumineux du poète

Le fait remarquable dans la reprise du *Bestiaire* est l'augmentation considérable des notes : si les poèmes de 1908 ont à peine été retouchés par Apollinaire, les notes qui s'y rapportent ont été soit modifiées, soit complétées, l'intention du poète étant d'explicitier leurs allusions érudites. Ainsi, par l'intermédiaire de ces gloses, le poète raconte la légende des mouches ganiques<sup>165</sup>, établit l'obscur rapport entre le bœuf et le chérubin<sup>166</sup>, nous donne, pour « Le Dromadaire », un résumé de l'*Historia del Infante D. Pedro de Portugal*, qui permet de mettre en lumière le lien entre le poème et la référence à Don Pedro d'Alfaroubeira<sup>167</sup>. Enfin, dans la même note, Guillaume Apollinaire a supprimé la fausse référence bibliographique<sup>168</sup>. Comment comprendre alors qu'un poète aussi joueur et mystificateur que lui ait choisi de sacrifier l'aspect « divertissant » de son *Bestiaire* et de donner les clés de ses devinettes érudites ? On pourrait relier cette résolution à la tristesse diffuse qui ressort des poèmes de

---

<sup>164</sup> *B* in *OP*, p. 28

<sup>165</sup> *B* in *OP*, p. 34, note 8

<sup>166</sup> *Ibid.* p. 35, note 11

<sup>167</sup> *Ibid.* p. 34, note 6

<sup>168</sup> Rappelons-le, dans *La Marchande*, le titre en espagnol était suivi de « Valencia (s.d.) in-4° », qui permettait à Apollinaire de faire croire à son lecteur qu'il avait pris connaissance de cet ouvrage dans sa version originale. Cf. le paragraphe intitulé « Les traces des lectures d'Apollinaire dans les poèmes de *La Marchande* »

1910<sup>169</sup> ; le temps qui passe angoisse le poète et ces amusements dérisoires ne le distraient plus. Or, nous pensons qu'il s'agit moins de résignation et de tristesse que, au contraire, d'une nouvelle marque de la confiance du poète en lui-même et en sa vocation : Guillaume Apollinaire n'a plus besoin de se cacher derrière son érudition pour exister. Depuis qu'en 1908 sa destinée lui est apparue beaucoup plus clairement, le poète a d'autres ambitions pour son *Bestiaire* : certes, de par le genre auquel il appartient, le recueil ne manquera pas de faire penser à un « divertissement », mais Apollinaire semble avoir désormais à cœur de se servir de ces quatrains pour dresser le dessein d'un nouvel art poétique.

Face à ce projet, un problème a dû rapidement se poser au poète : comment réunir deux jeux de poèmes rédigés, l'un entre 1906 et 1908, et l'autre entre 1910 et 1911, à une période durant laquelle Apollinaire et son écriture n'ont cessé d'évoluer ? Nous voulons bien croire Marie Laurencin qui, répondant aux questions de Marie-Jeanne Durry, dit :

J'ai vu fabriquer *Le Bestiaire*. Il a bien peiné pour le faire.<sup>170</sup>

Car sans même toucher aux poèmes de 1908, Apollinaire a réussi à créer une unité entre les deux jeux grâce aux notes qui, lorsque les intentions du poète ne sont pas assez claires dans le quatrain, les précisent ou les explicitent à la fin du recueil. Ainsi, dans leur ensemble, poèmes et notes nous livrent une véritable réflexion sur la poésie et le rôle du poète : la note liée au « Dromadaire »<sup>171</sup>, ou à l'« Orphée » des insectes<sup>172</sup>, celle de « La Mouche »<sup>173</sup> et celle du « Bœuf »<sup>174</sup>, parce qu'elles nous parlent de voyages vécus ou rêvés – grâce à la lecture –, d'amour, de légendes de tous les pays et de toutes les religions, nous présentent les matériaux de la poésie, la matière première du poète, la vie, avec ses bonheurs et ses malheurs<sup>175</sup>. La note du « Cheval »<sup>176</sup> et le quatrain du « Poulpe » suggèrent l'effort et le labeur du poète, « jetant son encre vers les cieux »<sup>177</sup>, espérant, ainsi que nous le dit la note du « Bœuf »<sup>178</sup>, atteindre Dieu, c'est-à-dire la perfection. Pour elle, le poète doit, comme « L'Éléphant » qui ne peut offrir son bien le plus précieux qu'au prix de sa mort, accepter d'être une victime volontaire, de payer son chant de sa mort :

<sup>169</sup> M. Poupon. « Quelques énigmes du *Bestiaire* », p. 94. Se fondant sur le champ lexical, Marc Poupon met en lumière une tristesse diffuse présente dans les poèmes de 1910.

<sup>170</sup> D. Bordat. *Apollinaire*. p. 58

<sup>171</sup> *B* in *OP*, p. 34, note 6

<sup>172</sup> *Ibid.* note 7

<sup>173</sup> *Ibid.* note 8

<sup>174</sup> *Ibid.* p. 35, note 11

<sup>175</sup> Cf. « La Colombe » et « Les Sirènes »

<sup>176</sup> *B* in *OP*, p. 34, note 4

<sup>177</sup> *B* in *OP*, p.22

<sup>178</sup> *B* in *OP*, p. 35

Comme un éléphant son ivoire,  
J'ai en bouche un bien précieux.  
Pourpre mort !... J'achète ma gloire  
Au prix des mots mélodieux.<sup>179</sup>

Pour compenser ce sacrifice, dans *La Marchande*, Apollinaire exprimait son désir de gloire dans cette vie et ses souhaits d'accéder au Paradis<sup>180</sup>. Dans *Le Bestiaire* de 1911, le poète, plus assuré, revendique le salut de l'âme, le droit à l'immortalité :

Ceux qui s'exercent à la poésie ne recherchent et n'aiment rien autre que la perfection qui est Dieu lui-même. Et cette divine bonté, cette suprême perfection abandonneraient ceux dont la vie n'a eu pour but que de les découvrir et de les glorifier ? Cela paraît impossible, et, à mon sens, les poètes ont le droit d'espérer après leur mort le bonheur perdurable que procure l'entière connaissance de Dieu, c'est-à-dire la sublime beauté.<sup>181</sup>

Mais comme à chaque fois que son propos devient par trop lyrique, ou trop sérieux, notre poète met de la distance entre lui et son lecteur ; c'est à « La Sauterelle », quatrain ironique, que revient ce rôle :

Voici la fine sauterelle  
La nourriture de saint Jean.  
Puissent mes vers être comme elle,  
Le régal des meilleures gens.<sup>182</sup>

Même s'ils sont « le régal des meilleures gens », les vers d'Apollinaire, à l'image de l'insecte, n'en seront pas moins un frugal repas. À l'instar du « Paon »<sup>183</sup>, la dérision qui ressort de ce quatrain permet à Apollinaire de prendre du recul par rapport à sa vocation et lui évite les excès de lyrisme.

L'amour, la poésie, le salut de l'âme sont les trois thèmes qui ont permis au poète de créer une véritable unité entre les poèmes de 1908, ceux de 1911 et les notes. Mais, comme le fait remarquer Marc Poupon, ces préoccupations ne sont plus des « articles que l'on confie au bagout d'une marchande »<sup>184</sup>. Alors que se dessine un nouvel art poétique, Apollinaire doit

---

<sup>179</sup> *Ibid.* p. 14

<sup>180</sup> Cf. « La Chenille » et « Le Bœuf »

<sup>181</sup> *Ibid.* p. 35, note 12

<sup>182</sup> *B* in *OP*, p. 19

<sup>183</sup> *Ibid.* p. 29

<sup>184</sup> M. Poupon. « Quelques énigmes du *Bestiaire* », p. 94

trouver un personnage susceptible de guider ce cortège. Pourquoi ne pas mettre Hermès, déjà présent dans le premier quatrain de *La Marchande*, à sa tête ? Tout comme Orphée, Hermès est un dieu démiurge, polytechnicien, fondé en magie, et visionnaire. En outre, il fait le lien entre *L'Enchanteur* et *Le Bestiaire*, et représente également la figure emblématique du poète. Mais aux yeux d'Apollinaire, Orphée semble être un double « plus complet » :

Orphée était natif de la Thrace. Ce sublime poète jouait d'une lyre que Mercure lui avait donnée. Elle était composée d'une carapace de tortue, de cuir collé à l'entour, de deux branches, d'un chevalet et de cordes faites avec des boyaux de brebis. Mercure donna également de ces lyres à Apollon et à Amphion. Quand Orphée jouait en chantant, les animaux sauvages eux-mêmes venaient écouter son cantique. Orphée inventa toutes les sciences, tous les arts. Fondé dans la magie, il connut l'avenir et prédit chrétiennement l'avènement du SAUVEUR.<sup>185</sup>

Ce personnage mythologique ne reflète pas seulement, par son destin tragique, les déboires de notre poète avec les femmes, mais constitue le type même du poète légendaire dont le chant a le pouvoir de charmer tous les êtres, les plus inanimés – les pierres –, comme les plus maléfiques – les Sirènes ou Cerbère. Orphée présente les linéaments d'une personnalité poétique qui reflète véritablement les aspirations poétiques et artistiques d'Apollinaire :

La place prise par les quatre Orphée, succédant à la Marchande de la préoriginale, indique bien où se situe l'intervention apollinarienne, et ses ambitions ; [...], les séries de bêtes sont devenues « cortège » glorieux du « Thrace magique », dont on sait que le talent charma et entraîna les bêtes féroces. Déjà apparaît la volonté chez Apollinaire, plaçant son recueil sous le signe d'Orphée, de prendre aux rets de sa poésie l'univers entier (ici limité encore aux seuls animaux des différents règnes) [...].<sup>186</sup>

En faisant d'Orphée son double, Apollinaire prend symboliquement possession de ses pouvoirs d'enchanteur. En outre, la phrase « Orphée inventa toutes les sciences, tous les arts »<sup>187</sup> est intéressante pour notre propos, puisqu'elle justifie le dialogue entre les arts et établit le lien entre les vers d'Apollinaire et les bois de Dufy. Les poèmes et les notes du *Bestiaire* mettent en lumière les éléments qui montrent la volonté affirmée d'Apollinaire de se lier étroitement à Orphée, et ce, non seulement pour s'attribuer ses pouvoirs : grâce à son

---

<sup>185</sup> B in *OP*, p. 33, note 3

<sup>186</sup> D. Bordat. *Apollinaire*. p. 64

<sup>187</sup> B in *OP*, p. 33, note 3

chant, Orphée a pu revenir d'entre les morts et Zeus lui a accordé l'immortalité, un don des dieux dont rêve le poète.

Après s'être approprié, dans *L'Enchanteur pourrissant*, les pouvoirs de Merlin, Apollinaire avait laissé l'enveloppe charnelle du Fils du Diable aux vers pour pouvoir annoncer l'avènement d'un poète nouveau – mais non encore nommé – dans « Onirocritique ». La première version du *Bestiaire*, *La Marchande des quatre saisons*, suggérait cette venue sous les traits d'Hermès Trismégiste. Mais le nouveau cortège, mené par Orphée, double lumineux du poète – par opposition à Merlin qui constituait le double ténébreux du poète – semble signer une fois pour toutes la renaissance glorieuse de la poésie nouvelle. Celle-ci, placée sous l'égide du légendaire Orphée, s'inspire de l'énergie de la vie ; en elle se confondent passé, présent, modernité et tradition, art et poésie, pour atteindre l'unité et l'harmonie, la connaissance de Dieu, la sublime beauté et l'immortalité.

b. Raoul Dufy, la voie des arts décoratifs et les quatre bois préparatoires aux gravures du *Bestiaire*.

Tout comme Derain, Raoul Dufy avait d'abord été influencé par l'Impressionnisme ; puis, à la vue de la fameuse toile de Matisse, *Luxe, Calme et volupté*, exposée en 1905 au Salon des Indépendants, s'était rallié au Fauvisme<sup>188</sup>. Parce qu'elle lui ouvrait les voies des arts premiers et s'inscrivait dans un mouvement de réhabilitation des arts décoratifs – se manifestant par un rejet de toute hiérarchie entre les diverses disciplines artistiques<sup>189</sup> –, entamé depuis longtemps<sup>190</sup>, la rétrospective Gauguin de 1906 fut une révélation majeure pour Dufy : la découverte des bois gravés du maître le confortait dans ses choix et validait sa démarche. Or, à la fin de l'année 1909, cette passion fut ravivée par sa visite au Salon des

<sup>188</sup> Devant cette toile le peintre dira : « Devant ce tableau, j'ai compris toutes les nouvelles raisons de peindre et le réalisme impressionnisme perdit pour moi son charme à la contemplation du miracle de l'imagination introduite dans le dessin et la couleur. » Raoul Dufy cité par E. Pernoud, in *L'Estampe des Fauves*, p. 84.

<sup>189</sup> À cette époque, et la société bourgeoise n'y est pas pour rien, la hiérarchie entre les diverses disciplines est importante : ainsi, on parle d'art majeur, lorsqu'il s'agit de peinture, de sculpture ou d'architecture, et d'art mineur, lorsqu'il s'agit d'art appliqué ou décoratif (impression sur tissus, orfèvrerie, illustration...). À l'intérieur même des disciplines, on parle de genre majeur, lorsque l'on traite de sujets historiques ou mythologiques, et de genre mineur, pour les portraits ou les natures mortes.

<sup>190</sup> Cette réhabilitation, qui toucha toute l'Europe, commença officiellement, en 1882, avec la naissance de l'Union Centrale des Arts Décoratifs. Deux ans plus tard, on fonda, en Belgique, le Groupe des Vingt. En 1888, en Angleterre, naît *Arts and Crafts*, dirigé par l'illustrateur William Morris, qui travailla au renouveau dans la création de tissus, mobilier et artisanat d'art.

Arts décoratifs de Munich, capitale des arts appliqués. À l'occasion de cet événement, Raoul Dufy, accompagné d'Othon Friesz et Hans Purrmann, élève de Matisse, se rend en Allemagne. Le jeune peintre découvre alors les travaux sur bois des expressionnistes allemands de *Die Brücke*<sup>191</sup> et du *Blaue Reiter*<sup>192</sup>.



K. Schmidt-Rottluff. *Mélancolie*, 1914.

Bois, 50 x 39 cm. Coll. part.

<sup>191</sup> *Die Brücke* (« le Pont ») fut fondé en 1905 et dissout en 1913. Il regroupa des artistes comme E. Nolde, O. Mueller, E. L. Kirchner, M. Pechstein ou K. Schmidt-Rottluff.

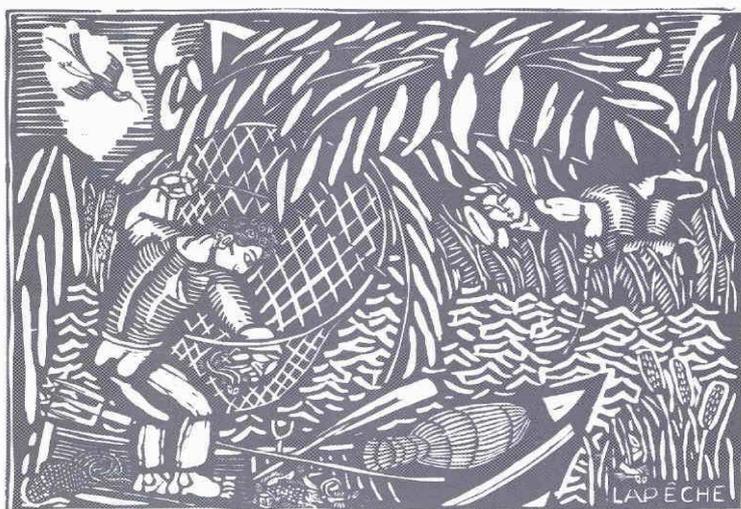
<sup>192</sup> *Le Blaue Reiter* (« Cavalier bleu »), baptisé ainsi en 1911, réunit A. Jawlensky, W. Kandinsky, G. Münter, F. Marc et A. Macke. Ces artistes donnent une vision du monde plus optimiste et colorée que ceux de *Die Brücke*.

De retour en France, Dufy grava quatre planches – *La Danse*, *L'Amour*, *La Chasse*, *La Pêche* – qui montrent, non seulement ce qu'il a retenu de la leçon expressionniste, mais également la façon dont il l'a intégrée à son art. Ces bois ne sont reliés à aucun texte et ont été préparés grâce à des études au lavis et à l'encre de Chine.



R. Dufy. *L'Amour*, 1910.  
Xylographie sur papier,  
30,5 x 31,5 cm,  
Musée des Beaux-Arts, Nice.

Dans l'esprit, ces bois n'ont pas grand-chose à voir avec les œuvres expressionnistes, qui présentent une vision pessimiste de la société, destinée à exhorter les nouvelles générations à remettre en cause l'ordre ancien : comme on peut le voir, les œuvres de Dufy ne relèvent d'aucune revendication particulière. Au contraire, fidèle à son goût pour la naïveté et la fraîcheur de l'imagerie populaire, l'atmosphère des planches est celle d'une idylle amoureuse, de la nostalgie du temps révolu.



R. Dufy. *La Pêche*, 1910.  
Xylographie sur bois,  
31,5 x 40,8 cm, Musée  
des Beaux-Arts, Nice.

Ancien fauve, le peintre a, par contre, sans doute été touché par les violents contrastes entre le noir et le blanc, ainsi que par le travail du bois et la démarche des artistes allemands prônant l'interpénétration du grand art et des arts appliqués. Ces quatre planches s'inspirent fortement de l'art populaire médiéval : les thèmes représentés sont traditionnels au Moyen Âge et rappellent l'art des imagiers, dont le rôle était de perpétuer l'iconographie et les motifs anciens. Dufy se rattache également aux graveurs d'autrefois par les outils – le canif et la gouge – et la technique – le bois de fil – utilisés. Avec *La Pêche* et *L'Amour*, le peintre montre pour la première fois ses exceptionnels talents de graveur sur bois : malgré la difficulté liée au bois de fil, Dufy a su s'accommoder aux exigences de la matière : les gravures fourmillent de détails et il n'a négligé aucun d'entre eux. Comme les xylographes du XV<sup>e</sup> siècle, Dufy manifeste un réel souci du modelé et du rendu de l'illusion du relief. Plus que d'art primitif, Raoul Dufy est amateur d'art naïf, ce qui ne pouvait échapper à Apollinaire, goûtant la manière du Douanier Rousseau, les rondes et les complaintes. Et lorsque le poète évoque ces quatre bois, dans son article pour *L'Intransigeant*, il le fera en ces termes :

Raoul Dufy n'a pas envoyé de tableaux, mais de belles gravures sur bois très décoratives.<sup>193</sup>

Même si la tradition constitue l'une des sources majeures d'inspiration pour Dufy, ces planches montrent qu'il ne se contente pas de pasticher les xylographes médiévaux, mais que son art s'ancre dans le panorama artistique du XX<sup>e</sup> siècle : on y retrouve les influences impressionnistes – importance de la lumière –, fauves – violents contrastes noir-blanc –, et les influences de l'art de Gauguin. À travers elles, de nouvelles pistes d'expérimentation se font jour, des pistes que les planches du *Bestiaire* permettront à Dufy d'approfondir.

c. *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, une collaboration inspirée de  
*L'Enchanteur pourrissant*

Étant confronté à des difficultés financières, depuis qu'en 1908 il a délaissé le fauvisme pour suivre les pas de Cézanne, Raoul Dufy voit dans la proposition de terminer *Le*

---

<sup>193</sup> OPC II, p. 226-227

*Bestiaire* une véritable chance. En outre, du point de vue artistique, ce projet lui permettra de poursuivre ses recherches en matière de gravure et de se confronter à nouveau à l'espace du livre et à la poésie.

\* Apollinaire et Dufy

Raoul Dufy tient une place marginale parmi les artistes qui ont collaboré avec Guillaume Apollinaire. À la différence de Picasso et Derain, le peintre n'est pas un intime du poète lorsque tous deux s'entendent pour achever *Le Bestiaire* : s'ils se sont rencontrés par l'intermédiaire de leur ami commun, Fernand Fleuret, aucun document, ni aucun témoignage ne montre qu'ils étaient liés par une grande complicité. De plus, Dufy ne fait pas partie des artistes qui gravitent autour de la sphère de Picasso : le temps qu'il passe en apprentissage dans l'épicerie de son père et son goût pour le raffinement et l'élégance font que, naturellement, on ne le voit pas participer aux frasques de la bohème montmartroise. De la même façon que son art n'a rien de scandaleux – sa manière possède une légèreté qui annonce la voie qu'il défendra sa carrière durant, celle de la décoration –, sa vie n'a rien de particulièrement pittoresque :

La vie de Raoul Dufy doit être évoquée avec des mots très simples, comme une histoire pour image d'Épinal, car toute remplie qu'elle soit de courage, de difficultés surmontées, elle reste dans les limites humaines des destinées normales, banales pourrait-on dire, si elle ne concernait un grand artiste et n'avait permis à des grandes œuvres de naître [...]. On n'y trouve que le déroulement familier de la joie et de la peine des hommes, le combat quotidien pour vivre à la mesure de ce qu'on est et pour extérioriser joyeusement ce que l'on sent palpiter en soi.<sup>194</sup>

Le peintre lui-même résume ainsi son caractère :

La vie ne m'a pas toujours souri, mais j'ai toujours souri à la vie.<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> R. Cogniat. *Dufy*, p. 6

<sup>195</sup> D. Perez-Tibi. *L'Abécédaire de Dufy*, p. 32

Il est certain que la personnalité de Raoul Dufy n'a pas exercé sur Apollinaire la fascination que celui-ci a pu ressentir face à l'incroyable audace d'un Picasso ou face à l'esprit tourmenté d'un Derain ; mais le livre de dialogue, qui noue d'étonnantes rencontres, est le lieu de réussites totalement inattendues.

Si, avant *Le Bestiaire*, le poète ne semble pas entretenir de rapports particulièrement riches avec Dufy, il en connaît cependant les œuvres et la manière : en effet, il signe la préface du catalogue de la troisième exposition du Cercle de l'Art moderne du Havre, qui a lieu en juin 1908 et pour laquelle Dufy a fait plusieurs envois. De plus, la même année, dans son compte-rendu du Salon des Indépendants, il écrit :

Je ne pense pas que M. Dufy soit encore totalement satisfait de ses dessins. Son souci d'arriver dans cette voie est visible, et on ne peut que l'en féliciter. Les hésitations de M. Dufy l'honorent. Nous le retrouverons bientôt entièrement transformé.<sup>196</sup>

Enfin, pour le Salon des Indépendants de 1910, il remarque :

Le talent de Raoul Dufy ne va pas sans analogies, d'une part, avec les peintres de l'Ombrie et, d'autre part, avec les graveurs sur bois d'autrefois. Ses tableaux sont bien ordonnés et il peint avec certitude. Il faut attacher un grand prix à ces petites choses qu'il s'est contenté d'envoyer.<sup>197</sup>

Cette dernière critique sur les œuvres de Raoul Dufy montre qu'Apollinaire est sensible aux références classiques qui transparaissent dans les toiles. Dans la longue lettre du 29 août 1910, il rappelle que, selon lui, ce goût pour la tradition est un atout majeur dans l'exécution des gravures du *Bestiaire* :

Je suis certain qu'avec votre art que vous possédez bien et votre culture un idéal vous transportera et que le résultat de votre travail sera merveilleux.<sup>198</sup>

---

<sup>196</sup> G. Apollinaire. « Le Salon des Indépendants », *La Revue des Lettres et des Arts*, le 1<sup>er</sup> mai 1908 in *OPC* II, p. 108

<sup>197</sup> G. Apollinaire. « Le Salon des Indépendants », *L'Intransigeant* in *OPC* II, 143

<sup>198</sup> « Lettre du 29 août 1910 de Guillaume Apollinaire à Raoul Dufy » in *Annexes*.

Lors de la réalisation de *L'Enchanteur pourrissant*, Derain et Apollinaire avaient en commun leur conception de l'art moderne – conception selon laquelle l'élan novateur doit être jugulé par une référence constante à la tradition ; il la retrouve avec Raoul Dufy.

Le travail de Dufy commence à l'été 1910 – il séjourne à Orgeville, à la Villa Médicis libre<sup>199</sup> – et se poursuit jusqu'au début de l'hiver 1911 ; le peintre a alors regagné son atelier rue Linné à Paris. Les bois achevés, l'impression débute le 6 février 1911 et, ainsi que l'indique l'achevé d'imprimer, se termine le 15 mars. À l'instar de *L'Enchanteur pourrissant*, les rapports entre l'artiste et le poète se sont organisés entre indépendance et collaboration : comme André Derain, Dufy est resté libre dans le choix de la technique employée – le bois de fil –, du médium – le canif et la gouge – et du support. Selon lui, cette même liberté doit également fonder les rapports entre le texte et l'image au sein d'un livre illustré :

Jamais suivre le texte. C'est une interposition que l'on introduit dans l'esprit du lecteur. L'illustration c'est une analogie.<sup>200</sup>

Si elles accompagnent les poèmes d'Apollinaire, les gravures sur bois de Dufy, parce qu'elles ne se réduisent en aucun cas à la simple description visuelle du texte, existent par et pour elles-mêmes ; la preuve en est leur présentation au public, indépendamment du texte qui n'a pas encore paru, lors du Salon d'Automne de 1910. Dans son compte-rendu du 1<sup>er</sup> octobre, Apollinaire écrit :

Raoul Dufy n'a pas envoyé de tableaux mais de belles gravures sur bois très décoratives. Il expose en même temps des spécimens d'illustration gravées sur bois et destinées à illustrer un livre de poèmes.<sup>201</sup>

Au mois de décembre 1910, *Les Sirènes* et d'autres bois sont présentés à la galerie Druet :

Raoul Dufy expose chez Druet des bois gravés destinés à illustrer le *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, qui paraîtra en janvier. [...] Il faut signaler la curieuse interprétation que Dufy a donnée à la fabuleuse figure des sirènes.<sup>202</sup>

Indépendance, mais aussi collaboration, président à la réalisation du *Bestiaire* : la lettre du 29 août 1910<sup>203</sup>, envoyée par le poète à Dufy, en est la meilleure preuve et l'unique témoignage

<sup>199</sup> Située dans l'Eure, celle-ci fut fondée par un magistrat mécène et philanthrope, le Président Georges Bonjean, à l'intention des jeunes peintres mariés qui n'étaient pas acceptés à Rome.

<sup>200</sup> D. Perez-Tibi. *L'Abécédaire de Dufy*, p. 73

<sup>201</sup> G. Apollinaire. « Vernissage d'Automne », *L'Intransigeant* in *OPC* II, p. 226-227

<sup>202</sup> G. Apollinaire. « La Vie artistique », *L'Intransigeant*, le 28 décembre 1910 in *OPC* II, p. 247

écrit : bien que nous n'ayons pas connaissance des autres envois – les premiers mots de ce document nous laissent supposer qu'un échange postal s'est instauré entre Apollinaire et Dufy pendant le temps que ce dernier se trouvait à Orgeville –, celui-ci nous indique qu'à cette date précise, les poèmes du *Bestiaire*, ainsi que les notes, sont achevés et que la structure du recueil, telle que nous la connaissons aujourd'hui, est en place. De même, nous apprenons que Dufy est en possession de toutes les pièces poétiques à l'exception de celle du « Serpent », qui au dernier moment est venu remplacer le « Condor » jugé « trop libre », de toutes celles qui composent les « Poissons », y compris « Orphée ». Or, cette lettre montre également la participation d'Apollinaire à l'élaboration des planches : pour certains poèmes, il tient à souligner le rapport entre le texte et l'image et propose alors à Dufy une iconographie – « Le Cheval » – et une mise en scène – « Le Paon » – particulières<sup>204</sup>. Enfin, la question d'Apollinaire, portant sur le retour de l'artiste à Paris, montre que les deux hommes, lorsqu'ils ne séjournent pas à l'extérieur de la capitale, se rencontrent régulièrement dès qu'ils le peuvent. Ce fait est d'ailleurs confirmé par Fernand Fleuret qui, dans son « Éloge de Raoul Dufy », témoigne de ces entrevues :

C'était au temps que Raoul Dufy gravait le *Bestiaire*, dans un pauvre hôtel d'étudiants de la rue Linné, et que nous allions à pied, le jeudi, visiter Apollinaire en son petit appartement de la rue Gros, au-dessus d'un sellier qui empoisonnait l'odeur fade de ses cuirs.<sup>205</sup>

Ainsi, avec Michel Décaudin, nous pouvons affirmer que « les bois de Dufy [...] sont le résultat de nombreux échanges avec le poète et non d'un travail unilatéral »<sup>206</sup>.

#### \* La collaboration avec l'éditeur Deplanche

Conscient du rôle de premier plan joué par Daniel-Henry Kahnweiler depuis l'aventure de *L'Enchanteur pourrissant*, Guillaume Apollinaire a tenté d'intégrer pleinement l'éditeur Deplanche dans la réalisation du *Bestiaire*. Si aucun témoignage ne permet de savoir

---

<sup>203</sup> « Lettre du 29 août 1910 de Guillaume Apollinaire à Raoul Dufy » in *Annexes*.

<sup>204</sup> Cette intervention de la part du poète nous fait d'ailleurs supposer qu'à cette époque Dufy n'a pas encore élaboré et gravé ces deux bois.

<sup>205</sup> F. Fleuret. *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*, p. 268

<sup>206</sup> M. Décaudin. *Apollinaire*, p. 78

dans quelles conditions se sont déroulées les rencontres entre Apollinaire, Dufy et leur éditeur, le *post-scriptum* de la lettre du 29 août 1910 démontre de façon évidente qu'il est indispensable, selon le poète, de tenter de recréer la triple alliance qui avait présidé à la réalisation de son premier livre de dialogue. Aussi, pour sceller cette collaboration, Apollinaire imagine la marque des éditions Deplanche :

P. S. Pour marque de notre éditeur j'ai trouvé ceci : un  $\Delta$  traversé par une licorne avec la devise :  
– J'émerveille.<sup>207</sup>

Puis, dans les lignes suivantes, il s'explique sur la signification du  $\Delta$  et de la licorne :

Le  $\Delta$  signifie le delta du Nil ce qui est l'emblème de tout ce qu'il y a d'égyptien dans la vie de Deplanche, passage du Caire, architecture égyptiaque de sa maison Chaussée d'Antin. Ce  $\Delta$  peut aussi à la rigueur dissimuler un D, initiale de Deplanche. La licorne est une marque excellente se prêtant au dessin et fort sonore comme mot. [...] Quant à la devise soit la licorne, soit l'éditeur, soit l'auteur, soit le peintre ils feront merveilles.<sup>208</sup>

À première vue, ce symbolisme semble surtout concerner l'éditeur. Cependant, la licorne et la devise ne sont pas sans faire penser au merveilleux médiéval, culture commune au poète et au graveur, et fondement du *Bestiaire*. Si l'on va plus loin encore, on s'aperçoit que ce  $\Delta$  fait aussi écho au triangle – symbole de la divinité, de l'harmonie et de la proportion – situé juste derrière la figure de la colombe dans la gravure de Dufy. Le rapport entre le  $\Delta$  et le triangle se justifie par la symbolique franc-maçonne, bien connue d'Apollinaire, dans laquelle cette forme géométrique est également nommée le *Delta lumineux* :

Le triangle maçonnique signifiait à sa base la Durée et, sur les côtés qui se rejoignent au sommet, Ténèbres et Lumière ; ce qui composerait le ternaire cosmique. Quant au *Delta lumineux* de la tradition, il serait un triangle isocèle à la base plus large qu'un côté, comme le fronton d'un temple.<sup>209</sup>

Suivant le modèle dessiné par Apollinaire<sup>210</sup>, Dufy a gravé un triangle dont la base, ainsi que le côté droit, sont plus larges que le dernier côté. Ainsi, avant même d'ouvrir l'ouvrage, et grâce à l'ambivalence du symbole triangle-delta, un lecteur initié saisira que le recueil est né des Ténèbres – de la vie de son auteur – et de la Lumière – d'Orphée – et que le poète

<sup>207</sup> « Lettre du 29 août 1910 de Guillaume Apollinaire à Raoul Dufy » in *Annexes*.

<sup>208</sup> Ibid.

<sup>209</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*, p. 969

<sup>210</sup> « Lettre du 29 août 1910 de Guillaume Apollinaire à Raoul Dufy » in *Annexes*.

souhaite qu'il s'inscrive dans la Durée, dans la tradition littéraire. Par le triangle, Apollinaire place *Le Bestiaire* sous le signe de l'harmonie – qui doit prévaloir dans la collaboration entre poète, artiste et éditeur –, de la juste proportion entre modernité et tradition, et de la « sublime beauté », de la divinité.

La marque proposée par Guillaume Apollinaire à l'éditeur Deplanche possède un symbolisme beaucoup plus fort que les deux coquilles de Kahnweiler, car elle ne fait pas seulement référence au commerce de l'éditeur : grâce à la puissance des symboles, Apollinaire évoque l'idéal d'une triple collaboration de laquelle naîtrait une œuvre qui tendrait vers la perfection. Cependant, malgré les efforts déployés par Apollinaire et Dufy pour intégrer pleinement Deplanche dans le projet du *Bestiaire*, celui-ci se montre réticent : ayant des doutes sur le succès financier du recueil, l'éditeur repoussera sa parution jusqu'en avril 1911.

### III. LE BESTIAIRE OU L'EXPRESSION DE LA TOUTE-PUISSANCE DU CRÉATEUR

#### 1. Un accueil décevant

Après l'échec commercial qui suivit la parution de *L'Enchanteur pourrissant*, Guillaume Apollinaire pensait peut-être qu'il n'aurait plus à subir une telle déconvenue. Et pourtant ! *Le Bestiaire* ne remporta pas plus de succès que *L'Enchanteur*. Si le coût de l'ouvrage et le « primitivisme » populaire des gravures peuvent expliquer la frilosité des contemporains à l'égard de ce second recueil, celui-ci souffre, en plus, de préjugés qui, même encore aujourd'hui, font que *Le Bestiaire* reste – à tort – le mal-aimé des ouvrages du poète.

#### a. La parution et la réception du *Bestiaire*

*Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* est achevé d'imprimer le 15 mars 1911 sur les presses de l'imprimerie Gauthier-Villars. Comme *L'Enchanteur*, il est destiné à un public privilégié, à un public de bibliophiles : son tirage est limité à cent vingt exemplaires – sans compter les deux exemplaires tirés en sus pour le dépôt légal. Chacun d'entre eux porte la signature de l'auteur et de l'artiste ; les exemplaires souscrits présentent également le nom du souscripteur<sup>211</sup>. Selon les principes du livre de dialogue, l'impression a été exécutée manuellement, sur des presses à bras, et si l'on en croit le témoignage de Fernand Fleuret, a été supervisée, et peut-être même réalisée, par l'artiste lui-même :

---

<sup>211</sup> G. Bertrand. *L'Illustration de la poésie à l'époque du cubisme*, p. 233

Je vous vois rue Linné, attaquant à la gouge et au canif les bois du *Bestiaire*, ces planches d'une dimension à vous inaccoutumée. Vous vous mêliez d'impression et de typographie pour la première fois, et vous mangiez environ trois jours par semaine, car le bois coûtait déjà cher.<sup>212</sup>

On imagine aussi toute l'importance accordée au choix du caractère<sup>213</sup> et à la qualité du papier : ainsi, vingt-neuf exemplaires du *Bestiaire* – numérotés de 1 à 29 – ont été tirés sur Japon impérial et quatre-vingt-onze autres – numérotés de 30 à 120 – sur Hollande.

Conscient du fait que les soins apportés à la réalisation d'une œuvre ne garantissent en rien son succès auprès des lecteurs, Apollinaire a lui-même rédigé le bulletin de souscription<sup>214</sup>. Ce texte, plus court que celui de *L'Enchanteur*, se divise en trois paragraphes : dans le premier, le poète insiste sur la variété qui caractérise son recueil – et ce dans le but d'anticiper la réaction du lecteur face à une mise en page identique d'un bout à l'autre de l'œuvre – et sur l'harmonie qui s'en dégage, résultat, souligne-t-il, d'un « même esprit » qui inspira le poète et l'artiste. Dans la seconde partie du bulletin, Apollinaire évoque l'attention portée à l'édition et à l'impression, étapes indispensables à la mise en valeur des planches et des poèmes et à leur homogénéité. Il y précise aussi le lectorat visé, c'est-à-dire « les bibliophiles amateurs des lettres et des arts ». Selon lui, ce second recueil illustré est le fruit d'une collaboration réussie entre le poète, l'artiste, l'éditeur et l'imprimeur ; et cette réussite lui permet de terminer ainsi son bulletin :

*Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée* sera digne d'être regardé comme un des plus beaux et des plus rares livres de notre époque.<sup>215</sup>

Mis à part le bulletin de souscription, et même si *Le Bestiaire*, en raison de son petit tirage et de son caractère luxueux n'a pas bénéficié d'un service de presse, des amis et confrères du poète en ont fait mention dans diverses revues. Ainsi, le 3 février 1911, un article<sup>216</sup> de *L'Intransigeant* annonce la parution prochaine du *Bestiaire* ; le 26, *Paris-Coulisses*<sup>217</sup> informe ses lecteurs de l'appel à souscription et indique, pour les éventuels acquéreurs, les prix correspondant aux différents tirages – 125 francs pour les exemplaires sur Japon, 100 francs pour les exemplaires sur vélin de Hollande. Cet article précise également que « les planches rayées seront visibles chez l'éditeur Deplanche, 18, rue de la Chaussée d'Antin ». Le 6 mars,

---

<sup>212</sup> F. Fleuret. « Éloge de Raoul Dufy » in *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*, p. 271

<sup>213</sup> Il s'agit de la typographie Caslon, ½ gras, corps 20.

<sup>214</sup> « Bulletin de souscription du *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* » in *Annexes*

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> M. Décaudin. « Le Dossier de presse du *Bestiaire* » in *Que Vlo-ve ?*, p. 19

<sup>217</sup> *Ibid.*

c'est au tour de Jean de l'Escritoire, pseudonyme d'André Billy, de vanter, dans *Paris-Midi*<sup>218</sup>, l'harmonie parfaite qui règne entre les poèmes et les bois du *Bestiaire* ; le 7 avril, il fait de nouveau paraître un article<sup>219</sup> dans lequel il insiste sur la beauté des planches de Dufy et la subtilités des vers de son ami, dont il donne quelques extraits. Le 15 avril, la parution du *Bestiaire* est relayée par Alain-Fournier dont l'article souligne la manière de l'artiste qui a su mettre en valeur ce recueil fait de contrastes :

Le peintre Raoul Dufy [...] a exécuté pour cet ouvrage des bois remarquables, d'un art à la fois neuf et traditionnel, s'adaptant parfaitement à l'œuvre éclatante et dépouillée, ingénue et savante.<sup>220</sup>

Enfin, quelques mois plus tard, Pierre Quillard rédige, pour le *Mercur de France*, un article dans lequel il évoque l'érudition d'Apollinaire qui transparait dans les poèmes du *Bestiaire*.

Afin de toucher un public plus large et d'ajouter aux bibliophiles les collectionneurs d'art, les bois gravés par Dufy ont été exposés deux fois – au Salon d'Automne et à la Galerie Druet – avant que l'ouvrage ne paraisse. Couvrant ces deux événements pour *L'Intransigeant*, Guillaume Apollinaire en a profité pour faire la réclame de son recueil et de l'artiste qui y a collaboré<sup>221</sup>. Dans le second article, le poète tente d'exciter la curiosité des futurs lecteurs en vantant à la fois le savoir-faire et l'érudition de son collaborateur :

Raoul Dufy expose chez Druet des bois gravés destinés à illustrer *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, qui paraîtra en janvier. Ces bois qui témoignent d'une grande sûreté de métier sont traités d'une manière large où les détails qui ne sont jamais évités ne deviennent point des minuties. Il faut signaler la curieuse interprétation que Dufy a donnée de la fabuleuse figure des sirènes. [...] Les Grecs en faisaient des oiseaux à visage et poitrine de femme, pour les Latins les monstres charmants se terminaient en queue de poisson, *desinit in piscem* ; Dufy s'est souvenu de ces deux conceptions, ses sirènes sont ailées, et leurs corps s'achèvent vifs, ronds et fermes comme ceux des thons.<sup>222</sup>

Enfin, son compte-rendu sur le Salon des Indépendants de 1911 permet au poète de rappeler au public la parution de son recueil : en effet, pour la manifestation, Raoul Dufy a envoyé une toile et quelques unes des épreuves des bois du *Bestiaire* :

---

<sup>218</sup> *Ibid.* p. 20

<sup>219</sup> *Ibid.*

<sup>220</sup> *Ibid.*

<sup>221</sup> G. Apollinaire. « Vernissage d'Automne », *L'Intransigeant*, 1<sup>er</sup> octobre 1910, in *OPC* II, p. 226-227. En note, Michel Décaudin et Pierre Caizergues précisent : « Il s'agit naturellement de bois pour *Le Bestiaire* d'Apollinaire : quatre bois et la page de titre dans un cadre. »

<sup>222</sup> G. Apollinaire. « La Vie artistique », *L'Intransigeant*, 28 décembre 1910, in *OPC* II, p. 247

L'exposition discrète de Dufy est d'une haute tenue ; il a envoyé une nature morte d'un sentiment mystique et poétique très élevé et quelques épreuves des bois admirables de métier et d'accent qui font de mon *Bestiaire* un ouvrage digne des hautes époques de la typographie.<sup>223</sup>

Malgré les qualités du recueil et les actions mises en place par Apollinaire pour toucher le public le plus large possible, *Le Bestiaire*, au grand désespoir de son auteur, ne se vendit qu'à une cinquantaine d'exemplaires ; le reste fut liquidé à la veille de la guerre par un libraire qui céda les exemplaires restants à quarante francs.

### b. *Le Bestiaire*, le mal-aimé des recueils de Guillaume Apollinaire

#### \* Les contemporains

Dans son article du 1<sup>er</sup> juin 1911, Pierre Quillard souligne l'une des raisons qui firent que *Le Bestiaire* ne remporta pas le succès escompté auprès de ses contemporains :

Malheureusement ce beau livre, tiré à très petit nombre, est par son prix inaccessible au commun des mortels [...].<sup>224</sup>

En effet, les exemplaires de ce nouveau recueil sont bien plus coûteux encore que ceux de *L'Enchanteur pourrissant*. Mais ainsi qu'Apollinaire le précise lui-même dans son bulletin de souscription, cette édition de luxe s'adresse à un lectorat cultivé et aisé ; et si le prix du *Bestiaire* n'est peut-être pas complètement étranger à son échec commercial, il ne fait aucun doute que ce motif n'aurait pas suffi à décourager un collectionneur passionné. Comment expliquer alors ce second échec ?

La première raison est certainement liée à Apollinaire et Dufy eux-mêmes. Nous sommes en 1911 ; certes, le poète a publié *L'Enchanteur pourrissant* et *L'Hérésiarque*, mais il est surtout connu du public comme défenseur des nouveaux courants artistiques et

---

<sup>223</sup> G. Apollinaire. « Le Salon des Indépendants », *L'Intransigeant*, 21 avril 1911 in *OPC* II, p. 320

<sup>224</sup> M. Décaudin. « Les Poèmes », *Mercure de France*, cité dans « Le Dossier de presse du *Bestiaire* » in *Que Vlo-ve ?*, p. 20

littéraires. Cette image va donc à l'encontre de celle de l'auteur du *Bestiaire*. De plus, comme pour *L'Enchanteur*, les raisons sont à chercher dans le décalage entre l'ouvrage proposé par le poète et le public visé : Apollinaire a sans doute surestimé le nombre de bibliophiles audacieux qui pouvaient être à la fois amateurs d'art et de belles lettres et curieux des productions des avant-gardes. Quant à Dufy, il est boudé des marchands et des collectionneurs d'art depuis qu'en 1908 il s'est engagé sur la voie des arts décoratifs : si le charme du matériau a pu émouvoir certains spectateurs<sup>225</sup>, et bien que le trait de Dufy soit plus souple que celui de Derain, il n'en reste pas moins que les gravures s'inspirent des arts populaires et qu'elles présentent un aspect « primitif » – les forts contrastes noir-blanc, l'utilisation de la technique du bois de fil, l'absence de profondeur dans les planches constituent autant d'indices de l'attrait de Dufy pour les arts populaires – qui a pu déplaire aux contemporains. Enfin, *Le Bestiaire* a vraisemblablement été victime des préjugés qui accompagnent le genre littéraire lui-même : si pour le poète et l'artiste un bestiaire constitue un difficile exercice de style où l'un doit composer avec la forme courte et l'autre se contenter d'un petit format, pour le public, ce genre d'ouvrage reste un divertissement : le lecteur connaît d'emblée la raison d'être d'un bestiaire et sa mise en page, et sait qu'elle sera invariablement répétée d'un bout à l'autre du recueil. Le véritable intérêt réside donc plus dans la forme que dans le sens, c'est-à-dire dans la mise en valeur de l'animal par l'ornementation.

Aussi, pour les contemporains d'Apollinaire, le prix demandé était certainement trop élevé pour un bestiaire aux accents naïfs et archaisants.

\* Critiques actuelles : l'aspect décoratif des bois du *Bestiaire*

Le second recueil illustré de Guillaume Apollinaire eut peu de succès à sa sortie. Mais ainsi que le souligne Michel Décaudin, d'un siècle à l'autre, la situation n'a guère évolué :

*Le Bestiaire* est le mal-aimé des recueils d'Apollinaire. Pour ne prendre que trois regards différents, Breton n'y voit qu'un divertissement, Pia l'ignore et se contente de quelques citations, Renaud n'en retient que le thème d'Orphée.<sup>226</sup>

<sup>225</sup> Rappelons que le public a pu voir les planches au Salon d'Automne et chez Deplanche.

<sup>226</sup> Décaudin, M. *Apollinaire*, p. 79

Si les études menées sur les quatrains du *Bestiaire* ont définitivement démontré que, ainsi que le dit le critique, « les confidences personnelles, les idées sur la création, les recherches dans l'écriture montrent au contraire combien le poète s'y est investi »<sup>227</sup>, le petit recueil souffre toujours des préjugés – naïveté, légèreté, manque d'originalité, archaïsme – attachés aux bestiaires ; des préjugés fortement accentués par l'aspect décoratif des planches et la réputation d'un artiste qui, très rapidement, se définira comme un peintre-décorateur.

En effet, en amont de la contribution majeure de Dufy à l'art décoratif, il y a *Le Bestiaire* dont les planches marquent véritablement le début des recherches du peintre dans cette voie. Ainsi, puisqu'il s'agit de présenter l'animal, dans la plupart des cas, le graveur le montre seul et occupant le centre de la gravure – *Le Dromadaire*<sup>228</sup> ou *Le Poulpe*<sup>229</sup> ; pour combler le vide restant, Raoul Dufy a représenté des fleurs, des végétaux ou de petites vagues, comme dans *Le Dauphin*<sup>230</sup>. Quelquefois – dans *La Carpe*<sup>231</sup> ou *La Chèvre du Thibet*<sup>232</sup> –, le motif est grossi en dépit de tout réalisme. À l'inverse, il peut aussi se fondre totalement dans le décor ; il en est ainsi pour *Le Lapin*<sup>233</sup>, *La Sauterelle*<sup>234</sup> et surtout pour *La Souris*<sup>235</sup>, dissimulée parmi les fruits, symboles des richesses de la vie. *Le Lièvre*<sup>236</sup> constitue la gravure décorative par excellence, puisque Dufy y a reproduit une scène de chasse que l'on pourrait retrouver sur n'importe quel support décoratif : dans le cercle formé par le tube du cor, on voit un lièvre qui s'enfuit. Le pourtour, qui fait penser à un cadre, est orné aux coins de deux chiens, et au sommet d'un fouet et d'un fusil croisés ; l'espace restant est occupé par de longues et larges feuilles. L'animal et le décor n'agissent donc en aucun cas l'un sur l'autre. *L'Éléphant*<sup>237</sup> et *Orphée II*<sup>238</sup> ne sont pas seuls à partager l'espace de la planche, mais le félin, les insectes et les papillons se fondent à tel point dans le décor qu'ils en font littéralement partie. *Le Serpent*<sup>239</sup> montre trois personnages, mais, comme pour les deux *Sirènes*<sup>240</sup>, tous font face au lecteur, et aucun lien psychologique ne s'établit entre eux. Seul l'*Orphée* des oiseaux<sup>241</sup>, légèrement tourné vers la sirène, qui lui rend son regard, montre l'ébauche d'une

<sup>227</sup> *Ibid.*

<sup>228</sup> *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* in *OP* p. 12. Nous avons également reproduit la totalité des bois gravés dans le volume III.

<sup>229</sup> *Ibid.* p. 23

<sup>230</sup> *Ibid.* p. 21

<sup>231</sup> *Ibid.* p. 25

<sup>232</sup> *Ibid.* p. 6

<sup>233</sup> *Ibid.* p. 11

<sup>234</sup> *Ibid.* p. 19

<sup>235</sup> *Ibid.* p. 13

<sup>236</sup> *Ibid.* p. 10

<sup>237</sup> *Ibid.* p. 14

<sup>238</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>239</sup> *Ibid.* p. 7

<sup>240</sup> *Ibid.* p. 27

<sup>241</sup> *Ibid.* p. 15 et p. 26

relation entre les deux personnages. Par cette représentation unique dans *Le Bestiaire*, Raoul Dufy souhaite évidemment insister sur les rapports entre homme et femme qui constituent l'un des thèmes fondamentaux du recueil. La référence à l'art populaire et à l'esthétique naïve est marquée par la représentation de scènes du quotidien<sup>242</sup> et par la simplification ; l'exotisme est suggéré par le dromadaire et les palmiers. D'un point de vue technique, le « primitivisme » populaire est suggéré par la stylisation des motifs, dont les contours font la part belle à l'arabesque, par le refus de la perspective, qui serait à l'origine d'un espace trop élaboré, et par un goût prononcé du détail, à l'origine même de l'aspect décoratif des bois.

Ainsi, en réalisant les planches du *Bestiaire*, Dufy s'est attaché, non pas à rechercher à tout prix le réalisme, mais à exploiter le potentiel décoratif de chaque animal pour le mettre en valeur. Une question reste cependant en suspens : puisque dans les gravures primauté est donnée à la forme plutôt qu'au sens, qu'en est-il de la relation entre l'image et les quatrains ? De la même façon qu'il ne faut pas prendre à la légère les petits poèmes d'Apollinaire, les gravures de Dufy, malgré leur aspect décoratif, ne se contentent pas d'orner le texte. Loin de parasiter le dialogue, la manière de Dufy en est l'une des clés.

## 2. Le dialogue à travers le goût partagé pour la tradition et l'artisanat

### a. Le style décoratif, la clé du dialogue

La réalisation d'un bestiaire est délicate car poète et artiste doivent se plier aux contraintes du genre : outre la rigidité de la mise en page, la forme courte des poèmes et l'espace restreint du cadre – format inhabituel pour un peintre –, Apollinaire et Dufy doivent obligatoirement « présenter » l'animal qui sera l'axe autour duquel ils vont construire, l'un son poème, l'autre, sa gravure. Le poète, nous l'avons vu, a réussi à trouver un compromis satisfaisant entre contraintes et libertés. Mais les signes plastiques n'ont pas le pouvoir d'abstraction des mots ; c'est pourquoi l'artiste doit forcément « donner à voir » l'animal au lecteur, sans quoi le recueil ne serait plus un bestiaire. La facilité voudrait que le graveur se

---

<sup>242</sup> Cf. *Le Chat*, Ibid. p. 8

laisse aller à la paraphrase visuelle du texte ; mais pour Dufy, celle-ci constitue un écueil qu'il souhaite à tout prix éviter :

Jamais suivre le texte. C'est une interposition que l'on introduit dans l'esprit du lecteur.  
L'illustration, c'est une analogie.<sup>243</sup>

C'est le style décoratif qui va permettre au graveur, à la fois, de faire ressortir l'animal et de mettre la distance nécessaire à l'épanouissement du dialogue.

\* Les gravures et les poèmes, des indices dans le décor

Si la présentation, ou la représentation, forcée de l'animal peut apparaître comme une contrainte, Dufy a décidé d'y voir un avantage : texte et image sont déjà forcément liés par le motif – dont le nom figure dans le titre, qui est à la fois celui du poème et de la gravure, et se situe symboliquement entre les deux –, c'est pourquoi le graveur a choisi de tisser des liens plus subtils entre le poème et le décor, en disséminant quelques indices qu'un lecteur attentif ne peut manquer de découvrir...

C'est tout d'abord sous la forme de clin d'œil que Raoul Dufy rappelle la connivence qui l'a lié au poète le temps de l'aventure du *Bestiaire*. La gravure du *Chat*<sup>244</sup> est particulièrement significative à cet égard : un lecteur avisé y reconnaîtra non seulement l'hommage de Dufy à l'érudition du poète – le livre ouvert posé sur la table –, son chat – nommé « Pipe » – mais aussi, nous dit Wilhard Bohn, l'intérieur même de son appartement<sup>245</sup>. *La Souris*<sup>246</sup> est également un clin d'œil : la grappe, située au centre de la gravure, compte vingt-huit grains ; vingt-huit grains symbolisant chacun une année de la vie du poète. En outre, Dufy a représenté des fruits et des légumes des quatre saisons qui rappellent le titre de la première version du *Bestiaire*.

Mis à part ces clin d'œil au poète et à son œuvre, le décor des planches recèle bien d'autres indices qui, cette fois, tissent un lien direct avec le poème. Ainsi, le décor sur lequel

---

<sup>243</sup> D. Perez-Tibi. *L'Abécédaire de Raoul Dufy*, p. 73

<sup>244</sup> *B* in *OP*, p. 8

<sup>245</sup> W. Bohn. « Les Décors du *Bestiaire* », communication inédite du 10 novembre 2001, ENS, Paris

<sup>246</sup> *B* in *OP*, p. 13

ressort la figure du cheval<sup>247</sup> n'est pas anodin : Pégase est représenté au pied de la chaîne du Mont Hélicon – située en Béotie, non loin du golfe de Corinthe –, séjour préféré d'Apollon et de ses muses. Les trèfles, comme toutes les formes trilobées – très fréquentes dans le décor des églises au Moyen Age –, symbolisent la Trinité. Placés sur les pentes de la montagne, ils font référence à la connaissance divine, à la recherche de la beauté gagnée par la peine ; en somme, à la tâche du poète. On constate également l'importance du chiffre trois dans la gravure : hormis les trèfles, les plantes au pied du cheval ont trois feuilles, les arbres trois branches et Dufy a représenté trois monts. Cette trinité correspond également à la trinité créatrice formée par le poète, le graveur et l'éditeur. Enfin, ce bois est le dernier de la triade qui ouvre le recueil et présente une série de symboles<sup>248</sup>.

Le dialogue entre le texte et la gravure du *Lion*<sup>249</sup> est lui aussi mis en lumière grâce au décor. À première vue, la représentation de l'animal semble en opposition avec le texte. De plus, si la ville en arrière-plan est Hambourg – c'est une ville portuaire –, quel est alors le lien avec le félin ? Wilhard Bohn nous l'explique :

[...] si le lion représente le Christ et la royauté, c'est également le symbole de Saint-Marc. Et lorsque les habitants de l'ancien royaume de Venise adoptèrent l'évangéliste comme patron, cet animal devint leur symbole aussi. Dans ce contexte, il est évident que l'arrière-plan représente une scène vénitienne. À gauche, on reconnaît la Piazza San Marco bordée du campanile de la basilique byzantine (dont le dôme se dessine sur le ciel) et du palais du doge. À droite, plusieurs navires antiques qui représentent l'ancien pouvoir maritime du royaume. Comme le lion, cette « malheureuse image / Des rois chus lamentablement », Venise est le symbole d'un passé glorieux. En tant que telle, elle s'oppose à Hambourg, ville moderne, ville banale, [...].<sup>250</sup>

Le décor qui sert de fond à la gravure de *La Carpe* n'est pas anodin lui non plus. En effet, le critique a découvert que ce paysage représentait les jardins de Versailles, aux environs de l'Orangerie ; le décor viendrait alors appuyer les propos du poète :

Si dans la version finale les décors prêtent à l'équivoque, il existe une première version – que l'on peut consulter dans le livre d'Anne Greet – où ils sont plus spécifiques. [...] En regardant dans la direction du nord, vers le palais, on voit au premier plan la statue équestre de Louis XIV du Bernin, puis la Pièce d'Eau des Suisses, enfin, les Escaliers des Cent-Marches dont les deux bras embrassent l'Orangerie. [...] Comme le lion, la carpe s'associe à un passé glorieux. Seule témoin vivant des triomphes de Louis XIV, elle se rappelle la splendeur de la cour française en contemplant la civilisation moderne. [...]

<sup>247</sup> *Ibid.* p. 5

<sup>248</sup> A. Greet. *Apollinaire et le Livre de peintre*, p. 85

<sup>249</sup> B in *OP*, p. 9

<sup>250</sup> W. Bohn. « Les décors du *Bestiaire* » in *Que Vlo-ve ?*, p. 13-14

Laissée seule parmi ses souvenirs, la carpe est isolée dans le temps et l'espace. Comme le lion, elle représente un ancien idéal tombé en désuétude.<sup>251</sup>

Ainsi, le style décoratif permet non seulement à Dufy d'éviter l'écueil de la paraphrase, mais également d'engager le dialogue de façon particulièrement originale, puisque, pour soutenir le texte, le graveur n'utilise que des éléments purement ornementaux. Désireux de mettre l'accent sur toute la richesse des possibilités offertes par le style décoratif, Dufy s'en sert également pour mettre en valeur l'animal.

\* L'animal et le décor, une homogénéité parfaite

Pour parvenir à attirer l'attention du lecteur, Raoul Dufy tient à n'employer que des moyens décoratifs ; c'est pourquoi les animaux entretiennent des rapports particulièrement étroits avec le décor qui les entoure.

Ainsi, certains bois présentent l'animal seul, au centre et grossi ; l'espace restant est occupé par des motifs floraux ou végétaux qui viennent simplement combler les vides. *Le Dromadaire*<sup>252</sup> est montré au milieu de palmes ; parmi les insectes, *La Mouche* et *La Puce*<sup>253</sup> sont grossies et présentées entourées de fleurs et de végétaux. *Le Poulpe*, *La Méduse* et *L'Écrevisse*<sup>254</sup> apparaissent chacun sur un fond d'algues différent ; *Le Hibou* et *Ibis*<sup>255</sup> sont représentés respectivement dans les feuillages et les plantes aquatiques. Le décor dans lequel évolue *Le Paon*<sup>256</sup> est un peu plus complexe, mais il n'en reste pas moins totalement décoratif. En effet, les éléments secondaires de la gravure n'ont qu'une fonction plastique : la rampe a été placée là par Dufy pour souligner la composition triangulaire formée par la queue du paon, tandis que les tiges sinueuses des plantes et les courbes des fleurs viennent adoucir l'ensemble. Ainsi que l'explique Gérard Bertrand, l'ingéniosité de Dufy est d'avoir intégré les éléments ornementaux dans l'économie générale de la composition et de faire que la figure principale de chaque composition devienne elle-même décor :

---

<sup>251</sup> *Ibid.* p. 14

<sup>252</sup> *B in OP*, p. 12

<sup>253</sup> *Ibid.* p. 17 et 18

<sup>254</sup> *Ibid.* p. 22, 23 et 24

<sup>255</sup> *Ibid.* p. 30 et 31

<sup>256</sup> *Ibid.* p. 29

Pour ce faire, il use de deux procédés qui se complètent admirablement ; il stylise d'abord au maximum la silhouette de l'animal, puis il entoure celle-ci de motifs ornementaux représentant le plus souvent des fleurs ou des plantes choisies pour leur ressemblance formelle avec tel ou tel détail du sujet central, avec telle ou telle particularité de son aspect.<sup>257</sup>

Cette manière est particulièrement visible dans *La Puce*<sup>258</sup> : l'extrémité de l'abdomen de l'insecte est rayé d'entailles qui trouvent leur écho dans le feuillage en haut à droite de la gravure. De même, les feuilles qui entourent *Le Hibou*<sup>259</sup>, et qui ressemblent à des cœurs allongés, suggèrent le contour des ailes et du bec de l'oiseau. Enfin, la forme du long cou et des pattes fines d'*Ibis*<sup>260</sup> se retrouve dans les tiges ondoyantes des plantes aquatiques qui constituent le décor de la planche. Ce jeu de renvois formels entre le sujet principal et le décor est une astuce qui permet à Dufy de composer des planches d'une homogénéité parfaite.

Mettre en contraste le motif principal avec le fond constitue aussi un moyen de mettre en valeur l'animal. Ainsi, *Le Cheval*<sup>261</sup>, *Le Serpent*<sup>262</sup> et *Le Dromadaire*<sup>263</sup> apparaissent plus foncés sur un fond clair. *L'Éléphant*<sup>264</sup>, masse noire uniforme, si ce ne sont ses défenses sur lesquelles Dufy veut attirer l'attention, ressort sur un fond très décoratif et très découpé ; à tel point que l'on a de la peine à discerner le félin stylisé qui bondit en haut à gauche de la gravure. Dans *Le Dauphin*<sup>265</sup>, l'animal et le bateau ressortent en noir sur un fond uniforme composé de vaguelettes répétées jusqu'à remplir tout l'espace vide du bois.

Dans d'autres bois, l'animal se fond dans le décor jusqu'à, quelquefois, être quasiment absorbé par lui : bien qu'il soit le motif principal de la planche, *Le Chat*<sup>266</sup> n'est pas l'élément qui ressort le plus clairement ; le livre, la pipe, le réservoir de la lampe à huile sont en blanc dans une gravure où le foncé domine. C'est sa silhouette plus sombre, ainsi que les petites entailles de son pelage, qui permettent au chat de se distinguer sur la nappe plus claire et ornée de fleurs. Parce qu'elle est décentrée et de taille disproportionnée par rapport aux éléments du paysage, *La Chèvre*<sup>267</sup> se fond elle aussi dans le décor ; le lapin est difficile à distinguer parmi les feuilles, et ce d'autant plus que l'œil du spectateur se trouve naturellement attiré par le paysage vallonné. *La Sauterelle*<sup>268</sup>, quant à elle, se différencie de

<sup>257</sup> G. Bertrand. *L'Illustration de la poésie à l'époque du cubisme*, p. 47

<sup>258</sup> *B* in *OP*, p. 18

<sup>259</sup> *Ibid.* p. 30

<sup>260</sup> *Ibid.* p. 31

<sup>261</sup> *B* in *OP*, p. 5

<sup>262</sup> *Ibid.* p. 7

<sup>263</sup> *Ibid.* p. 12

<sup>264</sup> *Ibid.* p. 14

<sup>265</sup> *Ibid.* p. 21

<sup>266</sup> *Ibid.* p. 8

<sup>267</sup> *Ibid.* p. 6

<sup>268</sup> *Ibid.* p. 19

*La Chenille*, de *La Mouche* et surtout de *La Puce*<sup>269</sup>, qui donnent à voir des insectes fortement grossis ; en outre, Dufy a gravé l'insecte de telle sorte qu'il se confonde avec la verdure. Mais de tous les animaux, *La Souris*<sup>270</sup> reste la plus difficile à retrouver dans la gravure : minuscule au milieu des potirons, des gerbes de blé et des grains de raisin, elle se différencie des fraises non par sa silhouette, mais par sa noirceur. Si l'on a pu penser que cette planche était moins aboutie, du fait que le rongeur semble quasiment invisible alors qu'Apollinaire voit en lui une métaphore du temps qui passe, selon nous, ce choix a été pleinement considéré par Dufy. En effet, s'il l'a voulue toute petite, c'est non seulement parce que la souris symbolise ce temps invisible qui passe inexorablement, mais aussi parce que l'artiste veut justement attirer l'attention sur l'animal : traditionnellement, dans un bestiaire, le motif principal saute aux yeux du spectateur ; Dufy fait preuve d'originalité en suscitant la curiosité du lecteur face à l'absence, à première vue, de la souris.

Raoul Dufy a exploité toutes les ressources décoratives de la gravure sur bois afin que les effets varient d'une planche à l'autre, et que chaque animal y soit mis en valeur de façon unique, originale, et en totale indépendance vis-à-vis du texte. Cette primauté du style décoratif ne peut manquer de faire penser aux arts populaires – aux devinettes d'Épinal lorsqu'il s'agit de retrouver l'animal dans la gravure –, à l'art médiéval – au foisonnement des symboles dans le décor – et au savoir-faire des artisans de cette époque, c'est-à-dire à toute une culture commune au poète et au peintre.

#### b. Un savoir-faire d'artisan : la maîtrise de l'outil, l'amour du matériau

\* Les planches du *Bestiaire*, un hommage au savoir-faire des  
« coupeurs de bois »

André Derain et Raoul Dufy ont tous deux été influencés par la démarche de Gauguin, les arts premiers et le courant de revalorisation des arts décoratifs – considéré à l'époque

---

<sup>269</sup> *Ibid.* p. 16-18

<sup>270</sup> *Ibid.* p. 13

comme une trahison par rapport à la peinture de chevalet. Cependant, l'un et l'autre n'en ont pas retenu les mêmes leçons : Derain est resté fortement marqué par l'esthétique africaine ; il en a exploité la violence des contrastes et la rudesse des coupes pour finalement aboutir à un résultat brut. Quant à Dufy, il en a gardé un goût pour les arts populaires européens et pour le XV<sup>e</sup> siècle, âge d'or des xylographes, et période durant laquelle les artistes étaient des artisans et les artisans des artistes.

Cet attrait du second pour l'art du Moyen Age se retrouve tout d'abord dans l'iconographie des planches du *Bestiaire*, à travers leurs références à la mythologie gréco-latine. Le premier indice nous a été révélé par Apollinaire lui-même, dans l'article où il vante l'érudition de son collaborateur concernant la représentation des sirènes<sup>271</sup> : la vision moderne que nous avons de cette créature hybride, à la tête et à la poitrine de femme et au corps de poisson, provient de légendes nordiques ; mais à l'origine, dans la tradition grecque, le haut du corps des sirènes rappelait celui d'une femme et le bas, celui d'un oiseau :

[...] Alcyoné, fille d'Éole, roi des vents, a épousé Céyx, le fils de l'Astre du matin. Leur bonheur est si parfait qu'ils se comparent à Zeus et à Héra et, par le fait même, attirent sur eux la vengeance des dieux. Ils sont métamorphosés en oiseaux et leurs nids, construits au bord des flots, sont sans cesse détruits par les vagues. Telle serait l'origine de leur cri plaintif.<sup>272</sup>

Cette référence à la tradition se retrouve également dans la représentation d'Orphée qui fait appel, soit aux canons antiques, soit à la statuaire médiévale : ainsi, la façon dont Dufy a gravé le premier *Orphée*<sup>273</sup>, qui apparaît en nu héroïque, et le second *Orphée*<sup>274</sup>, qui porte une tunique courte attachée sur l'épaule et décorée de méandres grecs, ne peut manquer de faire penser à la manière antique. Il en est de même pour *Orphée IV*<sup>275</sup> qui, de plus, se trouve accompagné des sirènes. En plus de son souci de ne rendre aucune profondeur, Dufy accentue l'aspect archaïque de ses planches grâce au statisme – le mouvement n'est bien souvent souligné que par les plis des vêtements – et au hiératisme du personnage d'Orphée, présenté de face, en pied, et occupant le premier plan de la gravure. En outre, la structure tripartite du

<sup>271</sup> G. Apollinaire. « La Vie artistique », *L'Intransigeant*, 28 décembre 1910, in *OPC II*, p. 247

<sup>272</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant. *Dictionnaire des Symboles*, p. 23. Il existe une autre version de cette légende qui justifie leur apparence d'oiseau. Selon cette dernière, Céyx dut quitter Alcyoné pour aller consulter un oracle. Son vaisseau fit naufrage au cours d'une tempête soulevée par la colère de Zeus. Le malheureux périt noyé. Avertie par un rêve que lui envoya Morphée, Alcyoné se précipite vers le rivage et y découvre le corps de son époux rejeté par les flots. Désespérée, elle courut se jeter dans la mer et fut immédiatement changée en alcyon, sorte de martin-pêcheur, au chant mélancolique et aux cris plaintifs.

<sup>273</sup> *B in OP*, p. 3

<sup>274</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>275</sup> *Ibid.* p. 26

corps du troisième *Orphée*<sup>276</sup> – la tête et le corps sont représentés de trois-quarts profil et ses jambes sont montrées de profil – rappelle les représentations humaines sur les poteries grecques. Quant à *Orphée III*<sup>277</sup>, il est figuré comme le sont traditionnellement les personnages bibliques dans la statuaire médiévale ou les arts populaires : ses cheveux sont traités en boucles courtes et il porte une longue robe. Face à cette gravure, se trouve *Le Dauphin*, dont l'aspect rappelle celui des monstres marins du Moyen Âge.

Il est également étonnant de voir à quel point l'effet obtenu par Dufy est différent de celui obtenu par Derain, alors que les deux graveurs ont utilisé une même technique et des outils similaires. Ceci est d'ailleurs d'autant plus surprenant que, nous le savons, la gravure sur bois de fil permet difficilement de rendre les détails. En fait, c'est en s'inspirant des artisans xylographes du Moyen Âge, que Raoul Dufy a acquis sa maîtrise des outils et son savoir-faire :

[...] ce qui me séduisait dans la gravure, c'était le résultat plastique plutôt que le graphique et aussi l'exercice d'un métier où l'adresse manuelle reprenait son emploi [...]. En gravant, j'ai trouvé qu'on obtenait un bel effet plastique et décoratif, rien qu'avec les ressources du procédé primitif que j'employais.<sup>278</sup>

Comme un artisan, le graveur du *Bestiaire* a choisi de revaloriser le geste de l'homme qui se frotte aux exigences de la matière, il veut se confronter à ses limites d'artiste. S'il réussit, le matériau deviendra son allié en apportant un surcroît d'expression à l'œuvre :

L'art de la décoration est quelque chose en soi qui tire son expression de la matière dont elle naît et ce n'est pas la reproduction de quelque chose dans une autre. La véritable décoration est une œuvre conçue dans la matière de son exécution. Ceci assigne à l'artiste de devenir un technicien s'il veut tirer d'un métier le concours indispensable de ses inventions.<sup>279</sup>

Ainsi, contrairement aux idées reçues, le choix du style décoratif pour accompagner les poèmes du *Bestiaire* n'est en rien un choix de facilité. Bien au contraire, puisqu'il exige *avant tout* une maîtrise parfaite des outils et une connaissance sans faille du métier :

---

<sup>276</sup> *Ibid.* p. 15

<sup>277</sup> *Ibid.* p. 20

<sup>278</sup> Préface du catalogue d'exposition *Raoul Dufy, le peintre décorateur* rédigée par D. Perez-Tibi. Citation de Dufy extraite d'un manuscrit inédit, p. 11

<sup>279</sup> *Ibid.* p. 12

Beaucoup de gens s'imaginent qu'il y a des lois de composition décorative. Je crois que c'est une erreur : c'est dans la connaissance et la pratique d'un métier qu'un artiste peut faire œuvre de décoration.<sup>280</sup>

En exécutant les planches du *Bestiaire* avec une telle virtuosité, Dufy rend hommage à la tradition et aux xylographes médiévaux, artistes complets qui non seulement pensaient leur œuvre mais, de surcroît, la réalisaient dans les règles de l'art. S'inspirant de la démarche de Paul Gauguin, nombre de jeunes artistes ont tenté de supprimer la frontière entre art majeur et art mineur. Or, en mettant sur un pied d'égalité savoir-faire et réflexion artistique, et en permettant l'interaction entre ses activités décoratives et sa peinture, il ne fait aucun doute que Raoul Dufy est l'un de ceux qui, sans faire aucune concession, y réussit le mieux. Comme ses maîtres médiévaux, Dufy, Jean Cassou le souligne, est un artiste complet :

Bien sûr, il fait de la décoration et cet artiste de cœur assez haut pour se savoir et se vouloir artisan a complètement renouvelé le goût de notre temps. [...] En cela, il s'est égalé à ces maîtres du XVIII<sup>e</sup> siècle qui pouvaient tout aussi bien décorer une bannière de procession ou bien une chaise à porteur, que produire un chef d'œuvre de peintre.<sup>281</sup>

On a souvent reproché à Raoul Dufy son choix quant au style décoratif des planches du *Bestiaire*. Mais lorsque l'on prend la juste mesure du talent de graveur qui est le sien, et de la place de premier plan qu'occupe – et qu'occupera tout au long de sa carrière – la décoration dans sa démarche artistique, ce reproche n'a plus aucune valeur. Car donner une vision idéalisée du Moyen Age n'est pas le but de l'artiste. Pour Dufy, l'esprit véritable des siècles passés se retrouve moins dans l'imagerie que dans sa manière, ou dans le support et la technique qu'il a choisis. En outre, cet hommage rendu au savoir-faire des artisans médiévaux, c'est-à-dire à la tradition artistique et iconographique, noue un autre lien fort dans le dialogue qui unit ses bois aux vers d'Apollinaire. Si le graveur a montré qu'il était un ornemaniste de génie, Apollinaire a prouvé, avec les petits poèmes du *Bestiaire*, qu'il était un artisan de la langue.

---

<sup>280</sup> *Ibid.*

<sup>281</sup> Raoul Dufy, *le peintre décorateur*. Jean Cassou cité par Xavier Girard, p. 23

\* Guillaume Apollinaire en artisan de la langue

Les poèmes du *Bestiaire* sont empreints d'une coloration archaïque qui s'impose au lecteur dès le premier poème :

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

Dans son article intitulé « Petit Cortège pour le Bestiaire »<sup>282</sup> Étienne-Alain Hubert remarque l'influence d'ouvrages particuliers qui leur donnent cette coloration. Selon lui, la notule sur Orphée<sup>283</sup> et le « Pourpre mort !... » de « L'Éléphant »<sup>284</sup> se souviendraient des annotations de Blaise de Vigénère aux *Images* de Philostrate, ouvrage dont Apollinaire possédait un exemplaire de l'édition de 1637<sup>285</sup>. On note également l'influence des commentaires anciens, fournis par Artus Thomas d'Embry à la *Vie d'Apollonius Thyanéen*<sup>286</sup>, dans la formulation reprise par Apollinaire dès le premier quatrain – « Hermès Trismégiste en son Pimandre » –, et dans la typographie en majuscules du mot « SAUVEUR »<sup>287</sup>. Les mots rares et précieux, la technique des notes empruntée à la tradition des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles – dans lesquelles il se fait le glossateur de lui-même, mais également le titre du recueil résonnent des accents du passé :

Combien de titres de romances, de poèmes galants ou mythologiques, combien d'appellations de tableaux, de légendes, de gravures anciennes, de sujets de tapisseries contiennent le mot « cortège » [...]<sup>288</sup>

---

<sup>282</sup> É.-A. Hubert. « Petit Cortège pour *Le Bestiaire* » in *Que Vlo-ve ?*, p. 33-40

<sup>283</sup> *B* in *OP*, p. 33

<sup>284</sup> *Ibid.* p. 14

<sup>285</sup> B. de Vigénère. *Les Images ou Tableaux de platte peinture des deux Philostrates Sophistes Grecs et les Statues de Callistrate* [...], avec des épigrammes sur chacune d'iceux par Artus Thomas, Sieur d'Embry. Paris, Sébastien Cramoisy, Imprimeur ordinaire du Roy, 1637. Cf. G. Boudar. *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, p. 157

<sup>286</sup> Philostrate. *De la Vie d'Apollonius Thyanéen* en VIII Livres. De la traduction de B. de Vigénère [...] revue et exactement corrigée sur l'original grec par Fed-Morel [...] et enrichies d'amples commentaires par Artus Thomas, Sieur d'Embry. Paris, Veuve Abel L'Angelier, 1611. Cf. G. Boudar. *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, p. 124

<sup>287</sup> Notule sur « Orphée », *B* in *OP*, p. 33

<sup>288</sup> É.-A. Hubert. « Petit Cortège pour *Le Bestiaire* » in *Que Vlo-ve ?*, p.33

Pour Guillaume Apollinaire il ne s'agit pas de pasticher les auteurs anciens ; ces références à l'époque médiévale, appuyées par l'iconographie archaisante de Dufy, trouvent leur raison d'être dans leur pouvoir de dépaysement. Mais si l'évocation poétique et artistique d'un passé médiéval prédispose le lecteur à la rêverie, le dialogue entre les poèmes et les bois repose sur un rapport à la fois plus fort et plus subtil : comme Raoul Dufy a ciselé ses bois, Apollinaire a ciselé ses vers.

Marie Laurencin, dans ses *Carnets des nuits*, insiste sur les efforts fournis par le poète pour aboutir aux petits poèmes du *Bestiaire* :

[...] Guillaume a énormément travaillé ces quatrains en dessinant toujours l'animal.<sup>289</sup>

La forme courte des poèmes et toute la passion que semble avoir mis le poète à réaliser ces quatrains nous le fait imaginer, à l'instar de Dufy ciselant minutieusement les détails de ses décors, tel un orfèvre reprenant une pièce de joaillerie jusqu'à ce qu'il estime que celle-ci soit parfaite. Mais, selon nous, la comparaison est loin de s'arrêter à la seule opiniâtreté des deux hommes : la démarche est ardue ; l'un doit concentrer son savoir-faire sur quelques centimètres carrés, l'autre en quelques vers ; et pour y arriver la rigueur est de mise. C'est grâce à cette rigueur héritée de ses pairs que Dufy, sûr de sa manière, donne à voir des planches impeccables malgré le foisonnement des détails. De la même manière, l'agencement rigoureux des octosyllabes – le plus ancien des vers français – et des alexandrins – appelé également le grand vers – qui composent à eux seuls les quatrains, quintils et sizains du *Bestiaire*, constituent un brillant hommage à la tradition poétique. André Breton dira :

Jamais, sous Mallarmé, la strophe française ne connut une telle limpidité.<sup>290</sup>

Si, dans ce recueil, les quatrains octosyllabiques dominent – on en compte vingt-deux –, on trouve également un quatrain d'alexandrins, « Le Cheval »<sup>291</sup>, trois quintils d'octosyllabes, « Le Chat », « Le Serpent » et « Le Dromadaire », ou bien encore deux sizains d'octosyllabes. Certes, la rigueur est de mise, mais Apollinaire ne souhaite pas pour autant ennuyer son lecteur ; un bestiaire reste avant tout un divertissement et c'est pourquoi il varie subtilement la longueur de ses poèmes et de ses vers et assouplit le jeu de ses rimes : la souplesse de l'arabesque de Dufy a trouvé son pendant. Alternant rimes plates et rimes croisées pour les

<sup>289</sup> Marie Laurencin citée par É.-A. Hubert, *Ibid.* p.33

<sup>290</sup> M. Décaudin. *Apollinaire*, p. 77

<sup>291</sup> Étant le seul du recueil à être composé d'alexandrins, il semblerait que ce poème soit un hommage à la poésie.

quatrain, le poète adopte les trois combinaisons de rimes différentes existant pour le quintil – AAABB pour « Le Serpent », AABAB pour « Le Chat » et ABBA pour « Le Dromadaire ». Michel Décaudin nous fait remarquer que Guillaume Apollinaire pousse la subtilité jusqu'à faire rimer trois quatrains sur une seule rime : « La Méduse » en « êtes », « La Colombe » et « Le Hibou », de plus, raffinant par le rapprochement de masculines et féminines – rit / rie et bou / loue<sup>292</sup>. Enfin, la richesse des décors de Dufy se retrouve dans la richesse des rimes des poèmes. Les pièces poétiques du *Bestiaire* ne comportent que très peu de rimes pauvres et font la part belle aux rimes riches et redoublées grâce aux quintils. Avec les poèmes du *Bestiaire*, Apollinaire apparaît comme un artisan de la langue et a sans doute été soutenu dans sa démarche par Fernand Fleuret, grand connaisseur de la langue française, présent, nous le savons, lors des rencontres entre Apollinaire et Dufy.

Dans sa lettre du 29 août 1910, Apollinaire écrivait que, selon lui, la culture de Raoul Dufy et la maîtrise qu'il avait de son art seraient un atout dans la réalisation du *Bestiaire*. Ce fut le cas en effet, puisque le dialogue entre le texte et l'image dans ce recueil s'appuie sur cette caractéristique commune à Apollinaire et Dufy, à savoir, un attrait pour la culture médiévale, et un savoir-faire poétique et artistique hérités de cette époque. Grâce à cette démarche originale qui revalorise l'aspect technique du métier d'artiste et de poète, le dialogue peut s'établir sur un terrain d'autant plus intéressant qu'il permet au graveur d'éviter l'écueil de la paraphrase et de mettre sur un pied d'égalité artisan et créateur, texte et image. Mais cette démarche permet surtout de mettre au cœur du dialogue la création artistique en montrant le créateur face à ses propres limites, aux prises avec les exigences du « matériau ».

### 3. Le Bestiaire, un recueil placé sous le signe d'Orphée.

*Le Bestiaire* illustre la collaboration particulière, fragile équilibre, qui se crée entre un poète et un artiste autour d'un livre de dialogue. Mais le cas de ce recueil met également l'accent sur la recherche de la perfection qui caractérise la démarche de Dufy et d'Apollinaire. Or, cette quête d'harmonie n'aurait pas abouti sans le soin apporté à cette édition qui rend hommage aux ouvrages du XVI<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>292</sup> M. Décaudin. *Apollinaire*, p. 77

a. L'édition du *Bestiaire*, un hommage aux livres d'emblèmes et au *Songe de Poliphile*

Dans son bulletin de souscription, Guillaume Apollinaire valorise le lien qui rattache *Le Bestiaire* à la tradition éditoriale du XVI<sup>e</sup> siècle. En effet, il écrit :

Ce recueil, très moderne par le sentiment, se lie étroitement par l'inspiration aux ouvrages de la plus haute culture humaniste. Le même esprit qui inspira le poète anima l'illustrateur, Raoul Dufy [...].<sup>293</sup>

Ces lignes rappellent celles qu'il avait rédigées pour le bulletin de *L'Enchanteur pourrissant* :

On connaît peu de livres où l'accord des génies de l'auteur et de l'artiste apparaisse mieux que dans *L'Enchanteur pourrissant*. Cette harmonie, qui a fait en grande partie le prix de la fameuse édition aldine du *Songe de Poliphile*<sup>294</sup>, les bibliophiles n'ont pu la constater que trop rarement.<sup>295</sup>

Si le *Songe de Poliphile* est reconnu comme l'un des plus beaux livres depuis l'existence de l'imprimerie, c'est parce qu'il constitue un modèle d'harmonie : rédigé par le moine franciscain Francesco Colonna, et sorti en 1499 des presses du grand imprimeur vénitien Alde Manuce, il se présente comme un modèle de typographie par l'élégance et la clarté de ses caractères et de sa mise en page. Michel Melot souligne :

C'est le premier livre où l'imprimeur semble s'être soucié d'une véritable sensualité de la lecture. [...] jamais peut-être on a si clairement illustré la notion de sublimation.<sup>296</sup>

Étant considéré comme le recueil le plus représentatif, de par sa forme et son contenu, du mouvement humaniste, le *Songe de Poliphile* a sans aucun doute inspiré Apollinaire pour *L'Enchanteur*, mais aussi pour son *Bestiaire*. Ceci est d'autant plus probable que Fernand Fleuret et Guillaume Apollinaire, du temps où ils se retrouvaient à la Bibliothèque Nationale, estimaient qu'il s'agissait là d'un chef-d'œuvre :

<sup>293</sup> « Bulletin de souscription du *Bestiaire* » in *Annexes*

<sup>294</sup> *Hypnerotomachia Poliphili ou Songe de Poliphile* par Francesco Colonna. Venise, chez Alde Manuce, 1499. (format in-4°)

<sup>295</sup> « Bulletin de souscription de *L'Enchanteur pourrissant* » in *Annexes*

<sup>296</sup> M. Melot. *L'Illustration*, p.78

[...] nous parlions presque invariablement de Casanova, pour qui nous professons un véritable culte ; de Francesco Colonna, l'auteur du *Songe de Poliphile*, que je trouve encore l'un des plus beaux livres du monde.<sup>297</sup>

Concernant *Le Bestiaire*, Apollinaire est fier d'écrire qu'il s'agit là d'une édition soignée, digne héritière du *Songe* en ce qu'elle a été entièrement réalisée artisanalement :

L'impression sur les presses à bras est une opération fort lente et qui exige beaucoup de soins. Elle seule donne des résultats parfaits. Les bibliophiles amateurs des lettres et des arts sauront gré à l'éditeur Deplanche de leur offrir un livre dont la belle exécution typographique leur est garantie par la renommée de la maison Gauthier-Villars.<sup>298</sup>

Certes, les gravures du recueil d'Apollinaire n'ont pas le style linéaire des bois de leur illustre ancêtre, mais elles ont en commun le trait carré qui définit leur espace. En outre, la recherche de l'harmonie dans la mise en page y est également visible : le foisonnement des décors des planches de Dufy est contrebalancé par l'élégance et la sobriété du caractère<sup>299</sup> choisi, ainsi que par la clarté de la mise en page.

*Le Bestiaire* est intitulé ainsi en raison de la succession des représentations animales qu'il montre au lecteur. Toutefois, Guillaume Apollinaire ne les décrit pas comme dans les bestiaires médiévaux ; nous l'avons vu, ceux-ci ne sont qu'un prétexte, qu'un point de départ, qui permet au poète d'évoquer sa vie de créateur. Cette façon de traiter l'animal pour arriver à l'homme fait penser, ainsi que l'a soutenu Marie-Jeanne Durry<sup>300</sup>, que *Le Bestiaire* aurait aussi à voir avec les bestiaires et les blasons du XVI<sup>e</sup> siècle. Mais dans le rapport texte / image qui nous préoccupe, le petit recueil semble montrer qu'il s'inspire également des livres d'emblèmes datant de la même époque. En effet, sa structure tripartite rappelle l'*Emblematum Liber* d'Andrea Alciati qui, en 1531, proposa de recréer un nouveau genre d'épigramme latine en illustrant des vers déjà descriptifs par des représentations symboliques. Dans cet ouvrage ancien, l'emblème triple – titre (*inscriptio*), l'image (*pictura*) et la légende finale (*subscriptio*) – représente les trois pouvoirs accordés à l'éloquence, c'est-à-dire celui de plaire, d'enseigner et de convaincre par l'union des images et du texte. Ainsi, la structure même de l'emblème suivait les divisions traditionnelles du discours : le titre captait l'attention du lecteur, l'image

<sup>297</sup> F. Fleuret. « Guillaume Apollinaire » in *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*, p. 286

<sup>298</sup> « Bulletin de souscription du *Bestiaire* » in *Annexes*

<sup>299</sup> Il s'agit du Caslon demi-gras, corps 20

<sup>300</sup> M.-J. Durry. *Guillaume Apollinaire, Alcools*. Paris, SEDES, 1964, tome III, p. 129-137

illustre le titre et le proverbe fournissait la conclusion morale. Mais *Le Bestiaire* d'Apollinaire pose bien moins la question de la rhétorique persuasive que celle du rapport entre l'image et le texte, entre le poète et l'artiste. En effet, si ce recueil se rattache à la tradition médiévale du livre d'emblèmes, c'est avant tout parce qu'à cette époque, la différence entre le poète et l'artiste n'existe pas :

Pour l'esprit médiéval, l'homme est l'illustration de Dieu. Le monde entier des formes n'est qu'une illustration dont il est parfois donné à l'homme d'entrevoir les rapports et le sens. Entre l'image que façonne l'artiste et la Création, il n'y a pas de différence de nature. Pas de différence donc entre le philosophe et le poète, le poète et le peintre.<sup>301</sup>

Michel Melot rappelle également que c'est au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle que l'on commença à classer les différents types de rapports que peuvent entretenir le texte et l'image :

Selon le premier de ces « législateurs » de l'illustration, Paul Jove, l'image et le texte de l'emblème doivent se compléter, c'est-à-dire n'avoir aucun sens l'un sans l'autre. Mais pour les puristes, ils ne doivent aussi être ni une explication l'un de l'autre, ni une affirmation l'un de l'autre, ni une comparaison de l'un à l'autre.<sup>302</sup>

La poésie se fait image et l'image une évocation de l'esprit poétique, dans une parfaite analogie des arts du langage et des arts plastiques. Tradition et modernité se retrouvent donc sur ce point crucial qui constitue le cœur même du livre de dialogue. De même, les critiques ont souvent reproché au *Bestiaire* la légèreté du lien qui unit les bois et les poèmes. Or, dans la tradition, le rôle premier de l'emblème-illustration est de frapper l'imagination pour mieux convaincre. Il ne cherche pas nécessairement à clarifier l'énoncé, mais à le rendre présent à la conscience du lecteur. C'est pourquoi l'image peut être, en conséquence, surprenante, inattendue, insolite, ou sans lien réel avec l'énoncé qu'elle rapporte. Elle peut aussi, comme dans *Le Bestiaire*, constituer une réflexion sur la création artistique.

---

<sup>301</sup> M. Melot. *L'Illustration*, p. 71

<sup>302</sup> *Ibid.* p. 73

b. Un recueil placé sous le signe de l'harmonie et du renouveau

C'est sous l'égide d'Orphée qu'Apollinaire fait défiler les animaux de son bestiaire. Sa présence ouvre et rythme le recueil, mais lui donne également sa cohérence :

Orphée était natif de la Thrace. Ce sublime poète jouait d'une lyre que Mercure lui avait donnée. Elle était composée d'une carapace de tortue, de cuir collé à l'entour, de deux branches, d'un chevalet et de cordes faites avec des boyaux de brebis. Mercure donna de ces lyres à Apollon et à Amphion. Quand Orphée jouait en chantant, les animaux sauvages eux-mêmes venaient écouter son cantique. Orphée inventa toutes les sciences, tous les arts. Fondé dans la magie, il connut l'avenir et prédit chrétiennement l'avènement du SAUVEUR.<sup>303</sup>

En effet, selon la tradition, la musique ensorcelante qui sortait de la lyre d'Orphée était capable d'apaiser les tempêtes, de charmer les objets, les plantes, les animaux, les hommes et même les dieux. Dans *Le Bestiaire*, le poète mythique a surtout le don d'appivoiser les animaux, qu'ils soient réels et redoutables – « Le Serpent », « Le Lion » –, imaginaires, comme « Les Sirènes » ou Pégase, ou qu'ils appartiennent à la « troupe infecte » des insectes et des microbes. Cependant, sous des allures descriptive et explicative, cette note insiste sur l'importance que revêt ce personnage mythique aux yeux du poète : étant l'inventeur de tous les arts, Orphée assure l'harmonie entre la musique, le chant, la poésie – représentés par la voix, la lyre du poète, « Le Cheval » et les quatrains d'Apollinaire eux-mêmes –, les arts graphiques – symbolisés par les bois gravés par Dufy – et les arts monumentaux suggérés dans la première gravure. Grâce à Orphée, cette harmonie règne également entre les arts majeurs – représentés ici par les monuments du premier bois, mais aussi par le fait que Dufy soit peintre – et les arts mineurs – la gravure d'illustration –, entre la réflexion de l'artiste et le savoir-faire de l'artisan. De même, la frontière entre la tradition et la modernité s'estompe ; la gravure de *Orphée I* et du *Dauphin* en témoignent. Dans cette dernière, le mammifère, représenté sous la forme d'un monstre marin médiéval, côtoie un bateau à vapeur ; dans la gravure qui ouvre le recueil, Orphée, traité à la manière d'un nu héroïque grec, évolue dans un paysage architectural composé, entre autres, de la Tour Eiffel – en haut à gauche.

En outre, Orphée est universel et trace son chemin parmi les siècles : selon la légende grecque, il fut le premier poète, associé, selon la tradition, à Apollon et à Amphion. Au

---

<sup>303</sup> B in *OP*, p. 33

Moyen Age, il était considéré comme un mage ayant prophétisé la naissance du Christ. Selon Anne Greet, à la Renaissance, il était comparé au Christ de la Passion :

Les livres d'esthétique et de critique littéraire de la Renaissance comparaient Orphée, le premier poète, au Christ de la Passion, le premier peintre, qui peignit son portrait sur le voile de Véronique [...]. Pour ces écrivains, Orphée représentait le pouvoir de la poésie non seulement sur les hommes mais sur toute la nature.<sup>304</sup>

Enfin, au XIX<sup>e</sup> siècle, les symbolistes étaient fascinés par ce personnage universel à la fois poète, magicien et prophète. Et le voici de nouveau victorieux, à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, sous la plume de Guillaume Apollinaire et le ciseau de Raoul Dufy :

[...] le projet de placer Orphée, le dompteur de bêtes sauvages, au centre d'un bestiaire moderne où il représente à la fois l'Antiquité, le Moyen Age, la Renaissance et les Temps Modernes tout autant que le paganisme et la chrétienté, a pu séduire le poète dont le sens de l'humour est si souvent ironiquement érudit.<sup>305</sup>

Orphée devient alors le père de toute connaissance moderne, mais dans l'esprit d'Apollinaire, il représente bien plus encore : à l'instar de Merlin ou Hermès dans *La Marchande*, le poète a fait d'Orphée son double mythique : comme lui, il se veut porteur d'harmonie entre l'homme, le monde et le divin ; comme lui, il se veut immortel et universel afin de retrouver l'équilibre entre tradition littéraire et ésotérique et modernité. Comme lui, il se veut le signe de la naissance d'un monde poétique nouveau, lumineux, à l'image de son Créateur et dont *Le Bestiaire* constituerait une nouvelle Genèse.

### c. La lumière dans *Le Bestiaire*, les prémices d'un art neuf

Apollinaire s'est approprié les pouvoirs d'Orphée pour placer son recueil sous le signe de l'universalité, de l'harmonie et du renouveau artistique fondé sur la lumière. Du point de vue du texte, le principe lumineux se découvre en filigrane d'un bout à l'autre du recueil grâce à la présence symbolique d'Orphée qui ouvre et rythme *Le Bestiaire*. Dans le dernier quatrain,

---

<sup>304</sup> A. Greet. *Apollinaire et le Livre de peintre*, p. 80

<sup>305</sup> *Ibid.*

la lumière est présente à travers l'évocation du Paradis. Cette omniprésence de la lumière trouve son pendant dans les bois ; la démarche de Dufy, qui consiste à faire jaillir la lumière de la gravure, nous apparaît d'ailleurs très clairement lorsque l'on compare les versions originales des planches du *Bestiaire* avec celles qui en ont été écartées.

Ainsi que le montre cet état précis d'*Orphée I*, la première technique de Dufy fut de recreuser la planche :

Dans les premiers états, des traits lourds évoquent les côtes et font un corps musclé. Par la suite, le corps nu d'Orphée devient de plus en plus doux et luisant.<sup>306</sup>

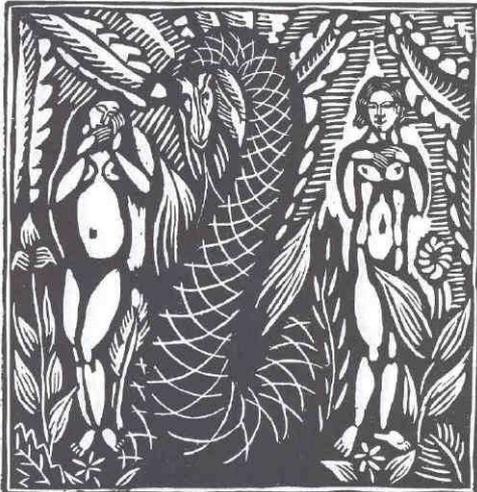
*Orphée I*  
Version écartée de l'édition originale du  
*Bestiaire*



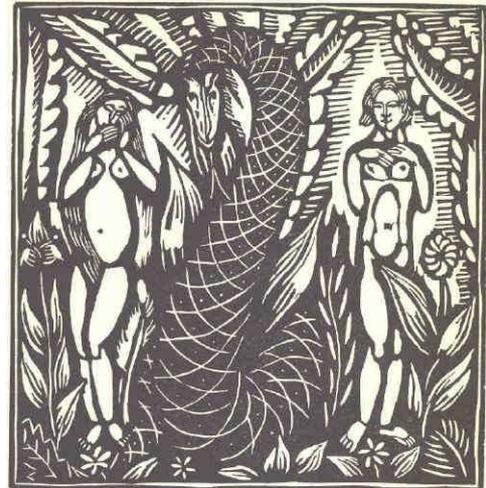
En simplifiant la musculature, Dufy en atténue les marques mais rend également l'ensemble plus lumineux. Il fait de même avec le corps d'Adam dans la planche du *Serpent*.

---

<sup>306</sup> A. Greet. *Apollinaire et le Livre de peintre*, p. 83



*Le Serpent*  
Version écartée de l'édition originale du  
*Bestiaire*

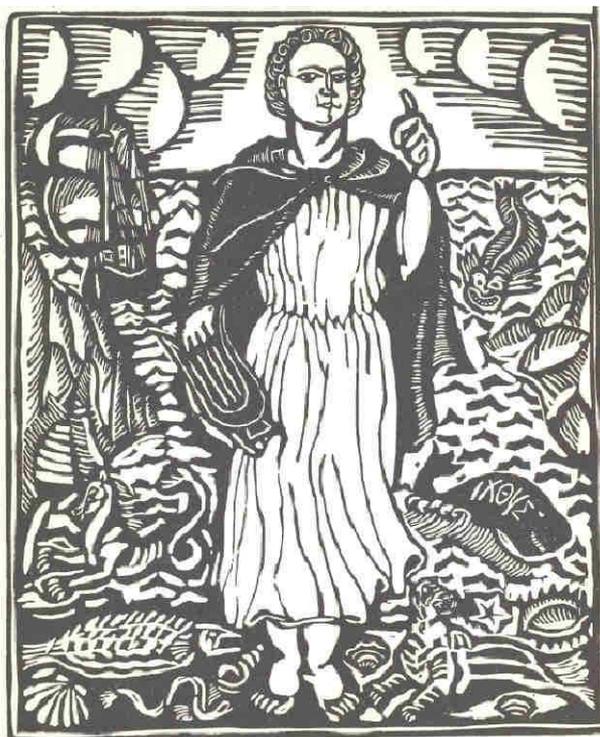


*Le Serpent*  
*Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*

Pour *Orphée III*, le graveur a creusé et simplifié les plis de la robe afin que celle-ci paraisse plus lumineuse. Dufy a totalement repris la planche de *La Mouche* : il a veillé à rendre l'insecte plus fin et a méticuleusement creusé les ailes pour en rendre toute la transparence.

*Orphée III*  
Version écartée du *Bestiaire*



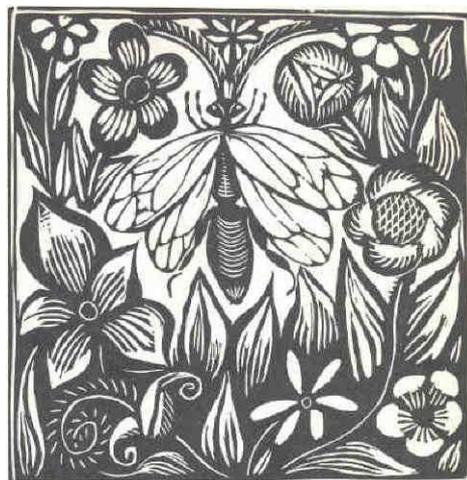


*Orphée III*  
*Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*

*La Mouche*  
Version écartée de l'édition originale du *Bestiaire*



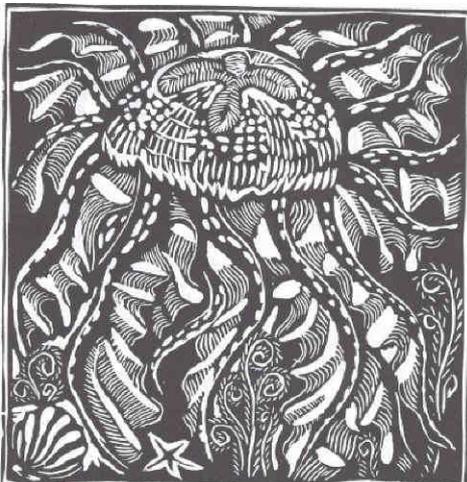
*La Mouche*  
*Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*



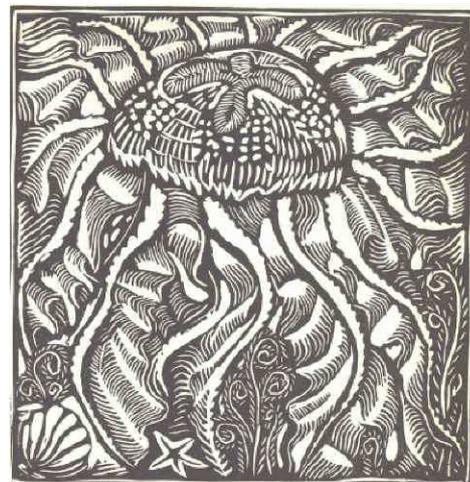
Pour engendrer la lumière dans ses bois, Dufy a aussi choisi de renouveler la pratique traditionnelle de la taille d'épargne : il délaisse les tailles croisées ou parallèles, plus ou moins fines des imagiers médiévaux, permettant des dégradés de blanc ou de noir, au profit de hachures destinées non plus à rendre les volumes ou le modelé, mais à engendrer la lumière :

Les hachures doivent être disposées sur les côtés de l'objet, de façon qu'il reçoive la lumière dans son centre, et c'est l'agencement, le balancement de tous les centres lumineux de chaque objet, exprimés par des volumes de blanc, qui donnent à la planche son équilibre et son style. Il ne doit y avoir que des éclairages particuliers indépendants et non plus une lumière générale comme dans la nature.<sup>307</sup>

En effet, pour certaines planches, Dufy a ajouté ou multiplié les hachures afin de faire jaillir la lumière du motif. Il en est ainsi pour *Le Cheval*, dont il a parsemé la robe – d'un noir profond à l'origine – de petits traits blancs, mais aussi pour *La Méduse*, sensiblement plus lumineuse dans la version originale du *Bestiaire* ; dans *La Carpe*, on voit parfaitement, d'une planche à l'autre, l'importance des hachures dans l'éclatement lumineux.



*La Méduse*  
Version écartée de l'édition originale du  
*Bestiaire*



*La Méduse*  
*Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*

<sup>307</sup> Raoul Dufy cité par D. Perez-Tibi in *Raoul Dufy, du motif à la couleur*, p. 21



*La Carpe*  
Version écartée de l'édition originale du  
*Bestiaire*



*La Carpe*  
*Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*

On retrouve également ces hachures sur le corps de *La Mouche* et de *La Puce*, ce qui permet au graveur de rendre la brillance de leurs abdomens.

Mais les espaces lumineux ne peuvent être véritablement exaltés que par des noirs profonds ; c'est pourquoi Dufy s'astreint à une parfaite unité de couleur des noirs et des blancs, veillant à une répartition équilibrée et harmonieuse des contrastes :

Il sait la vertu des pleins et des vides, des réserves de noirs et des champs clairs qui se répandent en donnant des temps de repos à l'œil ébloui par les hachures.<sup>308</sup>

Son talent d'artiste et son savoir-faire d'artisan permettent à Dufy de tirer parti de ces oppositions au point que, dans *La Souris*, il obtient un effet coloré pour les fruits et les légumes.

Placé sous le signe d'Orphée, la lumière est au cœur du dialogue que Dufy et Apollinaire ont voulu instaurer au sein du *Bestiaire*. Principe fondateur selon *Le Pimandre*, et unificateur puisqu'en elle tout se fond, la lumière apportée par Orphée finit de donner son unité au recueil.

Depuis sa parution, *Le Bestiaire* a fait l'objet de critiques aussi sévères qu'injustifiées : peut-on raisonnablement estimer que, parce que Dufy a fait le choix de l'ornementation, le

<sup>308</sup> D. Perez-Tibi. *Dufy*, p. 58

rapport entre les poèmes et les images s'en trouve amoindri ? Selon nous, ces critiques résultent du malaise engendré par la frontière, toujours marquée, entre art majeur et art mineur, et du fait que le décoratif est encore considéré comme la voie de la facilité. Or, ainsi que nous avons tenté de le montrer, ce second recueil n'est pas un simple livre illustré ; c'est un livre de dialogue dans lequel la triple alliance poète-graveur-éditeur assure l'équilibre parfait entre le texte et l'image. De la même façon qu'il serait totalement réducteur de regarder les décors médiévaux des cathédrales comme de simples décors, il est invraisemblable pour le lecteur du *Bestiaire* de considérer les bois de Dufy comme une simple ornementation des poèmes ; tout d'abord parce que la plupart des planches recèlent des indices qui les lient soit aux poèmes, soit au poète. Mais par-dessus tout, parce que Guillaume Apollinaire et Raoul Dufy ont été inspiré par le même « l'esprit » ; un esprit qui constitue le cœur même de ce livre de dialogue et qui se définit par le respect du savoir et du savoir-faire traditionnel. Ainsi, si pour un Chrétien un bestiaire permettait de se représenter son propre cheminement sur la voie du Bien, *Le Bestiaire ou le Cortège d'Orphée* peut être vu comme le cheminement symbolique de l'artiste vers la « sublime Beauté », vers la Perfection.

On ne peut donc plus aujourd'hui considérer *Le Bestiaire* comme un recueil de moindre importance ou bien encore comme un simple divertissement : les poèmes, les bois, l'édition illustrent à merveille l'unité et l'harmonie dont Apollinaire-Orphée se veut le messager. En outre, ce recueil constitue un véritable tournant dans la carrière du poète et du graveur. En pulvérisant les frontières entre artiste et artisan, entre art majeur et art mineur, le peintre-graveur montre qu'il a réussi là où bien d'autres ont échoué et qu'il est loin d'être un artiste « facile ». Pour prendre conscience de toute l'importance qu'attribuait Apollinaire à son *Bestiaire*, il suffit de considérer sa réaction d'indignation face à l'insuccès du recueil, ou bien encore de relire ses lettres à André Breton. En outre, ce second recueil marque un tournant dans la carrière du poète en ce sens où il va se détourner de Picasso, et de ses recherches sur la déconstruction cubiste, pour se diriger vers Robert Delaunay et son intérêt artistique pour la lumière. Cette amitié, autant humaine qu'intellectuelle, aboutira à la création de l'Orphisme<sup>309</sup>. Apollinaire en a fini avec le passé obscur de *L'Enchanteur pourrissant* ; cet avènement annonce une période d'intense créativité, puisque les grandes œuvres du poète – *Alcools* et les poèmes d'avant-guerre de *Calligrammes* –, témoignages de la naissance d'un art neuf et lumineux, vont succéder au *Bestiaire*.

---

<sup>309</sup> S. Dépoisse. « Apollinaire et Delaunay : une amitié lumineuse » in *Conversation entre les Muses*, p. 159-172

## PARTIE IV : VITAM IMPENDERE AMORI OU LA RENAISSANCE DU POÈTE

### I. DE L'APOGÉE À LA CHUTE DU POÈTE ORPHIQUE

Au *Bestiaire ou Cortège d'Orphée* succèdent *Alcools* et *Calligrammes*, les deux œuvres poétiques les plus célèbres de Guillaume Apollinaire non seulement parce qu'elles portent en elles le renouveau dont le poète se voulait l'instigateur, mais, pour ce qui nous intéresse, parce qu'elles réaffirment plus que jamais son attachement au dialogue entre les arts. Malheureusement, la Première Guerre mondiale viendra briser cette belle ascension : du poète solaire, il ne reste plus, en 1916, qu'un poète meurtri, « assassiné ».

Or, Apollinaire n'a jamais cessé d'affirmer, depuis le début, depuis *L'Enchanteur pourrissant*, que l'art venait à bout de toutes les misères humaines. *Vitam Impendere amori*, paru en 1917 et réalisé en collaboration avec André Rouveyre, est le signe de cet espoir et de la renaissance du poète. Passée inaperçue, cette plaquette n'en reste pas moins le témoin d'un émouvant dialogue entre les poèmes et les dessins, dont le dessinateur, quelques dizaines d'années après la mort de son ami, nous révélera les secrets dans une exégèse inédite.

#### 1. Le frontispice d'*Alcools*, un hommage de Picasso à un poète protéiforme

*Alcools* et *Calligrammes* sont les œuvres les plus fameuses du poète ; toutes deux sont accompagnées de gravures de Pablo Picasso, mais la collaboration entre Guillaume Apollinaire et le peintre n'égale en rien celles qui le lièrent à Derain ou Dufy, puisqu'il ne

s'agit là que de deux frontispices. Malgré cela, la recherche du dialogue entre les arts ne cesse de passionner le poète : elle transparaît dans le frontispice d'*Alcools* et s'affirme dans certaines pièces poétiques de *Calligrammes*, au point qu'elle lui fera dire : « Et moi aussi je suis peintre... ».

#### a. Les poèmes

*Alcools. Poèmes 1898-1913*<sup>310</sup> paraît en avril 1913 aux éditions du Mercure de France. Sa gestation, qui s'étend sur plus de trois ans – en 1910 le poète avait annoncé qu'il souhaitait réunir ses vers en un volume qui s'intitulerait *Eau de Vie* –, prouve la difficulté d'Apollinaire à arrêter son choix sur des pièces qui embrasseraient quinze années de création poétique. Il y parvient malgré tout en regroupant des poèmes de jeunesse – « Clair de Lune »<sup>311</sup> –, et d'autres qui témoignent, comme « Merlin et la vieille femme »<sup>312</sup>, de ses projets de réaliser de longues pièces en vers sur des thèmes mythiques ou légendaires. D'autres encore nous parlent de son séjour estival, en 1899, dans les Ardennes belges – « Marie »<sup>313</sup> –, de son année allemande, qui débute dès l'été 1901, et de sa relation décevante avec Annie Playden – « Nuit rhénane » et « La Chanson du Mal-Aimé »<sup>314</sup>. En exprimant la renaissance à l'amour et à l'art, « Le Brasier » et « Fiançailles »<sup>315</sup> témoignent du tournant majeur qu'ont pris la vie et la carrière du poète lorsqu'il a rencontré Marie Laurencin en 1907. Enfin, viennent des poèmes de 1909, écrits lors de son emprisonnement à La Santé<sup>316</sup>, et d'autres, comme le célèbre « Pont Mirabeau »<sup>317</sup>, exprimant son désarroi après sa rupture avec le peintre durant l'hiver 1911-1912. S'il est compliqué de déceler la structure de ce recueil – bien que les poèmes retracent véritablement la vie et l'œuvre de Guillaume Apollinaire entre 1898 et 1913, la structure d'*Alcools* n'obéit à aucune chronologie –, une idée directrice, que l'on connaît particulièrement bien depuis *L'Enchanteur pourrissant*, sous-tend l'ensemble : la création poétique permet à l'homme de venir à bout de ses misères.

<sup>310</sup> *Alcools. Poèmes 1898-1913*. Avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso. Paris, Mercure de France, 1913. Tirage : 567 exemplaires numérotés à la presse, dont 23 Hollande numérotés I à 23

<sup>311</sup> A in *OP*, p. 137

<sup>312</sup> *Ibid.* p. 88-89

<sup>313</sup> *Ibid.* p. 81

<sup>314</sup> *Ibid.* p. 111 et p. 46-48

<sup>315</sup> *Ibid.* p. 108-109 et p. 128

<sup>316</sup> *Ibid.* p. 140-145

<sup>317</sup> *Ibid.* p. 45

*Alcools* porte également la trace au travers du « je » créateur de la volonté de Guillaume Apollinaire de s'impliquer dans l'aventure du nouveau poétique : à l'instar de « Zone », il souhaite une poésie teintée de fantaisie – le recueil foisonne de mots rares<sup>318</sup>, d'enchaînements sonores étonnants... –, se développant sans contraintes, ce que démontrent les libertés qu'il prend avec l'écriture du vers, le choix des images et la ponctuation qu'il décide, au moment de l'impression du recueil, de supprimer totalement :

C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite le dimanche  
C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs  
Il détient le record du monde pour la hauteur  
[...]  
Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied  
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée  
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance  
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances  
  
Adieu Adieu  
  
Soleil cou coupé<sup>319</sup>

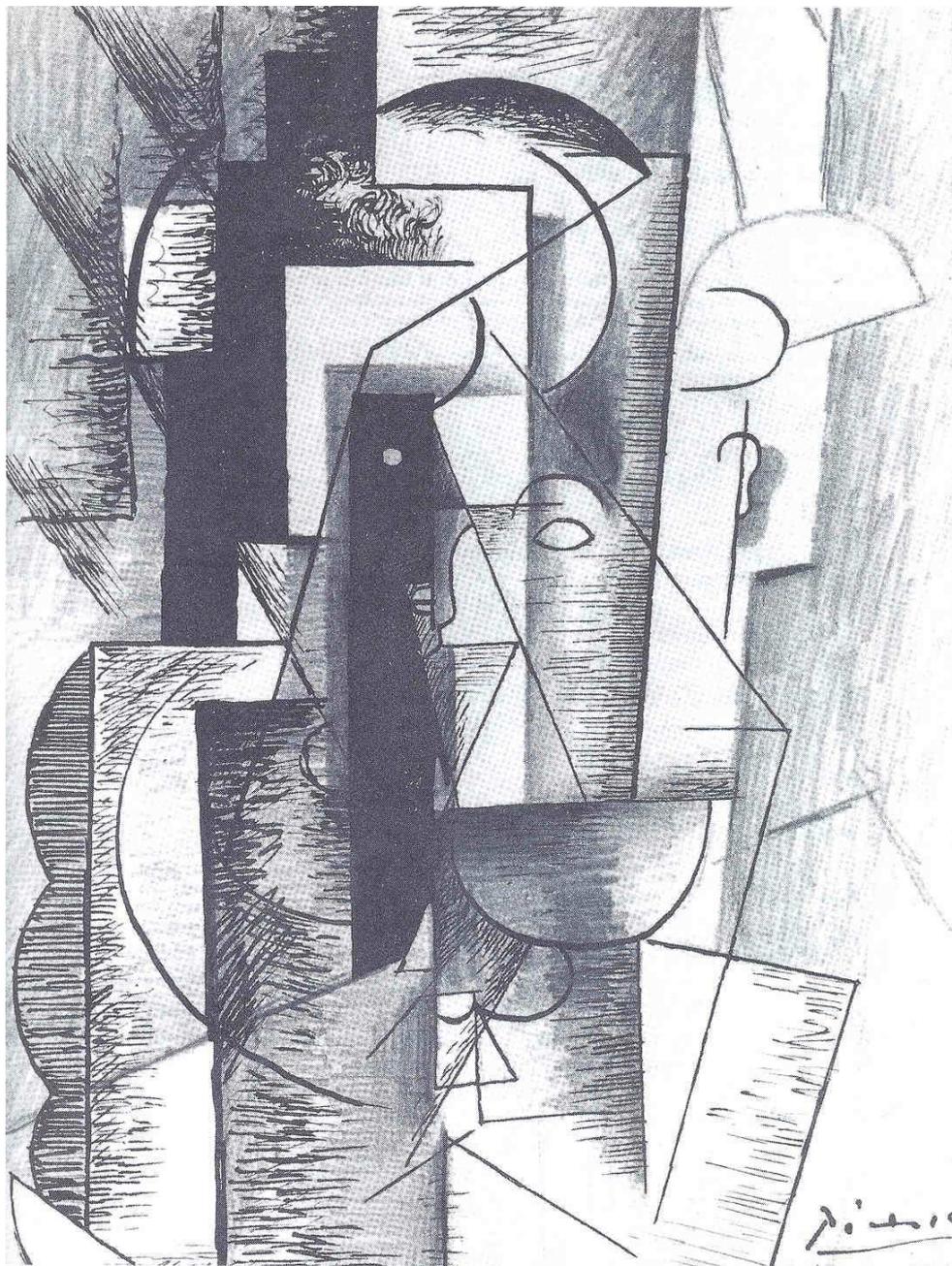
Avec le bilan que dresse *Alcools* de sa vie et de son oeuvre, Guillaume Apollinaire en a fini avec son passé obscur ; symboliquement, il a pris possession du monde et, grâce aux pouvoirs d'Orphée et de la poésie, comme un dieu, recrée le monde à son image. Mais ce recueil ne saurait être complet sans l'intervention d'un artiste ; c'est pourquoi, Apollinaire sollicite une fois de plus Picasso, qui accepte, et dessine pour son ami le frontispice sur lequel s'ouvre *Alcools*.

---

<sup>318</sup> Apollinaire emprunte, entre autres, *pihis* (« Zone ») à la langue chinoise, *godiveaux* (« Palais ») à l'art culinaire...

<sup>319</sup> « Zone », *A* in *OP*, p. 40 et 44

b. Un frontispice en forme de portrait cubiste



Picasso. *Portrait de Guillaume Apollinaire*, début 1913.  
Crayon, encre de Chine et lavis sur papier, 21x 15 cm, coll. part.

Au premier regard, le lecteur est dérouté : comme dans toutes les œuvres qui ressortissent au cubisme, Picasso joue à le déstabiliser en lui donnant à voir une vision radicalement différente de la représentation réaliste. L'œil du lecteur est tout d'abord

malmené par le rythme saccadé de la composition qui obéit à une forte verticalité. Même si de nombreuses lignes courbes viennent adoucir l'ensemble, l'angularité est renforcée par des diagonales qui partent du coin supérieur gauche et traversent le dessin. La déstabilisation du regard tient également à la multiplication des points de vue : dans la partie inférieure du portrait, le peintre a créé, par la représentation d'angles, un effet de profondeur ; mais leur aspect contradictoire tend plus à déconcerter le lecteur qu'à représenter un espace tridimensionnel. Enfin, dans une œuvre respectant les règles de l'illusion réaliste, le dégradé des tons indique une hiérarchie des plans et des objets dans l'espace ; dans le frontispice, cette hiérarchisation est faussée : les plans s'interpénètrent et se juxtaposent sans aucune logique réaliste. Mais même si ce portrait ne se donne pas à voir aisément, il n'en constitue pas pour autant « un chef-d'œuvre indéchiffrable de trigonométrie »<sup>320</sup>.

Car à n'en point douter, il s'agit bien là du portrait de Guillaume Apollinaire, l'auteur d'*Alcools* ; d'ailleurs lui-même s'y reconnaît :

Guillaume Apollinaire expliquait les beautés du portrait qu'a dessiné de lui le peintre cubiste Picasso et qui sert de frontispice à son livre de vers : *Alcools*.

- J'y suis représenté à la fois de face, de dos et de profil, disait-il.

- C'est cela, fit Léautaud, on tourne autour. Une colonne Morris, quoi !<sup>321</sup>

En effet, la forte verticalité de la composition nous suggère d'emblée la frontalité d'un portrait. De plus, dans la partie inférieure du dessin, on voit s'esquisser la ligne des épaules du sujet. À leur jointure, on retrouve l'ébauche d'un nœud de cravate et la pointe d'un col, qui rappellent la mise du poète sur certaines photographies prises autour de 1910<sup>322</sup>. Au-dessus, figure la demi sphère du visage piriforme d'Apollinaire, ainsi que Picasso aimait à le croquer. On y reconnaît également la forme d'un œil surmonté d'un sourcil et, sur la droite, une oreille. Au-dessus encore, on aperçoit le rebord d'un chapeau, celui d'Apollinaire, dont Fernande Olivier disait qu'il « semblait trop petit pour son crâne »<sup>323</sup>. Le melon s'esquisse dans la ligne courbe située tout en haut du dessin et trouve un écho dans la forme de droite qui la représente de profil. Enfin, dans la partie supérieure gauche, on voit des traits de plume ondulés représentant les cheveux du poète montré de dos.

<sup>320</sup> H. Ghéon. *La Nouvelle Revue Française*, 1<sup>er</sup> août 1913, p. 286

<sup>321</sup> *Paris-Midi*, 29 mai 1913, cité par P. Caizergues, « Échos » in *Que Vlo-ve ?*, 2 juillet 1973, p. 21

<sup>322</sup> Ces photographies sont reproduites par P. Read in « Le Portrait cubiste d'Apollinaire par Picasso. Frontispice d'*Alcools* » in *Apollinaire et le Portrait*, p. 51 et 53.

<sup>323</sup> F. Olivier. *Picasso et ses Amis*, p. 61. Certains croquis de Picasso montrent justement de visage replet du poète surmonté d'un minuscule chapeau melon.

### c. Un hommage à l'ami, au critique d'art et au poète

Mais le frontispice d'*Alcools* ne constitue pas seulement une présentation de l'auteur du recueil ; au-delà du portrait, les lignes du dessin en disent plus long qu'il n'y paraît sur Apollinaire, son environnement et son univers artistique. Grâce à la juxtaposition de formes rectangulaires et à la représentation d'un cylindre au premier plan, on voit s'esquisser, entre les lignes du portrait, un paysage urbain, celui de Paris, cher au cœur de Picasso et d'Apollinaire. En effet, par les détails qu'il recèle, le dessin se présente surtout comme un hommage public au poète : un portrait exécuté par le peintre constitue un véritable privilège ; s'il ne portait jamais que ses proches – ses marchands de tableaux, Vollard et Kahnweiler, les femmes de sa vie, Fernande Olivier, Olga Kokhlova..., ou les poètes du Bateau-Lavoir, Max Jacob, André Salmon et bien sûr Apollinaire –, c'est parce qu'il a besoin de connaître physiquement et psychologiquement ses modèles, afin de « peindre les visages de l'intérieur »<sup>324</sup>. Cet hommage est marqué par l'amitié qui transparaît dans la reprise de motifs humoristiques et caractéristiques des caricatures de Picasso.

Dans ce frontispice se découvre également un espace intérieur : l'effet de profondeur, marqué au premier plan, et l'angle, situé à droite dans la partie inférieure du dessin, pourraient signifier le coin d'une pièce. Les lignes verticales qui traversent cet espace représenteraient alors les lattes d'un plancher. D'autres éléments nous suggèrent que nous nous trouvons à l'intérieur d'une pièce : le petit motif, situé au centre du frontispice, pourrait désigner la corniche d'une cheminée. Les formes rectangulaires, que nous avons interprétées plus haut comme des silhouettes d'immeubles et de maisons pourraient tout aussi bien faire penser à des cartons à dessins et à des toiles posés contre un mur. Peter Read note également que la plus haute de ces formes, marquée régulièrement de petits traits à l'encre, fait penser à une règle millimétrée ; la longue forme noire trouée, que l'on voit au centre du portrait, désignerait une règle d'architecte<sup>325</sup>. À n'en pas douter, nous sommes dans l'atelier d'un artiste, et plus particulièrement dans celui de Picasso, puisque le frontispice nous montre des éléments de statuettes africaines : au-dessous de l'objet qui nous a fait penser à une corniche, on remarque une ellipse barrée suggérant le contour simplifié des yeux des masques africains.

<sup>324</sup> G. Laporte. *Un Amour secret de Picasso. Si tard le soir...*, p. 72

<sup>325</sup> P. Read. « Le Portrait cubiste d'Apollinaire par Picasso. Frontispice d'*Alcools* » in *Apollinaire et le Portrait*, p. 59

De plus, la forme noire au centre du dessin évoque une statuette de profil. Cette hypothèse est appuyée par le fait que Pierre Daix reconnaît dans la forme circulaire de l'œil celle des yeux d'un masque *Grebo* acquis par Picasso lors d'un séjour à Marseille en août 1912<sup>326</sup>. Si le peintre nous montre Apollinaire dans son propre atelier, entouré de fétiches africains et de toiles, c'est également pour saluer l'audace du poète qui s'est fait critique d'art et ardent défenseur de la jeune peinture, grâce à de nombreux articles, et notamment au travers de l'ouvrage intitulé *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques*<sup>327</sup>, paru un mois avant *Alcools*.

Ce frontispice est également un hommage au poète orphique qui, dans ses œuvres, tente de faire cohabiter harmonieusement tradition et modernité. Pablo Picasso salue cette démarche grâce à ce dessin mêlant esthétique cubiste, tradition éditoriale du frontispice et aspect « géométrique » du portrait qui, comme le fait remarquer Peter Read, peut être interprété comme le symbole de « la rigueur [et de] l'acuité qui sont, à ses yeux, les traits essentiels de la nouvelle poésie »<sup>328</sup>. Enfin, en intégrant le temps dans son dessin, Picasso rend non seulement hommage à la poésie, mais à l'universalité que le poète souhaite toucher du doigt. En effet, la différence majeure existant entre un poème et une œuvre figurative est que le premier évolue dans le temps et la seconde dans l'espace. Or, avec ce frontispice, le peintre tente d'abolir la distance séparant l'image du texte, le dessin des poèmes. Si le *Portrait de Guillaume Apollinaire* possède l'unité que lui confère sa spatialité<sup>329</sup>, comme un poème<sup>330</sup>, on ne peut en aucun cas l'appréhender immédiatement et globalement. Le rythme de la composition et la multiplicité des points de vue gênent la lecture ; il est impossible d'avoir une vue d'ensemble du dessin en un seul coup d'œil. De plus, les ellipses figuratives forcent le lecteur à déchiffrer les signes plastiques, laissés là par le peintre comme des indices, puis à tenter de reconstituer le motif représenté ; c'est grâce à ce processus que Picasso intègre le temps dans le dessin. En outre, ces ellipses sont comme des « blancs » qui permettent à chaque lecteur d'intérioriser le dessin, de l'enrichir de son propre vécu, d'y

<sup>326</sup> P. Daix. *Dictionnaire Picasso*, p. 563

<sup>327</sup> *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, avec 46 portraits et reproductions. Paris : Eugène Figuière, 1913

<sup>328</sup> P. Read. « Le Portrait cubiste d'Apollinaire par Picasso. Frontispice d'*Alcools* » in *Apollinaire et le Portrait*, p. 59-60

<sup>329</sup> La spatialité assure à l'image unité – l'œuvre est circonscrite dans un espace donné –, stabilité – d'un seul regard le spectateur peut à tout moment en retrouver le contenu – et autonomie, puisque les signes plastiques donnent à voir une réalité picturale, celle de l'artiste. C'est pourquoi le spectateur a l'impression, trompeuse, que l'œuvre plastique se laisse immédiatement et globalement appréhender.

<sup>330</sup> Le poème se caractérise par la temporalité : avant que de pouvoir saisir un texte, il s'agit, pour le lecteur, de passer par la médiation obligatoire de la lecture qui n'est autre qu'un déchiffrement codifié – en particulier pour un poème – de signes abstraits. Ce caractère temporel ne lui garantit ni l'unité, ni la stabilité de l'image ; le lecteur doit donc sans cesse rappeler à sa mémoire ce qu'il vient de déchiffrer pour saisir le sens global du texte. Enfin, les mots renvoient à une réalité mouvante selon le moment de la lecture et du lecteur.

insérer son propre imaginaire. Ainsi, dans ce frontispice cubiste, les signes sont polyvalents ; ils se font, se défont et s'enrichissent au gré de l'imagination du lecteur. Mieux que n'importe quelle représentation réaliste, l'esthétique cubiste réussit à rendre une image « globale » du poète. En effet, elle seule permet de présenter Apollinaire de face, de profil, de dos, dans la ville, dans l'atelier du peintre et de saluer à la fois l'ami, le critique d'art et le poète.

Le frontispice d'*Alcools* nous donne le portrait le plus complet – réalisé par le plus perspicace des amis d'Apollinaire – du poète en 1913, un poète qui nous apparaît désormais sûr de son art. Et ainsi qu'en témoigne une conversation relatée par le critique d'art Robert Ney, Guillaume Apollinaire estimait que son portrait était une réussite totale :

Picasso venait de peindre le portrait d'Apollinaire, ouvrage qui fit alors du bruit. C'était un jonchet de lignes, un amas de raies, un tas de cylindres, de cubes, de cônes ; au cœur de ce chaos, un tout petit anneau noir. « Vous voyez ce petit rond ?, me disait Apollinaire, c'est toute mon âme. »<sup>331</sup>

## 2. Des « Fenêtres » à *Et Moi aussi je suis peintre...*

1912 constitue un tournant dans la carrière de Guillaume Apollinaire : *Alcools* est sur le point de paraître et, en se rapprochant du peintre Robert Delaunay, il conforte son engagement sur la voie du dialogue entre les arts.

### a. Apollinaire et Delaunay

La première rencontre entre Guillaume Apollinaire et Robert Delaunay eut probablement lieu en 1907, entre le 14 janvier et le 10 février, dans la maison du collectionneur et marchand d'art Wilhelm Uhde. Mais c'est cinq ans plus tard que les liens entre les deux hommes vont véritablement se resserrer : préoccupé par l'attente du non-lieu dans l'affaire du vol de *La Joconde*, délaissé par Marie Laurencin, le poète vit, en 1912, une

<sup>331</sup> É.-A. Hubert. « Apollinaire et la propriété : autour du Larron » in *Apollinaire en son temps*, p. 46

année pénible qui le décide à quitter Auteuil et ses amis pour se réfugier, du mois de novembre à la mi-décembre, au 3 de la rue des Grands-Augustins, chez les Delaunay. Jusqu'en 1912, Apollinaire voue une admiration exclusive à Picasso ; mais à partir de cette date, le poète délaisse peu à peu le cubisme entré dans sa phase analytique. En effet, si Apollinaire apprécie l'univers de Picasso, l'audace et la modernité de sa démarche artistique, et s'il se positionne en faveur de ses amis peintres face à la critique, cela ne signifie pas pour autant que ce style convienne à ses goûts : Guillaume Apollinaire est un poète de la sensation ; il aime les couleurs, qu'il défendra au travers d'articles enthousiastes sur la peinture fauve et sur l'art de Matisse<sup>332</sup>. Mais il affectionne par-dessus tout la lumière, motif primordial de son imaginaire, puisque Apollinaire, nous l'avons vu, la donne comme l'origine même des arts<sup>333</sup> et qu'elle transcende tout son œuvre. Si pour le poète l'art *doit* être lumineux, on peut comprendre ses réticences à la vue des toiles sombres et éteintes de ses amis cubistes<sup>334</sup>. Delaunay fait un reproche du même ordre : les tableaux ressortissant au cubisme analytique sont trop austères, sombres et ternes ; de plus, il désapprouve la prédominance de l'intellect sur le sensuel en peinture. La lumière et les couleurs ont été deux éléments omniprésents dans son apprentissage<sup>335</sup> et seront toujours prédominants dans ses toiles. Aussi, sa réaction n'est pas étonnante lorsque, pour la première fois, il se trouve face aux œuvres cubistes :

Ils [Apollinaire et Max Jacob] nous ont dit d'aller chez Kahnweiler et là nous avons vu avec le gros Delaunay ce que les cubistes faisaient. Alors Delaunay, surpris de voir leurs toiles grises s'est écrié : « Mais ils peignent avec des toiles d'araignée, ces gars ! ». <sup>336</sup>

En outre, en 1912, le peintre présente au Salon des Indépendants *La Ville de Paris*<sup>337</sup> ; cette toile a véritablement enthousiasmé le poète et critique d'art :

<sup>332</sup> G. Apollinaire. « Henri Matisse » in *OPC* II, p. 103

<sup>333</sup> B in *OP*. Cf. note relative à « Orphée » I, p. 33

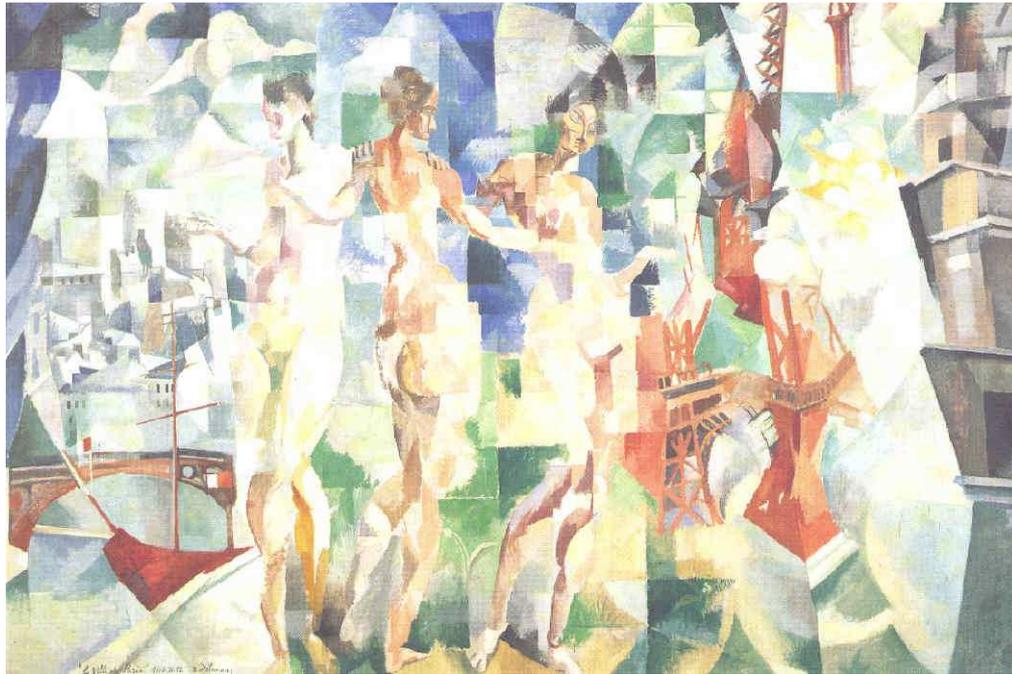
<sup>334</sup> L.-C. Breunig. « Apollinaire et le cubisme » in *La Revue des Lettres Modernes*, p. 7-24

<sup>335</sup> Au début de sa carrière, il est alors peintre de décors théâtraux, Delaunay est sensibilisé aux effets de la lumière électrique qui, décomposée, donne les différentes couleurs du spectre ; des leçons de Monet, les plus importantes de toutes selon lui, il retient que la lumière peut constituer le sujet d'une toile ; des Nabis et des Fauves, il conservera le goût de la couleur pure, du violet en particulier. Seurat et Cézanne lui démontrent l'indépendance de la couleur par rapport au sujet. Fort de ces enseignements et vierge de tout préjugé, puisqu'il n'a suivi aucune formation académique, Delaunay trouve sa voie, qu'il fonde sur l'étude et la représentation de la lumière et des couleurs.

<sup>336</sup> Fernand Léger cité par Pascal Rousseau in *Robert Delaunay, 1906-1914*, p. 26

<sup>337</sup> Robert Delaunay. *La Ville de Paris*, 1912. Huile sur toile, 267 x 406cm, Paris, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne. Dans la quête de son univers pictural, le peintre s'est essayé à différents courants comme l'Impressionnisme, le Néo-Impressionnisme, le Fauvisme et bien sûr le Cubisme, qu'il découvre dans sa période la plus hermétique, la phase analytique. La toile *La Ville de Paris* résume à elle seule les diverses leçons qu'il a pu tirer de son apprentissage.

Décidément, le tableau de Delaunay est le plus important de ce salon. *La Ville de Paris* est plus qu'une manifestation artistique. Ce tableau marque l'avènement d'une conception d'art perdue peut-être depuis les grands peintres italiens et s'il résume tout l'effort du peintre qui l'a composé, il résume aussi et sans appareil scientifique tout l'effort de la peinture moderne. Il est exécuté largement. La composition est simple et noble. Et tout ce qu'on pourra trouver pour l'amoindrir n'ira pas à l'encontre de cette vérité : c'est un tableau, un vrai tableau, et il y a longtemps qu'on en avait vu.<sup>338</sup>



R. Delaunay. *La Ville de Paris*, 1912.  
Huile sur toile, 267 x 406 cm, Paris, Centre Georges Pompidou,  
Musée national d'Art Moderne

En regardant cette toile de plus près, on comprend ce qui a pu toucher Apollinaire : avant tout, son format frappe le spectateur : seules *Les Femmes d'Alger*<sup>339</sup> sont en mesure de rivaliser. Par son statut d'œuvre constituant à la fois une rétrospective et un manifeste, ce tableau associe différents thèmes picturaux, étudiés antérieurement sous forme de séries, à la manière d'un collage<sup>340</sup>. En bas, le motif des Quais de Seine s'inspire directement d'un détail

<sup>338</sup> G. Apollinaire. « La Vie artistique. Le Salon des Indépendants » in *OPC II*, p. 428

<sup>339</sup> P. Picasso. *Les Femmes d'Alger*, 1907. Huile sur toile, 244 x 234 cm, New York, Museum of Modern Art

<sup>340</sup> Dans la partie gauche, on reconnaît la forme des rideaux de *La Fenêtre aux rideaux orange* ; les toits que l'on aperçoit au fond semblent repris de *La Ville* ou de *La Ville n°2*. Les toiles citées figurent au catalogue d'exposition *Robert Delaunay, 1906-1914* publié par Pascal Rousseau.

du célèbre autoportrait du Douanier-Rousseau<sup>341</sup>, peintre que Delaunay et Apollinaire tenaient en grande amitié. Au centre, on reconnaît le motif classique des Trois Grâces, peint d'après une reproduction en carte postale d'une fresque pompéienne conservée au musée de Naples. Enfin, à la droite du tableau, figure la Tour Eiffel, motif cher au cœur du peintre et du poète et symbole de modernité, souvenir de la série des *Tours*, et plus particulièrement de celle réalisée en 1911 intitulée, *Champs de Mars – La Tour rouge*<sup>342</sup>. Tradition, modernité, couleurs, lumière et temps, tous les ingrédients étaient réunis pour que l'alchimie opère entre les deux hommes.

---

<sup>341</sup> Douanier-Rousseau. *Moi-Même – portrait paysage*, 1890. Huile sur toile, 143 x 110 cm, Prague, Národní Galerie

<sup>342</sup> R. Delaunay. *Champs de Mars – La Tour rouge*, 1911. Huile sur toile, 162,5 x 130,8 cm, Chicago, The Art Institute

b. « Les Fenêtres »<sup>343</sup>, œuvre-phare de l'orphisme



R. Delaunay. *Les Fenêtres simultanées sur la ville*, 1912.  
Huile sur toile avec pourtour en bois peint, 46 x 40cm, Hambourg, Hamburger Kunsthalle

---

<sup>343</sup> Afin de ne pas confondre la toile de Delaunay et le poème d'Apollinaire, la première sera en italique dans le texte, et le second figurera entre guillemets.

C'est le 11 octobre 1912, lors de sa conférence intitulée « Le Cubisme écartelé », à l'exposition de la Section d'Or, que Guillaume Apollinaire définit pour la première fois la tendance orphique du cubisme :

Le cubisme orphique est l'autre grande tendance de la peinture moderne. C'est l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste et doués par lui d'une puissante réalité. Les œuvres des artistes orphiques doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime, c'est-à-dire le sujet. C'est de l'art pur.<sup>344</sup>

Le 15 décembre, Apollinaire salue l'harmonie spirituelle parfaite qui ressort des toiles de Delaunay et le gratifie d'un article, le premier, exclusivement rédigé en son honneur, « Réalité, Peinture pure »<sup>345</sup>. Enfin, le 18 janvier 1913, dans le cadre de la 12<sup>ième</sup> exposition *Der Sturm*, le poète donne officiellement naissance à l'orphisme :

Delaunay croyait que si vraiment une couleur simple conditionne sa couleur complémentaire, elle ne la détermine pas en brisant la lumière, mais en suscitant à la fois toutes les couleurs du prisme. Cette tendance, on peut l'appeler l'orphisme.<sup>346</sup>

En effet, alors qu'il loge chez les Delaunay, Apollinaire assiste en témoin privilégié aux recherches du peintre :

C'est cette recherche de la peinture pure qui est le problème du moment présent. Je ne connais pas de peintres à Paris qui recherchent réellement ce monde idéal. Le groupe cubiste dont vous parlez n'expérimente qu'avec la ligne, donnant à la couleur la place secondaire et pas une place constructive.<sup>347</sup>

De ces réflexions et de ces expérimentations sur la lumière<sup>348</sup> naissent la vingtaine de toiles qui constituent la série des *Fenêtres*. L'œuvre intitulée *Les Fenêtres simultanées sur la ville*, sans doute la plus colorée et la plus lumineuse de la série, nous montre une vue de la Tour Eiffel depuis une fenêtre. Mais le paysage urbain n'est qu'un prétexte pour Delaunay : le

<sup>344</sup> PC in OPC II, p. 16-17

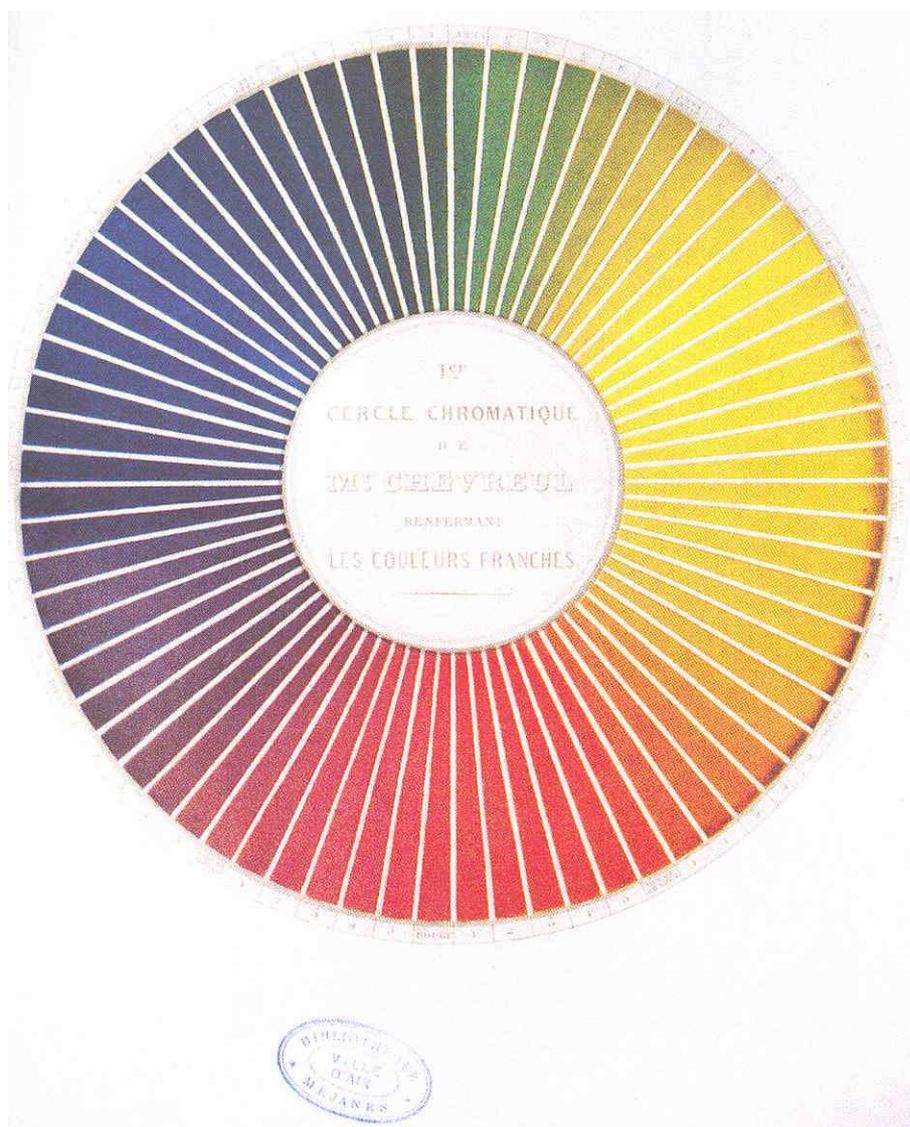
<sup>345</sup> G. Apollinaire. « Réalité, Peinture pure » in OPC II, p. 494

<sup>346</sup> G. Apollinaire. « La Peinture moderne » in OPC II, p. 504

<sup>347</sup> Lettre de Delaunay à Kandinsky citée par G. Bernier et M. Schneider-Maunoury in *Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l'art abstrait*, p. 106

<sup>348</sup> G. Bernier et M. Schneider-Maunoury, *op. cit.* p. 106-107

véritable sujet de la toile est la représentation du jeu des couleurs<sup>349</sup> sur la vitre fragile et transparente. Tout le dynamisme de la toile repose sur les rapports que les facettes multicolores entretiennent les unes avec les autres.



M. – E. Chevreul. *Cercle des couleurs franches* in *Des Couleurs et de leurs applications aux arts industriels*, 1864

Ainsi, l'opposition entre les couleurs chaudes – rouge, jaune-orangé, vert-jaune – et froides – violet, bleu-violet, bleu-vert et vert-bleu – crée les plans. Le rouge-orangé de la partie gauche

<sup>349</sup> Concernant la science des couleurs et son application dans les arts, voir l'ouvrage de Georges Roque intitulé *Art et Science de la couleur. Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. Cf. « Bibliographie »

des *Fenêtres* provoque une sensation de proximité, tandis que les bleus creusent l'espace ; il semble ainsi que la Tour se situe au moins au second plan. En outre, en émettant des variations lumineuses autonomes, chaque facette colorée produit elle-même sa propre lumière qui vient rayonner sur la surface entière de l'œuvre. La loi du contraste des complémentaires, dégagée par Eugène Chevreul, permet à Delaunay de moduler l'intensité de chaque couleur<sup>350</sup>. En outre, le dynamisme de la toile, généralement assumé par les lignes qui la traversent et guident le regard du spectateur, est assumé ici par le mouvement de la couleur, c'est-à-dire par la perception simultanée des vibrations lentes et rapides<sup>351</sup> s'opposant entre elles au sein de la composition : au contact des zones rouge-orangé, l'œil éprouve le besoin d'un équilibre et fouille instinctivement le tableau à la recherche des complémentaires, le bleu et le vert. Perspective, lumière, volume, mouvement, dans *Les Fenêtres*, la couleur prend en charge la structure du tableau ; elle en devient le sujet en créant un univers où les objets cessent d'être détruits pour s'effacer dans l'énergie vibratoire. Les toiles de Robert Delaunay donnent naissance à un art sensuel dont le rythme, aux antipodes de la déstructuration cubiste, est considéré par le peintre comme étant la représentation de la société en mouvement.

Dans l'atelier de la rue des Grands-Augustins, Guillaume Apollinaire est enchanté : il voit dans *Les Fenêtres* tout ce qu'il pouvait espérer de la peinture moderne et s'en inspire pour rédiger le poème du même nom<sup>352</sup> ; quelques années plus tard, il sera intégré à *Calligrammes*<sup>353</sup>. La référence implicite à Robert Delaunay, l'évocation de Paris et de la Tour Eiffel, la mention de la « vieille paire de chaussures jaunes devant la fenêtre »<sup>354</sup> et celle du « rideau »<sup>355</sup> – celui de *La Fenêtre aux rideaux orange* –, y rappellent la connivence artistique entre le poète et le peintre durant cette période. Au premier abord, « Les Fenêtres » présente ce désordre inhérent au poème-conversation ; aussi, le rapport avec la série des toiles de Delaunay ne semble pas aller de soi. Et pourtant, dès les deux premiers vers, le lecteur passe de la réalité picturale à la réalité poétique ; il ne s'agit plus là de vision, mais de suggestion :

<sup>350</sup> Lorsque deux d'entre elles, très éloignées sur le cercle, sont rapprochées, elles ne s'en trouvent pas modifiées dans leur teinte, mais apparaissent plus saturées. À l'inverse, lorsque deux couleurs proches sur le cercle se juxtaposent, comme dans la partie inférieure du tableau, celles-ci s'altèrent et chacune d'elles paraît moins intense et moins saturée.

<sup>351</sup> En effet, deux couleurs éloignées sur le cercle provoquent un mouvement vibratoire lent dans l'œil du spectateur ; deux couleurs proches génèrent quant à elles une dissonance.

<sup>352</sup> À l'origine, ce poème se trouvait en tête d'une luxueuse brochure reproduisant les toiles présentées lors de la 12<sup>e</sup> exposition *Der Sturm*. Lors de cette exposition, qui a lieu à Berlin du 27 janvier au 20 février 1913, Delaunay présente vingt-et-une œuvres dont douze *Fenêtres*.

<sup>353</sup> « Les Fenêtres », *Call*, in *OP*, p. 168-169

<sup>354</sup> *Ibid.* v. 18

<sup>355</sup> *Ibid.* v. 10

Du rouge au vert tout le jaune se meurt  
 Quand chantent les aras dans les forêts natales<sup>356</sup>

À travers de poème, Guillaume Apollinaire se propose de recréer, avec ses propres moyens, les mots – mais sans jamais céder à la facilité de la description –, l’univers saturé de couleurs de la toile. La palette des *Fenêtres* s’étend sur tout le cercle chromatique ; aussi le poème suggère-t-il tour à tour les diverses couleurs du spectre : dès le premier vers, le poète balaie la moitié du cercle – rouge, jaune, vert – séparée de l’autre moitié par les « Araignées quand les mains tissaient la lumière »<sup>357</sup>, évoquant la lumière blanche. Apparaît alors dans le poème la gamme des violets puis des bleus, suggérée au lecteur par la profondeur de la nuit<sup>358</sup>, tandis que les bleus-verts, couleurs associées à l’océan, sont évoquées par les coquillages et les poissons<sup>359</sup>, qui constituent d’ailleurs la transition idéale entre le bleu des flots et les rouges de « l’Oursin du couchant »<sup>360</sup>. On revient ensuite au jaune de la « vieille paire de chaussures »<sup>361</sup>, puis à la lumière blanche du soleil passant par la fenêtre. La Tour rouge – telle était la couleur de la Tour Eiffel en 1912 – matérialise le centre du poème et en sépare la première moitié, dédiées aux couleurs prismatiques, de la seconde où sont évoquées les couleurs mêlées de noir. Ainsi les bruns sont suggérés par les « Arbres creux »<sup>362</sup>, « les Câpres »<sup>363</sup>, « Les Chabins » et les « Chabines »<sup>364</sup> et les gris par « l’oie »<sup>365</sup> et les « rats »<sup>366</sup>. L’«Étincelant diamant »<sup>367</sup> et la « neige »<sup>368</sup>, symbolisant la lumière blanche, rompent avec les couleurs sombres avant de revenir aux couleurs prismatiques. Variété, saturation des couleurs, mais aussi luminosité caractérisent *Les Fenêtres* de Delaunay ; c’est pourquoi Apollinaire fait de la lumière un élément omniprésent dans son poème. Mis à part la double mention du mot « lumière »<sup>369</sup>, le poète la suggère grâce à différentes images en la déclinant du rouge des « aras »<sup>370</sup>, symboles solaires, à la « cravate blanche »<sup>371</sup>, en passant par l’orangé des « multiples Soleils »<sup>372</sup> et des « feux nocturnes »<sup>373</sup>. Ainsi, les bribes de

<sup>356</sup> « Les Fenêtres » in *Call*, p. 168, v. 1-2

<sup>357</sup> *Ibid.* v. 12

<sup>358</sup> *Ibid.* v. 15

<sup>359</sup> *Ibid.* v. 17

<sup>360</sup> *Ibid.* v. 17

<sup>361</sup> *Ibid.* v. 18

<sup>362</sup> *Ibid.* v. 24

<sup>363</sup> *Ibid.* v. 24

<sup>364</sup> *Ibid.* v. 25-26

<sup>365</sup> *Ibid.* v. 27

<sup>366</sup> *Ibid.* v. 28

<sup>367</sup> *Ibid.* v. 30

<sup>368</sup> *Ibid.* v. 32

<sup>369</sup> *Ibid.* v. 12 et 37

<sup>370</sup> *Ibid.* v. 2

<sup>371</sup> *Ibid.* v. 9

<sup>372</sup> *Ibid.* v. 17

conversation qui constituent le poème n'ont rien d'anodin puisqu'elles recréent le monde coloré et lumineux de la série de toiles de Delaunay, tout en démontrant l'incroyable puissance suggestive des mots.

Cependant, le poète souhaite aller plus loin : si les mots peuvent donner l'idée de la couleur, pourquoi ne pourraient-ils pas suggérer un espace dynamisé par le mouvement de la couleur ? À l'instar des toiles, différents mouvements sont décelables à l'intérieur des « Fenêtres » : le premier est cyclique. Il est induit par la suggestion des couleurs qui suivent le mouvement du cercle chromatique. Le second mouvement est vibratoire et lent : en peinture, il est dû au contraste des complémentaires violet-jaune, rouge-vert, bleu-orangé, que le poète suggère par l'évocation des perroquets et du feuillages<sup>374</sup>, de la lumière solaire et des « insondables violets »<sup>375</sup>. Pour rendre compte de la lenteur du mouvement vibratoire, Apollinaire fait naître dans l'esprit du lecteur l'idée d'un long voyage autour du monde. Celui-ci a pour point de départ l'Afrique – « les forêts natales »<sup>376</sup> – passe par la Chine – les « pihis »<sup>377</sup> –, Turin<sup>378</sup>, nous fait traverser l'Océan<sup>379</sup>, nous ramène à Paris<sup>380</sup>, avant de repartir pour les Antilles<sup>381</sup> et Vancouver<sup>382</sup>, et revenir à nouveau à Paris. Dans la toile, des mouvements vibratoires rapides s'opposent aux précédents : Apollinaire les suggère par les mots en juxtaposant le rouge-orangé du couchant au jaune des chaussures<sup>383</sup>. En outre, un « concentré » de tour du monde – « Paris Vancouver Hyères Maintenon New York et les Antilles »<sup>384</sup> – syncope le poème en intégrant de courtes distances à l'intérieur du territoire français, tandis que Paris et la Tour Eiffel, pivots du poème et des toiles, symboles suprêmes de la modernité à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, se trouvent au centre d'un mouvement concentrique, s'étendant de Paris à la France, à l'Europe et au monde entier. Enfin, « Les Fenêtres » révèle un constant va-et-vient entre le monde réel, la réalité picturale et la réalité poétique. Ce dernier est visible notamment lorsque les « Tours » et les « Puits »<sup>385</sup> passent de la deuxième à

---

<sup>373</sup> *Ibid.* v.32

<sup>374</sup> *Ibid.* v. 2

<sup>375</sup> *Ibid.* v. 12-13

<sup>376</sup> *Ibid.* v. 2

<sup>377</sup> *Ibid.* v. 3. Les « pihis », ou *biyinia* (en chinois, le mot est constitué de trois idéogrammes signifiant Compétition, Aile, Oiseau), sont des oiseaux fabuleux évoqués dans des écrits anciens comme le *Shan Hai Jing* (*Le Livre des Montagnes et de la Mer*). Ne possédant qu'une aile et un seul œil, ils doivent obligatoirement voler par deux ; le sentiment amoureux les mène toujours plus vite et toujours plus haut. Pour cette raison, ils sont considérés comme le symbole de l'harmonie du couple. Nous tenons à remercier Madame Lise Tian, ainsi que les intervenants du site [www.chinatown.fr](http://www.chinatown.fr) pour ces précieuses informations.

<sup>378</sup> *Ibid.* v. 8

<sup>379</sup> *Ibid.* v. 17

<sup>380</sup> *Ibid.* v. 19

<sup>381</sup> *Ibid.* v. 24-26

<sup>382</sup> *Ibid.* v. 31

<sup>383</sup> *Ibid.* v. 17-18

<sup>384</sup> *Ibid.* v. 38

<sup>385</sup> *Ibid.* v. 19 et 21

la troisième dimension, se transforment en rues et en places, avant de devenir mots et idées dans la réalité du poète. Au dernier vers, tout se fond dans l'énergie vibratoire de la lumière. La poésie a rattrapé l'espace ; c'est le mouvement de la couleur et non plus la ponctuation qui ordonne les vers à l'intérieur du poème. La peinture a rattrapé le temps – le temps de la lecture, du déchiffrement – en suggérant dans ses facettes multicolores une infinité de mondes.

Avec « Les Fenêtres », Apollinaire se sent indubitablement de plain-pied avec Delaunay : l'harmonie et le dynamisme de l'œuvre, fondés sur la lumière et la couleur, correspond parfaitement à la vision que le poète a du monde moderne et de l'art. En effet, à l'instar du tableau, le poème montre qu'une œuvre peut se construire et faire sens indépendamment de l'imitation de la réalité, exister par et pour elle-même ; en outre, ce duo prouve également que, comme l'avait annoncé Apollinaire, la lumière est à la fois l'origine de l'œuvre et l'interface entre la poésie et la peinture.

### c. Des « idéogrammes lyriques » à *Et moi aussi je suis peintre...*

Même si l'entente entre les deux hommes fut de courte durée<sup>386</sup>, « Les Fenêtres » reste l'un des poèmes dont Apollinaire est le plus fier. Ainsi, du front, il écrira à Madeleine Pagès :

Puis, j'aime beaucoup mes vers depuis *Alcools*, il y en a pour un volume au moins et j'aime beaucoup, beaucoup *Les Fenêtres* qui a paru à part en tête d'un catalogue du peintre Delaunay. Ils ressortissent à une esthétique toute neuve dont je n'ai plus depuis retrouvé les ressorts.<sup>387</sup>

En effet, Apollinaire a rédigé ce poème à un moment où les milieux littéraires sont en effervescence et où lui-même se trouve dans une période d'intense créativité. Michel Décaudin fait remarquer :

Dans « Les Fenêtres », qui ouvre le catalogue de l'exposition de Robert Delaunay à Berlin en janvier 1913, Apollinaire atteint d'emblée à une écriture d'une intensité et d'une diversité fortement novatrices. [...] Les autres poèmes qu'il écrit en 1913 et 1914 pour la plupart exploitent les voies ainsi ouvertes.<sup>388</sup>

<sup>386</sup> Une querelle concernant les futuristes et la fuite de la famille Delaunay vers l'Espagne pour échapper à la guerre coupent court aux relations amicales et artistiques entre les deux hommes qui ne devaient plus jamais se revoir.

<sup>387</sup> G. Apollinaire. *Lettres à Madeleine*. Lettre du 30 juillet 1915, p. 105

Ces poèmes seront regroupés dans la première partie de *Calligrammes*, « Ondes », qui comprend également l'innovation la plus marquante de l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire, les « idéogrammes lyriques »<sup>389</sup> ; or, avant même de figurer dans le recueil, les premiers idéogrammes ont paru dans *Les Soirées de Paris*, revue dont le poète – il succède alors à André Billy – prit la direction à la fin de l'année 1913. L'idéogramme « Lettre-Océan »<sup>390</sup> paraît dans le numéro du 15 juin 1914 ; un mois plus tard, le poète en publie quatre autres – « Voyage »<sup>391</sup>, « Paysage animé »<sup>392</sup>, « Cœur Couronne et miroir »<sup>393</sup> et « La Cravate et la montre »<sup>394</sup>. Pour Apollinaire, ces productions sont tellement nouvelles qu'il songe immédiatement à les publier sous forme de plaquette. Au début de l'été 1914, celle-ci est composée. Au moment de choisir un titre pour le recueil, Pierre Roy<sup>395</sup> suggère une formule, en référence à la célèbre phrase que le Corrège aurait prononcée devant la *Sainte Cécile* de Raphaël, et qui serait à l'origine de sa vocation de peintre : *Anch'io son Pittore*. S'inspirant de cette proposition, le poète donna ce titre à la plaquette : *Et Moi aussi je suis peintre...*

Dans une lettre à Picasso, Apollinaire montre qu'il considère que ses idéogrammes s'inscrivent naturellement dans le processus de renouvellement de l'écriture poétique :

As-tu reçu les Soirées avec *la lettre-océan* ?

Depuis j'ai fait des poèmes encore plus nouveaux de vrais idéogrammes qui empruntent leur forme, non à une prosodie quelconque mais à leur sujet même.

Ainsi ce n'est plus le vers libre, et en même temps la forme poétique est toujours renouvelée.

Je crois que c'est une grande nouveauté. [...]

Tu en verras plusieurs dans les prochaines soirées de Paris.<sup>396</sup>

S'il les considère « encore plus nouveaux »<sup>397</sup> c'est, nous précise Michel Décaudin, « sans doute parce que ces poèmes présentent une forme plus épurée de la représentation idéogrammatique »<sup>398</sup>. Daniel Grojnowski, dans le petit essai qu'il a rédigé pour l'édition de *Et Moi aussi je suis peintre...*, nous donne sa lecture de la plaquette :

<sup>388</sup> M. Décaudin. *Apollinaire*, p. 123

<sup>389</sup> Apollinaire emploiera le terme « calligramme » seulement à partir de 1917.

<sup>390</sup> *Call* in *OP*, p. 183-185

<sup>391</sup> *Ibid.* p. 198-199

<sup>392</sup> *Ibid.* p. 170. Cet idéogramme deviendra « Paysage » lorsqu'il sera intégré à *Calligrammes*.

<sup>393</sup> *Ibid.* p. 197

<sup>394</sup> *Ibid.* p. 192

<sup>395</sup> Pierre Roy est l'artiste qui devait graver le portrait du poète à partir d'un tableau de Giorgio de Chirico pour le frontispice de la maquette.

<sup>396</sup> *Picasso / Apollinaire. Correspondance*. Lettre de Guillaume Apollinaire à Picasso, p. 114-119

<sup>397</sup> Ce sont les quatre idéogrammes qui paraissent dans le numéro du 15 juillet 1914.

<sup>398</sup> M. Décaudin. *Apollinaire*, p. 129

[...] « Voyage » programme la lecture de la série, à la manière d'un mode d'emploi. Il peut être déchiffré de la gauche vers la droite comme un périple qui se déroule sur trois plans, celui de la voie ferrée, au centre, avec la fumée de la cheminée du train, celui de la télégraphie et celui de la voie lactée où l'orbe de la lune, dans la constellation, remplace le visage de l'être aimé. [...] La double page suivante, « Paysage animé », « Cœur Couronne et miroir » réunit deux idéogrammes en diptyque. Le jeu des lignes, des rectangles et des formes compose quelques motifs épars qui se répandent dans l'espace. Seul le petit personnage qui semble courir en appelant au secours, sur le côté gauche, au bas de la page, parvient à se dégager des formes closes qui l'entourent. Les lettres où s'inscrit « un CIGare allumé qui fume » esquissent le chemin d'une échappée.<sup>399</sup>

Michel Décaudin a, quant à lui, une autre interprétation de « Paysage animé » :

« Paysage animé » comporte quatre éléments qui, pris isolément, n'ont pas de grande signification : une maison, un petit arbre, un bonhomme aux bras levés, un cigare et sa fumée ; les regarde-t-on au contraire comme un tout, ils sont une évocation de la destinée humaine, depuis les promesses de la naissance jusqu'à la décomposition de la mort qui réduit le corps en cendres.<sup>400</sup>

Pour « Lettre-Océan », Daniel Grojnowski donne cette lecture :

Le premier [plan] comprend des textes à lire et des compositions qui représentent, pour l'essentiel, le Soleil et la Tour Eiffel. Le second figure les ondes – lumineuses et hertziennes – qui circulent d'un navire ou d'un continent à l'autre : évocation de nouveaux moyens de communication mais aussi construction d'un espace proprement plastique, où l'auteur recourt à tous les types de représentation disponibles, aux mille et un effets d'une typographie en goguette.<sup>401</sup>

Pour Michel Décaudin, les « [...] deux compositions circulaires en étoile ne sont pas, comme on le dit parfois, une figuration de la Tour Eiffel vue de sa base, mais une figuration des messages envoyés du poste émetteur situé sur la tour ; leur lecture est discontinue, interrompue par des transcriptions de bruits (hou, rro, cré) »<sup>402</sup>. Dans le quatrième idéogramme, « La Cravate et la montre », les formes se dissolvent, victimes de la fuite du temps. Bien que nous soyons face à des signes visuels simples et reconnaissables, les nuances dans les interprétations des deux critiques montrent que leurs formes et leurs agencements – appuyés par le sens du texte – laissent assez de liberté au lecteur pour qu'il y intègre son propre imaginaire, qui va construire, défaire ou transformer les signes proposés par le poète.

<sup>399</sup> D. Grojnowski. « Et Moi aussi je suis peintre. Les idéogrammes d'Apollinaire » in *Et Moi aussi je suis peintre...*

<sup>400</sup> M. Décaudin. *Apollinaire*, p. 130-131

<sup>401</sup> D. Grojnowski. « Et Moi aussi je suis peintre. Les idéogrammes d'Apollinaire » in *Et Moi aussi je suis peintre...*

<sup>402</sup> M. Décaudin. *Apollinaire*, p. 130

Ainsi, l'essentiel, avec les idéogrammes, n'est pas de valider telle ou telle interprétation mais bien de prendre conscience que, malgré la simplicité de leur motifs, les idéogrammes sont riches de toute une variété d'interprétations. Il faut noter cependant que, si cette écriture constitue une nouveauté, elle conserve une part de tradition : tous les idéogrammes ont un sens de lecture et une signification, et en cela, ils se différencient de l'écriture en liberté des futuristes.

Depuis *Alcools*, c'est-à-dire depuis le moment où Guillaume Apollinaire s'est affranchi des règles de ponctuation et de versification, la page, à l'instar de la toile du peintre, s'est petit à petit transformée en un support totalement vierge. Avec les idéogrammes lyriques, le poète orphique est à l'apogée de son pouvoir : en contrôlant le temps et l'espace, Apollinaire tend à estomper la frontière entre poésie et arts picturaux.

Mais alors qu'il vient de corriger les épreuves et de composer l'achevé d'imprimer – il date du 10 août 1914 – de *Et Moi aussi je suis peintre*, la guerre éclate. La plaquette ne paraîtra jamais du vivant du poète ; si la Première Guerre mondiale bouleversa ses projets, elle allait surtout laisser une empreinte sur la vie et l'œuvre à venir du poète.

### 3. Le poète orphique assassiné par la guerre

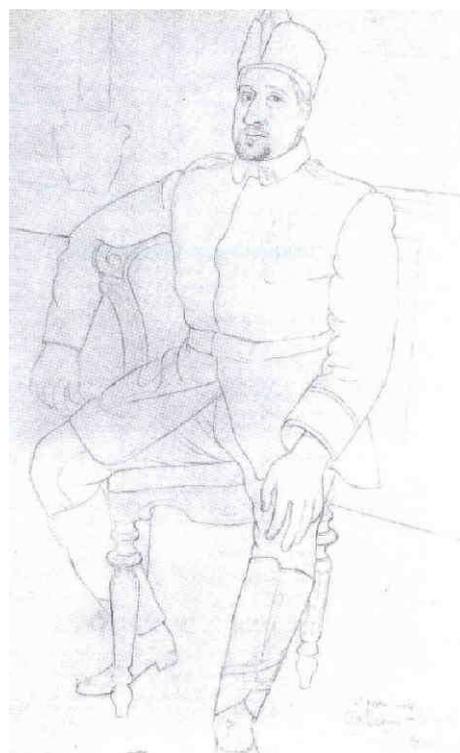
Alors que Guillaume Apollinaire semble au sommet de son art, l'Histoire prend un tournant tragique : le 3 août 1914, l'Allemagne déclare la guerre à la France. Tous les événements de la vie du poète s'enchaînent alors très rapidement et à la fin de l'année, le 14 décembre, il signe son engagement. Le 2 avril 1915, le poète se porte volontaire pour le front. Un peu moins d'une année plus tard, le 17 mars, il est blessé à la tempe par un éclat d'obus. Le 9 avril, Apollinaire est transféré à l'hôpital italien du Quai d'Orsay où il y est trépané un mois plus tard. De juin à septembre 1916, Guillaume Apollinaire reprend doucement contact avec les milieux littéraires. De cette période datent trois portraits du poète ; deux sont des dessins de Picasso, le dernier est d'André Rouveyre. Alors que nous avons encore à l'esprit l'image d'un poète sûr de son art, les trois dessins représentent un homme qui a souffert de la guerre, un poète meurtri.

a. Les dessins de Picasso et Rouveyre : trois portraits d'un poète meurtri

\* Les dessins de Picasso : Apollinaire convalescent



Picasso. *Portrait de Guillaume Apollinaire blessé*, 1916.  
Mine de plomb, 29,5 x 22 cm, coll. part.



Picasso. *Portrait de Guillaume Apollinaire en tenue de soldat*, 1916.  
Mine de plomb, 48,8 x 30,5 cm, coll. part.

Les deux dessins ci-dessus ont été réalisés par Picasso ; Apollinaire est alors convalescent. Le portrait de gauche, très réaliste, le présente de profil, la tête bandée, ayant revêtu son uniforme et arborant sa Croix de Guerre – reçue en juin 1916. La sérénité du regard du poète montre qu'il a dépassé la douleur, même si les rides et les cernes sur son visage trahissent encore les épreuves qu'il a endurées. Le fond du dessin est absolument dépouillé, ce qui lui confère noblesse et gravité. Pour le portrait de droite est intitulé *Apollinaire en tenue de soldat* et porte

la dédicace « À mon ami Guillaume Apollinaire / Picasso / 1916 ». Dans celui-ci, le poète est représenté de trois-quart profil, assis dans un fauteuil ; le fond présente quelques éléments de décor. Apollinaire porte un calot, qui cache en partie son bandage, son uniforme orné de sa Croix de Guerre, mais à peine esquissée cette fois, et ses bottes. Comme dans le premier dessin, le visage du poète est très réaliste : il porte la barbe, son visage est marqué par la fatigue et la tristesse, mais son attitude fière et sereine baigne le dessin d'une atmosphère grave. Ces deux portraits du poète figureront à l'intérieur du volume dans lequel Apollinaire a choisi de rassembler ces poèmes écrits entre 1913 et 1916, *Calligrammes*, qui paraîtra au *Mercure de France* en 1918 : le premier constituera le frontispice du recueil ; le second sera joint aux exemplaires de luxe<sup>403</sup>.

\* Le dessin d'André Rouveyre : Apollinaire souffrant

Le portrait exécuté par André Rouveyre date de la même période.



A. Rouveyre. *Sous-Lieutenant Apollinaire*.  
Tirage sur Chine du portrait paru dans le  
*Mercure de France* du 1<sup>er</sup> juillet 1916, coll.  
part.

<sup>403</sup> Guillaume Apollinaire. *Calligrammes. Poèmes de la Paix et de la Guerre (1913-1916)*. Avec un portrait de l'auteur par Pablo Picasso, gravé sur bois par René Jaudon. Paris, Mercure de France, 1918, 206 p. Tirage : 1040 exemplaires soit 3 Chine hors commerce (A. B. C.), 4 Japon ancien contenant, outre le bois qui orne l'édition toute entière, un second portrait par Picasso intitulé *Portrait de Guillaume Apollinaire en tenue de soldat* et gravé à l'eau-forte par R. Jaudon (1 à 4), 33 vélin à la forme des Papeteries d'Arches (5 à 37) et 1000 exemplaires sur papier de bois (1 à 1000).

Guillaume Apollinaire y apparaît de profil, mais aucun de ses attributs d'officier – le calot, le matricule sur son col... – n'y figure. Ce dessin se divise en deux parties situées de part et d'autre d'une diagonale qui relie le coin en haut à gauche au coin en bas à droite. Le bandeau occupe à lui seul la partie supérieure, tandis que la partie inférieure est entièrement consacrée à la représentation du visage du poète. Mais à la différence des dessins de Picasso, celui de Rouveyre n'exprime aucune sérénité ; ce visage n'est que douleur et tristesse. La souffrance physique est symbolisée par le bandeau qui cache la blessure, la bouche grimaçante, les sourcils froncés ; la douleur morale et la lassitude sont visibles dans le regard du poète.

Ainsi qu'Apollinaire l'a souhaité, ce dessin ornera un recueil, *Le Poète Assassiné*<sup>404</sup> :

J'avais publié un dessin de son visage dans le *Mercure* ; il voulut le mettre en tête du *Poète Assassiné*.<sup>405</sup>

Les deux artistes ont donné deux représentations totalement différentes du poète en 1916 : Picasso a vu en son ami la gravité et la fierté du soldat revenu du front ; ce qui correspond certainement à l'image qu'Apollinaire a souhaité donner de lui-même durant sa convalescence<sup>406</sup>. Quant au dessin de Rouveyre, futur collaborateur du poète pour la réalisation de *Vitam Impendere amori*, il dévoile son âme, une âme qui souffre encore physiquement et moralement des conséquences de la guerre. Ce dessin est empreint de compassion, bien loin des réalisations d'avant-guerre du fameux portraitiste mondain.

#### b. André Rouveyre, « implacable vitrioleur » du grand théâtre mondain

Peu de personnes connaissent aujourd'hui André Rouveyre, mais avant la Première Guerre mondiale, ce dessinateur était célèbre pour ses croquis « pris sur le vif ». Ses lieux de prédilection étaient les réunions mondaines, les dîners rassemblant le Tout-Paris car il y rencontrait ses modèles, des personnages publics, des acteurs, des comédiens, des écrivains. De 1904, année de la parution de son premier recueil de croquis, à la veille de la guerre, ces personnalités seront sa seule préoccupation. En effet, les dessins de Rouveyre constituent une véritable réflexion sur l'homme individuel, homme ou femme, confronté à ses congénères

<sup>404</sup> *Le Poète assassiné*. Avec un portrait de l'auteur par André Rouveyre, couverture illustrée par Capiello. Paris, L'Édition, 1916.

<sup>405</sup> A. Rouveyre. *Apollinaire*, p. 54

<sup>406</sup> J. Hartwig. *Apollinaire*, p. 365

dans le cadre d'une société régie par des lois sociales et morales, qui fait de lui une personne publique. Pour lui, la société est comme une maladie, une « peste », qui corrompt le corps et l'esprit de l'homme et empêche le dessinateur de voir son modèle :

L'individu peut avoir quelque générosité, quelque valeur, mais la société engage les hommes dans un misérable pacte de corruption solidaire. Ils se donnent, par les yeux, les lèvres et les mains, la peste.<sup>407</sup>

Appliqué à séduire un groupe devant lequel il se produit, l'homme public ment, met en valeur ce qu'il paraît, cache honteusement ce qu'il est, c'est-à-dire un être de chair et de sang. Or, pour André Rouveyre, là se trouvent sa valeur et sa beauté, même si cette dernière diffère, sensiblement, de la beauté conventionnelle :

Si nous voulons découvrir la beauté de chaque être – homme ou femme – nous devons suivre le chemin de ce qui paraît, aux yeux des civilisés, leurs tares.<sup>408</sup>

\* La représentation de la « Tare » ou l'art du portrait selon Rouveyre

Dans ces conditions, on imagine aisément que les contemporains d'André Rouveyre ne se précipitaient pas pour figurer dans ses carnets. D'ailleurs, il n'aurait pas consenti à ce que l'on posât pour lui : son objectif est de surprendre son modèle au moment où il s'y attend le moins :

Chaque homme se livre en entier à un certain moment, justement lorsque son instinct principal s'exprime fortement. [...] Néanmoins il est des facteurs autres que les instincts ou la pensée pour donner à chaque homme un caractère de forme particulier : les conditions sociales de son existence, l'âge, les fatigues, les soucis qui ajoutent des détails précis, des rides, des cheveux qui poussent puis blanchissent, des affaissements partiels puis des fléchissements, des trous qui se creusent, des os qui apparaissent, toutes choses enfin qui forment cet extérieur précis où l'observateur peut appuyer sa documentation sur les différentes phases de la vie et déduire, par l'agencement qu'organise chaque homme de ces liens qui l'enlisent, le soin qu'il prend à les éviter, de l'indifférence ou quelquefois de la

---

<sup>407</sup> A. Rouveyre cité par C. Coquio et J.-P. Avicé in *André Rouveyre, 1879-1962, entre Apollinaire et Matisse*, p.

13

<sup>408</sup> *Ibid.* p. 70

curieuse attention qu'il prête à lui-même à les voir naître et se transformer jusqu'à l'étouffement définitif de son être.<sup>409</sup>

Avec cette technique, André Rouveyre pratique un art du portrait qui, loin d'être complaisant, a pour le moins la qualité de dévoiler l'âme du modèle :

L'art du portrait est aujourd'hui en pleine décadence. Il s'est embourgeoisé. Les gens se font *peindre à l'huile* comme ils se font *tirer en photographie*, avec le secret espoir d'en avoir pour leur argent et d'effacer le souvenir disgracieux de leur physionomie par une divine gravure de mode imaginée de toutes pièces. [...] Parcourez la galerie qui unit, à Florence, au travers des maisons, la Galerie des Offices au Palais Pitti ; considérez les portraits qui, par centaines, y sont accrochés. Il est difficile, je crois, même au palais Dupuytren, de rencontrer un tel amoncellement cruel de tares royales, de dégénérescences princières, autant de vices, de hontes, d'ambitions personnelles fixées sur la toile pour l'éternité ! [...] le caractère semblait plus important qu'une beauté factice, les caractères de *race*, les stigmates de *famille* faisaient partie de la *noblesse du visage* ; c'étaient des signes que l'on revendiquait jalousement. La beauté était dans la signature physique et non point son anonymat.

Seul, peut-être, parmi nos contemporains, André Rouveyre a compris l'importance et la beauté propre de ces caractères qui suffisent à dévoiler un état d'âme intérieur et qui nous en disent plus sur les préoccupations, les soucis ou les espoirs de chacun que de très longues biographies.<sup>410</sup>

C'est dans la tare que se trouve la véritable beauté et c'est elle qu'André Rouveyre s'est ingénie à représenter dans les dessins exécutés avant 1914 et regroupés en recueils. On note qu'ils ont donné lieu à deux sortes d'études, les portraits d'acteurs et d'écrivains<sup>411</sup> et les études sur le corps féminin<sup>412</sup>. Dans cette production, la femme qui, selon Rouveyre, aliène le corps et l'esprit de l'artiste semble avoir tout particulièrement retenu son attention. La représentation de la femme constitue un point commun important entre ces recueils et *Vitam impendere amori*.

<sup>409</sup> *Ibid.* p. 71

<sup>410</sup> G. de Pawlowski cité par C. Coquio et J.-P. Avice in *André Rouveyre, 1879-1962, entre Apollinaire et Matisse*, p. 102

<sup>411</sup> *150 Caricatures théâtrales* (1904), *La Comédie française* (1905), *Les Carcasses divines* (1907) et *Visages de Contemporains* (1913)

<sup>412</sup> *Le Gynécée* (1909), *Phèdre* (1910) et *Parisiennes* (1912)

\* *Carcasses divines*<sup>413</sup>, détruire l'idole par le portrait

Après avoir été caricaturiste – métier alimentaire qu'il pratique après avoir quitté le domicile familial – pour des journaux humoristiques<sup>414</sup>, André Rouveyre est attiré par les planches. Il s'aperçoit alors rapidement que la vie en société est un sujet riche et intarissable et décide de s'installer, carnet et crayon en main, au théâtre, puisque là plus qu'ailleurs règne l'artifice. Les croquis de Rouveyre ne sont pas de simples caricatures ; le dessinateur a un but, la destruction de l'idole. La première qu'il déboulonnera de son socle est l'actrice car elle combine en une seule personne l'image adulée de l'acteur et l'image féminine déifiée par le romantisme. Dans les *Carcasses divines*, Rouveyre s'est appliqué à mettre en valeur les signes corporels, marques de la finitude du corps, afin de prendre l'actrice en flagrant délit d'humanité. *Carcasses Divines*, au titre évocateur s'il en est, déshabille cruellement deux d'entre elles, Marthe Brandès et Réjane :

[...] avec une sorte de rage, [André Rouveyre] s'en prend à deux modèles qui lui ont paru particulièrement typiques : Marthe Brandès et Réjane, et il se livre sur elles à un véritable travail de dissection ; cela consiste en une suite de grimaces, de contorsions, et pour finir, la peau se fend, les muscles éclatent, les os apparaissent, cela devient un chahut diabolique, une hallucinante danse macabre.<sup>415</sup>

La première monographie se compose de six dessins.

<sup>413</sup> A. Rouveyre. *Carcasses divines*, portraits et monographies dessinées par André Rouveyre (1906-1907). Paris, Jean Bosc et Cie, 1907

<sup>414</sup> Il réalise des dessins, souvent obscènes, pour de nombreux journaux comme *Le Rire*, *Le Sourire*, *Frou-Frou*, *L'Indiscret*, *Sans-Gêne*, *Le Cri de Paris*, le *Journal pour Tous* et certains journaux allemands. Il exécute également des dessins de satire politique pour *La Presse*. Ces collaborations s'arrêteront en 1904.

<sup>415</sup> A. Warnod cité par C. Coquio et J.-P. Avicé in *André Rouveyre, 1879-1962, entre Apollinaire et Matisse*, p. 69



A. Rouveyre. *Carcasses Divines*, 1907.  
 « Monographie d'une actrice, Marthe Brandès ».

Le premier nous présente une jeune femme de profil. Son visage est fin et délicat, alors que sa longue robe n'est qu'esquissée par l'artiste. Le deuxième dessin la montre toujours de profil, cambrée, dans une position séductrice, appuyée par les courbes grasses et larges. Mais les traits de son visage se sont épaissis, ils se transforment, et cette impression s'accroît dans le troisième dessin. Le quatrième croquis montre un corps et un visage qui s'allongent ; cette femme ne semble déjà plus humaine : ses bras et sa robe se fondent, lui donnant l'aspect d'une mante religieuse, d'une prédatrice. Dans le cinquième dessin, cette figure se dégrade visiblement : appuyée contre un meuble, son corps n'est plus visible sous la robe noire, les longs bras n'ont plus de mains. Sa chevelure, coiffée en chignon dans le premier dessin, n'est plus qu'un amas sombre entourant sa tête. L'ultime dessin représente le buste de cette femme devenue monstre : son visage grimaçant appuyé par des traits gras, son front très haut et allongé dans sa partie inférieure, ses yeux étirés, son nez, qui n'est plus figuré que par un

simple triangle, et sa large bouche, sont les éléments d'un visage simiesque. De son apparence originelle, seule la courbe des épaules subsiste ; le corps n'est plus qu'un tronc, les bras, pendants, se perdent vers la taille : en quelques dessins, André Rouveyre a transformé cette actrice divine en carcasse divine.

Quant à Réjane, âgée de trente-cinq ans lorsque le dessinateur la représente, elle apparaît sous les traits d'une grosse et vieille femme : assise, penchée en avant, sa pose nous laisse voir un décolleté imposant et tombant.



A. Rouveyre. *Carcasses Divines*, 1907.  
« Monographie d'une comédienne tragique  
et comique, Réjane ».

La peau flétrie de son cou, ses rides, ses cernes et les quelques cheveux hirsutes et clairsemés contrastent avec sa pose. Cette représentation de la jeune actrice choqua nombre de contemporains, dont le critique Louis Vauxcelles :

Trente-cinq [ans] Réjane ! Bonté divine ! Horreur ! Est-ce là la voluptueuse gamine, la féline et tragique Parisienne, qui tamponnait d'un mouchoir de dentelles ses yeux où brille une trop joli sourire ? Oh Rouveyre, quelle profanation ! Que Réjane, jouant *Germinie* s'avachisse, s'encanaille, ait le nez rouge et les mains gourdes, n'est-ce donc point une preuve de probité artistique et de rare renoncement. Pourquoi avoir accentué le geste, souligné le déhanchement, la gigue cynique ? Pourquoi cette

insistance, cet acharnement, ce scalp, ce crescendo pénible, douloureux, macabre ? Pourquoi une Réjane vieillie de cinquante ans ? Il ne faut pas battre une femme, Rouveyre, même avec un fusain...<sup>416</sup>

« Pourquoi une Réjane vieillie de cinquante ans ? », demande le critique. Parce que ce vieillissement permet au dessinateur d'exprimer la véritable beauté de son modèle :

[...] la tare, qui est la force même, le talisman de puissance et de victoire de la personnalité de cette Comédienne, surgit comme une plaie sanguinolente, comme un mal qui ronge et qui cependant est le principe même de sa vitalité.<sup>417</sup>

André Rouveyre scandalisa ses contemporains en reniant les canons de beauté féminins ; lui « [...] aime surtout les femmes corrodées, dans leurs âmes et dans leurs corps, par les mouvements de la combustion physiologique et passionnelle »<sup>418</sup>. En outre, ses dessins sont choquants parce qu'ils renoncent à éclairer un malentendu :

Si chaque femme savait quel éloignement il y a entre la manière dont elle se croit séduisante et la raison pour laquelle son amant s'est attaché à elle, elle en serait fort surprise et dépitée.<sup>419</sup>

La parure, la parole et le vêtement féminins sont tombés, laissant l'actrice nue, avec ses défauts physiques et comportementaux, sous l'œil aiguë du dessinateur. Mais afin d'arrêter la dévotion de toujours au féminin, il reste une dernière idole à renverser, le corps de la femme ; André Rouveyre se lance dans cette entreprise avec *Le Gynécée*.

\* *Le Gynécée*<sup>420</sup> : détruire l'idole par l'exégèse du corps féminin

Après avoir mis à mal la femme publique, André Rouveyre s'en prend d'un coup de crayon à la mystérieuse et intouchable idole romantique en faisant ressortir l'animalité de son corps et de son désir, mais avant tout en la dépouillant de sa personnalité.

---

<sup>416</sup> L. Vauxcelles cité par C. Coquio et J.-P. Avice in *André Rouveyre, 1879-1962, entre Apollinaire et Matisse*, p. 70

<sup>417</sup> M. Goldberg, *Ibid.*

<sup>418</sup> A. Rouveyre, *Ibid.* p. 71

<sup>419</sup> A. Rouveyre cité par C. Coquio in *La Morale des Lignes. André Rouveyre, dessinateur et écrivain*, t. I, p. 128

<sup>420</sup> A. Rouveyre. *Le Gynécée*. 76 dessins inédits de Rouveyre (1907-1909). Recueil précédé d'une glose de Rémy de Gourmont. Texte dessiné et gravé sur bois par P. C. Vibert. Paris, Mercure de France, 1909

*Le Gynécée* est une galerie de nus féminins ; l'espace du livre symbolise l'espace clos du lieu où, nombreuses, elles évoluent. Le recueil s'ouvre sur le dessin d'une jeune fille et se termine sur la vision de vieilles femmes, tourmentées par leurs corps et leurs esprits en proie au désir.



A. Rouveyre. *Le Gynécée*, 1909.  
Planches II et XLIV

Entre ces deux états défilent toutes sortes de figures féminines qui, dans leur ensemble, font bien plus penser à un troupeau qu'à une galerie de portraits :

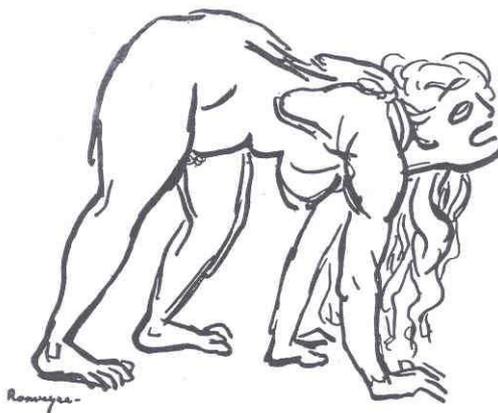
La personnalité était la dernière serrure à forcer avant d'ouvrir la porte du lieu où les femmes sont nues et sans nom : le Gynécée, utopie à l'envers. Le dessinateur emporte l'actrice en deçà d'elle-

même, toujours plus bas, pour lui faire rejoindre ses compagnes parquées dans cette galerie de miroirs.<sup>421</sup>

Privée de ses parures, de ses vêtements, la femme n'existe plus que par ce corps qu'elle ne peut cacher, qu'elle ne peut oublier, puisque la nudité des autres femmes lui rappelle sans cesse la sienne. L'artiste la met face à ce qu'elle a été, à ce qu'elle est et à ce qu'elle sera, c'est-à-dire une vieille femme qui ne séduira plus que la mort. À la différence des *Carcasses divines*, *Le Gynécée* ne présente pas de portraits car il nie la personnalité en enfermant la femme dans l'anonymat.

Or, le dessinateur ne s'arrête pas là et s'en prend également à la représentation du corps féminin, idolâtré tout particulièrement dans les œuvres symbolistes. Influencé par la physiognomonie<sup>422</sup>, André Rouveyre a dessiné plusieurs de ses figures sous forme d'animaux ; certaines ont gardé leurs parures – chapeaux, colliers – afin qu'elles paraissent plus ridicules encore ; d'autres sont totalement nues, mais leurs poses nous permettent de reconnaître une louve, une lionne... :

Nous avons aperçu, dévêtues soudain, la tigresse, la lionne, la louve. Voici l'ourse, la chèvre, la brebis, la chienne, la chatte, la grenouille et les guenons.<sup>423</sup>



A. Rouveyre. « L'Ourse » *Le Gynécée*, 1909.  
Planche LVII

*Le Gynécée* est devenu un bestiaire, un zoo.

<sup>421</sup> C. Coquio. *La Morale des Lignes. André Rouveyre, dessinateur et écrivain*, t. II, p. 212

<sup>422</sup> La physiognomonie est une science qui se propose de connaître les humains d'après leur physionomie.

<sup>423</sup> R. de Gourmont, glose pour *Le Gynécée*, cité par C. Coquio in *La Morale des Lignes. André Rouveyre, dessinateur et écrivain*, t. II, p. 213

En outre, les figures représentées par Rouveyre ne sont pas statiques : il a voulu mettre à mal un célèbre cliché de la séduction féminine, la danse. En effet, lors de son apprentissage, l'artiste a suivi une formation aux Beaux-Arts, mais a surtout été l'élève de Gustave Moreau dont les toiles représentent de nombreuses femmes fatales. À l'intérieur du *Gynécée*, les femmes ne sont pas statiques, elles s'agitent comme des hystériques<sup>424</sup> et semblent tout droit sorties d'une sarabande infernale. En outre, ces croquis sont également la caricature d'un fait contemporain : à cette époque, la danse est symbolisée par Isadora Duncan<sup>425</sup> qui, ainsi qu'il le dit dans ses *Souvenirs*, exaspérait Rouveyre avec ses « prétentieuses cabrioles [...] qui voudrait nous faire accepter nos musiques les plus incommensurables au travers de ses secousses personnelles. »<sup>426</sup>. Page après page, les corps se tordent de plus en plus, se contorsionnent, hurlent la brutalité et l'animalité d'un désir allant jusqu'à la souffrance.



A. Rouveyre.  
*Le Gynécée*, 1909.  
Planche XLVII

<sup>424</sup> Les positions de certaines figures sont largement inspirées du « Tableau synoptique de la grande attaque hystérique complète et régulière avec positions typiques et variantes » du Docteur Richer qui enseignait également l'anatomie aux Beaux-Arts.

<sup>425</sup> Isadora Duncan (1878-1927) est une danseuse américaine, née à San Francisco

<sup>426</sup> A. Rouveyre cité par C. Coquio in *La Morale des Lignes. André Rouveyre, dessinateur et écrivain*, t. II, p. 231

Par les poses que Rouveyre fait prendre à ces femmes, mais également parce qu'il leur fait porter un masque, celui du manque, les dessins de la fin du recueil sont particulièrement représentatifs de l'animalité du désir féminin. Mise à nu, démasquée jusqu'au plus profond de son âme, l'idole tombe ; ne pouvant plus séduire, elle n'est plus rien.



A. Rouveyre.  
*Le Gynécée*, 1909.  
Planche LXXVI,  
planche finale

Avec les *Carcasses* et *Le Gynécée*, André Rouveyre a brisé le mythe de la femme fatale :

L'artiste coupe le socle sous les pieds de la statue, la déesse retombe dans l'humanité, et la femme retombe dans l'animalité [...]. Les objets où se posaient nos regards ne se trouvent plus à la même hauteur, et nous hésitons quelques temps avant de reconnaître dans cette tigresse renversée, dans cette louve avide de chair, dans cette lionne qui rugit, ces chères Madames dont nous baisions les mains.<sup>427</sup>

Certes, avec ses croquis, André Rouveyre, « l'implacable vitrioleur » a tenté de juguler l'emprise de la femme sur le corps et l'esprit de l'homme et de l'artiste, mais y est-il véritablement parvenu ? Il semblerait que non, puisqu'en 1917, il réalisera une série de huit dessins de figures féminines pour *Vitam Impendere amori* de Guillaume Apollinaire

Les productions poétiques créées par Apollinaire entre 1912 et jusqu'à la veille de la guerre montrent un poète orphique en pleine possession de ses pouvoirs – Picasso lui rend d'ailleurs hommage en réalisant le frontispice d'*Alcools*. En se rendant maître du temps et de l'espace, en supprimant la frontière entre l'art poétique et l'art visuel, Guillaume Apollinaire a atteint un premier but. Mais la guerre est venue briser cette belle ascension : blessé dans son

<sup>427</sup> A. du Fresnois cité par C. Coquio in *La Morale des Lignes. André Rouveyre, dessinateur et écrivain*, t. II, p. 213

âme et dans sa chair, en 1916, le poète triomphant a laissé place à un poète souffrant. De tous les portraits réalisés à cette époque d'Apollinaire convalescent, celui d'André Rouveyre nous a semblé le plus vraisemblable : non seulement parce que le portraitiste du grand théâtre mondain a l'habitude de mettre à nu ses modèles, mais surtout parce que contrairement à Picasso, la guerre ne lui est pas étrangère : à l'instar de l'officier Guillaume Apollinaire, il a frôlé la mort ; il sait les souffrances qu'elle inflige à l'homme et ce qu'elle brise en lui. Pour cette raison, André Rouveyre constituait le collaborateur idéal dans la réalisation de *Vitam impendere amori*.

## II. UNE COLLABORATION INATTENDUE ET DÉVOILÉE GRÂCE AUX ÉCRITS D'ANDRÉ ROUVEYRE

### 1. La place de *Vitam impendere amori* dans la vie et l'œuvre de Guillaume Apollinaire

#### a. « Il est grand temps de rallumer les étoiles »<sup>428</sup> ou un poète nouveau pour l'Esprit nouveau

Après six mois de convalescence, pour le poète, 1917 se place sous le signe de la modernité. Paru en novembre, *Vitam Impendere amori*<sup>429</sup> se trouve encadré, d'une part, par la représentation des *Mamelles de Tirésias*<sup>430</sup>, qui a lieu le 24 juin, et, d'autre part, par la conférence intitulée *L'Esprit nouveau et les poètes*, donnée le 26 novembre 1917<sup>431</sup>. Ainsi, Guillaume Apollinaire semble peu à peu retrouver le chemin de la modernité, sur lequel il s'était engagé à la veille de la guerre. Il reconnaît lui-même la progression inéluctable de celle-ci :

Cette tendance du reste a toujours eu ses représentants audacieux qui l'ignoraient ; il y a longtemps qu'elle se forme, qu'elle est en marche.<sup>432</sup>

---

<sup>428</sup> « Prologue », *Les Mamelles de Tirésias* in *OP*, p. 880, v. 41

<sup>429</sup> *Vitam impendere amori. Poèmes et dessins*. Paris, Mercure de France, 1917, XIV feuillets

<sup>430</sup> La pièce fut jouée au théâtre Maubel, rue de l'Orient à Montmartre. Les décors étaient de Serge Férat et la musique de Germaine Albert-Birot. La représentation fut houleuse et la critique divisée : certains condamnèrent cet « esprit nouveau », d'autres y virent une œuvre cubiste, d'autres enfin apprécièrent l'exubérance et le burlesque de la pièce.

<sup>431</sup> Cette conférence fut donnée au Théâtre du Vieux-Colombier et lue par Pierre Bertin. L'accueil fut mitigé, tant dans la salle, que dans la presse ; après la représentation houleuse des *Mamelles*, le public fut « déçu par la modération – certains dirent la banalité – et le nationalisme du poète ». Cf. « Notice » sur *L'Esprit nouveau et les poètes* in *OPC* II, p. 1683.

<sup>432</sup> *L'Esprit nouveau et les poètes* in *OPC* II, p. 943

Cette « tendance », dans son œuvre, n'est pas nouvelle ; nous l'avions décelée dès *L'Enchanteur pourrissant*. Mais le retour du poète en tant que chef de file l'incita à lui donner un nom, à lui donner vie, à la définir en l'officialisant. Fort de ce nouveau rôle, il l'affirme désormais, l'artiste est libre d'exprimer ce qu'il veut et, à cette fin, doit être libre d'employer les moyens qu'il juge les plus appropriés à l'expression de son art. Fruit de cette liberté sans entrave, l'œuvre peut alors prendre toute sa dimension ; au summum de son originalité, elle est alors à même de susciter la surprise – but ultime de l'artiste – chez le lecteur-spectateur. Depuis *L'Enchanteur pourrissant*, les œuvres d'Apollinaire n'ont cessé d'évoluer vers plus de liberté, ce qui, toujours en 1917, lui fait dire dans une interview donnée à Gaston Picard qui l'interroge sur le vers :

– Toutes les formes sont bonnes. Le vers peut être libre, régulier, libéré, calligrammatique.<sup>433</sup>

Mais l'Esprit nouveau souffle également sur d'autres arts comme le théâtre<sup>434</sup> auquel Apollinaire se consacre tout particulièrement depuis son retour dans les milieux littéraires. La fin du prologue des *Mamelles de Tirésias*, non ponctué mais écrit en vers, met en avant les grands principes de l'Esprit nouveau appliqués au théâtre. Il s'agit d'abord de se départir du pessimisme romantique :

On tente ici d'infuser un esprit nouveau au théâtre  
 Une joie une volupté une vertu  
 Pour remplacer ce pessimisme vieux de plus d'un siècle  
 Ce qui est bien ancien pour une chose si ennuyeuse<sup>435</sup>

À l'instar de la poésie, Guillaume Apollinaire projette de libérer l'art théâtral de ses entraves. Ainsi, même si la pièce *Les Mamelles de Tirésias* a été créée pour une mise en scène traditionnelle, l'idéal, selon le poète, serait une scène ronde afin que les spectateurs soient intégrés à la pièce :

La pièce a été faite pour une scène ancienne  
 Car on ne nous aurait pas construit de théâtre nouveau  
 Un théâtre rond à deux scènes  
 Une au centre et l'autre formant comme un anneau

<sup>433</sup> G. Picard. « Interviews. M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire », *Le Pays*, 24 juin 1917 in *OPC* II, p. 989

<sup>434</sup> « Prologue », *Les Mamelles de Tirésias* in *OP*, p. 881, v. 70

<sup>435</sup> *Ibid.* v. 70-73

Autour des spectateurs et qui permettra  
Le grand déploiement de notre art moderne [...] <sup>436</sup>

Au nom de l'art et de la liberté, il bannit l'unité d'action <sup>437</sup>, l'unité de ton <sup>438</sup> et l'unité de temps <sup>439</sup> pour laisser éclater la surprise et la fantaisie <sup>440</sup>; à l'instar du poète ou de tout autre artiste, le dramaturge doit avoir une liberté totale quant au choix des moyens d'expression. Concernant sa pièce, il est tout-puissant :

Il est juste que le dramaturge se serve  
De tous les mirages qu'il a à sa disposition  
Comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel <sup>441</sup>  
Il est juste qu'il fasse parler les foules les objets inanimés  
S'il lui plaît  
Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps  
Que de l'espace

Son univers est sa pièce  
À l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur  
[...] <sup>442</sup>

L'esprit nouveau prône la synthèse de tous les arts <sup>443</sup> afin, non pas d'imiter la vie, de n'en montrer que les apparences, mais de l'exprimer dans sa variété, dans son exubérance, dans son universalité :

[Le dramaturge] dispose à son gré  
Les sons les gestes les démarches les masses les couleurs  
Non pas dans le seul but  
De photographier ce que l'on appelle une tranche de vie  
Mais pour faire surgir la vie même dans toute sa vérité  
Car la pièce doit être un univers complet  
Avec son créateur  
C'est-à-dire la nature même  
Et non pas seulement

---

<sup>436</sup> « Prologue », *Les Mamelles de Tirésias* in *OP*, p. 881, v. 74-79

<sup>437</sup> *Ibid.* v. 84-85

<sup>438</sup> *Ibid.* v. 86

<sup>439</sup> *Ibid.* v. 87

<sup>440</sup> *Ibid.* v. 88-90

<sup>441</sup> Il faut noter que cette image fait le lien, à la fois, avec *L'Enchanteur pourrissant* (cf. *OPC* I, p. 16-17) et *L'Esprit nouveau et les poètes* (cf. *OPC* II, p. 945, l. 75)

<sup>442</sup> *Ibid.* v. 92-100

<sup>443</sup> *Ibid.* v. 80-83

La représentation d'un petit morceau

De ce qui nous entoure ou de ce qui s'est jadis passé<sup>444</sup>

Avec le « Prologue » des *Mamelles de Tirésias* – et la pièce elle-même qui illustre les principes qui y sont énoncés –, le texte de la conférence sur l'Esprit nouveau, et *Calligrammes*, dont la parution est imminente, il semble que, plus que jamais, le poète souhaite faire souffler le vent de l'Esprit nouveau sur tous les arts et qu'il se soit résolument tourné vers la modernité ; dans cette euphorie, dans cette ivresse de nouveauté et de mouvement, il semble que la mélancolie des vers d'*Alcools* soit à jamais oubliée. Pourtant, *Vitam Impendere amori* vient prouver le contraire...

b. *Vitam impendere amori*, un hommage à Marie Laurencin

En 1917, deux facettes de la personnalité de Guillaume Apollinaire se font jour : l'une présente le chef de file de l'Esprit nouveau, l'autre, celle que l'on voit se dessiner dans les poèmes de *Vitam Impendere amori*, nous rappelle le visage représenté par André Rouveyre, celle du poète souffrant.

\* Les poèmes de *Vitam*, un retour à la tradition ?

*Vitam impendere amori* est achevé d'imprimer le 10 novembre 1917 aux éditions du Mercure de France. De même que pour *L'Enchanteur pourrissant* et du *Bestiaire*, son tirage fut limité – deux cent quinze exemplaires. Les six poèmes d'Apollinaire sont accompagnés de huit dessins d'André Rouveyre ; le recueil se compose donc de quatorze feuillets paginés en chiffres romains. Il s'organise comme un triptyque et s'ouvre tout d'abord sur quatre premiers dessins représentant des bustes de femmes ; les quatre autres, montrant chacun un personnage féminin accompagné d'un angelot ou d'un petit enfant, se trouvent à la fin de la plaquette. Les

---

<sup>444</sup> *Ibid.* v. 101-111

six poèmes se situent entre les deux séries d'images ; ils évoquent le désarroi du poète face au temps qui passe, ainsi que le regret des amours envolés. Le titre en latin<sup>445</sup>, qui signifie « suspendre la vie à l'amour », mais que Rouveyre traduit « la vie suspendue à l'amour », s'accorde parfaitement avec les thèmes mis en avant dans les poèmes. *Vitam* est sans doute l'une des œuvres les moins connues d'Apollinaire : le tirage confidentiel de cette plaquette en est sans doute la principale raison ; l'autre étant que le petit recueil a sans doute été considéré, à tort, comme un écart dans l'élan vers le renouveau, voire comme une régression dans l'évolution de l'art et de la carrière du poète.

En effet, il apparaît à première vue que la suprématie du poète-créateur a disparu ; l'œuvre ne semble plus constituer la concrétisation de sa toute-puissance, elle est au contraire, le témoignage, le réceptacle de sa souffrance. Le mouvement, la surprise, la joie, la variété, caractéristiques des œuvres modernes, ont cédé la place à l'agonie et à la mort ; agonie du jour qui n'en finit plus de tomber tout au long des poèmes...

Dans le crépuscule fané  
Où plusieurs amours se bousculent  
Ton souvenir gît enchaîné  
Loin de nos ombres qui reculent<sup>446</sup>

... agonie et mort de l'amour,

L'amour est mort entre tes bras  
Te souviens-tu de sa rencontre  
[...]<sup>447</sup>

... et des instants précieux de la jeunesse :

Ô ma jeunesse abandonnée  
Comme une guirlande fanée  
Voici que s'en vient la saison  
Et des dédains et du soupçon<sup>448</sup>

<sup>445</sup> *Vitam impendere amori* s'inspire du *Vitam impendere vero*, « consacrer sa vie à la vérité », devise de Jean-Jacques Rousseau, empruntée à Juvénal.

<sup>446</sup> *VIA* in *OP*, p. 158

<sup>447</sup> *Ibid.* p. 157

<sup>448</sup> *Ibid.* p. 162

Quant au ton, il n'y en a qu'un seul, celui qu'imposent la mélancolie et les regrets. Apollinaire met également de côté la fantaisie des artifices typographiques : les poèmes sont centrés, les vers alignés. Mais le retour au quatrain et à l'octosyllabe reste de loin le plus surprenant. En effet, les poèmes de *Vitam* présentent une grande homogénéité ; tous sont composés de quatrains d'octosyllabes rimés<sup>449</sup>, à l'exception du cinquième poème<sup>450</sup>, dans lequel seuls les deux derniers vers de chaque quatrain riment. En outre, Michel Décaudin note un raffinement pour le poème qui ferme le recueil :

[...] avec, pour le dernier [poème], un raffinement dans l'alternance AABB-CD CD répété aux troisième et quatrième strophes, la cinquième et dernière étant une reprise de la première avec une variante au dernier vers, « la saison / Et des dédains et du soupçon » devenant « la saison / Des regrets et de la raison ». <sup>451</sup>

Les thèmes, le travail des vers, l'emploi du quatrain et de l'octosyllabe ne peuvent manquer de faire penser au *Bestiaire* et, à l'instar de ce dernier, on ne saurait dire qu'il s'agit là d'une régression dans l'évolution de l'art du poète. Nous le savons, *Calligrammes* paraîtra quelques mois plus tard. De plus, la tradition a toujours eu et aura toujours une place considérable dans les œuvres du poète ; l'ordre imposé par la référence constante à la tradition est une force. Mais par-dessus tout, l'octosyllabe a une valeur particulière pour le poète : même dans ses recueils les plus modernes, il est le mode d'expression des regrets, du souvenir, de la mélancolie<sup>452</sup>. La plupart s'adressent à une seule et même femme, Marie Laurencin, alors séparée du poète depuis quatre années, et mariée au moment où paraît la plaquette.

Si 1917 correspond à une année placée sous le signe de la modernité artistique, ceci n'empêche pas Apollinaire de dresser le bilan de sa vie. Au moment où il se remet doucement de la douleur physique infligée par les séquelles de la guerre, les poèmes de *Vitam* sont l'expression des regrets et de la souffrance morale d'avoir perdu celle qu'il appelait son « double féminin », Marie Laurencin.

<sup>449</sup> Des rimes croisées composent les quatre premières pièces, tandis que la dernière présente une alternance rimes plates / rimes croisées.

<sup>450</sup> *VIA* in *OP*, p. 161

<sup>451</sup> M. Décaudin. *Apollinaire*, p. 80

<sup>452</sup> Cf. « La Grâce exilée », « Refus de la Colombe », *Call.* in *OP*, p. 247 et p. 249

\* Marie Laurencin, l'inoubliable

Deux ans après avoir rompu définitivement avec notre poète, le 22 juin 1914, Marie Laurencin célébrait son union avec le baron Otto von Wätjen à Paris ; quelque temps auparavant, elle avait rencontré Guillaume Apollinaire et lui avait alors annoncé son intention de se marier<sup>453</sup> – cette entrevue fut la dernière puisqu'ils n'auront plus jamais l'occasion de se revoir avant la mort du poète. Malheureusement, la guerre surprend les deux jeunes époux qui sont forcés de s'enfuir pour l'Espagne. Désarmé face à ce départ, la tristesse du poète s'exprime alors clairement dans « Arbre » :

La plus grande tristesse

C'est quand tu reçus une carte postale de La Corogne<sup>454</sup>

En effet, ainsi que le fait remarquer José Pierre, le choix de Marie Laurencin fut triplement cruel pour Apollinaire :

[...] d'abord parce que c'est un autre que lui-même qu'elle a épousé, ensuite parce que l'heureux élu se trouve être citoyen allemand (alors que lui, qui n'a pas encore la nationalité française, va bientôt se porter engagé volontaire pour combattre l'Allemagne ou du moins son armée et que, comme on sait, il manquera de très peu d'y laisser sa vie), enfin que, par un inéluctable enchaînement, celle qu'il a tant aimé [...] est condamnée à l'exil en territoire espagnol.<sup>455</sup>

Comme le prouvent les deux vers de « Arbre », le poète n'a jamais totalement rompu les liens avec son ancienne maîtresse. Et par exemple, il lui a dédié plusieurs poèmes de *Calligrammes*<sup>456</sup> ; en retour, le peintre lui a envoyé des dessins<sup>457</sup>. Aussi, il semble que malgré les ruptures, le mariage et la guerre, les liens entre Guillaume Apollinaire et Marie Laurencin soient indéfectibles et ce, même après la mort d'Apollinaire : Flora Groult évoque sa réaction à l'annonce de la mort du poète, tandis qu'elle vit toujours exilée en Espagne :

<sup>453</sup> Guillaume Apollinaire prit très mal la nouvelle. Cf. F. Groult. *Marie Laurencin*, p. 139

<sup>454</sup> « Arbre », *Call.* in *OP*, p. 179

<sup>455</sup> J. Pierre. *Marie Laurencin*, p. 71

<sup>456</sup> « La Grâce exilée », « La Boucle retrouvée », « Refus de la Colombe », « Les Feux du bivouac » et « Les Grenadines repentantes », *Call.* in *OP*, p. 247-251

<sup>457</sup> F. Groult. *Marie Laurencin*, p. 156. Lettre de Marie Laurencin à Nicole Groult, la sœur de Paul Poiret, rencontrée en 1911.

Réfugiée dans le silence, Marie taira sa peine. Il lui fallut longtemps pour pouvoir prononcer à nouveau le nom de Guillaume. Elle restera encore presque un an en Espagne, se morfondant, ayant comme perdu l'espoir qu'il allait pour elle se passer quelque chose.<sup>458</sup>

Bien plus tard, en 1924, elle réalisera un portrait intitulé *Fille d'Apollinaire*<sup>459</sup>. Dans cette toile où le gris domine, le peintre a représenté une jeune fille mélancolique aux yeux tristes, qui porte une écharpe rose pâle autour du cou – doit-on y voir une allusion au quatrième vers de « La Grâce exilée »<sup>460</sup> ? En haut, à gauche de la toile, du pinceau de Marie sont tracés deux vers d'André Salmon : « Guillaume Apollinaire des belles années / Belle née hors du temps, voici ta fille aimée ». André Rouveyre, futur illustrateur de ce recueil où flotte le souvenir de Marie, donne la raison, qui selon lui, lia à tout jamais Apollinaire à Marie :

Marie, elle avait partagé sa vie d'artiste alors qu'elle se formait, se déterminait, alors que l'incendie apollinarien couvrait puis se précisait à Paris, et parmi cette troupe bigarrée, aimantée à son rayonnement personnel, à son exception manifeste. Auprès de Marie, les autres femmes, ce n'était, ne devrait être, ne serait jamais plus rien de comparable.<sup>461</sup>

Pour ce rôle essentiel qu'elle joua dans la vie et dans la carrière de Guillaume Apollinaire, Marie Laurencin méritait bien que le poète lui consacra un recueil. Ne dérogeant pas à la règle, les poèmes de *Vitam impendere amori* sont accompagnés de dessins.

### c. Picasso et *Vitam impendere amori*, un dernier rendez-vous manqué ?

Si Marie Laurencin et Guillaume Apollinaire eurent l'occasion de se rencontrer, nous le savons, ce fut grâce à l'entremise de Pablo Picasso ; c'est pourquoi il semble logique qu'Apollinaire s'adresse à lui en premier lieu pour la réalisation des images de *Vitam impendere amori*. Or, c'est ce que tendraient à prouver quelques indices trouvés dans leur correspondance.

<sup>458</sup> F. Groult. *Marie Laurencin*, p. 179

<sup>459</sup> Ce portrait est évoqué par F. Groult in *Marie Laurencin*, p. 167

<sup>460</sup> « Cet exil t'est essentiel / Infante aux écharpes changeantes », *Call.* in *OP*, p. 247

<sup>461</sup> A. Rouveyre. *Amour et Poésie de Guillaume Apollinaire*, p. 104

Dès le mois de février 1917, Picasso se trouve à Rome ; il a rejoint Jean Cocteau et la troupe des Ballets russes pour préparer *Parade*, dont il a en charge les décors et les costumes. Il s'éprend alors de l'une des danseuses, Olga Khokhlova – il l'épousera en 1918. Dans une lettre du 22 mars, Apollinaire écrit qu'il souhaite relancer un ancien projet<sup>462</sup>, la traduction de la nouvelle de Cervantès intitulée *Le Licencié de verre*, et fait une demande au peintre :

Si tu es plus gentil encore tu me promettras une eau-forte ou deux pour un petit livre de vers ou je voudrais mettre quelque chose de très nouveau et qui serait fait par la société littéraire de je en sais plus quoi, mais qui fait un beau travail.<sup>463</sup>

Très rapidement, Picasso accepte les deux propositions de son ami :

Nous ferons la traduction de Cervantès, et je ferai les gravures que tu dis pour ton livre.<sup>464</sup>

Compte tenu du fait qu'il s'agisse d'un « petit livre de vers » et, ainsi que le fait remarquer Pierre Caizergues<sup>465</sup>, compte tenu de la date, il y a tout lieu de penser que ces projets concernent *Vitam impendere amori*. Cependant, le 18 avril 1917<sup>466</sup>, Picasso annonce au poète qu'il se trouve à Naples car il a décidé de suivre Olga et la troupe des Ballets russes. Prolongeant son absence de huit mois encore, Picasso ne sera pas de retour avant la fin du mois de novembre, c'est-à-dire après la parution de *Vitam*. Lassé d'attendre des gravures qui jamais n'arrivaient, Apollinaire aurait alors fait appel à André Rouveyre. Or, il se pourrait également que ces projets ne concernent en rien *Vitam* – dans la correspondance retrouvée, il n'est jamais fait mention d'aucun titre, d'aucun thème, d'aucun poème clairement en rapport avec le recueil. Si tel est le cas, une question vient alors à l'esprit : s'il ne s'agit pas de *Vitam*, quel est donc cet ouvrage évoqué par le poète ? Ce qui laisse aussi à penser qu'il n'y aurait peut-être jamais eu qu'un seul artiste pressenti pour la réalisation des dessins du recueil, André Rouveyre. Malheureusement, la correspondance retrouvée et éditée par Pierre Caizergues et Hélène Seckel ne nous permet pas de répondre à ces interrogations ; elle prouve, par contre, qu'il est compliqué, voire quasiment impossible pour le poète de mener à bien une quelconque collaboration avec Picasso.

<sup>462</sup> Picasso mentionne ce projet en réponse à Apollinaire dans une lettre du 1<sup>er</sup> août 1910. Cf. *Picasso / Apollinaire. Correspondance*, p. 78

<sup>463</sup> *Picasso / Apollinaire. Correspondance* / éd. par P. Caizergues et H. Seckel. Lettre du 22 mars 1917, p. 149. Le souligné est d'Apollinaire.

<sup>464</sup> *Ibid.* p. 152

<sup>465</sup> *Ibid.* Cf. note 2, p. 150

<sup>466</sup> *Ibid.* Lettre du 18 avril 1917, p. 159

## 2. André Rouveyre, un collaborateur inattendu

### a. Une amitié qui n'allait pas de soi...

La rencontre entre Guillaume Apollinaire et André Rouveyre eut sans doute lieu à la maison d'édition du *Mercur de France*, revue pour laquelle ils travaillent tous les deux, le premier depuis 1904, le second depuis 1908. Le poète est chargé de rédiger des articles et Rouveyre de réaliser des portraits d'artistes et d'écrivains. Malgré le caractère jovial d'Apollinaire, étrangement, le contact entre les deux hommes mettra près de six ans à s'établir. Ils se côtoient ; le poète évoque son collègue portraitiste dans plusieurs articles<sup>467</sup> et rédige même un paragraphe où il montre que, contrairement à ses contemporains qui considèrent les croquis de Rouveyre comme des calomnies<sup>468</sup>, lui a compris la démarche de l'artiste :

Le dessinateur Rouveyre observe son modèle. Sans interrompre la conversation, il trace tout à coup quelques traits de crayons sur un petit carnet et s'excuse de ne point montrer ce qu'il vient de dessiner. Ce dessin, il le reprend à loisir, dix et vingt fois, s'efforçant de bannir toute ressemblance avec le modèle et n'y réussissant pas toujours. Les portraits les moins ressemblants lui coûtent le plus de peine. Il met parfois plus d'une année à les achever. Et lorsqu'ils lui paraissent bien éloignés de la réalité, voilà notre dessinateur content. La cruauté de cette méthode a donné quelques portraits surprenants qui, loin de la réalité, s'approchent singulièrement de la vérité.<sup>469</sup>

Le premier portrait d'Apollinaire réalisé par le dessinateur sera celui qui figurera en tête du *Poète Assassiné* car les deux hommes ne se lieront d'amitié que peu de temps avant la guerre. Dans son *Apollinaire* de 1945, André Rouveyre revient sur cette amitié qui mit du temps à se nouer et l'explique en avouant qu'il a fait à l'endroit du poète « l'une de [s]es grosses erreurs d'intuition »<sup>470</sup>. Il précise également que durant les années antérieures, il ne connaissait pas intimement son compagnon :

<sup>467</sup> « Le Flâneur des deux rives » in *OPC* III, p. 33

<sup>468</sup> G. Apollinaire. « La Vie anecdotique », 1<sup>er</sup> février 1912, in *OPC* III, p. 102

<sup>469</sup> « Quelques artistes au travail. La Vie anecdotique », 16 avril 1911, in *OPC* III, p. 57

<sup>470</sup> A. Rouveyre. *Apollinaire*, p. 10

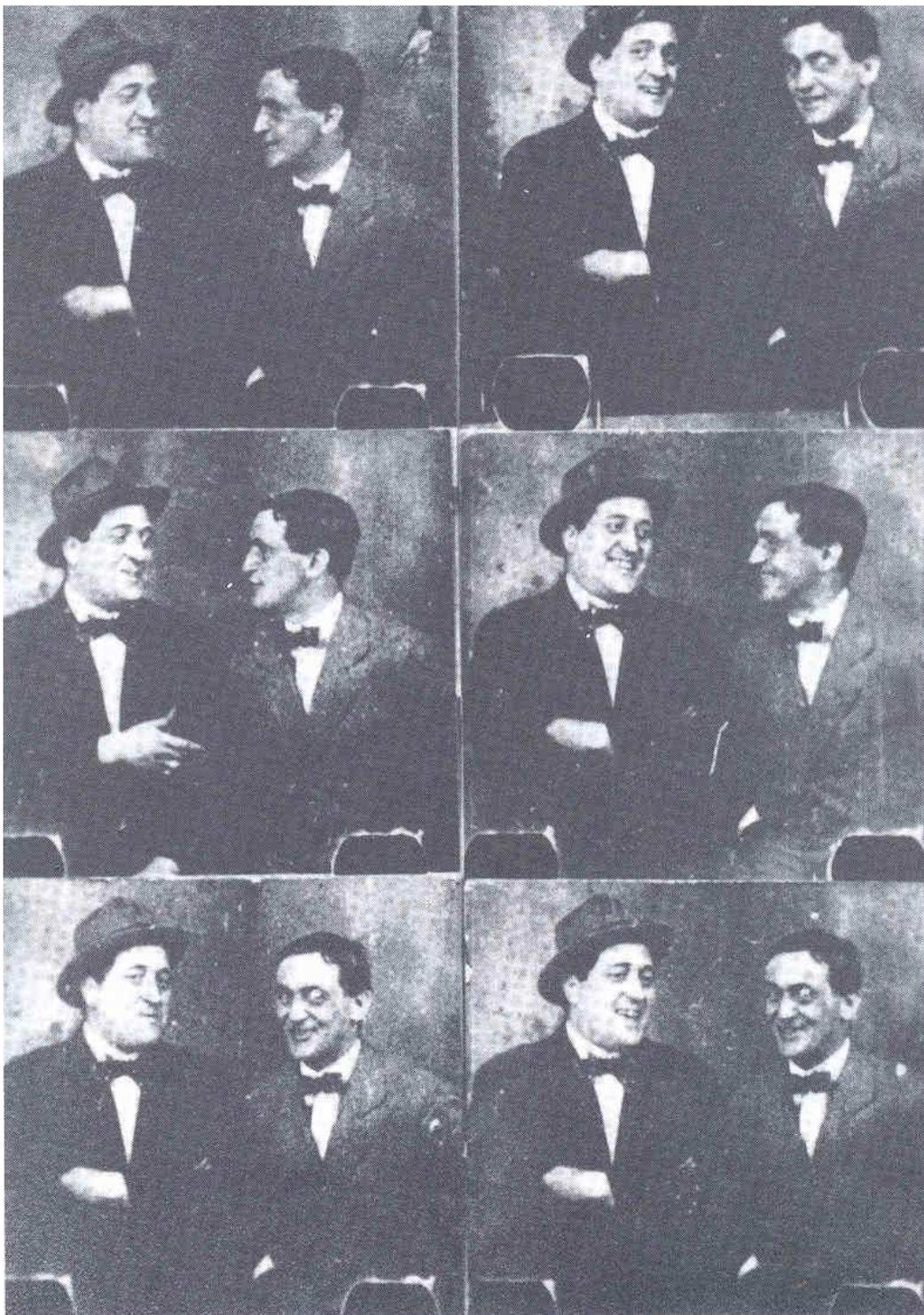
Mystérieux et secret, à nos différentes rencontres superficielles, [Apollinaire] m'avait semblé dissimulé, caché... alors qu'il était seulement délicieusement impénétrable. Il était de ces natures rares, subtiles, qui déroutent la curiosité critique, et dont la clef n'est donnée et reçue que dans l'affection. Mais moi, trop assuré, et partant naïf, je restais dès l'abord fermé à la sympathie, et, lui-même, délicat et sensible, ne s'approchait non plus de moi ; il semblait que nous n'ayons jamais dû nous rencontrer.<sup>471</sup>

Et pourtant, l'occasion leur est donnée de mieux faire connaissance quelques jours avant la déclaration de guerre. En effet, Guillaume Apollinaire et André Rouveyre sont envoyés à Deauville par le directeur de *Comoedia*, G. de Pawlowski, afin de rédiger des chroniques sur les fêtes qui se déroulent à la station balnéaire. Mais l'annonce de la mobilisation générale écourte leur séjour et tous deux doivent rentrer d'urgence à Paris. En arrivant à Fontainebleau, au domicile de Rouveyre, le poète rédige son article qu'il intitule « La Fête manquée », tandis que le dessinateur travaille à ses dessins. Dans l'après-midi, les deux hommes se rendent au siège de *Comoedia*, boulevard Poissonnière, et remettent les documents au directeur<sup>472</sup>.

---

<sup>471</sup> *Ibid.*

<sup>472</sup> Il nous reste aujourd'hui une trace de cette journée grâce aux clichés photographiques qui montrent les deux amis. Cf. *Apollinaire enregistré et filmé en 1914*. Marseille, André Dimanche éditeur, 1993



Guillaume Apollinaire et André Rouveyre.  
Photographies tirées d'un film réalisé le 1<sup>er</sup> août 1914,  
boulevard Bonne-Nouvelle, à leur retour de Deauville.  
BHVP, fonds Rouveyre, n° 296

Le texte du poète paraîtra posthume le 1<sup>er</sup> août 1921 et, remanié, il formera le premier chapitre de *La Femme blanche des Hohenzollern*<sup>473</sup>. Quant à André Rouveyre, il évoquera cette amitié en comparant d'emblée le poète à un soleil et en dressant le portrait d'un compagnon généreux, d'un magicien du plaisir<sup>474</sup>. Mais le 5 décembre 1914, Apollinaire est affecté au 38<sup>e</sup> Régiment d'Artillerie de Nîmes ; Rouveyre ne sera incorporé qu'en 1916.

Depuis 1914, Apollinaire est incorporé : la distance aurait pu desserrer les liens avec André Rouveyre, mais la correspondance qu'ils échangent entre janvier et novembre 1915 prouve au contraire que leur amitié se renforce. En effet, durant cette période, le dessinateur reçoit une vingtaine de lettres de la part du poète<sup>475</sup> ; mis à part l'abondance des formules amicales, voire fraternelles, la plupart contiennent des poèmes représentatifs de la forte amitié qui les unissait alors<sup>476</sup>. Certains d'entre eux seront même intégrés à *Calligrammes*, comme, par exemple, « La Petite Auto », un poème qui rend hommage à leur escapade à Deauville, synonyme de la naissance d'une amitié, mais aussi de la fin d'une époque :

Le 31 du mois d' Août 1914

Je partis de Deauville un peu avant minuit

Dans la petite auto de Rouveyre

Avec son chauffeur nous étions trois

Nous dîmes adieu à toute une époque

Des géants furieux se dressaient sur l'Europe

Les aigles quittaient leur aire attendant le soleil

Les poissons voraces montaient des abîmes

Les peuples accouraient pour se connaître à fond

Les morts tremblaient de peur dans leurs sombres demeures<sup>477</sup>

À la mort du poète, le sentiment amical se muera en admiration, et jusqu'en 1962, date à laquelle l'artiste décèdera, il ne cessera de lui rendre hommage et de raviver son souvenir : André Rouveyre multiplie les articles et les ouvrages – *Souvenirs de mon Commerce*<sup>478</sup>, *Apollinaire*<sup>479</sup> et *Amour et Poésie de Guillaume Apollinaire*<sup>480</sup> – où, à chaque ligne, le regret

<sup>473</sup> *La Femme blanche des Hohenzollern* in *OPC I*, p. 913-922

<sup>474</sup> A. Rouveyre. *Apollinaire*, p. 10 et 16

<sup>475</sup> André Rouveyre les reproduit dans *Apollinaire*, p. 27 à 40.

<sup>476</sup> Les poèmes à André Rouveyre sont regroupés dans *OP*, p. 779-794

<sup>477</sup> « La Petite Auto » in *OP*, p. 207

<sup>478</sup> A. Rouveyre. *Souvenirs de mon Commerce*. Paris : Crès, 1921

<sup>479</sup> A. Rouveyre. *Apollinaire*. Paris : Gallimard, 1945

<sup>480</sup> A. Rouveyre. *Amour et Poésie de Guillaume Apollinaire*. Paris, Seuil, 1955

de l'ami disparu se fait sentir. Le poète défunt hante la correspondance que Rouveyre entretint avec Henri Matisse<sup>481</sup> ; l'édition qu'il réalisa des *Lettres à Lou*<sup>482</sup> constitue un véritable hommage. Mais parce qu'elle est le fruit d'une collaboration exceptionnelle entre deux artistes et d'un dialogue *vivant* entre deux disciplines, leur amitié trouva sa plus belle manifestation dans la réalisation de *Vitam impendere amori*.

#### b. Guillaume Apollinaire et André Rouveyre, la guerre en commun.

Alors qu'Apollinaire est évacué du front, c'est au tour d'André Rouveyre, à la mi-octobre 1916, d'être mobilisé aux formations de l'arrière, au service des hôpitaux. Côté jour après jour la souffrance et la mort de ses semblables, le dessinateur tombe en dépression. Ce métier lui est si pénible que lorsqu'en 1917 il est atteint d'une attaque de tuberculose, il réagit ainsi :

[...] il fut un moment où la compression morbide pathologique était si grande, que je n'essayai même plus de me dérober à la tristesse des hôpitaux militaires. J'avais le poumon déchiré. De cet éclat sanglant je bénissais le ciel, car j'aimais mieux mourir que de continuer le métier que je faisais. [...]<sup>483</sup>

La maladie ne donne pas plus de répit à Guillaume Apollinaire puisque le 23 avril 1917 il est à nouveau hospitalisé et trépané. Or, si le cataclysme de la guerre a définitivement clos une période de la vie des deux hommes, au point même de faire table rase de leurs existences, il en a également mis en lumière les aspects essentiels, l'amour et l'art.

---

<sup>481</sup> Cf. *Matisse / Rouveyre. Correspondance* / éd. par H. Finsen

<sup>482</sup> *Lettres à Lou*, avec une introduction d'André Rouveyre et un frontispice d'Henri Matisse. Genève, Pierre Cailler, 1955

<sup>483</sup> A. Rouveyre cité par C. Coquio, J.-P. Avicé in *André Rouveyre*, p. 120

\* La femme et l'artiste ou l'amour comme une maladie

Avec les *Carcasses Divines* et *Le Gynécée*, André Rouveyre pensait avoir détruit l'idole et mis la distance nécessaire entre l'homme et l'artiste qu'il est et celle qui aliène son corps et son esprit, la femme. Or, les croquis qu'il réalisera pour *Vitam Impendere amori* représentent huit figures féminines, ce qui tend à prouver que malgré tous ses efforts, l'idole n'a jamais cessé de le hanter :

Je ne sais, et c'est mon inquiétude morale, si j'aime pour donner la douceur ou pour la déchirer ; si mon intelligence ne me conduit pas dans la férocité ; si ma puissance de tendresse n'est point telle et désordonnée parce que je porte en moi cette certitude que seulement dans la douleur est la nourriture du paroxysme du vrai bonheur. Âpre éloquence que j'emploie avec crainte, presque avec remords, mais que je ne puis démentir. Cela me porte toujours, comme avec de sombres ailes, auprès des femmes, où je tournoie dans mon destin, enfermé dans une contradiction désespérée.<sup>484</sup>

Si la femme et l'artiste s'entredévorent, il n'empêche qu'ils sont également liés par un ennemi commun, celui que Catherine Coquio nomme « l'illusion civilisée », que tous deux ont intérêt à détruire s'ils souhaitent se réapproprier leur conscience et leur corps :

Juger par soi et pour soi, voilà de quoi peuvent découler un usage et une considération de la vie qui vaillent. Prendre les choses telles que nous les proposent les procédés de sociétés organisées (au moins au moment où nous sommes), ou bien selon les usages de telle ou telle classe d'individus dont nous faisons partie, par naissance ou par hasard d'aventure, ou par choix de commodités à nos façons particulières d'être en société, c'est facile et de tout repos. Mais alors, où s'emploierait là-dedans cette énergie de l'intelligence, cette exigence verte à connaître, à comprendre et à reconnaître, qui étreint nos entrailles ?<sup>485</sup>

En outre, l'artiste est irrémédiablement lié à celle qu'il nomme sa « sœur » en ce que, comme la mort, elle est un objet de culte – la mort et la femme sont les deux seuls objets de culte valables selon Rouveyre – et d'investigation puisque l'art s'y risque à fréquenter ce qui veut sa perte. Pour André Rouveyre, l'amour est comme une maladie :

Comme l'amour, la maladie est un chemin sur une colline, avec une ascension jusqu'au sommet, point culminant de l'union et de ses satisfactions, et une descente jusqu'au retour, à la plaine commune,

---

<sup>484</sup> *Ibid.* p. 250

<sup>485</sup> *Ibid.* p. 222

monotone et plate. La rupture est la signature d'un amour, le point final sans lequel il serait autre chose ; et la santé de l'amour mort est une veillée funèbre, éclairée comme éclaire le regard dans le creux des orbites. La mort cultive dans le corps la restriction de la maladie matée, elle est aussi le « Fauconnier ». Elle reçoit un corps blessé qu'elle affaite et relance dans la vie avec son souvenir. Le malade guérit et retrouve la parole : il écrit.<sup>486</sup>

En 1919, André Rouveyre entamera une longue convalescence ; sa guérison coïncidera avec sa naissance à l'écriture.

\* André Rouveyre, un nouveau rapport à l'écriture

Dès 1912, André Rouveyre s'interroge sur sa vocation de dessinateur. Après s'être essayé à la gravure sur bois en 1910 et 1911 avec *Phèdre*<sup>487</sup> et la *Mort de l'Amour*<sup>488</sup>, le dessinateur donne au *Mercure de France* le portrait de Jane Catulle-Mendès<sup>489</sup>. Celle-ci, s'insurgeant contre « l'immondice » de son portrait, et contre le fait que Rouveyre se soit permis de conserver le croquis et de l'insérer dans *Visages des Contemporains*<sup>490</sup>, et ce, malgré son interdiction, l'assigne en justice. À la suite de cette affaire, André Rouveyre s'éloigne du dessin ; il doute de sa vocation :

Je suis à un moment difficile de ma carrière ; j'entends moralement. Je ne peux plus travailler, ma pensée et mon sens artistique demandent trop à ma main, et je suis incapable encore de limiter mon effervescence cérébrale au bénéfice de plus de spontanéité. J'ai 33 ans et je me rends compte que j'ai terminé mes travaux originaux, à moins qu'une nouvelle sève toute différente ne me renouvelle. Et pour cela des années sont nécessaires.<sup>491</sup>

Mais la guerre va couper en deux la vie d'André Rouveyre : avant il y avait le dessin ; après il y aura l'écriture. Avec le recul des années, dans une interview donnée à André Rousseau, l'artiste devenu écrivain évoquera cette période trouble en ces termes :

<sup>486</sup> *Ibid.* p. 280

<sup>487</sup> A. Rouveyre. *Phèdre*. Texte gravé sur bois par P. E. Vibert. Paris, Mercure de France, 1910

<sup>488</sup> A. Rouveyre. *Mort de l'Amour*, avec, en appendice, une prose de Jean Moréas. Paris, Mercure de France, 1911. Il faut noter que, d'un bout à l'autre de l'ouvrage, le texte et les dessins ont été gravés dans le bois.

<sup>489</sup> Jane Catulle-Mendès (1867-1955), poète.

<sup>490</sup> A. Rouveyre. *Visages des Contemporains*. Portraits dessinés d'après le vif (1908-1913). Préface de Rémy de Gourmont. Paris, Mercure de France, 1913

<sup>491</sup> C. Coquio, J.-P. Avicé in *André Rouveyre*. Cf. lettre d'André Rouveyre à Georg Brandès, 12 juillet 1912, p. 113

- Vous êtes allés très loin dans cet art qui dépouille et racle l’humanité jusqu’à l’os.
- Si bien qu’il est arrivé un moment où je ne pouvais plus dessiner.
- Votre dessin finissait par tuer son objet, par se détruire lui-même...
- Oui... C’est alors que je me suis mis à écrire. Ce fut après la guerre. J’ai trouvé dans la littérature de nouvelles possibilités. [...] Puis, j’ai repris par le moyen de la prose ce que j’avais par le dessin.<sup>492</sup>

En 1917, au moment où il collabore à *Vitam impendere amori*, l’artiste est loin d’être guéri, mais sa métamorphose est en marche depuis longtemps déjà et le rapproche progressivement de l’écriture et de son ami poète.

L’amitié entre Rouveyre et Apollinaire s’est inscrite sous le signe de la guerre : elle débute au moment où l’Allemagne déclare la guerre à la France, et va s’intensifiant entre 1914 et 1918. Pendant quatre années, les deux hommes vécurent dans la proximité de la mort, celles des autres et la leur, avec la sensation de l’avoir constamment aux trousses ; paradoxalement, c’est elle qui leur permit de prendre conscience de ce qui fonde véritablement leurs vies, l’amour et l’art. C’est dans cet état d’esprit que fut réalisé *Vitam impendere amori*... Qui mieux que Rouveyre pouvait alors saisir toute la gravité et tout l’espoir des vers d’Apollinaire ? Qui mieux qu’Apollinaire pouvait déceler ce que cachait le trait tremblant de Rouveyre ?

Quarante années plus tard, ce fut à nouveau la proximité de la mort – due aux séquelles d’un accident, mais aussi à la vieillesse – qui poussa André Rouveyre à tâcher de se souvenir de cette amitié, nouée dans des circonstances exceptionnelles, et à retranscrire ses souvenirs dans une exégèse inédite dévoilant les secrets d’une collaboration émouvante.

### 3. La collaboration dévoilée

Pour étudier le dialogue texte-image au sein de *L’Enchanteur pourrissant* et du *Bestiaire*, il nous a fallu recouper toutes sortes de documents : si certains traitent d’Apollinaire et de ses œuvres, de Derain ou de Dufy et de leurs toiles, ils évoquent rarement

---

<sup>492</sup> *Ibid.* p. 130

les liens qu'entretenaient le poète et les artistes, et plus rarement encore le rapport entre le texte et les images. Ayant pour objectif de saisir comment s'est établi ce fragile équilibre, nous avons tenté de recréer grâce à eux, pièce après pièce, l'intimité de deux créateurs. Or, dans le cas de *Vitam impendere amori*, notre démarche a été facilitée. En effet, André Rouveyre a laissé à la postérité des notes manuscrites<sup>493</sup> et des documents non publiés qui nous invitent à pénétrer au cœur de la collaboration et du dialogue, en nous dévoilant les ressorts profonds de la création dialogique.

Aussi, nous avons décidé de reconstituer les modalités de cette collaboration en nous appuyant, bien sûr, sur les sources déjà utilisées jusqu'ici, mais surtout sur ces documents inédits<sup>494</sup> qui se composent de l'exemplaire d'auteur d'André Rouveyre<sup>495</sup> – ce recueil est noirci d'annotations qui, soit explicitent les dessins, soit donnent une interprétation des poèmes d'Apollinaire – et d'études exégétiques dactylographiées restées inachevées<sup>496</sup>. Afin de mettre en valeur ces réflexions, et parce que selon nous nul n'est mieux placé que l'artiste pour nous raconter la réalisation de *Vitam impendere amori*, nous avons transcrit les annotations manuscrites, recueilli celles qui évoquaient *Vitam*, puis, nous les avons simplement remises en ordre, afin que le lecteur comprenne de quelle façon s'est déroulée la collaboration et la mise en place du dialogue.

---

<sup>493</sup> Nous tenons à remercier chaleureusement Jean-Paul Avice qui a eu la gentillesse de mettre ces documents à notre disposition.

<sup>494</sup> L'ensemble évoque les conditions de vie du poète et du dessinateur lors de la réalisation de *Vitam*, leur collaboration, ainsi que la réalisation technique (édition, impression...) du recueil. Ces notes forment le début d'un projet consistant à réaliser, quarante ans après la mort du poète, l'exégèse des poèmes et des dessins, c'est-à-dire à mettre en avant les enjeux de la collaboration et la mise en place du dialogue.

<sup>495</sup> Cet exemplaire de *Vitam Impendere amori* figure au catalogue d'exposition *André Rouveyre* et porte le numéro d'inventaire 297. Pour plus de facilité, nous le désignerons « EXA » pour EXemplaire d'Auteur. L'artiste a annoté toutes les pages, à l'exception de celles qui présentent les quatre dernières figures féminines. Nous avons donc numéroté ainsi les feuillets : la page de faux-titre et celle située en regard de la page de titre portent les lettres A et B. Pour les autres feuillets, nous avons préféré conserver la pagination originale en chiffres romains. Cependant, pour renvoyer le lecteur aux pages situées en regard des dessins ou des poèmes, nous donnerons le numéro du feuillet suivi du mot « bis ».

<sup>496</sup> Ces « Trois études exégétiques » devaient former le second tome de *Amour et Poésie de Guillaume Apollinaire* ; il n'a pas été publié car il est resté inachevé. La première partie devait s'intituler « L'Amour est mort entre tes bras » (p. 1 à 7), la seconde, « Dans le Crépuscule fané » (p. 1 à p. 36) et la dernière « Giovanni Moroni » (p. 1 à 4). Cet ensemble porte le numéro d'inventaire 317. Nous les désignerons « E. EXE » et nous conserverons la pagination donnée par André Rouveyre.

a. Le souvenir ému d'une collaboration

\* Un testament à quatre mains

Toute sa vie, André Rouveyre n'a cessé d'écrire sur les amours et les œuvres de Guillaume Apollinaire. Or, en 1957, il se décide à réaliser l'exégèse des poèmes et des dessins de *Vitam impendere amori*. Son âge et sa maladie – en août 1955, André Rouveyre est victime d'une congestion cérébrale qui le paralyse et lui fait perdre momentanément la parole – ne sont pas sans lui rappeler ce qu'il vécut quarante années avant, aux côtés d'Apollinaire ; il semble que la proximité de la mort ait été le point de départ de sa démarche :

Peut-être se considérait-il [Apollinaire] alors, adulte, à l'égard de sa fin qui serait sans doute prématurée, comme je puis me considérer moi-même, à mon âge très avancé, devant un même court délai. Même condition : il était blessé, je suis âgé et usé.<sup>497</sup>

André Rouveyre compte sur cette même « condition », sur cet état d'urgence, pour l'aider à retrouver l'état d'esprit dans lequel Apollinaire et lui-même se trouvaient lors de la réalisation du petit recueil :

Tâcher de retrouver dans mon esprit tandis que je travaillerai sur *Vitam*, les conditions du moment de la vie où nous étions, Apollinaire et moi, lorsque nous avons composé ce recueil, nos douleurs, nos inexpériences, nos regrets, nos dangers surtout sur le moment, car il était lui-même en grand danger aussi de perdre la vie, et moi-même je considérais que j'étais vraiment en grand danger.<sup>498</sup>

Pour l'artiste, cette exégèse doit se fonder sur la remémoration d'un état d'esprit commun, généré par la proximité de la mort, mais encore aggravé par le vide amoureux :

[Illisible] similitude entre les états respectifs. Base identique : désolation à cause des femmes absentes et de la longueur de l'épreuve d'assujettissement militaire et, pour Apollinaire, avec l'aggravation de sa blessure et moi de la maladie consécutive où j'étais. L'un et l'autre situés au plus menaçant et déprimant de l'attente physique.<sup>499</sup>

---

<sup>497</sup> A. Rouveyre. EXA, f. A

<sup>498</sup> A. Rouveyre. Cahier dactylographié, 1957, cité par C. Coquio, J.-P. Avice in *André Rouveyre*, p. 207

<sup>499</sup> A. Rouveyre, EXA, f. A

Ces conditions de vie désespérantes constituent la raison pour laquelle le dessinateur et le poète éprouvèrent le besoin d'établir un testament sentimental et artistique :

C'était un petit feu d'artifice quasi-testamentaire que ce mince mais substantiel recueil-là.<sup>500</sup>

Le désespoir, face à la cruauté des événements, et la force de leur foi en l'art sont à l'origine de cette « cohésion » entre les deux hommes :

Il est parti, mais moi je suis encore là et je peux retrouver la cohésion qui était entre nous à ce moment-là et aussi l'espèce de bouquet d'aspiration vers nos arts respectifs et le désir qui nous a fait nous réunir tous les deux, nous manifester conjointement, chacun avec son procédé.<sup>501</sup>

Tel est le propos, à l'origine, des poèmes et des dessins. André Rouveyre, en hommage à la mémoire de son ami, s'en faire le témoin :

\* La collaboration entre Guillaume Apollinaire et André Rouveyre

Dans ses notes, André Rouveyre met un point d'honneur à évoquer cette collaboration, ce rapprochement artistique et moral :

Même collaboration alors : parallélisme intime, soutien, contre-point d'ordre moral<sup>502</sup>

Dans le feuillet B, il ajoute :

Ce n'est pas sans une raison bien réfléchie que lui et moi nous sommes ici réunis autour d'un pareil mobile que dit le titre.<sup>503</sup>

---

<sup>500</sup> A. Rouveyre. Cahier dactylographié, 1957, cité par C. Coquio, J.-P. Avice in *André Rouveyre*, p. 207

<sup>501</sup> *Ibid.*

<sup>502</sup> A. Rouveyre. EXA, f. A

<sup>503</sup> *Ibid.* f. B

Ce mobile, qui est également le nœud du dialogue entre le poète et l'artiste, c'est « la vie suspendue à l'amour » :

Le livret est composé de trois parties nettement déterminées et solidaires. La liaison entre elles est inscrite dans le titre, *La Vie suspendue à l'amour*, voilà le vœu constitutif.<sup>504</sup>

Ainsi, dans ses notes, André Rouveyre confirme l'accord profond, le lien indéfectible entre les poèmes et les dessins, entre le poète et l'artiste :

Un pareil accord sur ce tel titre signifie, a signifié immédiatement et signifiera toujours que la séparation des deux conjoints est impossible à commettre.<sup>505</sup>

Selon lui, *Vitam impendere amori* est le résultat d'une véritable collaboration qui se retrouve dans la structure même du recueil :

C'est un ouvrage dont les éléments interposés sont indissolubles et ce caractère précisé très clairement dans la présentation de l'ouvrage. Ce n'est nullement un texte et des illustrations, ou bien un recueil de dessins accompagné de poésies. C'est un effort conjugué vers le même objet : La Vie suspendue à l'amour... [...] la succession des poésies et des dessins les présente sous un numérotage en capitales romaines dont la succession ne laisse aucun doute sur l'interdépendance de l'un et de l'autre vers l'unique objet.<sup>506</sup>

Dans les lignes citées ci-dessus, André Rouveyre a évoqué l'« effort conjugué vers le même objet ». Mais l'harmonie du livre de dialogue repose également sur l'indépendance de chaque créateur ; c'est pourquoi, tout en haut du feuillet B de son exemplaire de *Vitam*, comme pour se souvenir de souligner l'importance de l'autonomie de chaque partie, Rouveyre a noté : « Chacune en soi, dans son unité »<sup>507</sup>. Il rappelle et développe ce principe dans une annotation située à la page suivante :

Deux amants privés de leurs maîtresses, expriment l'amour qu'ils n'ont plus, ce dont ils souffrent, chacun dans son expression animé par l'absence de la [femme (?)]. C'est un duo où chacun produit sa partie avec son propre instrument, indiqués sur la page de titre : poèmes et dessins.<sup>508</sup>

---

<sup>504</sup> *Ibid.*

<sup>505</sup> A. Rouveyre. Cahier dactylographié, 1957, cité par C. Coquio, J.-P. Avice in *André Rouveyre*, p. 207

<sup>506</sup> *Ibid.*

<sup>507</sup> A. Rouveyre. EXA, f. B

<sup>508</sup> A. Rouveyre. EXA, f. I bis

L'indépendance des dessins par rapport aux poèmes est attestée par Rouveyre lorsqu'il évoque la réalisation des quatre premières images :

À l'origine ces conceptions d'une même tête de femme ont été tracées antérieurement sans autre raison à l'auteur qu'un prétexte à sa vision passionnelle et à sa pensée. Vraisemblablement pour se localiser et se dégager, par ces quatre dessins, d'une inspiration à la tendance désolée.<sup>509</sup>

Parce qu'ils leur sont antérieurs, les dessins qui ouvrent le recueil n'ont pas été influencés par les poèmes. De plus, lorsqu'il les a tracés, l'artiste n'avait pas prévu qu'ils côtoieraient un texte.

Les notes d'André Rouveyre viennent confirmer ce que nous avons tenté de démontrer depuis le début de cette étude, c'est-à-dire le rôle primordial de l'harmonie entre collaboration et indépendance lors de la réalisation du livre de dialogue. Or, André Rouveyre possédait un autre atout : il connaissait non seulement le rapport que le poète entretenait avec les femmes, mais était tout particulièrement conscient du rôle de Marie Laurencin dans la vie d'Apollinaire.

\* Le souvenir de Marie Laurencin ou l'essence des poèmes de *Vitam impendere amori*

À la lecture de l'*Apollinaire* de Rouveyre, on ne peut manquer d'être frappé par la connaissance précise et l'analyse pointue que le biographe donne des rapports qu'Apollinaire entretenait avec les femmes :

Apollinaire, plus qu'aucun autre, était de ceux qui se sentent emportés, eux et leurs amantes, avec la rapidité du vent qui couche la voile jusqu'au ras des lames. À peine les soupirs délicieux s'échappent-ils de tels amants réunis, que déjà leurs étreintes n'embrassent plus rien, restent vides, dans un appel persistant, insensé, qu'ils savent pourtant clamer en vain.<sup>510</sup>

Il y montre également qu'il a saisi le lien étroit existant entre le poète, les femmes et la poésie :

---

<sup>509</sup> *Ibid.* f. IV

<sup>510</sup> A. Rouveyre. *Apollinaire*, p. 67

Le poète a la gorge souvent serrée à ces objets trop charmants, décevants à l'usage, et trop douloureux à la mémoire que sont les femmes. Car la mémoire poétique, chez lui, est plus opprimée de réel, d'un réel ramassé, à l'étreinte saisissante, plus réel que n'avait été le réel alors qu'il s'exerçait effectivement dans sa forme passante vite enivrante et vite évanouie, à des jours, à des années si promptes.<sup>511</sup>

Malgré le peu de temps que dura leur amitié, il ne fait pas aucun doute que les deux hommes évoquèrent le sujet des femmes. Cependant, nous pensons également que l'œil aiguisé du portraitiste des *Carcasses divines*, du *Gynécée* ou de *Visages de Contemporains* s'est immiscé dans les replis de l'âme du poète ; ses observations lui ont alors permis de prendre toute la mesure de la place qu'occupait Marie Laurencin dans le cœur de son ami.

La remarque d'André Rouveyre à la lecture d'un extrait de « La Fête manquée »<sup>512</sup> prouve que dès leur première rencontre, il avait saisi la tristesse et la solitude du poète depuis qu'il savait Marie loin de lui et mariée à un autre :

« Je sentis alors le vide infini de mon cœur... ». « Alors » le linceul enveloppait cet amour unique et glorieux que Marie et Guillaume avaient vécu l'un avec l'autre sur terre et laissait le poète interdit. Il en revenait décidément seul. La guerre le rencontrait dans cet état.<sup>513</sup>

L'artiste a très vite remarqué la place de « cet amour unique et glorieux » dans la vie du poète. Mais ses écrits prouvent aussi qu'il a remarqué la pudeur avec laquelle Apollinaire l'évoque dans ses poèmes :

Ils [les sentiments] n'y sont pas exposés, ils restent intérieurs. En ce qui concerne et à les connaître, ils nous portent à réfléchir, à nous y recueillir.<sup>514</sup>

Alors qu'au front il rédige des poèmes explicitement érotiques à Madeleine<sup>515</sup> et à Lou<sup>516</sup>, ceux qu'il destine à Marie Laurencin sont d'une tout autre veine :

Seuls la mémoire, toujours émue au rappel du précieux passé, la tendresse, le regret inguérissable, continueront d'apparaître dans les poèmes ultérieurs dévoués à Marie. Jusque, y compris *Vitam impendere amori*, en 1917. Mais ils y figurent selon une véridicité dans la représentation, un rythme caressant et désolé qui sont particulièrement communicatifs. En sorte que cet amour, tellement

<sup>511</sup> *Ibid.*

<sup>512</sup> *La Femme blanche des Hohenzollern* in *OP* I, p. 919

<sup>513</sup> A. Rouveyre. *Apollinaire*, p. 110

<sup>514</sup> A. Rouveyre. *Amour et Poésie de Guillaume Apollinaire*, p. 104

<sup>515</sup> Cf. « Les Neuf portes de ton corps » in *OP*, p. 619 à 621

<sup>516</sup> Cf. « Rêverie sur ta Venue » in *OP*, p. 402 à 404

fondé en tendresse, mais imperméable à la plus petite infiltration sensuelle, paraît avoir intimement ressorti de quelque sécheresse constitutionnelle. Sur ce point particulier de la sensualité tellement absente de tous les poèmes à Marie, il est clair que le poète paraît ne pas avoir trouvé avec elle grand mobile à de ces échanges inoubliables qui agitent, en général, si fortement les amants lors de leurs paroxysmes.<sup>517</sup>

Selon Rouveyre, cette absence de sensualité serait à l'origine de la coloration unique caractéristique des poèmes à Marie :

Dans ses poésies au regard de son amour pour Marie, rien n'est jamais apparu de son ironie acerbe, de ses sarcasmes dans le punitif et le saccage. Il y mettait en sommeil tout ce qu'il y avait d'impératif, de correcteur et de violent parfois dans son caractère et dans sa vie. Cela restait caché, en retrait, laissant librement évoluer, s'élançant toute la douceur d'une mémoire enveloppante et plaintive conservée intacte au destin de cet amour malheureux.

Les poésies qu'il y consacra ne transporteront pas la moindre trace de ressentiment ou de blâme. Elles seront exclusivement mélodieuses, tendrement et intimement émues à l'évocation sentimentale au travers des années, toute de sensibilité pensive et de piété à l'amie disjointe, perdue, égarée.<sup>518</sup>

En plus de cette tendresse singulière, André Rouveyre n'omet pas d'évoquer le statut particulier de Marie Laurencin qui a vu Apollinaire s'épanouir dans sa vocation ; étant elle-même une artiste, elle put comprendre, mieux qu'aucune autre femme, le rapport que le poète entretenait avec son art :

Marie, elle avait partagé sa vie d'artiste alors qu'elle se formait, se déterminait, alors que l'incendie Apollinarien couvrait puis se précisait à Paris, et parmi cette troupe bigarrée, aimantée à son rayonnement personnel, à son exception manifeste. Auprès de Marie, les autres femmes, ce n'était, ne devait plus être, ne serait jamais plus rien de comparable.<sup>519</sup>

C'est à la faveur de l'amitié qu'Apollinaire portait à Rouveyre, mais également de ce que ce dernier, fin psychologue, a pu entrevoir de la personnalité et des tourments de l'âme du poète, que l'artiste a pu saisir la substance des poèmes à Marie, et donc des poèmes de *Vitam impendere amori* :

---

<sup>517</sup> A. Rouveyre. *Amour et Poésie de Guillaume Apollinaire*, p. 109

<sup>518</sup> *Ibid.* p. 104-105

<sup>519</sup> *Ibid.* p. 104

Le noyau de la sensibilité d'Apollinaire, de sa substance poétique, de la perfection originale de son art, se trouve – et dans une unité très ramassée – dans l'ensemble des pièces consacrées à Marie, en grande partie dans *Alcools*, dans les cinq premières pièces de *Lueurs des Tirs*, et dans les huit [six] poèmes de *Vitam Impendere amori*.<sup>520</sup>

Évoquant ces derniers, il ajoute :

Ils sont véritablement soulevés, ces poèmes-là, comme une chair nue par le débat du cœur. Et pourtant, il ne s'y agit de l'amour que sous son aspect le plus dégagé des choses de la chair, et plutôt rétrospectif, sentimentalement douloureux. Ce sont proprement des avertissements doux-amers, des tourments, des mélancolies, puis des remords. Tout cela y est comme enchanté.<sup>521</sup>

Les notes d'André Rouveyre sont précieuses : en plus de rendre vivante la pensée du créateur, elles donnent des informations connues seulement des deux hommes. Enfin, elles démontrent clairement l'importance de l'amitié, condition indispensable au moment où le poète et le dessinateur se retrouvent pour travailler à l'unité du recueil.

## b. La recherche de l'unité

### \* La première confrontation

Lorsque Apollinaire et Rouveyre se retrouvent pour confronter les images<sup>522</sup> et les poèmes, les premières ne sont pas dans un ordre déterminé et les seconds n'ont pas leur forme définitive<sup>523</sup> :

Dessinés à l'état spontané, l'ordre donné à ces quatre dessins [les quatre premiers] était indécis et précaire. Dans la première mise en succession et en pages. Les poésies elles-mêmes se trouvaient encore en signification hasardeuse, et même quelque peu abruptes, indéterminées en elles-mêmes.<sup>524</sup>

---

<sup>520</sup> A. Rouveyre. *Apollinaire*, p. 78-79

<sup>521</sup> *Ibid.* p. 80

<sup>522</sup> Nous rappelons que les quatre premiers dessins n'ont pas été réalisés dans l'intention d'accompagner des poèmes.

<sup>523</sup> M. Adéma et M. Décaudin donnent l'exemple d'une maquette composée par André Rouveyre avec des épreuves de ses dessins et les poèmes manuscrits d'Apollinaire présentant de nombreuses ratures et des variantes. Cf. note in *OP*, p. 1073

Dans ses notes, André Rouveyre insiste sur cet agencement intervenu très tard dans la réalisation de *Vitam* :

Dans la maquette à l'imprimeur la succession des quatre dessins d'ouverture, n'est pas elle-même plus déterminée que les poèmes eux-mêmes. Les dessins et les poèmes n'y sont pas en ordre réfléchi.<sup>525</sup>

Il ajoute également :

L'idée qui les a classés n'avait ni force, ni ferveur, ni établissement résolu à aborder au poétique. L'émotion créatrice était subie, désolée.<sup>526</sup>

\* Le travail ensemble ou la recherche de l'unité

Inspirés par la collaboration, les deux hommes tâchent à se concentrer sur le nœud du dialogue ; un ordre, celui qu'impose l'art, apparaît alors. Cette étape essentielle dans la réalisation du livre de dialogue – la recherche de l'harmonie entre les poèmes et les dessins – est évoquée dans les annotations figurant sur l'exemplaire d'auteur ; celles-ci vont dans le sens d'une véritable mise en scène destinée à souligner l'unité du recueil. Tout d'abord, la pagination continue en chiffres romains participe de cette unité :

[...] la succession des poésies et des dessins les présente sous un numérotage en capitales romaines dont la succession ne laisse aucun doute sur l'interdépendance de l'un et de l'autre vers l'unique objet.<sup>527</sup>

En outre, et André Rouveyre est clair sur ce point, la première série de dessins introduit les poèmes :

Les dessins préparent un lecteur idéal et positif. Ils sont par la vue un prélude à l'arrivée des poésies.<sup>528</sup>

---

<sup>524</sup> A. Rouveyre. EXA, f. IV

<sup>525</sup> *Ibid.* f. B

<sup>526</sup> *Ibid.*

<sup>527</sup> A. Rouveyre. Cahier dactylographié, 1957, cité par C. Coquio, J.-P. Avice in *André Rouveyre*, p. 207

<sup>528</sup> *Ibid.* f. I bis

Cependant, parmi ces images, nous considérons que la quatrième est particulièrement remarquable. Tout en représentant, comme les précédentes, un visage féminin, elle se différencie par ses lignes géométriques : en effet, chez Rouveyre, la ligne courbe, serpentine, sensuelle symbolise le corps, le cœur. À l'inverse, la ligne droite suggère l'intellect, la raison. La position de ce visage de femme, dirigé vers la droite, invite le lecteur à tourner la page et à lire les poèmes. Cette figure assure le passage de l'image à la poésie :

Dignité attentive de la tête transfigurée, sortie tout à fait du néant et tournée vers l'incantation, vers les strophes, vers l'expression poétique sur le même thème, vers les poèmes qui apparaissent et suivent : L'amour est mort entre tes bras.

Le dernier dessin est venu rencontrer la première poésie. Il attend, il écoute ; elle paraît, elle prononce.<sup>529</sup>

Le dernier des poèmes, situé au feuillet X, a lui aussi, parce qu'il fait la jonction avec la seconde série de dessins, un statut particulier : tout d'abord, il met un point final au souvenir et à la rétrospection : dans les poèmes précédents, passé et présent se côtoyaient ; dans ce dernier poème, seul le présent subsiste. Cependant, le troisième vers<sup>530</sup>, repris à la fin du dernier quatrain, suggère que le poète se trouve déjà au seuil d'une nouvelle étape de sa vie.

---

<sup>529</sup> *Ibid.*

<sup>530</sup> *VIA* in *OP*, p. 162

### III. VITAM IMPENDERE AMORI ET VITA VIXIT OU LA VICTOIRE DE L'ART SUR LA SOUFFRANCE ET LA MORT

#### 1. Des poèmes et des dessins inspirés par la souffrance

Un même état d'esprit a conduit Apollinaire et Rouveyre à réaliser séparément des poèmes et des dessins imprégnés d'une profonde tristesse. Réunis dans *Vitam impendere amori*, ils se soutiennent, s'appuient, se répondent les uns les autres en un dialogue centré autour du « vœu constitutif », la vie suspendue à l'amour. Ce dialogue, qui s'établit grâce à un jeu subtil de correspondances entre les deux arts, est fondé sur l'expression de la souffrance inhérente aux tourments générés par le sentiment amoureux et le temps qui passe.

#### a. La conscience de la fuite du temps

La guerre a emporté avec elle tout un pan de la vie du poète et de l'artiste : elle leur a pris leurs amours, certains de leurs amis, leur jeunesse et leur insouciance. Tous deux ont brutalement et cruellement pris conscience de la brièveté de la vie. C'est pourquoi les indices de la fuite du temps sont omniprésents dans les poèmes : dans le premier d'entre eux et dans le troisième, le temps s'est comme arrêté sur un soir qui n'en finit pas de tomber<sup>531</sup>. De même, l'eau ne cesse de couler, de ruisseler<sup>532</sup>, de noyer<sup>533</sup>, de tout emporter<sup>534</sup>. La mémoire et les souvenirs sont omniprésents<sup>535</sup>, tout comme les fleurs ou les roses<sup>536</sup>, motifs traditionnels de l'expression du temps qui passe et des amours défuntés. La mort est évoquée brutalement dès

<sup>531</sup> VIA in *OP*, p. 158, v. 1 et 160, v. 1

<sup>532</sup> *Ibid.* p. 160, v. 10

<sup>533</sup> *Ibid.* p. 161, v. 2 et v. 6

<sup>534</sup> *Ibid.* p. 159, v. 5

<sup>535</sup> *Ibid.* in *OP*, p. 157, v. 2 / p. 158, v. 3, 5, 10

<sup>536</sup> *Ibid.* p. 159, v. 5 / p. 160, v. 7, 10 et 12

le premier poème – « L'AMOUR est mort entre tes bras »<sup>537</sup> –, puis suggérée tout au long du recueil par la couleur noire<sup>538</sup>. Enfin, la série se ferme sur la violence et la soudaineté de la mort évoquée dans le deuxième et le troisième quatrain du dernier poème :

Le paysage est fait de toiles  
 Il coule un faux fleuve de sang  
 Et sous l'arbre fleuri d'étoiles  
 Le clown est l'unique passant

Un froid rayon poudroie et joue  
 Sur les décors et sur ta joue  
 Un coup de revolver un cri  
 Dans l'ombre un portrait a souri<sup>539</sup>

Le temps a passé, la mort se rapproche et la monotonie de la mise en page vient elle aussi appuyer cette sensation : comme les dessins, les poèmes sont centrés ; les mètres identiques et non ponctués, paraissant démesurés par rapport à la longueur des poèmes, ressemblent à un long flot de mots. Page après page, aucun élément ne vient troubler cette succession, comme rien ne peut venir entraver le cours du temps.

André Rouveyre recrée lui aussi cette impression en faisant se succéder des visages au regard noir<sup>540</sup>. Si, dans le premier dessin les deux ellipses peuvent faire penser à l'ombre créée par les paupières de la femme, dès la seconde image, le lecteur comprend que l'artiste a délibérément assombri ce regard : comme dans la dernière planche du *Gynécée*<sup>541</sup>, l'énergie vitale s'est consumée ; privées d'amour ces femmes se sont vidées de leur substance et leurs visages ne sont plus que des masques. La mort et les femmes sont, pour l'artiste, les deux seuls objets de culte valables ; dans *Vitam*, elles restent toutes deux intimement liées.

<sup>537</sup> *Ibid.* p. 157, v. 1 et v. 3

<sup>538</sup> *Ibid.* p. 158, v. 4 et 7 / p. 160, v. 4 / p. 161, v. 4 et 5

<sup>539</sup> *Ibid.* p. 162

<sup>540</sup> Dans la note du 6 novembre 1954, André Rouveyre insiste sur l'importance de la succession lors de la réalisation du recueil. Cf. C. Coquio et J.-P. Avice. *André Rouveyre*, p. 207

<sup>541</sup> Cf. chapitre précédent, p. 129

b. Les tourments de l'amour\* Le souvenir de Marie Laurencin

Le vide sentimental, l'absence des femmes sont, nous l'avons dit, l'une des raisons qui ont fait se réunir Guillaume Apollinaire et André Rouveyre autour de ce petit recueil<sup>542</sup> ; ainsi que le rappellent certains indices disséminés dans les six poèmes, le destinataire de *Vitam impendere amori* est Marie Laurencin. En effet, le cycle perpétuel de l'eau nous évoque « Le Pont Mirabeau » qui, déjà en 1912, redisait l'amour perdu de Marie :

L'amour s'en va comme cette eau courante  
 L'amour s'en va  
 Comme la vie est lente  
 Et comme l'Espérance est violente<sup>543</sup>

En outre, le jour finissant, qui fait s'étirer les ombres, le clown – l'arlequin trismégiste a disparu –, abandonné par les autres personnages de la parade<sup>544</sup>, ou bien encore le motif de l'étoile<sup>545</sup>, ne manquent pas de rappeler « Crépuscule »<sup>546</sup>, le poème d'*Alcools* dédié par le poète au peintre<sup>547</sup>.

Dans différents poèmes de *Vitam*, Guillaume Apollinaire se souvient des tourments qui lui ont été infligés par cette relation. En effet, l'incompréhension des amants, comme un écho aux éternités différentes de l'homme et de la femme de *L'Enchanteur pourrissant*, est au cœur du troisième poème :

Tu n'as pas surpris mon secret

---

<sup>542</sup> A. Rouveyre. EXA, f. A

<sup>543</sup> « Le Pont Mirabeau », A in *OP*, p. 45

<sup>544</sup> *VIA* in *OP*, p. 162, v. 8

<sup>545</sup> *Ibid.* v. 7

<sup>546</sup> « Crépuscule », A in *OP*, p. 64

<sup>547</sup> Les annotations d'André Rouveyre sur son exemplaire d'auteur font de multiples liens – pas toujours précis, ni toujours avérés puisque ces notes sont spontanées – avec d'autres vers ou poèmes écrits par Apollinaire pour Marie Laurencin.

Déjà le cortège s'avance  
 Mais il nous reste le regret  
 De n'être pas de connivence<sup>548</sup>

À cette incompréhension mutuelle vient encore s'ajouter la fausseté des sentiments – on se souvient également des faux personnages de *L'Enchanteur pourrissant* –, suggérée par le vers 6, et rappelée dans le dernier poème par le paysage fait de « toiles »<sup>549</sup> – on peut y voir également une allusion aux toiles de Marie Laurencin – et de « décors »<sup>550</sup>, où coule un « faux fleuve de sang »<sup>551</sup>. Enfin, dans le poème situé au feuillet IX, Apollinaire déplore la trahison et évoque le naufrage de son couple, Marie apparaissant en Ophélie et lui en soldat :

Tu descendais dans l'eau si claire  
 Je me noyais dans ton regard  
 Le soldat passe elle se penche  
 Se détourne et casse une branche<sup>552</sup>

À côté de ces vers, André Rouveyre note cette remarque :

Noyade, ce qu'évitait le *Pont Mirabeau*, est réalisé ici.

[...]

Le naufrage était déjà en puissance dans *Mirabeau*, un long naufrage représentatif de sa vie.<sup>553</sup>

À la souffrance amoureuse qu'Apollinaire fait passer dans ses poèmes, André Rouveyre répond par ses dessins : l'amour est exprimé par l'artiste dans sa façon d'accentuer certaines caractéristiques de ses modèles. Ainsi, les poses qu'il leur fait prendre mettent l'accent sur la courbe des épaules ou l'ovale du visage. Attribut de la féminité par excellence, et ce d'autant plus que le dessinateur représente des bustes, la chevelure attire l'œil par sa variété, sa précision, mais aussi parce qu'elle constitue l'élément qui occupe le plus d'espace dans le dessin. En outre, elle ressort d'autant plus que les éléments du visage sont simplifiés et ne traduisent aucune expression<sup>554</sup>. Cependant, le lecteur aimerait croiser le regard de ces femmes, ce regard qui, lorsqu'il ne se dérobe pas, ne présente que deux noires orbites ne

<sup>548</sup> VIA in *OP*, p. 159. Selon les notes de Rouveyre, ce quatrain serait une allusion à la dernière lettre, datée de 1915, qu'auraient échangé Apollinaire et Marie Laurencin. Cf. A. Rouveyre. EXA, f. IX

<sup>549</sup> VIA in *OP*, p. 162, v. 5

<sup>550</sup> *Ibid.* v. 10

<sup>551</sup> *Ibid.* v. 6

<sup>552</sup> *Ibid.* p. 161

<sup>553</sup> A. Rouveyre. EXA, f. IX

<sup>554</sup> Même si ces dessins ne sont le portrait d'aucune femme en particulier, les cheveux ondulés de la figure 2 nous font forcément penser à Marie Laurencin.

renvoyant qu'à la vacuité d'une relation fondée sur l'incompréhension. Privées de toute l'expressivité que pourraient laisser transparaître un sourire ou un regard, ces femmes restent pour toujours éloignées, perdues dans le lointain des souvenirs, inaccessibles. Elles semblent dire elles aussi : « Tu n'as pas surpris mon secret ».

\* « L'AMOUR est mort entre tes bras »

Nous reproduisons ci-dessous l'exégèse par André Rouveyre du premier vers de *Vitam impendere amori* (texte dactylographié) :

L'amour, c'est-à-dire cette plus importante fonction de l'ordre humain-animal, dont la prise en conscience et la pratique physique permettent à chacun de nous de se donner à lui-même toute sa mesure ; de se rendre compte de tout son pouvoir, de toute sa puissance, en soi-même et sur le ou la complice-adversaire qui participe aux efforts préhensifs, aux exercices conjoints et simultanés.

L'amour, notre gloire et notre détresse, notre vœu et notre reniement ; l'objet de notre culte, de notre envie, de notre conquête et de notre défaite ; de notre détresse, de notre repli. Soit : le pivot le plus solide et le plus émouvant des manœuvres de notre fonctionnement ; et les résumant, les comportant toutes.

L'amour, notre traître-ami, tour à tour adoré ou honni, appelé ou repoussé ; et qui a servi de modèle à l'homme pour imaginer et créer tous les dieux successifs de ses contrées diverses et de ses millénaires. Oui, l'amour, ce corps que nous caressons et que nous attaquons avec la dernière violence pour y commettre l'effraction majeure. L'amour : cette femme prise à partie, cet homme de même pris à partie, pour la manipulation, l'inspection délicieuses, et pour l'exécution dramatique, forcenée. L'amour souverain, généreux mais redoutable. L'amour enfin, l'amour est mort.<sup>555</sup>

Si ces trois premiers paragraphes insistent sur l'ambivalence du sentiment amoureux, sur cette relation où chacun se sent à la fois maître et esclave, ce que traduisent parfaitement les quatre premiers dessins – en les observant, le lecteur hésite entre distance et intimité –, ces lignes donnent surtout la mesure de cet « affreux constat »<sup>556</sup>, de cet « accident monstrueux »<sup>557</sup> : l'amour est mort. Cependant, le premier vers de *Vitam impendere amori* ne s'arrête pas là : « L'AMOUR est mort *entre tes bras* ». Quelle ironie que celle qui fut l'objet de l'amour du

<sup>555</sup> A. Rouveyre. « L'amour est mort entre tes bras » in E. EXE, p. I

<sup>556</sup> *Ibid.* p. II

<sup>557</sup> *Ibid.*

poète, soit également celle qui a tué cet amour ! À cette nouvelle, nous dit André Rouveyre, « le cœur devient très malheureux, la raison est confondue »<sup>558</sup>. Les poèmes font ressortir la solitude<sup>559</sup> et l'amertume du poète. En effet, l'ironie marque le troisième quatrain du second poème, accentuant la douleur de la séparation :

La chaîne s'use maille à maille  
 Ton souvenir riant de nous  
 S'enfuit l'entends-tu qui nous raille  
 Et je retombe à tes genoux<sup>560</sup>

Mais il serait vain d'avoir des remords, de ressentir de la colère ou de la haine ; l'amour est mort, le constat est sans appel et il n'y a plus maintenant qu'à se laisser aller à la mélancolie et à la douceur des souvenirs.

Nous l'avons dit précédemment, lorsqu'il s'agit de lyrisme personnel, Apollinaire s'exprime en octosyllabes. Philippe Marty, qui a travaillé sur la signification de ce mètre chez le poète<sup>561</sup>, parle, pour *Vitam impendere amori*, d'un octosyllabe « d'automne », à l'intérieur duquel les sonorités sont plus sourdes, la lecture plus fluide, la césure plus floue :

Le flou ne renie pas le nombre exact ; ce n'est pas (dans l'octosyllabe – il en va autrement dans l'alexandrin) une syllabe surnuméraire ou manquante qui brouille le compte, c'est un e muet qui creuse un trou d'ombre dans le vers, un son repris, un écho qui fait que le vers finissant semble se retourner vers son début [...]. L'effet chaque fois est d'assouplir le vers au rêve.<sup>562</sup>

Faisant écho à la douceur de l'octosyllabe, les visages de Rouveyre, malgré leur regard sombre, restent émouvants : l'absence d'encadrement, le trait de l'artiste, la technique même du dessin laissent une impression de spontanéité. La façon dont il a représenté les figures féminines, et plus particulièrement celle du feuillet III, donne l'impression qu'elles ont été croquées par un amant soucieux de conserver un souvenir, une trace d'un instant intime partagé à deux. Cet amant attentif, c'est Rouveyre, dont les dessins sont un hommage rendu au culte de la femme.

<sup>558</sup> *Ibid.*

<sup>559</sup> *VIA* in *OP*, p. 162, v. 6

<sup>560</sup> *VIA* in *OP*, p. 158

<sup>561</sup> P. Marty. « L'octosyllabe d'Apollinaire et ses contreparties allemandes » in *Que Vlo-ve ?*, p. 127-139

<sup>562</sup> *Ibid.* p. 130

## 2. La victoire de l'art sur la souffrance et la mort

Sur son exemplaire d'auteur, André Rouveyre a écrit :

L'émotion créatrice était subie, désolée. Tout au contraire, la réalisation définitive est exaltante et affirmée vers ce but [la vie suspendue à l'amour].<sup>563</sup>

Avec cette annotation de l'artiste, nous comprenons que si le désespoir et la souffrance lui firent tracer les quatre premiers dessins, il apparaît aussi que l'émulation générée par la collaboration lui permit de mener à bien la réalisation du recueil. Ainsi, *Vitam impendere amori* ne constitue pas seulement l'expression de la souffrance et de la tristesse ; *Vitam impendere amori* est également un acte de foi en l'avenir et en l'art.

### a. Le retour de l'amour, le retour à la vie ou l'exégèse de la première série de dessins par l'artiste

L'amour est mort, mais le poème se poursuit ainsi :

[L'AMOUR est mort entre tes bras]  
Te souviens-tu de sa rencontre  
Il est mort tu la referas  
Il s'en revient à ta rencontre<sup>564</sup>

Aussi sûrement qu'avec le cycle des saisons le printemps est de retour chaque année, l'amour reviendra, et la vie reprendra. L'octosyllabe d'Apollinaire, ainsi que le confirme Philippe Marty, vient soutenir ce mouvement cyclique de mort et de renaissance, de recommencement perpétuel :

---

<sup>563</sup> A. Rouveyre. EXA, f. B  
<sup>564</sup> VIA in *OP*, p. 157

L'octosyllabe d'Apollinaire a la mesure de ce qui toujours meurt et toujours revient ; [...] l'octosyllabe, comme chaque saison, comme chaque année, finit, mais l'octosyllabe suivant est encore le même :

Adieu saison qui finissez  
Vous nous reviendrez aussi tendre

Peu de rejets, d'enjambements, dans les poèmes octosyllabiques d'Apollinaire, peu de rejets qui sembleraient établir des liens entre les vers et donc en faire des individus distincts, opposables ; tout vers finissant revient, le même, dans le vers suivant ; les vers entre eux sont ce que le je est au tu, souvent, dans les poèmes d'Apollinaire : le *même*. L'arrêt, le blanc qu'on marque pour passer d'un vers à l'autre, est menteur : il n'indique pas que du temps passe, du *neuf* se prépare ; il couve un recommencement.<sup>565</sup>

André Rouveyre est très clair quant au sens qu'il a choisi de donner à ses quatre premières images : dans les feuillets dactylographiés inédits, qui devaient constituer l'exégèse des dessins de *Vitam*, l'artiste nous en fait non seulement une lecture, mais nous montre comment leur succession va amorcer un retour à la vie grâce au retour de l'amour. Il note ainsi :

En face de la figure I : Vanités

État, ainsi, dû à toutes les raisons personnelles dans un temps de malheur (1917). Lassitude, au renoncement forcé et prolongé. Consommation. Marche arrière-soi, enfoncement. Marche arrière-soi, enfoncement. L'objet perdu. La constance épuisée. L'imagination, l'activité tombées. Plus aucune persistance d'intérêt mental, ni de mobilité physique.

Tête presque morte ; proposée à la méditation ascétique. Conçue et tracée par l'évocation graphique d'un représentant austère ; qui était porté lui-même à l'être ainsi par une période de concentration assombrie, arrivé en position critique ; et contre laquelle la représentation figurative était son moyen professionnel, et son recours d'appui.

Manque définitivement, à cette tête, pour qu'elle soit vive : l'amour en soi, et à portée de soi.

Et pour que, tombée maintenant dans l'abîme, elle s'y reconna[isse] et s'y ranime : ressaisie et pénétrée à des mobiles et à des ressources autres que ceux qui venaient régir la période accablante, désastreuse, de sa démoralisation, et de son anéantissement consécutif.<sup>566</sup>

Pour le second dessin, il indique :

<sup>565</sup> P. Marty. « L'octosyllabe d'Apollinaire et ses contreparties allemandes » in *Que Vlo-ve ?*, p. 131-132

<sup>566</sup> A. Rouveyre cité par C. Coquio. *La Morale des lignes*. t. III, p. 473-474. Ce paragraphe est l'idée développée d'une annotation que l'on retrouve sur le feuillet I de l'exemplaire d'auteur.

En face de la Figure II : Annonciation

Le néant, l'absence de vie, de conscience sont figurés, entêtés, au folio précédent. Ici, un mouvement s'indique, se laisse percevoir. Une inspiration couve, remue. Un ressort, une ressource, se raniment sourdement.

Une réapparition de la personne morale s'opère surgie de l'action visionnaire ayant tracé.

Cette action extérieure incube cette boîte crânienne et ses dépendances charnelles. Circulation interne, existence, renaissent.

La conscience doute encore de soi, à son ardu renouvellement. Effort objectif à considérer les choses. Intuition et souci à ne pouvoir les connaître ; à ne pouvoir encore que les cacher. Et singulièrement, alors déjà que, selon une apparence fallacieuse, par un procédé physique ou matériel, spirituel ou brut, nous croyons les saisir, les capter.

Crainte défensive, animale : recul, réserve, résorption a priori, à l'aspect indéchiffrable, compliqué, démultiplié, entremêlé, étrange de tout et de soi-même.

Panique restrictive à la révélation inspirée des douleurs inhérentes à la passion. À la passion amoureuse qui réclame sourdement pour elle ce réveil, et le fonctionnement qui se réorganise, se redistribue, lentement, prudemment. Tout cela n'est encore que clair-obscur.<sup>567</sup>

Face au troisième dessin, André Rouveyre note :

En face de la Figure III :

Retour à l'influx spirituel, concurremment avec la reprise de la distribution vasculaire. Réoccupation par l'amour. Reprise organique fonctionnelle inhérente. État sentimental et sensuel. Eclipse de la raison stable. Ondulance et fléchissement de l'équilibre ; le vertical descendu à l'horizontal. Progression de l'agitation et des agissements passionnels.

Envahissement par la prédominance organique et séquelle, dans le plein ébranlement du contentement, de la satisfaction. Le masque charnel subjugué, tâche vainement à reléguer la suprême ossature ; en contient tout-ensemble et en réduit momentanément la prééminence fondamentale.

Figure dramatique d'amour. Qui chemine à nouveau avec l'intrépidité passionnelle vers l'abîme mortel.<sup>568</sup>

Enfin, pour le dernier dessin de cette première série, le dessinateur explique :

En face de la Figure IV :

---

<sup>567</sup> *Ibid.* p. 474. Ce paragraphe est l'idée développée d'une annotation que l'on retrouve sur le feuillet II de l'exemplaire d'auteur.

<sup>568</sup> *Ibid.* p. 476-477. Ce paragraphe est l'idée développée d'une annotation que l'on retrouve sur le feuillet III de l'exemplaire d'auteur.

Ressource, au contraire, rétablissement en puissance. Situation morale et géométrique relevée de l'horizontal au vertical.

Calme objectif, ressurgi en réaction de l'état passionnel figuré au folio précédent.

État imposé à la figure relevée-ci, dans une architecture linéaire d'incubation où exclusion du secondaire et prédominance exclusive du principal essentiel.

Résumé : figure prise d'abord en l'état de néant matériel et moral du folio I. Puis, aux folios II et III, ranimée et épuisée en deux temps, par transfusion, transmission subjectives.

Figure portée enfin, en posture d'Œdipe devant le Sphinx, au seuil des poèmes.<sup>569</sup>

Ces quatre paragraphes ne constituent pas uniquement l'exégèse des dessins de *Vitam impendere amori* ; ils évoquent la crise physique, sentimentale, morale, tout autant qu'artistique, traversée par André Rouveyre et Guillaume Apollinaire. La réapparition du visage féminin est symbolique et, selon Catherine Coquio<sup>570</sup>, comprend différents niveaux de signification. Le premier est littéral : du premier au quatrième dessin, les traits du visage réapparaissent effectivement petit à petit derrière la masse noire des cheveux et la courbe de l'épaule. Le second niveau suggère les circonstances biographiques de la composition des poèmes et de la réalisation des dessins ; il symbolise la réapparition de la personne morale des deux artistes après les désastres de la guerre. Le troisième niveau, allégorique, peut être entendu comme le surgissement de la conscience de l'amour ; et le dernier, eschatologique, qui ne concerne que l'artiste, pressent déjà la fin du dessin qui, par cette exégèse, se commente lui-même, tandis que la figure IV se tourne déjà vers les poèmes, le foyer ardent de la passion.

#### b. *Vitam impendere amori* ou lorsque l'art sublime les souffrances humaines

Les poèmes d'Apollinaire sont au cœur du recueil, en eux se concentrent les reliques de la passion du poète pour Marie Laurencin. La série s'achève sur le dernier poème et plus particulièrement sur sa dernière strophe :

---

<sup>569</sup> *Ibid.* p. 477. Ce paragraphe est l'idée développée d'une annotation que l'on retrouve sur le feuillet IV de l'exemplaire d'auteur.

<sup>570</sup> C. Coquio. *La Morale des lignes*, t. III, p. 475

Ô ma jeunesse abandonnée  
Comme une guirlande fanée  
Voici que s'en vient la saison  
Des regrets et de la raison<sup>571</sup>

Selon André Rouveyre, ce dernier quatrain a été « ajouté sur épreuve » :

L'importance de cette ultime strophe, et ajoutée sur épreuve, en un dernier coup de pouce. Ce dernier coup de pouce de l'artiste dont on nous dit qu'il détermine souvent toute la suprême qualité. C'est à cet instant décisif qu'il a établi ce retour à la fin, ici, de la première strophe mais avec le rétablissement moral complémentaire si grave de la variante.<sup>572</sup>

Le premier poème l'affirme, comme les saisons, l'amour reviendra ; pourtant, après la rétrospection que constituent les poèmes deux, trois, quatre et cinq, Apollinaire sait déjà qu'aucun nouvel amour ne sera jamais comparable à cet amour passé, passionné, qui aura marqué sa jeunesse ; il signe la fin d'une période heureuse et insouciante de sa vie avant la guerre.

Dans les dessins qui ferment le recueil, il n'est plus rien des visages aux contours fermes et appuyés, des traits noirs et épais de Rouveyre ; d'ailleurs, c'est à peine si l'on reconnaît sa manière. Cette dernière série montre deux personnages, une femme et un angelot, représentés à la manière d'une esquisse. Cependant, tout comme les quatre premiers dessins, ceux-ci ne sont pas simplement juxtaposés ; une évolution visible s'opère de l'un à l'autre. À première vue, le dessin du feuillet IX présente un fouillis de lignes, mais de cette masse informe ressortent en plus clair une chevelure féminine et deux bras embrassant un petit enfant ; Rouveyre les a représentés pleurant dans les bras l'un de l'autre. Dans le dessin suivant, la figure féminine semble toujours désespérée. Par contre, le second personnage se révèle : grâce aux deux ailes que l'on peut distinguer dans son dos, nous voyons que c'est un amour qui console cette femme. Dans le troisième dessin, la figure féminine est assise, attentive, chérissant cet amour comme s'il s'agissait de son enfant ; ce que prouve d'ailleurs l'ultime dessin puisque l'on y voit la femme allaiter l'enfant. À chaque étape, les contours de leurs visages se sont peu à peu précisés et en affermissant les contours des personnages, André Rouveyre a fait entrer la lumière dans ses dessins. Esquissés à grands traits au début de la série, leurs corps ont peu à peu repris vie sous l'effet de l'amour.

---

<sup>571</sup> VIA in *OP*, p. 162

<sup>572</sup> A. Rouveyre. EXA, f. X

Certes, la vie a repris ses droits, mais *Vitam* se ferme sur des images dont le trait reste malgré tout fragile, comparé à la manière des quatre premiers dessins. Cette femme restera à l'état d'esquisse, comme inachevée, l'ombre d'elle-même. Son visage et son regard resteront pour toujours indéterminés ; eux qui trahissaient le feu intérieur, ils se sont éteints. L'exégèse de cette série montre que c'est effectivement en ce sens que l'artiste a dessiné ces figures :

Texte au devant des Figures XI, XII, XIII, XIV

Les quatre dessins suivants, qui terminent *Vitam*, peuvent être considérés comme le contenu d'un cendrier tel qu'il aurait été rempli si on l'avait mis sous le foyer ardent que les poésies constituent. C'est-à-dire le résidu de cette combustion absorbante de l'art, lorsqu'il s'empare du matériel de la vie pour la formation de sa propre substance idéale.

Reste à la vie elle-même, une fois brûlée ainsi, de se résigner, de se soumettre au relatif intérêt du sentimental, du sensuel et du productif. Tout un lot subordonné où, tout de même, quelque grâce peut se trouver et se manifester. Mais condescendance qui abandonne les régions de l'art, signifiée ici à la planche IV, et reprend siège dans le piètre. Reconduction minable et dérisoire, où l'auteur se réduit à l'agitation étale de la fourmilière amoureuse.<sup>573</sup>

*Vitam impendere amori* est un acte de foi en l'avenir et en l'art : malgré les souffrances du moment présent, l'amour s'en reviendra et avec lui la vie. Pourtant une page est définitivement tournée : les quatre dessins figurent tout ce qu'il reste de la vie après qu'elle a été ravagée par l'incendie de la passion et par le feu de la création. En effet, celui-ci s'est nourri de l'essence même de la vie, de tout ce qui brûle, de la souffrance de deux hommes pour donner naissance à une œuvre unique et à deux voix. La collaboration entre le poète et le dessinateur s'est révélée salvatrice puisqu'elle a sublimé la souffrance, l'a transformée en œuvre d'art. Si Apollinaire renaît à sa vocation poétique après *Vitam*, André Rouveyre va naître à celle d'écrivain, déjà préfigurée dans les quatre derniers dessins du recueil. En effet, la force du trait acéré de Rouveyre a disparu ; il s'est affiné et assoupli et appelle déjà le trait de l'écriture.

---

<sup>573</sup> A. Rouveyre cité par C. Coquio. *La Morale des lignes*. t. III, p. 478. Cf. EXA, f. XI bis

### 3. *Vita Vixit*, suite et fin de *Vitam impendere amori*

Guillaume Apollinaire n'eut pas la possibilité de poursuivre sa carrière poétique bien longtemps : après une congestion pulmonaire, qui débuta au mois de janvier 1918, et une longue convalescence, se prolongeant jusqu'au mois de mai, le poète succomba à l'épidémie de fièvre espagnole qui ravageait l'Europe depuis le mois d'octobre. Pour André Rouveyre, l'après-guerre inaugure sa carrière de romancier et de biographe de Guillaume Apollinaire. En 1960, il a alors quatre-vingt-un ans, Rouveyre rédige un dernier ouvrage qui résonne comme un écho, par-delà le temps ; il l'intitule *Vita Vixit*, suite et fin de *Vitam impendere amori*.

#### a. *Vita Vixit*, la suite de *Vitam impendere amori*

Bien qu'il ait la particularité d'être un recueil olographe, c'est-à-dire rédigé du début à la fin de la main de son auteur, *Vita Vixit* s'inscrit effectivement dans le prolongement de *Vitam* : en plus de la clarté du sous-titre et de l'emploi du latin pour leurs intitulés, le sens des titres indique que cette vie suspendue à l'amour arrive à son terme désormais. En outre, du point de vue de l'édition, *Vita Vixit* est aussi une plaquette éditée à tirage confidentiel<sup>574</sup>. Elle se compose de deux gravures sur bois et de six poèmes – le même nombre que *Vitam* – dont l'agencement est également identique à celui de *Vitam* : les deux images viennent encadrer les six pièces poétiques, constituées pour la plupart de quatrains<sup>575</sup>. De la même façon que dans *Vitam impendere amori* Apollinaire faisait ses adieux à la jeunesse, le premier et le dernier poème de *Vita Vixit* expriment les adieux de Rouveyre à la vie ; les autres pièces poétiques sont consacrées au thème qui avait fait se réunir l'artiste et le poète, et qui n'a cessé d'interroger André Rouveyre toute sa vie, les femmes. Aussi, ce sont deux visages féminins qui ouvrent et ferment le recueil : le premier bois est en noir et occupe presque toute la page : il représente un visage de profil dont les traits géométriques sont fortement marqués. Malgré tout, quelques détails – un cou fin et élancé, le sourcil arqué, de longs cils et bien sûr la

<sup>574</sup> *Vita Vixit* a été tiré à 215 exemplaires, soit 5 exemplaires sur Chine, 10 exemplaires sur Japon et 200 exemplaires sur Vélin de Rives (16 à 215). 26 exemplaires (A à Z) ont été réservés à l'auteur et 25 autres (I à XXV), réservés aux collaborateurs.

<sup>575</sup> Le poème de la page 10 est composé de quintils et de sizains ; le poème de la page 16 est composé de quatrains et d'un tercet. Le dernier, page 17, est formé de tercets.

chevelure relevée en chignon – insistent sur les caractères féminins de cette figure. Le deuxième bois, situé à la fin du recueil, représente la même femme, mais de trois-quart profil. Cependant, deux rides viennent marquer son front et sa joue est barrée de deux traits noirs indiquant que le temps a passé.



A. Rouveyre. Gravure sur bois pour  
*Vita Vixit*.

À en croire la note qui figure à la fin du recueil, *Vita Vixit*<sup>576</sup> n'était pas destiné à être publié :

Ce petit ouvrage était destiné à rester confidentiel. L'auteur n'ayant le dessein de n'en donner la reproduction que à quelques amis.

Néanmoins, comme l'impression marque le 80ème anniversaire de la naissance de Guillaume Apollinaire à Rome en 1880, puis de la mienne, à Paris en 1879, sur l'amicale suggestion de Daniel Sicklès, une reproduction du manuscrit inédit de *Vita Vixit* a été réalisée par les imprimeurs Féquet et Baudier.<sup>577</sup>

*Vita Vixit* constitue donc un bel hommage, puisqu'il s'agit de commémorer deux anniversaires et une rencontre artistique à travers le livre de dialogue. Or, l'aspect intime de la plaquette, souligné par l'écriture de Rouveyre, ajoute encore à l'émotion ressentie par le

<sup>576</sup> A. Rouveyre. *Vita Vixit*, suite et fin de *Vitam impendere amori*. Poèmes et deux bois originaux. Paris, Imprimerie Féquet et Baudier, 1960. Cet ouvrage figure au catalogue d'exposition réalisé par C. Coquio et J.-P. Avice et porte le numéro 300.

<sup>577</sup> A. Rouveyre. *Vita Vixit*, p. 22.

lecteur, déjà touché par le monologue de l'artiste s'adressant une dernière fois, par-delà la mort, à son ami.

b. Le premier et le dernier poème de *Vita Vixit* ou le souvenir ému d'une collaboration

Trois années avant la parution de *Vita Vixit*, André Rouveyre s'était lancé dans l'exégèse des dessins et des poèmes de *Vitam*. Est-ce la fragilité de la santé de l'artiste ou un problème avec la maison d'édition qui empêcha cette publication ? Toujours est-il que le projet n'aboutit jamais. Selon nous, il est possible que l'auteur ait décidé, non pas de publier une exégèse, qui risquerait de lui demander beaucoup de temps encore, mais une plaquette qui, au moins, rendrait hommage à Apollinaire et à *Vitam*. Nous retrouvons donc, faisant l'objet du premier et du dernier poème, l'esprit et les thèmes de certaines réflexions notées sur l'exemplaire d'auteur.

Ainsi, dans le premier poème, André Rouveyre rappelle les raisons qui fondèrent cette « union »<sup>578</sup> :

Tu n'ignorais, ni moi, comme tout se défait,  
Vacance qu'est l'objet à l'homme passionné,  
Ô ébloui déçu, où l'ironie brûlait,  
Fauve toujours trahi, d'amour désemparé.

Menacés étions-nous l'un et l'autre, tantôt,  
Et portés – c'était bien – dire adieu à Vénus.  
Puis après, au Nocher : accoste le bateau.  
Laissons à la Mignonne un hommage de plus.<sup>579</sup>

Il insiste également sur cet accord si particulier, liant les dessins et les poèmes, et sur l'unité qui caractérise *Vitam impendere amori* ;

<sup>578</sup> *Ibid.* p. 4

<sup>579</sup> A. Rouveyre. *Vita Vixit*, p. 5

Notre petit ouvrage n'était aventuré.  
L'analogie en tous points, s'y trace, bien marqué.  
Lors, implicitement, décantés nos bonheurs,  
Surgissant, macéré, notre Idéal demeure.<sup>580</sup>

De sorte que le recueil renferme l'essence même de leurs deux vies d'hommes et d'artistes, au moment précis où ils le réalisèrent :

Ainsi, deux modes brefs, à l'école du sable,  
Y ramassent nos vies, nos pensées responsables :  
Ta clameur douce-amère à ton cheminement ;  
Mon tisonnier têtu, à nul espoir pourtant.<sup>581</sup>

André Rouveyre peut donc partir l'âme en paix : *Vitam impendere amori* et *Vita Vixit* feront perdurer sa connivence artistique avec le poète dans la mémoire des hommes.

c. *Vita Vixit*, témoin inaltérable du dialogue entre Guillaume Apollinaire et André Rouveyre

La vie d'André Rouveyre s'est prolongée longtemps après le décès du poète ; même si bien des fois durant son existence il a souhaité la mort, le « creuseur » n'a pas voulu de lui<sup>582</sup>. Sa vie s'est écoulée et Rouveyre dresse maintenant un bilan marqué par la solennité de l'alexandrin :

Mes jours après mes jours persistent en leur poursuite.  
Au point d'être bientôt auprès de toi m'invite  
À souci de justesse et, opportunément,  
À un peu de recul pour le franchissement.<sup>583</sup>

Il se souvient de la souffrance physique :

---

<sup>580</sup> *Ibid.*

<sup>581</sup> *Ibid.*

<sup>582</sup> *Ibid.* p. 6

<sup>583</sup> *Ibid.* p.20

C'est bien assez, tous deux, que nous ayons souffert  
Plus que cruellement aux flancs de cette Terre.<sup>584</sup>

Il se souvient de l'espoir fou qu'Apollinaire et lui-même plaçaient en l'amour :

Aussi violent que toi, aussi peu raisonnable,  
J'ai comme toi aimé quand je croyais valable  
Un ou autre objet du sexe féminin ;<sup>585</sup>

Mais l'heure n'est plus aux regrets désormais, André Rouveyre veut partir en paix :

Hors, laissons ces ennuis et gardons à mémoire  
Considérons encor le bon, dans cette histoire.  
Femmes, au débridé, n'est pas si déplaisant  
Pour ne rien regretter quand on va s'en allant.<sup>586</sup>

L'auteur s'est réconcilié avec son passé ; ses vers disent sa sérénité qui se retrouve également dans les deux gravures : ces visages ne sont plus les masques ou les fragiles esquisses de *Vitam*. La couleur noir montre que cette femme a retrouvé sa substance, tandis que les contours géométriques prouvent le retour de la raison. L'unité du recueil, dans lequel Rouveyre apparaît à la fois en tant qu'artiste et poète, symbolise également l'harmonie retrouvée.

L'approche de la mort a épuré la vision rétrospective que l'auteur a de sa vie : confrontées à l'usure du temps, les actions humaines, la course vaine à l'idéal amoureux ne sont que vanités : seul l'art lui résiste :

Amours idéaux, dépassés,  
Aussi labeurs, œuvres d'abeilles,  
Qui essaient dans la fumée,  
Apollon ! mais pas notre miel.<sup>587</sup>

L'énergie de l'amitié dont témoigne *Vitam*, a fait avancer Rouveyre toute sa vie durant :

---

<sup>584</sup> *Ibid.*

<sup>585</sup> *Ibid.*

<sup>586</sup> *Ibid.*

<sup>587</sup> *Ibid.* p. 4

Même sève, même poussée  
Restent céans à m'occuper  
Quand je poursuis mes derniers pas,  
Et toi, tu m'accompagnes ça.<sup>588</sup>

Compagnons non point suspendus  
Aux jours mesurés des marchands  
Existence ininterrompue  
Tant que, un cœur, pour deux, toquant.<sup>589</sup>

Grâce à ses œuvres poétiques, Guillaume Apollinaire – Apollon<sup>590</sup> – est devenu immortel :

Poursuis d'envelopper à ta flûte enchantée  
Les femmes, les amants dans leurs travaux forcés !<sup>591</sup>

Seul l'art laisse une trace pérenne du passage de l'homme sur terre. C'est pourquoi André Rouveyre a choisi de confier à *Vita Vixit* le souvenir de cette amitié exceptionnelle qui donna naissance à *Vitam impendere amori* ; il y a longtemps, leur foi en l'art les avait rassemblés, elle les portera désormais par-delà la mort et le temps :

J'avais fait des dessins, toi tracé des poèmes,  
Réunis, tendrement, sous un même emblème.  
Vois, j'essaie poésie ! Fais-tu des dessins ?  
Tu me les montreras, je serai là demain.

(il sort)<sup>592</sup>

Grâce aux annotations d'André Rouveyre et à *Vita Vixit*, il apparaît que *Vitam impendere amori* peut, à juste titre, être considéré comme le troisième et le dernier livre de dialogue de Guillaume Apollinaire : comme pour *L'Enchanteur pourrissant* et *Le Bestiaire*, l'amitié est le fondement de l'ouvrage. Le dialogue entre les artistes, centré autour d'un thème commun, la vie suspendue à l'amour, s'est équilibré entre indépendance et osmose ; il est à l'origine d'une véritable unité entre les dessins et les poèmes. Bien qu'il détone avec *Calligrammes*, ce recueil constitue le véritable point final pour la période qui s'est achevée

---

<sup>588</sup> *Ibid.*

<sup>589</sup> *Ibid.*

<sup>590</sup> *Ibid.*

<sup>591</sup> *Ibid.* p. 20

<sup>592</sup> *Ibid.* p. 5

avec la déclaration de guerre ; il est le chaînon manquant entre le poète « assassiné » et le poète « ressuscité ».

En ce qui concerne le livre de dialogue, cette plaquette montre comment des événements tragiques peuvent générer une cohésion exceptionnelle entre deux artistes. Fondée sur les mêmes malheurs et les mêmes espoirs, cette cohésion a donné naissance à un dialogue fort entre les poèmes et les dessins, puisque, plus intensément que dans n'importe quelle autre œuvre, on y parle de vie et de mort. Certes, *Vitam impendere amori* ne présente pas la brillante érudition que l'on connaît à *L'Enchanteur* et au *Bestiaire*, mais le désarroi de ces hommes face à la mort – Apollinaire n'apparaît pas sous les traits d'un double mythique –, ayant pour seules armes leur amitié et la foi en leur art, ne peut manquer de toucher le lecteur en plein cœur. Bien des années plus tard, comme la puissance de cette union ne pouvait tomber dans l'oubli, André Rouveyre a confié à l'écriture et au livre le soin de pérenniser le souvenir de cette amitié et l'émotion générée par le dialogue entre les arts.

## CONCLUSION

Dans cette étude, nous avons eu à cœur de considérer chacune des trois œuvres dans sa globalité, c'est-à-dire dans l'ensemble que forment le texte et l'image. En outre, nous avons tenté de prêter une attention égale aux poèmes de Guillaume Apollinaire, et aux gravures des artistes, afin de souligner l'harmonie résultant de ce dialogue.

L'éclairage particulier apporté par l'histoire, l'histoire du livre et l'histoire de l'art sur ces œuvres nous a permis de tirer deux séries de conclusions. La première concerne notre corpus ; la seconde met l'accent sur la place occupée par le livre de dialogue dans le processus de création d'Apollinaire.

Après avoir étudié, à la lumière de la réflexion menée par Yves Peyré, la réalisation de *L'Enchanteur pourrissant*, du *Bestiaire* et de *Vitam impendere amori*, nous avons pris conscience que ces trois œuvres présentaient le même processus de création : l'amitié est dans chaque cas le fondement de l'envie de travailler ensemble ; l'intérêt pour l'art opposé cimenter la collaboration. Le dialogue s'engage toujours autour d'un thème propre aux affinités communes de chaque partie composant le duo : un attrait pour l'ésotérisme a réuni André Derain et Guillaume Apollinaire autour *L'Enchanteur* ; le goût du Moyen Age est à l'origine du dialogue dans *Le Bestiaire* ; enfin, la souffrance et la proximité de la mort ont inspiré les poèmes et les dessins de *Vitam impendere amori*. En outre, l'attention portée à la réalisation de chaque exemplaire ajoute à la force et à l'harmonie de l'échange.

Chaque livre de dialogue constitue une aventure unique. Étudiés séparément, chacun d'entre eux nous a permis de mettre en lumière une facette de la collaboration : *L'Enchanteur* met tout particulièrement l'accent sur le rôle délicat de l'éditeur dans la rencontre entre les deux créateurs ; la réalisation du *Bestiaire* pose la question de l'indépendance de l'artiste, qui doit considérer le texte comme le point de départ du dialogue, et soulève le problème des exigences de la collaboration – le peintre doit trouver sa place dans un espace qui n'est pas le sien. Les annotations et les études dactylographiées d'André Rouveyre, concernant *Vitam impendere amori*, méritaient quant à elles d'être étudiées puisqu'elles nous dévoilent les

mécanismes de la création et de la collaboration au sein du livre de dialogue et viennent, de plus, illustrer la réflexion tenue par Yves Peyré.

La constance et l'intensité croissante de la recherche de cet échange entre les arts nous a fait nous interroger sur la place du livre de dialogue dans le processus de création chez Guillaume Apollinaire ; il apparaît qu'il y occupe une place centrale. En effet, nous avons constaté que chacun des trois ouvrages symbolise une étape dans l'évolution poétique d'Apollinaire : *L'Enchanteur*, et tout particulièrement « Onirocritique », annonce l'avènement d'un poète nouveau et d'un art neuf ; ce poète moderne, tout-puissant, apparaît sous les traits d'Orphée et entraîne derrière lui tout un bestiaire qui rappelle la Genèse. Symboliquement mort après son retour du front, le poète renaît doucement à sa vie et à son art avec *Vitam impendere amori* ; il reviendra plus fort avec *Calligrammes* et *Les Mamelles de Tirésias*. À chaque fois, le livre de dialogue agit comme un moteur – cette remarque est également valable pour les artistes. En effet, ces trois œuvres apparaissent à des moments forts de la vie du poète : *L'Enchanteur pourrissant* et *Le Bestiaire* inaugurent la carrière d'Apollinaire ; *Vitam impendere amori* est un symbole d'espérance en la vie et en l'amour. Le livre de dialogue apparaît lorsqu'il s'agit de se lancer ou de se relancer dans la vie ; il est le symbole de la foi en l'art qui sublime les souffrances humaines. En outre, avivant à chaque fois le foyer de la création, la rencontre génère la nouveauté et la surprise qui caractérisent les œuvres qui ressortissent à l'Esprit nouveau. Enfin, ces trois livres de dialogue constituent également un moment dans l'histoire du livre illustré : rarement auparavant une telle harmonie entre texte et image n'avait été atteinte.

Alors que le livre populaire et le livre de peintre s'opposent dans une lutte stérile, les livres de dialogue de Guillaume Apollinaire proposent une issue à l'impasse dans laquelle s'est engagé le livre illustré à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : le renouveau passe par l'ouverture et la confrontation aux autres disciplines. Ces œuvres sont des œuvres d'avant-garde – ce que ne dément pas l'échec commercial de *L'Enchanteur* et du *Bestiaire* – et ouvrent la voie à toutes celles qu'évoque Yves Peyré dans *Peinture et Poésie*.

Nous avons choisi d'étudier le livre de dialogue comme lieu d'échange privilégié entre Apollinaire et les artistes ; or, cet échange prend bien d'autres formes qui restent encore à étudier au travers des autres œuvres illustrées du poète.