LE POETE EN PERSONNES:

MISES EN SCENE DE SOI ET TRANSFORMATIONS DE L'ECRITURE

CHEZ BLAISE CENDRARS, GUILLAUME APOLLINAIRE ET MAX JACOB

by

ALEXANDER ROBERT DICKOW

A Dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

in coordination with the University of Paris VIII – Vincennes – Saint-Denis

in partial fulfillment of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in French

written under the direction of

Professor Derek Schilling

and Professor Christian Doumet (University of Paris VIII)

and approved by

_____

_____

_____

_____

New Brunswick, New Jersey

October 2011

© 2011, Alexander Dickow, All Rights Reserved.

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Le Poète en personnes: mises en scène de soi et transformations de l'écriture chez Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob

By Alexander Robert Dickow

Dissertation Directors:
Professor Derek Schilling (Rutgers) and Professor Christian Doumet (Paris VIII)

This dissertation examines the diversification of styles and representations of the poet in the work of Blaise Cendrars, Max Jacob and Guillaume Apollinaire. The works studied extend from 1912 to 1919, the war-torn period during which these writers established their careers as initiators of the post-Symbolist avant-garde. Their work exhibits proliferating and contradictory presentations of the poet, often assigned to fictional speakers. By turns self-deprecating and self-glorifying, it displays disorienting shifts in style and technique, and various forms of textual reappropriation: pastiche or parody, allusion or quotation. Consequently, these poets' writing displays no single recognizable style, making self-presentation even more unstable.

A poetics of self-display necessarily investigates the relationship of self to others, to collective entities such as a network of contributors to a literary journal, writers espousing a given style or trend, or society at large. These writers' experiments with form take into account the forum of expression (books versus periodicals) as well as the circumstances, whether those of world war or of literary polemic.

This esthetic of ostentatious self-presentation runs counter to a crucial trend in modern and contemporary poetry in which the figure of the poet tends to disappear. Mallarmé had first announced this "disappearance of the poet," followed by Paul Valéry. Yet self-effacement and excessive self-display both bear witness to the same questioning of the poet's place in the world beyond the boundaries of art. To ask "who is speaking" in the poem entails questions of value and legitimacy: on what grounds, from which position, with what right the poet speaks. If the poet no longer has a clear social or symbolic role, he may remove himself from the poem under the pretext that his particular existence has no relevance, or he may decide to exploit the indeterminacy of his status to play all the roles he desires: magus, oracle, soldier, pariah, etc. Jacob, Apollinaire et Cendrars opt for this masquerade that manifests at once an anxiety – does the poet no longer have a role to play? – and an aspiration: to become universal, to speak at last for all humankind by becoming each individual in turn.

Acknowledgements

First, I would like to express my lasting gratitude and admiration to my dissertation directors Derek Schilling and Christian Doumet for their great patience, availability and attention. Their stimulating comments, conversation and scholarship have been a great boon, and I feel lucky to work with such fine people and such wonderful scholars. I am indebted also to the faculty of Paris 8 and especially the members of Professor Doumet's adventurous "Recherches sur la pluralité esthétique" seminar, and to the French faculty of Rutgers University, from whom I have learned so many human and intellectual lessons.

I owe a special debt of gratitude to Patricia Sustrac, president of the Association des Amis de Max Jacob, and to Antonio Rodriguez, editor-in-chief of the *Cahiers Max Jacob* and professor of French literature at Lausanne. They have demonstrated unflagging support for my research and have been a constant source of encouragement, criticism and intellectual dialogue. Their work does honor to the principles of generosity and friendship so dear to Max Jacob.

I have appreciated the warm welcome of the Association des Amis de Max Jacob, the Association Internationale Blaise Cendrars, the Centre d'Etudes Blaise Cendrars and the Centre de recherches "L'esprit nouveau en poésie" of the Université Paris III. My thanks also to the journals where parts of this research have appeared or are forthcoming: the *Revue des Sciences Humaines*; *Vox poetica* of the SFLGC; *Feuille de routes* of the AIBC; the *Journal des Arts*; and the *Cahiers Max Jacob*. Special thanks to Laurence Campa, Myriam Boucharenc, Anne-Rachel Hermetet and Nathalie Prince who helped

make these publications possible. Among these generous scholars I must add Evanghélia Stead, who invited me to present work to her remarkable TIGRE research seminar.

I thank the Ecole Normale Supérieure for welcoming me as a pensionnaire in 2008-2009, and the English Departments of the Universités Paris X and Nancy II for the honor of teaching there as I pursued my research. I thank the Médiathèque des Ursulines in Quimper, the Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, the Bibliothèque Nationale de France, and the Bibliothèque de l'Institut de France for providing access to rare and unique sources; Sylvia Lorant-Colle for granting me authorization to consult certain manuscripts, and Margaret and Hervé Gompel for allowing researchers to access Didier Gompel-Netter's rich Max Jacob collection housed at the BNF. Anne Mary, curator of this collection, deserves recognition for her camaraderie and kindness.

I express my deep gratitude and love to my family and my parents, and especially to Marie-Mathilde and Margot: without your support, I could not have completed this dissertation. My love and thanks also to Brigitte Paul and the Paul-Toursel and Monchaux families, my dear friends Jesse and Justine, and supportive friends and colleagues in Paris and elsewhere: the Stager-Radavich family, Jen Dick, Nicholas Manning, Michelle Noteboom, Frédéric Forte, Adam Biles, Ann and Jean-Jacques Lecercle, Emily Eells, Bénédicte Gorrillot, Hugues Marchal, Laurent Zimmermann, Benoît Houzé, Jean-Claude Pinson, Bruno Fern, Henri Droguet, Gurn, David Martens, Anne Reverseau, Catherine Flohic, Chloé Brendlé, Paul Hudak and Carrie Pedersen-Hudak, the Pagnout family, Stéphane Labelle and Carole Morrissette, my warm colleagues at Paris X and Nancy II, and my friends among the graduate students at Rutgers from 2004 to 2008. A few individuals deserve mention for occasional

suggestions or assistance: Michel Murat, Daniel Delbreil, Richard Serrano, Elisabeth Parinet, Monique Jutrin, Alain and Jeanne Ségal, José-Emmanuel Cruz, and Nathalie Méziane.

My heartfelt appreciation to these and many others who aided in the completion of this project.

Table of Contents

Page de titre – « Le Poète en personnes »**…….……i**

Abstract of the dissertation……..ii

Acknowledgments…….……iv

Table of Contents…….……..vii

Dedication…..…….……...xii

Abréviations…….…….xiii

Introduction…….……...1

Première partie – Figures du poète**…….……34**

I. Les Fausses Vies sont ici…….……..35

A. Fiction et vérité du poème…….……...37

B. Un brouillage des genres…….……49

C. Guillaume Apollinaire, ou le faussaire démiurge…….……...54

a. L'Arbre voyageur…….……..59

b. Voyager dans les livres…….……63

c. Post scriptum…….……70

D. Conclusions provisoires: les poètes véritables et les vrais imposteurs…….....73

II. Masques…….…80

A. Qu'est-ce qu'un masque? ……....83

B. Le faux alibi: la *Défense de Tartufe*…….90

a. La loi et la transgression……....94

b. « Ce n'est pas moi qui parle / c'est le grand cheval blanc… »……101

C. « Le Larron » et l'Acteur……...108

a. Ironie *versus* distanciation……...116

b. Entre croyance et incroyance……...120

D. « L'Hérésiarque », une parabole de la subjectivité……125

III. Monsieur Tout-le-monde……141

A. Encore l'Acteur……..145

B. Masques et portraits……...153

a. Synthèses……..158

b. Retour au *Panama*……....163

C. L'homme-monde chez Apollinaire: l'homme-toujours et l'homme-partout……....177

D. Conclusion……..…188

Conclusion de la première partie…….….193

Deuxième partie – Composer avec les autres: livres et revues……..199

IV. Compositions: recueil et réappropriation…….…200

A. *Dispositio* et composition: *caveat lector*……....207

B. *Alcools*, un désordre calculé……..209

a. Un « art de la réappropriation »……...214

b. Portrait d'Apollinaire en anthropophage…….219

c. Apollinaire, franc-tireur malgré lui……..224

C. Vers Cendrars: les *Pâques*, un patchwork littéraire……...228

a. « Zone » et les *Pâques*…….230

b. Les *Pâques* et le *Latin mystique*……...232

c. Les *Pâques* face à Gourmont……...247

d. Cendrars et les autres……...252

D. Max Jacob, une vocation en trompe-l'œil……..254

a. Saint Matorel entre déterminisme social et liberté créatrice……....258

b. Le *Cornet à dés*: une traversée des styles……....269

E. Conclusion…….284

V. Parcours initiatiques…….…287

A. Max Jacob et Nicodème…….290

B. Apollinaire et l'initiation surdéterminée……....301

a. Toujours en avant (regards en arrière): une poétique de la rupture feinte……322

C. Les mille naissances du Phénix: multiplicité des parcours initiatiques chez Cendrars…….337

a. La Vie selon Cendrars……..342

b. La *Prose du Transsibérien*: jusqu'au bout?…….348

D. Conclusion…….376

VI. Revues littéraires: mises en scène de soi, mises en scène du *nous*……..385

A. Les revues et la sociabilité littéraire: « champ » ou « réseau »?……....387

B. Fantômas dans les *Soirées de Paris*……...393

a. Les *Soirées* numéro 25: premières apparitions de Fantômas……...394

b. Les *Soirées* numéro 26/27: apothéose de Fantômas……....400

c. Les contributions explicitement « fantômassiennes »…….401

d. Philosophie et morale de Fantômas…….412

e. Fantômas dans le *Cornet à dés*……....418

f. Les *Soirées de Paris*: déguisement généralisé…….424

g. La revue et l'appartenance floue……..428

h. Une pensée du réseau dans l'avant-garde……....431

C. Prises de position d'Apollinaire, Jacob et Cendrars dans les revues…….434

a. « Les rois qui meurent tour à tour renaissent au cœur des poètes »: auto-couronnements d'Apollinaire……...437

b. Jacob ou le Poète incompris…….450

c. Cendrars, portrait en franc-tireur…….468

d. Contextes: la revue *Montjoie!* et les poèmes élastiques……...469

e. Les poèmes élastiques et « l'éloge assassin »……..472

f. « Ma danse »: l'autoportrait, portrait de l'Autre……..485

D. Conclusion…….493

VII. Situations: le poète, l'histoire et les canons esthétiques……....497

A. Max Jacob et la Préface de 1916: les racines néoclassiques du « style » jacobien……..503

a. La « situation » inextricable de Max Jacob…….519

b. Le *Cornet à dés* et le burlesque: un brouillage systématique des valeurs……..527

c. Pourquoi une préface paradoxale?……...540

B. Apollinaire, le *ready-made* poétique et l'économie de « Crise de vers »: parole ordinaire, parole sublimée……..552

C. « Les cosmogonies revivent dans les marques de fabrique »: Cendrars, sacré iconoclaste……..566

D. Apollinaire, le romantique moderne……..585

a. « Le Pont Mirabeau » et la critique littéraire……...587

b. Vieux comme l'univers: les sources du « Pont Mirabeau »…….589

c. Le romantisme du « Pont Mirabeau »……..596

d. Le désir suicidaire……....601

e. Une élégie romantique: et pourtant… ...…….603

E. Transitions: la valeur esthétique et l'Histoire……...608

Conclusion……..619

Bibliographie……....639

Dedication

For
Margot Luce Dickow

« Il était une fois un pays qui renfermait tous les pays du monde ; et dans ce pays il y avait une ville qui incorporait toutes les villes du pays ; et dans cette ville il y avait une rue qui réunissait en elle toutes les rues de la ville ; et dans cette rue il y avait une maison qui abritait toutes les maisons de la rue ; et dans cette maison il y avait une chambre, et dans cette chambre il y avait un homme, et cet homme personnifiait tous les hommes de tous les pays, et cet homme riait, riait, et nul n'avais jamais ri comme lui. »

-- Rabbi Nahman de Bratzlaw,
rapporté par Elie Wiesel,
Célébration hassidique
(Paris: Seuil, 1972) 204.

ABREVIATIONS

Apollinaire, Guillaume. *Œuvres poétiques*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1965**. = GA, *Poésies***

---. *Œuvres en prose complètes*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Trois tomes. Paris: Gallimard, 1977 -1993. = **GA, *Prose* I, II, III**.

Cendrars, Blaise. *Tout autour d'aujourd'hui*. Paris: Denoël, 2005-2009. Œuvres en 15 tomes. = **BC, *TADA* I, II, III**...

---. *Inédits secrets.* Paris: Le Club français du livre, 1969. = **BC, *IS***

Jacob, Max. *Le Cornet à dés*. Paris: Gallimard, 2003. = **MJ, *CaD***

---. *La Défense de Tartufe: Extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti*. Paris: Gallimard, 1964. **= MJ, *DdT***

---. *Le Laboratoire central*. Paris: Gallimard, 1960. **= MJ, *LC***

Revue des lettres modernes publiée par Minard:

– série *Guillaume Apollinaire*: ***Lettres modernes GA***

– série *Blaise Cendrars*: ***Lettres modernes BC***

– série *Max Jacob*: ***Lettres modernes MJ***

Introduction

Accoudés autour d'une table mal éclairée près de l'ardoise historiée du père Vernin, un vaste sourire un peu goulu écoute en riant deux grand yeux animés d'une anecdote à propos de la comtesse X…., tandis qu'une cigarette bavarde avec le patron tout en semblant participer aux deux conversations en même temps. La cigarette, le sourire et les yeux vifs ont respectivement: des lèvres narquoises, une petite bouche, le front dégarni; une tête de pirate ou de dandy, une tête en poire, une tête en œuf. Quand ils sont à leur aise, ce sont trois irrépressibles bavards: un bouffon très grave, un raffiné désinvolte, un prêtre sensuel. L'un est enfant naturel, russo-polonais, élevé en Italie puis à Monaco; l'autre ostensiblement suisse, en passant par la Russie et New York; le troisième breton et d'origine juive. Celui-ci se convertira au catholicisme; celui-là perdra son bras droit au-dessus du coude; l'autre sera trépané. Ils sont poètes: Guillaume Apollinaire, Max Jacob et Blaise Cendrars.

On a commencé par ce faux portrait tout allusif, tout à fait imaginaire, nourri de tant d'anecdotes et de clichés, photographiques notamment; on aurait pu commencer tout autrement. Avec ceci, par exemple:

> L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase.[1]

Il s'agit de « Crise de vers » de Stéphane Mallarmé, annonçant que la poésie sera désormais affaire de *mots*, non du *moi*. Il en va d'un deuil et d'une libération. Victor Hugo venait de disparaître: heureux poètes, débarrassé d'un ego si encombrant!

[1] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. II (Paris: Gallimard, 2003) 211.

malheureux poètes, n'évoquez plus vos petites personnes, car le Moi en personne est mort.

Commencer avec le portrait, c'est partir des traits identitaires les plus concrets, les plus contingents de trois individus. Commencer avec Mallarmé, c'est partir du trait général le plus évident, le plus consensuel de la poésie moderne en France depuis la mort d'Hugo en 1885: l'expulsion hors de la poésie des données de l'existence singulière du poète au profit des seuls « mots de la tribu » empreints d'aucun sujet particulier.[2] Hugo Friedrich nomma jadis cette évolution la *dépersonnalisation* de la poésie moderne, réaction selon lui non seulement aux excès de la littérature romantique tels qu'Hugo les incarnait pour Mallarmé, mais aussi à la déshumanisation progressive de la société moderne: dans un monde où l'individu s'assimile de plus en plus au rouage anonyme de la machine urbaine, la transmission de l'expérience individuelle aurait de moins en moins de légitimité et de valeur.[3] Soit qu'on exalte cette disparition du sujet comme la démystification du mensonge romantique, soit qu'on la déplore comme le symptôme d'un mal-être historique, on lit désormais l'histoire de la poésie du vingtième siècle à la lumière du concept de Friedrich, qui a connu bien des avatars: « l'impersonnalité » de T. S. Eliot, « l'impersonnel » de René Char ou de Philippe Beck confinent visiblement à cette conception dominante du fait poétique.[4]

---

[2] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. I (Paris: Gallimard, 1998) 38.
[3] Voir Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne* (Paris: Livre de Poche, 1999).
[4] René Char affirme ainsi que « le dessein de la poésie étant de nous rendre souverains en nous impersonnalisant »; René Char, *Œuvres complètes*, coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1983) 359; il insiste souvent sur cette idée. Un livre important de Philippe Beck (avec Gérard Tessier) porte le titre révélateur de *Beck, l'Impersonnage* (Paris: Argol Editions, 2006). L'idée de l'impersonnalité trouve sa première expression chez T. S. Eliot dans « Tradition and the Individual Talent », *Selected Essays* (London: Faber and Faber, 1999) 13-22. Malgré la complexité de ces œuvres et de leurs conceptions théoriques, le choix du terme est révélateur.

En un sens, les pages qui vont suivre ne feront que sonder le gouffre qui sépare ces deux commencements: ce gouffre, c'est le passage du général au particulier ou inversement, le passage d'un discours dominant sur la poésie à trois poètes dont ce discours semble mal rendre compte. Au seuil des *Contemplations*, Hugo posait une équation: « quand je vous parle de moi, je vous parle de vous ».[5] Mais lorsque Jacob évoque son crâne chauve ou sa petite taille, il ne parle ni des femmes de grande taille, ni de Madame de Pompadour. Moi, je suis *comme* toi, certes, mais je ne *suis* pas toi: l'équation d'Hugo escamote la médiation; l'équivoque du *comme* ne convient pas à son goût de la démesure. La « disparition élocutoire du poëte » fait-il vraiment autre chose, pour peu qu'on la prenne à la lettre? Retirer au poème la trace de son existence particulière et jusqu'au vocable *je*, ce serait ne laisser que des mots, et les mots, eux, appartiennent à tous. Le lecteur n'achopperait ainsi sur aucune calvitie qui pût introduire quelque césure entre lui-même et le poème. Dès lors qu'on ne parle de personne en particulier, on parle de n'importe qui, c'est-à-dire de tout le monde. Ou, pour détourner la formule d'Hugo: Ah! insensé, qui croit qu'*on* n'est pas toi![6]

En somme, ces poètes proposent deux chemins vers la parole universelle, rêvés plutôt que réels.[7] Parler de moi ou de personne n'est pas la question; on ne peut parler *de* tout le monde dans toute sa particularité. Mais peut-on parler *pour* tous? On peut lire le retrait du moi chez Mallarmé, et l'identification du moi à la foule elle-même, comme des manières de répondre à l'affirmative: le poète s'arroge ainsi le droit de parler au nom de tous, fût-ce en s'interdisant de parler en son propre nom.

---

[5] Victor Hugo, *Les Contemplations* (Paris: Gallimard, 1943) 28.
[6] Victor Hugo, *Les Contemplations*, 28.
[7] Faut-il préciser que Mallarmé et Hugo sont conscients des limites de leurs idéaux?

Tout au long du vingtième siècle, la théorie littéraire s'est occupée en premier lieu d'une question voisine, ou bien de la même question autrement posée. Elle s'est d'abord demandée non pas *à qui*, *de qui*, *pour qui* parle le poème, mais: dans le poème, *qui parle?* Après Mallarmé, les poètes n'ont évidemment pas cessé de dire *je*, même parmi ceux qui ont revendiqué l'impersonnalité mallarméenne, ou quelque variante dérivée du « JE est un autre » de Rimbaud.[8] Quel est donc ce sujet qui dit *je*, sans être le poète? Ce débat remonte à des théoriciens allemands tels que Käte Hamburger, qui évoquait le « Je lyrique »; le terme voisin « sujet lyrique » s'est imposé depuis. D'une manière ou d'une autre, on accorde généralement à ce « sujet » un statut épistémologique très particulier, tendu entre fiction et réalité, identité et altérité: le « je » du poème ne serait jamais tout à fait réductible à l'auteur empirique.

Ces théoriciens interrogent en premier lieu le rapport entre la parole et le sujet qui le profère, et secondairement le rapport du lecteur à ce sujet ambigu (comment le lecteur le perçoit et le projette, notamment à partir des marques linguistiques des textes). Nul doute que les déclarations fondatrices d'un Rimbaud ou d'un Mallarmé touchent à cette question, mais elle est plus vaste qu'elle n'en a l'air. Le critique littéraire tend à réduire la question *qui parle?* à une enquête épistémologique. En revanche, dans la présente étude, il s'agira d'en interroger le versant éthique: de chercher moins à savoir quel est ce *je* qui parle, mais de quel droit ce *je* parle, ou prétend parler. Lorsqu'un poète semble s'occuper de la question *qui parle?*, il soulève en même temps une autre: *qu'est-ce qui* m'autorise *à parler?* Formulé autrement, le *qui suis-je?* poétique sous-entend: *qui suis-je,* moi*, pour* oser *chanter devant vous, pour demander que vous m'écoutiez?* Qu'est-ce qui fonde la légitimité et la valeur de la parole du poète, surtout en tant que discours sur « soi »?

[8] Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, éd. Pierre Brunel (Paris: Livre de Poche, 1998) 144.

On connaît certaines réponses à cette question: le souffle divin de la Muse ou de Dieu viendrait autoriser la parole du génie inspiré; le devoir moral du poète fonderait l'urgence d'une parole politique; le discours commémoratif conserverait la trace d'un événement ou d'une existence exemplaire. Les *Contemplations* fournissent l'exemple d'une justification commémorative de la parole poétique: « Qu'est-ce que les *Contemplations*? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, les *Mémoires d'une âme*. »[9] Mais c'est aussi l'intensité des souffrances et la richesse de l'expérience qui justifie cette parole: « La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans [le] cœur [du poète]. Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste ».[10] Mais il arrive aussi que le poète fonde cette légitimité par un *diktat* volontairement outrancier, d'un coup d'audace qui se grise de sa propre impudeur: j'ai le droit de parler parce que je le *prends*. L'équation hugolienne, *moi = toi*, a quelque chose de cette outrance. Porte-parole de la Muse ou de Dieu, voix officielle de l'Etat, voix de la souffrance endurée, de la sagesse acquise: ce sont là autant de rôles qui ont pu justifier la parole du poète.

Mais quelles que soient les stratégies rhétoriques d'un poète, ses manières particulières de légitimer l'audace d'écrire, c'est le monde dans lequel il vit qui décide des modes de légitimation admis. Comme l'a dit Michel Deguy, le poète n'est pas seul: il doit composer avec son époque.[11] Le retrait du poète hors de son œuvre reflète une stratégie de légitimation qui s'est massivement imposée depuis: mais cette position dominante comporte un revers consubstantiel, la parole sur soi, désormais frappée de suspicion. Tous les reproches qu'on fait à la poésie depuis cent ans participent peu ou

[9] Victor Hugo, *Les Contemplations*, 27.
[10] Victor Hugo, *Les Contemplations*, 27.
[11] Michel Deguy, *La Poésie n'est pas seule* (Paris: Seuil, 1987).

prou de cette suspicion: la mauvaise poésie serait pleine de sensiblerie, d'effusion grandiloquente; elle se complaît, dit-on, dans les états d'âme; elle reflète une croyance naïve dans l'intériorité ou dans une psychologie de la profondeur, un moi non constitué par son rapport à l'autre; elle méconnaît le caractère médiatisé du langage, croyant dire le moi avec le langage de tout le monde; elle s'occupe de faits intimes indifférents d'une personne indifférente: le poète. En somme, la mauvaise poésie parle de soi-même.

La position dominante de la dépersonnalisation a contribué à forger une vision relativement monolithique de l'évolution littéraire du vingtième siècle: comme l'a dit Jean-Claude Pinson naguère encore – en 2002 – la thèse de Friedrich s'est longtemps imposée comme « paradigme de toute poésie moderne », sur le modèle du « grand Récit, c'est-à-dire une 'narration légitimante' ».[12] Toute tendance marginale par rapport à un tel récit peut devenir le lieu d'une relecture de l'histoire littéraire: on redéfinit cette marge comme centre d'un autre récit, qui peut recouper plus ou moins le récit admis. Certains courants sont particulièrement susceptibles de ce type de relecture: ceux qui semblent appartenir au canon, sans aisément se réduire à ce récit dominant. Ce sont souvent des figures reconnues, mais dont certaines propositions d'ordre général ou théorique recouvrent mal. Ainsi Alfred Jarry par exemple, dont l'œuvre célèbre demeure une sorte d'obscur chaînon manquant entre le symbolisme et les avant-gardes. De telles œuvres sont en attente de récupération, c'est-à-dire d'une reconfiguration des récits fondateurs, d'une relecture du passé qui renie les pères fondateurs en place pour redistribuer les rôles: ainsi Christian Prigent reconnaissant en Jarry un père symbolique par-delà le

[12] Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve: nouveaux essais sur la poésie contemporaine* (Seyssel: Champ Vallon, 2002) 133.

surréalisme.[13] Le monde anglo-saxon a souvent commenté ce propos de T. S. Eliot, qui évoque précisément ce type de redistribution des cartes du passé: « pour maintenir l'ordre [des monuments littéraires du passé] après l'avènement d'une nouveauté, l'ordre en place *tout entier* doit être modifié, ne fût-ce qu'insensiblement; ainsi les relations, proportions et valeurs de chaque œuvre d'art par rapport au tout se voient réajustées ».[14] Le présent reconfigure le passé et en exige la réinterprétation.

A l'image de cette relecture à jamais inachevée, l'un des objectifs de la présente étude est de suggérer cette multiplicité constitutive de l'histoire littéraire. On n'a pas cessé après Mallarmé, non seulement de dire *je*, mais de parler de moi et du moi, autrement qu'un Hugo. Aussi Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob furent-ils des écrivains pour qui importait non seulement le poème, mais encore le poète, et en cela ils incarnent un récit distinct de celui qui se fonde sur la disparition du poète. Il s'agit bel et bien d'une tendance générale de l'époque 1900 à 1920 environ: peu d'époques ont connu une prolifération d'autoportraits poétiques semblable à celle-là. Tout au long de ces années, Apollinaire, Max Jacob et Blaise Cendrars creusent toutes les possibilités de la mise en scène de soi (ou du Poète qui n'est pas tout à fait soi). Ces mises en scène ont, comme le suggère déjà l'expression « mise en scène », une dimension théâtrale: il s'agit d'une série de *rôles* que le poète se propose ou se refuse. Le rôle théâtral est par définition provisoire et changeant; il implique l'artifice, voire le double-fond du masque; le rôle est aussi bien celui qu'on joue tous les jours (le moi social) qu'un

[13] Voir Christian Prigent et Bénédicte Gorrillot, *Christian Prigent, quatre temps* (Paris: Argol Editions, 2009) 56-63.

[14] « [F]or order to persist [among the literary monuments of the past] after the supervention of novelty, the *whole* existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted »; T. S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », 15, je traduis.

type général ou un caractère, ou encore une *fonction* (utile ou non) qu'on assume, une raison d'être, une légitimité ou illégitimité.

Chez Apollinaire, Cendrars et Jacob, la prolifération des rôles sonde la valeur, dans tous les sens du terme, de la parole poétique. Le Poète peut-il encore représenter des valeurs partagées (lesquelles?)? Comment rendre à la poésie une portée universelle? Comment le poète peut-il répondre à l'incertitude et la fragilité de son statut? On pourrait effacer le Poète, sceller l'exil définitif de sa personne (« l'anecdote », les données de l'état-civil qui font son histoire particulière, assignée désormais à la trivialité). Mais on peut aussi morceler le poète, multiplier ses représentations: le pullulement de styles et de costumes qui en résulte donne à voir, d'un côté le fantasme de *jouer pleinement tous les rôles*, et de l'autre l'impossibilité d'assumer *un* rôle qui donnerait assise et autorité à la parole du poète.

On pourrait baptiser cette logique *surpersonnalisation:* au lieu d'éviter le *je*, on en fait un usage immodéré; les données (apparemment) autobiographiques informent ou envahissent l'écriture; la parole exhibe son caractère personnel et personnifié: nulle voix diffuse et désincarnée, mais le poète, ses masques et ses personnages divers. A la lumière de cette notion, on peut décaler la lignée repérée par Friedrich (sans l'effacer: les récits de l'histoire littéraire se superposent et s'entrecroisent). Pour le théoricien allemand, la dépersonnalisation émerge chez Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, puis traverse le vingtième siècle; Valéry participe pleinement de cette évolution, et on a nommé des poètes de l'impersonnel plus récents comme Char et Beck. La surpersonnalisation telle qu'on l'a évoquée émergerait vraisemblablement avec Baudelaire et Rimbaud, mais pour des raisons différentes, tandis que Lautréamont/Ducasse y jouerait un rôle plus décisif;

Laforgue, Verlaine et Corbière seraient promus en figures de proue: tous ces poètes sont à titres divers des poètes qui se mettent en scène. Il y a dans cette autre évolution de la poésie moderne un rapport différent au romantisme. Verlaine, Laforgue et Corbière représentent à bien des égards des continuateurs du romantisme, mais qui, au lieu d'inverser le paradigme hugolien à l'instar de « Crise de vers », en proposent une version exacerbée. Leurs mises en scène reprennent des stratégies qu'on peut retrouver chez Hugo, mais teintées de dérision ou traversées de paradoxe. Là où la dépersonnalisation entérine une critique du romantisme sur le mode de la dénégation et de la contradiction, le poète surpersonnel pousse le romantisme à sa limite par la surenchère et la caricatures, jusqu'à l'éclatement. Aussi le couple sur-/dépersonnalisation ne constitue pas une opposition binaire: ces tendances participent d'une même critique du romantisme, d'une même démystification du sujet souverain et identique à lui-même.

On a évoqué cette idée de surpersonnalisation dans l'objectif d'indexer la problématique: le terme sert à éveiller des résonances. C'est pourquoi on ne reviendra pas sur la notion de *surpersonnalisation* au cours du présent travail. Associer ce terme à des pratiques d'écriture particulières ou aux écrivains étudiés ici risquerait d'en faire une simple étiquette à l'instar de « romantique », « surréaliste » ou tout autre nom de ce type. Cette étude n'a pas pour finalité de donner corps à cette notion: à la limite, elle suggère seulement que le nom d'un devenir historique est fragile par définition, car il réduit inexorablement ce qu'il nomme: on ne peut *cerner* l'histoire; telle phase d'un devenir ne se nomme jamais une fois pour toutes. Aussi ces noms du devenir restent plus ou moins indéterminés – qu'est-ce exactement que le romantisme? – et suscitent plus ou moins spontanément des contre-discours. La surpersonnalisation s'inscrit déjà dans (ou sur) la

dépersonnalisation, et on pourrait peut-être imaginer d'autres manières de déformer utilement l'idée de Friedrich. En somme, le terme en lui-même importe peu; la relecture d'une histoire y est tout. Mais la relecture de quelle histoire, de quelle histoire concrète, incarnée en quels écrivains? Il convient de revenir encore au point de départ: au béret et au mégot de Cendrars, au cache-nez rouge vif de Max Jacob, au regard langoureux d'Apollinaire.[15]

Dramatis personae: mythes du poète

Neuf ans séparent les naissances de Max Jacob et de Blaise Cendrars, en 1876 et en 1887 respectivement; Guillaume Apollinaire est né dans l'intervalle, en 1880: Jacob est né la même année que Léon-Paul Fargue; Cendrars deux ans avant Jean Cocteau. Lorsque le chef-d'œuvre d'Apollinaire sort en avril 1913 sous le titre *Alcools*, le poète de « Zone » a bientôt 33 ans, mais les plus anciens des poèmes du recueil datent de 1898, quand il en avait dix-huit: le livre est le fruit de quelques quinze ans de travail. La célèbre *Prose du Transsibérien* de Cendrars, grand poème édité sur une feuille de deux mètres de long et orné des couleurs vives de Sonia Delaunay, sort quelques mois après *Alcools*: son auteur a environ vingt-neuf ans. L'œuvre la plus célèbre de Max Jacob, un recueil de poèmes en prose intitulé le *Cornet à dés*, sortira trois ans plus tard, en octobre 1917, quand le poète avait quarante-trois ans: mais il avait déjà à son actif les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel, mort au couvent*, recueil de vers et de prose édité à petit nombre dès 1912. En 1913, Apollinaire est un poète reconnu dans le milieu

[15] Peu nombreux sont les poètes ayant inspiré tant de portraits memorables, tant photographiques que dessinés ou peints: ces portraits entrent en résonance avec les œuvres. Voir les ouvrages suivants: Anne-Marie Conas et Claude Leroy, *Blaise Cendrars, portraits* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010); André Cariou, *Max Jacob, portraits d'artistes* (Orléans: Musées des Beaux-Arts d'Orléans, 2004); Anne-Marie Conas et Michèle Touret, *Apollinaire, portraits* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1996).

littéraire, accueilli au *Mercure de France* qui publie *Alcools*; Jacob et Cendrars commencent tout juste à connaître quelque notoriété, et ne seront accueillis par des maisons d'édition prestigieuses à partir de 1919, après la mort d'Apollinaire en 1918. Mais pour ce qui est de la rédaction des premières œuvres majeures, les trois poètes sont exactement contemporains.

Tous trois connaissent la misère: Apollinaire gagne sa vie péniblement par son activité de journaliste; Jacob par les moyens du bord (soutien familial, un éphémère travail dans un magasin boulevard Voltaire et même de légendaires services d'astrologue); on sait peu de cette époque de la vie de Cendrars, mais il partagea ces difficultés matérielles.[16] On associe étroitement ces écrivains à ce qu'on appelle la Bohème (littéraire), nom qui éveille immédiatement tout un attirail romantique d'aventure et de pauvreté idéalisée que Francis Carco, André Salmon ou Pierre Mac Orlan allaient reprendre à leur compte dans maint roman ou livre de souvenirs.[17] Cendrars, Apollinaire et Jacob contribuèrent, à travers l'écriture et dans la vie, à forger l'image de cette Bohème littéraire du premier quart du siècle: ils connaissent le cabaret du Lapin agile; le Clos des Lilas, café où se réunit Paul Fort avec nombre de jeunes écrivains autour de la revue *Vers et prose;* et surtout le « Bateau lavoir », emblème de l'expérimentation artistique de la Belle Epoque, lieu de naissance du cubisme. Ce fut un taudis biscornu qui servit de logement à Picasso pendant les périodes rose et bleu, situé

[16] Voir notamment les biographies suivantes, les plus fiables à ce jour, où on pourra vérifier les dates données ici: Béatrice Mousli, *Max Jacob* (Paris: Flammarion, 2005); Marcel Adéma, *Guillaume Apollinaire, le mal aimé* (Paris: Plon, 1952); Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars: la vie, le verbe, l'écriture* (Paris: Denoël, 2006); et les fragments de la biographie inachevée d'Apollinaire par Michel Décaudin, publiés à titre posthume dans la revue *Apollinaire* 1-8 (2007-2010).

[17] Voir par exemple André Salmon, *Souvenirs sans fin* (Paris: Gallimard, 2004); *L'Air de la Butte* (Paris: Arcadia, 2004); et le roman à clé la *Négresse du Sacré-Cœur* (Paris: Gallimard, 2009); Pierre Mac Orlan, *Montmartre, mémoires* (Paris: Arcadia, 2003); Francis Carco, *De Montmartre au Quartier Latin* (Paris: Editions Sauret, 1993).

sur la butte Montmartre au 13 rue Ravignan, tout près du Lapin agile et à quelque pas de l'un des logements de Max Jacob, au 7 rue Ravignan. De nombreux peintres de l'époque, étrangers et pauvres, passèrent quelques temps dans l'un des appartements du Bateau lavoir. Max Jacob et Picasso se rencontrèrent en 1901 et devinrent grands amis; Apollinaire se joindra bientôt à eux, mais n'habitera jamais Montmartre, et s'installera au 202 boulevard Saint-Germain à partir de janvier 1913. Cendrars préférera fréquenter d'autres peintres, Marc Chagall ou Fernand Léger dans leurs ateliers de la « Ruche », autre bâtisse étrange où se logeaient les peintres et étrangers pauvres, située à Montparnasse. Le milieu artistique est tiraillé entre Montparnasse et Montmartre; la culture des cabarets, du Chat Noir ou du Moulin Rouge, est moribonde; le symbolisme vivra d'une vie vigoureuse jusque dans les années vingt, mais ses grandes gloires sont derrière lui: l'ambiance fin-de-siècle cède le pas aux premiers grands avant-gardes, le futurisme à partir de 1909 (il naquit à Paris; Ardengo Soffici et F.-T. Marinetti fréquentaient Apollinaire et ses amis), l'imagisme vers 1914, le cubisme, le rayonnisme, l'orphisme et bien d'autres. C'est un vivier d'étrangers, de « métèques » selon le langage ignoble de la xénophobie courante de la Belle Epoque. Russes, polonais, espagnols, mexicains se rassemblent à Paris, haut lieu des arts.

Cette époque appartient désormais à la légende, et Jacob, Cendrars et Apollinaire sont de ceux qui incarnent cette légende avec le plus d'éclat. Cette envergure mythique, celle d'une époque haute en couleurs, constitue la première caractéristique commune de ces trois poètes, eux-mêmes mythographes et affabulateurs, semant les anecdotes plus ou moins fiables autour de leurs œuvres et de leur vie. Et d'autres ont pris le relais du vivant même des poètes (à l'exception d'Apollinaire, mort de la grippe en 1918), formant un

corpus immense de biographies parfois partiales ou romancées, d'hommages, d'hagiographies patentes, de rumeurs ou de mensonges inlassablement repris, d'épisodes emblématiques et lourdes de sens.[18] Nombreux sont les critiques qui se sont plaints de cet encombrant corpus mythobiographique: « Enorme et truculent », écrit Claude Leroy à propos de Cendrars, « fort en gueule et en coups d'éclat, porté à l'épate, tirant à lui la couverture de ses livres, le personnage de Cendrars jetait trop d'ombre sur son écriture. »[19] Leroy affirme que Cendrars fut naguère un « célèbre inconnu », expression à laquelle Claude Tuduri fait involontairement écho dans un article sur « Max Jacob, cet inconnu ». Le poète du *Cornet à dés*, écrit Tuduri, aurait créé une « œuvre passionnante qu'une existence singulière jusqu'à l'outrance à hélas trop souvent éclipsée. »[20] Quant à Apollinaire, les pages innombrables de souvenirs le concernant ont un caractère affabulateur moins accusé: mais l'épisode du vol des statuettes du Louvre par Géry Pieret, pour lequel Apollinaire fut brièvement et injustement incarcéré à la Santé, est tissé de la même étoffe que les anecdotes à propos de Cendrars ou de Jacob, tandis que le « mal-aimé », homme de grandes passions et d'épiques déceptions, à la fois érotomane et

[18] Quelques exemples de cette immense somme de légendes: sur Apollinaire, voir par exemple Michel Décaudin sur les spéculations parfois extravagantes sur la paternité du poète, « D'Apollinaire à Apollinaire ou la saga des Kostrowitzsky », *Apollinaire* 1 (2007): 15-33; le témoignage d'Eugène Montfort sur un curieux pseudonyme provisoire d'Apollinaire, *La Véritable histoire de Louise Lalanne ou le poète d'*Alcools *travesti en femme* (Paris: Les Marges, 1936); et les documents et anecdotes fascinants réunis par Pierre-Marcel Adéma et Michel Décaudin dans *l'Album Apollinaire*, coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1971). Sur Max Jacob, Lina Lachgar a proposé plusieurs récits un peu romancés, notamment *Arrestation et mort de Max Jacob* (Paris: La Différence, 2004). La première « biographie » de Max Jacob se fonde sur la seule parole de Max Jacob; Béatrice Mousli raconte la composition de cette « biographie romancée » par Robert Guiette, *Vie de Max Jacob* (Paris: Nizet, 1976). A propos d'un livre sur la vie et l'œuvre d'Hubert Fabureau, Mousli affirme: « Tout lecteur du petit volume de Fabureau a des doutes sur son auteur: le ton en est si proche de celui de Jacob qu'on ne peut s'empêcher de se demander à quel point l'écrivain lui-même a mis la main à la pâte », et relève d'autres indices que ce volume est une supercherie, tout en notant l'imagination vive de Fabureau. Béatrice Mousli, 377-382 et voir Hubert Fabureau, *Max Jacob, son œuvre, portrait et autographe* (Paris: Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1935). Sur la mythobiographie cendrarsienne, on se reportera à l'ensemble des écrits de et sur cet auteur.

[19] Claude Leroy, « La poésie date d'aujourd'hui », préface à la réédition 1995 du numéro spécial *Blaise Cendrars* de la revue *Europe* 54.566 (juin 1976): *i*.

[20] Claude Leroy, « La poésie date d'aujourd'hui », *i*; Claude Tuduri, « Max Jacob, cet inconnu », *Etudes* 400.3 (2004): 361.

amant pur, a vite acquis la même dimension d'archétype que les images du bouffon mystique (Max Jacob) ou du « bourlingueur » (Cendrars, poète-voyageur).

Dans tous les cas, certains faits indéniables montrent que ce furent des vies effectivement exceptionnelles. Max Jacob, peintre aussi bien qu'écrivain, juif élevé dans une famille athée à Quimper, homosexuel tourmenté qui se convertit au catholicisme en 1915 suite à des visions mystiques survenues en 1909, est mort au camp de Drancy en 1944 après une vie de misères et de foi fervente. Cendrars, né à Chaux-de-Fond en Suisse, passa une partie de son enfance à Naples, devint apprenti-bijoutier à Saint-Pétersbourg vers le début du siècle, puis partit à New York en 1911 pour revenir à Paris en 1912; engagé dans la Légion Etrangère dès 1914, il perdit son bras droit, réapprit à écrire de la main gauche, et se forgea une carrière d'écrivain accidentée, entrecoupée de voyages au Brésil et ailleurs. Apollinaire, fils de père inconnu d'une femme d'origine russo-polonaise de mœurs douteuses, naquit à Rome et fut d'abord de langue italienne, avant ses années scolaires à Monaco et un séjour à Stavelot; il voyagea en Allemagne en 1902, fit de brefs séjours à Londres, s'engagea en 1914, fut blessé à la tête d'un éclat d'obus en mars 1916, huit jours après le décret lui accordant la nationalité française, survécut, puis mourut de la grippe en 1918. Ce sont des cas de conjonctures identitaires inouïes: Jacob – juif, athée, catholique, homosexuel, breton, victime, visionnaire, peintre et poète; Cendrars – suisse, apatride, grand voyageur, manchot, légionnaire, mythomane et mythographe, quelque temps journaliste et cinématographe, poète, romancier et mémorialiste; Apollinaire, russo-polonais en passant par l'Italie, Monaco, la Belgique et la France; échotier, grand blessé et ancien combattant, conteur, poète, critique d'art et de

littéraire, amant, amoureux. Et malgré tant de bigarrure et d'accidents, ils parvinrent à produire des œuvres vastes et variées.

Face à cette matière mythobiographique fertile, on comprend le ton de désapprobation ou de regret chez Leroy et Tuduri. Tant bien que mal, la critique universitaire a du composer avec cette matière. Dans sa préface de 1995 à la réédition du numéro spécial Blaise Cendrars publié par la revue *Europe* en 1976, Leroy définit ce numéro comme un tournant dans la réception de Cendrars, un signe que son œuvre se dégageait enfin des stéréotypes et clichés charriés par la légende: « C'est ici qu'a commencé la relève de la légende », écrit-il.[21] Les études cendrarsiennes ne sauraient évidemment évacuer la vie du poète de l'œuvre: mais c'est de moins en moins dans un souci de rétablir les faits exacts, de plus en plus pour traiter les œuvres autobiographiques comme une extension de l'œuvre poétique ou romanesque, sans solution de continuité. La légende du poète demeure, mais sans que la « vie réelle » en fasse une imposture.

La situation de Max Jacob ressemble un peu à celle de Cendrars, du moins en ce qui concerne le mélange persistant du faux et du vrai, de la rumeur et du fait attesté. Mais la production mythobiographique a occulté l'œuvre de Jacob, ou tenu les critiques universitaires à distance, plus durablement que celle de Cendrars. La réputation de mythomanie de Cendrars s'est établie rapidement, car elle est inscrite dès le départ dans l'œuvre, comme on le verra.[22] Mais si Jacob tend à se tromper de dates et de personnes, à raconter la même anecdote de façon différente d'un correspondant à l'autre, ou de varier du tout au tout dans ses jugements esthétiques, il a nourri moins délibérément les

[21] Claude Leroy, « La poésie date d'aujourd'hui », *iv*.
[22] Voir *infra*, 35-73.

distorsions des représentations biographiques.[23] L'élément légendaire de la vie de Max Jaocb tient en grande partie aux enjeux symboliques et idéologiques qui parasitent l'écrivain et son œuvre. Son statut d'écrivain catholique a suscité un discours hagiographique qui tend à refléter l'origine religieuse de l'hagiographie. Ainsi l'essai d'André Salmon, *Max Jacob, poète, peintre, mystique et homme de qualité* affiche d'emblée son caractère d'éloge, tandis que *Vie et mort de Max Jacob* de Pierre Andreu, homme de droite et auteur d'une autre biographie de Pierre Drieu la Rochelle, représente Jacob comme un homme aux valeurs conservatrices et religieuses, aux dépens des nombreuses contradictions de cet écrivain. A l'autre extrême, Olga Rosenbaum fait de Jacob une manière de héros face aux persécutions nazies, rôle peu corroboré par l'attitude de Jacob avant et pendant la deuxième guerre mondiale.[24]

En vérité, la démythification de la biographie jacobienne vient à peine de commencer, avec l'ouvrage de Béatrice Mousli en 2005 par exemple, volontairement sobre en réaction à tant de biographies plus ou moins romancées ou partisanes, et par le travail de Patricia Sustrac, qui a dénoncé le mythe tenace qu'un ordre de libération fut émis par l'occupant nazi quelques jours après la mort de Jacob au camp de Drancy. Les faits témoignent au contraire de l'impossibilité à peu près totale de cette libération post-mortem.[25] Venant soutenir ces regards plus distanciés sur la vie de Jacob, l'œuvre connaît

---

[23] Sur les manières radicalement divergentes que Max Jacob juge les personnes et les œuvres, y compris Arthur Rimbaud, voir Jean Rousselot, *Max Jacob au sérieux* (Charlieu: La Bartavelle, 1994) 125-139.

[24] Olga Rosenbaum, « Max Jacob: the Integrity of the Writer », *Six Authors in Captivity: Literary Responses to the Occupation of France During World War Two* (Bern: Peter Lang, 2006) 85-110, et voir le compte-rendu de cette contribution par Patricia Sustrac, compte-rendu d'Olga Rosenbaum, « The Integrity of the Writer », *Cahiers Max Jacob* 7 (2007): 120-121. Sur l'attitude passive de Jacob face à la deuxième guerre mondiale ainsi que les idées conservatrices du poète, voir Géraldi Leroy, « Les positionnements politiques dans la correspondance jacobienne », *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 13-25.

[25] Sur la mort de Max Jacob et le mythique ordre de libération, voir Patricia Sustrac, « La mort de Max Jacob: réalité et représentations » et « Etapes des persécutions contre Max Jacob et sa famille », *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 103-127. Sustrac commence également à interroger la mythobiographie pour elle-même, car ces écrits permettent d'observer les rôles symboliques divers qu'on prête à ces écrivains, et

un regain de faveur parmi les critiques universitaires qui semble de bon augure: mais ce retour s'ébauche presque trente ans après le numéro d'*Europe* consacré à Blaise Cendrars, et Jacob n'est pas encore dégagé de sa légende. La critique jacobienne n'a cependant pas l'objectif d'évincer l'obsession des « faits » à l'instar des études cendrarsiennes. Il est plus probable qu'elle suivra une voie proche de celle des études sur Apollinaire, où l'étude biographique et d'autres approches subsistent dans une relative harmonie. C'est d'autant plus probable que Jacob fut l'un des plus grands épistoliers du siècle, rivalisant avec les Rousseau de jadis: on estime que Jacob aurait écrit « au moins 30.000 lettres et billets ».[26]

Là où les intempéries de l'existence et les fausses pistes semées par les auteurs ont laissé des zones d'ombre dans les biographies de Jacob et de Cendrars, celle d'Apollinaire a été plus rigoureusement transmise et sa documentation moins dispersée ou lacunaire, de sorte que l'étude biographique a été moins entourée de suspicion. Elle survit aujourd'hui à côté de l'étude critique des textes. Il n'y a guère de césure entre l'étude biographique et d'autres approches d'Apollinaire: les nombreuses études orientées vers l'histoire littéraire évidemment, mais aussi les lectures des contes et

méritent réflexion à ce titre. Aussi pourrait-on envisager d'aborder la critique « légendaire » de Cendrars comme un objet d'étude en soi, de portée limitée, mais qui viendrait peut-être éclairer la réception assez singulière de cette œuvre. On pourrait ajouter aux œuvres (mytho)biographiques les hommages parfois singuliers parus du vivant même de ces auteurs. Ces textes ne concernent guère l'histoire littéraire légitime: on tient généralement ces hommages pour des textes sans grand intérêt scientifique, hagiographiques et souvent creux ou mondains, parfois véhicules de lieux communs indigents ou d'anecdotes ressassées. Mais les hommages en l'honneur de ces écrivains en particulier sont parfois forts intrigants, à l'instar de « Max Jacob et Dieu » par Joseph Delteil, hommage de Max Jacob particulièrement retors paru en 1923 dans le numéro spécial que le *Disque vert* consacra à l'auteur du *Cornet*. A-t-on bien compris comment cette matière « anecdotique » influe sur la réception d'un écrivain, sur celle de ses œuvres? A-t-on suffisamment mesuré ce qu'on peut en apprendre? Aussi ce corpus mérite-t-il peut-être un regard critique sans préjugés, quitte à réinventer les modes de lecture ou d'analyse pour en dégager la pertinence. Joseph Delteil, « Max Jacob et Dieu », *Le Disque Vert* 2.2 (novembre 1923): 59 (voir la réédition en facsimilé de cette revue, *Le Disque vert*: *le Disque vert, Ecrits du nord*, t. II (Bruxelles: Jacques Antoine, 1971) 553).

[26] Patricia Sustrac et Antonio Rodriguez. « L''épistolat' de Max Jacob: état présent et enjeux d'une correspondance ». *Epistolaire* 35 (2009): 233, et voir l'intégralité de cet article sur la vaste correspondance de Max Jacob, 233-249.

poèmes prennent à peu près toujours la connaissance biographique en compte, du moins implicitement. La tendance critique qui prônait l'analyse du texte sans recours au contexte historico-biographique a eu peu de place dans la critique apollinarienne, ou bien se manifestait par des études aux présupposés explicitement psychologisants, telles que les approches thématiques et mythocritiques inspiré par la pensée de Jung et de Bachelard, et issues notamment du Groupe de Recherche sur l'Imaginaire de Gilbert Durand. Cette mouvance a contribuée des études marquantes à l'œuvre d'Apollinaire.[27] Et l'étude de l'imaginaire, comme toutes les autres approches majeures de l'œuvre apollinarienne, ne congédie ni ne souhaite congédier la personne du poète de sa réflexion. Au demeurant, comme pour la production épistolaire de Jacob, la distinction entre écrit littéraire et écrit intime est d'ailleurs souvent floue chez Apollinaire, sa correspondance intime (souvent amoureusee) comportant souvent des poèmes, sans oublier la correspondance en vers qu'ont entretenue Apollinaire et son ami André Rouveyre.

Trajectoires et situations critiques

Outre l'étude biographique, les hommages et les témoignages, le discours critique a privilégié certaines approches, en partie en raison de cet étroit rapport à la personne du poète. C'est le cas des études thématiques et mythocritiques sur Apollinaire qu'on vient de mentionner, dont Jean Burgos demeure le représentant principal; par ailleurs,

[27] L'interrogation de l'imaginaire des écrivains a été largement exploré par des chercheurs autour de Gilbert Durand dès les années soixante, et nourrit l'approche mythocritique. L'idée est de provenance bachelardienne et jungienne, mais se retrouve sous des formes particulières chez Sartre et Malraux, entre autres. De nombreux apollinariens ont été attirés par cette approche; Léon Cellier fut l'un des cofondateurs avec Durand du Centre de recherche sur l'imaginaire, et auteur d'au moins un article sur Apollinaire, « Lecture de 'Lul de Faltenin' », *Lettres modernes GA* 11 (1972): 65-86. L'éminent apollinarien Jean Burgos est l'auteur de *Pour une poétique de l'imaginaire* (Paris: Seuil, 1982) qui traite largement d'Apollinaire, et Pierre Brunel compte de nombreuses contributions à la mythocritique, dont *Apollinaire entre deux mondes: mythocritique II* (Paris: PUF, 1997).

Apollinaire entre deux mondes: mythocritique II de Pierre Brunel revendique l'approche éponyme dès le sous-titre.[28] Un grand nombre des études consacrées à Apollinaire sont nourries soient de ces perspectives, soient de l'histoire littéraire, situant les œuvres parmi les discours de l'époque, dans l'enchevêtrement des tendances d'avant- ou d'arrière-garde: c'est exemplairement le cas de Claude Debon, Michel Décaudin et Pierre Caizergues, grands archéologues de l'œuvre d'Apollinaire.[29] Toutes les interrogations des rapports entre Cendrars et Apollinaire participent d'une telle démarche, ainsi que les travaux sur les rapports d'Apollinaire aux arts plastiques et les études génétiques ou d'établissement des textes tels que le *Dossier d'*Alcools de Décaudin, qui réunit les préoriginales du recueil avec une étude sur son élaboration devenue incontournable.[30] Les éditions critiques de Jean Burgos, de Laurence Campa et de Claude Debon s'inscrivent dans cette tradition de l'édition critique spécialisée; ces ouvrages se sont imposés comme des outils de choix des chercheurs.[31] Ces éditions très érudites commentent souvent les divers intertextes d'Apollinaire, souvent rares ou curieux: ce qu'on appelait jadis

[28] Voir la note précédente.
[29] Pierre Caizergues, Marcel Adéma et Michel Décaudin sont les éditeurs des œuvres complètes d'Apollinaire dans la Bibliothèque de la Pléiade. Pour les très nombreux travaux de Debon, Décaudin et Caizergues, ainsi que d'autres critiques, voir Mark W. Waggoner, compil., *Guillaume Apollinaire: A Critical Bibliography* (Encinitas, Californie: French Research Publications, 1994), et la bibliographie abondante de Claude Debon, éd., Calligrammes *dans tous ses états* (Paris: Calliopées, 2008).
[30] Michel Décaudin, *Le Dossier d'*Alcools: *édition annotée des préoriginales* (Genève: Droz, 1996); sur le rapport aux arts, voir notamment Peter Read, *Picasso et Apollinaire: The Persistence of Memory* (Berkeley: University of California Press, 2008) et Beatrice Riottot El-Habib, Vincent Gille, éds., *Apollinaire critique d'art* (Paris: Paris-Musées; Gallimard, 1993). Voir aussi les travaux consacrés à l'écriture calligrammatique et la prosodie d'Apollinaire, voir *infra*, 186, note 94 et 442, note 121.
[31] Voir Claude Debon, éd., Calligrammes *dans tous ses états*; Laurence Campa, éd., *Je pense à toi mon Lou: poèmes et lettres d'Apollinaire à Lou* (Paris: Textuel, 2007); Jean Brugos, éd., *L'Enchanteur pourrissant* (Paris: Minard, 1972).

« l'étude des sources » demeure vivace parmi les spécialistes d'Apollinaire, à l'instar des travaux d'Antoine Fongaro, d'Etienne-Alain Hubert ou de Madeleine Boisson.[32]

Dans le monde anglo-saxon en particulier, les chercheurs ont consacrés moins de monographies à Apollinaire: l'étude du poète s'inscrit le plus souvent dans des études transversales consacrées à l'émergence des avant-gardes, du futurisme ou du cubisme par exemple, ou à l'évolution générale de la poésie moderne. Cela tient peut-être à la grande concentration des études apollinariennes: sa période faste se situe entre les années soixante et quatre-vingts, quand les thèses se sont multipliées ainsi que les numéros de la série *Guillaume Apollinaire* de la *Revue des Lettres Modernes*, publiée par les Editions Minard. A partir de 1962, quelque cinquante pourcent des études, sinon davantage, consacrées uniquement à Apollinaire paraissent dans cette série ou chez Minard. Evidemment, on aborde Apollinaire fréquemment par ailleurs: mais on le situe moins souvent au cœur de l'étude. De cette impressionante concentration de la recherche, il résulte une palette d'approches critiques à la fois puissante et relativement restreinte, en dépit d'une volonté de pluralisme et d'ouverture. Une production critique, à l'origine presque artisanale et portée par la ferveur, a fini par amasser un corpus critique extrêmement cohérent dans ses démarches et ses perspectives. Une certaine décroissance semble avoir découlé de ce legs: en 2007, Daniel Delbreil a pu évoquer une « surexploitation » de l'œuvre, un « 'effet-monopole' » du corpus critique existant. Il pose des questions inquiétantes: « Y a-t-il véritablement saturation du champ [des études apollinariennes] ou, plus simplement – et plus positivement – un 'effet-saturation' alors que bien des domaines de recherche resteraient à parcourir? […] existe-t-il toujours un

[32] Voir par exemple Antoine Fongaro, *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire* (Paris: Champion, 2008); Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques* (Fasano: Schena, 1985); Etienne-Alain Hubert, *Circonstances de la poésie: Reverdy, Apollinaire, surréalisme* (Paris: Klincksieck, 2009).

'désir d'Apollinaire' chez les étudiants? »[33] A juste titre, Delbreil répond à ces questions par l'affirmative: il y a encore bien des choses à dire. Mais le fait même de soulever des questions en ces termes témoigne d'un provisoire ralentissement des études apollinariennes, et peut-être du sentiment d'avoir atteint une impasse.

A cet égard, l'approche transversale adoptée ici présente plusieurs avantages. Cendrars, Apollinaire et Jacob se connaissaient: depuis la fin de la Grande Guerre, on retrouve leurs noms cités ensemble presque comme un trio à part, « greffant » parfois à leur suite des noms de cadets: Pierre Reverdy, Jean Cocteau, Paul Morand.[34] Il existe un nombre conséquent d'articles qui examinent les liens Cendrars-Apollinaire et Jacob-Apollinaire, souvent pour en perpétuer les rivalités, malheureusement. On juge ces liens parfois plus ténus que les témoignages peuvent le faire croire.[35] Mais il suffit pour justifier l'optique transversale: quels que furent la véritable intimité ou de rivalité entre les trois hommes, l'histoire littéraire en souligne la proximité à la fois temporelle, personnelle et esthétique. Bien entendu, ce sont aussi trois poètes très différents: mais on verra que l'histoire, en en faisant une sorte de trio complémentaire, a vu juste. Certes, il y a d'autres écrivains actifs à l'époque qu'on pourrait aborder à la lumière de la problématique présente: le *je* démesuré de Claudel, l'écriture protéiforme d'André Gide, ainsi que d'autres Pierre Albert-Birot. Mais aucun ne présente la cohérence de Cendrars,

---

[33] Daniel Delbreil, « Etat actuel de la critique universitaire sur Apollinaire », *Apollinaire* 1 (2007): 58-59.

[34] A l'époque, le trio est un groupe de quatre: Apollinaire, André Salmon, Jacob et Cendrars, souvent dans cet ordre (et suivi de Paul Morand, Cocteau, Reverdy…). Le nom d'André Salmon s'éclipse au cours du siècle; la proximité des noms de Jacob, Cendrars et Apollinaire a survécu. Voir par exemple André Billy, *La Littérature française contemporaine*, cinquième édition (Paris: Armand Colin, 1937) 28-37 et Paul Neuhuys, « Quelques poètes », *Ça ira!* 11 (février 1921): 229-234.

[35] Sur les rapports entre Apollinaire et Max Jacob, voir Henry, Hélène. « Guillaume et Max », *Europe* 44.451/452 (novembre-décembre 1966): 124-132; et Jean de Palacio, « Max Jacob et Apollinaire: documents inédits », *Studi Francesi* 42 (septembre-décembre 1970): 467-474; sur le rapport entre Cendrars et Apollinaire, voir *infra*, 200, note 4. On abordera à l'avenir les rapports entre Cendrars et Jacob, particulièrement ambivalents et riches en renseignements.

Jacob et Apollinaire, tous trois « étrangers » au sens large, contemporains, et personnellement liés.

Toutefois, Cendrars et Jacob n'ont pas aujourd'hui la même position institutionnelle qu'Apollinaire. On dit parfois qu'*Alcools* est le best-seller de la collection Poésie chez Gallimard; on a déjà indiqué l'attention critique abondante dont il a bénéficié ainsi que la baisse d'intensité de cette attention. Cendrars et Jacob sont au contraire des figures longtemps négligés (relativement) dont la côte augmente. On le constate d'abord par l'investissement éditorial: la revue d'études cendrarsiennes *Feuille de routes*, de modeste bulletin devint un « cahier » plus généreux en 2009; le quinzième et dernier volume des œuvres complètes de Cendrars a paru chez Denoël en 2010; un fort volume vient de paraître dans la collection Quarto; et le premier tome de ses œuvres paraîtra vers 2013 dans la prestigieuse Bibliothèque de la Pléiade. Les *Cahiers Max Jacob* ont été renouvelés en 2006, et ont connu une aide institutionnelle impressionnante; un Quarto des œuvres de Max Jacob paraîtra en 2012, presque en même temps que les actes d'un colloque international à l'Université d'Orléans; et l'immense collection Max Jacob de M. Didier Gompel-Netter, conservée au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, est désormais ouverte aux chercheurs. D'anciens spécialistes de Max Jacob tels que Jean de Palacio, plus connu pour ses travaux sur la littérature décadente, consacrent de nouveaux travaux à l'œuvre jacobienne. Ce ne sont que quelques exemples d'un regain d'intérêt à la fois universitaire et institutionnel, déjà amorcé depuis plus de vingt ans pour Cendrars, depuis moins d'une dizaine pour Jacob.

Il y a toujours des fluctuations de fortune dans la production critique, mais les positions symboliques des trois poètes n'en seront probablement pas bouleversées. Si ces

trois poètes sont en réalité aussi exigeants les uns que les autres, Cendrars et de Jacob paraissent plus excentrés qu'Apollinaire: ils déstabilisent le lecteur et lui pose des pièges d'une manière moins subtile qu'Apollinaire (chez qui les pièges ne manquent pas pour autant). Apollinaire joue davantage que les autres le rôle d'un représentant des préoccupations de son époque. Dès lors, regarder ces poètes ensemble permet de déplacer le regard, de considérer en quoi Apollinaire, tout aussi « étranger » que Jacob ou Cendrars, demeure lui aussi « excentrique », joue lui aussi dans les marges et les zones d'ombre; inversement, le croisement pourrait contribuer à la réinscription de Jacob et de Cendrars au cœur même de cette époque.

En outre, les études cendrarsiennes et jacobiennes se nourrissent d'autres approches critiques que celles d'Apollinaire: le regard transversal relève de la stratégie allogame, du croisement entre plantations différentes susceptible d'encourager la diversification. Des ouvrages tels que l'*Imaginaire poétique de Blaise Cendrars* montre que l'approche thématique a une présence dans la critique cendrarsienne, mais celle-ci se réduit difficilement à des approches déterminées: l'œuvre relève tantôt du journalisme, du reportage, de la publicité ou du cinéma, du roman, de l'autofiction ou des mémoires, de la poésie ou de l'essai, et les démarches sont à l'image de cette diversité. La critique anglo-saxonne, Cendrars demeure en grande partie un auteur à découvrir, mais à travers les reportages ou l'activité cinématographique, les « cultural studies » y trouveraient des objets inclassables de grand intérêt; en France, Myriam Boucharenc a déjà consacré un ouvrage à *l'Ecrivain-reporter au cœur des années trente* qui consacre de nombreuses pages à Cendrars.[36] Mais on trouve également des analyses stylistiques et des micro-

[36] Myriam Boucharenc, *L'Ecrivain-reporter au cœur des années trente* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004).

lectures, des enquêtes sur la place de Cendrars dans l'histoire littéraire, des approches plus proprement historiques, des recherches liées à l'histoire du livre, des enquêtes sur l'expérimentation formelle de Cendrars autant que sur sa construction mythographique.[37] En dépit de l'attitude anti-formaliste de Cendrars, qui méprise « l'esthétisme » au profit de la « Vie », l'invention formelle est l'un des pôles majeurs des études cendrarsiennes, à côté des explorations des mythèmes alchimiques, initiatiques ou cosmogoniques qui parsèment l'œuvre.[38] Le discours de Cendrars occulte volontiers ce qui relève de la « technique », du procédé, du « métier », tandis que la critique démontre sans cesse que l'invention du mythe ne va jamais sans une réinvention de l'écriture.

Quant à Max Jacob, son œuvre présente la même diversité que celles de Cendrars et d'Apollinaire, tandis que la production critique se partage principalement entre les approches biographique et formaliste, parfois des deux: d'une part, des études stylistiques qui empruntent souvent à la narratologie, des études de sources parodiées ou réécrites par Jacob, et des commentaires sur le corpus théorique de Jacob; d'autre part, études de la correspondance, des liens amicaux nombreux de Jacob, des faits biographiques proprement dits, des recoupements entre les périodes de sa vie et l'évolution de son écriture, ou des études « identitaires » qui interrogent les contours de ses croyances

[37] Sur la mythographie cendrarsienne, voir en particulier Claude Leroy, *La Main de Cendrars* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996) et Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1977). Les travaux de Jean-Carlo Flückiger tels que *Au cœur du texte: essai sur Blaise Cendrars* (Neuchâtel: A la Baconnière, 1977) s'appuient sur des micro-lectures toujours attentives à la forme, tandis que Francis Boder aborde la prose cendrarsienne d'un point de vue stylistique dans *La Phrase poétique de Blaise Cendrars: structures syntaxiques, figures du discours, agencements rythmiques* (Paris: Champion, 2000). Sur Cendrars, l'édition et l'objet-livre, voir Luce Briche, *Blaise Cendrars et le livre* (Paris: L'Improviste, 2005). Pour un aperçu des expérimentations formelles de Cendrars dans le domaine poétique, voir par exemple Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986) et Marie-Paule Berranger, *Marie-Paule Berranger commente* Du monde entier au cœur du monde *de Blaise Cendrars*, coll. Foliothèque (Paris: Gallimard, 2007). Pour un regard historique sur l'œuvre poétique, voir par exemple Claude Leroy, prés., *Blaise Cendrars et la guerre* (Paris: Armand Colin, 1995).

[38] Sur l'hostilité de Cendrars envers « l'esthétisme », voir par exemple la scène de l'Inspecteur dans *la Main coupée*, BC, *TADA* VI, 241-258, portrait de l'esthète répugnant selon Cendrars.

religieuses et ésotériques, de son rapport à la Bretagne ou au judaïsme.[39] Près de Cendrars et Apollinaire, il devient toutefois manifeste que l'œuvre jacobienne participe pleinement de la mythographie: il entreprend lui aussi la construction d'un *muthos* cosmique, qui reste en grande partie à découvrir, la critique s'étant concentré bien davantage sur le ludisme des textes du *Cornet*.

Approche, corpus et bornes temporelles

La présente étude implique plusieurs perspectives parmi celles qu'on vient d'évoquer. L'interrogation des « rôles » assumés par ces poètes ne saurait négliger les thèmes qu'ils mobilisent, pas plus qu'elle ne peut ignorer les postures avant-gardistes qu'impliquent souvent les gestes d'invention formelle. Mais ces aspects seront mis à profit d'une réflexion nourrie essentiellement de concepts rhétoriques. Lier la mise en scène de soi au discours de légitimation, c'est rapporter cette mise en scène aux problèmes de la Rhétorique: comment capter (ou non) la bienveillance du lecteur, comment le fasciner, l'émouvoir, le tromper, l'impliquer; comment imposer au lecteur une image de lui-même ou du poète, comment mettre en cause cette image. On verra convoqué plusieurs concepts provenant de la sociologie, mais toujours pour interroger une rhétorique de la sociabilité, c'est-à-dire la manière dont les textes suggèrent ou

[39] Antonio Rodriguez a contribué la réflexion théorique la plus poussée de l'esthétique jacobienne dans *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge* (Paris: Jean-Michel Place, 2006). Pour des approches formelles et sur l'écriture ludique en particulier, voir par exemple Sydney Lévy, *The Play of the Text: Max Jacob's* Le Cornet à dés (Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1981). Neal Oxenhandler interroge l'œuvre jacobienne à travers sa propre quête d'identité, abordant Jacob sous l'angle de la judaïté et de l'homosexualité, *Looking for Heroes in Postwar France: Albert Camus, Max Jacob, Simone Weil* (Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1996); Judith Morganroth Schneider analyse la poésie religieuse de Jacob dans une perspective à la fois identitaire et textuelle dans *Clown at the Altar: The Religious Poetry of Max Jacob* (Chapel Hill, Caroline du Nord: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1978); et Yannick Pelletier et Jean Hervoche examinent le Jacob « bretonnant » dans *Max Jacob: le Breton errant* (Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 2004). Pour les études des amitiés, voir par exemple les éditions des correspondances indiquées dans la bibliographie du présent travail.

imposent certaines conceptions des rapports sociaux. Cette rhétorique n'est qu'une facette restreinte du champ d'observation du sociologue de la littérature.

Bien entendu, un poème n'est pas un discours persuasif, et on s'efforcera de manier les concepts rhétoriques avec toute la délicatesse requise, rappelant toujours, dans la mesure du possible, les limites du parallèle, l'histoire et la finalité distinctes de la persuasion et du poème. Mais la problématique ne peut se passer de ces concepts, qui ont également été réappropriés (et dénaturée) par la théorie littéraire: la narratologie, la stylistique puisent amplement dans un jargon hérité, les figures rhétoriques mais aussi des mots tels que *topos*, sans que ces théories confonde poème et argumentation. Ici au contraire, il s'agira souvent d'interroger dans quel sens un poème peut impliquer une forme d'*adhésion* (ou son contraire, éveiller la répugnance, susciter le refus), même si les finalités et les objets de cette adhésion s'avèrent souvent surdéterminés ou équivoques.

L'étude biographique et l'histoire littéraire viendront éclairer la discussion là où l'approche l'exige. Du point de vue historique, on notera cependant une lacune volontaire qui risque d'étonner: on fera très peu allusion au surréalisme au cours du présent travail. Il est impossible de lire Apollinaire, Cendrars et Jacob sans le filtre historique de ce mouvement dont on n'a peut-être pas encore pleinement mesuré l'impact, ne serait-ce qu'en ce qui concerne le canon. Des figures telles que Remy de Gourmont ont jeté de longues ombres sur la génération d'Apollinaire, mais le surréalisme, pour reprendre l'analogie de tout à l'heure, ont redistribué les cartes. Le présent travail présuppose que les préoccupations essentielles de Jacob, Cendrars et Apollinaire ne furent pas celles du surréalisme, que les années qui ont précédé la revue *Littérature* ont un caractère qualitativement distinct des années de la montée en puissance du mouvement. Ce qui les

précéda ou leur fut contemporain, l'unanimisme, le futurisme, le symbolisme, le cubisme, le dadaïsme, mais aussi divers néoromantismes ou renouveaux classiques, sont de ce point de vue de meilleurs indicateurs de leurs préoccupations essentielles.[40] Pour ne citer qu'un exemple évident, le rêve a évidemment une grande importance pour les auteurs d'« Onirocritique » et du *Cornet à dés:* mais on peut douter qu'il fût au cœur de leurs poétiques.

Ce parti-pris tient aussi, plus simplement, à la chronologie. A la mort d'Apollinaire en 1918, ces poètes ne furent précurseurs de rien; le surréalisme n'était pas encore né. Cette disparition établit d'emblée une limite relative au corpus considéré, car il s'agit d'examiner des œuvres contemporaines. On fera appelle parfois à des œuvres publiées par Jacob ou Cendrars au début des années vingt, mais qui furent écrites pour l'essentiel avant la mort d'Apollinaire, tels que le *Laboratoire central* ou l'*Art poétique* de Max Jacob (1921 et 1922 respectivement).[41] Mais l'essentiel de la démonstration concerne des œuvres poétiques parues en volume entre 1911 et 1919, dates des œuvres les plus décisives: *Alcools* (1913) et *Calligrammes* (1917) chez Apollinaire; les grands poèmes du recueil *Du monde entier* (1919) ainsi que les *Dix-neuf poèmes élastiques* (1919) chez Cendrars; et les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel, mort au couvent* (1912), le *Cornet à dés* (1917) et la *Défense de Tartufe* chez Jacob. L'approche

[40] Sur Max Jacob et le surréalisme, voir Tatiana Greene, « Max Jacob et le surréalisme », *French Forum* 1 (septembre 1976): 251-267 et Emmanuel Rubio, « Max Jacob et le regard surréaliste: prestige et disgrâce de 'l'esprit faux' ». *Max Jacob et la création: Actes du colloque d'Orléans* (Paris: Jean-Michel Place, 1997) 39-43. Sauf erreur, il n'y a pas à ce jour d'étude portant sur le rapport entre Cendrars et les surréalistes; voir cependant l'article de Marie-Paule Berranger à paraître dans *Feuille de routes* 51 (2012). Les études sur Apollinaire et le surréalisme sont légion; voir notamment Henri Béhar, « La jambe et la roue », *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 21 (janviers-mars 2003): 5-28 et Marie-Louise Lentengre, « Apollinaire (re)vu par André Breton », *Apollinaire: le nouveau lyrisme* (Paris: Jean-Michel Place, 1996) 29-40.

[41] Le *Laboratoire central* (1921) de Max Jacob mériterait un regard plus approfondi qu'on ne puis lui accorder dans la présente étude; on a pris le parti de se concentrer sur les *Œuvres burlesques et mystiques de frère Matorel*, parues en 1912.

transversale concentre la démonstration sur les œuvres majeures: l'esthétique des trois poètes tend à s'y recouper davantage.

Cependant, chez Cendrars en particulier, plusieurs œuvres essentielles ne seront pas l'objet d'analyses, quoiqu'on y fasse allusion ponctuellement. Il s'agit notamment de *l'Eubage* et de *Profond aujourd'hui*, rédigés en 1917. La raison en est que ces textes, malgré leur importance, relèvent peu de la mise en scène de soi; ils tendent à évacuer le sujet. *Profond aujourd'hui*, par exemple, est constitué d'une suite de phrases sans sujet repérable; elles ne semblent pas avoir pour origine une conscience particulière, mais survenir comme de partout à la fois.[42] Plus manifeste encore est le retrait du sujet dans *Kodak (documentaire)*, recueil publié par Cendrars en 1924 où la première personne du singulier n'apparaît presque pas.

L'idée de jouer tous les rôles, d'investir tous les styles disponibles, implique naturellement la dépersonnalisation, car il s'agit de déjouer toutes les recettes, y compris celle de la mise en scène de soi. Les phénomènes associés à cette dernière, l'absence du pronom *je* ou la dissolution de la continuité logique par exemple, sont bel et bien mobilisés par Cendrars, mais aussi par Jacob et Apollinaire (« la Mort » dans le *Laboratoire central* ou « Lundi rue Christine » dans *Calligrammes*, par exemple).[43] Jacob évoque souvent le retrait du poète de son œuvre afin que cette dernière devienne un objet pleinement distinct de son créateur: comme on le verra, de tels principes, aussi mallarméens qu'ils puissent paraître, n'empêchent pas de nombreuses mises en scène de

[42] Voir *Profond aujourd'hui* et l'*Eubage* dans BC, *TADA* VII et XI.
[43] GA, *Poésies*, 180-182; MJ, *LC*, 117.

« soi » chez Jacob.[44] Mais il n'y a évidemment pas de coupure nette entre dé- et surpersonnalisation; le double-fond du masque est susceptible de sembler relever d'une évacuation du moi (on verra que l'affaire est passablement plus complexe). Cette confusion explique comment Maud Ellmann confond volontairement « l'impersonnalité » de T. S. Eliot et les multiples *personae* d'Ezra Pound, affirmant que les deux démarches – la démultiplication d'autoreprésentations et l'absence de toute subjectivité repérable – relèvent d'un seul et même phénomène, évoquant tantôt les masques multiples de l'auteur, tantôt la « désincarnation » de sa voix ou la tentative d'évacuer le sujet de l'espace du poème.[45] Dans une grande mesure, Ellmann a raison. On a déjà indiqué que la dé- et la surpersonnalisation appartiennent à la même évolution, à la même critique du sujet romantique. Mais deux concepts dont les confins se recoupent ne sont pas pour autant identiques; déconstruire ne consiste pas à simplement confondre deux notions. Et ce qui a le même fondement conceptuel peut revêtir des apparences assez distinctes, quand bien même il existerait de nombreux cas hybrides ou ambigus. Aussi peut-on affirmer, par exemple, que *Kodak*, presque sans *je*, relève d'une démarche assez différente du *Panama*, constitué d'une série de portraits qu'on peut lire comme des autoportraits dissimulés. En somme, le présent travail présuppose la différence relative entre mises en scène de soi (même de masques plus ou moins fictifs) et l'évacuation des représentations du sujet (ou d'un sujet).

Tel est le propre d'une lecture dominante: il tire à soi tous les phénomènes et en gomme les différences. Il faut bien reconnaître ce qui distingue un Pierre Albert-Birot,

---

[44] Par exemple, Annette Thau rapproche l'esthétique jacobienne et celle de Paul Valéry, toutes deux fondées, selon elle, sur le retrait du moi. Annette Thau, « The Esthetic Reflections of Max Jacob », *French Review* 45.4 (mars 1972): 801 et *seq*.

[45] Voir Maud Ellmann, *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound* (Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1987) 92; comparer par exemple 65-66, 75, 128, 137.

dont l'œuvre est traversée de part en part d'un moi omniprésent au verbe créateur, et l'ascétisme, l'effacement d'un Pierre Reverdy, dont le *je* n'est jamais qu'une silhouette fugitive. Les passerelles entre ces deux tendances sont aussi manifestes que les différences, et les poètes réservent évidemment le droit de se contredire, délibérément ou à leur insu. La poétique exemplairement « impersonnelle » de Paul Valéry s'exprime souvent sous la forme du monologue dramatique, comme dans *la Jeune Parque* ou « la Pythie »: même si les « personnages » ont bien peu de contours nets ou de traits particularisants, et même si Valéry sublime la parole jusqu'à la désincarner, jusqu'à lui donner les dimensions de l'allégorie ou de l'abstraction, ces poèmes gardent un pied, ou du moins un orteil, dans la mise en scène de soi. Ce sont des glorifications particulièrement éthérées des pouvoirs du Poète, et de ceux de Paul Valéry en tant que poète. Il n'en reste pas moins que les enjeux de la poésie de Valéry diffèrent sensiblement de la *Défense de Tartufe* de Max Jacob, ou du « Poème lu au mariage d'André Salmon » d'Apollinaire, ou de la *Prose du Transsibérien* de Cendrars: ces derniers exhibent leur enracinement dans la circonstance, le fait contingent et tout ce qui relève de l'existence particulière, et résistent à la lecture allégorique. Cette volonté généralisante explique en partie pourquoi Valéry, avec Mallarmé, Paul Celan ou d'autres poètes « impersonnels » ont une meilleure fortune théorique qu'Apollinaire, Jacob ou Cendrars. En effet, en dépit des discussions théoriques parfois de grand intérêt que la critique consacre à ces poètes, les plus grands théoriciens du siècle, à l'exception d'Henri Meschonnic et Michel Deguy (qui mentionne Apollinaire ponctuellement, et guère plus), les ont passé presque entièrement sous silence: Roland Barthes, Paul de Man, Jacques Derrida, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Hugo Friedrich, Gérard Genette, Maurice Blanchot, Hélène Cixous,

Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Fredric Jameson et bien d'autres. L'encombrante personne du poète aurait-elle découragé ces penseurs?

Plan de la démonstration

La démonstration se divise en deux parties: dans la première, il s'agira de dégager une approche cohérente de la subjectivité d'un point de vue poétique; la deuxième partie abordera comment ces poètes représentent le rapport du moi à différentes facettes de l'existence collective: le devenir de l'écrivain, les ascendants et les contemporains, les tendances littéraires, la vie sociale et les critères partagés qui servent à juger de la valeur d'une œuvre d'art.

La vaste enquête épistémologique sur le sujet qui parle dans le poème, autour du « sujet lyrique » ou du « Je lyrique », exige une mise à plat de ces questions dans le premier chapitre, « Les Fausses Vies sont ici », consacré à la (non-)véracité de la parole poétique. Il s'agira de contourner un délicat problème conceptuel: le rapport du sujet empirique au sujet de l'énonciation d'un texte poétique. Ce rapport se conçoit souvent comme une manière de cloison: lorsqu'on aborde un poème, on n'aurait pas affaire au sujet empirique; le sujet lyrique en serait ontologiquement distinct. Mais comme on l'a déjà suggéré, il est malaisé de distinguer l'intime du littéraire, la vie de l'œuvre de ces poètes: le rapport entre sujet lyrique et sujet empirique demeure indéterminé, entre fiction et vérité. Cependant, ces poètes ne cessent de signaler la présence d'une affabulation potentielle: on ne peut pas non plus écarter la question de la véracité, quand bien même elle ne souffrerait pas de réponse.

Cette insistance sur le caractère mi-fictif, mi-réel du poème met en cause la crédibilité du poète. Le deuxième chapitre aborde les différents masques fictifs au travers desquels le poète parle, les personnages qui semblent parler à sa place. Comme pour le sujet lyrique dans son rapport au sujet empirique, ces masques ne sont pas entièrement dissociables du poète: quand bien même l'adhésion à ce qu'il dit serait mise en question, le poète demeure responsable de sa parole. En outre, l'interprète cherchera à construire une vision relativement cohérente des valeurs auxquelles souscrit le poète, même quand ce dernier se manifeste par des fictions.

Mais le poète rêve de représenter toutes les valeurs, y compris celles qui s'excluent, non plus à la manière du génie hugolien qui incarne l'harmonie cosmique, mais sous la forme du paradoxe, emblème d'une impossible harmonie. Cette dernière se donne à voir sous la forme d'une série ou d'une superposition de portraits ou de masques où le poète montre les haillons de son vêtement d'Arlequin sans que ceux-ci se résolvent en un tout. C'est cette image de la synthèse impossible qu'on abordera dans le troisième chapitre, à travers le Panama *ou les aventures de mes sept oncles* de Cendrars, les *Œuvres burlesques et mystiques* de Jacob, et plusieurs poèmes d'*Alcools*, avant de se tourner vers l'articulation du *je* et du *nous* dans la deuxième partie.

Cette deuxième partie se déroulera en quatre temps au cours desquels on traversera la composition des recueils, les récits du devenir-poète, les publications en revue et les rapports aux normes esthétiques. Les recueils et les publications en revue mettent aux prises le poète et les discours qui l'entourent; il prend position, il se situe par la forme qu'il donne aux livres et par sa manière d'intervenir en revue. Exclu ou chef, il tente de réconcilier la singularité et l'être-ensemble. Cette tension se manifeste souvent à

travers des représentations de l'anomie, c'est-à-dire de l'impossibilité de cette réconciliation: par définition, la liberté individuelle absolue ne s'exprime en aucune collectivité, et inversement. Cette anomie est aussi celle de l'artiste moderne dans son rapport aux normes esthétiques. L'avant-garde suppose un affranchissement par rapport aux normes, autre rêve de liberté impossible. Comment réconcilier l'impératif de la nouveauté avec le désir du chef-d'œuvre? Ce dernier suppose un horizon collectif, une notion plus ou moins partagée de ce qui fait la valeur d'une œuvre. La « nouveauté », qui se fonde sur un rapport à ce qui précède, ne peut fournir cette notion. La démultiplication des styles offre une issue sans solution à cet effondrement des critères communs du jugement esthétique. Dès lors qu'on sait moins que jamais où se situe la beauté, la grandeur ou la vertu, il ne reste qu'un moyen d'y parvenir: explorer toutes les beautés, embrasser toutes les grandeurs, et incarner toutes les vertus imaginables, au risque d'en découvrir dans les laideurs et les trangressions.

Première Partie

Figures du poète

I

Les Fausses Vies sont ici

« A chaque être, plusieurs *autres* vies me semblaient dues. »
– Arthur Rimbaud, « Alchimie du verbe ».[1]

Vers avril 1915, le dilettante et boxeur Arthur Cravan signe ainsi le dernier numéro de sa revue *Maintenant*:

> Arthur Cravan
> chevalier d'industrie
> marin sur le Pacifique
> mûletier [*sic*]
> cueilleur d'oranges en Californie
> charmeur de serpents
> rât [*sic*] d'hôtel
> neveu d'Oscar Wilde
> bûcheron dans les forêts géantes
> ex-champion de France de boxe
> petit-fils du chancelier de la reine
> chauffeur d'automobile à Berlin
> cambrioleur
> etc., etc., etc.[2]

Cette signature soulève plusieurs questions communes à Apollinaire, Jacob et Cendrars. Cravan est un artefact fascinant de son époque, à valeur de symptôme: mais la lumière crue de la caricature dégage d'autant mieux les principaux contours de l'objet. Cette signature, tout d'abord, est une parodie d'autocélébration. La démultiplication des occupations, métiers, titres et identités que s'accordent Cravan vise à amplifier, à glorifier son propre personnage, représenté comme littéralement capable de tout. Mais l'excès évident du geste en dénonce aussitôt la facticité: cette signature, trop visiblement, ne recouvre rien. Cet homme se montre avec ostentation en tant que rien en particulier. Ses

[1] Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes*, éd. Pierre Brunel (Paris: Livre de Poche, 1998) 75.
[2] Arthur Cravan, *Maintenant* 5 *bis* (mars-avril 1915): 20; réédition en facsimilé, Paris: Jean-Michel Place, 1977.

titres sont d'interchangeables étiquettes: l'on arbore avec autant fierté le rôle d'ex-champion que celui de cambrioleur; les valeurs de ces rôles se trouvent nivelées par l'indistinction de la liste. Et cette liste est, de toute manière, proprement invraisemblable. Il n'y a pas jusqu'aux tournures – celle de ces « forêts géantes » gonflées par une vanité de parade – qui ne dénoncent la part de fiction (moindre cependant qu'on ne la croirait...). Nul besoin de connaître l'histoire de Cravan pour débusquer ici l'authenticité douteuse de ces titres de « gloire ».

Tout à l'heure, nous verrons chez Jacob, Cendrars et Apollinaire des exemples ressemblants, de près ou de loin, à cette parodie. Dans un premier temps, il s'agira de confronter de face le problème assez tenace de la véracité et de la référentialité, notamment en ce qui concerne le locuteur, le « je » d'un poème, et le rapport de ce dernier à l'auteur empirique. Dans le cas de Jacob, Cendrars et Apollinaire, ce « je » s'entoure souvent de signaux de son statut autobiographique, et d'autant d'autres qui mettent la lecture autobiographique en question. A en croire de nombreuses discussions récentes, cette situation inconfortable, quelque part entre réalité et fiction, appartiendrait en propre à ce qu'on appelle le « sujet lyrique », cette personnalité illusoire d'où paraît émaner la parole poétique. Si tel est le cas, les poètes mobilisent différemment cette ambiguïté: tantôt l'on s'efforce de gommer l'écart entre le poète et la personne, tantôt l'on tente d'effacer le poète tout entier de son œuvre, et tantôt - comme dans le cas de Jacob, Cendrars et Apollinaire - l'on prend pour matière cette tension même; on en tire parti.

Quel parti? La richesse des œuvres en question et les différences entre elles interdisent bien évidemment d'épuiser cette question. Cependant, l'on observera ici

plusieurs effets massifs à l'œuvre chez ces poètes, à travers quelques exemples particulièrement remarquables où l'identification à la personne de l'auteur se trouve tour à tour affirmée et niée. Souvent, le locuteur expose une adhésion partielle du locuteur à sa parole, dont on attire l'attention sur la part construite, voire conventionnelle, fabriquée en fonction des situations et des destinataires. On révèle ainsi que le discours est une construction rhétorique fabriquée en vue de certains effets; qu'il relève du *rôle* et non de la personne. Cette dernière semble ainsi préserver sa disponibilité, libre d'investir d'autres postures. Cependant, cette multiplicité d'attitudes d'occasion ne gomme jamais entièrement l'horizon d'une identité relative reliant ces postures entre elles, fondant une continuité que l'œuvre remet toujours en cause, mais ne renie jamais définitivement.

Par leurs postures multiples, ces poètes valorisent la part d'artifice de la parole poétique. On trouve chez eux un goût indéniable pour le factice et le faux-semblant, en ce que ces derniers sont susceptibles de suggérer un supplément mal dissimulé, une authenticité seconde: mais on ne saurait assez souligner la réversibilité de ce type de dispositif; le décor et la réalité sont à tout moment voués à se rejoindre et à commuter.

A. Fiction et vérité du poème

Dans le numéro 184/185 de la revue berlinoise *Der Sturm*, Blaise Cendrars publie en novembre 1913 cette présentation de sa *Prose du Transsibérien et de la Petite Jeanne de France*.[3] J'observerai quelques recoupements avec la signature d'Arthur Cravan, puis aborderai le statut du sujet écrivant (« je ») et de la véracité du vécu qu'il rapporte:

[3] Ce texte paraît dans le même numéro qu'un poème élastique de Cendrars, « Tour ». Il avait déjà publié un article d'une perspective relativement proche dans le numéro 178/179 de septembre 1913, « Le Douanier Henri Rousseau », repris à titre posthume dans BC, *IS*, 292.

La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France

Je ne suis pas poète. Je suis libertin. Je n'ai aucune méthode de travail. J'ai un sexe. Je suis par trop sensible. Je ne sais pas parler objectivement de moi-même. Tout être vivant est une physiologie. Et si j'écris, c'est peut-être par besoin, par hygiène, comme on mange, comme on respire, comme on chante. C'est peut-être par instinct, peut-être par spiritualité. Pangue lingue. Les animaux ont tant de manies! C'est peut-être aussi pour m'entraîner, pour m'exciter – pour m'exciter à vivre, mieux, tant et plus!

La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas quelque chose « à part ». Je n'écris pas par métier.[4] Vivre n'est pas un métier. Il n'y a donc pas d'artistes. [...] J'ai fait mes plus beaux poèmes dans les grandes villes, parmi cinq millions d'hommes – ou à cinq mille lieues sous les mers en compagnie de Jules Verne, pour ne pas oublier les plus beaux jeux de mon enfance. Toute vie n'est qu'un poème, un mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant.

La *Prose du Transsibérien* est donc bien un poème, puisque c'est l'œuvre d'un libertin. Mettons que c'est son amour, sa passion, son vice, sa grandeur, son vomissement. C'est une partie de lui-même. Son Eve. La côte qu'il s'est arrachée [...]

J'aime les légendes, les dialectes, les fautes de langage, les romans policiers, la chair des filles, le soleil, la tour Eiffel, les apaches, les bons nègres et ce rusé d'Européen qui jouit, goguenard, de la modernité. Où je vais? Je n'en sais rien, puisque j'entre même dans les musées. Quant à mes moyens, ils sont inépuisables; je suis né prodigue. [...]

Voilà ce que je tenais à dire: j'ai la fièvre. Et c'est pourquoi j'aime la peinture des Delaunay, pleine de soleils, de ruts, de violences. Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux. Puis encore, que ce livre ait deux mètres de long! – Et encore, que l'édition atteigne la hauteur de la tour Eiffel!

... Maintenant il se trouvera bien des grincheux pour dire que le soleil a peut-être des fenêtres et que je n'ai jamais fait mon voyage.[5]

---

[4] Ce refus du « métier » fait peut-être allusion à « Mauvais sang » de Rimbaud, jusque dans la tonalité incisive des phrases courtes: « J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue. – Quel siècle à mains! – Je n'aurai jamais ma main. Après la domesticité mène trop loin. L'honnêteté de la mendicité me navre. Les criminels dégoûtent comme des châtrés: moi, je suis intact, et ça m'est égal. » Cendrars remarque lui aussi qu'il a « un sexe ». Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes*, 49.

[5] BC, *TADA* I, 35-36.

Gérard Genette nommerait cet écrit un *épitexte*, forme de métadiscours « hors du livre », séparé de l'œuvre commentée. L'entretien et la correspondance se rangent eux aussi parmi les épitextes, tandis que préfaces, postfaces et quatrièmes de couverture relèvent du paratexte au sens strict, parce qu'ils accompagnent physiquement l'œuvre. Cependant, Genette reconnaît à la préface les fonctions, entre autres, de « déclarer l'intention » de l'auteur, de guider le lecteur, de commenter la genèse et le mode de composition de l'ouvrage, et d'affirmer la véracité du contenu. A la lumière de ces fonctions, le texte de Cendrars paraît bien jouer pour la *Prose* le rôle d'une préface, mais alors d'une préface en négative ou en creux: car Cendrars renverse les topoï préfaciels. Au lieu d'expliquer ses méthodes d'écrivain, Cendrars affirme n'en avoir « aucune », et ses explications, si on peut les appeler ainsi, donnent à voir une attitude existentielle au lieu d'orienter le lecteur vers une quelconque interprétation de la *Prose*. Le style saccadé, paratactique et scandé de phrases nominales deviendra une marque de fabrique du Cendrars des années dix, et ce style accentue ici le ton de refus combatif, qui ressort notamment du grand nombre de négations (huit sur les quinze phrases ou fragments ponctués dans le deuxième paragraphe, sans parler des verbes à charge polémique tels que « dénoncer »). Ce qu'on refuse, c'est en premier lieu la glose ou l'explication de la *Prose* d'un point de vue technique.[6]

Plus encore que les négations, la première personne du singulier ne cesse d'intervenir: presque une phrase sur trois commence par le fameux pronom.[7] Il y a dans cela une hâblerie qui ressemble à une version plus raffinée et plus ambiguë de la

[6] Gérard Genette, *Seuils* (Paris: Seuil, 1987) 184-195, 205, 316 et *passim*.
[7] 29% des phrases commencent par « je », soit quinze fois sur les quelques cinquante-deux phrases ou fragments ponctués du texte. Au début du texte, six courtes phrases de suite, toutes au « je » initial, donnent beaucoup de relief à ce phénomène.

forfanterie absurde de Cravan. La vantardise atteint son comble lorsque Cendrars écrit que ses « moyens » sont « inépuisables ». Mais à l'instar de l'Européen « goguenard » auquel Cendrars vient de s'identifier, il y a, dans cette posture outrancière, un grain de provocation qui soulève un léger doute quant à la bonne foi du poète: ce dernier tient à rester disponible face à ses propres déclarations. « Où je vais? Je n'en sais rien, puisque j'entre même dans les musées »: quel esprit imprévisible, ce libertin qui s'affiche dans les temples de la haute culture! Autant dire qu'il est prêt à se contredire....

L'absence de métier, de vocation poétique (ou de toute autre), recoupe aussi le texte de Cravan, au métier à la fois multiple et inexistant. En vérité, ce motif traverse de part en part la production de cette époque; à tel point qu'il faudrait le baptiser topos du Gil Blas, à l'instar des métiers et conditions innombrables du héros picaresque.[8] Mais le motif se manifeste chez Cendrars différemment que chez Cravan: celui-là insiste davantage sur la question de la véracité du vécu rapporté. *Une fois pour toutes, a-t-il ou non fait ce sacré voyage en Transsibérien?* C'est la question à un milliard de roubles, et d'une espèce que la critique littéraire ne se pose plus guère ou seulement de biais, afin d'éviter d'insolubles débats qui tendent à faire écran à l'œuvre, et exemplairement à

[8] On retrouvera le topos du Gil Blas au cours du présent travail. On pourrait tout aussi bien nommer ce phénomène le topos de Charlot, autre personnage aux métiers nombreux, tantôt cuisinier, boxeur, gentleman ou vagabond. Claude Leroy, en passant par le journaliste Jean-Paul Lacroix, a récemment abordé Cendrars et Charlot sous l'angle de cette multiplicité sociale: « 'Blaise Cendrars, poète. / Né: septembre 1887. / Professions successives: marin, diamantaire, commis voyageur, légionnaire, jongleur de music-hall, prospecteur en pétrole, clochard, planteur de café, chasseur de baleines, metteur en scène de cinéma, reporter, et quelques autres…' A l'ouverture d'un entretien avec Blaise Cendrars, en 1952, le journaliste Jean-Paul Lacroix rédige une fiche signalétique de sa façon et, tout naturellement, il lui donne un tour chaplinesque »; Claude Leroy, « L'Arche du poète », *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars* (Varsovie: Uniwersytet Warszawki, 2009) 143. La caractérisation de Charlot en homme de maints métiers est récurrente. Mais l'envergure symbolique de Charlot dépasse largement cette démultiplication sociale, tandis que Gil Blas se définit plus essentiellement par sa traversée des milieux sociaux et des professions. L'exemple de Charlot demeure d'une grande pertinence par rapport à Cendrars et Jacob, et peut-être Apollinaire également. Jean-Carlo Flückiger poursuit un travail de longue haleine sur le rapport de Cendrars à la figure de Charlot, et a déjà consacré plusieurs travaux à la question. Voir notamment Jean-Carlo Flückiger, « Pouvoirs du rire: Cendrars et Charlot », *Blaise Cendrars et la Guerre* (Paris: Armand Colin, 1995) 210-224 et la présentation de Flückiger à « Si j'étais Charlot » de Blaise Cendrars, *Revue des Sciences humaines* 216 (1989): 185-203.

l'œuvre de Cendrars, obnubilée, selon le lieu commun, par la « légende » du personnage.[9] La critique se satisfait aujourd'hui de relever quelques anachronismes révélateurs signalant le statut fictionnel probable de tel épisode, dont le voyage en Transsibérien évoqué dans la *Prose*.[10]

Cependant, le texte de *Der Sturm* impose cette question; le pied de nez semble trop voyant pour se laisser écarter sans discussion. « ...Maintenant il se trouvera bien des grincheux pour dire que le soleil a peut-être des fenêtres et que je n'ai jamais fait mon voyage. » Selon Claude Leroy, l'expression « obscure » évoquant les fenêtres du soleil serait peut-être une « allusion ironique au poème 'Les Fenêtres' d'Apollinaire, écrit pour une exposition Robert Delaunay à Berlin, précisément organisée par *Der Sturm*. »[11] L'expression me semble avant tout jouer le rôle de l'expression anglaise « *and pigs might*

---

[9] Voir par exemple Claude Leroy introduisant un ouvrage qui a fait date: « Dans toute rencontre avec Cendrars, nous nous heurtons très vite à la légende, fameuse et tenace, qui l'entoure et dont l'effet le plus sûr semble bien être d'avoir paralysé longtemps le discours critique. » Claude Leroy, « Portrait d'un pseudonyme hors-la-loi », *Europe* 54.566 (juin 1976): 5. Ce lieu commun se trouve tout aussi souvent dans la critique jacobienne, et parfois apollinarienne. On ne saurait reprocher aux critiques d'y recourir, car ce lieu commun recèle une curieuse ambiguïté: il désigne *en même temps* la tare et le génie de l'œuvre. Source d'une difficulté de légitimation – on méconnaît l'écrivain parce qu'on ne le lit qu'à travers sa légende, on prend à tort des œuvres littéraires pour des documents –, la légende est aussi une source légitime de fascination. Paradoxalement, on ne peut lire l'œuvre qu'à travers une légende qui puiserait sa source dans cette œuvre même, aussi bien que dans la vie. Lieu commun ou non, il soulève des questions réelles et complexes.

[10] Voir la notice et les notes de la *Prose du Transsibérien;* BC, *TADA* I, 344-351. Voir aussi l'analyse d'Yvette Bozon-Scalzitti, qui montre que la *Prose* retravaille des écrits antérieurs relatifs au voyage du jeune Cendrars de Saint-Petersbourg à Libau en novembre 1911: fait qui n'exclut toujours pas la possibilité d'un voyage en Transsibérien, bien sûr; Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme: de* Moganni Nameh *au* Transsibérien (Paris: Minard, 1972) 59, note 34 et *passim*. Dans le dossier de presse d'avant 1914 de la *Prose*, aucun écrivain ne soulève des doutes sur la véracité du voyage en Transsibérien, sauf erreur. Par conséquent, jusqu'à la découverte de nouvelles données, « les grincheux » incrédules se sont exprimés de vive voix…ou sont des inventions de Cendrars. Voir Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique: la* Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, *Blaise Cendrars, Sonia Delaunay* (Paris: Minard,, 1987).

[11] BC, *TADA* I, 350, note 55. « Les Fenêtres » d'Apollinaire est lui-même entouré de légende, car il existe plusieurs relations divergentes de sa rédaction. Voir à ce propos Pär Bergman notamment, qui discute les anecdotes divergentes de la genèse du poème, qu'on dit tantôt créé collectivement, tantôt par Apollinaire seul: « A propos des 'Fenêtres' et de 'Tour' », *Lettres modernes GA* 1 (1962): 62-65. Claude Debon a constitué une bibliographie critique pour « les Fenêtres »; voir Calligrammes *dans tous ses états* (Paris: Calliopées, 2008) 57-60. J'y ajoute une brève note de Michael L. Rowland, « Apollinaire's 'Les Fenêtres' », *The Explicator* 35.1 (1976): 24-25.

fly » (« les cochons ont peut-être des ailes »). Cette expression diffère de son homologue français, qui souligne quant à lui l'avènement douteux d'un événement futur (« quand les poules *auront* des dents » ou « quand les cochons *auront* des ailes », c'est-à-dire « aux calendes grecques » ou « à la Saint Glin-glin »). L'expression anglaise signale elle aussi l'incrédulité par antiphrase, mais à propos d'un fait accompli: « oui, tu as fait un voyage, et les cochons ont peut-être des ailes » = « je ne crois pas que tu aies fait de voyage ». Chez Cendrars, cette dernière phrase permet au poète d'avoir le beurre et l'argent du beurre: il se défend du doute sur le voyage, tout en le suscitant. Le lecteur constate que la véracité des faits ne peut se mesurer sans vérification extérieure; par le seul discours, aucun critère sûr ne permet de départager le vrai et le faux. Cependant, la remarque finale de Cendrars tend à *reconduire* la distinction vrai/faux, à soulever cette distinction comme un enjeu du discours. Cœur du problème ou faux problème?

La question – *le poète a-t-il fait ce voyage ou non?* – suppose que le sujet de ce texte, c'est-à-dire l'être désigné par le « je », à l'homme empirique Blaise Cendrars-Freddy Sauser.[12] Tout d'abord, on présume habituellement, par la force de la convention,

[12] Qu'est-ce qu'un « sujet »? A l'origine, le terme signifie simplement « être individuel, personne considérée comme le support d'une action, d'une influence », définition donnée comme vieillie par le *Petit Robert*, ou encore « être pensant, considéré comme le siège de la connaissance » dans un sens psychologique ou philosophique. Il y a aussi le « sujet grammatical », catégorie purement linguistique, qui définit le terme qui régit le verbe. Käte Hamburger décrit le « sujet d'énonciation », catégorie linguistique: c'est le sujet impliqué dans n'importe quel énoncé, que ce dernier ait la forme d'une proposition ou non, et qu'il contienne ou non un sujet grammatical. Ce sujet abstrait inhérent au système de la langue se distingue du sujet logique et psychologique. La position me semble proche de celle d'Oswald Ducrot, qui parle du « locuteur » comme d'une instance virtuelle perçue comme responsable d'un énoncé, indépendante à la fois de « l'énonciateur » et du sujet dans le monde. Dans les pages qui suivent, je vise à établir la non-pertinence, dans le cadre du présent travail, de la distinction entre sujet d'énonciation (purement linguistique) et sujet dans le monde, distinction qui me semble difficile et coûteuse à maintenir en toute rigueur dans une analyse littéraire. En somme, j'ai pris le parti de traiter le sujet des poèmes comme un sujet psychologique et comme un être évoluant dans le monde, même dans le cas de sujets fictifs. Ceci dit, certains textes peuvent en effet, par leur forme énonciative, rendre peu pertinente une discussion en termes d'un sujet dans le monde: on doit rester à l'écoute des configurations du texte. Voir Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit* (Paris: Editions de Minuit, 1989) 193-201; Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective* (Sprimont, Belgique: Mardaga, 2003) 141-142; et Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, trad. Pierre Cadiot (Paris: Seuil, 1986) 43-46 et *seq*.

que c'est l'auteur empirique qui se prononce dans un épitexte auctorial comme celui-ci, de même que dans un entretien ou une lettre personnelle. La dernière phrase de l'épitexte postule l'identité du « je » épitextuel et du « je » de la *Prose du Transsibérien* (c'est « mon » voyage, donc celui du « je » de l'épitexte *et* du poème). Mais cette identification au sujet empirique s'impose pour une raison plus simple encore: ce serait un non-sens de demander si le voyage avait bien été effectué…par une instance fictive ou virtuelle! C'est pourtant en termes d'instances virtuelles qu'on examine souvent les questions d'énonciation dans les textes poétiques, comme en témoigne ce point de vue exemplaire chez Antonio Rodriguez, au début de son examen du « sujet lyrique » et des « effets de sujet » en poésie:

> Il nous faut [...] apporter d'emblée quelques présupposés sur les 'sujets' dont il sera question dans cette partie. En cela, nous reprenons des évidences, mais nous préférons les rappeler afin qu'il n'y ait point de confusions. Le premier présupposé tient à la distinction entre les sujets empiriques, qui sont des existants caractérisés comme sujets psychologiques ou philosophiques, et les sujets virtuels d'énonciation et d'expérience produits par les effets du texte et de l'interaction. Même si par le jeu des figurations, ces deux types de sujets peuvent se rapprocher logiquement, comme dans l'autobiographie, ils ne se confondent jamais ontologiquement. Ils maintiennent constamment la distance du monde empirique au monde textuel.[13]

Ce « présupposé » joue un rôle de précaution théorique. Il permet de limiter fortement l'extension des affirmations: on ne parlerait pas de l'auteur empirique, mais tout au plus d'une figure de l'auteur, sorte de représentation reconstruite à partir des textes littéraires qu'il faut considérer à la manière d'une fiction plus ou moins plausible au regard des faits. Cette figure de l'auteur a eu beaucoup de noms, chacun comportant sa part de flottement conceptuel, et dont les théories sont parfois d'une hallucinante complexité: « *second self* » (Kathleen Tillotson); « auteur implicite » (Wayne C. Booth); *persona* (de

[13] Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique*, 138.

provenance latine, mais évoqué le plus souvent dans le monde anglo-saxon avec des résonances poundiennes, par Booth et Tillotson entre autres); *ethos* (Aristote, Quintilien); *sujet d'énonciation* (Käte Hamburger et de nombreux autres); et, bien sûr, ce fameux *sujet lyrique*.[14] Mais quel que soit son nom et les variations de ses contours, il s'agit souvent de maintenir une distance entre un sujet empirique, dont l'être-au-monde excède le discours, et une instance virtuelle construite dans et par ce discours.

Dans le cas de Rodriguez, l'évacuation du sujet empirique a sa raison d'être. Son argument adopte une perspective strictement stylistique, linguistique et phénoménologique: il s'intéresse aux « effets de sujet » et des « effets-personnage » que perçoit le lecteur de textes poétiques.[15] Mais le critique n'a pas toujours tant de liberté pour restreindre son champ d'analyse. Bien des auteurs, et Cendrars, Jacob et Apollinaire exemplairement, multiplient les marques autobiographiques qui, selon la formulation de Rodriguez, rapprochent sans cesse le « sujet empirique » et le « sujet virtuel d'énonciation et d'expérience produit par les effets du texte et de l'interaction » (« l'interaction » désigne la production de sens du lecteur face au texte). En 1964, le commentaire en trois tomes d'*Alcools* par Marie-Jeanne Durry, toujours un ouvrage de référence en dépit de son âge, commence par une longue défense du choix d'inclure les

[14] Sur le sujet lyrique, voir Antonio Rodriguez, *Le pacte lyrique*; Dominique Rabaté, prés., *Figures du sujet lyrique* (Paris: Presses Universitaires de France, 2001); et Dominique Rabaté, Yves Vadé et Joëlle Sermet, prés., *Modernités* 8, no. spécial *Le Sujet lyrique en question* (1996); sur l'auteur implicite, voir Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961) 66-86 et la récente évaluation de ce concept par Tom Kindt, « 'L'auteur implicite': remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », *Vox poetica* (25 février 2008) 20.04.11 <http://www.vox-poetica.org/t/kindt.htm>; sur le « second self », voir Kathleen Tillotson, *The Tale and the Teller* (London: Rupert Hart-Davis, 1959); sur le sujet d'énonciation, voir Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*; sur la *persona* comme notion latine distincte de l'*ethos*, voir Charles Guérin, *Persona: l'élaboration d'une notion rhétorique au 1^er^ siècle avant Jésus-Christ*, t. I (Paris: Vrin, 2009); sur l'*ethos*, voir entre mille autres l'ouvrage déjà cité de Charles Guérin et celui de Jean Lecointe, *L'Idéal et la différence: la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance* (Genève: Droz, 1993), etc.

[15] Rodriguez reprend les expressions d'« effet de sujet » et de « effet-personnage » de Philippe Hamon. Voir Rodriguez, 139-140 et 144; pour une discussion du problème du sujet, voire notamment 137-148 et l'intégralité du chapitre « La Formation subjective », 137-189.

faits biographiques dans sa discussion. Elle réagit explicitement à l'air du temps hostile à ce choix: quatre ans plus tard, Roland Barthes publia « la Mort de l'auteur ».[16] On a déjà souligné le silence théorique qui entoure ces poètes plus que d'autres: pourquoi, sinon que la part « empirique », voire intimiste de ces œuvres résiste, dans une certaine mesure à des approches conceptuelles à visée générale?

Quant à la critique concernant directement ces trois auteurs, aucun avatar de la distinction *auteur* / *figure de l'auteur* n'y a cours: à force d'interpénétration entre écrits publiques et intimes, elle devient à peu près impossible à maintenir de manière cohérente. Le texte de *Der Sturm* est un bon exemple du problème. A reléguer ce texte à un domaine purement « virtuel » en le coupant conceptuellement de la biographie, on réduit *de facto* la portée du geste à la fin du texte (concernant les « grincheux » qui nie le voyage en Transsibérien), on *dégriffe* le texte, comme on dégriffe un chat ou un vêtement, en évitant soigneusement le problème épistémologique qu'il soulève, qui n'a de pertinence qu'à condition de maintenir le rapport conceptuel et pratique étroit à un sujet empirique. *Un sujet d'énonciation ne voyage pas;* il est un effet du texte.

Ce n'est guère une solution d'affirmer que l'on n'a jamais affaire au sujet empirique, même dans des enquêtes biographiques ou historiques: à dire que tout est virtuel, on ne dit rien, ou rien d'opératoire.[17] Car, si toute prise de parole écrite implique

---

[16] « [']Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire[']: je suis donc justifiée à vous parler de cette histoire. Justifiée, je ne sais pourquoi j'emploie ce terme. Ou plutôt je le sais, mais sans l'admettre. C'est parce qu'actuellement ceux qui croient encore que la connaissance de la vie d'un homme n'est peut-être pas inutile pour comprendre son œuvre ont tous mauvaise conscience. La tendance actuelle est au contraire de dissocier l'œuvre et l'homme. [...] » Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire,* Alcools, t. I (Paris: SEDES, 1956) 20 et *seq.*; Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue* (Paris: Seuil, 1984) 61-67. Cependant, cet article trop célèbre de Barthes ne résume pas les perspectives de ce théoricien souvent subtil: l'article sert ici d'emblème, avec la réduction inévitable que cela comporte, mais on n'en fera pas de repoussoir. Voir aussi la note suivante, où la même remarque s'impose.

[17] Cette conception d'une parole seulement virtuelle semble constituer la *mythologie du texte* selon Roland Barthes (en 1971). Citant l'exemple de Proust et de Genet, Barthes évoque des œuvres où il y a « réversion de l'œuvre sur la vie » (c'est-à-dire où l'œuvre contribue fortement à la vision que nous formons de son

un « sujet d'énonciation » ontologiquement distinct du « sujet empirique » auquel on ne saurait avoir accès, alors cette deuxième catégorie n'a plus aucun contenu en dehors de la parole incarnée, de vive voix. La catégorie de « sujet d'énonciation » perdrait aussitôt toute capacité de délimiter un objet circonscrit (du moins dans le cadre d'une démonstration écrite), puisqu'il s'applique à tout énoncé écrit. C'est aussi inconséquent que d'affirmer avoir toujours affaire au sujet empirique.

Cependant, si la critique sur Jacob, Cendrars et Apollinaire parle peu ou prou du sujet empirique dans l'approche de l'œuvre, cette nécessité n'implique nullement une identification naïve (parce que partout et toujours présupposée) entre sujet empirique et sujet de l'énonciation. On se voit obligé de suspendre son jugement face à un mélange de fictions et de vérités, de construit et de contingent: cela ne suppose pas qu'on identifie toujours sujet empirique et sujet de l'énonciation, mais seulement qu'on se déplace souvent de l'un à l'autre, et qu'on ne peut pas juger définitivement de leur rapport logique et même « ontologique ».[18] C'est là une inconfortable position de compromis: « auteur » ou « figure de l'auteur »? Un peu des deux. C'est dans cet entre-deux même que Dominique Combe situe le *sujet lyrique*:

> Plutôt que d'inscrire les œuvres dans des catégories génériques 'fixistes' comme 'autobiographie' et 'fiction' – et par là d'opposer *sub specie aeternitatis* un Moi lyrique à un 'Moi fictionnel' ou 'autobiographique', mieux vaudrait sans doute envisager le problème d'un point de vue dynamique, comme un processus, une transformation ou, mieux encore, un 'jeu'. Ainsi, le sujet lyrique apparaîtrait comme un sujet autobiographique 'fictionnalisé', ou du moins en voie de 'fictionnalisation' – et, réciproquement, un sujet 'fictif' réinscrit dans la réalité

---

auteur). Cela s'applique bien aux œuvres dont nous parlons ici même. Mais chez Barthes, ce geste sert à tout rejeter du côté de la fiction: « le *je* qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un *je* de papier. » Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *Œuvres complètes*, t. II (Paris: Seuil, 1994) 1215.

[18] Affirmer tel Rodriguez que sujet empirique et sujet de l'énonciation ne se confondent « jamais ontologiquement » me semble problématique. Ontologique est un bien grand mot ici; l'affirmation s'appuie sur des présupposés métaphysiques. Car sait-on, au juste, les rapports ontologiques de la parole écrite et du sujet?

> empirique, selon un mouvement pendulaire qui rend compte de l'ambivalence défiant toute définition critique, jusqu'à l'aporie.

Ce grand mot d'*aporie* tiendrait, selon Combe, au caractère « tensionnel, et non pas dialectique » de ce sujet lyrique: la parole va et vient entre réel et fiction, sans dépasser ce mouvement; sa position n'est pas seulement instable, elle est inévaluable. On ne connaîtra jamais le « degré d'écart » du sujet empirique et du sujet de l'écriture. L'aporie, au fond, ne va guère plus loin que celle décrite jadis par Wayne C. Booth, qui remarque que l'on ne saura jamais si tel auteur fut en colère au moment d'écrire la tirade, attendri lors de la scène du premier baiser, etc.[19]

Les thèses de Käte Hamburger méritent discussion à ce propos, car l'une de ses positions ressemble à celle de Combe et du présent travail:

> Dans notre optique, dire: 'ce Je n'est pas Goethe, ce Tu n'est pas Frédérique' plutôt que: 'ce Je est Goethe, ce Tu est Frédérique' relève du même biographisme illégitime. Il n'y a pas de critère, ni logique ni esthétique, ni interne ni externe, qui nous autoriserait à dire si le sujet d'énonciation du poème peut être ou non identifié avec le poète. Nous n'avons la possibilité, et donc le droit, ni de soutenir que le poète présente ce qu'énonce le poème – que ce soit ou non sous la forme d'un Je – comme étant sa propre expérience, ni d'affirmer le contraire.[20]

Selon Hamburger on ne sait donc jamais dans quelle mesure l'écriture correspond à l'expérience empirique. Mais chez la théoricienne, il s'agit une fois encore d'une précaution théorique de la formulation, ce que confirme une note de Hamburger où elle répond à un critique sur le même sujet: Hamburger entend liquider, neutraliser le débat; écarter définitivement ce qu'elle considère comme un faux problème.[21] En revanche, Dominique Combe, tout en constatant la même aporie fondamentale, la situe à la base d'un processus. Cela permet de conceptualiser le rapport de l'écriture à l'expérience, non

---

[19] Dominique Combe, « La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *Figures du sujet lyrique*, 55-56 et 63; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, 82.
[20] Käte Hamburger, 240, et voir 242.
[21] Käte Hamburger, 256, note 20.

comme une question « illégitime » selon le mot de Hamburger, mais au contraire comme une question perpétuellement ouverte. Les poètes eux-mêmes soulèvent la question du degré de véracité d'un texte, comme on l'a vu chez Cendrars; ils dramatisent de mainte façon le lien problématique mais essentielle entre vie et écriture. Dès lors, comment soutenir qu'il n'y a pas le « droit » d'en discuter?

Cependant, une fois posées ces bases théoriques à propos du sujet, une question terminologique se pose: comment l'appellera-t-on au cours des analyses, ce sujet réductible ni au sujet empirique, ni à une entité de fiction; ni à la virtualité linguistique, ni à la réalité de l'être au monde? Rodriguez et Hamburger parlent tous deux de sujet d'énonciation; on a vu que cela se réduit trop strictement au plan linguistique, et il existe bien des raisons de ne pas s'engager trop avant dans l'appareil théorique de Hamburger, qui a produit d'innombrables malentendus.[22] *Persona* et *ethos*, liés à la rhétorique, produiraient d'autres malentendus en sollicitant des concepts de la Rhétorique étrangers à notre propos, car intimement liés aux enjeux politiques et sociaux du rôle d'orateur. « Sujet lyrique » pourrait convenir, à condition d'écarter les interprétations divergentes

[22] Peut-on démêler les fils de la *Logique des genres littéraires?* Je m'en avoue incapable, du moins dans la seule traduction française disponible. Voici quelques perplexités. Pour Käte Hamburger, « *Un énoncé est toujours un énoncé de réalité. La 'réalité' de l'énoncé tient à son énonciation par un sujet réel, authentique* », réel parce qu'ancré dans le temps (c'est Hamburger qui souligne, marquant ainsi un postulat fondamental). Or, pour Hamburger, il y a aussi une « frontière infranchissable qui sépare la narration fictionnelle de l'énoncé de réalité quel qu'il soit ». Voici le syllogisme: a) la narration fictionnelle est absolument séparée de l'énoncé de réalité; b) mais tout énoncé est énoncé de réalité; c) donc, la narration fictionnelle ne comporte pas d'énoncé. Une fiction, mettons un roman quelconque qui ne serait pas à la première personne, ne contiendrait aucun énoncé! Que la fiction ne comporte point précisément de narrateur chez Hamburger, passe encore; mais tout énoncé? Autre perplexité: selon Hamburger, « même le poème descriptif ou phénoménologique dépourvu de 'je' explicite peut, le cas échéant, être un poème vécu au sens de vécu personnel. » A ce titre, Hamburger exemplifie le phénomène lyrique entre autres avec des textes de…Francis Ponge, choix plutôt inattendu. Un poème « descriptif » n'instaure apparemment pas de monde fictionnel selon Hamburger, mais on comprend mal pourquoi: un des *Poëmes* de Léon-Paul Fargue sans première personne, serait-il narration fictionnelle ou bien « poème descriptif » à lire selon l'énonciation d'un Je lyrique? Certains textes laissent une marge généreuse au doute, leur « contexte » ne suffisant pas à signaler leur appartenance au genre lyrique. Au demeurant, à l'exception de la première personne, Hamburger donne bien peu de critères permettant d'identifier un texte comme relevant du « vécu personnel », voire du genre lyrique. Käte Hamburger, 56, 208-209, 248, 254-255, 262-273.

du terme: on y aura recours au besoin pour désigner la conception du sujet qu'on vient d'établir. En fin de compte, aucun terme technique ne s'impose en toute rigueur: le mot « poète » joue le rôle nécessaire. On peut le constater en modifiant une proposition de tout à l'heure: « Le style saccadé, paratactique et scandé de phrases nominales deviendra une marque de fabrique *du poète* ». L'expression « du locuteur » se limite à la strate linguistique, tandis que « du sujet » ou « du sujet lyrique » introduirait une abstraction, une technicité inutile. La désignation « poète », en revanche, comporte l'indétermination nécessaire; il peut servir à désigner une instance textuelle et/ou un être empirique, sans trancher. En outre, le mot même de « poète » nous situe d'emblée à mi-chemin entre l'entité de fiction et l'être réel: pouvant désigner un sujet particulier (Cendrars, Apollinaire ou un autre), il suggère aussi une entité pour ainsi dire archétypale, – le Poète.

B. Un brouillage des genres

Dans le passage cité tout à l'heure, Combe suggérait d'éviter les « catégories génériques 'fixistes' », soit autobiographiques, soit fictionnels. Dans le cas de Cendrars, Jacob et Apollinaire, de telles catégories seraient encore plus problématiques que d'ordinaire, car ces poètes affectionnent l'ambiguïté générique, au demeurant souvent liée à l'ambiguïté énonciative. Aussi le texte de Cendrars paru dans *Der Sturm* paraît tantôt comme un texte programmatique (prise de parole de l'écrivain sur son œuvre), tantôt un poème à part entière ou une extension poétique de la *Prose du Transsibérien.* Il en porte le titre sans modification, comme s'il *était* la *Prose du Transsibérien* (titre déjà génériquement ambigu au demeurant).

Cette ambiguïté générique a pour effet de renforcer la continuité apparente entre la personne de l'écrivain (en tant que rôle publique, institutionnalisé) et le locuteur de la *Prose*. Bien sûr, d'autres marques contestent cette continuité: si c'est « l'écrivain » qui prend la parole dans un texte programmatique, c'est pour affirmer (dans un premier temps) qu'il n'est pas écrivain et qu'il n'a aucun programme. Et dès que l'équation « *je* de la *Prose* » = « *je* de *Der Sturm* » est posée, Cendrars introduit cette fâcheuse troisième personne, dans un usage parfaitement équivoque: « La *Prose du Transsibérien* est donc bien un poème, puisque c'est l'œuvre d'un libertin. Mettons que c'est *son* amour, *sa* passion, *son* vice, *sa* grandeur, *son* vomissement. C'est une partie de *lui-même*. » Parle-t-il encore du même *je*? On brouille les pistes.

L'affection de Cendrars pour les textes « hors-genre » ne s'est jamais démentie, depuis *J'ai tué* (récit, poème, témoignage?) et *Profond aujourd'hui* (poème ou manifeste?) en 1917, jusqu'à *L'Homme foudroyé* en 1945. Cendrars a déclaré de ce dernier et des les livres qui l'ont suivi: « ce sont des Mémoires sans être des Mémoires ».[23] La critique cendrarsienne parle volontiers des « inclassables » de Cendrars.[24]

Cendrars partage avec Max Jacob cet intérêt pour l'amorphisme ou le polymorphisme générique (mais aussi avec Apollinaire, plus discrètement: « le Larron » mélange les modes narratif et théâtral, « la Maison des morts » est un récit transformé en vers, etc.). Tout comme Cendrars, il arrive à Jacob d'exploiter ce flottement générique pour interroger le rapport de « l'auteur » au locuteur du poème. En 1919, Jacob publie sa

[23] BC, *TADA* 15, 55.
[24] Sur cette expression et son application à des textes comme *Profond aujourd'hui*, *l'Eubage* et d'autres encore, voir notamment Claude Leroy, « 1917 ou l'an-architexte », *Lettres modernes BC* 1 (1986): 13-26, ainsi que l'ensemble de ce numéro de la *Revue des Lettres Modernes*.

Défense de Tartufe: Extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti. Il s'agit d'une espèce inédite de prosimètre, genre médiéval qui mélange prose et vers. Le genre du prosimètre proprement dit a connu son heure de gloire avec les Grands Rhétoriqueurs, tel *le Séjour d'Honneur* d'Octovien de Saint-Gelais (fin 15ème siècle). Le rapprochement ne manque pas d'attrait, puisque les Rhétoriqueurs sont associés tout comme Max Jacob au goût immodéré de la paronomase (idée reçue simpliste, bien entendu, mais le rapprochement mérite approfondissement, peut-être). Le long sous-titre de la *Défense de Tartufe*, en même temps qu'il souligne l'hétérogénéité des textes qui composent le livre, insiste sur la dimension autobiographique consubstantielle aux confessions mystiques, dont celles d'Augustin. Les parties du livre suivent la progression d'une vie: jeunesse débauchée, crise mystique, repentance, période de doutes et d'hésitations et, enfin, conversion.[25]

Le texte de Max Jacob le plus souvent cité dans une perspective autobiographique ou de témoignage, – voire le texte de Max Jacob le plus souvent cité tout court – est très probablement « la Révélation », texte en prose immédiatement suivi d'un court dialogue, qui forme en quelque sorte le cœur de la *Défense de Tartufe*.[26] Ce texte raconte la vision mystique, ostensiblement celle que Jacob a vécue en automne 1909. Le rapprochement

[25] Les titres des quatre parties sont: « Antithèse », « La révélation », « La décadence, ou mystique et pécheur », « La vie dévote ». Voir MJ, *DdT*.

[26] MJ, *DdT* 101-102. Selon Mousli, « Les premiers textes écrits dans l'exaltation du moment sont parfois à la limite du délire, faits de clichés religieux mêlés à des images proprement jacobiennes, telle cette 'Révélation'. » Rapprocher « Révélation » du délire et de « l'exaltation du moment » de la vision semble faire de ce texte une expression spontanée. Cependant, la *Défense de Tartufe* a paru en 1919, et l'expression religieuse y diffère sensiblement de celle de *Saint Matorel* par exemple, publié dès 1911. En somme, « Révélation » n'a vraisemblablement pas été composé dans « l'exaltation du moment », mais avec un long temps de recul et de réflexion. Mousli, comme maint autre commentateur, occulte l'artifice littéraire en faveur d'une inspiration jaillie du vécu. C'est là un élément de la légende jacobienne. Béatrice Mousli, *Max Jacob* (Paris: Flammarion, 2005) 92. Cf. l'article d'André Guyon, « Un copain de Romains », *Max Jacob à la confluence* (Quimper: Bibliothèque Municipale de Quimper; Université de Bretagne Occidentale, 1994) 75-89, qui rapporte une lettre de Jacob à Jules Romains à la suite des visions de 1909. La perspective de cette lettre montre l'évolution très importante de la pensée religieuse de Jacob pendant ces années formatrices.

autobiographique qu'opère le sous-titre se confirme à travers de nombreux indices. Et la présence de proses datées à la manière du journal intime, ainsi qu'un titre (« Suite du journal »), viennent entériner cette identification générique: la *Défense de Tartufe* serait bien un « témoignage ».

Toutefois, la structure du livre exhibe une chronologie arrangée qui souligne d'emblée la part de fiction. Le poème « A un prêtre qui me refuse le baptême: 1909 » se place, comme il se doit, après la révélation mystique. Mais « Ecrits pour la S.A.F (Société des Amis de Fantômas) » est situé au début du livre, bien avant la révélation de 1909, *alors qu'*« *Ecrit pour la S.A.F. » ne peut être antérieur à 1911*, date de parution du premier volume de *Fantômas*!

Les lecteurs de Jacob connaissaient ce roman populaire de Marcel Allain et Pierre Souvestre, ainsi que ses dates de parution (de 1911 à 1913), en raison de l'immense succès commercial du Génie du Crime.[27] Les lecteurs de la *Défense* pouvaient difficilement passer à côté de cet anachronisme criard. Pour le lecteur peu au fait de l'actualité littéraire des années dix ou inattentif, Jacob ne manque pas de rappeler ailleurs la perturbation chronologique à l'œuvre tout au long de la *Défense de Tartufe*: le poème « Eucharistie » comporte une curieuse note de bas de page (de l'auteur): « Ce poème n'est pas à sa place, puisque l'auteur n'est ici pas encore baptisé. C'est une erreur de mise en pages ou une intention qui lui échappe aujourd'hui. » Erreur de mise en page? Il suffit d'examiner le jeu d'épreuves de la *Défense*, revu et corrigé par un Jacob pointilleux à

[27] Pour une historique de la série d'Allain et Souvestre, voir la préface de Francis Lacassin à la réédition de plusieurs volumes de *Fantômas* chez Robert Laffont: *Fantômas: Le Train perdu, Les Amours d'un prince, Le Bouquet tragique, le Jockey masqué*, Coll. Bouquins (Paris: Robert Laffont, 1987) 7-30. On reviendra plus tard à ce personnage; voir *infra*, 393-434.

l'extrême, pour se convaincre de l'importance qu'il donnait à la disposition des textes de ce livre.[28]

Ces décalages temporels font douter du statut générique du livre: document autobiographique ou œuvre littéraire? Le sous-titre officiel, *Extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti* relève certes de la confession. Mais le livre comporte un deuxième sous-titre, que l'on ne trouve que dans les bibliographies « du même auteur », et qui penche bien davantage du côté de la fiction: la *Défense de Tartufe: roman mêlé de vers*.[29] Les « romans » n'excluent pas forcément les éléments autobiographiques. Mais peut-on dire avec André Blanchet que « *[l]a Défense de Tartufe n'est rien d'autre que le témoignage* d'un converti »?[30] Il est un témoignage au sens

[28] Ce jeu d'épreuves se trouve dans le fonds Max Jacob, collection Didier Gompel-Netter de la Bibliothèque Nationale, don n° D97-13, côte NAF 2831**,** numéro 85 de l'inventaire dressé par M. Gompel-Netter. J'ajoute que le poème en prose « Souvenir douloureux du 22 septembre 1909 » est enchâssé entre deux poèmes en vers comportant tous deux la même note de bas de page (de l'auteur, à nouveau): « Ce poème a paru dans la revue *L'Elan*. » La revue *L'Elan* a paru entre avril 1915 et décembre 1916; les poèmes en question ont paru sous une forme sensiblement différente dans le numéro 10 de décembre 1916, numéro dont il sera question plus tard. Remarquons pour l'instant que la note signale, à nouveau, la non-correspondance entre chronologie de la publication et chronologie narrative, comme pour rendre plus équivoque encore le rapport entre l'auteur et le locuteur de la *Défense*. MJ, *DdT*, 132-137 et voir *infra*, 450-468 sur Jacob et la revue *l'Elan*.

[29] On trouve ce sous-titre ou désignation générique sous la forme « roman mêlé de poèmes » dans le numéro spécial du *Disque vert* consacré à Max Jacob, sous la rubrique « Bibliographie de l'œuvre de Max Jacob », *Disque vert* 2.2 (novembre 1923): 67 (voir la réédition en facsimilé de cette revue, *Le Disque vert*: *le Disque vert, Ecrits du nord*, t. II (Bruxelles: Jacques Antoine, 1971) 561). Le sous-titre « roman mêlé de vers » se trouve sous la rubrique « du même auteur » de la réédition chez la *NRF* du *Cinématoma* (Paris: Gallimard, 1929) et à nouveau dans une bibliographie de la main de Jacob publiée dans *Poèmes épars, Le Cornet à dés II (une suite)*, Coll. Orphée (Paris: La Différence, 1994) 33.

[30]MJ, *DdT*, 11, je souligne. C'est la première phrase de la longue préface-étude de l'Abbé Blanchet, qui a établi « l'édition définitive » de la *Défense* en 1964. Pour ma part, je juge cette édition « définitive » fortement problématique; elle mérite à mon sens d'être refondue, sans sacrifier la précieuse étude de Blanchet. Mais ce dernier (ou encore les éditions Gallimard?) insiste abusivement sur la part du « témoignage ». L'une des proses de la *Défense* s'intitule « Suite du journal » dès l'édition originale. Mais la *Défense* comporte plusieurs proses sans titre, parfois suivies de vers (*qui en font clairement partie* dès lors que l'on observe les astérisques qui servent à séparer les textes dans l'édition originale). Blanchet se permet d'introduire systématiquement des sauts de page entre les proses et les vers, dissociant des textes conçus comme des ensembles. Il impose à plusieurs reprises les titres factices « Suite du journal » et « Journal » (ces titres sont indiqués entre crochets, mais cela ne justifie pas l'ajout). Simple question de lisibilité et d'aération du texte, dira-t-on? Voir ci-dessus à propos du grand soin que Jacob apporta à la disposition des textes de la *Défense*.

évangélique, certes, mais il est bien d'autres choses encore, y compris une fabrication partielle exhibée comme telle.[31]

La ressemblance avec la démarche cendrarsienne est manifeste, et ce jusqu'au *je* se désignant à la troisième personne (« Ce poème n'est pas à sa place, puisque *l'auteur* n'est ici pas encore baptisé. C'est une erreur de mise en pages ou une intention qui *lui* échappe aujourd'hui »: qui parle dans cette note, si ce n'est l'auteur?). Dans les deux cas, le poète mobilise la rhétorique de l'authenticité, mais pour la mettre en question et en dévoiler la part d'artifice. Chez l'un comme chez l'autre, l'ambiguïté générique accentue ce jeu. Mais, là où Cendrars produit de l'équivoque par l'*indétermination* générique, Jacob rassemble des textes extrêmement hétérogènes (méditations, extraits de journal, poèmes en prose ou en vers, morceaux détachés...) pour jouer sur une *incompatibilité* générique qui met en présence de multiples protocoles de lecture.

C. Guillaume Apollinaire, ou le faussaire démiurge

Bien entendu, ces œuvres de Jacob et de Cendrars ont des enjeux assez différents. Chez Jacob, la véracité douteuse fait partie d'une scénographie de la culpabilité, que signale déjà le titre de Tartufe, ou dévot hypocrite. Chez Cendrars, l'équivoque relève d'un imaginaire du poète-démiurge, qui donne au fantasme l'intensité même du réel. Mais l'exhibition d'une véracité problématique se retrouve sous des formes extrêmement proches. On s'attendrait à trouver comme naturellement cette même problématique chez Apollinaire. J'ai souligné tout à l'heure l'importance de la lecture autobiographique des

[31] Faut-il préciser que cette exhibition de la fausseté va à l'encontre de tout autre récit de conversion de cette époque, sinon de toute époque? Qu'il s'agisse de romans, poèmes ou témoignages, les nombreux récits des convertis insistent invariablement sur la véracité de leur propos ou son ancrage essentiel dans l'expérience vécue, quand bien même les faits seraient un peu modifiés. Sans exception, on dissimule les entorses aux faits, lorsqu'on en fait pour les besoins de l'édification. Frédéric Gugelot, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France, 1885-1935* (Paris: CNRS Editions, 1998) 246, 258.

œuvres d'Apollinaire, chez Marie-Jeanne Durry entre tant d'autres. Apollinaire encourage ce type de lecture en se nommant assez souvent dans le poème, ce qui assimile explicitement le locuteur au sujet écrivant: « Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire », écrit le poète.[32] D'un autre côté, rien ne semble plus simple que d'établir l'intérêt d'Apollinaire pour le factice sous toutes ses formes: il suffit, à l'instar d'Etienne-Alain Hubert très récemment, d'évoquer l'article « Des faux » de 1903, où Apollinaire compare le travail du poète à celui d'un faussaire,[33] ou de citer la célèbre réponse à une enquête parue dans *La Vie* en 1914: « Vérité: authentiques faussetés, fantômes véritables. »[34] Pourtant, une mise en scène telle qu'on l'a rencontrée chez Jacob et Cendrars (c'est-à-dire reliant le locuteur explicitement au sujet empirique, tout en mettant ce lien en question), s'avère bien plus difficile à repérer. En fin de compte, la dimension autobiographique est souvent voilée: Apollinaire, en vérité, fait preuve d'une certaine pudeur à *s'identifier à lui-même* sans les filtres de la fiction, de l'allégorie ou de l'antécédent littéraire.

Néanmoins, Apollinaire ne manque pas de soulever la question de la véracité. Mais l'occurrence la plus frappante de cette préoccupation se trouve justement sous forme de réponse à Cendrars, et qui semble même l'accuser, d'une certaine façon. Un dialogue par poèmes interposés se construit entre les deux poètes, tournant autour du rapport entre fantasme et vécu, fiction et réel. Le dialogue culmine avec « Arbre », l'un des poèmes les plus énigmatiques et déstructurés d'Apollinaire. Cette déstructuration confirme la tendance apollinarienne à voiler la part de la circonstance: si la question de

[32] GA, « Merveille de la guerre », *Poésies*, 271. C'est ce même vers dont se sert Durry pour autoriser son approche biographique. Voir également « Cortège », GA, *Poésies*, 74.
[33] GA, *Prose* II, 74-77.
[34] GA, *Prose* II, 984-985. Voir Etienne-Alain Hubert, « Apollinaire et les vrais 'faux messies' », *Apollinaire* 5 (mai 2009): 53-56.

l'authenticité du poème joue un rôle important chez lui, c'est souvent, comme ici, sous la forme d'un discours chiffré, du clin d'œil adressé aux initiés.[35] Ainsi, c'est seulement à force de dévider le peloton des allusions que l'on constate l'enjeu au cœur d'« Arbre », qui est bien l'(in)authenticité du vécu, le mélange poétique du fait et de la fiction, la réversibilité de la légende et de l'histoire.

Car « Arbre », entre autres choses, répond à l'accusation que *le poète ment*. Il ne colle pas à son personnage: si le poète présente des images intenses et sublimées de lui-même et de son expérience, ces images demeurent des stylisations fictives au delà du réel, ce qui fait du poète une grandeur en toc. C'est l'accusation même qu'anticipe Cendrars dans le texte de *Der Sturm* (« il se trouvera bien des grincheux... ») et que ce dernier reposera, comme nous le verrons, à Apollinaire. Mais la réponse d'Apollinaire dans « Arbre » tend à donner tous les droits à la fiction, ou encore à quelque chose qui, relevant d'une vérité seconde, contournerait la distinction fiction-vérité.

Le dialogue commence avec « l'Emigrant de Landor Road », poème de 1905 repris dans *Alcools*.[36] « L'Emigrant de Landor Road » met en scène un émigrant qui part de Londres pour l'Amérique. Il est tiraillé entre le rêve de fortune et d'une nouvelle vie à venir, et une vie passée qui le hante (première lueur de la tension qui deviendra celle de l'Ordre et de l'Aventure, de la tradition et de l'invention avant-gardiste, du passé et du futur, chez l'Apollinaire des *Calligrammes*).[37] Au début de son monologue, l'émigrant s'écrie:

Mon bateau partira demain pour l'Amérique

[35] Si l'œuvre d'Apollinaire se prête aux plaisirs de la scolie érudite, cette érudition relève autant du biographique que du livresque. Le clin d'œil autobiographique incite à la recherche au même titre qu'un mot rare ou un nom propre insolite.
[36] GA, *Poésies*, 105-106, et voir Michel Décaudin, *Le Dossier d'*Alcools: *édition annotée des préoriginales* (Genève: Droz, 1996) 169-171.
[37] A propos de l'Ordre et de l'Aventure, voir notamment *infra*, 322-330.

Et je ne reviendrai jamais
Avec l'argent gagné dans les prairies lyriques
Guider mon ombre aveugle en ces rues que j'aimais
Car revenir, c'est bon pour un soldat des Indes[38]

Bien sûr, l'émigrant est implicitement identifié au poète, identification présupposée par tous les commentaires de ce poème, notamment en raison de la référence à Landor Road, alors lieu de résidence d'Annie Playden, jeune anglaise dont Apollinaire s'était épris.[39]

Pour Cendrars, « l'Emigrant de Landor Road » fut sans doute l'un des poèmes les plus essentiels d'Apollinaire. Le rêve du départ définitif et le voyage en Amérique associent Cendrars presque naturellement à ce texte, et le bourlingueur le cite presque textuellement au début de la *Prose du Transsibérien* (mâtinée d'un albatros baudelairien):

Puis, tout à coup, les pigeons du Saint-Esprit s'envolaient sur la place
Et mes mains s'envolaient aussi, avec des bruissements d'albatros

L'Emigrant avait dit:

Et des mains vers le ciel plein de lacs de lumière
S'envolaient quelquefois comme des oiseaux blancs[40]

Aussi Cendrars répond-il à « l'Emigrant de Landor Road » dans son « Apollinaire » (publié en 1914, mais daté de décembre 1913, quelques mois après la parution d'« Arbre » dans le *Gai sçavoir* du 10 mars 1913):

Onoto-visage
Cadran compliqué de la Gare Saint-Lazare
Apollinaire
Avance, retarde, s'arrête parfois.
Européen
Voyageur occidental
Pourquoi ne m'accompagnes-tu pas en Amérique?[41]

---

[38] GA, *Poésies*, 105.
[39] Voir notamment Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1969) 63-65; et Claudine Gothot-Mersch, « 'L'Emigrant de Landor Road' de Guillaume Apollinaire », *Cahiers d'analyse textuelle* 8 (1966): 22-39.
[40] « Apollinaire » est le titre primitif de « Hamac », qui ne parut sous ce dernier titre qu'en 1919. GA, *Poésies*, 105 et BC, *TADA* I, 77.
[41] Je reproduis le texte de la préoriginale avec ses infimes variantes, parue dans la revue *Montjoie!* en 1914. Le texte définitif de 1919 se trouve dans BC, *TADA* I, 77; on trouvera un relevé des variantes, dont celles

L'émigrant-Apollinaire annonçait:

> Mon bateau partira demain pour l'Amérique
> Et je ne reviendrai jamais

Cendrars répond: « Pourquoi ne m'accompagnes-tu pas en Amérique? » Une telle réponse accuse le statut totalement fictif de l'Emigrant, car Apollinaire, contrairement à Cendrars, *n'est jamais parti pour l'Amérique*. Cendrars accuse en Apollinaire une sorte d'« émigrant raté », un littérateur (même son visage a la forme d'un stylo de la marque Onoto) qui rêve de voyager, mais ne voyage qu'en rêve. (Jean-Pierre Goldenstein a observé que la figure d'Apollinaire comme une horloge qui « retarde, s'arrête parfois » semble suggérer chez le poète d'*Alcools* un certain manque d'audace, esthétique notamment. Mais ce vers fait aussi allusion à « Zone »:

> Les aiguilles de l'horloge du quartier juif vont à rebours
> Et tu recules aussi dans ta vie lentement

– vers dont Cendrars se souvient à nouveau dans la *Prose du Transsibérien*: « Et le monde comme l'horloge du quartier juif de Prague tourne éperdument à rebours. »[42])

Cependant, dans « Arbre », Apollinaire écrit:

> J'entends déjà le son aigre de cette voix à venir
> Du camarade qui se promènera avec toi en Europe
> Tout en restant en Amérique

Dans « Apollinaire », Cendrars avait accusé le poète d'*Alcools*, entre les lignes, de ne pas aller *jusqu'au bout*. Ici, le poète d'« Arbre », loin de n'avoir pas osé partir, serait doué

---

de la préoriginale, dans Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars: édition critique et commentée* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986) 58-62.

[42] GA, *Poésies*, 42; BC, *TADA* I, 29; et Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, 60, note 1, et voir la notice de « Hamac », 58-62. Claude Leroy constate lui aussi une « remarquable insolence » envers Apollinaire dans « Hamac »; voir BC, *TADA* I, 364, note 39 et *infra*, 472-479. Goldenstein, ainsi que quelques autres, constate le lien entre ces vers d'« Arbre » et ceux de « Hamac » (« Apollinaire »). C'est moi qui établis ici le rapprochement avec « l'Emigrant de Landor Road ».

d'ubiquité, et capable de se promener avec les autres *tout en restant en Amérique*. Une telle réponse paraît affirmer la supériorité de la fiction, du fantasme ou du symbolique sur le réel.

a. L'Arbre voyageur

Ce dialogue entre les lignes n'est qu'une première trace parmi d'autres entre « Arbre » et Blaise Cendrars. Suivons avec soin ce fil d'Ariane:

> **Arbre**
> *à Frédéric Boutet*
>
> Tu chantes avec les autres tandis que les phonographes galopent
> Où sont les aveugles où s'en sont-ils allés
> La seule feuille que j'aie cueillie s'est changée en plusieurs mirages
> Ne m'abandonnez pas parmi cette foule de femmes au marché
> Ispahan s'est fait un ciel de carreaux émaillés de bleu
> Et je remonte avec vous une route aux environs de Lyon
>
> Je n'ai pas oublié le son de la clochette d'un marchand de coco [d'autrefois
> J'entends déjà le son aigre de cette voix à venir
> Du camarade qui se promènera avec toi en Europe
> Tout en restant en Amérique
>
> Un enfant
> Un veau dépouillé pendu à l'étal
> Un enfant
> Et cette banlieue de sable autour d'une pauvre ville au fond de l'est
> Un douanier se tenait là comme un ange
> A la porte d'un misérable paradis
> Et ce voyageur épileptique écumait dans la salle d'attente des [premières
>
> Engoulevent Blaireau
> Et la Taupe-Ariane
> Nous avions loué deux coupés dans le transsibérien
> Tour à tour nous dormions le voyageur en bijouterie et moi
> Mais celui qui veillait ne cachait point un revolver armé
>
> Tu t'es promené à Leipzig avec une femme mince déguisée en homme

Intelligence car voilà ce que c'est qu'une femme intelligente
Et il ne faudrait pas oublier les légendes
Dame-Abonde dans un tramway la nuit au fond d'un quartier désert
Je voyais une chasse tandis que je montais
Et l'ascenseur s'arrêtait à chaque étage

Entre les pierres
Entre les vêtements multicolores de la vitrine
Entre les charbons ardents du marchand de marrons
Entre deux vaisseaux norvégiens amarrés à Rouen
Il y a ton image

Elle pousse entre les bouleaux de la Finlande

Ce beau nègre en acier

La plus grande tristesse
C'est quand tu reçus une carte postale de La Corogne

Le vent vient du couchant
Le métal des caroubiers
Tout est plus triste qu'autrefois
Tous les dieux terrestres vieillissent
L'univers se plaint par ta voix
Et des êtres nouveaux surgissent
Trois par trois[43]

On dégage aisément de l'ensemble la thématique du voyage, rencontrant sans cesse les modes de transport – tramways, gares, un ascenseur; même les phonographes « galopent » –, des figurants du périple mondial tels que le douanier, et une foule de pays de tous les coins du globe, voire de toutes les époques. Mais ce voyage n'a pas de déroulement, de trame. Le déplacement d'une image à l'autre, d'Ispahan au chemin de Lyon, d'un enfant à une carcasse de veau, des bouleaux aux caroubiers, donne une allure imprévisible à ce poème, et dissout le voyage en une série d'instantanés. On saute, pour ainsi dire, d'un point à l'autre. Cependant, l'impression totale relève du mystère, du secret douloureux plutôt que de la surprise pleine d'humour et de fraîcheur qu'on trouve

[43] GA, *Poésies*, 178-179.

dans « Lundi rue Christine » ou « Les Fenêtres », par exemple, où le lecteur trouve une « oie oua-oua » aux sonorités comiques, un « pauvre jeune homme » se mouchant dans sa cravate, des concierges, des probloques, du « kief » et autres drôleries.[44] En revanche, dans « Arbre », le lecteur se voit engagé dans une quête de sens pleine d'une angoisse sourde, où les paradis sont misérables et les voyageurs épileptiques; où les enfants voisinent de trop près les étals de boucher…. L'impact affectif prime ici sur le déroulement logique.

Cependant, comme dans l'univers d'un paranoïaque où chaque menace est dotée d'intentions et de significations secrètes, le terme de « quête de sens » s'impose ici. Le titre « Arbre » pose au lecteur une première énigme. Le texte ne comporte en tout que trois allusions apparentes, disjointes et diffuses, à des végétaux ligneux (aux troisième, trente-quatrième et trente-neuvième vers). La première allusion à l'arbre, au seuil du poème, introduit l'isotopie fondamentale du leurre: « La seule feuille que j'aie cueillie s'est changée en plusieurs mirages ». Au vers trente-quatre, une image insaisissable « pousse » entre les bouleaux de la Finlande (v. 34): ainsi que l'implique la métaphore verbale et les bouleaux qui l'entoure, cette « image » a tout d'un arbre. Mais on ne le saisit que de biais, fugitivement; elle se transforme aussitôt en l'image d'un « beau nègre en acier » (« Il y a ton image // *Elle pousse* entre les bouleaux de la Finlande // *Ce* beau nègre en acier »: l'espacement des vers isole le vers du milieu, soulignant son rapport ambigu aux vers qui l'encadrent). Enfin, le vers « Le métal des caroubiers » amalgame le motif de l'arbre et celui du « beau nègre en acier » (le caroubier est un arbre fruitier cultivé en Afrique notamment).

[44] GA, *Poésies*, 168-169 et 180-181.

Tantôt nègre métallique, tantôt bouleau de ferraille, partout aux feuilles incertaines: cet arbre est, en effet, tout entier composé de mirages. Instable et fuyant, il se transforme et se déplace à la manière du

> camarade qui se promènera avec toi en Europe
> Tout en restant en Amérique

(ce camarade, en somme, est à l'image même de l'arbre ou inversement). Sa présence même dans le texte se réduit à quelques détails: cherchant une cohérence parmi les allusions, le lecteur peut avoir l'impression de poursuivre une manière de chimère. Trouver la clé de ce poème décousu, serait-ce bien plus vraisemblable que de rencontrer la fée « Dame-Abonde dans un tramway la nuit au fond d'un quartier désert »?

L'arbre d'« Arbre », en somme, est *légendaire*. S'il y fallait davantage de preuves, on pourrait en chercher parmi ces *bouleaux de la Finlande*, – non loin du *Kalevala*. Le chant 44 de l'épopée finlandaise raconte un épisode étrangement apollinarien de la vie du héros-magicien Vaïnämöinen. Ayant perdu sa harpe dans la mer, le magicien se promène tristement dans une forêt. Il s'arrête pour écouter le chant d'un bouleau, qui se lamente, évoquant son martyr saisonnier. Pour consoler le triste bouleau, Vaïnämöinen en fait une nouvelle harpe, avec laquelle il crée une musique qui séduit jusqu'aux objets inanimés....[45] La dimension orphéïque et magique de ce mythe, ainsi que ses origines folkloriques n'auraient pu que séduire Apollinaire. Au demeurant, le chant 44 du *Kalevala* raconte la transmutation d'une complainte (celle du bouleau) en chant

[45] Elias Lonnröt, adapt., *Le Kalevala*, trad. Jean-Louis Perret (Paris: Champion, 2009) 579-588. Bien qu'incomplète, la traduction de Louis Léouzon Le Duc, qui connut plusieurs éditions chez des éditeurs réputés au 19ème siècle, comporte le chant 44. Voir Elias Lonnröt, adapt., *Le Kalevala: épopée nationale de la Finlande et des peuples finnois*, trad. Louis Léouzon Le Duc, t. I (Paris: Librairie Internationale – A. Lacroix, Verboekhoven et Cie, 1867) 427-433. La réédition de 1879 chez C. Marpon et E. Flammarion a la même pagination.

cosmique (celui de Vaïnämöinen et sa nouvelle harpe). On retrouve un mouvement parallèle à la fin d'« Arbre », qui vire de vers élégiaques:

> *Tout est plus triste qu'autrefois*
> *Tous les dieux terrestres vieillissent*
> L'univers *se plaint* par ta voix

au motif hyperbolique du poète-démiurge, voix créatrice du cosmos:

> L'univers se plaint *par ta voix*
> *Et des êtres nouveaux surgissent*
> *Trois par trois*[46]

Dans les deux cas, une tristesse incommensurable devient source d'une puissance créatrice. Apollinaire connaissait-il le *Kalevala*? Sa bibliothèque ne le contient pas: mais elle contient une autre « légende finlandaise », *La Fille du sorcier, ou le roi Louis-Philippe en Laponie*, également traduite par Louis Léouzon Le Duc, premier traducteur du *Kalevala*.[47]

b. Voyager dans les livres

La vraisemblance d'une allusion préméditée au *Kalevala* s'accroît lorsque l'on constate le véritable tissu d'allusions littéraires que constitue « Arbre ». Les feuilles illusoires cueillies ici, ce sont d'abord celles des livres, et si l'on voyage, c'est effectivement en rêve. En 1968, Scott Bates a établi un rapport intertextuel étroit entre un poème d'Apollinaire, « Ispahan » (publié en 1913) et un livre de voyages orientaux de la princesse Marthe Bibesco, *Les Huits paradis*. Bates remarque le lien probable du poème

[46] Cette fin est à rapprocher aux vers de « 1909 », « J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes / Où naissaient chaque jour quelques êtres nouveaux ». Dans ces vers de 1909, il s'agit d'enfants nés des « femmes atroces »; on peut rapprocher ces enfants à ceux qui surgissent dans « Arbre ». GA, *Poésies*, 139.
[47] Gilbert Boudar et Michel Décaudin, eds., *La Bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, t. I (Paris: Editions du CNRS, 1983) 98.

« Ispahan » à « Arbre », mais sans approfondir ce lien.[48] Or, tout comme « Ispahan », plusieurs vers d'« Arbre » se rapportent directement à certains passages des *Huits paradis* (ce qui me pousse à dater « Ispahan » d'à peu près la même époque qu'« Arbre », soit vers 1913, tandis que Bates date « Ispahan » du début de la liaison avec Marie Laurencin, vers 1909). Le vers cinq signale l'intertexte: « Ispahan s'est fait un ciel de carreaux émaillés de bleu » rappelle des passages déjà relevés par Bates, où Bibesco évoque les « bleus liquides » des « faïences » d'Ispahan, l'appelant « la cité d'*émail* et d'argile ».[49] Chez Apollinaire, ce cinquième vers réactive l'isotopie de la fausseté, de l'illusion: le ciel en carreaux bleus n'est rien de moins qu'un faux ciel, un ciel-en-terre qui préfigure les préoccupations métaphysiques des derniers vers d'« Arbre » (où l'on trouve, qui plus est, le même paradoxe d'un céleste proprement terrestre, immanent): « Tous les *dieux terrestres* vieillissent ».

La confusion de la terre et du ciel se retrouve également chez Bibesco, dans un passage lié au troisième vers d'Apollinaire, « La seule feuille que j'aie cueillie s'est changée en plusieurs mirages »:

> Nous approchons d'Ispahan. Un souffle léger rend le désert presque joyeux, le ciel n'a plus ce luisant jaune des sables reflétés. C'est la terre, inversement, qui devient bleue et *nous croyons d'abord à quelque mirage* quand, à l'horizon noyé, *surgissent des arbres*.[50]

C'est le premier regard sur Ispahan au loin. Dans le vers d'Apollinaire, des feuilles « réelles » deviennent des mirages, tandis que les arbres de Bibesco de mirages deviennent des « vrais » peupliers d'Ispahan. Ici, l'image et le réel changent librement de

[48] Scott Bates, « Un voyage à Ispahan », *Lettres modernes GA* 7 (1968): 82-88.
[49] Scott Bates, « Un voyage à Ispahan », 84, je souligne.
[50] Marthe Bibesco, *Les Huits paradis* (Paris: Grasset, 1925) 86-87, je souligne.

place, tels le ciel et la terre inversés chez Bibesco – motif que l'on retrouvera dans le calligramme « Voyage », où le ciel étoilé se situe en bas de page.[51]

Quant au quatrième vers (« Ne m'abandonnez pas parmi cette foule de femmes au marché »), il répond à de nombreux passages sur les femmes d'Ispahan, troublantes et menaçantes sous leurs voiles, et réifiées en...arbres:

> De la condition des femmes, en Perse.
> Leur visage: *une feuille de papier* blanc découpée en cœur. Cette page se tourne vers nous et, sans yeux, elle nous regarde. Leur corps: un sac de cotonnade noire, et qui n'est rempli qu'à moitié. Généralement elles vont par troupes.
> A me voir *entourée dans le bazar d'une foule de ces formes sombres*, il me semble m'être égarée de nuit dans un cimetière *où les ifs funèbres se seraient mis en marche*. Je ne m'explique pas encore la raison qui leur fait accepter à toutes cet accoutrement lugubre.
> [...V]ous savez bien qu'ici jamais les masques ne tombent![52]

On reconnaît le sentiment d'isolement et d'abandon du vers d'Apollinaire, au milieu d'une « foule » féminine, dans un marché. On songe aussitôt à quelque Orphée entouré de ménades qui le démembreront. Les feuilles – du livre, cette fois – semble rappeler à nouveau les feuilles-mirages que cueillait le poète. Et le poème « Ispahan » recèle une réification semblable de l'homme en arbre: « Je suis le frère des peupliers ».[53]

Mais « Arbre » contient bien d'autres allusions dont certaines restent peut-être à déchiffrer. « Je n'ai pas oublié le son de la clochette d'un marchand de coco d'autrefois », écrit Apollinaire, dans un écho possible au conte « 'Coco, coco, coco frais!' » de Guy de Maupassant (1878). Le récit narre la vie d'un homme scandée par la présence bénéfique

---

[51] GA, *Poésies*, 198-199. En outre, il s'agit dans le ciel étoilé de « Voyage », tout comme dans « Ispahan » et « Arbre », d'un visage aimé qui se dérobe (dans « Arbre »: « Entre les pierres [...] Il y a ton image »; dans « Ispahan »: « et toi-même / Visage adoré »; « Voyage »: « La douce nuit lu / naire et pleine d'étoiles / C'est ton visage que je ne vois plus »). Parallèle qui rappelle bien d'autres motifs chez Apollinaire: la « belle ombre » de « Clotilde », le faux amour de la *Chanson du mal-aimé* et d'autres ombres désirées et fuyantes. GA, *Poésies*, 46-47, 73, 198-199, 349 et *passim*.
[52] Marthe Bibesco, 128-130, et voir 139. Je souligne.
[53] GA, *Poésies*, 350. Les peupliers sont comparés chez Bibesco à des « harpes chantantes », tel l'instrument que fabrique Vaïnämöinen avec le bouleau de la Finlande. Les échos prolifèrent. Marthe Bibesco, 103.

(à certaines conditions…) d'un marchand de coco. Il s'agit d'une figure de la superstition (telle le chat noir) et du destin, thème éminemment apollinarien.[54] En outre, selon ce narrateur du conte de Maupassant, les superstitions seraient autant de lois naturelles inconnues, position proche de celle de « Sur les prophéties » d'Apollinaire.[55] Ce marchand de coco dégage un parfum légèrement désuet en 1913, connotant le passé, à la fois historique (époque des marchands de coco) et littéraire (Maupassant conteur). A ce passé s'oppose, dans « Arbre », la « voix à venir » du vers suivant: c'est là encore le motif du poète déchiré entre le passé et l'avenir. L'allusion à Dame-Abonde surgit d'un passé plus lointain, cher à Apollinaire, celui des romans du Moyen Age dont le poète fut un grand lecteur. Enfin, la littérature du présent d'Apollinaire trouve sa place par le biais du dédicataire, Frédéric Boutet (cette dédicace ne paraît qu'en 1918, avec la première édition des *Calligrammes*). Les dédicaces d'Apollinaire sont rarement sans signification; celle-ci n'est pas dénuée de sens. Dans *les Soirées de Paris* numéro 23 du 15 avril 1914, Apollinaire rendit compte du *Lanterne rouge*, recueil de contes de Boutet publié en 1913. Le cadre de ces contes est le Paris des apaches et de la pègre (non sans un misérabilisme tout convenu). Comme le veut le cliché de la littérature populaire vers 1913, les apaches

---

[54] Voir Guy de Maupassant, « 'Coco, coco, coco frais!' », *Contes et nouvelles 1875-1884, Une Vie*, Coll. Bouquins (Paris: Robert Laffont, 1998) 51-54. A propos du destin chez Apollinaire, voir entre bien d'autres Jean-Pierre Richard, « Le Poète étoilé », *Microlectures* (Paris: Seuil, 1979) 149-161 et Jean Richer, « Le destin comme matière poétique chez Guillaume Apollinaire », *Lettres Modernes GA* 6 (1967): 5-34.

[55] Voici « Sur les prophéties »: « Il n'y a pas d'esprit religieux dans tout cela / Ni dans les superstitions ni dans les prophéties / Ni dans tout ce que l'on nomme occultisme / Il y a avant tout une façon d'observer la nature / Et d'interpréter la nature / Qui est très légitime ». Voici « 'Coco, coco, coco frais!' »: « 'Je m'explique: je ne crois pas à l'influence occulte des choses ou des êtres; mais je crois au hasard bien ordonné. Il est certain que le hasard a fait s'accomplir des événements importants pendant que des comètes visitaient notre ciel; qu'il en a placé dans les années bissextiles; que certains malheurs remarqués sont tombés le vendredi, ou bien ont coïncidé avec le nombre treize; que la vue de certaines personnes a concordé avec le retour de certains faits, etc. De là naissent les superstitions. Elles se forment d'une observation incomplète, superficielle, qui voit la cause dans la coïncidence et ne cherche pas au-delà. / Or, mon étoile à moi, ma comète, mon vendredi, mon nombre treize, mon jeteur de sorts, c'est bien certainement un marchand de coco.' » Rencontre frappante des points de vue. GA, *Poésies*, 186-187; Guy de Maupassant, 52.

de Boutet ont tous des sobriquets hauts en couleur: « l'Anguille du Maine », « Jules Buchard, dit Caoutchouc », « Léa-la-Crevette », « Louisa-la-Rousse », « La Fleur », « La Crêpe ».[56] La fréquence des sobriquets animaliers laisse peu de doute: la liste d'animaux d'Apollinaire n'en est pas une; elle est une liste d'« apaches » compagnons du voyageur en Transsibérien:

> Engoulevent Blaireau
> Et la Taupe-Ariane
> *Nous* avons loué deux coupés dans le transsibérien

Le cliché du sobriquet dénonce d'emblée le statut imaginaire et littéraire de ces faux compagnons de route.

Ce voyage mythique en Transsibérien en compagnie d'amis imaginaires, c'est encore, bien sûr, celui de la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Voici la *Prose*:

> Et je partis moi aussi pour accompagner le voyageur en bijouterie qui
> [se rendait à Kharbine
> Nous avions deux coupés dans l'express et 34 coffres de joaillerie de
> [Pforzheim
> [.....]
> Je couchais sur les coffres et j'étais tout heureux de pouvoir jouer avec
> [le browning nickelé qu'il m'avait aussi donné [...][57]

Dans « Arbre », Apollinaire répond:

---

[56] Frédéric Boutet, *La Lanterne rouge* (Paris: Flammarion, 1921) 120, 166, 194, 206. On peut gloser à plaisir les noms Blaireau, Engoulevent et Taupe-Ariane. La « Taupe-Ariane » signifierait « prostituée » par le biais du terme « taupe » définie par Scott Bates, mais c'est aussi, bien sûr, celle qui trouva le moyen de sortir du labyrinthe. Un « blaireau » est une sorte de pinceau de peintre, ou un « personnage naïf, insignifiant ou ridicule »; « Engoulevent » évoque le cri effrayant de l'oiseau, mais Nicolas Joubert, Seigneur d'Angoulevent, fut le fou du roi Henri IV (et écrivain à ses heures). Un personnage naïf, un fou de jadis, et une navigatrice de labyrinthes: ainsi reste-t-on dans le registre de la duplicité, la duperie ou la naïveté, les légendes et les contes à dormir debout, les énigmes et les casse-tête. En un moment romanesque, je fus tenté de jouer aux lectures à clé avec ces noms: le bouffon Jacob, le jeune Cendrars fraîchement débarqué dans le monde littéraire, et Marie Laurencin, dame des labyrinthes amoureux? Les connotations péjoratives de ces termes seraient ainsi des dépréciations secrètes. Ces identifications n'ont pas le moindre fondement scientifique, mais broder un mythe fantaisiste est bien dans l'esprit de ces auteurs. Voir Scott Bates, *Guillaume Apollinaire* (New York: Twayne Publishers, 1989) 118, 152, 174.

[57] BC, *TADA* I, 21. Claude Debon, éd., Calligrammes *dans tous ses états*, 74, cite les mêmes vers.

> Nous avions loué deux coupés dans le transsibérien
> Tour à tour nous dormions le voyageur en bijouterie et moi
> Mais celui qui veillait ne cachait point un revolver armé

Nous avons déjà constaté le dialogue noué entre Cendrars et Apollinaire, de « l'Emigrant de Landor Road » à « Apollinaire » (« Hamac » dans les *Dix-neuf poèmes élastiques*), à « Arbre ». Mais « Arbre » répond de manière subtile au problème du mensonge poétique.

« Arbre » fonctionne selon un dispositif d'énonciation ambigu: la parole d'un « je » et l'adresse à un « tu » sont entrelacées. Sur la base de l'allusion indiscutable à la *Prose*, Philippe Renaud identifie Cendrars comme le destinataire principal d'« Arbre », hypothèse qu'étaye largement la lecture présente.[58] Cendrars, en tant que destinataire, semblerait s'identifier au « tu ». Mais ce « tu » ressemble parfois à Apollinaire, à l'instar de l'adresse à soi-même de « Zone ». Par contrecoup, on est parfois tenté d'identifier Cendrars au « je »…. Relisons ces vers:

> J'entends déjà le son aigre de cette voix à venir
> Du camarade qui se promènera avec toi en Europe
> Tout en restant en Amérique

Si « je » est ici Apollinaire, écoutant la voix « aigre » d'un Cendrars désigné à la troisième personne (c'est le « camarade », un tiers), qui, dès lors, le « toi » désigne-t-il?[59] Cendrars, Apollinaire, voir d'autres instances mystérieuses (le lecteur?) occupent tous des positions, non pas indifférenciées, mais logiquement interchangeables, par une sorte d'ubiquité linguistique qui mime celle de ce voyageur insaisissable. L'allusion explicite à la *Prose* souligne cette alternance des rôles par une formulation ambiguë:

> *Tour à tour* nous dormions le voyageur en bijouterie et moi
> Mais *celui qui veillait* ne cachait point un revolver armé

---

[58] Voir Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, 331-344. GA, *Poésies* 654; BC, *TADA* I, 41-61, 77.

[59] La « voix aigre » d'« Arbre » décrit assez bien celle de Cendrars. Mais Apollinaire se sert aussi de l'expression « voix aigre » pour décrire la voix d'Ernest La Jeunesse, écrivain et journaliste, qu'Apollinaire connaissait et mentionne à de nombreuses reprises. GA, *Prose* I, 315 et la note 5, 1292-1293. Les « clés » d'« Arbre » ont toujours quelque chose du mirage.

Celui qui veillait, était-ce « Cendrars » ou « Apollinaire »? Les rôles circulent.

Dès lors, le sens d'« Arbre » en tant que réponse à l'accusation de « mensonge » poétique devient difficile à évaluer: tout ce qu'Apollinaire dit ici de lui-même, il le dit de Cendrars, et vice-versa. La presque citation de la *Prose* confronte elle aussi la question de la véracité douteuse. Cendrars évoque son « browning nickelé ». Mais Apollinaire vient littéralement *démentir* cette version des « faits »: « celui qui veillait *ne cachait point* un revolver armé ». Aussi le poète ne ment pas; il *exagère*, situant le poème quelque part entre vérité et mensonge.

En même temps, « Arbre » situe le lecteur dans un espace d'affabulation marquée comme telle, semée d'indices de la fausseté et du leurre. « Et il ne faudrait pas oublier les légendes », écrit Apollinaire, dans l'unique alexandrin régulier du poème (l'alexandrin étant naturellement la forme poétique dévolue à la grandeur du mythe, chez Apollinaire).[60] Mais force est de constater que la légende, loin d'être oubliée, sature le poème dès le départ, et le vers suppose une lecture jusque-là crédule. Le statut fantasmatique de l'allusion à la *Prose* est peu ou prou affiché par le contexte. Mais cette *fiction* d'un voyage partagé avec Cendrars est traitée comme *vérifiable au même titre que le réel*. Ce serait un non-sens de proclamer que ce fut une femme du nom de Laurence, au

[60] En outre, cet alexandrin finissant en lég*ende* rime (de loin) avec le vers lié tout à l'heure au *Kalevala*, « Elle pousse entre les bouleaux de la Finl*ande* », qui est un vers dodécasyllabique. Il y a très peu d'autres vers dodécasyllabiques dans « Arbre », dont les vers deux et seize. Les seules rimes interviennent dans le quintil irrégulier final; le retour au vers rimé a une valeur conclusive forte sur le plan formel. Apollinaire affectionne la clôture par retour au mètre, comme dans « Cortège », par exemple. A propos de la valeur conclusive de ce type de revirement formel, on consultera Barbara Herrnstein Smith, *Poetic Closure: A Study of How Poems End* (Chicago: University of Chicago Press, 2007). On remarquera aussi la valeur symbolique du vers final. « [D]es êtres nouveaux surgissent / *Trois par trois* »: les trois syllabes du vers sont elles-mêmes les métaphores implicites de ces *êtres nouveaux*; comme si un être nouveau surgissait avec chaque syllabe. D'autres vers à trois syllabes font « surgir des êtres nouveaux » dans ce poème: les vers onze et treize font soudain apparaître « Un enfant ». Ces enfants font songer de nouveau à « 1909 », où les « être nouveaux » qui « naissent » semblent être les enfants des « femmes atroces » aimées par le poète – autant dire les enfants du poète. Aussi n'y a-t-il pas seulement la parole du poète qui serait fertile en créations.

lieu de l'homme Fleurissoire, que Lafcadio jeta hors d'un train en mouvement: on ne peut pas *contester les faits* d'une fiction *reconnue comme telle*; le meurtre de Fleurissoire a lieu dans *les Caves du Vatican* d'André Gide. C'est pourtant le geste étrange qu'« Arbre » effectue, comme pour célébrer l'illusion comme perception d'une vérité seconde.[61]

c. Post scriptum

En définitive, identifier Cendrars comme destinataire privilégié d'« Arbre » a de quoi séduire. Car combien de clins d'œil d'« Arbre » peuvent effectivement s'adresser à Cendrars? Le cadre oriental tiré des *Huits paradis* semble répondre à l'étiquette légèrement railleuse de « Apollinaire », qui qualifie le poète d'*Alcools* de « voyageur *occidental* » (tandis que Cendrars, lui, serait allé dans l'extrême Orient ainsi qu'en Amérique). Et Cendrars écrit à propos d'Apollinaire: « A l'Arabesque tu songeais ». La majuscule ne souligne-t-elle pas l'origine orientale du terme? Le « douanier » d'« Arbre », qui

> se t[ient] là comme un ange
> A la porte d'un misérable paradis

c'est, bien sûr, le même Henri Rousseau dont parle Cendrars dans « Apollinaire »:

> O toi le plus heureux de nous tous
> Car Rousseau a fait ton portrait
> Aux étoiles[62]

[61] Cette idée d'une vérité seconde est à rapprocher de « l'irréel » selon Jean Burgos; voir « Le surréel, l'irréel, l'intemporel au crédit d'Apollinaire », *Apollinaire* 3 (2008): 39-44.

[62] L'allusion à Rousseau ne fait aucun doute. Apollinaire publie « Inscription pour le tombeau du peintre Henri Rousseau Douanier » un mois après « Arbre » dans *les Soirées de Paris*, en avril 1913. On y lit ce vers: « Laisse passer nos bagages en franchise à la porte du ciel ». GA, *Poésies*, 654; BC, *TADA* I, 39-61, 77.

La richesse phonique d'un vers singulier d'« Arbre » détonne avec un double chiasme consonantique et vocalique, comme pour attirer l'attention sur son sens: « Entre les *char*bons *ar*dents du m*arch*and de m*arr*ons / [...] Il y a ton image »: cette image serait-elle Blaise Cendrars, entre *braises* et *cendres*, lui-même friand de monogrammes chiffrés?[63] Le « voyageur épileptique » « dans la salle d'attente des premières » d'« Arbre » rappelle cet autre épileptique, le Prince Mychkine, protagoniste de *l'Idiot* de Dostoïevski, livre de chevet de Cendrars. La « carte postale de La Corogne », source de « La plus grande tristesse » dans « Arbre » semble même un écho du *Panama ou les aventures de mes sept oncles* de Cendrars, publié en 1918 mais achevé dès 1914. Car le locuteur du *Panama* ressent une vive tristesse à la réception des lettres, venues du monde entier, de ses oncles aventuriers. Mais on ne sait rien du septième et dernier oncle de Cendrars, alors que cet oncle à peine mentionné est censé ressembler au poète: l'Image ultime et véritable est ainsi escamotée. De même, l'image légendaire du Poète-arbre, qui « pousse entre les bouleaux de la Finlande », n'est saisie que de biais ou par bribes. La quête d'une Ressemblance aboutit à un mirage, un trou.[64] Tous ces rapprochements supposent une connaissance intime de l'atelier poétique de Cendrars de la part d'Apollinaire – mais cette connaissance n'est pas impossible.

« Arbre » est donc tout imprégné de Cendrars. Cependant, il ne faut pas écarter d'autres lectures possibles, plus ou moins inexplorées par la critique. Le thème du « visage adoré » vainement poursuivi est également présent, et on pourrait envisager une lecture plaçant la Bien-aimée, absente et désirée, au centre d'« Arbre ». L'image fuyante

[63] A propos du monogramme cendrarsien, voir l'ouvrage magistral de Claude Leroy, *La Main de Cendrars* (Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996) 54-60 et *passim*. Leroy situe la logique du chiffre au cœur de l'œuvre cendrarsienne, relevant mainte résonance entre dates, noms et lieux, jusqu'à des jeux subtils de transposition de lettres. Si la démarche n'est pas toujours convaincante dans le détail, la masse des preuves confirme que Cendrars se livre souvent à ce type d'énigme.

[64] Sur le portrait manquant du septième oncle dans le *Panama* de Cendrars, voir *infra*, 175-177.

suggère aussi celle du Christ, la *vera eikon* (« vraie image ») du mouchoir de Véronique, poursuivie par le narrateur des *Pâques à New York*.[65] Plusieurs indices étayent cette lecture mystique: la *pietà* dessinée par Apollinaire sur l'un des manuscrits d'« Arbre »,[66] et les résonances bibliques du titre, qui fait songer à l'Arbre de la Croix (dérivé lui-même des Arbres édeniques, de la Vie et de la Science) évoqué dans « Vendémiaire » et ailleurs: « Les feuillards repoussés sur *l'arbre de la croix* ».[67] Enfin, n'oublions pas cet autre motif apollinarien de la recherche de soi-même, qu'on trouverait aisément dans « Arbre »....[68]

Aussi « Arbre » demeure-t-il un poème aux ramifications multiples.

D. Conclusions provisoires: les poètes véritables et les vrais imposteurs

« Arbre », avec ses faux ciels orientaux, ses invraisemblables apaches à sobriquets, ses fées médiévales et son larcin littéraire du voyage en Transsibérien, demande que le lecteur reconnaisse les signes d'une affabulation généralisée, et ce jusque dans le rapport à la vie empirique de l'auteur (Apollinaire n'ayant jamais fait de voyage en Orient ni à Leipzig sans doute, etc.).[69] Mais c'est pour accorder à cette production de fantasmes une forme de réalité, celle de la légende durable et fascinante, voire une réalité transcendante, une forme de vérité propre (quoique mal définie) qui émanerait d'un

[65] BC, *TADA* I, 7. Le septième oncle du *Panama* a lui aussi quelque chose de cette « vraie image » christique.
[66] Claude Debon, éd., Calligrammes *dans tous ses états*, 72-73.
[67] GA, *Poésies*, 152. On trouve aussi ce motif très ancien dans le *Pange lingua* de Fortunat, cité en exergue des *Pâques*: « Fléchis tes branches, arbre géant, / [...] N'écartèle pas si rudement les membres du Roi supérieur... ». BC, *TADA* I, 3, 35.
[68] A propos de la recherche de soi-même, voir entre autres Richard Howard Stamelman, *The Drama of Self in Guillaume Apollinaire's* Alcools (Chapel Hill: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1976).
[69] Sur l'improbabilité d'une visite d'Apollinaire à Leipzig, voir Louis Brunet, « Le Voyage d'Apollinaire à travers l'Allemagne au printemps 1902 (suite et fin) », *Apollinaire* 6 (2009): 33. Sur Apollinaire et l'Orient, voir Scott Bates, « Un voyage à Ispahan », 82-88.

démiurge créateur d'« êtres nouveaux ». On reconnaît ici une profession de foi en l'Imagination particulièrement bruyante. Tout compte fait, on n'est guère loin du romantisme. Une célèbre lettre de John Keats à Benjamin Bailey, citée jusqu'à l'épuisement, exalte l'imagination comme source d'une réalité plus intensément vécue, ou bien d'une réalité plus haute, au-delà de l'apparence.[70] Alphonse de Lamartine exalte lui aussi l'imagination, cette « faculté métaphysique de l'homme ».[71] On pourrait multiplier les exemples indéfiniment.

Au premier abord, les stratégies textuelles de Jacob et de Cendrars peuvent paraître très différentes, car elles postulent d'abord l'authenticité, la conformité du dire et du vécu, et ne donnent à voir la part nécessaire d'affabulation que dans un deuxième temps; tandis qu'Apollinaire procède en sens exactement inverse, posant la fable pour ensuite en affirmer la puissance effective. A bien chercher, on trouverait probablement les deux démarches chez les trois poètes, sous une forme ou l'autre: car les enjeux au cœur des deux stratégies sont pour l'essentiel semblables. Pour l'un comme pour les autres, il s'agit dans un premier temps de la capacité du poète de coller à son personnage. Depuis le romantisme sinon depuis toujours, le Poète joue souvent un rôle d'*exemplar*, ou modèle de grandeur héroïque. Ainsi, dans *Alcools*, Apollinaire investit, non sans ironie et nombre d'ambiguïtés, les modèles culturellement saturés du Parfait Amant, mais aussi de l'ascète, modèle de pureté spirituelle, ou du mage (Merlin, Orphée). Chez Jacob, le bouffon et le mystique dominent; chez Cendrars, le grand aventurier, etc. En prenant

[70] La phrase le plus souvent citée de la lettre de Keats est: « On peut comparer l'Imagination au rêve d'Adam – à son réveil, il vit que c'était la vérité » (« The Imagination may be compared to Adam's dream – he awoke and found it truth », je traduis). John Keats, *The Complete Poetical Works and Letters* (Cambridge: Houghton Mifflin and Company, 1899) 274.

[71] Alphonse de Lamartine, *Nouveau voyage en Orient*, dans *Œuvres complètes*, t. XXXIII (Paris: Chez l'auteur, 1863) 171 et voir 169-178; le *Nouveau voyage* date de 1850, mais on trouvera bien d'autres passages à propos de l'imagination chez Lamartine, depuis le début de sa carrière d'écrivain.

garde de ne pas réifier ces rôles toujours labiles et changeants, il en va dans tous les cas de donner à voir une forme de vie intense, exceptionnelle, qui vient légitimer et valider la parole. Une telle perspective implique nécessairement le prédiscursif, cette Vie dont parle Cendrars, car le langage seul ne saurait fonder une exemplarité de cet ordre. Il faut le grand voyage, le grand amour, la révélation mystique. C'est l'une des raisons de l'absence relative d'une théorie chez Apollinaire et Cendrars (mais non chez Jacob): à la place d'une théorie du langage poétique, ces derniers élaborent des *théories du devenir-poète*, existentielles, souvent fondées sur des récits initiatiques au lieu d'un discours abstrait.[72] Ces schémas narratifs sont allégoriques avant d'être conceptuelles. Ce ne sont pas moins des théories, dans la mesure où ils ont une portée générale et impliquent des principes généraux de la vocation poétique (ou encore de l'anti-vocation poétique, le cas échéant).

Encore faut-il, pour être exemplaire, que le poète soit crédible. En 1914, cette crédibilité est déjà problématique depuis longtemps. Qu'on se souvienne seulement de la « Perte d'auréole » racontée par Baudelaire, où le poète se voit soudain privé de sa légitimité divine et de son statut héroïque tout ensemble.[73] Seulement, contrairement au narrateur de « Perte d'auréole », Cendrars, Jacob et Apollinaire n'abandonnent pas le rôle de héros divin avec tant de désinvolture (Baudelaire non plus, ce romantique malgré lui). Tout au contraire, ils y *tiennent* – peut-être jamais autant depuis Ronsard et sa Pléiade, dont la bruyante revendication de gloire et de puissance poétique ressemble étrangement à celle de la génération d'Apollinaire. Apollinaire, Jacob et Cendrars se peignent en dieu, en héros ou en initié mystique avec une immense complaisance et un orgueil démesuré:

[72] Sur le parcours initiatique chez ces poètes, voir *infra*, 287-384.
[73] Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris)*, éd. Robert Kopp (Paris: Gallimard, 1973) 139-140.

mais sans jamais se défaire du soupçon qui pèse désormais sur cette image de grandeur. Et ils sont capables, au détour d'un poème, du geste opposé, celui de crever l'hyperbole en démontrant que l'auréole est *plaquée or*, absente, copiée, bricolée, abîmée, volée. Corollairement, l'emblème du poète déchu, frivole ou raillé tend naturellement à s'auréoler peu à peu sous les yeux du lecteur (c'est la modalité du martyr, du « pauvre escholier » chez Villon par exemple, du maudit, de l'exclu sous son aspect sacralisé). Car l'ambiguïté et l'insolubilité de cette situation autorise – ou exige – tous les jeux: déplacements, retournements, renversements. Songeons encore à la liste d'Arthur Cravan, sans crédibilité à force d'hyperboles. Une telle grandeur tissée d'illusions n'est pas si loin de cette « profonde statue en rien, comme la poésie et comme la gloire » que l'Oiseau du Bénin sculpte pour le tombeau de Croniamantal dans « le Poète assassiné ».[74] Mais on peut imaginer bien d'autres configurations du plein et du vide.

Le Poète, en somme, apparaît souvent comme un imposteur potentiel, rôle qui n'a pas que des inconvénients. Une version valorisée, ou du moins plus neutre d'un tel rôle, c'est l'acteur, producteur professionnel de fausses représentations de lui-même, et comme le suggèrent certaines expressions rencontrées au cours de la discussion – personnage, rôle – l'univers théâtral se rencontre souvent sous les plumes de ces poètes. C'est un univers (entre autres, dont la publicité) qui permet d'interroger indéfiniment le rapport problématique entre soi et sa parole, entre soi et les représentations qu'on en donne.

[74] GA, *Prose* I, 301. A propos du « Poète assassiné » et de ses diverses inversions de la gloire du poète, on consultera Joëlle Jean, « Du réel du corps au surréel du corpus: 'le Poète assassiné' », *Apollinaire* 3 (2008): 51-65. J'exprimerai cependant mon doute concernant le rapprochement qu'effectue Jean entre « le Poète assassiné » et les *Essais* de Montaigne. Le rapprochement du « Poète assassiné » à Rabelais me semble plus vraisemblable, et de beaucoup. Gargantua naît par l'oreille de sa mère qui avait mangé trop de tripes; l'association à la matière fécale est commune au géant et à Croniamantal, né d'un fou rire de sa mère provoqué par un pet paternel immense. Et tout comme la mère de ce dernier, la mère de Gargantua ne survit pas à l'accouchement. La dérision et la truculence du conte ressemble bien à celle de Rabelais, et on peut trouver d'autres rapprochements. Voir François Rabelais, *Gargantua*, éd. Pierre Michel (Paris: Gallimard, 1969) 83-85 et 97-101 notamment.

Parler de soi, ou pour en dénoncer le vide, ou pour en vanter les vertus miraculeuses, c'est inévitablement se fausser. Cela se voit déjà dans les exemples discutés jusque-là, où la véracité douteuse donne à voir un décalage possible, impossible à évaluer, entre lui-même et un autoportrait plus ou moins trafiqué. Mais les doubles de toutes sortes fourmillent chez ces poètes, doubles auxquels on ne s'identifie que partiellement, provisoirement et en se dérobant. On prendra la mesure de ce fourmillement par une liste des pseudonymes, hétéronymes et protagonistes-à-clé transparents (et seulement les plus évidents) chez ces trois écrivains:

– Max Jacob: Victor Manassé *alias* Saint Matorel, Morven le Gaëlique, Monsieur Odon Cygne-Dur, Tartuf(f)e, Cyprien-Max Jacob;
– Wilhelm de Kostrowitzky *alias* Guillaume Apollinaire: Anatole de Saintariste, Nyctor, Croniamantal, Lul de Faltenin, Louise Lalanne, sans compter des figures d'identification notoires telles Orphée, Merlin et le Christ;
– Frédéric Sauser-Hall *alias* Blaise Cendrars; les divers pseudonymes à l'emporte-pièce de la revue les *Hommes nouveaux* tels Jack Lee et Diogène; Raymond la Science, narrateur de *Moravagine*, dont le personnage éponyme est lui-même un double de Cendrars/Raymond; Dan Yack; Thérèse Eglantine; la petite Jeanne ou Jehanne de France, les sept oncles du *Panama*.[75]

On pourrait y joindre une liste de qualités à la manière de celles d'Arthur Cravan.

Cependant, les enjeux de ces dispositifs d'identification partielle, construits de manières très diverses, ne sont pas foncièrement épistémologiques ni ontologiques. Il est

[75] Ce serait trop long d'indiquer ici les références et les origines précises de ces noms.

facile, et convenu, de dire que Croniamantal n'est pas exactement Apollinaire, que représentation signifie médiation, et que c'est cette médiation qu'on donne à voir à travers le nom fictif. Ces poètes s'intéressent à ces sortes de jeux pour des raisons morales, selon une logique quasi judiciaire. Quand, ou dans quelle mesure est-ce qu'on *répond* de sa parole? A quel point peut-on l'assumer, en prendre la responsabilité, parler « pour soi »? La crédibilité ne concerne pas la seule véracité des faits, bien loin de là. L'orateur, le témoin, l'homme politique cherche avant tout à faire croire qu'il ressemble à ce qu'il dit quels que soient les faits, sous peine de paraître peu fiable, voire hypocrite et fourbe, et de perdre la bienveillance et l'adhésion de ses auditeurs.

C'est ici qu'on trouve une pertinence relative du concept rhétorique de l'*ethos*. Le terme désigne la présentation d'une image de soi par l'orateur dans son discours, sous forme d'évocation explicite ou diffuse de ses fonctions et de son caractère. Quoique les rhétoriciens aient théorisé le rapport de cette représentation à la personne empirique,[76] cette question joue un rôle moins important que la théorie des visées éthiques: capter la bienveillance des auditeurs, fonder la légitimité politique et sociale de la prise de parole, permettre l'identification des auditeurs aux bonnes qualités de l'orateur ou à celles que ce dernier attribue implicitement aux auditeurs (leur tendre un miroir flatteur),[77] maintenir une croyance en la véracité du propos et les bonnes intentions de l'orateur, etc. Chez Jacob, Cendrars et Apollinaire, l'affaire est passablement plus perverse. Ces poètes ne visent pas exactement à capter l'adhésion du lecteur sur ces différents plans (la bienveillance, si: la ruse, le double-fond, la dérobade verbale garde un pouvoir de

[76] A propos de l'épistémologie de l'*ethos*, voir Charles Guérin, qui établit un parallèle frappant entre la théorie d'Oswald Ducrot et celle des rhétoriciens, 9-14.

[77] A propos du rôle des effets d'identification dans le genre épidéictique, voir Richard Lockwood, *The Reader's Figure: Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal.* (Genève: Droz, 1996) 25-31 et *passim*.

séduction indéniable). On démontre implacablement au lecteur, à force d'ingénieuses machines rhétoriques, que la parole est souvent un jeu de dupes; que la continuité entre personne et parole, dire et faire, est équivoque; qu'une adhésion à sa *propre* parole pose problème. Est-ce qu'on *est* ce qu'on *dit*? Il se peut bien qu'on ne soit jamais grand-chose d'autre. Il se peut, tout au contraire, qu'on n'incarne jamais pleinement son dire. Ne parle-t-on pas, de toute manière, par procuration, avec des mots volés de la bouche des autres?[78]

[78] Dans une exposition synthétique éclairante sur l'ensemble de problèmes posé par le concept d'*ethos*, François Cornilliat et Richard Lockwood suggèrent les paradoxes au cœur d'un concept qui implique un sujet à la fois producteur d'un discours et conditionné par ce même discours: « Rien de plus difficile à conceptualiser que le rapport entre le discours, les sujets qui le reçoivent ou le produisent, et les sujets qui sont 'produits' par lui. […] Le propre de l'*ethos* est de jumeler l'intérieur et l'extérieur, de mettre le sujet dans le discours tout en rapportant le discours à un sujet. D'où une série de problèmes non seulement rhétoriques, mais proprement philosophiques (éthiques, précisément). Si l'*ethos* est la présentation de l'orateur dans son discours, quel est le rapport entre ce sujet discursif et le 'vrai' caractère du 'vrai' sujet qui parle? » Il s'agit, dans le début du présent travail, de problèmes très anciens. François Cornilliat et Richard Lockwood, « Avant-propos », *Ethos et pathos*: *le statut du sujet rhétorique* (Paris: Champion, 2000) 8-9.

II

Masques

« Au temps de Carnaval, l'Homme se met
sur son masque un visage de carton. »[1]
– Xavier Forneret

Le langage ne donne pas prise au Moi, pas plus qu'elle ne peut définitivement s'en déprendre. *Je* a beau être un autre *dans une certaine mesure*: dès qu'une parole est *attribuée*, on tend inexorablement à l'identifier à celui, observé ou supposé, qui est censé la promulguer. A défaut de la personne en chair et en os, on en reconstruira une à partir du dire (ou de documents biographiques, historiques, intimes…). Cela vaut encore pour le délire, la parole inconsciente, etc.: les conditions de production des *Chimères* n'empêchent pas la critique de postuler quelque chose qui s'appelle « Nerval » aux préoccupations et aux valeurs proches de l'œuvre composée sans délire: même le fou n'est que *relativement* un autre. Ce que désigne cette altérité du sujet, c'est son unicité problématique. Certes, pas de sujet dont il suffirait d'en déverser le contenu sur la page, selon le modèle depuis toujours mythique de l'épanchement lyrique, modèle-repoussoir auquel ni Lamartine ni Musset ne crurent sans doute, quelles que soient les postures rhétoriques qu'ils aient adoptées à l'occasion. Le sujet est bel et bien changeant et traversé par une langue et une culture qui le précèdent, par d'autres écrits, par des contradictions. Mais le constat de sa dispersion coexiste avec le postulat de son unité: on ne se défait pas aisément du Moi.

Pour Apollinaire, Cendrars et Jacob, parler par masques interposés permet de donner à voir une parole à la fois inaliénable et inassignable: c'est « moi » qui écrit,

[1] Xavier Forneret, « Février », *Sans titre, par un homme noir, blanc de visage* (Paris: Duverger, 1838) non paginé.

même si je figure la parole comme venant d'un autre, mais ce moi est un bricolage d'éléments incompatibles, de sorte que la parole ne semble pas venir d'un moi unitaire. Par « masque », on peut entendre la pseudonymie, le porte-parole fictif tel que « l'Emigrant » qui monologue dans le poème d'Apollinaire, ou encore d'autres dispositifs qui introduisent une distinction logique entre sujet écrivant et locuteur du poème (ce sont donc des dispositifs qui distancient l'énonciation). Dans tous les cas, ces dispositifs permettent aux poètes d'occuper des positions opposées ou incompatibles dans un seul et même texte. Ils obligent ainsi le lecteur soit à concevoir un sujet irréductiblement contradictoire, soit à rejeter cette contradiction en réconciliant tant bien que mal les positions en présence. Il semble tout aussi impossible d'admettre que le sujet soit plusieurs, que d'admettre son unicité. Aussi Apollinaire et Max Jacob paraissent-ils endosser à la fois les rôles de croyant et de mécréant. Tantôt ils semblent assumer les deux positions simultanément, tantôt ils semblent se dérober, sans permettre au lecteur de leur assigner une position. Le lecteur doit choisir entre aporie ou antinomie d'une part, réduction de l'ambiguïté par forçage interprétatif afin de réduire l'ambiguïté de l'autre. Dans tous les cas, la question « qui parle? » d'abord soulevé par le dispositif d'énonciation mène à la question « que croit celui qui parle? quelles sont ses valeurs? » Ce sont les questions d'un tribunal amené à juger du caractère d'un accusé, plus importantes à cerner que le fonctionnement logique ou linguistique propre aux dispositifs d'énonciation.

On remarquera l'absence de Cendrars au cours des prochaines analyses. C'est parce que les moyens de Cendrars pour aborder les problèmes du sujet tendent, du moins dans sa production en vers, à être moins voyants que ceux de Jacob et d'Apollinaire. Par

exemple, il n'y a pas chez lui de poème en forme de monologue explicitement assumé par un personnage.[2] Et à la représentation d'un sujet paradoxal, réunissant deux positions radicalement incompatibles, Cendrars préfère manier une ambiguïté plus subtile et plus souple, ou encore des techniques du masque ne relevant pas immédiatement de la configuration énonciative, telles que le plagiat ou le collage. Mais on retrouvera plus tard chez Cendrars une même ambiguïté entre croyance et incroyance, ainsi que des identifications partielles qui ressemblent à celles de Jacob et d'Apollinaire même si elles ne s'appuient pas sur des prises de parole fictives.[3]

A. Qu'est-ce qu'un masque?

Quelques éclaircissements d'ordre théorique s'imposent au regard des questions qu'on vient de soulever. Depuis toujours dans la poésie lyrique, on a posé la question de l'attribution de la parole du poète à un locuteur fictif, c'est-à-dire perçu comme responsable de l'énonciation à la place du poète.[4] C'est Ovide écrivant des lettres

[2] Cendrars se sert d'un masque dans les *Poèmes nègres*, peut-être le seul cas de cette démarche chez lui; on ne peut cependant pas appliquer le terme de monologue à ces poèmes minimaux. Compte tenu des questions idéologiques qui s'attachent à ces textes, on ne peut les aborder dans le présent cadre: on espère cependant aborder ces poèmes dans un futur travail, car il pèse sur eux un lourd silence.

[3] Sur les formes de l'identification partielle chez Cendrars, voir *infra*, 153-155 et *seq*.

[4] Pour Jean-Marie Schaeffer, l'énonciateur d'un texte peut être réel, feint ou fictif. L'énonciation feinte s'applique aux cas où le porte-parole a par ailleurs une existence réelle (on feint d'assumer la parole de Bill Clinton), alors que l'énonciation fictive concerne des êtres purement fictifs (on assume le rôle du Baron de Charlus). Ces trois sortes d'énonciateur, cependant, se distinguent selon Schaeffer de l'énonciateur « effectif ». Cette distinction me paraît source de confusion. Il me semble évident qu'*il n'y a qu'un seul énonciateur (parfois collectif), et il est réel*. A défaut de ce principe de base, ne finit-on pas par confondre les catégories irrémédiablement? Comment l'énonciateur *réel* peut-il ne pas être l'énonciateur *effectif*? C'est pour le moins déroutant. Schaeffer tente peut-être de distinguer ainsi entre les *caractéristiques énonciatives* d'un texte, et sa *production en tant qu'énoncé*. Dans cette perspective, un texte sans « je » ni « tu », sans système d'adresse, ne manifesterait pas d'énonciateur, ni réel, ni feint, ni fictif. Mais il y aurait bien énonciateur *effectif*, puisque le texte est nécessairement produit par quelqu'un. Si c'est une interprétation juste du texte de Schaeffer, cette distinction dériverait du couple *sujet de l'énoncé / sujet de l'énonciation*, ou *sujet qui émet l'énoncé* et *sujet en tant qu'il s'inscrit dans cet énoncé* (en disant « je » par exemple). Cette distinction entre le dire et le dit me semble plus propre à confondre qu'à éclairer, du moins dans la perspective présente. Je soutiens que la subjectivité s'inscrit dans tout énoncé, indépendamment de la configuration énonciative de cet énoncé. Dans un texte à la troisième personne, le sujet reste à l'arrière-

d'amour fictives de Pénélope à Ulysse ou de Didon à Enée dans ses *Héroïdes*, par exemple. Ces cas concerneraient des « je » aux référents logiquement distincts du poète, plutôt que les dispositifs à la troisième personne.[5] A première vue, constater l'existence de ces fictions peut sembler contredire le postulat qu'on ne peut pas écarter le sujet empirique de la discussion. Car la possibilité même de « l'énonciation seconde » (Schaeffer) ne montre-t-elle pas que le sujet d'un poème ne saurait être envisagé que comme instance virtuelle, puisque la manière dont on perçoit ce sujet dépend essentiellement de « marqueurs » textuels?[6]

---

plan, et on doit tenir compte de ce fait dans l'analyse, mais le sujet demeure responsable de l'énonciation au même titre qu'il le serait d'un texte écrit à la première personne. Autrement dit, la configuration énonciative est essentielle à la bonne intelligence d'un texte, mais ne modifie pas le rapport entre le sujet et son énoncé – rapport aussi impossible à mesurer qu'à écarter définitivement de la discussion, comme on l'a démontré tout à l'heure. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (Paris: Seuil, 1989) 83-86, et voir la note suivante et *supra*, 43-48.

[5] Il convient de rappeler que l'usage de la troisième personne fonctionne différemment des deux premières: « je », « tu », « nous » et « vous » impliquent une adresse dans laquelle l'énonciateur s'implique directement, tandis que la troisième personne ne fait pas partie du circuit de communication entre l'émetteur et le récepteur, sauf dans des cas spéciaux détournant l'usage ordinaire des pronoms personnels. « Je » est une personne au sens plein parce qu'il peut manifester sa subjectivité en effectuant une promesse (« je promets que… »), tandis qu'en disant « il promet », « il » ne promet rien: « il promet » ne relève que de la constatation d'un fait extérieur. « Tu » a un statut de personne en ce qu'adresser l'autre est lui reconnaître un rôle de sujet équivalent à celui qui dit « je »; autrement dit, dire « tu » suppose que ce « tu » puisse dire « je » à son tour, et donc effectuer des promesses, mentir, obéir, répondre, etc. Je tiens à remarquer au passage que je n'ai relevé nulle part dans les deux tomes des *Problèmes de linguistique générale* l'usage explicite des termes « sujet de l'énoncé » et « sujet de l'énonciation », couple conceptuel qu'on lui attribue souvent, et qu'on ne définit pas toujours avec clarté. A propos du rapport et de la nature des personnes grammaticales et des pronoms personnels, voir Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I (Paris: Gallimard, 1966) 225-236, 251-266.

[6] Il faut aussi considérer le cas des contrefaçons, qui confirment elles aussi l'implication du sujet empirique dans l'étude littéraire. Car si le sujet doit être traité en toute rigueur comme une instance virtuelle par l'exégète, la considération du sujet producteur du texte devrait être immatérielle. Tout au contraire, l'institution exclut la contrefaçon de l'œuvre à laquelle il était censé appartenir. Au demeurant, que le lecteur puisse être trompé par une contrefaçon n'implique en rien que le sujet soit une instance virtuelle ne rejoignant jamais le sujet empirique. Le raisin de Zeuxis, assez vraisemblable pour tromper un oiseau, ne prouve pas que tout raisin est une apparence trompeuse. Une contrefaçon d'Apollinaire ne dirait rien sur le rapport du sujet Wilhelm de Kostrowitzky aux poèmes de Guillaume Apollinaire, car une telle forgerie n'aurait pas été écrite par le sujet en cause. Cependant, la question de la contrefaçon mériterait un traitement approfondi. Une légende oralement transmise voudrait qu'un poème de l'édition de la Pléiade des poésies d'Apollinaire soit en réalité de la main de Pascal Pia (qui est, par ailleurs, l'auteur avéré d'un nombre de faux d'Apollinaire); la *Légende de Novgorode* de Cendrars, « miraculeusement retrouvée » en 1995, s'avère être un faux; la correspondance de Max Jacob réunie par François Garnier contient des lettres de Max Jacob à Julien Torma – poète fictif inventé par le Collège de Pataphysique! Voir Oxana Khlopina, « La Légende de Novgorode: analyse d'une falsification », *Feuille de routes* 47 (printemps 2009): 71-86; Max Jacob, *Correspondance*, éd. François Garnier, t. I (Paris: Editions de Paris, 1953) 187-191, 194-196;

De tels locuteurs fictifs existent, mais ils ne contredisent pas la conception du sujet lyrique présenté au dernier chapitre; au contraire, ils le confirment. Il existe deux cas de figure majeurs de ces « masques »:[7] le dédoublement énonciatif proprement dit, et le dédoublement plus ou moins équivoque, où la distinction entre poète et porte-parole reste de l'ordre d'une hypothèse de lecture. Dans le présent travail, le terme « masque » désigne un porte-parole fictif, mais ce dernier peut être sujet à caution. Quelques exemples devraient suffire pour éclaircir ces affirmations.

Le paradigme du dédoublement énonciatif est ce qu'on appelle parfois le monologue dramatique, où un personnage explicitement désigné comme tel s'identifie au « je » du texte. C'est le cas de la « Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople » d'Apollinaire dans la « Chanson du mal-aimé », où la « Chanson » elle-même introduit le poème comme un discours rapporté.[8] C'est également le cas de « la Pythie » de Valéry, où les désinences identifient le personnage comme féminin, et aussi du poème « les Soupirs du servant de Dakar » des *Calligrammes*, où le titre et les souvenirs africains du locuteur le distingue du « je » des autres poèmes de ce recueil, ce qui rapproche ce poème du monologue dramatique à la manière du Tennyson d'« Ulysse », c'est-à-dire comportant un développement psychologique important, mais sans situation dramatique nette.[9] On remarquera que ces exemples reposent sur une différence importante entre le poète et le « je » du poème: différences d'origine nationale

---

A. J. J. Colligo, « Redevenir Maître chez soi: les tribulations post-mortem de Max Jacob dans les cahiers du Collège de Pataphysique », *Le Bibliophile rémois* 34 (avril 1994): 7-23; Michaël Guittard, « Pascal Pia ou l'homme entre deux néants », Site web de Christophe Pierard 29.03.11 <http://homepage.mac.com/emmapeel/pia/>.

[7] On préfère ce terme transparent et usuel aux différents termes techniques, pour les mêmes raisons qu'on a préféré « poète » à des termes tels que « sujet lyrique » ou « *persona* » (qui signifie « masque » en latin, entre autres choses). « Masque » est un mot maniable, et n'a pas de rapports aux sciences du langage ni à la Rhétorique qui pourraient donner lieu à des malentendus. Voir *supra*, 48-49.

[8] GA, *Poésies*, 52.

[9] GA, *Poésies*, 235-236.

ou ethnique, différence sexuelle, contexte historique ou géographique. Dans bien des cas, le masque énonciatif se réduit au seul nom propre: du titre « Lul de Faltenin », on déduit aisément que le « je » du poème est censé référer à un être de fiction; de même, les poèmes de Victor Matorel ou de Morven le Gaëlique, ou les *Poèmes de Samuel Wood* de Louis-René des Forêts. Mais ces noms propres distinguent faiblement le locuteur fictif du poète, car les différences entre ces deux instances ne sont pas évidentes. Aussi Samuel Wood n'est-il qu'une sorte de transposition anglo-saxonne du nom de Louis-René des Forêts, et qui reste sans aucun contour biographique le distinguant de l'auteur. Ces noms propres, de manière générale, annoncent au lecteur que le sujet du texte « n'est pas l'auteur », mais n'impliquent pas souvent des phénomènes textuels permettant de donner une quelconque pertinence à cet écart. Ce sont des *prête-noms* plus que des êtres fictifs au sens plein. Face à ce genre de cas, on en reste au constat banal déjà évoqué que Lul de Faltenin n'est pas exactement Apollinaire, que Matorel n'est pas exactement Max Jacob, mais que ce sont des images plus ou moins sublimées ou amplifiées du poète. Ces textes ne permettent pas de pousser ce constat beaucoup plus loin.

Dans tous ces exemples, le texte et son contexte donnent au lecteur de percevoir l'attribution double de la parole; par l'inclusion d'un poème attribué à une femme dans un recueil de poèmes écrits par un homme, par exemple, ou par l'insertion du monologue dans un poème plus vaste qui en explique la nature. Puisque la fiction est exhibée en tant que telle, *le lecteur sait que le poète est responsable en dernière instance de l'énonciation*, malgré qu'on feigne d'attribuer la parole à un autre. Ce paradoxe du déguisement délibérément inefficace suggère que l'usage du masque énonciatif

clairement marqué comme tel est, pour le poète, une manière de dire non seulement *c'est un autre qui parle*, mais aussi: *c'est encore moi*.[10]

Il en va tout autrement pour la contrefaçon non-dénoncée. Puisque le lecteur ne sait pas que la contrefaçon en est une, il ignore qu'il est en présence d'un dédoublement énonciatif. Il est dupe d'un masque si ressemblant qu'il le prend pour le visage du poète. Mais la grande majorité des masques poétiques se situent quelque part entre ces deux extrêmes. Autrement dit, on n'est pas sûr si « je » renvoie au poète ou à une instance fictive qui lui est distincte. Un poème de la suite du *Laboratoire central*, « En famille », illustre cette ambiguïté:

> Nous ne sommes plus de petites filles
> Il faut bien apprendre à faire les chapeaux
> Et toi-même, frère?... Ah! le décepteur!
> Laissez-moi, ma mère! Il faut le lui dire.
> Je lèverai l'œil en haut de la table.
> N'as-tu pas cinq doigts comme nous tes sœurs?
> […..]
> En haut de la table où ils étaient quatre
> La mère en rêvant regardait ses bagues.
>
> Que la table est grande! c'est le Jour des Morts
> La salle est brillante, le jour n'est pas blanc
> Une étoile est sur votre frère aîné.[11]

L'unique occurrence de la première personne, « Je lèverai l'œil en haut de la table », semble bien identifier le sujet au poète. Il rechigne au travail que ses sœurs veulent lui imposer, tandis que plane sur lui une « étoile » qu'on devine prémonitoire d'une vocation poétique. En dépit de l'appartenance suspecte de ce poème aux « personnages du Bal masqué » du *Laboratoire central*, l'abbé François Garnier lit ce poème comme un poème

[10] Malgré le fait que Cendrars ne se sert pas ou peu de masques énonciatifs tels qu'on les décrit ici, Yvette Bozon-Scalzitti observe le même « paradoxe de l'exhibitionnisme du secret » chez le bourlingueur: « chez Cendrars le masque se laisse toujours reconnaître comme tel. Il montre donc ce qu'il cache »; Yvette Bozon-Scalzitti, « En finir avec le secret? », *Sud* 18 (1988): 196-197.
[11] MJ, *LC*, 160.

essentiellement autobiographique. Il écrit que Max Jacob « se heurtait sans cesse aux siens: ses deux sœurs, ses trois frères et sa mère. N'est-ce pas ce que suggère ce poème [« En famille »] écrit vers 1900 [?] »[12] Il semblerait que ce poème « suggère », en effet, des tensions familiales qu'on peut supposer autobiographiques, comme le fait Garnier. Cependant, c'est aller un peu vite. Le poète écrit « En haut de la table où ils étaient *quatre* »: si on adopte la lecture autobiographique, la famille n'est pas au complet, puisque Jacob avait deux sœurs et trois frères (et une troisième sœur décédée peu après la naissance). La production des chapeaux n'est vraisemblable qu'avant la mort du grand-père de Jacob, Samuel Alexandre, qui fut tailleur pour hommes avant de se convertir peu à peu à la vente d'antiquités. Après sa mort en 1889 lorsque Jacob avait douze ans, la boutique de la famille Jacob était vraisemblablement tournée vers les antiquités et l'ameublement plutôt que la marchandise vestimentaire. Ces décalages ressemblent à autant d'indices que le poème ne reflète pas la stricte réalité autobiographique. Mais la plus grande entorse aux faits biographiques, c'est que Jacob fut le quatrième des sept enfants: il ne fut jamais le « frère aîné » de la famille Jacob ni même des deux sœurs, et ce même après le décès de Maurice Jacob en 1930, neuf ans après la publication en volume d'« En famille »….[13]

Cet exemple se rapproche assez d'une mystification pour que Garnier, qui avait connu Max Jacob personnellement, se prît au piège. Le grand nombre ignore la biographie de Jacob, et risque peu de relever l'écart: si le « je » du poème est une entité fictive – un masque –, il ressemble de bien près au poète. Ce masque peut-il constituer un

[12] Max Jacob, *Correspondance*, éd. François Garnier, t. I, 13.
[13] Hélène Henry, « Biobibliographie de Max Jacob », site web de l'Association des Amis de Max Jacob 21.03.11 <http://www.max-jacob.com/biobibliographie> et Béatrice Mousli, *Max Jacob* (Paris: Flammarion, 2005) 13-23, 296.

locuteur nettement distinct du poète? L'extrême discrétion de l'écart par rapport à la biographie peut donner à croire qu'il entendait présenter le poème comme autobiographique, quoi qu'il en soit des faits empiriques, et qu'il faut donc assimiler le locuteur au poète. Dans cette perspective, le statut symbolique du rôle d'aîné placerait le poète dans une position d'ancienneté sinon de supériorité parmi les artistes. Mais « En famille » appartient bel et bien à la suite des « Personnages de bal masqué », et le titre « Autre personnage de bal masqué » surplombe celui d'« En famille », ce qui suggère qu'il s'agit d'un masque.[14] On peut se demander si le poème ne met pas en scène un autre membre de la famille de Jacob, tel Maurice, le frère aîné de la famille et qui paraît dans quelques poèmes de Max Jacob sous l'épithète de « mon frère l'Africain », ou encore un frère de Samuel, le grand-père de Jacob.[15] Et dans la « famille » des artistes et poètes des années dix, c'est Picasso qui occupe la préséance symbolique qui échoit à l'aîné: même si le poème ne donne pas de précisions permettant d'identifier le locuteur à un artiste particulier, « l'aîné » ne désigne pas forcément Jacob.[16]

Mais rien ne permet de trancher entre le masque et le poète: le poème hésite délibérément entre l'énonciation fictive et la parole assumée par le poète, car la différence principale – être l'aîné ou non de la famille – est bien moins déterminant que

---

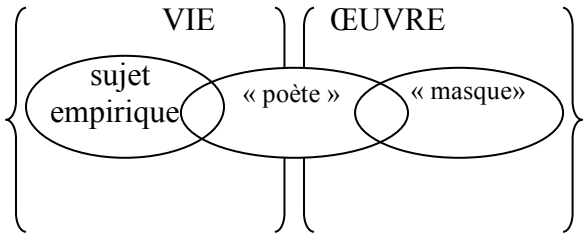
[14] Dans la préoriginale parue dans *les Soirées de Paris*, aucun autre titre ne surplombe « En famille »; voir ce poème dans *Soirées de Paris* 18 (15 novembre 1913): 25-26 (voir la réédition en facsimilé de cette revue, *Les Soirées de Paris*, t. II (Genève: Slatkine, 1971).

[15] Le travail de fonctionnaire au Sénégal valut à Maurice Jacob le surnom de « l'Africain »; voir Béatrice Mousli, 23. Il paraît notamment dans « Poème » (*Quand le bateau fut arrivé*…) et « Exhortation pour l'avenir » dans le *Cornet à dés*, 48, 240.

[16] Je remercie Patricia Sustrac de m'avoir suggéré les réflexions à propos de la valeur symbolique de la position d'aîné, et d'avoir souligné à quel point le milieu artistique des années dix pouvait jouer un rôle de famille substitutive à l'époque de l'écriture d'« En famille », d'autant plus que le rapport de Jacob à sa famille était effectivement très tendu depuis les visions christiques en 1909 et la conversion en 1915. On pourrait également envisager qu'« En famille » constitue une espèce de « drame mental », où la famille constituerait l'allégorie de l'intériorité d'un seul individu (chez Deleuze, ce serait donc le *devenir-famille-bourgeoise* du sujet?). Sur les tensions entre Max Jacob et sa famille, on consultera Patricia Sustrac, « Les impossibles sociabilités juives de Max Jacob », *Cahiers Jean-Richard Bloch* 17 (2011), à paraître.

le sexe ou l'origine ethnique ou nationale. Combien d'indices, combien de petits écarts faut-il pour établir qu'on est en présence d'une entité fictive au lieu du poète? Par ailleurs, on remarque à quel point le jeu énonciatif peut impliquer le sujet empirique même là où il y aurait un masque: ici, seule une connaissance de la biographie permet de déceler le masque. Cette dépendance par rapport aux faits et sur les compétences du lecteur est plus fréquente qu'on ne pense dans ce type de configuration énonciative ambiguë.

Dans la poésie, et celle de Cendrars, Jacob et Apollinaire tout du moins, ce genre d'ambiguïté se retrouve bien plus souvent que les énonciations fictives certaines. On peut concevoir cette ambiguïté comme une doublure ou une mise en abyme de l'ambiguïté qui relie le sujet de l'œuvre à celle de la vie réelle, selon ce schéma:



Le rapport plus ou moins indéterminé entre le poète et son masque *rend visible* le rapport aporétique qu'entretient le sujet empirique au locuteur d'un texte. Mais on ne mesure pas avec précision l'extension des zones de recoupement. Dans l'exemple d'« En famille », le masque recouvre le poète presque entièrement; on ne les distingue qu'à condition d'avoir les compétences biographiques requises.

Etant donné que les cas plus ou moins incertains sont majoritaires, on parlera ici de « masque » lorsque le texte donne lieu de croire à une situation de parole déléguée, même si le porte-parole et le poète sont relativement difficiles à distinguer de manière nette: le rapport du poète au masque est un rapport d'*identification partielle*. C'est ainsi

qu'on parlerait du « masque » d'« En famille » lorsqu'il s'agit du locuteur en tant qu'entité fictive potentielle, tandis qu'évoquer le « poète » envisage le locuteur ambigu dans l'optique d'une hypothétique identification à ce dernier. Une analyse d'un poème comme « En famille » devrait prendre ces deux horizons de lecture en considération, sans trancher. On se tournera maintenant aux problèmes interprétatifs induits par de tels dispositifs d'identification partielle. Ces dispositifs tendent ainsi à introduire des conflits axiologiques qui obligent le lecteur à trancher entre des positions éthiques difficilement réconciliables, ou à se tenir en équilibre sur la crête d'une contradiction.

B. Le faux alibi: la *Défense de Tartufe*

La *Défense de Tartufe* de Max Jacob se définit dès le titre comme une plaidoirie. Il s'agirait dans un premier temps de défendre un « Tartufe », identifié à l'auteur par le sous-titre (*Extases, remords,* etc. *d'un Juif converti*). Tartufe, nom commun à l'*f* unique, désigne le type général du dévot hypocrite, tandis que Tartu*ff*e se réfère tout particulièrement au personnage de Molière.[17] Dans l'ensemble, le livre reflète le catholicisme fervent de l'auteur, et malgré mainte petite saillie parmi de belles fausses notes, on n'y trouve d'abord rien qui détonne vraiment – du moins pour celui qui connaît déjà quelques œuvres de Max Jacob. Il y a bien ce poème en prose en forme de scène d'opérette à la Hervé, « Quand j'aurai droit au confessional »:

> Mon père. – Appelez-moi mon général. – Mon général. – Je suis quelque chose de moins que général. [.....]
> – Oui, mon lieutenant-colonel.
> – Tu peux dire mon général, va, mon fils.[18]

[17] Voir MJ, *DdT*, 245, où l'annotation d'André Blanchet précise ce fait lexicologique en provenance du *Dictionnaire* de l'Académie.
[18] MJ, *Ddt*, 115. Dans l'édition originale, ce court texte était solidaire d'une suite de pages sans titre; dans l'édition de 1964, cette suite de pages est séparée et abusivement intitulée « [Journal] ».

Mais un peu de burlesque légèrement anticlérical (ou antimilitaire...?) ne risque pas de faire sursauter grand monde en France, et on laisse passer avec un sourire. La première partie du « roman mêlé de vers », *Antithèse*, reflète la vie ostensiblement dissolue et libre-pensante d'avant la Révélation de 1909. On trouve dans *Antithèse* un esprit satirique et beaucoup de mélancolie; on n'y trouve guère de matière à choquer quelque rigoriste de la morale.

C'est le cas pendant deux tiers ou plus du livre. Et soudain, bien après la révélation et la conversion, glissé (mine de rien?) entre un « Examen sur la charité » et un « Petit examen de conscience », on tombe enfin sur une « Messe du démoniaque ».[19] Fracassement. Ce n'est plus de l'humour, de la satire, de la provocation pour rire, – c'est du blasphème. Ou bien, si ce n'est du blasphème, on ferait difficilement un ersatz plus ressemblant.

Le titre annonce la couleur de ce texte étonnant: « la Messe du démoniaque », ou messe du possédé. En lui donnant l'air d'une plaisanterie de farce, le poème trivialise ce cas de possession diabolique:

> Et tout ça pour m'être introduit un loup, ou hyène, dans le mécano.
> – Oh! je l'ai bien vu, allez!

Ce ton de music-hall imprègne le poème, qui se moque de l'engouement pour la messe noire très décadentiste. Le poète insiste sur cette association à l'esprit fin-de-siècle par un vers de faux latin évoquant un personnage de *Pelléas et Mélisande*, célèbre drame symboliste de Maurice Maeterlinck (opéra de Claude Debussy). Jacob écrit: « *Resurrexit homini hominum* Pelléas *nostrum* ». Ici on prie les dieux symbolistes plus volontiers que le Dieu unique, semble-t-il.

---

[19] MJ, *DdT*, 167-8. Sauf erreur, il n'existe pas d'analyse approfondie de « la Messe du démoniaque » dans la critique jacobienne.

Mais le sacrilège commence dès le début du poème, avec un détournement d'hymnes catholiques. Un vers en petits caractères, ni vers ni épigraphe, introduit le texte: « Placare..., christe... servulis... serviculis... beatam me dicent orifice astral », que l'on peut traduire tant bien que mal par: « Soyez clément... ô Christ... envers vos humbles serviteurs... vos miserables esclaves... bienheureuse me diront l'orifice astral ». « L'orifice astral » occupe la place du sujet postposé de l'original, ce qui produit un solécisme ici: le sujet singulier « orifice astral » ne s'accorde pas au prédicat pluriel qui le suit (« me diront bienheureuse »). Cette épigraphe détourne « Placare, christe, servulis », l'incipit d'une hymne telle qu'Urbain VIII l'a réécrite à partir d'une hymne attribuée à Raban Maur. Cette hymne se chantait jadis lors de la Toussaint. « Serviculis », *misérables esclaves*, renchérit sur l'original pour tourner la posture de l'humilité en humiliation dégradante. « Beatam me dicent », en revanche, provient du Magnificat, cantique à la Vierge Marie: « Ecce enim ex hoc *beatam me dicent* omnes generationes », *Désormais tous les âges me diront bienheureuse de génération en génération*. La parole de la Vierge Marie ou du croyant pieux dans l'original culmine ici en piété...astrologique.[20] Jacob, sans jamais cesser de pratiquer l'astrologie jusqu'à la fin de sa vie, s'est mainte fois culpabilisé de sa fascination pour les arts ésotériques et

[20] D'autres vers de « la Messe du démoniaque » prolongent peut-être ce détournement du Magnificat. Dans cette hymne, on trouve une anaphore en « Il », sujet désignant Dieu, sur plus de cinq vers: « *il* a dispersé les superbes / *Il* renverse les puissants de leurs trônes, *il* élève les humbles ».... Dans le poème de Jacob, on retrouve la même anaphore dans un registre dégradant: « *Il* est vraiment trop joli pour un chancre. / *Il* est vraiment trop laid pour être un chantre », etc. J'adapte ici plusieurs traductions anonymes du Magnificat, dont il existe de très nombreuses versions en français. Le texte latin du chant de Raban Maur, « Christe, Redemptor omnium », se trouve dans la *Patrologie* de Migne, Raban Maur, *Patrologiae latinae*, éd. Christopher Brower, t. CXII (Paris: Garnier Frères, 1878) 1667-70. On trouvera le texte adapté par Urbain VIII, en latin accompagné d'une version française, dans *Hymnes du bréviaire romain*, trad. P.-A. Regnault (Paris: H. Casterman, 1861) 308-309. J'adapte ici la traduction de l'abbé Regnault.

divinatoires, comme dans « Plus d'astrologie » (*le Laboratoire central*, 1921): « A jamais je renonce à toi, l'astrologie! »[21]

Dans d'autres vers macaroniques du poème, le jeu se corse. (Le macaronique désigne le mélange linguistique dans des poèmes comiques, et notamment le mélange de latin et d'une langue romane.) Le vers de loin le plus sacrilège du poème se déguise sous ce latin de cuisine:

> *Misericordia animi anima anima mea*
> *Ma mama mea maria la grosse ma... Maria...* Oh! je vous en prie!

La répétition de mots et de syllabes imite manifestement la litanie de déclinaisons que récite le (mauvais!) étudiant de latin. Ceci n'étant pas une phrase grammaticale, il est difficile de le traduire; en voici cependant une tentative: « Miséricorde les esprits l'âme avec mon âme / Ma maman mienne maria la grosse...Maria ». C'est toujours l'incipit du Magnificat, « Magnificat anima mea Dominum » (*mon âme exalte le Seigneur*). Mais au lieu d'exalter le Seigneur, cette âme descend jusqu'à trainer Maria dans la boue (avec « maman » au passage). Car le vers s'achève avec l'identification à peine implicite de Maria à...*la Grosse Margot*, célèbre prostituée disgracieuse de François Villon![22] Comme si cette souillure ne suffisait pas, « Oh! je vous en prie! » s'écrie le poète, comme pour s'excuser d'un mauvais tour d'esprit, là encore à la manière du comédien de music-hall (ce « je vous en prie » est l'équivalent des quatre coups de batterie qui servaient jadis à signaler la chute du gag, et qui est devenu ironique, comme ici). Et ce mauvais esprit joue encore sur le sens du mot « prier », voire sur l'indétermination du pronom *en* (*je vous en prie = je vous « en » demande*?). « La dernière statue de Marie », écrit plus loin le poète,

---

[21] MJ, *LC*, 87.
[22] François Villon, « Ballade [de la Grosse Margot] », *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry (Paris: Livre de Poche, 1991) 219-221.

« – celle de gauche » (côté sinistre), « – S'attache un groin »: mais le poète a déjà défiguré ces figures de vénération. Tout s'imprègne de bestialité, « car il n'y pas ici la moindre humanité », et la fin du poème dégringole du spirituel vers l'animal, de la *messe* vers l'*ânesse*, et puis plus bas encore, vers la *fesse*, rime que retrouve aisément le lecteur:

> Que faire? c'est-à-dire
> Ce que peut bien signifier la l'âme [*sic*], la messe, l'ânesse
> En dehors de... de la... de...

La *Défense de Tartufe* revient souvent à cette distinction entre l'animalité et la divinité de l'homme: « L'ange est furieux de me voir si bête », écrit le poète en détournant Pascal.[23]

a. La loi et la transgression

Ce poème est une sorte de piège pour le critique littéraire d'aujourd'hui. On risque d'en désamorcer la virulence, de limiter la portée du geste, de plusieurs manières. Il faut d'abord se garder de rattacher ce poème trop étroitement à la tradition médiévale de la parodie liturgique associée aux célèbres Goliards, moines itinérants et, à en croire la légende, quelques peu rebelles. On trouve ainsi de nombreuses prières au Vin, hymnes à l'Argent et autres Nôtre Père paillards.[24] Or, cette tradition est prise dans une impasse critique. D'une part, la critique moderne tend à identifier cet humour religieux comme une forme de subversion des valeurs chrétiennes, telle Bakhtine.[25] Mais de nombreux

[23] MJ, « Exhortation », *DdT*, 106. René Plantier explique l'association forte entre l'animalité et le démon chez Jacob, association qui va a l'encontre de la sublimation des pulsions et du corps dans la poésie moderne et contemporaine. Voir René Plantier, *Max Jacob* (Paris: Desclée de Brouwer, 1972) 64-67.

[24] On trouvera quelques exemples de telles parodies religieuses dans un livre que Max Jacob aurait pu lui-même connaître: Eero Ilmari Ilvonen, *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen-âge: Pater, Credo, Ave Maria* (Paris: Champion, 1914).

[25] Selon Bakhtine, « [à] l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant »; cette vérité dominante dont on se libère inclut les valeurs chrétiennes ainsi que la hiérarchie sociale. Aussi Bakhtine dira-t-il qu'un de ces moments d'affranchissement « conduit à une résurgence provisoire de *divinités païennes détrônées* », par exemple. Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel (Paris: Gallimard, 1982) 18, 259 et 24, Bakhtine souligne.

médiévistes rejettent cette interprétation, arguant que cette poésie est « moins subversive qu'elle ne paraisse aux yeux modernes »; qu'elle propose davantage une « forme modérée d'autodérision » qu'une moquerie des choses saintes; en somme, « la parodie liturgique est trop modérée pour être du blasphème – presque trop modéré pour être seulement un appel à la réforme », comme l'écrit Martha Bayless.[26]

Dans ce débat, il faut donner raison aux médiévistes. On constate en effet que les parodies liturgiques médiévales visent invariablement (ou peu s'en faut), non pas les choses saintes, mais les vices humains. Evoquant l'« Evangile de l'Argent », Bayless note que

> ce n'est pas le satiriste mais le monde terrestre qui substitue l'argent à Dieu. 'L'Evangile de l'Argent' démontre que le monde temporel, avec sa perversion de l'ordre divin, est déjà la moitié déchue de la dichotomie du spirituel et du terrestre: elle donne à voir les faiblesses terrestres en les confrontant aux formulations du spirituel.[27]

En effet, on ne trouvera pas de poèmes parant Dieu le Père de vêtements de femme, évoquant quelque immense appétit sexuel du Christ, couvrant tel saint de ridicule ou d'infamie, – ni, *a fortiori*, des prières assimilant la Vierge à une prostituée, exceptionnellement laide de surcroît! Dans les prières parodiques du moyen âge, les moines s'attribuent les défauts d'ivrognerie, de luxure ou de cupidité: c'est, après tout,

---

[26] Bayless écrit: « less subversive than it often appears to the modern eye »; « a mild form of self-mockery »; « liturgical parody is too mild to amount to blasphemy – almost too mild even to amount to a call for reform. » Martha Bayless, *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition* (Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1996) 93, 128 et 177, je traduis.

[27] « It is not the satirist but the earthly world which substitutes money for God. The Money-Gospel demonstrates that the temporal world, with its perversion of divine order, is already the debased half of the dichotomy between spiritual and worldly: it exposes earthly weaknesses by holding them up to the pattern of the spiritual. » Martha Bayless, 201, je traduis. La discussion de Bayless sur le problème de l'humour religieux au Moyen Age est instructive, et s'attaque à Bakhtine notamment. Elle réfute notamment la notion bakhtinienne d'une culture proprement populaire comme source du carnavalesque. La recherche historique dément cette perspective, démontrant que les parodies liturgiques visaient très probablement un public clérical et instruit, et ce à peu près exclusivement. Quant aux Fêtes des Fous et autres rituels « populaires », leurs origines voire leur forme exacte demeurent débattues et problématiques, et ne peuvent soutenir la thèse de Bakhtine. Voir Bayless, 177-212.

eux-mêmes qui chanteraient telle prière au Dieu Argent. Si le poème de Jacob se rattache de loin à cette tradition, sa démarche diffère à l'extrême de celle des poètes médiévaux. Non content de mimer une idolâtrie de la chair pour dénoncer l'animalité crasse des hommes, ce démoniaque attribue aux figures saintes une même déchéance. Il ne fait pas mine d'élever le terrestre jusqu'au ciel, comme l'ivrogne le fait de son vin; il tire violemment le spirituel vers la terre et le souille.

A partir de là, on est trop aisément tenté d'inscrire ce poème dans une logique bataillienne de la transgression ou de la subversion symbolique, qui fonctionne selon une dialectique négative (c'est-à-dire pris dans un vacillement entre thèse et antithèse, sans *aufhebung*, ou dépassement en une synthèse englobante). Pour Bataille, l'acte transgressif est par définition provisoire et rituel: la loi vient d'emblée se rabattre sur elle, et la norme se rétablit.[28] Mikhaïl Bakhtine a posé les mêmes bornes aux transgressions médiévales associées au carnavalesque, telles que la Fête des Fous et autres rituels, processions ou mises en scène parodiques du Moyen Age: ce sont des moments de liberté et de désinhibition, où le monde est figuré à l'envers, selon le topos médiéval consacré. Mais le monde à l'envers est un monde devenu fou: par conséquent, il est censé démontrer le bien-fondé du statu quo. Que ce serait ridicule, en somme, si la reine menait l'armée tandis que le roi restait alité après la naissance d'un héritier royal![29] Le moment carnavalesque de déchaînement des pulsions refoulées par l'ordre social, comme toute transgression symbolique, a une portée très limitée; à la limite, il fonctionnerait à la

[28] Pour Bataille, « *[l]a transgression n'est pas la négation de l'interdit*, mais elle le dépasse et le complète »; autrement dit, l'interdit et la transgression se supposent mutuellement, et s'il arrive que la transgression déborde le cadre de ses formes rituelles ou organisées, mêmes les déchainements les plus excessifs demeurent provisoires, à l'exception notable de la mort. Georges Bataille, *L'Erotisme*, dans *Œuvres complètes*, t. X (Paris: Gallimard, 1987) 66, je souligne; voir également le chapitre intégral sur la transgression, 66-82, et *passim* les développements sur l'amok et autres phénomènes transgressifs.

[29] Voir *Aucassin et Nicolette*, éd. Jean Dufournet (Paris: Flammarion, 1984) 129-141, parties XXVIII-XXXIII.

manière d'une soupape régulatrice de la « pression » sociale. Tout comme la transgression chez Bataille, il ne détruit pas la norme, il contribue à la maintenir.[30]

Cette perspective condamne un poème comme « la Messe du démoniaque » à un assourdissant silence critique, le reléguant parmi les autres subversions sans lendemain du vingtième siècle (et des autres). Mais c'est, tout d'abord, prendre un texte littéraire pour un rituel. « La Messe du démoniaque », en dépit du titre, n'est pas un rituel circonscrit dans le temps et s'effaçant en lui. Le texte d'un livre, au contraire, reste sans cesse réactualisable par la lecture. Dans la mesure où le poème de Jacob représente un péché, transgression de la loi de Dieu ou souillure de sa grâce, il est un péché qui insiste et subsiste au cœur du livre, un péché pérenne, toujours en passe de ressurgir. Cette transgression « continue » sous la norme en une transgression continue, et qui ne connaît pas la fermeture des parenthèses qui est la marque du rituel carnavalesque. Autant dire qu'on ne peut esquiver le poème de Jacob, et qu'il faut confronter de face les questions qu'il pose.

Il faut d'abord se demander si le lecteur ne risque pas de se tromper de transgression. Selon les codes de la foi catholique, « la Messe du démoniaque » est par définition transgressive, et le poème insiste sur ce point. Aux troisième et quatrième vers, le « démoniaque », sujet possédé, semble protester contre l'usurpation de sa volonté, protestation signalée par des parenthèses qui semblent amortir la voix du sujet dominé:

> (Je ne permettrai pas que vous écriviez une chose pareille
> Vous serez damné pour avoir osé chose pareille)

[30] Bakhtine insiste sans cesse sur la nature provisoire du carnaval, et sur sa nature essentiellement régénératrice et joyeuse. Dans l'œuvre de Bakhtine, nulle part le changement social durable n'est-il une conséquence du rire carnavalesque. Au demeurant, Bakhtine ne distingue pas la fête ritualisée du texte écrit. Voir Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire*, 18, 24, 259; sur le topos du « monde à l'envers », voir 19, 103, 411 et *passim*.

– si cette voix affaiblie n'est pas une moquerie de plus du ou des démons singeant cruellement le possédé. Et dans les vers finals du poème, le poète dénonce à nouveau le sacrilège:

> Mais Dieu terriblement se venge,
> Dieu délicieusement se mange,
> Et les sacrilèges iront en enfer.

L'expression « manger Dieu » ne manque pas de littéralisme légèrement profanateur, et à la suite de ces vers, le poète dégringolera de nouveau, vers l'assimilation de « l'âme, la messe, l'ânesse » à la fesse. Mais avec ce rappel fugitif du jugement divin, le poème se définit clairement comme un sacrilège, c'est-à-dire une transgression de la loi divine.

Mais à lire toute la *Défense de Tartufe*, on s'aperçoit que les valeurs de la société jugent plus sévèrement la croyance et la conversion que la parole sacrilège. Selon des normes cette fois mondaines, sociales et terrestres, c'est la parole du croyant qui fait figure de transgression, non pas les messes noires et autres « sacrilèges ». Ces derniers relèvent à la rigueur d'une obéissance stricte aux normes du jour: la règle est dans l'athéisme nonchalant et le scepticisme du plus grand nombre, qui confine le croyant au mutisme ou à la marginalisation. C'est ainsi que le narrateur commente ses moqueries comme une concession à ces normes, une soumission à la société:

> J'ai pu aussi me laisser aller à plaisanter des choses de la religion, non pour rendre la religion plus aimable et inviter mes amis à ses pratiques, comme je me plais à le dire, mais par faiblesse réelle, *ne sachant pas résister à mon milieu* et ménager mes intérêts.[31]

[31] MJ, *DdT*, 160, je souligne. Ce « milieu » serait aussi, selon un autre passage, un principe intériorisé, un esprit frondeur propre à lui-même: « Il y a des moments que je m'enverrais bien au diable: promettre à Jésus de lui ressembler en étant obéissant. Obéir, moi! quand j'ai passé ma vie à désobéir à tous et à tout: je ne puis obéir qu'à mon goût sinon qu'à mes goûts. Me laissera-t-on faire l'art que je veux? » Mais Jacob, à ce stade de son chemin, appartient encore à la société qu'il dénoncera plus tard; le livre reflète un devenir, ce qui rend son interprétation parfois délicate. MJ, *DdT*, 117.

La société semble, sinon exiger une pratique pour ainsi dire du « blasphème chic », du moins attendre de Max Jacob, ce célèbre esprit railleur et drôle, une irrévérence conforme au personnage. Et l'étiquette de « transgression » s'applique à « la Messe du démoniaque » en fonction de l'un des deux systèmes de valeurs confrontés tout au long de la *Défense*: celui, relativement figé (moins, sans doute, qu'on ne le pense) du catholicisme, et celui de la société laïque de 1919, *a priori* nettement plus croyante que la nôtre, et constituée au demeurant de systèmes de valeurs hétérogènes. La « folie » du converti l'est aux yeux de la société, mais pour le nouveau croyant, les rôles s'inversent; ce qui permet à Jacob de glisser subrepticement du banc de l'accusé vers le haut siège du juge:

> On me traite de fou! oui! j'entends le lecteur,
> Ou bien de sacrilège et l'on fait le docteur:
> Fous vous-mêmes, si la vérité vous fait rire.

La victime se retourne pour accuser l'inconséquence de l'accusateur, qui le juge tantôt fou de se convertir, tantôt blasphémateur, alors que lui-même ne peut faire face à une vérité dont il se moque lâchement. La folie, dit Jacob, est celle du monde.[32] Selon Gérard Dessons, cette réversibilité des rôles du fou et de l'homme normal relève du lieu commun, et se retrouve souvent là où se pose la question de la folie artistique en particulier.[33]

Que l'on partage ou non les convictions de Jacob (peut-on partager des convictions aussi singulières dans leur ensemble?), il faut bien constater que le rejet de la croyance décrit par Jacob est dominant aujourd'hui plus que jamais. La foi catholique en littérature, pour de nombreuses raisons (raisons pas toujours mauvaises, dont la dérive

[32] MJ, *DdT*, 128.
[33] Gérard Dessons, *La Manière folle: essai sur la manie littéraire et artistique* (Paris: Manucius, 2010) 20-21.

idéologique de l'Action Française) marginalise peu ou prou les auteurs. Le milieu littéraire et universitaire, pour ne parler que de celui-là, lit peut-être davantage, et avec davantage de ferveur, les œuvres de Christian Prigent, de Pierre Guyotat, de Sade ou de Lautréamont, que celles de Claudel, de Mauriac ou de Georges Bernanos (programmes d'agrégation nonobstant). C'est là un constat évidemment réducteur et relatif, variant en fonction des milieux et des auteurs. Mais il est difficile de douter que la « norme » en littérature est résolument athéiste, d'un athéisme tout convenu, tout *attendu* (non forcément sacrilège, mais cela est permis). On ressort la « mort de Dieu » à toute occasion et sans commentaire, comme un réflexe du genou sous le marteau; c'est à se décourager d'avance de parler de *ces autres*, tant on risque de se voir identifié comme adhérent aux valeurs dont on parle (tout est relatif: heureux celui qui écrit sur des écrivains catholiques aux croyances ésotériques...et non sur des antisémites ou des collaborateurs notoires). Ceux qui proclament que la littérature se fait aujourd'hui sans valeurs d'ensemble, sans normes englobantes (il y en a qui l'affirment vraiment!) ne cherchent peut-être pas au bon endroit; certaines valeurs sont d'une visibilité aveuglante.

En somme, pour un grand nombre de lecteurs dès la parution de la *Défense de Tartufe* (1919) et jusqu'à aujourd'hui, « la Messe du démoniaque » est un poème éminemment *acceptable*. En revanche, commentant les signes providentiels qu'il croit déceler dans sa vie quotidienne, Jacob conclut: « On me prendra encore pour un malade. »[34] On répète souvent la phrase de la *Défense*: « Mes amis prennent ma conversion pour une farce un peu plus corsée que les autres. »[35] Les croyances du poète

[34] MJ, *DdT*, 126.
[35] MJ, *Ddt*, 121. Tous ou presque citent cette phrase; quelques exemples aléatoires: Christine Van Rogger-Andreucci, *Max Jacob, acrobate absolu* (Seyssel: Champ Vallon, 1993) 92; André Peyre, *Max Jacob*

converti sont donc une transgression des normes sociales, Jacob lui-même le signale à mainte reprise. Mais la transgression des normes sociales ne suscite pas toujours le scandale; bien au contraire, elle le suscite sans doute rarement, car elle éveille d'abord le malaise, l'incrédulité, le rire embarrassé, la marginalisation. Pourquoi en parler? Efforçons-nous de l'ignorer.

b. « Ce n'est pas moi qui parle / c'est le grand cheval blanc... »[36]

Le scénario de « la Messe du démoniaque » colle au plus près d'un des plus grands topoï de la théorie littéraire du vingtième siècle, celui du poète possédé par une parole qui lui vient du dehors. Le possédé, c'est par excellence celui qui peut dire, au lieu de « je parle »: « on me parle », selon la célèbre formule de Rimbaud. Mais après la presque disparition des modèles de l'inspiration divine, des Muses ou de Dieu (ou du Diable), c'est le « JE est un Autre » rimbaldien qui fonderait ce postulat moderne que le poète ne parle pas lui-même, mais que sa parole est traversée d'extériorité, médiatisée par une langue et une culture non créées, mais héritées. Ce serait cette langue et culture récusées en vain par le poète de « Mauvais sang », qui, reniant patries et religions dans un

---

quotidien (Paris: J. Millas-Martin, 1976) 36; Hubert Fabureau, *Max Jacob, son œuvre* (Paris: Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1935) 71.

[36] Ce vers est une géniale version jacobienne du « JE est un Autre » rimbaldien, dont on trouve d'autres avatars chez Apollinaire et Cendrars: « Un jour / Je m'attendais moi-même / Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes / Pour que je sache enfin celui-là que je suis / Moi qui connais les autres ». Cendrars, pour sa part, assume la variante nervalienne de la formule, « Je suis l'Autre ». Mais c'est cette fois Jacob, par la bouche d'un fanfaron nommé Rodomont, qui remporte les palmes de la surenchère: « Nous ne sommes ni ce que nous sommes, ni ce que nous ne sommes pas, ni ce que nous voudrions être, ni ce que nous croyons être, ni ce que nous passerions pour être si nous n'étions ce que nous sommes. » Max Jacob, *L'Homme de cristal* (Paris: Gallimard, 1967) 49 et *Le Phanérogame* (Charlieu: La Bartavelle, 1996) 58; BC, *TADA* I, 66; GA, « Cortège », *Poésies*, 74).

retour rêvé à une source primitive, conclut enfin que « On ne part pas »: « Ce serait la vie française, le sentier de l'honneur! »[37]

Le succès de la formule de Rimbaud, et partant de la conception moderne de la subjectivité traversée d'altérité, vient en partie de sa grande indétermination, celle propre au slogan adaptable à des contextes et à des perspectives divergentes. Michel Deguy, dans un article sur le « sujet lyrique », l'adapte par exemple au sempiternel problème du rapport du corps et de l'esprit. Le corps, échappant à la volonté et à la conscience fondée sur le langage, fonderait l'altérité constitutive du sujet. La parole serait étrangère au principe physiologique:

> Au cœur de 'soi', l'étrangeté. Quel est cette étrangeté? […] Est-ce le corps qui *individue* trop […].
>
> Dans le je qui parle, il y a quelque chose de totalement hétérogène au moi incarné qui vit. Le logos n'a rien à voir avec le moi-corps, pourtant ils sont voués l'un à l'autre, font et vont et sont ensemble. […] Le rapport du Je – sujet de, et à, l'énonciation, *pro*nom instancié et donc en délégation, à la place de, *pour*, un autre et de l'Autre – le rapport de Je au corps est problématique.[38]

Mais ce modèle de la parole qui « 'représente' mal » le corps, parle à la place du corps sans le rejoindre, est réversible. Aussi peut-on concevoir l'inconscient freudien comme un principe que la parole consciente ne parvient jamais à masquer ni à maîtriser; le corps *s'infiltre* dans la parole à travers l'ensemble de réflexes physiologiques du cerveau, déterminant les choix lexicaux et les habitudes expressives à l'insu du sujet parlant. Dans les deux cas, c'est la scission *corps/parole* (assimilé au couple *corps/esprit*) qui fonderait l'altérité constitutive du sujet.

---

[37] Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, éd. Pierre Brunel (Paris: Le Livre de Poche, 1998) 53 et 58. Les gestes de rupture suivis de l'échec font de « Mauvais sang » un exemple de la *rupture feinte* qu'on retrouvera chez Apollinaire notamment; voir *infra*, 322-337.

[38] Michel Deguy, « Je-Tu-Il », *Modernités* 8, no. spécial *Le Sujet lyrique en question* (1996): 288-290.

Le modèle de la subjectivité spéculaire selon le fameux « Stade du miroir » de Lacan, en revanche, n'a pas le même soubassement conceptuel, d'abord parce qu'il fonde la subjectivité sur une dynamique temporelle. L'enfant sans subjectivité constituée, à l'intériorité éclatée, sans volition ni conscience de soi, sans unité, simple faisceau de sensations, se voit « entier » dans le miroir, et *se projette* dans cette image d'unité et de continuité qu'on appelle le sujet. Le rapport de l'intériorité présubjective (le ça) à la subjectivité (le moi) aurait donc une structure analogue à celle du moi et du surmoi, image projetée en but illusoire du devenir humain.[39]

Il y a encore le modèle linguistique dérivé de Saussure, fondé sur la distinction entre « langue », système normatif imposé au sujet du dehors par son milieu et son moment, et la « parole », intervention singulière du sujet dans la langue. Le rapport de ces deux instances varie selon le penseur: tantôt la parole est entièrement soumise aux règles imposées de la langue, tantôt elle a un pouvoir autonome relatif permettant entre autres de faire évoluer la langue.[40]

Henri Meschonnic a développé une conception singulière de la médiation linguistique du sujet à travers le concept de rythme. Pour Meschonnic, et pour Gérard Dessons qui a collaboré avec Meschonnic et prolonge encore sa réflexion, le sujet s'inscrit dans la langue en déroulant son rythme propre à travers le langage. Ce rythme constitutif du sujet est immanent et non séparable du sens; il développe une forme-sens. Comme l'écrit Gérard Dessons, « [l]e rythme […] est à la fois [le] mode de signifiance et

---

[39] Jacques Lacan, « Le stade du miroir », *Ecrits I* (Paris: Seuil, 1970) 89-97.

[40] L'hétéroglossie de Bakhtine recouvre les processus de différenciation à l'œuvre dans la langue et s'opposant à la fixation de la norme; les circuits du pouvoir canalisent la langue vers une cohésion normative, mais la parole des individus stratifie la langue en parlers hétérogènes, de sorte que la langue subit des forces « centrifuges » ainsi que des forces « centripètes ». Il s'agit bien d'un processus de « relève et de rénovation de la langue nationale » où la parole individuelle joue un rôle nécessaire. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier (Paris: Gallimard, 1978) 424 et voir « Le discours dans le roman », 86-233.

[le] mode de subjectivation » de la parole, en prose comme en vers; car même le vers métrique ne se réduit pas entièrement aux schémas abstraits de la métrique, qui se fondent sur la régularité et le retour du même, comme toute norme transcendante. Le rythme, à l'encontre du mètre abstrait et de toute norme, relève de la variation continue (Deleuze), flux aux mouvements sans régularité, mais spécifiques et déterminés. En tant qu'il implique le sens aussi bien que la forme, cette réflexion sur le rythme constitue un vaste projet politique et existentiel, car il oppose la parole rythmée du sujet à la pression uniformisante de la langue et de l'Histoire.[41]

Mais qu'on aborde la parole comme une résistance à la langue ou la langue comme transcendance déterminant plus ou moins toute parole, c'est dans tous les cas la médiation du langage qui fonderait l'altérité du sujet, sa part d'extériorité intrinsèque, imposée mais constitutive. A partir de là, on glisse invariablement vers une médiatisation par les valeurs culturelles dont la langue serait porteuse, valeurs intégrées à l'insu du sujet ou malgré lui (cependant, la mesure dans laquelle la « langue » véhicule des valeurs proprement « culturelles » est difficilement mesurable).

---

[41] Gérard Dessons, « Le négatif de la prose », *Crise de prose* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002) 132. Voir également Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (Paris: Verdier, 1990); *Politique du rythme, politique du sujet* (Paris: Verdier, 1995); *Modernité modernité* (Paris: Gallimard, 1994); Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses* (Paris: Nathan, 2003). Ces livres traitent tour à tour des aspects linguistiques, littéraires, politiques et philosophiques du rythme. La pertinence de l'approche de Dessons et Meschonnic pour les œuvres d'Apollinaire n'est plus à démontrer; il y a consacré de nombreuses pages importantes dans *Critique du rythme*, qui reprend notamment ses articles « Signifiance de 'Vendémiaire' », *Lettres Modernes GA* 11 (1972): 41-63 et « Apollinaire illuminé au milieu des ombres », *Europe* 44.451/452 (novembre-décembre 1966): 141-169. Le concept de rythme est tout aussi pertinent pour Cendrars et Jacob. Le rythme fait partie intégrante de la cosmogonie de Cendrars comme dans sa conception du sujet; aussi un développement sur le sujet évoque-t-il le « rythme universel » dans *Moravagine*, et l'œuvre abonde en affirmations comme celle-ci de « l'ABC du cinéma »: « Tout est rythme, parole, vie » (BC, *TADA* XI, 29; *TADA* VII, 20). La réflexion jacobienne sur le poème en prose témoigne d'une conscience aiguë des potentialités rythmiques de la prose, comme on le verra ici même (voir *infra*, 294-297 et 531-533). Mes commentaires sur Rimbaud témoignent d'une dette envers Meschonnic, qui a critiqué avant moi la réduction de certaines phrases de Rimbaud à l'état de « slogans »: voir Henri Meschonnic, « Il faut être absolument moderne, un slogan de moins pour la postérité », *Modernité modernité*, 121-127.

Ces modalités de l'altérité constitutive de la subjectivité – langue et culture, discontinuité de la sensation ou des humeurs dans le temps, pulsions du corps venant fonder les opérations de la conscience, parole-conscience étrangère au corps – entre autres –, tendent à se fondre dans une notion vague de l'altérité du sujet dont la critique littéraire ne précise pas toujours les contours conceptuels, la perspective adoptée.[42] On glisse volontiers de l'un à l'autre, slogans rimbaldiens à l'appui. Mais quelle que soit la perspective, rigoureuse ou fuyante, et quoi qu'on dise, on ne croit jamais jusqu'au bout à l'altérité du sujet (je ne suis guère le premier à le dire).

« La Messe du démoniaque » le prouve. Nulle part dans la *Défense de Tartufe* le rôle d'imposteur ne se dévoile plus clairement que dans ce poème.

> Et tout ça pour m'être introduit un loup, ou hyène, dans le mécano.
> – Oh! je l'ai bien vu, allez!

écrit Jacob. L'aparté « Oh! je l'ai bien vu, allez! » est une singerie patente; elle présuppose l'incrédulité du lecteur: s'il y a démon ici, cela n'empêche que le blasphème soit visiblement commis en connaissance de cause. *« JE est un Autre » est un alibi dont personne n'est dupe*.[43]

Autrement dit, si rôle il y a, ce rôle comporte (toujours, ou le plus souvent) un engagement éthique de la part de son acteur, et cela vaut pour le sujet empirique plus encore que pour le sujet d'énonciation généré par le texte. La moindre ambiguïté, le doute

---

[42] Le flou conceptuel de l'altérité du sujet se trouve entre autres dans un article d'Yvette Bozon-Scalzitti, « Blaise Cendrars: l'autre et l'écriture », *Stanford French Review* 3.2 (automne 1979): 173-191.

[43] Il y a toujours eu quelques lecteurs pour trouver peu convaincant le vague satanisme d'*Une saison en enfer*. Le satanisme en littérature ressemble au fameux geste de la « table rase » chez les avant-gardes: le potentiel caricatural du geste y est inscrit dès le départ; le potache voisine de tout temps le postiche. Aussi Yoshikazu Nakaji a-t-il suggéré qu'il s'agissait d'une sorte d'énorme boutade ambiguë; voir son *Combat spirituel ou immense dérision? essai d'analyse textuelle d'*Une saison en enfer (Paris: José Corti, 1987).

le plus infime sur la personne condamnerait celui qui joue à être Hitler.[44] Les fausses « précautions » de la *Défense de Tartufe*, ses brouillages de la chronologie et ses notes de bas de page captieuses ne trompent personne (et sont faites pour ne tromper personne, pour être justement des *fausses* précautions): c'est la croyance de l'homme Max Jacob, non de quelque personnage distancié par la doublure de la fiction, qui est en cause. De nouveau, le sujet de la parole poétique déborde le cadre linguistique, et doit se mesurer à la Vie. On trouve un jeu ressemblant chez un ascendant essentiel de Jacob, Paul Verlaine.[45] Dans « Don Juan pipé », publié après la crise mystique de Verlaine, le légendaire libertin profère un « blasphème effroyable » voisin de la *fesse* jacobienne: « La chair est sainte! Il faut qu'on la vénère », commence-t-il, pour terminer avec une allusion aux rapports du Christ et de la Madeleine....[46] Ne pas identifier le locuteur-narrateur du poème à Paul Verlaine lui-même, c'est encore priver le poème de sa force et de sa portée, qui tient à la participation de ce locuteur-narrateur, et par analogie de l'auteur, à la parole du personnage mis en scène. Montrer le blasphème de Don Juan, c'est déjà blasphémer; blasphémer par procuration, c'est blasphémer soi-même; c'est participer de la volupté du blasphème derrière un alibi trop facile, et les lecteurs du plus fameux mauvais garçon du dix-neuvième siècle ne pouvaient s'y tromper.

Bien dupe est celui qui croirait *presque* blasphémer, sans franchir la limite: la parole est une pente glissante. Comme chez Verlaine, le lecteur de Jacob n'est pas dupe

---

[44] Une éclatante illustration de la responsabilité éthique de l'auteur en dépit de la prise de parole fictive vient d'être livrée par Charlotte Lacoste, dont le brillant pamphlet examine notamment les implications de récits racontés du point de vue d'un génocidaire, tels les *Bienveillantes* de Jonathan Littell. Lacoste condamne sans appel ces *personae* de bourreaux qui, quoique fictives, restent néfastes et indignes. Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau* (Paris: PUF, 2010).

[45] Sur le rôle capital de Verlaine dans l'œuvre et la réflexion de Jacob, voir mon article « Parlez-vous jacobien? Exégèse d'une traduction », *Cahiers Max Jacob* 10 (automne 2010): 75-87 et l'article de Jean de Palacio dans le même numéro des *Cahiers*, « Un brelan de communiés: Jacob entre Verlaine et Rilke », 91-102.

[46] Paul Verlaine, *La Bonne chanson, Jadis et naguère, Parallèlement* (Paris: Gallimard, 1979) 132.

du jeu de masques, ni du mot dérobé: « *Ma mama mea maria la grosse ma*[rgot] ». Certains propos ne permettent pas de *presque* dire, ne fût-ce que par le biais de la représentation littéraire, et le lecteur comprend que cette autre fausse précaution ne fonctionne pas davantage que les autres. Seulement, le lecteur s'y trouve ingénieusement impliqué, engagé lui-même dans cette parole profanatrice. Il y participe, lui aussi, en achevant ces vers amputés. En vérité, la tendance à l'autodérision voire à l'avilissement masochiste, visant à produire du malaise chez le lecteur, participe pleinement d'un *ethos* satirique. C'est en se moquant de lui-même que l'écrivain se moque du monde, de cette société « très libre, trop libre » qui l'entraîne dans sa chute.[47] (On ne souligne jamais assez le côté satiriste de Jacob, qui se situe dans la droite lignée de La Bruyère, Swift, Pope et Byron, qu'il cite dans sa correspondance.[48]) Dans la mesure où le poète reflète la société, est lui-même miroir, il se doit d'inventer des dispositifs engageant le lecteur à l'examen de son propre péché, tels que ces vers aux « champs à remplir »....

La *Défense de Tartufe* met en scène un conflit intérieur et social entre des modes de vie, des croyances et des milieux contraires. La déchirure du poète se résout ostensiblement, comme en témoigne les méditations évangéliques de la fin du livre,

[47] MJ, *DdT*, 124.

[48] Dans un article extrêmement convaincant, Jean de Palacio examine le rapport de Jacob à Byron, et au *Don Juan* notamment. De Palacio fournit une séduisante comparaison entre l'écriture byronienne et la préface de *la Côte* de Max Jacob (1911). Jean de Palacio, « Un précurseur inattendu de Max Jacob: Lord Byron », *Revue de littérature comparée* 45.2 (avril-juin 1971): 187-207. Quant aux allusions explicites de Pope, Swift et La Bruyère (on notera cette apparente connaissance de la tradition anglo-saxonne), les registres de la Bibliothèque Municipale de Quimper indiquent que Jacob a emprunté des œuvres de Pope et de Byron dès 1904 et 1902 respectivement, et il cite régulièrement une sentence de Pope, « qui ose dîne »; le nom de Swift paraît à deux reprises dans la correspondance avec René Guy Cadou, où Jacob avoue également qu'« à propos de La Bruyère et du *Cinématoma*, sache que j'ai commencé en prose par faire du La Bruyère »; le narrateur du *Terrain Bouchaballe* suggère aussi un rapprochement avec l'auteur des *Caractères*. Jacob revendique donc la lignée des grands satiristes, mais la recherche jacobienne n'a pas encore suffisamment situé son œuvre dans cette vaste tradition. Bibliothèque Municipale de Quimper, *Les Livres de Max: catalogue du fonds Max Jacob de la Bibliothèque Municipale de Quimper* (Quimper: Cloître Imprimeurs, 1994) 3-4; Max Jacob, *Art poétique* suivi de *Notes à propos des Beaux-Arts* (Paris: L'Elocoquent, 1987) 47; *Esthétique: lettres à René Guy Cadou* (Nantes: Joca Seria, 2001) 35, 41-42, 82; *Lettres à Roger Toulouse* (Troyes: Librairie Bleue, 1992) 91; *Le Terrain Bouchaballe* (Paris: Gallimard, 1964) 18. Sur Jacob et la satire, voir également *infra*, 415-416.

tournées vers une foi plus constante (pour l'heure). Il arrive qu'Apollinaire mette en scène un conflit analogue, entre la foi et le monde, notamment dans certains poèmes parmi les plus anciens d'*Alcools*, « l'Ermite » et « le Larron » notamment. Le rapport au sujet empirique, dans cet exemple, est moins aigu, plus ténu. L'hésitation entre des valeurs adverses, croyance et incroyance, ascèse et débauche, licence et retenue, société et solitude, concerne le poète moins directement et moins intensément, puisque cette hésitation passe par une fiction allégorique. La tension des valeurs ne mène guère à la déchirure observée chez Jacob. Elle établit toutefois que la spiritualité chrétienne demeure un enjeu important de la poésie apollinarienne, même si la critique a voulu réduire la religion d'Apollinaire à une simple « nostalgie », émoussant ainsi ce que la « foi » d'Apollinaire pouvait avoir d'ambigu.

C. « Le Larron » et l'Acteur

Michel Décaudin cite une remarque de Claude Debon décrivant « le Larron »[49] comme « 'un des plus saturés d'érudition qu'ait écrits Apollinaire' ». Décaudin ajoute que ce poème, paru d'abord dans *la Plume* en 1903, « est aussi un de ceux qui auront suscité les commentaires les plus variés. »[50] Ces commentaires s'attachent à l'élucidation des allusions érudites et à déchiffrer le sens allégorique et la visée globale du poème. Malgré de nombreux désaccords de détail ou dans l'interprétation allégorique de ce

[49] GA, *Poésies*, 91-95.
[50] Claude Debon citée par Michel Décaudin, *Le Dossier d'*Alcools: *édition annotée des préoriginales* (Genève: Droz, 1996) *xiii*, et voir 148-154 pour la préoriginale et les notes au « Larron ». Sur ce poème, on consultera les discussions suivantes entre mille autres: Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire, Alcools*, t. I, 26-27, 69-73 et 223-233; Mechthild Cranston, « Apprendre 'le Larron' de Guillaume Apollinaire », *PMLA* 82.5 (octobre 1967): 325-332; Marie-Thérèse Goosse, *Une lecture du 'Larron' d'Apollinaire* (Paris: Minard, 1970); Claudine Gothot-Mersch, « Apollinaire et le symbolisme: 'le Larron' », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 67 (juillet-septembre 1967): 590-600; Marc Poupon, « 'Le Larron', essai d'exégèse », *Lettres Modernes GA* 6 (1967): 35-51.

poème symboliste foisonnant de mots rares et de tournures ouvragées, on discute moins âprement le fond du scénario. Un étranger inconnu et vagabond, le Larron, est saisi après un vol de fruits, et amené devant le Chœur, cette incarnation de la Cité et des valeurs collectives en provenance de la tragédie grecque. Le Chœur représente ici une société païenne (apparemment chaldéenne; les convives parlent « entre eux le langage de la Chaldée », v. 36), société débauchée aux yeux du pur Larron. Un banquet réunit des « convives » qui sont « tant de couples d'amants », portant des « masques » et des amulettes (v. 28-44). Le Chœur adopte une attitude ambiguë envers le Larron, qui l'attire; il « pardonne » le vol des fruits avec un mélange de curiosité, de pitié condescendante et d'ironie. Une femme s'offre au bel étranger, ainsi que des sages qui lui font des « gestes socratiques » qu'on a souvent jugés équivoques.[51] Mais lorsque le Larron révèle qu'il est chrétien, le chœur se moque de lui et le chasse après l'avoir humilié en le dénudant (v. 102): « Va-t'en errer crédule et roux avec ton ombre », dit le Chœur (v. 121). Seule la femme, dont l'attirance au larron ne se soumet manifestement pas à la communauté raillant le Larron, montre une attitude constante envers ce dernier malgré sa foi: « Larron des fruits tourne vers moi tes yeux lyriques », répète-t-elle encore (v. 88-92).

Marie-Thérèse Goosse a identifié la source probable du poème dans *L'Histoire des origines du Christianisme: Marc Aurèle et la fin du monde antique* d'Ernest Renan (figure, au demeurant, de la foi reniée). Renan présente la description hostile des Chrétiens primitifs écrite par le philosophe romain Celse (deuxième siècle de notre ère). Le Chœur qualifie le Larron de « crédule ». Selon Goosse, ce qualificatif ainsi que d'autres termes méprisants correspondraient à l'attitude de Celse envers les Chrétiens primitifs, vus comme des parasites de la société, des séducteurs et des miséreux – en

[51] Voir par exemple Pierre Brunel, *Apollinaire entre deux mondes: mythocritique II* (Paris: PUF, 1997) 158.

somme, des parias. Renan discute longuement les propos de Celse.[52] Ce cadre antique, qu'il vienne de Renan ou non, signale le caractère fictif du poème, écartant ainsi toute identification immédiate du Larron (ou du Chœur) avec Apollinaire.

En revanche, une identification seconde, selon laquelle le Larron ou le Chœur serait une représentation du poète, demeure possible. Invariablement, les exégètes du « Larron » donnent leur préférence à l'une des deux perspectives en présence, celle du Chrétien ou celle des païens, en tant que pôle d'identification principale d'Apollinaire, c'est-à-dire en tant que porte-voix principal des valeurs que le poète revendiquerait à travers cette allégorie. Aussi Marie-Thérèse Goosse annonce sans ambages, dès l'ouverture de son importante étude: « Ma position est celle-ci, le Larron est Apollinaire ». Le reste de son argument découle de ce postulat un peu brutalement posé: le poète, pour elle, revendique un idéal d'amour pur dépassant, voire excluant l'amour charnel; un poète étranger à une société qui ne le comprend pas et l'exclut (en tant que poète, celui qui n'a pas droit de cité chez Platon, comme le rappelle Cendrars).[53] Selon Robert Couffignal, le poème propose au contraire un « rejet de la croix, rejet de la foi chrétienne, parce qu'elle est un fardeau dont il faut se débarrasser », position moderniste (le poète est celui qui constate que Dieu est mort et dit adieu à la foi) qui situe le poète du côté des païens qui rejettent le Chrétien.[54] Scott Bates pense lui aussi placer les sympathies du poète, pour ainsi dire, du côté des païens: « Je suis raisonnablement certain que [...] le poème est une satire anti-chrétienne et pro-païenne (particulièrement pro-

[52] Marie-Thérèse Goosse, 7-11.
[53] Marie-Thérèse Goosse, 4 et *seq.*; BC, *TADA* I, 75.
[54] Robert Couffignal, *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire* (Paris: Minard, 1966) 133.

pythagoricienne). »[55] La lecture d'Anna Boschetti se veut plus nuancée ou plus prudente, mais donne malgré cela une préférence nette aux païens, tout en identifiant plus clairement les positions en présence avec certaines préoccupations des années 1900: « ['le Larron'] peut être interprété comme une prise de position qui oppose au christianisme *l'idéal* d'une société communautaire et libertaire. »[56]

En fonction des autres œuvres d'Apollinaire mises à contribution, on peut étayer les deux positions et ses variantes. La troisième voie – celle de ne pas choisir, de déconstruire, de faire des païens et du Chrétien un face-à-face stérile ou indécidable – semblait peut-être trop facile et trop peu rigoureux à des critiques qui ont visiblement résisté au poststructuralisme. Pourtant, le poème nous y invite d'une manière ingénieuse, par une mise en abîme de la séparation, impossible à combler définitivement, entre le poète et ses représentations: le « Larron » est une allégorie de l'aporie inhérente à la représentation.

Sur les dernières épreuves d'*Alcools*, Apollinaire apporta trois modifications décisives et désormais célèbres: l'ajout de deux poèmes (le monostiche « Chantre » et le chef-d'œuvre « Zone »), et la suppression intégrale de la ponctuation. Une quatrième modification est moins connue: Apollinaire divisa le « Larron » en répliques étiquetées du nom des personnages (le Larron, le Chœur, la Femme, le Vieillard, l'Acteur). Décaudin note que dans la préoriginale le dialogue n'était indiqué que par des tirets et des guillemets, et que cela aggravait l'obscurité du poème lors de la parution en revue (en

[55] Scott Bates, *Guillaume Apollinaire* (New York: Twayne Publishers, 1989) 32, je traduis.
[56] Anna Boschetti, *La poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)* (Paris: Seuil, 2001) 65-66, je souligne. D'autres critiques pense que « le Larron » prend position contre le symbolisme par le biais de la parodie, comme Philippe Renaud par exemple, *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne: L'Age d'homme, 1969) 50-52.

1903 et dans *Vers et prose* en 1912).[57] Avec la suppression de la ponctuation, l'ajout des didascalies (les noms des personnages) aurait donc servi à sauvegarder la lisibilité du texte. Pourtant, le geste risquait de dérouter le lecteur autrement. En ajoutant les noms des personnages, Apollinaire transforme la voix narrative en un personnage hybride, mi-narrateur, mi-personnage: l'Acteur. L'Acteur, *c'est* le Larron, mais qui se démasque subitement, révélant qu'il joue un rôle afin de narrer le déroulement de l'action. Le Larron parle, en termes peu flatteurs, des mauvais fruits volés:

> *Larron*
> [.....] Les oiseaux de leur bec ont blessé vos grenades
> Et presque toutes les figues étaient fendues
>
> *L'Acteur*
> Il entra dans la salle aux fresques qui figurent
> L'inceste solaire et nocturne dans les nues
> Assieds-toi là pour mieux ouïr les voix ligures
> Au son des cinyres des Lydiennes nues
>
> Or les hommes ayant des masques de théâtre [...][58]

Le lecteur doit d'abord saisir la continuité (problématique) entre cet « Acteur » et le « Larron » qu'il incarnait tantôt. Mais l'Acteur brouillera davantage les cartes en assumant provisoirement ce qui ne peut logiquement être que la voix du Chœur s'adressant au Larron, – ou encore, bien plus perversement, l'Acteur s'adressant au rôle *qu'il joue encore*: « Assieds-toi là pour mieux ouïr les voix ligures [...] ». Au cours du même passage, l'Acteur adoptera aussi le rôle provisoire de la femme (v. 45-46):

> Une femme lui dit Tu n'invoques personne
> Crois-tu donc au hasard [...]

[57] Michel Décaudin, *Dossier d'*Alcools, 152, et voir l'introduction pour les autres modifications aux épreuves.
[58] GA, *Poésies*, 92.

Comme pour mieux insister sur son statut mi-figue mi-raisin, l'entrée en scène de l'Acteur (quoiqu'il fût déjà en scène!) s'accompagne d'une accumulation de représentations: des « fresques » qui « figurent / L'inceste solaire et nocturne dans les nues » (mise en abyme de la naissance illégitime dont le Larron serait issu, v. 13-20), et les hommes masqués du banquet. Et lorsque le Larron avouera enfin sa foi, c'est par la bouche de l'Acteur narrant sa parole: « Et le larron des fruits cria Je suis chrétien » (v. 84).[59]

Sur le plan de la technique littéraire, cette narration enchâssée dans un dispositif théâtral met en scène la continuité des modes théâtral et narratif du discours: ces deux modes se contaminent par ce que Jean-Marie Schaeffer appelle la transmodalisation de la lecture. Le récit peut ainsi se « théâtraliser » plus ou moins par les marques du dialogue (un cas limite: le passage « théâtralisé », divisé en répliques marqués des noms des personnages, de Moby-Dick). Le théâtre à son tour peut se « narrativiser » par le biais de didascalies (un cas limite: les didascalies de scènes de pantomime, pure narration destinée à être « retransformée » en action scénique; Schaeffer cite à cet égard l'exemple d'*Acte sans paroles* de Beckett). Schaeffer évoque un cas qui ressemble au « Larron »: « Ruth Finnegan rapporte l'exemple d'un poème épique des îles Fidji dans lequel […] tantôt l'exécutant narre les actions du héros à la troisième personne, tantôt il s'identifie à lui et les raconte à la première personne, le passage de l'une à l'autre attitude se faisant brutalement. » De tels jeux peuvent devenir retors.[60]

[59] Ce vers est la seule réplique du poème qui comporte un vers isolé: dans tous les autres cas, le changement de personnage correspond au changement de strophe. L'isolement donne un relief important à la « profession de foi » du Larron.
[60] Jean-Marie Schaeffer, 92-93, et voir 82-96.

Pour Schaeffer, il s'agit d'une discussion sur les modes d'énonciation et les formes communicationnelles; la transmodalisation montre que les modes de transmission ne recoupent pas les distinctions génériques de manière précise. Mais dans le « Larron », la transmodalisation codée dans le texte complique l'exégèse du poème, en ce qu'elle devient une consigne: n'assimilez pas trop vite le poète au Larron ni, par extension, aux autres personnages: ce sont des rôles. Et l'Acteur – non pas « le Poète »! – est lui-même, bien sûr, un rôle fictif: une mise en scène du « Larron » aurait nécessairement recours à un *acteur* pour interpréter le rôle de *l'Acteur*. Comme la mise en abyme de la fresque (comme toute mise en abyme), le dispositif d'énonciation singulier du « Larron » donne à voir une représentation en forme de série régressive: Apollinaire est le poète, qui joue au Poète se déguisant en acteur, afin d'interpréter le rôle de l'Acteur qui jouer le rôle du Larron; – alors même qu'Apollinaire est aussi, *ou n'est pas non plus* le Chœur, la Femme et les autres personnages...

J'ai dit tout à l'heure qu'il était convenu de voir en Croniamantal un double décalé d'Apollinaire, comme dans tout double. Convenu, certes, parce que vrai, dans la mesure où représentation est médiation (par le langage, l'adoption d'un rôle fictif pour le jeu scénique, la couleur pour la peinture, etc...). Mais cette médiation, cet écart non-mesurable entre le poète et ses doubles, ne devient pas toujours pertinent pour l'exégète. Dans « le Larron », il en va tout autrement: cet écart est décisif, en ce qu'il donne à voir la dérobade du poète face aux positions en présence. En principe (et uniquement en principe: on a vu tout à l'heure, avec l'exemple de celui qui jouerait à être Hitler et se verrait identifié, contaminé par ce rôle dangereux), l'Acteur, comme le poète, n'a pas de

parti pris clair et manifeste, même envers le rôle qu'il joue. Il montre, sans juger (sans juger *clairement*).

Geste d'ouverture, le dispositif transgénérique du « Larron » vise à faire hésiter l'interprète, à donner du lest à la corde exégétique, de la marge au lecteur; à rendre du *jeu* au texte, pour emprunter le jeu de mots derridien (on dit d'une pièce mal attachée d'une mécanique qu'elle a du jeu, supplément au sens ludique du mot *jeu*).[61] Sans le dispositif, le lecteur serait bien plus disposé, peut-être, à identifier spontanément le Larron au poète qui, après tout, est un individu comme le Larron, non pas une entité collective comme le Chœur. Mais le dispositif rend l'ambiguïté incontournable. Le poète incarne-t-il la Cité, cette société moderne ostensiblement en voie de laïcisation; ou bien incarne-t-il au contraire l'étranger, le marginal, l'exclu qui seul sauvegarde l'élan spirituel de l'être humain dans un monde déchu? Rien n'accuse mieux l'aporie que les hésitations si nombreuses des commentateurs. Celles-ci prouvent également que l'identification, l'élision de l'écart entre poète et représentation, se fait quand même, en dépit de toute distanciation: « Ma position est celle-ci, *le Larron est Apollinaire* ». JE est un Autre, oui, mais l'interprète finit un peu inévitablement par décider de quel autre il s'agit....

On peut avoir l'impression que « le Larron » et « la Messe du démoniaque » accomplissent des gestes en quelque sorte opposés. « Le Larron » introduirait un écart, une distance, dans l'identification première entre le poète et le Larron. « La Messe du démoniaque », au contraire, rétablirait une identification (entre le poète et le personnage) que le scénario de la possession était censé interdire. Chez Apollinaire, l'alibi marcherait

[61] La suppression de la ponctuation dans *Alcools* tend à renforcer l'identification du poète à ses personnages. Dans la préoriginale de « l'Emigrant de Landor Road », des guillemets ouvrent ce qui est de toute évidence un monologue poétique (genre poétique à la mode, sinon dominant au tournant du siècle). La suppression des guillemets estompe (évidemment sans abolir) la distinction entre voix narrative et voix du personnage. Sur la notion de « jeu », voir entre autres Jacques Derrida, « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines », *L'Ecriture et la différence* (Paris: Seuil, 1967) 409-428.

grâce à la fiction, chez Jacob, il court-circuiterait. C'est vrai dans un premier temps, mais les effets, les conséquences sont sensiblement les mêmes dans les deux cas. On identifie *quand même* le poète au Larron ou au Chœur, dans une certaine mesure; tout comme on ne peut s'empêcher d'identifier Jacob à son possédé sacrilège, démons nonobstant. Mais en contrepartie, on ne peut pas identifier Jacob pleinement à son possédé, parce que ce sacrilège s'inscrit dans un devenir-croyant qu'il contredit radicalement (et ce *après* le moment de la conversion selon la chronologie de *la Défense*).[62] De même, l'alibi discursif de l'« Acteur » dans « le Larron » pose des limites à l'identification du poète à tel personnage.

a. Ironie *versus* distanciation

Une tension s'esquisse, inhérente à toute représentation de soi dans la poésie (voire à toute représentation), entre identification et distanciation. C'est pourquoi nous avons parlé d'*identifications partielles* chez ces trois poètes. Ce sont des mises en scène de l'équivocité de toute représentation de soi. Je ressemble sans ressembler à mes portraits. Mais l'ironie n'est pas inhérente à l'équivocité de l'auto-représentation; tout au plus, cette dernière favorise ou encourage le recours à l'ironie.

Qu'est-ce que l'ironie? Cette notion (elle est trop vaste et floue pour se faire concept, selon certains penseurs[63]) n'est pas tant « galvaudée » qu'elle n'est une véritable

[62] J'ai dit que la *Défense* était un livre évolutif, ayant des stades à prendre en compte dans l'interprétation. Mais il est aussi une construction après-coup. Comment croire que le Jacob de la fin du livre, croyant ostensiblement constant et ferme, ait pu vouloir inclure dans le livre, donc assumer dans une certaine mesure, le sacrilège de « la Messe du démoniaque »? Car son inclusion dans le livre n'est pas seulement un aveu se rapportant au passé; comme on l'a dit, la lecture *perpétue* le sacrilège en le réactualisant. C'est pourquoi la contradiction subsiste entre un Jacob croyant et un Jacob blasphémateur. La perspective « processuelle » du livre ne suffit pas, il faut également considérer le livre comme un ensemble constitué.

[63] Joseph A. Dane, par exemple, voit en l'ironie une impasse théorique; voir son *Critical Mythology of Irony* (Athènes, Géorgie: University of Georgia Press, 1991) et son article « Parody/Irony and the Search

obsession de la pensée du vingtième siècle et au-delà, de la pensée sur le discours autant que sur l'être dans le monde. C'est justement cette distinction – entre ironie discursive et ses avatars existentiels – qui organise généralement aujourd'hui les approches de l'ironie. Les contours conceptuels de la notion sont de loin les plus flous sur le versant existentiel: l'ironie romantique, pour ne donner que l'une des plus fameuses, se rapporte non aux seuls phénomènes du discours, mais à une conception de la subjectivité souveraine (notamment de l'artiste par rapport à ses créations et, chez Fichte, de l'ironiste par rapport à l'ensemble de ses perceptions, qu'il « crée ») à partir de la philosophie de Kant, Hegel et Fichte d'une part, et d'écrivains tels que Goethe, Shakespeare, Cervantès ou Sterne d'autre part. Comme l'écrit Pierre Schoentjes dans sa très utile synthèse de la notion d'ironie en littérature, chez les romanciers qui usent de l'ironie romantique, « L'ironie n'est pas [...] dans la raillerie, elle réside dans la capacité à corriger le subjectif par l'objectif: *l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique*. »[64] L'expression clé ici est celle de « distance critique » qui vient mettre en cause « l'adhésion aux sentiments ». Le sujet – le romancier romantique ou son narrateur – réserve son jugement; il se dérobe face aux positions en présence sans y accorder son adhésion subjective. Dans une telle perspective, « le Larron », tout autant que dans *la*

---

for Books of Mass Destruction », *Ironie/Parodie*, dir. Linda Hutcheon, numéro spécial de *Texte* 35/36 (2004): 105-118. Pour d'autres points de vue sur l'ironie, on consultera la synthèse de Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (Paris: Seuil, 2001); l'approche stylistique de Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique* (Paris: Hachette, 1996); Wayne C. Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: University of Chicago Press, 1975), toujours un ouvrage de référence sur le sujet; Linda Hutcheon, *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony* (Toronto: Routledge, 1994); le double numéro spécial *Ironie/Parodie* de la revue *Texte* 35/36 (2004) qui contient des approches théoriques et pratiques d'une grande diversité. Sur l'ironie en tant que concept philosophique, voir par exemple Søren Kierkegaard, *Le Concept d'ironie constamment rapporté à Socrate* dans *Œuvres complètes*, trad. P.-H. Tisseau et E. Jacquet-Tisseau, t. II (Paris: Editions de l'Orante, 1975), où le philosophe danois aborde l'ironie socratique chez Platon ainsi que l'ironie dite « romantique » de penseurs tels que Hegel ou Schlegel.

[64] Pierre Schoentjes, 101, je souligne. Voir le chapitre consacré à l'ironie romantique; Schoentjes, 100-134.

Défense où il y a bien plus que de la raillerie, sont susceptibles d'être qualifié d'ironiques dans le sens envisagé par Schlegel.

Cependant, pourquoi dès lors ne pas en rester aux termes de *distanciation* et d'*identification partielle* que nous avons adoptés, moins contaminés par les connotations parasites du mot *ironie* (raillerie et sarcasme, attitude contentieuse envers certaines valeurs, voire un certain pessimisme philosophique)? Car, si la raillerie, l'humour voire le pessimisme se trouvent bien chez Jacob, dans « le Larron » au contraire, ces qualités ne s'appliquent qu'au Chœur dans son attitude envers le Larron – et j'ai déjà montré que cette attitude ne résume pas purement et simplement la perspective du poète. Le poète n'est présent qu'en creux dans ce texte. Il se dérobe pour situer sa propre position dans cette absence.

Dans l'intérêt de la clarté donc – et non pour légiférer sur ce qu'est l'ironie par essence – j'adopte le terme de *distanciation* pour un ensemble de phénomènes qui peuvent *ou non* comporter raillerie ou postures contentieuses à l'égard de telles valeurs. Reste que les poètes en question se servent tous trois abondamment et diversement de l'ironie discursive telle que Schoentjes la présente d'après Wayne C. Booth. Caractéristique de celle-ci est l'adoption apparente, dans un espace textuel réduit, de jugements de valeur incompatibles, entre lesquels le lecteur doit choisir en fonction de ce qu'il sait ou croit savoir des positions revendiquées par l'écrivain. Le choix interprétatif du lecteur peut être plus ou moins difficile à accomplir, selon l'(in)stabilité de l'ironie en présence.

Pour illustrer cette logique, Schoentjes se sert du portrait du marquis Del Dongo dans *la Chartreuse de Parme* de Stendhal, où l'on trouve, pour n'en citer que l'élément le

plus évident, « ‘Le marquis del Dongo eut une grande place, et, comme il joignait une avarice sordide à une foule d’autres belles qualités, il se vanta publiquement de ne pas envoyer un écu à sa sœur, la comtesse Pietranera.’ » Le péjoratif « sordide » qualifiant l’avarice de del Dongo contredit l’idée des « belles qualités » du marquis. Le lecteur résout cette incompatibilité axiologique en concluant que les éléments de louange (les « belles qualités » entre autres) sont ironiques, ce que d’autres passages viennent confirmer en situant clairement les sympathies du narrateur contre le cruel et irresponsable del Dongo. L’ironie, ce n’est pas signifier le contraire de ce qu’on dit, mais une « façon de louer ce que l’on entend blâmer », en opposant un idéal (l’homme aux « belles qualités ») à la réalité (l’avarice sordide). Mais pour construire une lecture ironique, il faut « évaluer les connaissances de la personne qui parle et [...] établir son système de référence, en premier lieu sa hiérarchie des valeurs ». Plus ces valeurs sont complexes et nuancés, plus elles sont difficiles à établir clairement, plus l’ironie du texte devient instable et l’interprétation malaisée.[65] Cependant, un texte dramatique, même sous une forme hybride comme celle du « Larron », peut distribuer des valeurs opposées entre des entités distinctes, les personnages (qui peuvent, bien sûr, se servir eux-mêmes d’ironie): ce n’est pas là une contradiction interne du type observé chez Stendhal, où les jugements contradictoires sont justement assumés par une seule instance (le narrateur).

b. Entre croyance et incroyance

En dépit de son style marqué par le symbolisme, « le Larron » joue un rôle capital dans l’œuvre d’Apollinaire comme dans sa bibliographie critique. C’est un poème « majeur » qui réunit de nombreuses préoccupations du poète. On y trouve celle du

[65] Pierre Schoentjes, 137-157.

rapport du poète à la Cité (à la *doxa*, aux modes de vie collectifs), figuré tantôt comme un rapport d'identité (le poète est lui-même la Foule, le Chœur et le cœur de la Cité) tantôt comme un antagonisme (marginalisation, exclusion du poète). On y trouve une opposition entre l'individu et le groupe, la voix seule et la voix multiple, qu'on retrouvera ailleurs.[66] On y trouve aussi une ambiguïté, affichée et construite de façon à demeurer irréductible, de la croyance et de l'incroyance.

Cette ambiguïté se retrouve ailleurs dans l'œuvre. Marie-Jeanne Durry s'efforce longuement de la réduire à ce qu'elle a appelé une « nostalgie de la foi », formule devenue lieu commun omniprésent, inlassablement ressassé par la critique apollinarienne.[67] La foi d'Apollinaire serait ainsi un simple vestige de l'enfance pieuse mise en scène dans « Zone »[68]:

> Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
> Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc
> Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize
> Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Eglise
> [...] Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège[69]

Le contenu nostalgique de ce passage n'a rien d'ambigu; le poète place ce moment de piété dans un passé reculé (« tu n'es encore qu'un petit enfant »). Mais c'est justement le

---

[66] Voir *infra*, 183-189 et *passim*.

[67] Il y a très peu d'exceptions; voir cependant la remarque d'Helen E. Beale: « J'ai toujours pensé que le Christ n'est jamais finalement mort pour lui […] », « Remarques sur quelques strophes des 'Collines' », *Lettres Modernes GA* 14 (1978): 30.

[68] Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire,* Alcools, t. I (Paris: SEDES, 1956) 191 et *passim* pour l'expression « nostalgie de la foi »; sur le sujet de la religion chez Apollinaire, voir 145-191.

[69] GA, *Poésies*, 40, et voir 39-44 pour l'intégralité de « Zone ». La bibliographie de « Zone » est si vaste qu'à peu près aucune étude de la modernité littéraire n'en fait mention; cependant, il est moins fréquent qu'il soit analysé isolément. On se contentera ici de citer quelques références à des articles ou ouvrages à peu près exclusivement dédiés au poème: la lecture de référence demeure celle de Marie-Jeanne Durry, 78-81, 234-301; voir aussi Robert Couffignal, *'Zone' d'Apollinaire* (Paris: Minard, 1970); Scott Saul, « A Zone Is a Zone Is a Zone: The Repeated Unsettlement of Guillaume Apollinaire », *Understanding French Poetry: Essays for a New Millenium* (New York: Garland Publishing, 1994) 155-176; Jean-Pierre Bobillot, « A la fin cou coupé: travail du vers et subjectivité dans 'Zone' d'Apollinaire », *Poétique* 95 (septembre 1993): 301-323; et Jeannine Kohn-Etiemble, « Sur 'Zone,' » *Lettres Modernes GA* 15 (1980): 79-93. Pour les abondants travaux concernant le rapport de « Zone » et des *Pâques* de Cendrars, qui comportent souvent des lectures du poème d'Apollinaire, on se reportera *infra*, 200, note 4.

seul passage de « Zone » où l'élan religieux semblerait se situer dans un passé plus ou moins coupé du présent. Et encore: que faire du présent gnomique – « Tu *es* très pieux » – qui vient niveler la temporalité de ce poème, comme pour placer le passé sur le même plan que le présent, ou du moins en suggérer la continuité profonde? Il me semble, en vue de ces considérations et de celles qui suivent, que la formule réductrice de « nostalgie de la foi » ne saurait rendre compte de l'intensité du sentiment religieux chez Apollinaire, ni de son ambiguïté (d'une préméditation manifeste, étant donné sa récurrence). C'est une formule qui sert à désamorcer une tension constitutive et à domestiquer un sujet gênant. Je soutiens au contraire que « Zone », ainsi que « le Larron » et d'autres textes d'Apollinaire, mettent en scène une lutte intérieure jamais résolue entre croyance et incroyance, lutte qui suppose une foi *et* son antithèse, sans que l'on puisse se défaire de cette tension au détour de quelque expression habile.

Le passage « nostalgique » qu'on vient de citer précède immédiatement le très célèbre « envolée » du Christ figuré en aviateur:

> Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège
> Tandis qu'éternelle et adorable profondeur améthyste
> Tourne à jamais la flamboyante gloire du Christ
> C'est le beau lys que tous nous cultivons
> C'est la torche aux cheveux roux que n'éteint pas le vent
> C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère
> C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières[70]
> C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité
> C'est l'étoile à six branches
> 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

[70] Cet « arbre » des prières rappelle « Arbre » analysé tantôt. « Zone » contient également une allusion au « Larron », comme pour insister sur l'ambiguïté de la foi présente dans les deux poèmes: « Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder / Ils disent qu'il imite Simon Mage en Judée / *Ils crient s'il sait voler qu'on l'appelle voleur* », je souligne.

C'est d'abord l'exaltation qui caractérise ce passage: c'est une envolée du verbe autant que du Christ. La pulsion rythmique de l'anaphore et la cascade d'emblèmes à la fois traditionnels (faussement transparents, donc ne faisant pas obstacle à la lecture) et puissamment visuels, tous ces effets soudain accélèrent le rythme, produisant un contraste par rapport à l'allure plus méditative du moment « nostalgique » qui précède l'envolée. Ici, il n'est plus question du passé, doux-amer ou non. Ces vers anaphoriques insistent sans cesse sur l'éternité et la gloire vivantes et présentes du Christ. « C'est la torche [...] *que n'éteint pas le vent* », une « flamboyante gloire » qui « Tourne *à jamais* ». Dans les vers « Tu es encore un petit enfant [...] Tu es très pieux », le présent de l'indicatif garde l'allure d'un énallage de temps, figure de style dans laquelle on rencontre un temps verbal inattendu (ici, le présent de l'indicatif) à la place d'un autre (le passé ou l'imparfait).[71] Mais dans cette suite d'anaphores encomiastiques, il s'agit d'un présent gnomique, forme utilisée pour des énoncés à valeur générale, et faisant donc exception à la concordance des temps. Ici, la force affirmative de cette forme est telle qu'on pourrait légitimement parler d'un *présent de l'éternité* tant on insiste sur cette qualité du Christ. L'effet d'énallage s'estompe; la nostalgie s'efface.

Cependant, les deux derniers vers du premier alinéa de cette envolée lyrique,

> C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
> Il détient le record du monde pour la hauteur

a autorisé certains lecteurs à voir une posture ironique dans « Zone ». Il s'agirait, par exemple, d'un clin d'œil à « La Passion considérée comme une course de côte » d'Alfred Jarry, où c'est le cycliste qui figure le Christ.[72] Mais il s'agit de textes malaisément

[71] Voir Bernard Dupriez, *Gradus: les procédés littéraires* (Paris: 10/18, 1984) 175-176.
[72] Robert Couffignal, *L'Inspiration biblique,* 156. Couffignal relève la comparaison, mais partage le point de vue que « Zone » n'a pas la dimension ironique et comique évidente du texte de Jarry.

comparables. L'humour d'Apollinaire, sa fantaisie pour ainsi dire, qui relie tel Blériot au Nazaréen, est indiscutable. Mais le qualificatif *ironique* suggère encore une raillerie que le reste du texte dément. On ne suggère qu'une seule fois que l'élan religieux de « Zone » puisse relever de la raillerie, et c'est encore pour souligner l'ambiguïté de celle-ci. C'est une raillerie douloureuse, productrice de honte et associée à l'Enfer autant qu'à l'esprit pétillant du plaisir:

> Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais dans un monastère
> *Vous avez honte* quand vous vous surprenez à dire une prière
> *Tu te moques de toi* et *comme le feu de l'Enfer* ton rire *pétille*[73]

Raillerie de la religion? Soit, à condition que cette religion soit la sienne propre. De la pointe voltairienne ou de la gouaillerie jarryenne, rien. Et ceci est pourtant l'un des seuls exemples dans « Zone » de valorisations contradictoires proche de l'ironie verbale observée tantôt chez Stendhal. Si ironie il y a, elle est nettement plus subtile et instable. Au demeurant, il ne faut pas sous-estimer l'intensité de l'engouement, au moment de l'écriture de « Zone », pour l'aviation et les accomplissements de la technique. Autrement dit, cet enthousiasme pour l'avion, cette association du messianisme et de la technologie, tourne plus vite au second degré pour le lecteur du 21ème siècle que pour celui de 1913.

Qu'on croit ou non trouver de l'ironie dans « Zone », il arrive qu'on interprète les derniers vers du poème comme un adieu définitif…à la religion. « Adieu adieu » signifierait ainsi, selon Scott Saul, un « Adieu *à Dieu* ».[74] Mais cette lecture réduit trop

---

[73] GA, *Poésies*, 41, je souligne.

[74] Scott Saul, 172. Selon Saul, « Zone » rompt totalement avec la croyance. On retrouve le motif de la nostalgie de la foi et d'un rejet sans equivoque du Dieu chrétien sous la plume de Didier Alexandre, selon qui « [t]oute étude du sacré, chez Apollinaire, doit prendre ce point de départ biographique de l'impossibilité de la foi catholique de l'enfance, naïve. » Cette exigence que la lecture critique se conforme à la biographie connue du poète est exemplaire de la perspective dominante de la critique apollinarienne, mais on peut se demander si ce principe méthodologique justifié mérite une telle injonction péremptoire: le

rapidement l'ambiguïté du mot même « adieu », dont le sens voisine celui de formules anciennes telles que « Dieu te garde ». Autrement dit, si on dit « adieu » à la foi, c'est en se servant d'un mot qui suppose cette même foi: congé très équivoque à la croyance, donc. Et les fétiches, « Christs inférieurs des obscures espérances », maintiennent elles aussi l'idée d'une croyance qui subsiste, toute syncrétique ou païenne qu'elle soit.

Pour Marie-Jeanne Durry, « Prière » est encore un adieu à la foi de l'enfance:

Quand j'étais un petit enfant
Ma mère m'habillait que de bleu et de blanc
O Sainte Vierge
M'aimez-vous encore
Moi je sais bien
Que je vous aimerai
Jusqu'à ma mort
Et cependant c'est bien fini
Je ne crois plus au ciel ni à l'enfer
Je ne crois plus je ne crois plus
Le matelot qui fut sauvé
Pour n'avoir jamais oublié
De dire chaque jour un Ave
Me ressemblait me ressemblait[75]

Comme de raison, Durry souligne d'abord les vers huit à dix, déclarations qui rejettent apparemment la foi dans un passé révolu: « Je ne crois plus je ne crois plus ». Cependant, Francis F. Burch, dans une courte note lucide à propos de « Prière », remarque que le jeu de mots possible entre « un Ave » et « un navet » n'abolit pas le sens premier et sans dérision « un Ave », et que l'élan vers la foi subsiste en tension avec son déni. Selon Burch, « Prière » implique une « évolution religieuse confuse » qui est « prise entre

---

caractère excessif de la formulation, rare chez ce critique très sensible, semble désireux d'imposer une univocité que les textes suffisent mal à entériner, même si cet article décrit bien par ailleurs le vague syncrétisme vitaliste qu'on trouve souvent chez Apollinaire. Didier Alexandre, « 'J'ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu': l'écriture du sacré dans *Alcools* », *Guillaume Apollinaire,* Alcools, Coll. Littératures contemporaines no. 2 (Paris: Editions Klincksieck, 1996) 100.

[75] GA, *Poésies*, 576. La disposition typographique est celle donnée par l'édition de la Pléiade.

croyance et incroyance ».[76] Le matelot des derniers vers laissent bien de quoi douter que ce soit « bien fini » entre le poète et la Vierge qu'il aime encore.

En faveur de la lecture de Burch on peut ajouter que la dénégation de la foi dans « Prière » en est une à plusieurs titres. La répétition peut parfois suggérer la dénégation psychologique, le refus de reconnaître une vérité.

> *Je ne crois plus* au ciel ni à l'enfer
> *Je ne crois plus je ne crois plus*

– cette insistance est aussi celle de celui qui veut s'en convaincre, qui refoule des sentiments pourtant encore vifs (« je vous aimerai / Jusqu'à ma mort »). Et le poète répète trois fois sa formule (« je ne crois plus »), tel Saint Pierre reniant le Christ en lequel il (Saint Pierre) croit pourtant. Mais c'est là une lecture que le texte autorise sans la confirmer, se tenant dans un équilibre fragile entre croyance et incroyance.

D. « L'Hérésiarque », une parabole de la subjectivité

« Ma position est celle-ci, le Larron est Apollinaire. » La remarque de Marie-Thérèse Goosse est particulièrement révélatrice du type de problème interprétatif posé par les œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Jacob. Le but de Goosse est de déceler la cohérence axiologique de l'œuvre d'Apollinaire: pour elle, « le Larron » reflèterait un idéalisme de l'amour qu'elle retrouve dans *le Poète assassiné*, *l'Enchanteur pourrissant* et *la Femme assise* notamment. Goosse reconstitue la position éthique d'Apollinaire par le biais d'une de ses *personae* (au sens de la *dramatis persona*). Mais Apollinaire donne au lecteur le choix entre plusieurs positions contraires, – ou encore, il présente au lecteur une position éthique visiblement incohérente ou contradictoire, comme on a vu au sujet

[76] « [Apollinaire's] confused religious evolution is caught between belief and unbelief. » Francis F. Burch, « Apollinaire's 'Prière' », *The Explicator* 41 (1982): 43, je traduis.

de sa « foi » dans « Zone » et « Prière ». Il en va de même chez Jacob dans la *Défense de Tartufe*, où le lecteur peine à concilier l'énorme blasphème à la foi véritable.

En définitive, pour Apollinaire, Cendrars et Jacob, l'être du Poète est contradictoire par définition. L'honneur revient à Apollinaire d'avoir synthétisé cette perspective dans son conte « l'Hérésiarque ».[77] Le personnage éponyme, Benedetto Orfei, nom qu'on pourrait traduire en « Orphée Parlebien », est visiblement une figure allégorique du Poète. C'est aussi un hérétique qui, après des visions mystiques, conçoit une triple Incarnation: la Trinité se serait incarnée sous les aspects du Christ, du bon larron et du mauvais Larron:

> Voici le mystère en toute sa sainteté: Dieu se fit homme. Dieu le père incarné souffrit pour exercer sur soi sa toute-puissance et s'humilia jusqu'à rester inconnu et sans histoire. Dieu le fils incarné souffrit pour attester la vérité de son enseignement et donner l'exemple du martyre. Il souffrit injustement mais glorieusement pour frapper l'esprit des hommes. Dieu le Saint-Esprit voulut souffrir justement. Il s'incarna dans les pires faiblesses humaines, et s'abandonna à tous les péchés par compassion et amour profond pour l'Humanité.[78]

Les implications de cette doctrine sont complexes. D'une part, si Dieu selon Orfei « se fit homme », c'est dans l'intégralité de sa condition, y compris dans le Mal. Aussi la doctrine d'Orfei résout-il (en un paradoxe) le problème du Mal, celui dont s'occupent les textes appelés *théodicées*: si Dieu existe (et que ce Dieu est bon), comment se fait-il que le Mal soit? Une conception moniste de Dieu et de l'univers se confronte nécessairement à ce problème, ne serait-ce que pour l'esquiver plus ou moins habilement (contrairement au manichéisme notamment, qui ne s'en embarrasse pas, puisqu'il conçoit l'univers

---

[77] GA*, Prose* I, 110-118. A ma connaissance, il n'y a pas d'article consacré à ce seul conte. Mais sur l'œuvre en prose d'Apollinaire, on consultera les deux ouvrages à peu près uniques sur la question: André Fonteyne, *Apollinaire prosateur:* l'Hérésiarque et Cie (Paris: Nizet, 1964) et Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits* (Fasano: Schena; Paris: Didier Erudition, 1999).
[78] GA*, Prose* I, 115.

comme double: un ici-bas où règne le Mal, face à l'Au-delà, royaume du Dieu bon).[79] Orfei s'approprie les mystères de la Trinité et de l'hypostase pour résoudre ce problème: Dieu, paradoxalement triple et un, est le Mal, le Bien et l'union de ceux-ci; intégralement pur, absolument souillé et les deux à la fois; et c'est par l'Incarnation qu'il accomplit ce prodige….

Orfei, naturellement (!), ressemble à sa doctrine; il est trois hommes en un seul: l'homme pur, l'homme souillé et l'union de ceux-ci. Il fait preuve d'une gourmandise peu ragoûtante (on le voit, dans sa hâte de manger et de boire, expulser du vin et de la nourriture par la bouche et le nez), mais aussi d'une afféterie « peu ecclésiastique »; sa parole, tout en s'occupant de théologie, est « émaillé de paroles grasses, presque obscènes », comme celle qui termine son discours: « *L'è cmè ra merda: pï a s'asmircia, pï ra spissa* » (« Elle [la religion catholique] est comme la merde: plus on la remue, plus elle pue »).[80] Mais après ces démonstrations de sa déchéance, cependant que le narrateur le quitte, Orfei révèle une autre dimension de son être:

> Au moment où il se leva, sa soutane, sorte de robe monacale de bure noire, s'ouvrit et je vis qu'en dessous l'hérésiarque était nu. Son corps velu était sillonné de marques de flagellation. Une ceinture rugueuse, hérissée de piquants de fer, qui devaient déterminer d'insupportables souffrances, entourait sa taille. Je vis encore d'autres choses, mais elles sont de telle nature que je ne peux les décrire. Toute cette nudité, à vrai dire, ne m'apparut qu'un instant. L'hérésiarque referma aussitôt sa soutane […]. J'étais stupéfait de voir que cet homme donnait de tels châtiments à sa chair et satisfaisait en même temps sa sensualité gourmande. Je méditais ces contrastes en passant dans la bibliothèque […].[81]

Benedetto Orfei apparaît ainsi comme un personnage à double-fond, une apparence qui cache une essence: mais l'essence et l'apparence sont ici réversibles. Tandis qu'Orfei

---

[79] *Les Noms divins* du Pseudo-Denys l'Aréopagite, entre tant d'autres exemples, confronte le problème du Mal dans le cadre d'une conception moniste de l'univers: on le voit se livrer à de vertigineuses acrobaties conceptuelles. Voir *Œuvres complètes du pseudo-Denys l'Aréopagite*, trad. Maurice de Gandillac (Paris: Aubier, 1943) 111-116 (716 A – 721 D et *seq.*).
[80] GA, *Prose* I, 111-112, 116.
[81] GA, *Prose* I, 116-117.

parlait comme un visionnaire à la parole pleine de sainteté (à sa manière), le corps mutilé qu'entrevoit le narrateur suggère des pratiques sexuelles sadomasochistes (« Je vis encore d'autres choses, mais elles sont de telle nature que je ne peux les décrire »…). C'est un mystique qui dissimule son intériorité diabolique, ou un pervers déguisé en saint. Mais il est aussi l'inverse, un vicieux qui semble étaler sans fard sa gourmandise répugnante et son langage impudique, mais qui recèle au fond de lui l'âme d'un saint ou d'un visionnaire. Comme le soutient le narrateur au début du conte, Orfei démontre à quel point « le mysticisme touche de près l'érotisme ».[82] Aussi le péché et la sainteté sont-ils pour ainsi dire unis: l'un et l'autre se compénètrent, de sorte qu'on ne distingue plus très bien la mortification et la perversion, – ni ce qui est exhibé de ce qui est dissimulé, car la robe d'Orfei révèle en cachant, ou déguise en dévoilant les tourments-délices du corps. C'est là, à vrai dire, une image très proche de Tartuffe, personnage cher à Max Jacob. On représente traditionnellement Tartuffe comme un cynique manipulateur qui dissimule la dépravation sous une vertu de parade, et d'une manière toute calculée: l'habit d'un moine sur le dos d'un diable. Mais Max Jacob interprétait Tartuffe tout autrement, comme un croyant fervent impuissant à dépasser ses tristes faiblesses, martyrisé par le monde et par lui-même – et donc racheté par son désir ardent du salut.[83] Sous le bruyant vicieux un doux martyr se tait: Benedetto Orfei, c'est le Tartufe jacobien, sorte de personnage ruban-de-Möbius dont l'envers et l'endroit se rejoignent.

Dans un premier temps, le narrateur de « l'Hérésiarque » est « stupéfait » de voir un homme adopter deux modes d'être radicalement incompatibles, ceux de la douleur

[82] GA, *Prose* I, 112.
[83] Jacob décrit ce Tartufe secrètement pieux dans sa « Défense de Tartuffe [*sic*] ou Portrait de l'auteur en martyr » écrit pour Jacques Doucet. Il affirme que Tartuffe « est apprenti, on le croit comédien »: sa foi est sincère, mais il sait mal adapter son comportement en fonction de cette nouvelle dévotion. Voir MJ, « Défense de Tartuffe [*sic*] ou Portrait de l'auteur en martyr », *DdT*, 295-296.

« insupportable » et de la jouissance dînatoire et, par extension, celui du péché totalement débridé et de la rigueur morale la plus stricte. Orfei est un être d'exception: un paradoxe vivant, l'impiété pieuse, la piété impie. « La Messe du démoniaque » produit une « stupéfaction » similaire, et dans l'aporie du « Larron » on retrouve encore ce paradoxe. Plutôt que d'envisager un sujet assumant simultanément deux positions incompatibles, le lecteur tend à choisir entre ces positions; entre le Larron pieux, pur et marginalisé, ou le Chœur sensuel et incroyant, par exemple. L'alternative est d'écarter le geste posant problème, en ignorant ou en réduisant la portée d'un texte blasphémateur comme « la Messe du démoniaque », par exemple, ou en réduisant une foi problématique à une simple rémanence « nostalgique ». Ces options interprétatives sont foncièrement les mêmes: il s'agit de bricoler une position éthique cohérente, quitte à esquiver ou mutiler une ambiguïté savamment tissée de toute évidence.

Benedetto Orfei semble d'abord un être d'exception. Mais il est aussi la quintessence d'une condition universelle. C'est avec cette assertion que le conte se termine: « La vérité est que l'hérésiarque était pareil à tous les hommes, car tous sont à la fois pécheurs et saints, quand ils ne sont pas criminels et martyrs. »[84] C'est par là que « l'Hérésiarque » éclaire nos lectures d'Apollinaire et de Max Jacob. Tout d'abord, « L'Hérésiarque », tout comme les poèmes analysés ici, évoque le paradoxe d'une subjectivité *à la fois* radicalement discontinue et indissolublement unie (unie au sens d'un tissu ou d'une surface plane). Au demeurant, cet aspect paradoxal de la subjectivité est analogue (seulement analogue) à la forme de l'œuvre littéraire dont on observe tantôt l'unité, tantôt les failles et les ruptures, les discordances ou les marges inassimilables. Les *Poésies* de Ducasse et les *Chants de Maldoror*, par exemple, paraîtront pour certains

[84] GA, *Prose* I, 118.

former un seul ensemble (malgré les apparences); pour d'autres ils forment un couple à jamais irréconciliable: il y a une œuvre *et* deux, telle l'identité une et multiple.

Cette analogie entre la forme de l'œuvre et celle d'un sujet, ainsi que le concept même du poète en tant que sujet (in)situé entre texte et vie, rappelle à certains égards le concept d'*auteur implicite*, objet perpétuel d'âpres polémiques décrit par Wayne C. Booth dans les années soixante. Comme l'auteur implicite, l'analogie œuvre-sujet suggère qu'un système de valeurs plus ou moins stable informerait l'écriture d'un auteur, fondant la très relative unité axiologique de l'œuvre (le concept ne recouvre pas exactement le concept d'*imaginaire*, ce réseau d'images, d'obsessions et d'associations récurrentes d'un individu ou d'un groupe).[85] Les modes de manifestation de l'auteur implicite dans un texte n'ont rien de clair, ce qu'on n'a pas manqué de reprocher à Booth: l'auteur implicite est censé orienter l'œuvre, pour ainsi dire, vers une vision du monde caractérisée, tout en restant en quelque sorte « derrière » le texte et distinct d'instances textuellement visibles telles que le narrateur ou le « je » d'un poème. Un tel concept apparemment sans objet observable a semblé à d'aucuns aussi chimérique que la fameuse main invisible d'Adam Smith. Pour les défenseurs du concept, cette invisibilité tient à ce que l'auteur implicite n'est pas « une instance pragmatique de communication », mais « une construction ébauchée par le lecteur », « 'inférée par le lecteur à partir de toutes les composantes du texte' » sans « 'participer littéralement à la situation de communication narrative' ». Mais si l'auteur implicite – tout comme le « poète » tel que nous l'avons défini – est inféré, comment se fait-il qu'il soit à la fois un présupposé de l'analyse dès le départ, et *en même temps* ce à quoi l'interprétation *aboutit*? Autrement dit, comment est-ce possible que l'auteur implicite soit à la fois « fondement *et* […] résultat de

[85]Voir *supra*, 18, note 27.

l'interprétation des œuvres littéraires », avoir une « valeur de prémisse *et* de résultat de la contextualisation d'un texte »?[86] L'auteur implicite se conçoit comme fondement de l'interprétation, car il s'identifie à l'auteur empirique en amont de l'œuvre; mais en tant qu'entité « inférée » par le lecteur, l'auteur implicite se construit, en toute logique, post-facto et en aval du texte.[87]

La conception du sujet lyrique présentée ici semble souffrir des mêmes problèmes conceptuels, constituant un résultat de l'interprétation tout en maintenant un lien ambigu à l'auteur empirique. De même, il suppose un « principe d'unité » dont le fondement implicite demeure bel et bien celui d'un sujet – c'est le présupposé qui justifie que l'on compare deux œuvres distinctes d'un même auteur pour en dégager les lois communes. Comment réduire ces apparents paradoxes? Tout d'abord, le concept du poète, tout comme celui de l'auteur implicite, est d'essence heuristique, c'est-à-dire jamais entièrement constitué, mais perpétuellement modifiable, *en cours* de construction. En tant que prémisse de l'acte interprétatif, seule son existence, en principe, est présupposée, non pas ses contours: il est conçu comme instance constituante, non pas constitué. C'est doublement le cas, du point de vue de l'auteur et de celui de l'interprète. L'auteur, en tant que sujet, n'est lui-même pas constitué comme totalité lors de la création d'une œuvre; dans son existence de sujet, il est lui-même en cours. De même, l'interprète n'arrive généralement pas à l'œuvre sans présupposés ni connaissances sur un auteur, ou du moins sur l'unité relative de ses œuvres; il entre dans l'œuvre avec une ébauche déjà en cours de la situation historique, biographique et littéraire du corpus concerné. Si l'auteur implicite

[86] Tom Kindt, « L''auteur implicite': remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation », *Vox poetica* (25 février 2008) 29.03.11 <http://www.vox-poetica.org/t/kindt.htm>. Les doubles guillemets indiquent la citation par Kindt de Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (London: Routledge, 2002) 85, 88.

[87] Voir la discussion de Booth sur le concept d'auteur implicite; Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago: University of Chicago Press, 1961) 66-86.

semble à la fois prémisse et résultat de l'interprétation, cela est en partie illusoire, dans la mesure où l'interprétation vise à modifier tant soit peu la construction de départ. L'auteur-prémisse, en principe, n'est pas identique à l'auteur-résultat de l'interprétation.

Autrement dit, la construction de l'auteur implicite ou du poète obéit au fameux « cercle herméneutique » décrit par Friedrich Schleiermacher. Selon ce dernier résumé par Antoine Compagnon,

> placé devant un texte, l'interprète fait d'abord une hypothèse sur son sens comme tout, puis analyse le détail des parties, puis retourne à une compréhension modifiée du tout. Cette méthode suppose qu'il existe une relation organique d'interdépendance entre les parties et le tout: nous ne pouvons pas connaître le tout sans connaître les parties, mais nous ne pouvons pas connaître les parties sans connaître le tout qui détermine leurs fonctions.[88]

L'interprétation d'un texte donné, dans la mesure où il contribue à renouveler la vision d'une œuvre, analyse une partie pour modifier l'image du tout: mais il s'agit d'un processus récursif et nécessairement inachevé. Il en va de même pour la conception du sujet en tant que régisseur d'un système de valeurs censément à l'origine (relative) de cette œuvre et de son homogénéité axiologique (également relative).

Compagnon ajoute que l'hypothèse du cercle herméneutique est « problématique » puisque « tous les textes ne sont pas cohérents, et les textes modernes le sont même de moins en moins ».[89] Mais la *praxis* critique exige qu'on nomme son objet, et cette nécessité tend à reconduire l'idée que cet objet a quelque unité relative, même si cette unité s'avère finalement problématique, voire hypothétique. Pareillement, on tend à supposer, en l'absence d'indication contraire, que les locuteurs des différents poèmes sont « le même » ou en continuité les uns avec les autres tels différents moments de la vie d'un sujet. On a évoqué les études de l'œuvre de Nerval, où le nom revient sans

[88] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun* (Paris: Seuil, 1998) 69.
[89] Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie*, 69.

cesse en tant que « nom de l'œuvre »: c'est déjà un présupposé d'unité esthétique *au moins potentielle* des diverses œuvres portant la signature de Nerval. Tout du moins, les différents locuteurs entrent en résonance forte les uns avec les autres. Quoi qu'il en soit, cette sorte de convention critique qui consiste à concevoir une entité « Nerval » ou « Apollinaire » à qui renvoie toutes les œuvres signées de sa main, n'a pas moins cours pour un écrivain tel que Lautréamont ou Tristan Tzara. Que la cohérence d'une œuvre soit problématique ou parfois douteuse n'empêche qu'on poursuive cette cohérence, car on ne saurait définitivement conclure qu'une œuvre n'en ait pas assez pour soutenir l'analyse. Le présupposé de l'unité esthétique est difficilement contournable.

Bien entendu, aussi tenace qu'en soit l'analogie, l'œuvre n'est pas le sujet; ils se ressemblent seulement. Comme le dit Christian Doumet, abordant lui aussi le problème de l'unité esthétique,

> [l]e problème des ensembles poétiques n'est donc pas différent de celui que pose toute architecture, toute communauté d'ensembles, tout territoire composite: comment une loi générale peut-elle traverser des lois locales sans entrer en conflit avec elles, et inversement? Chaque poème serait ainsi le lieu d'une double postulation: l'une, en direction de sa propre clôture; l'autre, vers l'horizon de l'œuvre à laquelle il prend part.[90]

On verra plus tard, en abordant l'architecture d'*Alcools* et du *Cornet à dés*, à quel point la tension entre « territoire composite » et l'idée de l'œuvre en tant que Tout joue un rôle majeur chez Apollinaire, Cendrars et Jacob.[91] Ici, il s'agit de constater que ce problème entre en résonance avec celle de l'unité / discontinuité du sujet que le jeu des masques met d'emblée au premier plan.

---

[90] Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie?* (Paris: Klincksieck, 2004) 99-100. Le problème ainsi posé par Doumet ressemble nettement à celui du cercle herméneutique, constitué lui aussi d'un va-et-vient tensionnel entre les parties et le tout.

[91] Voir *infra*, 200-286.

La conception paradoxale d'une subjectivité unie et discontinue, et l'analogie de ce paradoxe avec l'écriture n'est pas spécifique à Apollinaire, Jacob ou Cendrars, même si ces derniers la donnent à voir d'une manière particulièrement suggestive. Au contraire, on peut retrouver cette conception chez de nombreux penseurs. Dès le 16ème siècle, Montaigne pousse l'analogie entre la forme de l'œuvre et celle de la subjectivité à son point limite, suggérant à l'occasion une quasi identité du livre et du moi, comme dans le célèbre « Du repentir », par exemple: « Ailleurs, on peut recommander et accuser l'ouvrage, à part de l'ouvrier. Ici non: *qui touche l'un touche l'autre*. »[92] De cette identification de l'homme à l'œuvre il s'ensuit que le moi a la même forme une et multiple que Montaigne donne à son livre: « *Mon livre est toujours un*. Sauf qu'à mesure qu'on se met à le renouveler […], je me donne loi d'y attacher, *comme ce n'est qu'une marqueterie mal jointe*, quelque emblème supernuméraire. »[93] Pareillement, le moi est toujours « un », mais à la manière d'une « marqueterie mal jointe », unité *de facto* à l'évolution contingente et hasardeuse. Aussi Montaigne maintient tantôt qu'il « n'est personne, s'il s'écoute, qui ne découvre en soi une forme sienne, une forme maîtresse » qu'il nomme les « inclinations naturelles » qui « ne se changent guère [ni ne se] surmontent »; tantôt, tout au contraire, il affirme que « [n]ous sommes tous de lopins, et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment, fait son jeu. »[94] Une remarque de « De l'inconstance de nos actions » semble même préfigurer Benedetto Orfei:

---

[92] Michel de Montaigne, *Essais III*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête (Paris: Gallimard, 2009) 36, je souligne.
[93] Michel de Montaigne, *Essais III*, 261, je souligne.
[94] Michel de Montaigne, *Essais III*, 42-43; *Essais II*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête (Paris: Gallimard, 2009) 21.

> Cette variation et contradiction qui se voit en nous, si souple, a fait que aucuns nous songent deux âmes, d'autres deux puissances qui nous accompagnent et agitent chacune à sa mode vers le bien l'une, l'autre vers le mal. Une si brusque diversité ne se pouvant bien assortir à un sujet simple.[95]

Les qualités contradictoires de Benedetto Orfei et qui le font habiter les extrêmes du bien et du mal ne semblent pas non plus pouvoir appartenir à un seul sujet.

Toujours dans la lignée philosophique de Montaigne, « Expérience » de Ralph Waldo Emerson propose une ingénieuse image double de la subjectivité:

> Le rêve nous livre au rêve, et l'illusion n'a point de fin. La vie est une suite d'humeurs telles des perles enfilées, et tandis que nous les traversons, elles se révèlent verres versicolores qui peignent le monde chacune à leur teinte, ne dévoilant que ce qu'atteint leur foyer. […] Le tempérament est le fil de fer où s'enfilent les perles. […] Le tempérament entre lui aussi tout entier dans le système d'illusions et nous enferme en une prison de verre que nous ne pouvons voir. Un air de trompe-l'œil rôde autour de chaque être que nous rencontrons. En vérité, ils sont tous créatures d'un tempérament tel, qui paraîtra selon un caractère tel, dont ils ne franchiront jamais les frontières […].

Emerson évoque ici les limites de la subjectivité: « La nature et la littérature sont des phénomènes subjectifs […]. Ainsi l'univers revêt notre propre couleur inévitablement, ainsi chaque objet en succession plonge dans le sujet lui-même. »[96] L'allégorie des perles et du fil de fer cerne admirablement le caractère paradoxal de cette condition. Tantôt la subjectivité revêt l'apparence d'une singularité intrinsèque, à jamais inchangée – le « tempérament » (terme qu'Emerson dote de résonances biologiques et mécanistes); tantôt, tout au contraire, le sujet ne paraît fait que d'instabilité: le sujet passe

---

[95] Michel de Montaigne, *Essais II* (Paris: Gallimard, 2009) 18.

[96] « Dream delivers us to dream, and there is no end to illusion. Life is a train of moods like a string of beads, and, as we passe through them, they prove to be many-coloured lenses which paint the world their own hue, and each shows only what lies in its focus. […] Temperament is the iron wire on which the beads are strung. […] Temperament also enters fully into the system of illusions, and shuts us in a prison of glass which we cannot see. There is an optical illusion about every person we meet. In truth, they are all creatures of given temperament, which will appear in a given character, whose boundaries they will never pass […]. » « Nature and literature are subjective phenomena […]. Thus inevitably does the universe wear our colour, and every object fall successively into the subject itself. » Ralph Waldo Emerson, *Essays and Poems* (London: Everyman J.M. Dent, 1995) 202-222, je traduis.

continuellement d'une « humeur » à l'autre, perles dont les couleurs aléatoires ne manifestent aucune continuité.

Cette allégorie préfigure la notion de « *Stimmung* », notion heideggerienne (en provenance du romantisme allemand) généralement traduite en français par « tonalité affective » ou encore « coloration affective ». Selon Antonio Rodriguez, « la *Stimmung* agit comme un filtre dans la constitution de la réalité » telle qu'elle est perçue par le sujet, infléchissant la « relation sujet-monde […] avant toute action, toute saisie réflexive. »[97] Les perles d'Emerson, métaphoriques, n'excluent pas la « saisie réflexive »; en ce sens elles recouvrent les *Stimmungen* aussi bien que les sentiments, sur lesquels influent le comportement et la conscience. Mais la part préréflexive des « humeurs » est essentielle au propos d'Emerson: le sujet a bien peu de prise sur ces dispositions contingentes et instables, qu'il subit comme une « prison » invisible.

Dans cette succession d'états contingents et déliés, on peut reconnaître un présage de conceptions récentes d'une subjectivité éclatée et plus ou moins dépourvue de souveraineté: celles de Deleuze et Guattari ou de Michel Foucault, par exemple, ou encore celle d'un Clément Rosset, pour qui l'unité du sujet relève de l'illusion.[98] Dans le

---

[97] Antonio Rodriguez, *Le Pacte lyrique*, 107 et voir 107-115 notamment.

[98] Selon Clément Rosset, le « sentiment […] de l'*unité* du moi », ce sentiment que « je suis toujours moi, de la naissance à la mort », n'est qu'une fiction, une illusion « totale autant que tenace » (pourtant, une illusion n'a-t-elle pas un mode d'existence?). Quant à Deleuze et Guattari, l'ouverture de *l'Anti-Œdipe* tente de conceptualiser un sujet « produit comme un reste » par un processus de production et de consommation de désirs qui n'habitent pas un sujet individué, mais circulent librement; un sujet « sans identité fixe », « naissant des états qu'il consomme et renaissant à chaque état ». Dans *Logique du sens*, Deleuze avait déjà envisagé la possibilité d'un discours philosophique sans « sujet » dans les deux sens du terme, qui ne reconnaîtrait plus les bords entre les choses, les individus, les concepts. Aussi Deleuze évacue-t-il la conception unitaire et continue du sujet. Foucault, enfin, se sert de tous les modèles pour contester la souveraineté du sujet. Dans *les Mots et les choses*, il évoque longuement l'inconscient en tant que « l'Autre » du sujet; ailleurs, c'est la langue qui commande le sujet et non l'inverse: « Comment [l'homme] peut-il être le sujet d'un langage qui depuis des millénaires s'est formé sans lui, dont le système lui échappe […]? ». Enfin, cette dispersion du sujet prendra la forme du pouvoir, que Foucault conçoit en dehors « du choix ou de la décision d'un sujet individuel »; « le pouvoir n'est pas quelque chose qui s'acquiert, s'arrache ou se partage, quelque chose qu'on garde ou qu'on laisse échapper; le pouvoir s'exerce à partir de

tempérament, en revanche, on peut reconnaître une conception opposée, qui survit encore en dépit du poststructuralisme, d'un sujet plus ou moins constitué et unitaire. On trouve une telle conception chez Lévinas, par exemple, dont l'essai « Hors sujet » écrit en 1987 esquisse la notion d'un « moi pur »:

> Vigilance d'un incessant réveil, je qui, malgré Rimbaud, n'est pas un *autre*. Identité du je prémunie contre toute surprise du 'déjà', de tout fait accompli et hors toute parenté. Identité d'unique génialement baptisée *monade* par Leibniz, *identité inaltérable* dont on ne s'étonne pas assez.

L'expression « hors de toute parenté » définit ce « moi pur » comme une singularité: non pas un amas de particularités, mais une entité irréductible à des catégories plus ou moins générales qui en rendraient compte. Une telle singularité ne se constitue pas en étant plus ou moins différent des autres sujets, mais diffère *absolument* de tout autre, sans commune mesure.[99]

Ce passage en revue est des plus sommaires, et ne rend pas justice aux philosophes évoqués, au demeurant fort différents. Mais il semble exister, sur un plan très diffus et général, une tendance à privilégier ou la continuité, ou la discontinuité du sujet. L'emblème d'Emerson, en revanche, donne à voir l'indissolubilité de ces deux « faces » du sujet, sa nécessaire unité et son inévitable dispersion. Pour transposer l'emblème aux œuvres d'Apollinaire et de Max Jacob, il suffirait d'envisager les « masques » de ces derniers comme les perles colorées dont le poète-acteur serait le secret fil de fer. Le

---

points innombrables […] ». Inconscient, langage, pouvoir: ce sont les noms divers, chez Foucault, d'un même constat: « le sujet n'est pas un, mais scindé ». Clément Rosset, *Loin de moi: étude sur l'identité* (Paris: Editions de Minuit, 1999) 11, 13 et *passim;* Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Editions de Minuit, 1969) 131 et voir 122-142; Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie I* (Paris: Editions de Minuit, 1973) 23 et voir 7-59; Michel Foucault, « La naissance d'un monde », *Dits et écrits, 1954-1975*, t. I (Paris: Gallimard, 2001) 817; *Les Mots et les choses* (Paris: Gallimard, 1966) 334 et voir « Le cogito et l'impensé », 333-339; *La volonté de savoir: histoire de la sexualité*, t. I (Paris: Gallimard, 1976) 123, 125 et voir 121-135.

[99] Emmanuel Lévinas, *Hors sujet* (Paris: Livre de Poche; Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1987) 212, et voir 211-214. Je souligne l'expression « identité inaltérable ».

lecteur tenterait vainement de reconstituer la continuité d'un « tempérament », mais ne trouverait parfois que des rôles changeants, tiraillé entre Chœur et Larron….

C'est donc ce même paradoxe de la subjectivité une et plurielle que sondent Jacob et Apollinaire lorsqu'ils font appel aux masques et autres porte-parole. C'est là une astuce commode: le masque situe d'emblée au premier plan le problème de l'identité; il recèle un grand potentiel ludique et un caractère spectaculaire. Mais le masque n'est qu'un moyen parmi d'autres susceptibles de soulever le problème obsédant de la subjectivité: on en verra d'autres tantôt.

« L'Hérésiarque » n'apporte pas simplement un nouvel exemple du double aspect du sujet, unitaire et éclaté. Il rend explicite l'enjeu véritable, sur un plan à la fois littéraire et existentiel, des diverses mises en scène d'une telle subjectivité. Cet enjeu, c'est la capacité du poète à incarner l'exemple de la condition humaine, à atteindre l'universel. Benedetto Orfei, poète et mystique, serait « pareil à tous les hommes »; plus encore, il en résumerait comme l'essence (mais la femme alors?...). Mais il n'est en vérité qu'un emblème: on peut évidemment douter que la thématique religieuse puisse faire le tour d'une question aussi immense que l'aspiration de la parole poétique à l'universel.

Le choix de cette thématique religieuse a là encore un élément de commodité. Elle traite des questions ultimes et originelles, parmi lesquelles on pourrait placer celle de l'universalité de la parole poétique. Et elle est d'une évidente actualité pour ces trois poètes. La loi du 9 décembre 1905 séparant l'Eglise de l'Etat (ou encore, bien avant cette dernière, les déclarations célèbres de Nietzsche) n'était qu'un symptôme d'un questionnement alors omniprésent sur le devenir de la religion (et partant de la société). Aux yeux des contemporains d'Apollinaire, Cendrars et Jacob, ce devenir paraît en

transition ou en crise: l'idée d'une disparition du christianisme entraîne une forme de militantisme évangélique et une vague de conversions parmi l'élite intellectuelle.[100] C'est la grande époque du « modernisme » *et* celle d'écrivains tels que Léon Bloy, Paul Claudel, Charles Péguy, Francis Jammes, de mainte figure oubliée tel qu'Henri Ghéon (et, quelques années plus tard, de Charles Maurras et de l'Action Française, de Jacques et Raïssa Maritain…).[101] C'est aussi l'époque de Verlaine, des *Pâques* et de « Zone », de la *Défense de Tartufe*, ces cas ô combien plus équivoques, et qui semblent vouloir témoigner d'un bouleversement dans le rapport à la religion, plutôt que de défendre la religion contre telle menace d'effondrement.

Reste que cette thématique n'a en rien le monopole, chez Cendrars, Jacob et Apollinaire, du problème de l'universalité. Comment un moi, ce moi de Poète (qu'est-ce que c'est? un mystique tel qu'Orfei, ou encore autre chose?), peut-il parler légitimement pour tous? Comment devenir un *Everyman*, un être représentatif de toute l'humanité? Ces questions sont en principe susceptibles de tous les thèmes et de tous les traitements.

---

[100] Frédéric Gugelot étudie la vague de conversions d'intellectuels au catholicisme de 1885 à 1935, dont la grande majorité sont des écrivains, et la majorité de ceux-là des poètes. Il arrive à la même conclusion; la conversion, souvent objet de publicité et moyen d'autopromotion à l'époque, est bien une réaction à la laïcisation progressive de la société perçue comme une menace à l'Eglise et aux mœurs. Mais les convertis aspirent également à fonder un grand renouveau, bien entendu. La loi de 1905 a évidemment son rôle à jouer dans cette histoire. Frédéric Gugelot, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France, 1885-1935* (Paris: CNRS Editions, 1998) 19-22, 228, 386-402 et 497-501. Au sujet de la laïcisation de la France, de la loi de 1905 et des débats qui l'ont entouré, voir par exemple: Jean Baubérot, *Laïcité 1905-2005, entre passion et raison* (Paris: Seuil, 2004); Jean Baubérot et Séverine Mathieu, *Religion, modernité et culture au Royaume-Uni et en France (1800-1914)* (Paris: Seuil, 2002); et Patrick Cabanel, *Entre religions et laïcité: la voie française, 19ème-21ème siècles* (Toulouse: Editions Privat, 2007).

[101] Antoine Compagnon situe certains de ces écrivains, dont Charles Péguy et Jacques Maritain, parmi les « antimodernes ». Pour Compagnon, le terme n'est pas synonyme de *traditionnaliste réactionnaire*, mais désigne une attitude complexe d'ambivalence ou de refus envers le monde moderne. Cependant, l'antimoderne ne récuse pas l'irréversibilité du temps, et donc n'envisage pas de retour à quelque forme de vie ancienne à la manière d'un Maurras. Les antimodernes, selon Compagnon, seraient des « modernes, les vrais modernes, non dupes du moderne, déniaisés. » Cendrars, Jacob et Apollinaire témoignent ponctuellement d'une ambivalence semblable envers le moderne. De temps en temps, il convient d'écarter les étiquettes éculées telles qu'« avant-garde » ou « arrière-garde » afin de percevoir les points de rencontre inattendus, à l'instar de Compagnon. Antoine Compagnons, *Les Antimodernes* (Paris: Gallimard, 2005) 8.

Apollinaire, Cendrars et Jacob n'y apportent pas de réponse définitive: ils en creusent les apories et en dévoilent les impasses.

III

Monsieur Tout-le-Monde

« Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes). »
– Walt Whitman, « Song of Myself ».[1]

« L'artiste, en contact direct avec l'âme ondoyante de la multitude, est le Génie. »
– Ricciotto Canudo, *Le Livre de la Genèse: La IXème symphonie de Beethoven*.[2]

« Chaque homme porte la forme entière, de l'humaine condition. »[3] Cette célèbre déclaration de Montaigne ne va pas de soi. A l'époque même de Montaigne, sans précisément être sans précédent, l'idée que l'on puisse se raconter dans toute sa particularité, et prétendre *par là même* à une utilité générale ou à une valeur universelle, a une dimension assez provocatrice. Et Montaigne ne manque pas, à l'orée de son œuvre délibérément amorphe, d'adopter une position à peu près inverse, selon laquelle le portrait de soi n'est rien moins qu'insignifiant: « Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre: ce n'est pas raison que tu emploies ton loisir en un sujet si frivole et si vain. Adieu donc […]. »[4] Montaigne feint de congédier le lecteur, en arguant l'inutilité de son propos: le moi.[5]

Tel moi singulier, s'il n'est pas à proprement parler insignifiant, est en effet un amas d'attributs particuliers et d'expériences contingentes, non-partageables en tant que

[1] Walt Whitman, *Leaves of Grass* (sl: Plain Label Books, 1969) 112, section 51 de « Song of Myself ».
[2] Ricciotto Canudo, *Le Livre de la Genèse: la IXème symphonie de Beethoven, vision exégétique suivie de thèmes, motifs et rythmes musicaux extraits de la partition* (Paris: Editions de la Plume, 1905) 12.
[3] Michel de Montaigne, *Essais III*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête (Paris: Gallimard, 2009) 35.
[4] Michel de Montaigne, *Essais I*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête (Paris: Gallimard, 2009) 117.
[5] Il s'agit moins de mauvaise foi que d'une tension apparemment inhérente au projet de Montaigne. Le discours sur soi se doit alors de se munir d'une caution légitimante, mais le discours montaignien excède inévitablement les cautions admises (non sans faire appel tantôt à l'une, tantôt à l'autre: à l'occasion, Montaigne se sert de lui-même à la manière de l'exemple morale; ou il suggère au contraire que les *Essais* sont destinés en vérité aux seuls intimes, etc.). La surdétermination du projet montaignien contribue à l'irréductibilité des *Essais* à la catégorisation générique.

ce moi est effectivement singulier; inégalement partagé en tant que ses traits particuliers appartiennent aux uns, et non aux autres. Autrement dit, l'expérience d'un roi ne rencontre que partiellement celle d'un valet ou d'un paysan. Ces expériences particulières et différentes sont-elles transmissibles? Le paysan peut-il comprendre, au sens plein du terme, l'expérience d'un roi? C'est l'enjeu de la distinction conceptuelle de Walter Benjamin entre l'*Erlebnis*, cette forme de l'expérience nivelée au rang d'un moment indifférent de l'existence, pareil aux autres, intransmissible autrement que sous forme d'anecdotes ou d'informations brutes, et l'*Erfahrung*, l'expérience formatrice et transformatrice, transmissible grâce à un imaginaire collectif et une vie collective rythmée par des rituels et des récits partagés. Le Poète, selon cette conception, jouerait justement un rôle de transmission de l'expérience particulière; en donnant à l'expérience une forme littéraire, il nouerait une communauté au sens fort du terme. Le Poète apprend au paysan comment vit le roi.

Il est vrai que la discussion de Benjamin concerne le conteur, et donc le récit. Mais cela n'exclut pas Apollinaire, Jacob et Cendrars, pas plus que le Poète en général. Le récit concernait pleinement le Poète jusqu'à une date assez récente; le *Lutrin* de Boileau ou le *Don Juan* de Byron sont bel et bien des narrations, pour ne citer que deux exemples sans ambiguïté. La part proprement narrative des œuvres de Jacob, Cendrars et Apollinaire est difficilement mesurable, mais il semblerait difficile de l'évacuer de poèmes tels que la *Prose du Transsibérien* de Cendrars ou « le Palais du tonnerre » d'Apollinaire, sans parler de bon nombre des historiettes hallucinées du *Cornet à dés*.[6]

[6] La poésie lyrique se voit souvent définie comme genre non-narratif, notamment depuis que Paul Valéry et Henri Brémond notamment ont avancé l'idée influente de la « poésie pure », qui ne comporterait aucun élément narratif. Apollinaire, Jacob et Cendrars semblent tout à fait indifférent à cette idée, n'y faisant jamais allusion; lorsque l'expression « poésie pure » se trouve sous leur plume, c'est sans référence

Quoi qu'il en soit, ces poètes sont aussi des conteurs de taille, ayant produit de nombreuses œuvres narratives importantes. En somme, l'analyse benjaminienne me semble admettre le poète tout autant que le conteur, ainsi que des modalités discursives autres que la narration. Le poète contribue au même titre que le conteur proprement dit à la construction et à la transmission d'un fonds culturel commun, à la mythologie d'un peuple, à sa *Weltanschauung*.

Ce rôle de transmission de l'expérience, à en croire Benjamin, vit une crise à l'époque moderne. L'*Erfahrung* se verrait de plus en plus fragilisée par un épistème scientifique ravalant le connaissable au quantifiable, et décuplant la vitesse et les transformations de la vie matérielle. N'existerait plus qu'une *Erlebnis* de plus en plus superficielle, entrecoupée de résurgences du Conteur-Poète tels que Baudelaire ou Proust.[7] Jean-Claude Pinson a synthétisé cette conception ainsi:

> L'*Erfahrung*, comprise comme expérience auratique d'un monde enchanté par la parole mythique, comprise aussi comme sagesse transmise par la tradition, a été dépouillée par la science de toute autorité. *Le sujet, note Agamben, se trouve du*

---

décelable à la réflexion de Valéry ou Brémond. Dominique Combe aborde la notion de « poésie pure » et le rapport du genre au récit dans *Poésie et récit: une rhétorique des genres* (Paris: José Corti, 1989); Apollinaire, Jacob et Cendrars n'y sont pas cités, n'étant guère pertinents que comme contre-exemples de l'évacuation du narratif en poésie. Cependant, Antonio Rodriguez s'oppose résolument au « narrativisme » de certains théoriciens d'aujourd'hui, qui auraient tendance à identifier comme narrative n'importe quelle logique évolutive manifestée par un texte. Certains textes témoigneraient au contraire, selon Rodriguez, de progressions proprement affectives qu'il définit comme des « épisodes émotionnels ». Les deux extrêmes – tout est plus ou moins récit, ou tout véritable poème n'a rien de narratif – sont donc probablement des positions intenables. Selon Rodriguez, peu de textes seraient « purement » lyriques, critiques ou narratifs; les textes ont des modes dominants, et affichent des signaux qui orientent d'emblée la lecture vers une modalité principale, sans pour autant évacuer les autres. Mais les travaux de Rodriguez ne permettent pas encore d'établir quel serait le degré zéro, les critères *a minima* du récit. Rodriguez affirme à juste titre que le concept de « récit latent » développé par Christian Doumet pose problème dans la mesure où il participerait du « narrativisme » qui fait un récit de n'importe quel passage d'un point A à un point B. Mais peut-on connaître la frontière où commence le « véritable » récit? Et n'y a-t-il pas des formes qui se tiennent à cheval sur cette frontière? L'exemple de la *Prose du Transsibérien* à lui tout seul me semble exiger une description précise de cette frontière. Antonio Rodriguez, « 'L'épisode émotionnel' en poésie lyrique: toute progression affective n'est pas une narration », *Vox poetica* (25 mars 2009) 04.05.09 <http://www.vox-poetica.org/t/pas/rodriguez2009.html>; et voir Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie?* (Paris: Klincksieck, 2004) 87-95.

[7] Voir notamment « Le conteur: réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » et « Sur quelques thèmes baudelairiens », Walter Benjamin, *Œuvres III* (Paris: Gallimard, 2000) 114-151 et 329-390.

> *coup scindé en un sujet transcendantal non substantiel et un sujet empirique, psychologique sans consistance ni autorité*. […] Le vécu singulier de chacun […] ne peut se prévaloir de l'autorité que jadis possédait une expérience dont l'odyssée, le voyage (*Fahrt*), était reconductible à la sagesse d'un cycle partageable.[8]

A vrai dire, l'époque d'une *Erfahrung* partagée, où le « vécu singulier de chacun » eût pu se prévaloir de l'autorité d'une sagesse commune, est elle-même mythique, ou du moins problématique depuis toujours. L'exemple de Montaigne le montre bien: la présentation de son « vécu singulier » cadre mal avec la « sagesse » partageable, comme en témoigne les aveux momentanés de la « vanité » et de la « frivolité » du discours sur le moi. La déclaration de « Du repentir », « Chaque homme porte la forme entière, de l'humaine condition », identifie sans reste le sujet empirique au sujet transcendantal, « chaque homme » singulier au sujet qui donnerait à voir « l'humaine condition » toute entière. Mais il y a déjà un divorce entre ces entités. La déclaration ressemble au grand geste programmatique impossible à assumer véritablement, posé comme point-limite hyperbolique de l'entreprise.

Lorsque Cendrars, Apollinaire et Max Jacob se confronte explicitement à la question de la valeur universelle de la parole poétique, ils donnent à voir l'abîme qui sépare le sujet empirique avec son histoire particulière, d'un sujet détenteur d'une véritable expérience commune. En vérité, la notion même d'expérience commune fait désormais problème, tant la vie moderne semble cloisonner et éclater l'espace social. A sa place, on conçoit un sujet qui aurait tout vécu, tout éprouvé, un sujet à l'expérience non plus commune, mais *totale*: l'homme-monde.[9] Seul un tel sujet semble encore

---

[8] Jean-Claude Pinson, « 'Lançons donc du blé à travers l'éther' », *Effacement de la poésie?*, dir. Christian Doumet, numéro spécial de *Littérature* 156 (décembre 2009): 16-35, je souligne.

[9] La problématique de ce chapitre se retrouve à maint endroit de l'ouvrage de Christian Godin, *La Totalité: la Totalité réalisée, les arts et la littérature*, t. IV (Seyssel: Champ Vallon, 1997). Les points de rencontre

capable d'englober la diversité de l'expérience du monde moderne. Les différents rôles particuliers du poète, – aventurier ou marin, mage ou mystique, érudit ou androgyne, – ont pour horizon ultime l'idée de ce sujet, sans cesse identifié au Poète. Sujet abstrait certes, sans représentation adéquate, étant d'essence autrement plus antinomique que Benedetto Orfei; femme et homme, saint et crapule, génie et raté, *ad infinitum* selon toutes les formes de vie modernes (et anciennes?). Un tel sujet ne s'imagine que par morceaux ou par facette, costume d'Arlequin dont on n'aperçoit que quelques éclats, quelques pans de couleur à la fois.

A. Encore l'Acteur

On a considéré les *Œuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent* (1912), le deuxième livre de poèmes publiés par Max Jacob, comme une œuvre mineure de l'auteur, presque une œuvre de jeunesse. C'est pourtant ce livre que Michel Leiris tiendra pour l'un des plus fondamentaux de sa formation d'écrivain, qui a fourni le modèle probable des *Poèmes en prose* de Pierre Reverdy (parus en 1915, deux ans avant la parution du *Cornet;* ajoutons que Reverdy ne cacha jamais sa dette envers Jacob).[10] Mário de Sá-Carneiro, ami proche de Fernando Pessoa, rapporte dès 1912 à ce dernier que Santa-Rita Pintor, important peintre futuriste, « n'a de la vénération que pour [Parreira et pour] un littérateur cubiste, Max Jacob », que Santa-Rita aurait découvert à travers les *Œuvres burlesques et mystiques*. Sá-Carneiro exprime un certain mépris pour

---

sont trop nombreux pour les donner ici: on ne peut que renvoyer à l'ensemble de cet ouvrage capital. Le terme « homme-monde » correspond pour l'essentiel au « sujet total » ou « homme total » dont parle parfois Godin, et on traitera ces expressions comme interchangeables dans le présent travail. Cependant, « l'homme-monde » tel qu'on l'observera chez Jacob, Cendrars et Apollinaire peut sembler moins idéalisé, moins harmonieux qu'il ne le paraît souvent chez Godin, car l'homme-monde selon ces poètes porte en lui le Mal avec le Bien. Voir Christian Godin, 453-487 et *passim*.

[10] Sur les rapports entre Reverdy et Jacob, voir *infra*, 200, note 4 et 454-457.

Santa-Rita Pintor, et soutient que le futuriste n'a pas lu Jacob, mais la circulation du nom de Jacob est déjà un fait significatif.[11] Les *Œuvres* de Matorel, au demeurant, n'ont rien d'un travail de débutant. Soigneusement structuré comme tous les livres de Jacob, il contient plus de 150 textes poétiques d'une grande diversité de facture, allant de la chanson de cabaret et du jeu paronomastique, aux poèmes en prose et en vers religieux ou non, parfois aussi aboutis que ceux du *Cornet* et du *Laboratoire central*. Le livre contient « l'Avenue du Maine », pièce d'anthologie depuis cent ans.[12] L'ignorance critique qui entoure ce livre tient d'abord à son inaccessibilité: le livre n'existe actuellement que dans l'édition originale rarissime et extrêmement précieuse imprimée en 100 exemplaires, ou dans une réédition collective du cycle Matorel chez Gallimard en 1936, épuisée depuis lors et imprimée sur mauvais papier, tenue en piètre estime par les libraires et bibliophiles en dépit de sa rareté. Il reparaîtra en 2012 dans un Quarto d'œuvres jacobiennes actuellement en préparation.

Une deuxième raison de la réception difficultueuse des *Œuvres burlesques et mystiques* tient à sa ressemblance au canular littéraire. L'avant-propos du livre emprunte

---

[11] *Fernando Pessoa, poète pluriel*, coll. Les Cahiers (Paris: BPI; Centre Georges Pompidou; Editions de la Différence, 1985) 20 et 69. Sur l'intérêt fidèle de Michel Leiris pour l'œuvre jacobienne et pour les *Œuvres burlesques et mystiques* en particulier, voir Michel Leiris, « Saint Matorel martyr », *Brisées* (Paris: Gallimard, 1992) 93-103; et Max Jacob, *Lettres à Michel Leiris*, éd. Christine Van Rogger-Andreucci (Paris: Champion, 2001) 25.

[12] Sur le malentendu autour de cette pièce, exercice de style d'un simplisme délibéré et exhibé comme tel, mais pris à tort pour une pièce représentative de la production de Max Jacob, voir Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge* (Paris: Jean-Michel Place, 2006) 89-91. Jean-François Louette a consacré un article fort éclairant à cette pièce, malgré le fait qu'il ne prend pas en compte les remarques du Critique; pour Louette, cette pièce démontre, avec certains poèmes du *Cornet à dés*, que les versants « mystique » et « burlesque » de l'œuvre jacobienne se contaminent, et que les jeux paronomastiques du poète ont une portée cosmologique, donnant à voir le vertige de l'être et de l'élan vers le divin: c'est une manière fort juste de problématiser le clivage entre pièces religieuses et pièces profanes que tend à maintenir la critique jacobienne. Jean-François Louette, « Max Jacob: le manège et l'autel », *Sans protocole: Apollinaire, Segalen, Max Jacob, Michaux* (Paris: Belin, 2003) 145-166. Comme on l'a suggéré, les travaux sur les *Œuvres burlesques et mystiques* sont rares, presque inexistants; on consultera cependant les lectures sommaires de certains textes des *Œuvres* dans les ouvrages suivants: René Plantier, *L'Univers poétique de Max Jacob* (Paris: Klincksieck, 1977) et Christine Van-Rogger Andreucci, *Max Jacob, acrobate absolu* (Seyssel: Champ Vallon, 1993).

le topos très 18ème-siècle du manuscrit trouvé: les poèmes du livre seraient l'œuvre, miraculeusement retrouvée à moitié brûlée dans un vieux sommier, d'un obscur illuminé. Le narrateur de cet avant-propos s'identifie implicitement à Max Jacob: « J'ai parlé dans un de mes ouvrages d'un certain Victor Matorel », explique-t-il, semblant faire allusion à *Saint Matorel*, roman publié chez Kahnweiler en 1911 et matrice de l'œuvre à venir (on appelera désormais ce personnage anonyme « le Critique » avec une majuscule, quoiqu'il s'identifie plus ou moins à Max Jacob).[13] Mais la tonalité de l'avant-propos est celle d'un critique quelque peu méprisant, qui écrit des « ouvrages » plutôt que des romans ou des récits, et parle de Matorel comme d'un « hurluberlu ». Tout au long du recueil, le Critique commente les œuvres de Matorel dans un esprit platement biographique et tainien, décelant partout les influences du « milieu » et des origines de l'écrivain, toujours avec ce ton de dénigrement.[14]

Le lecteur se retrouve, cette fois massivement, dans le domaine du masque et de l'adhésion problématique du sujet à sa parole. On est ballotté entre un Critique plus ou moins parodique que la teneur des œuvres suffit à rendre ridicule (mais *à quel point*? car les propos du Critique ne sont pas intégralement insensées), et un véritable hétéronyme, Matorel, déjà fourni d'une vie romancée et d'un caractère développé, « hurluberlu » aux capacités poétiques d'ores et déjà mises en doute. La part de raillerie, importante, rend cette œuvre aux malentendus, malgré la complexité de sa structure spéculaire et de ses enjeux poétiques. Le lecteur attentif décèlera des accents ambigus, souvent à double tranchant, peu réductible aux dimensions du canular. Par exemple, à la fin de l'avant-propos, le Critique ajoute cette remarque ultime:

---

[13] Max Jacob, *Saint Matorel* (Paris: Gallimard, 1936) 215, et voir 215-217.
[14] Voir *infra*, 254-269.

> Le lecteur sagace apercevra par mille détails le caractère de ce futur moine et les modifications qu'il a subies. Le lecteur sagace s'étonnera peut-être en ne trouvant pas dans ce livre beaucoup d'allusions à la vie matérielle de l'employé: qu'il réfléchisse que les grandes âmes seules savent en avoir plusieurs.[15]

La répétition insistante de ce que verra le « lecteur sagace » invite tout lecteur à tendre l'oreille. Ce dernier peut remarquer que le Critique a viré subitement dans son jugement de Matorel: d'abord une « sorte d'Hamlet », un « hurluberlu » et un « illuminé », il acquiert ici le titre élogieux de « grande âme ». Enfin, cette grandeur s'identifie une fois encore à la vie multiple, en un clin d'œil aux « Vies » des *Illuminations* et de l'« Alchimie du verbe ».[16] On invite le lecteur à apprécier la diversité de facture de la production de Victor Matorel (ainsi que le double rôle d'auto-critique et de poète chez Max Jacob) comme une marque de grandeur, et place la question de l'homme-monde parmi les enjeux capitaux du livre.

L'un des poèmes les plus remarquables de l'ensemble aborde cette idée de front:

> Je t'avais connue, ô noble tragédienne, dans une chambre rouge. Tu portais un turban… Nous nous sommes aimés. Maintenant te voilà heureuse d'être cuisinière! la pauvre, elle se poudre encore, mais si rapidement que ses cheveux noirs entre deux profils de poudre font du derrière de sa tête un râble de lièvre. Transformation de soi-même en soi-même! être seul, être si nombreux! être si petit, être tout un monde.[17]

Le texte est soigneusement charpenté. La première phrase s'équilibre en un rythme ternaire dont les segments, chacun de cinq ou six syllabes, rappellent l'alexandrin. La deuxième phrase est un alexandrin parfait dont l'immense césure (« … ») joint un turban ridicule à une histoire d'amour (l'enchaînement des associations est cocasse, puisque le turban semble amener le souvenir amoureux). Les dernières phrases ressemblent

---

[15] Max Jacob, *Saint Matorel*, 216.
[16] Voir *supra*, 35, l'épigraphe du premier chapitre, et Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, éd. Pierre Brunel (Paris: Livre de Poche, 1998) 75, 100-102.
[17] Max Jacob, *Saint Matorel*, 272.

pareillement à des bribes de vers défaits: « Transformation / de soi-même en soi-même », une décasyllabe 4/6; « être seul, être si nombreux » pourrait passer pour une octosyllabe, et « être si petit, être tout un monde » pour une décasyllabe un peu irrégulière (5/5). Quatre phrases infinitives parallèles, de trois, puis de cinq syllabes chacune, ferment le poème par un puissant effet de balancement.

La « poudre » de la tragédienne dénote à la fois son métier d'actrice et sa vieillesse déchue, comme si les deux époques – de gloire et de décrépitude – se superposaient. Avec le turban en arrière-plan et le « râble de lièvre » des cheveux noirs (en chignon?), grisonnants ou poudrés par maladresse, le portrait se sature, devenant de plus en plus indéchiffrable à force de surdétermination, à la manière du célèbre chapeau ridicule du jeune Charles Bovary. La maladresse du grimage semble dédoubler le visage de l'actrice: « ses cheveux noirs entre *deux profils* de poudre font du derrière de sa tête un râble de lièvre ». Figure de Janus, Dieu du mensonge au double visage; symbole du dédoublement de soi propre à l'acteur...ou au Poète. Le portrait préfigure celui, allusif, du *Cornet à dés*: « M. de Max offrait tous ses profils à chacun des deux partis comme autant de prismes géants. »[18] Edouard de Max était un acteur réel, connu, selon Christopher Pilling, pour sa tendance à surjouer.[19] Mais le nom de famille en fait un autoportrait transparent de l'auteur, Max Jacob. Et il en va de même pour Matorel et la vieille tragédienne. La fin du poème, avec sa « transformation de soi-même en soi-même » déjà suspecte, adopte subitement le genre masculin: « être *seul*, être si nombr*eux*! être si pe*tit*, être tout un monde. » Parle-t-on encore de la tragédienne, ou du poète? Le poète se grime-t-il ici en vieille tragédienne diminuée (telle une allusion à l'homosexualité avouée

[18] MJ, *CaD*, 75.
[19] Max Jacob, *The Dice Cup*, trad. Christopher Pilling et David Kennedy (London: Atlas Press, 2000) 73, note 48.

de Victor Matorel – et à travers lui, celle de Max Jacob[20])? C'est encore la figure du Poète à l'auréole perdue chère à Baudelaire, doublée de celle, baudelairienne tout autant, de l'*histrion*, cette caricature de l'acteur: le Poète, cette gloire ancienne, est réduit à un(e) quelconque cuisinier(e).

Le Critique des *Œuvres burlesques et mystiques* passe naturellement à côté de cet autoportrait décalé et ses résonances allégoriques, et l'interprète au pied de la lettre: « Matorel se vante. Il n'a pas eu tant d'amours ou du moins pas avec des femmes de théâtre: il était pauvre et laid – et – nous aimons à le croire – fidèle à Mlle Léonie. »[21] (Mlle Léonie est l'amante de Matorel dans *Saint Matorel*.) Le littéralisme et la perspective étroitement biographique du Critique ont une valeur humoristique évidente. Moins évident est la vérité du constat: « Matorel se vante ». On voit mal, au premier abord, comment on se vanterait d'avoir aimé une actrice manifestement décrépite, d'autant plus que la « transformation de soi-même en soi-même » peut aussi suggérer que la « noble tragédienne » ne fut jamais davantage, en vérité, qu'une humble cuisinière. Loin d'une vantardise, on pense plutôt à une méditation sur la vanité de la beauté et de la gloire soumises aux ravages du temps.

Et pourtant, le Critique a raison: Matorel se vante, mais non de ses amours. En effet, sous cette pauvreté apparente, le Poète-actrice semble garder, du moins comme une promesse, sa puissance de Protée. Même sous sa forme affaiblie, cette noble tragédienne a encore en elle « tout un monde », aussi ridicule ou confus qu'il soit devenu (râble de lièvre, profils cubistes). En tant que cuisinière, elle joue encore un rôle. Dix ans plus tard, dans son *Art poétique* de 1922 et rédigé plusieurs années plus tôt, Jacob écrira de

[20] « Dois-je avouer que j'ai été sodomite, sans joie, il est vrai, mais avec ardeur? » se demande Victor Matorel; Max Jacob, *Saint Matorel*, 28.
[21] Max Jacob, *Saint Matorel*, 273.

nouveau: « Le monde dans un homme, tel est le poète moderne. »[22] Le Critique voit, apparemment sans s'en rendre compte, que les dernières phrases, « être seul, être si nombreux! être si petit, être tout un monde », ont un caractère de réclame; elles vantent le pouvoir du Poète à combler l'écart entre son piètre Moi, petit et seul, et l'immensité d'un monde grouillant d'êtres.

En l'accusant de se vanter, le Critique adopte une attitude opposée à celle qu'il assumait à la fin de l'avant-propos. Ici, il refuse à Matorel cette « grandeur » qui consiste à vivre plusieurs vies, dont celle des amours de théâtre. Le Critique ne lui accorde que sa vie de sujet empirique, et range les autres vies du poète parmi les vaines imaginations d'un littérateur. Lorsque l'on compare l'avant-propos à de tels passages, on constate un curieux face-à-face: d'une part, on loue Matorel en tant qu'incarnation de cette homme-monde qu'est le grand poète; d'autre part, on lui refuse obstinément ce pouvoir au nom des limites de la vie empirique. L'expérience du poète se réduit à l'*Erlebnis*, le vécu indifférent d'un Moi singulier; on lui conteste le droit d'outrepasser celle-ci, tout en posant ce dépassement comme la condition même de sa « grandeur ». En somme, on interdit au poète le seuil qu'on lui intime de franchir.

On retrouve ainsi la thématique de la vie légendaire traversée au premier chapitre, dans le texte paru dans *Der Sturm* de Cendrars, dans la *Défense de Tartufe* de Max Jacob, et dans « Arbre » et « l'Emigrant de Landor Road » chez Apollinaire. Certes, le poète ne colle toujours pas à son personnage de Poète: mais on est maintenant en mesure de comprendre la nature de ce personnage, les dimensions effectivement démesurées de son rôle (refléter l'expérience de tous, c'est mettre la barre très haut). Le poète souffre d'une crise de crédibilité; on lui ôte les lauriers à toute occasion. Max Jacob, satiriste, vise ainsi

[22] Max Jacob, *Art poétique* suivi de *Notes à propos des Beaux-Arts* (Paris: L'Elocoquent, 1987) 25.

ce qu'il a appelé les « habitudes positives »,[23] cet esprit étriqué né du même progrès scientifique que Walter Benjamin semble déplorer (l'attitude ambiguë de ce penseur envers les « progrès » modernes est cependant notoire). Cendrars, pour sa part, semble

[23] « En poésie, l'intérêt naîtra du doute entre la réalité et l'imagination, la perturbation dans les siècles et les habitudes positives », écrit Jacob dès 1907 dans une lettre capitale où il expose déjà des idées esthétiques très développées. On a longtemps cru que cette lettre s'adressait à Jacques Doucet, selon l'attribution de François Garnier, éditeur de la correspondance de Jacob où elle a d'abord paru. Mais un conservateur de la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, sur le dossier même où la lettre est conservée, a indiqué au crayon que le destinataire n'en est pas Doucet. Effectivement, en 1907, Jacques Doucet n'avait pas encore commencé sa collection de manuscrits contemporains ni commencé son activité de mécène: il y a peu de chances qu'il ait connut Max Jacob, essentiellement inconnu en 1907. En outre, à la fin de la lettre, Jacob demande dans un post-scriptum, « Où pourrais-je voir mes épreuves?? » La remarque semble bien faire allusion aux poèmes joints à cette lettre, « Armure » et « Crépuscule ». Or, Jacques Doucet n'a jamais dirigé de revue littéraire ni de publication où ces poèmes eussent été susceptibles de paraître. Les poèmes joints à la lettre portent le mot « Cahiers » dans le coin supérieur droit, de la main de Jacob. On peut penser que cette lettre ainsi que les poèmes étaient destinés en réalité à Mécislas Golberg, Juif anarchiste d'origine polonaise lié au *Mercure*, ami d'Apollinaire et de Salmon et directeur des *Cahiers Mécislas Golberg*. Catherine Coquio a révélé que Golberg écrivit plusieurs lettres à André Salmon à la fin de 1906 et au printemps 1907. Golberg y remercie Salmon d'avoir indiqué Max Jacob, et encourage Salmon d'en solliciter une contribution pour les *Cahiers*. Jacob écrit sa lettre au destinataire inconnu en septembre 1907, vraisemblablement à Golberg. Mais celui-ci meurt de la tuberculose en décembre 1907, sans produire le numéro où « Armures » et « Crépuscule » auraient peut-être paru. Deux autres poèmes de Jacob, « Hallucination » et « Métempsychose » paraissent en octobre 1907 dans *Poliche*, revue dirigée par Jean-René Aubert, avec Golberg en codirection officieuse. En 1908, après la mort de Golbert, Aubert publiera le *Dernier Cahier Mécislas Golberg* en hommage à leur créateur. Jacob paraît de nouveau au sommaire avec « Scène d'intérieur », une version primitive de « la Dame aveugle » publié dans le *Laboratoire central*. Ces faits ne permettent pas de certitude concernant le destinataire de la lettre de 1907, mais le nombre de liens entre Jacob et Golberg à cette époque peut encourager cette hypothèse. De plus, l'acquisition par Doucet des papiers de Golberg peut expliquer comment ces textes anciens de Jacob auraient pu atterrir dans sa collection. Sur un sujet connexe, j'ajoute que le « Poème lu au mariage d'André Salmon » semble faire allusion à Golberg. Apollinaire écrit: « Nous nous sommes rencontrés dans un *caveau maudit* / Au temps de notre jeunesse / […] / La table et les deux verres devinrent *un mourant* qui nous jeta le dernier regard d'Orphée ». Or, ce fut dans le *Caveau* d'or qu'Apollinaire et Salmon retrouvaient cet écrivain étranger, juif et déjà tuberculeux. Je m'étonne encore que la critique apollinarienne n'ait jamais, à ma connaissance, relevé la résonance judaïque des verres brisés du « Poème lu au mariage »: on brise un verre à la fin d'une cérémonie de mariage juive. Cette association ne saurait être plus justifiée dans cet épithalame, et la trace de Golberg en confirme la pertinence. Elle l'est tout autant à l'égard du dernier vers de « Nuit rhénane », « Mon verre s'est brisé comme un éclat de rire »: le judaïsme joue un rôle dans ces autres Rhénanes que sont « la Synagogue » et « Schinderhannes ». Il me semble souhaitable que la critique revienne sur le sujet d'Apollinaire et le judaïsme. GA, *Poésies*, 83, 113, 117-118, je souligne; et voir notamment Alan Astro, « Apollinaire et les Juifs d'Unkel », *Lettres Modernes GA* 19 (1996): 163-177. Cet article renvoie aux rares discussions antérieures sur le sujet. Pour la fameuse lettre de Jacob, voir Max Jacob, *Correspondance*, éd. François Garnier, t. I (Paris: Editions de Paris, 1953) 31. Le manuscrit de cette lettre et des poèmes qui l'accompagnent se trouve sous l'étiquette fautive « Textes envoyés à Jacques Doucet » à la côte B IV 1, 7204 (f. 112-114) à la Bibliothèque Jacques Doucet. Sur les rapports entre Jacob et Golberg ainsi que le texte des poèmes « Hallucination » et « Métempsychose », voir l'éclairant article de Catherine Coquio, « Max Jacob et Mécislas Golberg, Polichinelles et Charlots », *Max Jacob poète et romancier*, numéro spécial d'*Op. cit*. 4 (avril 1995): 225-238; sur Golberg en général, voir Catherine Coquio, prés., *Mécislas Golberg, passant de la pensée (1869-1907)* (Paris: Maisonneuve et Larose, 1994). « Armures » et « Crépuscule » se trouvent sans leurs titres d'origine dans les *Œuvres burlesques et mystiques*, dans *Saint Matorel*, 254 et 271 (incipits « Le lierre crépitait ainsi qu'un choc de balles » et « Le cheval sauvage et gai »). Pour « La Dame aveugle », voir Max Jacob, *LC*, 163.

viser un même esprit sceptique et borné dans sa dédicace d'un exemplaire de la *Prose du Transsibérien* à Jean Cocteau, en une formule très proche de son texte du *Der Sturm*: « Certains qui n'ont qu'une lucarne dans l'esprit ont dit que je n'avais jamais fait mon voyage. Vous, Cocteau, vous avez vu la ménagerie de ma bouche parader sous vos fenêtres, Blaise Cendrars. »[24] Cendrars valorise ainsi, tout comme Jacob (et Apollinaire, sans doute) ceux qui, tel Cocteau, vivent encore en un « monde enchanté par la parole mythique », selon la formule heureuse de Pinson; un monde désormais menacé de disparition.

B. Masques et portraits

Victor Matorel et le Critique des *Œuvres burlesques et mystiques* sont des masques de Max Jacob dans le même sens où les démons de « la Messe du démoniaque », ou encore le Larron et le Chœur dans « le Larron », l'Emigrant de « l'Emigrant de Landor Road », etc. Ces masques ne sont jamais tout à fait distinctes du poète, jamais pleinement identifiables avec lui, comme on l'a démontré. Il est ainsi possible d'échafauder des emboîtements énonciatifs où tel personnage cède la parole à tel autre, qui narre la parole d'un autre encore, etc.

Mais le poète n'a pas besoin d'avoir recours au porte-parole pour se donner à voir sous une identité d'emprunt. En effet, n'importe quelle entité personnifiée est susceptible de tenir lieu d'autoportrait plus ou moins déformé, même si on ne fait qu'évoquer cette

[24] Cité dans Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique,* La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, *Blaise Cendrars, Sonia Delaunay* (Paris: Minard, 1987) 32. Serait-ce la lucarne (ovale) de Reverdy?... On trouvera un autre trait satirique contre l'esprit borné et sans fantaisie face à la vie légendaire dans un poème en prose de Max Jacob. Un enfant y raconte au narrateur un souvenir de sa vie légendaire à Naples; le père de l'enfant dénonce le mensonge, et le narrateur proteste en faveur de l'enfant: « Monsieur, votre fils est un poète. » Le père répond: « C'est bien mais si c'est un littérateur je lui tordrai le cou! » MJ, « Littérature et poésie », *CaD*, 220.

entité (c'est-à-dire sans qu'elle soit patient ou actant dans le poème ou récit). C'est le cas, en vérité, de la « noble tragédienne » du poème discuté tout à l'heure. L'actrice joue peu ou prou le rôle d'un objet considéré du dehors; elle n'agit ni ne parle, et on ne peut guère parler de ce poème comme d'un récit. Cependant, la tragédienne-cuisinière demeure une image spéculaire de Matorel. C'est bien le mot de portrait qui s'impose: le masque parle, tandis que le portrait se montre. Mais le portrait est aussi un mode de lecture: Moravagine et Raymond la Science (*Moravagine*), Thérèse Eglantine (*Emmène-moi au bout du monde!*), Dan Yack, Odon Cygne-Dur (*Filibuth ou la Montre en or*), Anatole de Saintariste (*La Femme assise*) sont tous des moyens d'auto-présentation du poète, mais ils ne sont pas réductibles à cette fin.

Tout à l'heure, on a suggéré que Cendrars évite les masques de l'espèce trouvée chez Jacob et Apollinaire. Il est cependant passé maître dans l'art du personnage-portrait. On en vient à considérer, au fil des exemples, que tout personnage cendrarsien même embryonnaire, qu'il soit imaginaire ou réel (distinction fort problématique chez lui, au demeurant), constitue un portrait en puissance de Cendrars lui-même, ou du Poète (ou de l'Anti-poète, ce qui est encore un mode du portrait en négatif). Il se positionne volontiers à l'égard de ces portraits plus ou moins faussés; raillant (affectueusement?) Charles-Albert Cingria dans *l'Homme foudroyé*, témoignant de l'hostilité envers l'Inspecteur esthète à la fin de *la Main coupée*, faisant la part des différences et des ressemblances (d'avec lui-même notamment).[25] Malgré les différences de technique (les roman-mémoires, le récit), il y a encore, chez Cendrars, quelque chose des profils prismatiques d'un Monsieur de Max.

[25] BC, *TADA* VI, 240-58; *TADA* V, 233-235.

L'exemple le plus éclatant d'une telle démultiplication d'autoportraits ne se trouve pas dans la prose de Cendrars, mais dans *le Panama ou les Aventures de mes sept oncles*, le troisième et dernier des grands poèmes du recueil *Du monde entier* (1919). Le *Panama* parut en édition originale en 1918, mais fut composé en 1914, en même temps que la *Prose du Transsibérien*.[26] Au cours du *Panama*, Cendrars brosse sept portraits très sommaires, voire lacunaires de ses « sept oncles », glanés de lettres et de cartes postales adressées au poète ou à la mère de ce dernier.[27] A la suite de chaque portrait – à deux cruciales exceptions près – Cendrars constate un même mal-être chez ces oncles par un refrain:

> Et il y avait encore autre chose
> La tristesse
> Et le mal de pays.[28]

Les oncles incarnent (presque) tous le type baudelairien de l'exilé perpétuel, celui qui « Pour trouver le repos court toujours comme un fou »; ne se trouvant nulle part chez soi, leur mal-être les fait poursuivre un bonheur chimérique.[29] C'est par là d'abord que le poète ressemble aux oncles:

> Au milieu de l'Atlantique on n'est pas plus à l'aise que dans une salle
> [de rédaction
> Je tourne dans la cage des méridiens comme un écureuil dans la sienne

---

[26] Pour le *Panama ou les aventures de mes sept oncles*, voir BC, *TADA* I, 41-61. Sur la genèse du poème commencé dès avant la Guerre, voir Jean-Paul Goujon, « Les quatre manuscrits des *Aventures de mes sept oncles*: documents inédits sur la genèse du *Panama* de Cendrars », *Histoires littéraires* 2.5 (2001): 37-44 et Charles-Fernand Sunier, « Les quatre manuscrits du *Panama* », *Continent Cendrars* 1 (1986): 24-31. Sur le *Panama* en général, voir Yvette Bozon-Scalzitti, « Le 'crach' du Panama », *Revue des Sciences Humaines* 216 (1989): 25-49 et « Les 'belles histoires' du *Panama* », *Feuille de routes*, no. hors-série (hiver 2002-2003): 68-75; et Pierre Caizergues, « Le Panama ou les sept visages d'Orphée », *Lettres Modernes BC* 4 (1996): 113-120.

[27] On sait désormais avec certitude que Frédéric Sauser-Hall *alias* Blaise Cendrars n'a pas eu sept oncles. Voir la mise au point biographique de Christine Le Quellec-Cottier, « Nouvelles de la famille Sauser: Cendrars entre famille et fiction…ou 'de l'existence des Sauser' », *Continent Cendrars* 13 (2008): 78-97.

[28] BC, *TADA* I, 39-61 et voir 44, 46, 49, 50, 57.

[29] Charles Baudelaire, « Le Voyage », *Les Fleurs du mal*, éd. Jacques Dupont (Paris: Flammarion, 1991) 183.

dit-il, course folle et sentiment d'enfermement perpétuel qui tourmente également le voyageur de Baudelaire.[30] L'une des sources de ce mal-être (l'une d'entre elles, car le traumatisme originel du poète est complexe dans le *Panama*) se trouve dans l'exil originel: celui, suggéré seulement dans le poème, de l'expulsion du ventre de la mère comme l'a remarqué Yvette Bozon-Scalzitti,[31] et celui d'un déménagement:

> Puis au bout d'un nombre de jours bien long…
> Nous avons dû déménager
> Et les quelques chambres de notre petit appartement étaient bourrées [de meubles[32]

Le poète-voyageur qui « tourne dans la cage des méridiens » est ainsi marqué par ce sentiment primitif de déracinement, d'emprisonnement et de solitude:

> J'étais seul des jours entiers
> Parmi les meubles entassés

Ce « déménagement » rappelle une fois encore le voyageur baudelairien, cette fois du poème en prose « Anywhere out of the world »: « Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de déménagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme », écrit le poète du *Spleen de Paris*.[33]

Les oncles du poète ne sont pas des personnages au sens plein du terme, malgré des bribes de récit embryonnaires qui surgissent çà et là. Ce sont des reflets, des « figures d'identification » selon la formule de Claude Leroy (ou encore, figures d'identification partielle), reconstruits à partir de quelques objets, d'une photo, d'une lettre.[34] Leur parole,

---

[30] BC, *TADA* I, 47. On remarquera cependant que le cliché de l'animal tournant dans sa cage figure habituellement un lion, non pas un écureuil. Le choix de Cendrars n'est pas anodin; il ôte toute grandiloquence à l'image, et entame quelque peu le prestige du poète. Le *Panama* évite les hauteurs du sublime, tout à l'encontre du « Voyage » de Baudelaire.
[31] Yvette Bozon-Scalzitti, « Le 'crach' du Panama », 25-49.
[32] BC, *TADA* I, 43.
[33] Charles Baudelaire, *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris)*, éd. Robert Kopp (Paris: Gallimard, 1973) 146.
[34] BC, *TADA* I, éd. Claude Leroy, notice du *Panama*, 352.

rare au demeurant, ne se confond jamais avec celle du poète, des signaux textuels compensant toujours l'absence de guillemets. Ce sont des *exemples* au sens plein, témoignant d'une expérience commune aux hommes de la génération de Cendrars, voire à tous les hommes, comme il le souligne lui-même:

> C'est le crach [*sic*] du Panama qui fit de moi un poète!
> C'est épatant
> Tous ceux de ma génération sont ainsi
> Jeunes gens
> Qui ont subi des richochets étranges[35]

Les assonances *épatant* / *gens* / *étranges*, l'alternance des vers longs et courts, la présence d'une décasyllabe (« Qui ont subi / des ricochets étranges ») et d'une dodécasyllabe douteuse (« Tous ceux de ma générati-on sont ainsi ») soulignent le rapport de ces vers au devenir-poète, ainsi que leur importance dans l'économie du poème. C'est un passage quasi programmatique: il suggère qu'en rapportant la « tristesse » et le « mal de pays » commun au poète et à ses oncles, ce sont bien « tous ceux de [s]a génération » que le poète entend peindre.

a. Synthèses

Dans un premier temps, le *Panama* assume donc l'apparence d'une tentative de *synthèse* de l'expérience. Ce mot, avec son pendant l'*analyse*, ne cesse de surgir sous les plumes avant la Guerre 14-18, et encore après celle-ci. Dans leur définition la plus générale, la synthèse consiste en une vue d'ensemble d'une chose, tandis que l'analyse porte sur les parties et leur articulation. Mais la tradition philosophique, notamment à travers Kant et Hegel, a contribué à donner à ces termes une épaisseur et une extension très vastes. Dans le débat théorique de cette époque, ces termes n'ont pas tant une

[35] BC, *TADA* I, 43.

provenance kantienne ou hégélienne que wagnérienne. Wagner avait longuement développé une conception de l'Œuvre Totale (*Gesamptkunstwerk*).[36] Aussi le terme de synthèse évoque-t-il souvent, chez les écrivains de la génération d'Apollinaire, la notion d'une fusion des arts. L'Œuvre Totale ferait ainsi appel à l'ensemble de l'aire sensorielle de l'être humain.

Ainsi, pour plusieurs écrivains de la génération d'Apollinaire, on accomplit la synthèse par l'usage de moyens artistiques multi-sensoriels. C'est ainsi qu'Apollinaire se sert du mot:

> [L'art de Larionow et des rayonnistes] montrent assez qu'*il se constitue un art universel, où se mêleront la peinture, la sculpture, la poésie, la musique, la science même* sous ses apparences multiples.
>
> Et nombre de poèmes parus dans cette revue n'étaient que des efforts pour pénétrer les arcanes de *cette synthèse*.[37]

On remarque le voisinage très proche du mot *synthèse* et de celui d'*universel*. La synthèse ne vaut que dans la mesure où elle permettrait d'atteindre l'universalité, à tel point que les deux mots semblent presque synonymes sous la plume de ces écrivains. Les deux mots reviennent obsessionnellement chez Henri-Martin Barzun, poète et théoricien du simultanéisme; son *Ere du drame* a pour sous-titre *essai de synthèse poétique moderne*, et comme on peut s'y attendre, il évoque « ce sentiment nouveau de *totalité* qui tend à caractériser cette [nouvelle] poétique, issue de la perception intégrale de l'Universel. »[38] Comme le montre Barzun ailleurs dans son essai, « perception intégrale » signifie *par tous les sens*.

---

[36] Pour une synthèse très fouillée (!) de la question de la *Gesamptkunstwerk*, on consultera encore Christian Godin, 375-568.

[37] Dans « Expositions Natalie de Gontcharova et Michel Larionow », article publié dans *les Soirées de Paris* 26/27 (juillet-août 1914): 370-371 et voir GA, *Prose* II, 799, je souligne.

[38] Henri-Martin Barzun, « Du symbole au drame: la génération des temps dramatiques et la 'beauté nouvelle' », *Poème et drame* 2 (janvier 1913): 42 et *seq*. *L'Ere du drame: essai de synthèse poétique moderne* (Paris: E. Figuière, 1912) est le recueil des articles de la revue *Poème et drame*. Sur Barzun et le

Mais d'autres usages du mot *synthèse* ont cours depuis bien longtemps, bien avant le premier numéro de *Poème et drame* en 1912. On trouve déjà le mot sous la plume de Jean Moréas dans « Le Symbolisme », son célèbre manifeste de 1886: « Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au Symbolisme un style archétype et complexe ».[39] Bien que la phrase soit des plus vagues, Moréas semble entendre que le symbolisme aurait un style qui en résumerait tous les autres. Quoi qu'il en soit, l'hermétisme même de la phrase suggère que le mot *synthèse* a déjà de fortes résonances pour les lecteurs de l'époque. Jean Royère, le directeur néosymboliste de la *Phalange* à laquelle Apollinaire contribua, entreprend dans son « Manifeste du symbolisme » (1909) de redéfinir le couple *analyse*/*synthèse:* ce manifeste reste suggestif aujourd'hui encore, et mérite d'être redécouvert. Pour Royère, plus informé peut-être de la pensée hégélienne qu'un Barzun, *analyse* et *synthèse* désignent des phénomènes historiques:

> Par synthèse, nous entendons un groupement plus ou moins réfléchi; par analyse, la différenciation individuelle qui suit.
>
> Les œuvres signalent la période d'analyse, mais c'est au sein de la synthèse qu'elles s'élaborent. Au terme de la période d'individuation, l'art tend à s'étioler; il ne se renouvelle que par une nouvelle synthèse.[40]

Par « groupement », Royère suggère d'une part le regroupement des écrivains en écoles et en tendances majoritaires, et d'autre part l'émergence d'une tendance stylistique pleinement légitimée. La synthèse du symbolisme correspond pour lui aux années 1870-1880, celles de Mallarmé, de Rimbaud ou de Verlaine; en 1909, le symbolisme arrive au terme de la « différenciation » du symbolisme par le travail divergent des écrivains de la

---

simultanéisme, voir l'étude de référence de Léon Somville, *Devanciers du surréalisme: les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925* (Genève: Droz, 1971).

[39] Jean Moréas, « Le Symbolisme », dans Bonner Mitchell, éd., *Les Manifestes littéraires de la Belle Epoque: 1886-1914* (Paris: Seghers, 1966) 29.

[40] Jean Royère, « Manifeste symboliste », dans Bonner Mitchell, éd., 128-129. En 1909, Royère aurait probablement pris connaissance d'Hegel par le biais de Villiers de l'Isle-Adam, qui revendiquait la pensée idéaliste du philosophe.

fin du 19ème et du début du 20ème siècles. Selon Royère, le symbolisme serait donc en attente d'un renouvellement, d'une nouvelle synthèse vers laquelle le directeur de la *Phalange* souhaite diriger cette revue et les écrivains qui l'entourent.

Plus essentiel au propos présent est le rôle que Royère accorde à la culture populaire. « On a coutume de dire que le peuple ne crée pas, » écrit-il, « et pourtant c'est à l'imagination collective et anonyme que l'on fait honneur de l'invention. C'est elle qui produit la *matière esthétique* dont le génie individuel fera ensuite des chefs-d'œuvre. »[41] Royère cite des exemples principalement médiévaux et folkloriques qui rappellent immédiatement les premières œuvres d'Apollinaire telles que *l'Enchanteur pourrissant* ou les *Rhénanes*. Mais on peut trouver une même volonté de puiser dans la culture populaire chez Max Jacob et chez Cendrars, à travers la chanson bretonne, l'opéra bouffe, le roman populaire ou le cinéma, qui ont servi d'inspiration à Apollinaire également à partir de 1909 au plus tôt.

Le manifeste de Royère montre que la « synthèse » visée ne se réduit pas aux techniques simultanées ni aux différentes tentatives de combiner les arts. Le *Panama* n'est pas une œuvre simultanéiste au sens strict: nul jeu, ici, sur la typographie ou l'aspect visuel du langage, nul dessein de polyphonie à la manière d'Henri-Martin Barzun ou de « L'Amiral cherche une maison », « poème simultan » des dadaïstes.[42] Car la fusion des arts, et la multiplicité sensorielle de l'œuvre en générale, n'est qu'une manière parmi d'autres d'imaginer l'œuvre synthétique; chez Cendrars, la synthèse concerne la démultiplication des portraits exemplaires des oncles et leurs rapports, comme on le verra

[41] Jean Royère dans Bonner Mitchell, éd., 129.
[42] « L'Amiral cherche une maison à louer », composé par R. Huelsenbeck, M. Janko et Tristan Tzara, est reproduit dans Tristan Tzara, *Dada est tatou, tout est dada* (Paris: Flammarion, 1996) 320-321. Ce poème comporte une note de bas de page signée par Tzara qui se moque gentiment de Barzun.

tantôt. Il faudrait repérer les usages du mot parmi des écrivains d'autres mouvances; celle de la *NRF*, par exemple: on s'est limité ici à des exemples provenant du milieu immédiat de Cendrars, car ceux-ci témoignent d'un vocabulaire théorique bien partagé qui dût permettre aux premiers lecteurs du *Panama* de saisir pleinement la visée synthétique de ce poème.

Dans tous les cas, le mot *synthèse* a bien la même importance pour Cendrars que pour ses pairs. Dans une lettre du 18 décembre 1929, Cendrars parle à son correspondant américain William Aspinwall Bradley du projet dont *Une nuit dans la forêt* serait la première ébauche. Ce projet deviendra, seize ans plus tard, le grand cycle des « mémoires » de Cendrars: *l'Homme foudroyé* en 1945, qui se prolonge avec *la Main coupée*, *Bourlinguer* et le *Lotissement du ciel* (1946-1949). En 1929, c'est ainsi que Cendrars résume ce grand projet à venir:

> [*Une nuit dans la forêt*] n'est d'ailleurs qu'un tout petit fragment d'un très gros paquet de plus de mille pages, qui sera encore touché, retouché, remanié dans tous les sens. Je sais très bien où je veux en venir: *faire une synthèse du monde sous le prétexte d'arriver à mon portrait*.[43]

Une synthèse du monde: Cendrars rêve d'un livre-monde, un livre qui contiendrait et résumerait le monde entier, à la fois très loin et tout près du Livre mallarméen.

L'idée s'éloigne de la conception mallarméenne dans la mesure où il s'agit d'aboutir peu ou prou à « mon portrait », aux antipodes donc de ce bannissement du « triste moi » qu'impliquerait le Livre selon Mallarmé (on est peut-être plus proche de Montaigne, une fois encore…).[44] Car l'ambition de Cendrars ne s'arrête pas à la

---

[43] Cité dans Jay Bochner, « Monsieur Cendrars est à son bureau américain », *Cendrars à l'établi 1917-1931* (Paris: Non lieu, 2009) 248, je souligne.

[44] Selon Schopenhauer, l'expérience esthétique serait salutaire en ce qu'elle permettrait de s'affranchir de son « triste moi » (*liedige selbst*). Benjamin Fondane suggère que cette perspective domine la poésie française, et remet en cause cette extériorité du moi par rapport à l'œuvre d'art. Au demeurant, Fondane me

synthèse: elle prétend réconcilier la vue d'ensemble avec la singularité d'un sujet, le détail innombrable du particulier. Dès 1911, un passage du carnet du voyage en Amérique, passage programmatique et fondateur, évoque la formule énigmatique de « l'analytique synthèse ». Que pourrait être l'analytique synthèse sinon la réconciliation sans reste de la vue d'ensemble et de l'expérience subjective dans sa singularité? « [P]lus d'encyclopédies, mais des incentripédies », commente Cendrars: non plus embrasser le monde pour le connaître telle l'encyclopédie (« éducation qui embrasse le cercle entier des connaissances » selon l'étymologie du *Petit Larousse*), mais connaître ce monde entier par une plongée vers son « centre », dans ce moi par où le monde se vit. Le terme de « lyrisme cosmique », souligné par Cendrars dans le même passage, peut se gloser d'une manière similaire, comme réconciliation du cosmos et du « lyrisme », terme qui se rapporte souvent alors à une écriture soucieuse de la vie affective d'un sujet.[45]

b. Retour au *Panama*

C'est en refusant d'évacuer la vie particulière du sujet que Cendrars, mais aussi Apollinaire et Max Jacob, s'éloignent le plus nettement de l'unanimisme. Dès *La Vie unanime*, Jules Romains fonde sa vision de la vie collective sur un dessaisissement de soi souligné avec insistance:

> Mon vouloir, que jadis je vénérais, n'est rien
> Qu'un éphémère élan du vouloir unanime;

---

semble un héritier de la génération d'Apollinaire telle qu'on l'aborde dans le présent travail. Voir Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre* (Paris: Complexe, 1994) 27-29.

[45] BC, *IS*, 184. Le terme « lyrisme » a souvent une connotation négative, celle de l'épanchement sentimental facile; c'est un mot beaucoup plus récent que « lyrique ». Cendrars, ainsi que Jacob et Apollinaire, se servent de ce mot sans sa coloration péjorative. Pour une discussion synthétique des mots « lyrique » et « lyrisme », consulter Antonio Rodriguez, « Historique du lyrique », *Le Pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective* (Sprimont, Belgique: Mardaga, 2003) 17-30 et *seq.* Avec Rodriguez, je renvoie à l'étude plus exhaustive de Gustave Guerrero, *Poétique et poésie lyrique: essai sur la formation d'un genre* (Paris: Seuil, 2000).

> Je méprise mon cœur et ma pensée intime:
> Le rêve de la ville est plus beau que le mien.[46]

Une comparaison éclaire la démarche du *Panama*. Incarner l'expérience de toute une génération, sinon celle de l'homme tout entier, peut sembler proche du programme unanimiste, comme s'il s'agissait d'un effacement du singulier face au collectif dont les oncles-sosies seraient l'emblème. Par ces sept oncles, l'homme deviendrait la foule. Mais en regardant de plus près, on pourrait penser que Cendrars, tout au contraire, rit un peu de ce programme.[47] Cendrars prend soin d'abord, loin de s'assimiler à la foule, de s'en mettre à l'écart: « […] je n'écoute pas les journaux financiers / Quoique les bulletins de la Bourse soient notre prière quotidienne »: autant dire que ce « nous » qui prie au dieu de la Bourse n'inclut pas le poète. Ce dernier poursuit:

> Le Canal de Panama est intimement lié à mon enfance…
> [….]
> C'est aussi vers cette époque que j'ai lu l'histoire du tremblement de
> [terre de Lisbonne
> Mais je crois bien
> Que le crach du Panama est d'une importance plus universelle
> Car il a bouleversé mon enfance.[48]

Le tremblement de terre de Lisbonne eut lieu en 1755, et souleva nombre de débats et de discussions. Parmi ceux-ci se trouve une scène de *Candide ou l'Optimisme*, où Voltaire se sert du séisme pour réfuter la thèse selon laquelle le Mal viendrait de la volonté des hommes, thèse énoncée juste avant le séisme par Jacques l'anabaptiste. Cet événement

---

[46] Jules Romains, *La Vie unanime* (Paris: Gallimard, 1983) 131.

[47] L'attitude de Cendrars envers l'unanimisme n'est cependant pas de franche moquerie. Il partage l'ambivalence envers cette tendance dont témoigne Apollinaire (voir *infra*, 181-182). *Profond aujourd'hui* notamment contient des phrases qui suggère une visée proche de celle de Romains; à savoir, rejoindre « l'âme » collective en abandonnant son moi propre. Aussi *Profond aujourd'hui* travaille-t-il à éclater tout point de vue narratif par la discontinuité de son propos, et à obscurcir le statut du « tu » et du « je » qui scandent le texte. Ce texte ne vise pas la mise en scène de soi, mais sa dissolution dans le foisonnement cosmique; cette formule du poème pourrait bien servir telle quelle à résumer le programme unanimiste: « Tu te perds dans le labyrinthe des magasins où *tu renonces à toi* pour devenir tout le monde. » BC, *TADA* XI, 6, je souligne. Voir également notre discussion de Cendrars dans son rapport à Ricciotto Canudo, poète proche de l'unanimisme, *infra*, 479-485.

[48] BC, *TADA* I, 41.

avait acquis un statut emblématique de catastrophe « mondiale » dans le sens où il semblait toucher chacun, et soulevait par conséquent un ensemble de questions fondamentales, tant métaphysiques que sociales, notamment concernant l'origine du Mal.[49] Au vingtième siècle, la Première Guerre Mondiale et la Shoah ont joué des rôles symboliques parallèles (sans forcer la ressemblance).

C'est le « crach » des spéculations liées à la construction projetée du canal de Panama qui joue, pour Cendrars, un rôle similaire – en plus grand encore – au tremblement de terre de Lisbonne. De quel événement s'agit-il précisément? Dès 1876, Ferdinand de Lesseps, qui avait dirigé la construction du canal de Suez, commence à projeter la construction d'un canal traversant le Panama. La Compagnie Universelle du Canal Interocéanique de Panama est fondée en1879, mais après un échec de la vente des actions, une deuxième émission s'appuie sur une immense compagne de publicité. Le projet traînera une dizaine d'années, grâce aux pots-de-vin aux hommes politiques et aux journalistes qui persistaient dans la publicité, devenue parfaitement mensongère. Lesseps avait sous-estimé son coût et les difficultés immenses de la maladie, des intempéries et de la géographie du Panama. La Compagnie fera faillite en 1889, après avoir volatilisé des sommes inimaginables (c'est le « krach »), et après avoir enrichi des banquiers qui empochaient d'immenses commissions sur les transactions sans aucun risque de perte de leur part. En 1892, le scandale proprement dit éclate suite à des révélations publiées dans *La Libre Parole*, journal d'un certain…Drumont: entre le scandale de Panama et l'Affaire

[49] Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, éd. Michelle Béguin et Jean Goldzink, Coll. Petits Classiques Larousse (Paris: Larrouse-Bordas, 1998) 51-60. Voir aussi Voltaire, « Poème sur le désastre de Lisbonne, ou examen de cet axiome: tout est bien », *Pages choisies des grands écrivains: Voltaire* (Paris: Armand Colin, 1926) 16-21. L'examen philosophique sur l'origine du Mal s'appelle la théodicée, on l'a déjà vu au cours de ce travail; voir *supra*, 127 et *infra*, 234. Sur le tremblement de terre de Lisbonne et les discussions qu'il a suscitées partout en Europe, voir Jean-Paul Poirier, *Le Tremblement de Terre de Lisbonne: 1755* (Paris: Odile Jacob, 2005) 135-180, 195-237.

Dreyfus il n'y a guère de solution de continuité. De très nombreux députés et autres figures publiques furent impliqués dont Clémenceau; Gustave Eiffel fut accusé puis acquitté. Les députés avaient reçu des actions ou de l'argent pour assurer le soutien et défendre les intérêts de la Compagnie, devenue une redoutable machine à mensonges. Les agents principaux de la corruption comprenaient plusieurs personnages romanesques à souhait: le Baron Jacques de Reinach et Cornélius Herz en premier lieu. Après la mort suspecte du Baron de Reinach (ce ne sera pas la première mort par « suicide » inexpliqué de cette affaire), des lettres du Baron révélaient que Herz le faisait chanter. Quant à Herz, il fut une éminence grise à l'influence omniprésente, mais dont personne ne semblaient connaître les origines; on le surnomma le Docteur, sans savoir de quoi il le fut; et ce génial aventurier sans scrupules demeure mystérieux aujourd'hui encore. Ce Cornélius… docteur… mystérieux… n'est autre que la figure inspiratrice du roman éponyme de Gustave Le Rouge! On en sait l'importance pour Cendrars; remonterait-elle jusqu'en 1912, lors de la parution du premier volume du *Mystérieux Docteur Cornélius*?[50]

Quoi qu'il en soit, cette histoire invraisemblable – à peine croyable! – avait tout pour séduire Blaise Cendrars. Le poète fut effectivement né peu avant que la Compagnie n'émette des obligations à lots en 1888, mesure catastrophe qui ne put sauver la

[50] Sur le scandale de Panama, voir Jean-Yves Mollier, *Le Scandale de Panama* (Paris: Fayard, 1991) et Jean Bouvier, *Les Deux scandales de Panama présentés par Jean Bouvier*, Coll. Archives (sl: René Julliard, 1964). Raymond Bachollet a publié une image sur l'Affaire Dreyfus où figure le Président Grévy allongé sur un tapis verdâtre marqué « guano du Pérou », matière dont on avait commencé alors l'exploitation (plus ou moins honnête). Cendrars mentionne lui aussi le guano: « Riche Péruvien propriétaire de l'exploitation de guano d'Angamos ». Le scandale de Panama pourrait livrer bien des secrets du *Panama* de Cendrars: mystère à suivre. BC, *TADA* I, 56 et Raymond Bachollet, *Les Cent plus belles images de l'Affaire Dreyfus* (Paris: Editions Dabecom-Kharbine-Tapabor, 2006) 43. Quant à Gustave Le Rouge et Cendrars, consulter: Francis Lacassin, « Gustave Le Rouge, le gourou secret de Blaise Cendrars », *Europe* 54.566 (juin 1976): 71-101; Henri Bordillon, « Le pavillon du ratodrome: promenade abécédaire avec Gustave Le Rouge et Blaise Cendrars », *L'Œil Bleu* 1 (juillet 2006): 51-63; 2 (octobre 2006): 29-41; 3 (mars 2007): 29-49.

Compagnie du naufrage. Contrairement au tremblement de terre de Lisbonne, le « crach » est l'œuvre des hommes, et les vies perdues furent celles des ouvriers du chantier. De toute manière, chez Cendrars, ce qui est censé fonder « l'universalité » du scandale de Panama n'a rien à voir avec le nombre d'hommes et de femmes affectés par le célèbre krach. Pour Cendrars, le krach est « universel » parce qu'il est « intimement lié » à l'enfance du poète (« *Car* il a bouleversé mon enfance »; la forme de la décasyllabe, quand bien même irrégulière, semble comme renforcer le sens causatif de l'énoncé).

Le poète amplifie outrancièrement l'importance de son expérience personnelle, en en faisant l'aune de l'universalité (sans parler des victimes financières ou du chantier, qui ne semblent guère compter ici…). La présomption d'une telle proposition est si patente, si hyperbolique qu'elle semble s'effondrer d'elle-même dès qu'on l'énonce. L'ambition qu'elle proclame – celle d'élever l'expérience du poète au rang d'exemple universel – a beau être réelle; sa formulation exhibe l'immensité qui sépare le monde entier de la petitesse du sujet. D'une part « mon enfance », de l'autre « l'universel »: l'antinomie criarde dénonce la fiction d'une équivalence des termes. On trouve chez Max Jacob un exemple parallèle, où l'énonciation de l'ambition poétique dénonce sa propre démesure, et s'effondre aussitôt:

> O mes écrits nouveaux! je veux qu'ils outrepassent
> Le ciel! le poète fidèle à son rêve impossible![51]

Mais dans la formulation cendrarsienne, on voit plus clairement le lien problématique entre vie du sujet et universalité; Cendrars met à nu l'orgueil à peine dissimulée de la proposition montaignienne citée tout à l'heure. Comment un homme, dans toute

[51] MJ, *LC*, 56.

l'anecdotique trivialité de son existence, peut-il prétendre dévoiler la condition de l'homme tout entier?

A partir de cette déclaration, la visée synthétique du *Panama* devient de plus en plus suspecte. Le lien entre le krach du Panama et l'enfance du poète pose déjà problème: ce lien, loin d'être « intime », passe par une série de médiations. C'est le père du poète qui, en perdant « sa » fortune (celle des autres, dont il gérait les investissements), oblige la famille à déménager.[52] Si les oncles ont vraisemblablement participé à la folie de la spéculation et/ou subi les effets du krach (hypothèse jamais confirmée clairement dans le poème, au demeurant), ce krach ne détermine que très indirectement le rapport du poète aux oncles, rapport qui s'établit par les lettres et les cartes postales envoyées à la mère, et par les histoires racontées (ou non) par cette dernière au poète. Le « lien intime » du grand Evénement historique à l'événement personnel est proprement mythique; il s'affirme sur fond d'une cascade de causes et d'effets qui éloignent de plus en plus les bouleversements du moi d'avec ceux de l'Histoire. Dans le poème, cet écart s'affirme par un tour de passe-passe décisif:

> Le Canal de Panama est intimement lié à mon enfance…
> Je jouais sous la table
> Je disséquais les mouches
> Ma mère me racontait les aventures de ses sept frères
> De mes sept oncles
> Et quand elle recevait des lettres
> Eblouissement!
> […]
> Elle ne me racontait rien ce jour-là
> Et je restais triste sous ma table[53]

L'affirmation du « lien intime » entre l'affaire du Canal de Panama s'achève en une ellipse lourde de non-dits, suivie d'une rupture thématique: soudain il n'est plus question

[52] BC, *TADA* I, 42-43.
[53] BC, *TADA* I, 42.

du canal, mais d'une enfance apparemment sans lien à ce dernier. Cette ellipse semble encourager la lecture d'allure psychanalytique d'Yvette Bozon-Scalzitti. Cette lecture rétablit la continuité du vers initial (« Le Canal de Panama est intimement lié à mon enfance… ») et des histoires de famille qui le suivent. Il s'agirait d'une continuité occultée, chiffrée sous le mot « canal »: celui-ci ne serait pas celui d'un pays lointain, mais celui de la mère, celui du vagin, canal de la naissance figuré ici comme source à la fois d'une tristesse originelle et d'une irrésistible fascination (car il y a l'« éblouissement » de ce pays exotique, le sexe féminin, d'où vient l'homme).[54]

Cette interprétation, pour convaincante qu'elle soit, élude l'enjeu également important du rapport entre le sujet et l'Histoire, rapport qui paraît tantôt aporétique, tantôt tissé de médiations qui le rendent de plus en plus indirect et ténu. Le rapport du poète à ses oncles se construit sur la base d'un même lien fragile. Le lien du poète aux oncles est d'une certaine manière une histoire que ce dernier se raconte, cousue du même fil (blanc) que le rapport entre l'enfant et l'affaire du Panama.

Cinq d'entre ces portraits s'achèvent et se résument par un refrain à visée proprement synthétique, fondant l'identité symbolique de ces portraits. Mais chacun de ces portraits, indépendamment du refrain, se présente sous la forme de bribes d'anecdotes disparates. Le poète semble en étaler ce scintillant bric-à-brac à plaisir, comme pour en souligner l'aspect hétéroclite:

> Oh mon oncle, ma mère m'a tout dit
> Tu as volé des chevaux pour t'enfuir avec tes frères
> Tu t'es fait mousse à bord d'un cargo-boat
> Tu t'es cassé la jambe en sautant d'un train en marche
> Et après l'hôpital, tu as été en prison pour avoir arrêté une diligence
> Et tu faisais des poésies inspirées de Musset […][55]

[54] Voir Yvette Bozon-Scalzitti, « Le 'crach' du Panama », cité.
[55] BC, *TADA* I, 46.

La vie de ce deuxième oncle comme celle des autres se décline à la manière d'une liste apparemment chronologique sans unité préétablie ni finalité assignée. Les « poésies inspirées de Musset » de cet oncle le distingue des autres oncles, mais cet élément ne cadre en rien avec sa vie turbulente; elles viennent là comme le proverbial cheveu sur la soupe, élément irrationnel d'un assemblage sans dessein. Aussi Cendrars écrira-t-il dans la préface de John Paul Jones ou l'Ambition:

> A bas les pédagogues.
> Une vie ça ne prouve rien.
> Un point.
> C'est tout.[56]

En réalité, Cendrars reprend presque telle quelle cette déclaration tout aussi péremptoire de Friedrich Nietzsche: « La vie n'est pas un argument. »[57] Autrement dit, les événements de la vie ne s'inscrivent pas dans une totalité intelligible, ne proposant donc aucune leçon. Et la comparaison entre plusieurs vies ne fait rien à l'affaire: le manque d'unité de la vie des sept oncles affecte aussi le rapport de ces portraits entre eux, puisque les traits implicites ou explicites de chaque oncle n'ont rien d'identique. La mysticité du premier et du sixième oncle ne se retrouve apparemment pas chez ce second oncle.[58]

En somme, tout à l'encontre de l'unité suggérée par le refrain, ces portraits refusent obstinément de se constituer en ensemble uniforme. La *Wanderlust* partagé par ces aventuriers paraît un prétexte de plus en plus mince pour asseoir une profonde communauté d'expérience. L'appartenance au type de l'aventurier ne suffit pas à rendre compte de ces vies dans leur détail: ici, l'analyse déborde largement la synthèse. Cette

---

[56] Blaise Cendrars, *John Paul Jones ou l'Ambition* (Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1989) 33.
[57] Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. Pierre Klossowski, éd. Marc B. De Launay (Paris: Gallimard, 1989) 225 (troisième partie, §121).
[58] Voir BC, *TADA* I, 44 et 57-58.

analyse se manifeste notamment par le fait anecdotique, c'est-à-dire se caractérisant par sa particularité sans portée apparente et par son aspect arbitraire (le plaisir de l'anecdote, sa dimension esthétique, repose en partie dans le *ça-a-été* qu'il dégage dans sa contingence même, pour emprunter une formule barthésienne; Cendrars montre ainsi comment la Vie n'obéit à aucune artifice, ne suit aucun plan).[59] Ces portraits foisonnant de détails savoureux ressemblent à des reliquaires d'anecdotes, à l'image du reliquaire du premier oncle:

> Je possède aussi la boîte à biscuits qui te servait de reliquaire
> Elle est en fer-blanc
> Toute ta pauvre religion
> Un bouton d'uniforme
> Une pipe kabyle
> Des graines de cacao
> Une dizaine d'aquarelles de ta main […][60]

« Des graines de cacao »: reliques de quoi? Ce sont des reliques pour un seul individu, des reliques dont le rôle symbolique demeure opaque à tout regard extérieur; les hasards d'une vie singulière dotèrent ces objets d'une histoire et d'une valeur qui disparaît avec elle. Ce reliquaire, voire tous les portraits des oncles, pourrait servir d'emblème de l'expérience irréductiblement privée, incommunicable, que Benjamin appelle l'*Erlebnis*.[61]

---

[59] Voir Roland Barthes, *La Chambre claire* dans *Œuvres complètes*, t. V (Paris: Seuil, 2002) 787-892 et le commentaire de Jean-Claude Pinson, « 'Lançons donc du blé à travers l'éther' », 26-29.

[60] BC, *TADA* I, 44.

[61] Susan Harrow repère dans les *Calligrammes* d'Apollinaire des reliques personnelles qui ressemblent assez à celles de cet oncle du *Panama*. Dans *Calligrammes*, affirme Harrow, il y aurait une « fixation sur l'infime, le trivial et les détails banals » qui « témoigne d'un besoin d'intérioriser l'expérience, *d'investir les choses matérielles de significations privées*: il y a la bague finement burinée qu'il fabrique d'un éclat d'obus comme gage d'amour pour Lou, et le 'Petit sifflet à deux trous' qui offre des plaisirs sans fin, tous deux objets retrouvés dans 'Oracles'. » Il s'agirait d'un « déplacement du grand récit de l'Histoire à la micro-histoire (celle de l'expérience individuelle) ». A travers cette sublimation du réel le plus anodin, le poète « lutte pour transformer, ou du moins adoucir une situation de désenchantement et d'aliénation extrêmes. » A l'appui de sa thèse, Harrow cite Antony Cascardi: « 'tandis que le sujet rejette en principe la prétention de l'art à transmettre les valeurs ou à asseoir la légitimité de la vérité, il continue de chercher dans l'art un moyen d'authentiquer une expérience par ailleurs avilie, divisée ou corrompue. Ainsi la notion

Face à cette débordante accumulation de détails, le refrain se dénonce de plus en plus comme un geste appauvrissant en ce qu'il *réduit* chaque portrait à un reflet du poète. Au foisonnement du vécu se substitue une « tristesse » et un « mal de pays » toujours identiques. Les lettres des oncles, tel que le poète les rapporte, ne semblent pas toujours montrer cette « tristesse », comme si le poète projetait ou imposait cette signification unique à une matière qui en est étrangère. Voici la lettre du sixième oncle:

> Attends-moi à la factorerie jusqu'au printemps prochain
> Amuse-toi bien bois sec et n'épargne pas les femmes
> Le meilleur électuaire
> Mon neveu…[62]

Un électuaire est une préparation pharmaceutique, un remède, qui suggère un mal à soigner, certes. Mais lequel? Malgré cet indice bien maigre, on devine mal comment le

---

que l'art puisse servir de 'compensation' au désenchantement du monde.' » L'art comme « transmission de valeurs », c'est une bonne description sommaire de l'art du Conteur selon Benjamin. On peut adapter aisément la perspective de Cascardi au vocabulaire benjaminien: dès lors qu'une idéologie déshumanisée a supplanté la Sagesse (*Erfahrung*), c'est l'*Erlebnis*, l'expérience individuelle, qui paraît seule authentique, aussi « avilie, divisée ou corrompue » qu'elle soit. L'*Erlebnis* aurait une authenticité appauvrie, minorée. Cette manière d'aborder le projet autobiographique des *Calligrammes*, comme déplacement de l'Histoire à la micro-histoire individuelle, me paraît aussi séduisante que problématique. Tout d'abord, certains exemples de cette « micro-histoire », tels que la bague, sont fortement médiatisés par l'expérience collective: la fabrication de ces bagues ne relève pas du fait individuel; c'est là une pratique attestée parmi les soldats de la Grande Guerre. Autrement dit, dans *Calligrammes*, le « grand récit de l'Histoire » se mêle sans cesse à l'histoire individuelle, à tel point qu'il s'avère difficile de discerner le fait individuel parmi les phénomènes de masse. De même, si on peut bien trouver dans *Calligrammes* une volonté de donner forme à l'expérience individuelle, cela ne me semble pas se faire au dépens de la grande Histoire; certains poèmes du recueil supposent au contraire une profonde adhésion à l'idée que l'art sert à transmettre des valeurs collectives (« Chant de l'horizon en Champagne », « Chant de l'honneur »). La thèse de Harrow est donc suggestive, mais me semble encore incomplète ou en attente d'affinement. Cf. par exemple *infra*, 177-188. Harrow écrit: « fixation with the small-scale, the trivial, and unspectacular details speaks of the need to interiorize experience, to invest material things with private meaning: there is the finely engraved ring he makes out of shrapnel as a love-token for Lou and the 'Petit sifflet à deux trous' that affords endless enjoyment, both objects recovered in 'Oracles' »; « shift from the great narrative of history to micro-history (that of individual experience) »; « struggle to transform, or at least alleviate, a situation of extreme disenchantment and alienation »; Cascardi écrit: « 'while in principle rejecting the claims of art to serve as a vehicle for the transmission of values or the legitimation of truth, the subject continues to look in art for the authentication of an experience that has otherwise been degraded, divided or rendered corrupt. Hence the notion that art may serve to "compensate" for the disenchantment of the world.' » Susan Harrow, « The Autobiographical and the Real in Apollinaire's War Poetry », *Modern Language Review* 97.4 (octobre 2002): 827, 834, je traduis et souligne. Harrow cite Antony J. Cascardi, *The Subject of Modernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992) 73, je traduis.

[62] BC, *TADA* I, 56-57.

poète décèle la tristesse et le mal de pays sous cette affection paterne à voix de rogomme qui mélange (avec une jouissance de poète?) le moderne, le désuet et le gouailleur (« factorerie », « électuaire » et « bois sec », respectivement). Le refrain lancinant vient cependant immédiatement à la suite de ces vers. Le cas le plus flagrant du porte-à-faux de la « tristesse » et du « mal de pays » est celui du quatrième oncle:

> Il écrivait rarement des lettres ainsi conçues
> Son Excellence a daigné m'augmenter de 50£
> Ou
> Son Excellence emporte 48 paires de chaussures à la guerre
> Ou
> Je fais les ongles de Son Excellence tous les matins…
> Mais je sais
> Qu'il y avait encore quelque chose
> La tristesse
> Et le mal du pays.[63]

Plus clairement qu'ailleurs, la tristesse se révèle une projection du sentiment, une interprétation visiblement forcée des lettres de l'oncle.

> Mais je sais
> Qu'il y avait encore quelque chose

– c'est une affirmation en dépit des apparences (il ne montrait aucune émotion, *mais je sais* qu'il était triste).

Tout se passe comme si le poète prenait son sentiment, son traumatisme intime, pour mesure ultime de toute expérience. Le projet ostensible d'une synthèse déguise (mal) l'impossibilité de celle-ci: l'expérience du poète, comme celui des sept oncles, paraît sans commune mesure, ou presque, tant leurs points de rencontre s'avèrent trop généraux, trop superficiels. Et en effet, l'unité de l'ensemble des portraits s'effrite progressivement au fil du poème, jusqu'à la disparition du refrain devenu caduc.

---

[63] BC, *TADA* I, 50.

Aussi les trois premiers oncles sont-ils morts ou disparus sans rencontrer le poète, tandis que le quatrième oncle a bien été vu trois fois par ce dernier. Cette variation brise la régularité qui émergeait des oncles précédents.[64] De même, avec le cinquième oncle, le refrain disparait: « Oh mon oncle, toi seul tu n'as jamais eu le mal de pays », souligne le poète, évoquant son rôle de cuisinier aux allures christiques (« *Tu te donnes* tu te vends *on te mange* », je souligne). Ses « menus » qui sont « la poésie nouvelle » font de ce cinquième oncle un double particulièrement manifeste de Cendrars, surtout après 1924, lorsque le poète à la main coupée publia dans *Kodak* une suite de « menus » poétiques.[65] L'œuvre entière de Cendrars porte la marque de la gourmandise, celle même que Myriam Boucharenc a délicieusement commenté dans son article « A la table du poète ».[66]

Le cinquième oncle, en somme, est l'oncle heureux. Mais il est ainsi une anomalie. Rien, pas même la belle vocation de cuisinier, n'explique véritablement comment le cinquième oncle a échappé au traumatisme et à l'angoisse originels qui marque tous les hommes du *Panama*, et tout d'abord le poète. A vrai dire, toute explication serait superflue. Ce qui importe, ce ne sont pas les causes de cette anomalie, mais le démenti que celle-ci pose à l'idée d'une destinée qui découlerait d'une expérience fondatrice. Le geste synthétiseur du poète défaille par cet accident dans la chaîne des

---

[64] BC, *TADA* I, 50-52.
[65] BC, *TADA* I, 53 et 174-175.
[66] Cette thématique de prédilection constitue aussi un lien inattendu entre Max Jacob et Blaise Cendrars. Dans les années trente, Jacob publie un écrit sur la Gourmandise dans un volume collectif intitule *les Sept péchés capitaux*; en 1933, Jacob a lui aussi publié un menu poétique. Et Myriam Boucharenc relève cette remarque dans *Bourlinguer*, attribuée par Cendrars à Max Jacob: « Cendrars, le ventre te sauvera! » La remarque est vraisemblable; la notion du *style du ventre* (par opposition au *style de tête* et au *style de cœur*) appartient effectivement au vocabulaire théorique jacobienne. Myriam Boucharenc, « A la table du poète », *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars* (Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009) 71-88 et voir *Bourlinguer* dans *TADA* 9, 175. Pour le menu poétique de Max Jacob et le texte sur la Gourmandise, voir « Menu », *Correspondances: les amitiés et les amours*, t. III (Paris: L'Arganier, 2007) 153 et « La Gourmandise », *Les Sept péchés capitaux* (Paris: Kra, 1926); pour un commentaire de la notion de style du ventre, voir Antonio Rodriguez, « 'Le style du ventre' ou l'émotion approfondie », *Cahiers Max Jacob* 6 (automne 2006): 43-56.

oncles; l'unique bienheureux démontre que nulle expérience fondatrice ne saurait expliquer ni refléter celle de tous les oncles, et *a fortiori* de tous les hommes.

Le sixième oncle provoque un retour provisoire au refrain, quoique celui-ci soit en porte-à-faux par rapport à la lettre (celle concernant le rendez-vous à la « factorerie » citée tantôt). Mais ce sixième portrait s'achève par un adieu explicite à la légende:

> Bien quoi
> Il n'y a donc plus de belles histoires
> *La Vie des Saints* […].

La suite de titres d'histoires merveilleuses et légendaires, dont celui de la Vie des Saints, fait place à une suite de noms de marque (« Saupiquets », nom mis au pluriel d'une marque de conserves, notamment de thon et de sardines; Maggi; Byrrh) et un titre de journal (le *Daily Chronicle*). L'ordre du commerce et de l'anecdote a remplacé la légende et ses faits miraculeux. Le geste ne manque pas d'ambiguïté, car Cendrars a vanté ailleurs la puissance poétique de la publicité et du journal, mais l'effritement d'un ancien ordre, la disparition de l'*Erfahrung* se fait malgré tout sentir ici.[67] A la fin de l'alinéa, Cendrars écrit:

> Je siffle.
> Un frissoulis de bris[68]

Les deux vers ont une densité phonique peu commune chez Cendrars, jouant sur l'assonance du *i* et l'allitération et les récurrences des *s*, *f*, *r* et *l*: « Je *siffl*e. / Un *friss*ou*lis* de b*ris* ». Des grandes histoires légendaires, il ne reste plus, à la fin de cette cascade de

[67] Sur Blaise Cendrars et la publicité, voir BC, « Publicité=Poésie », *TADA* XI, 115-121; Michel Décaudin, « Cendrars et la publicité », *La Fable du lieu: études sur Blaise Cendrars* (Paris: Champion, 1999) 167-180; et Carrie Noland, *Poetry At Stake: Lyric Esthetics and the Challenge of Technology* (Princeton: Princeton University Press, 1999) 89-140; et *infra*, 581-585.
[68] BC, *TADA* I, 58-59.

mots, que le chuchotis d'innombrables éclats dispersés. En somme, ce deuxième vers propose une image du style du *Panama*, tout en lambeaux, en *restes* de légende.

L'oncle ultime vient clore la suite de portraits immédiatement après ce « frissoulis de bris » et son adieu aux « belles histoires »:

> Mon septième oncle
> On n'a jamais su ce qu'il est devenu
> On dit que je te ressemble[69]

Une longue ligne de pointillés suit ces trois vers, comme pour signaler la fin du poème pourtant prolongé par une conclusion en forme de post-scriptum ou de coda (qui comprend une dédicace au « Barman du Matachine » et une puissante évocation des chantiers inachevés – tels le poème? – du canal de Panama).[70] Mais la valeur conclusive de ces trois vers (« Mon septième oncle […] ressemble ») est manifeste. C'est l'aboutissement logique de la disparition des « belles histoires »: l'ébauche de légende devient enfin une page blanche, – un simple trou. C'est aussi le signe ultime de l'échec de la synthèse en tant que *re*-présentation. Car ce dernier portrait était chargé de dire, en son essence et son fondement, cette ressemblance au poète que le refrain ne cessait de promettre sans jamais la livrer. Autrement dit, le portrait du septième oncle eût pu être le portrait-synthèse de tous les oncles: autant dire celui du poète lui-même, celui qui dira dans les derniers vers du coda, au détour d'un verbe superbement équivoque: « Je suis tous les visages ».[71] Cette manière de présenter l'homme-monde véritable sans le représenter appartient, bien sûr, à la logique du sublime. Le geste ressemble étrangement à celui, exemplaire du sublime selon Kant, de l'inscription sur le temple d'Isis: « Je suis

[69] BC, *TADA* I, 59.
[70] Sur cette longue dédicace à la fin du *Panama*, voir *infra*, 475-478. J'ajoute que cette ligne de pointillés n'est pas présente dans les éditions du *Panama* que j'ai consultées (l'édition originale de 1918, l'édition dans *Du monde entier* en 1919 et l'édition des *Poésies complètes* en 1944). Mais je n'ai pas eu l'occasion de consulter la dernière édition du vivant de Cendrars.
[71] BC, *TADA* I, 61.

tout ce qui est, qui était et qui sera, et aucun mortel n'a levé mon voile ». Le visage dévoilé d'Isis exprimerait la Vérité. Selon le commentaire de Christian Godin, « dans le moment même ou cette totalité infinie [celle du visage d'Isis, de la Vérité] est dérobée aux regards et à l'esprit, elle se donne elle-même comme présente (donc réelle) et cachée (donc présente). » Mais en tant que le septième oncle n'est *rien*, il illustre également le « paradoxe d'Aytré » de Maurice Blanchot, expliqué ainsi par Godin:

> Maurice Blanchot note l'aporie dans laquelle les romantiques allemands ont placé la poésie sommée de dire le tout 'mais à condition que le tout ne contienne rien, soit la pure conscience sans contenu, la pure parole qui ne peut rien dire'. […] [Blanchot] a nommé *paradoxe d'Aytré* cette espèce d'aporie sémantique qui veut que l'expression de la totalité s'abîme nécessairement le silence: 'Si le langage peut devenir total, ainsi que le demande la poésie, s'il peut se réaliser totalement, soit qu'il devienne un pouvoir de dire et d'entendre, antérieur à tout disant et à tout écoutant, soit qu'il s'affirme comme un objet paradoxal, capable de se montrer sous un seul aspect tel qu'il serait vu de tous les points à la fois, c'est-à-dire d'apparaître en perspective sous toutes ses apparences et par conséquent comme privé d'apparences, il lui faut bien dépasser le langage et, à chaque instant s'exprimant comme totalité, à chaque instant être totalement hors du langage. Le silence serait alors atteint dès les mots et comme le signe essentiel de leur accomplissement.[72]

C'est par la deuxième voie, celle de l'« objet paradoxal » qui apparaît « sous toutes ses apparences et par conséquent comme privé d'apparences », que le *Panama* rejoint la problématique blanchotienne; le septième oncle résume tous les autres, ce qui le rend paradoxal en effet, puisqu'il représenterait à la fois l'oncle gastronome « heureux » et d'autres manifestement tourmentés.

Le portrait de tous les visages, l'image même de l'homme-monde… ces portraits proliférants du *Panama* ne cessent de tendre vers cette image, pour n'aboutir qu'à l'absence (celle du sublime, de l'absolu). Car l'homme-monde n'est figurable que sous les aspects du vide ou de la multitude: du vide, puisque incarnant toutes les expériences

[72] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko (Paris: Vrin, 1968) 146 et Christian Godin, 49 et 288, citant Maurice Blanchot, *L'Entretien infini* (Paris: Gallimard, 1971) 523.

des êtres humains, et par conséquent toutes les antinomies, toutes les contradictions de tous les êtres humains; de la multitude, comme autant de prises de vue fugitives ou partielles d'un être dont on ne parvient pas à saisir la totalité. Le poète voudrait pourtant, non représenter cet être universel, – mais l'incarner lui-même. C'est avec cette ambition monstrueuse et magnifique que Cendrars signe la fin du *Panama*:

> Je voudrais être la cinquième roue du char
> Orage
> Midi à quatorze heures
> Rien et partout[73]

C. L'homme-monde chez Apollinaire: l'homme-toujours et l'homme-partout

Rien…et partout. La formule appelle comme de lui-même le topos apollinarien de l'ubiquité, tantôt spatiale, tantôt temporelle. La récurrence de ce thème majeur, voire obsessionnel chez Apollinaire, précède le *Panama* d'au moins dix ans. Parmi les œuvres publiées non journalistiques, on trouve le don d'ubiquité chez « le poète Guyame », personnage-portrait du conte « Que vlo-ve? » publié dès 1903 dans le *Festin d'Esope* (première revue d'Apollinaire et de ses amis), puis repris dans *l'Hérésiarque et Cie* (1911).[74] Le thème reparaîtra, bien plus complexe et développé, dans d'autres contes: « l'Amphion faux messie ou Histoire et aventures du Baron d'Ormesan » (1907, repris dans *l'Hérésiarque et Cie*) et « Le Roi-lune » (conte inédit remanié et paru dans le *Mercure de France* en 1916, puis repris dans *le Poète assassiné* en 1917). C'est sans parler de poèmes tels que « Zone ».[75]

---

[73] BC, *TADA* I, 61.

[74] GA, *Prose* I, 149. On notera que « avoir le don d'ubiquité » est une expression usuelle qui signifie « être retrouvé partout ». Dans « Que vlo-ve? », Apollinaire se satisfait de prendre cet adynaton courant à la lettre, pour en faire jaillir l'insolite que l'usage avait épuisé.

[75] Ajoutons l'exemple de « L'infirme divinisé », qui figure une moitié d'homme, un mutilé ayant perdu « la jambe gauche, le bras gauche, l'œil gauche » et l'ouïe de l'oreille gauche, qui ne perçoit plus le temps ni l'espace grâce à ses blessures miraculeuses; il perçoit désormais toutes les époques comme un instant

L'analogie entre l'homme-monde de Cendrars et l'ubiquiste apollinarien a de quoi séduire. Tout comme chez Cendrars, l'ubiquité apollinarienne vise à une synthèse de l'expérience, sensorielle surtout. Le « simultanéisme » des poèmes-conversations ou de certains calligrammes (exemplairement « Lettre Océan »), selon Apollinaire, reflète un effort « de […] donner [aux poèmes] le don d'ubiquité » grâce à une perception totale de la vie environnante. Dans le poème-conversation, écrit Apollinaire en juin 1914, « le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant » (la formule suggère évidemment la forme de « Lettre Océan », bribes de discours ostensiblement saisis au vol distribués autour d'un centre: « Lettre Océan » est aussi un poème-conversation).[76] Un mois plus tard, il se fait écho, cette fois à propos du rayonnisme: « L'œuvre d'art telle que la conçoivent Larionov et les rayonnistes des arts plastiques ou des lettres russes est *comme un aimant vers quoi convergent toutes les impressions, toutes les lumières, toute la vie ambiante*. » C'est ce même rayonnisme qui témoignerait « qu'il se constitue un art universel, où se mêleront la peinture, la sculpture, la poésie, la musique, la science même sous ses apparences multiples. » Simultanéisme ou rayonnisme, poème-conversation ou calligramme, *ubiquité* enfin, la visée est toujours la même: l'universel.[77]

Le thème de l'ubiquité peut même être accompagné de moi proliférants. Le Baron d'Ormesan, inventeur du « toucher à distance » qui lui permet d'être corporellement

---

unique; tous les lieux en un seul. On retrouve le double aspect de l'homme-monde: il est Tout, et pourtant ne s'imagine que sous la forme d'un fragment. GA, *Prose* I, 349-52.

[76] Sur le poème-conversation, voir le lumineux article de Lucien Dällenbach, « La bribe et la rime (sur un prétendu 'poème-conversation' d'Apollinaire: 'Lundi rue Christine' », *Furor* 4 (mai 1981): 45-65. Dällenbach affirme notamment que le « poème-conversation » d'Apollinaire ne ressemble guère à une conversation. Il renvoie également à la discussion utile de Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne: L'Age d'homme, 1969) 294-296 et 314-323. Sur « Lettre-Océan », voir l'article éponyme de Daniel Delbreil, Françoise Dininman et Alan Windsor, *Que Vlo-ve?* Première série, no. 21/22 (juillet-octobre 1979): 1-38.

[77] GA, *Prose* II, 799, 977, je souligne.

présent à de nombreux endroits à la fois, laisse à sa mort une « profusion de corps », huit cent quarante et un exactement, dans différentes parties du monde. Mais la démultiplication des corps d'Aldavid-d'Ormesan ne soulève pas le problème d'un sujet total qui refléterait tous les sujets, et cette idée, en vérité, est bien plus rare chez Apollinaire que chez les deux autres poètes. Quelques vers trouvés ici ou là semblent l'évoquer,[78] mais sans la complexité observée chez Cendrars et Jacob. Dans « la Victoire », par exemple, la multiplicité des têtes de l'hydre, emblème d'un être un et innombrable, paraît avoir pour source une conception proche de l'homme-monde de Jacob et de Cendrars:

> O voix je parle le langage de la mer
> Et dans le port la nuit les dernières tavernes
> Moi qui suis plus têtu que non l'hydre de Lerne[79]

Mais cette image, ainsi que l'idée d'une connaissance de toutes les langues (y compris celle des choses), n'est pas développée dans « la Victoire ». En fin de compte, le problème de l'art universel ne se pose pas exactement dans les mêmes termes chez Apollinaire que chez Cendrars et Jacob, malgré de nombreuses analogies de cette sorte.

---

[78] Deux autres exemples semblent se rapprocher du motif de l'homme-monde, mais ont des implications toutes différentes: le début de « Sanglots », « Or nous savons qu'en nous beaucoup d'homme respirent / Qui vinrent de très loin et sont un sous nos fronts », parle au nom des soldats, non du poète seul, et constitue donc un geste politique ou idéologique à l'allure un peu barrésienne. La démultiplication de soi dans « Onirocritique » repose sur une logique de la réplique, du dédoublement à l'identique, qui le distingue du motif de l'homme-monde: « Vers le soir, les arbres s'envolèrent, les singes devinrent immobiles et je me vis au centuple. La troupe que jétais s'assit au bord de la mer. […] Cent matelots m'accueillirent et m'ayant mené dans un palais, ils m'y tuèrent quatre-vingt-dix-neuf fois. » GA, *Poésies*, 365, 372-373; *Prose* I, 74-76.

[79] GA, *Poésies*, 311. Parler toutes les langues est lui aussi une image de la puissance poétique chez Apollinaire; on relève de nombreuses allusions à la Tour de Babel (voir ci-dessus à propos de « Cortège ») et au Paraclet, notamment celui de la Pentecôte, cet événement miraculeux mentionné dans « Palais »: « Langues de feu où sont-elles mes pentecôtes / Pour mes pensées de tous pays de tous les temps », écrit-il dans les derniers vers de ce poème, en une nouvelle déclaration d'universalité. GA, *Poésies*, 62, 128, 167 et *passim;* voir également, sur la Pentecôte dans l'œuvre d'Apollinaire, Helen E. Beale, « Remarques sur quelques strophes des 'Collines' », *Lettres Modernes GA* 15 (1980): 30-31. Il faudrait également interroger l'intérêt, sinon la fascination des écrivains de cette époque pour l'idée d'une langue universelle, soit pour ridiculiser ou s'opposer à l'idée, soit en faveur de ces projets (dont l'esperanto). Ces débats étaient dans l'air à l'époque; Apollinaire les commente dans un long article critique publié dans la revue *Pan* en mars 1909. GA, *Prose* II, 1152-1156.

Les déclarations de l'universalité de la parole poétique abondent chez Apollinaire. Avec la Guerre, Apollinaire s'efforce d'assumer pleinement ce rôle de chantre national (et par extension universel, puisque la France, pour ce russo-polonais transplanté, symbolise la patrie d'accueil universelle).[80] A l'occasion, il le proclame sans une ombre d'ironie:

> Prends mes vers ô ma France Avenir Multitude
> Chantez ce que je chante un chant pur le prélude
> Des chants sacrés

proclame-t-il dans son « Chant de l'honneur », l'une des pièces des *Calligrammes* dont on a pu dénigrer l'enflure.[81] « Chant de l'horizon en Champagne » est une prosopopée de l'Horizon, qui est également une métonymie de l'armée française, avec ses uniformes « bleu horizon »:

> Moi l'horizon je fais la roue comme un grand Paon
> Ecoutez renaître les oracles qui avaient cessé
> Le grand Pan est ressuscité[82]

Le préfixe « pan » signifie « tout », « la totalité » en provenance du grec (mais Apollinaire joue également sur le *pan* de tissu, bleu horizon en l'occurrence, et sur le *pan pan* de l'arme à feu – sans parler de l'immémorial topos élégiaque de la mort/renaissance

[80] A propos de la France en tant que nation d'accueil universelle, voir par exemple Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après* Alcools: Calligrammes*, le poète et la guerre* (Paris: Minard, 1981) 87. Patrick Cabanel appelle la Grande Guerre une « fabrique de Français », c'est-à-dire un facteur de cohésion nationale et de naturalisation des immigrés; Patrick Cabanel, « Cohésion, remous et désintégration des communautés nationales », *Encyclopédie de la Grande Guerre 14-18* (Paris: Bayard, 2004) 537 et voir l'article dans son intégralité, 535-549.

[81] GA, *Poésies*, 306. Voir les mauvaises appréciations de « Chant de l'honneur » par Tristan Tzara et Louis Aragon, citées par Henri Béhar, « La jambe et la roue », *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 21 (janviers-mars 2003): 17 et 20. Plus récemment, J.G. Clark s'est montré sévère lui aussi pour « Chant de l'honneur » dans son article « La poésie, la politique et la guerre: autour de 'La petite auto', 'Chant de l'honneur', et *Couleur du temps* », *Lettres Modernes GA* 13 (1976): 7-63. Cet article soutient que la liberté esthétique et idéologique chère à Apollinaire ne peuvent survivre à l'univocité du discours militariste et nationaliste que le poète tente d'assumer dans sa poésie de guerre, et que cela expliquerait en partie les faiblesses relatives de cette production. J.G. Clark discute de la politique de droite d'Apollinaire à partir de la Guerre. Les conclusions de Pierre Caizergues sur la politique chez Apollinaire recoupent largement celles de Clark, mais concernent les interventions journalistiques du poète; voir Pierre Caizergues, « Apollinaire et la politique pendant la guerre », *Lettres Modernes GA* 12 (1974): 67-101.

[82] GA, *Poésies*, 266.

du dieu Pan, qui remonte jusqu'à Théocrite et au-delà). Cet horizon s'identifie donc à la Totalité, qui parlerait ici par la bouche même du poète Apollinaire.

Dans la mesure où c'est une entité collective (l'armée) qui parle, on se rapproche visiblement du programme unanimiste, « de la fusion dans l'âme du monde », selon la formule de Michel Décaudin.[83] « Cortège » (dont on parlera plus tard en détail) et « Vendémiaire » proviennent en effet d'un projet abandonné de recueil réunissant douze poèmes sur les mois du calendrier républicain, et paraissent proches de l'inspiration unanimiste, quoique alimentés d'humour apollinarien. Ainsi, dans « Vendémiaire », ce sont les villes de la France et de l'Europe qui s'adressent tour à tour à Paris, ville-univers enfin assimilée dans les vers finals du poème au poète lui-même, qui déclare: « Ecoutez mes chants d'universelle ivrognerie ». Mais si on rapproche souvent Apollinaire et l'unanimisme, c'est généralement pour distinguer leurs démarches et leurs attitudes en dépit des ressemblances. La distinction semble assez vague, mais est liée à l'orientation nettement plus individualiste chez Apollinaire, toujours antidogmatique.[84]

Si tous ces vœux, proclamations et professions de foi bruyantes ont assez peu à voir avec les paradoxes observés chez Cendrars et Jacob, c'est que ces derniers abordent la question de l'universalité en mode mineur. Leurs vantardises, pour énormes qu'elles

---

[83] Michel Décaudin, *Le Dossier d'*Alcools: *édition annotée des préoriginales* (Genève: Droz, 1996) 28, et voir la discussion détaillée de « Vendémiaire », de « Cortège » et du recueil avorté *L'Année républicaine*, 28, 124-128, 220-226.

[84] Voir par exemple l'article de Jean-François Louette, qui soutient qu'Apollinaire « *ne pouvait pas* être unanimiste » pour plusieurs raisons, dont l'importance du corps et l'absence de « l'âme », mot-clé de l'esthétique unanimiste; « Apollinaire, l'unanime et 'l'unicorps' », *Sans protocole: Apollinaire, Segalen, Max Jacob, Michaux* (Paris: Belin, 2003) 9 et voir l'intégralité de l'article, 9-25. Sur les rapports d'Apollinaire à l'unanimisme, voir aussi Anna Boschetti, *La Poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)* (Paris: Seuil, 2001) 105-115 et l'article de Pierre Caizergue, « Apollinaire et la politique pendant la guerre », qui souligne l'individualisme net de la pensée d'Apollinaire en politique comme en poésie.

soient, impliquent une posture plus distanciée, teintées de scepticisme. Apollinaire paraît aborder ce problème en majeur, comme un qui croirait tout entier à la puissance du poète.

Il serait inconsidéré de dénier à Apollinaire cette sorte de candeur; c'est là une des forces de son œuvre. Mais on lui ferait également tort à lui dénier une conscience aiguë de tout ce qui s'oppose à cette vision prométhéenne du poète, – dont une société scientiste qu'incarne le « savant » Horace Tograth et sa haine pour la poésie dans « le Poète assassiné ».[85] Ce conte truculent traite cette opposition entre le Poète et la Cité sur le mode de la dérision. Mais on la retrouve sous toutes les formes. On l'a déjà constaté dans « le Larron », sur un mode allégorique qui dramatise un déchirement intime.

Là où l'on trouve le motif de l'ubiquité, on découvre souvent aussi une opposition entre le Poète et la Cité. Après « Guyame le poète » dans « Que vlo-ve? », ceux qui manifestent le don de l'ubiquité sont tous, d'une manière ou d'une autre, des marginaux, des exclus ou des isolés. Le Baron d'Ormesan est de toute évidence un excentrique et une crapule, ayant notamment organisé un meurtre filmé; il est hors de toute commune mesure. Comme le Poète, il est Prométhée et Imposteur tout à la fois: son prodigieux appareil du « toucher à distance » lui fournit le don d'ubiquité, mais il assume une identité messianique fictive.[86] Rassemblés, le crime d'imposture et la puissance prométhéenne en disent long sur le statut ambigu du Poète dans l'imaginaire apollinarien (le Baron d'Ormesan constitue lui aussi une figure du Poète, plus discrètement qu'Orfei).

Quant au « Roi-lune », c'est Louis II de Bavière.[87] Selon le conte d'Apollinaire, le roi fou se serait retiré dans une grotte souterraine avec quelques serviteurs, et sa noyade

[85] GA, *Prose* I, 289-294.
[86] GA, *Prose* I, voir 218-223.
[87] Sur les rapports entre Apollinaire et Louis de Bavière, voir l'article magistral de Madeleine Boisson, « Orphée et Anti-Orphée dans l'œuvre d'Apollinaire », *Lettres Modernes GA* 9 (1970): 7-43.

dans le Starnbergersee serait un mythe. Il y joue un clavier qui lui permet d'écouter les bruits du monde entier. Cet appareil d'ubiquité de la perception fait du Roi-lune une figure du Poète de « Lettre Océan » et du poème-conversation qui « au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant ». Mais le Roi-lune est fou, et totalement coupé du monde. Il s'est retiré dans un monde factice où il exige devant lui le port obligatoire d'un masque; un de ses gestes est qualifié de « théâtral »; c'est un « noyé *postiche* », adjectif également appliqué aux « fenêtres » de sa grotte. C'est un roi déchu à qui ne reste qu'un décor en carton-pâte: le narrateur, avant de voir le Roi, s'aperçoit d'une « sorte de trône démantibulé » et « dans un coin une pile de couronnes de théâtre en cuivre doré et en verroterie ».[88] Tout cet apparat permet visiblement au Roi de s'offrir l'illusion d'un pouvoir encore intact: mais cette imposture se double encore d'un pouvoir véritable, de percevoir les bruits du monde entier grâce à son clavier prodigieux. C'est le même rassemblement de pouvoir réel et d'imposture qu'on observe chez le Baron d'Ormesan.

Les poèmes où il est question d'ubiquité n'échappent pas à cette logique. Dans « Zone », l'énonciation oscille entre les première et deuxième personnes du singulier. Le poète s'adresse ainsi à lui-même comme s'il s'agissait d'autres personnes, précisément ceux qu'il fut (ce qui donne une allure en quelque sorte solipsiste à l'adresse du poème: il n'y a pas d'adresse à l'autre si ce n'est à l'autre *moi*; le discours se produit en circuit fermé). Mais tous ces moments de l'existence passée et présente se télescopent, comme ressuscités en le seul présent de la réminiscence (« Maintenant tu marches […]

[88] GA, *Prose* I, 312-317. On retrouve souvent le motif du roi déchu (et de son apothéose) chez Apollinaire; à la première strophe de « Vendémiaire » (« Je vivais à l'époque où finissaient les rois / Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes / Et trois fois courageux devenaient trismégistes ») ou dans le calligramme « Cœur couronne et miroir » qui lui fait écho (« Les rois qui meurent / tour à tour / renaissent au cœur des poètes »). GA, *Poésies*, 149 et 197.

Aujourd'hui tu marches […] Maintenant tu es au bord de la Méditerranée », etc.). L'effet est une fois encore celui d'un poète doué d'ubiquité, celle du souvenir, justement. Le premier vers de ce développement, faussement qualifié par certains de « déambulation », insiste encore sur la solitude du poète, tout au rebours du sentiment « unanime » qui domine « Vendémiaire »: « Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule ».[89] « Zone » et « Vendémiaire » sont les poèmes liminaires du recueil, et il est évidemment pertinent que la déréliction et la solitude de « Zone » se résout dans « Vendémiaire » par une « fusion dans l'âme du monde » aux allures unanimistes.[90] « Vendémiaire » répond à « Zone » un peu à la manière d'un remède au mal, ou d'une réponse à la question. L'Isolé, vagabond et désespéré, se fond enfin avec ivresse dans la Foule (sans en être désaltéré cependant…). Aussi l'idée de Meschonnic, que « Zone » est pour ainsi dire la véritable conclusion d'*Alcools*, sa « clausule », demande à être nuancée: le poème se représente bel et bien comme une sorte de conclusion (« *A la fin* tu es las de ce monde ancien »), et il est aussi le poème le plus tardif du recueil, mais en tant que poème liminaire du recueil, il doit être lu aussi à la lumière de cette position initiale.[91]

Cependant, la manifestation la plus claire et la plus significative du couple *solitude*/*ubiquité* se trouve dans « Merveille de la Guerre ». A la fin du poème, le poète

---

[89] GA, *Poésies*, 41-42. Selon Marie-Louise Lentengre, « Tous les exégètes s'entendent » à lire « Zone » comme une « déambulation » linéaire; Marie-Jeanne Durry et Jean-Claude Chevalier en premier lieu; Lentengre anéantit ce faux sens en montrant l'impossibilité logique de toute reconstruction linéaire ou chronologique des « événements » atemporels du poème. Marie-Louise Lentengre, « Le Monologue du mal-aimé », *Guillaume Apollinaire,* Alcools, Coll. Littérature Contemporaines no. 2 (Paris: Klincksieck, 1996) 147-151, et voir cet article dans son intégralité pour une discussion approfondie de la configuration énonciative de « Zone », 135-151.

[90] L'expression « fusion dans l'âme du monde » est de Michel Décaudin, *Dossier d'*Alcools, 28.

[91] Henri Meschonnic, « Signifiance de 'Vendémiaire' », *Lettres Modernes GA* 11 (1972): 41-63. Sur le rapport complémentaire de « Zone » et de « Vendémiaire », voir notamment Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, 194-205 et « La Structure d'*Alcools*: 'un itinéraire magique' », *Les Critiques de notre temps et Apollinaire* (Paris: Garnier Frères, 1971) 64-71. C'est la complémentarité de ces deux poèmes qui encourage Renaud à chercher dans *Alcools* un parcours cohérent qui mènerait de l'un à l'autre; voir *infra*, 302 et *seq*.

orchestre une magnifique cascade anaphorique qui rappelle celle consacrée au Christ dans « Zone »,[92] mais qui se termine ici par une chute qui renverse brusquement le sens du passage:

> Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
> Qui fut à la guerre et sut être partout
> Dans les villes heureuses de l'arrière
> Dans tout le reste de l'univers
> Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
> Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
> Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
> Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes
>
> Et ce serait sans doute bien plus beau
> Si je pouvais supposer que toutes ces choses dans lesquelles je suis [partout
> Pouvaient m'occuper aussi
> Mais dans ce sens il n'y a rien de fait
> Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis [en moi[93]

Comme souvent dans le vers libre d'Apollinaire et comme le thème l'impose, ces vers sont un peu partout: sans abandonner tout à fait la rime, l'alexandrin semble à l'œuvre même dans des vers trop longs ou trop courts; « Je lègue à l'avenir / l'histoire de Guillaume » est un alexandrin; « Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux » en est un à condition de lire « quat' » en une syllabe; les deuxième et troisième vers de la séquence sont des hendécasyllabes. Le sixième vers de la séquence (« Dans les femmes […] ») est une dodécasyllabe à la césure irrégulière. En somme, tout se passe comme si le poète dansait autour de l'alexandrin.[94] L'alexandrin final de la première strophe est d'autant

[92] Voir *supra*, 121-122.
[93] GA, *Poésies*, 272.
[94] Apollinaire affectionne ces jeux d'évocation du mètre (et non du seul alexandrin) dans les suites de vers libres, ou de décalages métriques dans les suites de vers plus ou moins mesurés. On peut en observer dans l'article de Jeannine Kohn-Etiemble, « Sur 'Zone' », *Lettres Modernes GA* 15 (1980): 79-93, inspiré des travaux d'Henri Meschonnic, qui consacre de nombreuses pages à Apollinaire dans sa *Critique du rythme* (Paris: Verdier, 1990). La démarche de Jean-Pierre Bobillot est tout autre que celle de Meschonnic. Là où ce dernier, avec ceux qui s'en inspirent, tentent une lecture immanente du rythme et de la matérialité de la

plus conclusif que la forme a été évité jusque là. Et cet alexandrin unique, « *Et* dans *l'unique* ardeur *de* cette veillée d'armes », rappelle le vers unique de « Chantre »: « *Et l'unique* cordeau *des* trompettes marines ».[95] On atterrit ici dans la guerre: dans un sens, cette ubiquité se voit déjà démentie dès la première strophe de la séquence, car le mouvement expansif est comme qui dirait tué dans l'œuf. Le poète se trouve « Dans les villes heureuses de l'arrière » et puis, vaste évolution centrifuge, « Dans tout le reste de l'univers »: mais c'est pour aussitôt retomber dans la fange de la mort dans les barbelés, image saisissante de cette apothéose déjà avortée. La fuite dans l'ailleurs n'a jamais lieu.

C'est là un étalage de virtuosité dans le maniement du vers libéré et de son potentiel d'expressivité, et qui se prolonge dans la deuxième strophe. Le ton, d'exalté devient désinvolte, se culminant dans l'expression de découragement banale (mais surprenant ici par effet de contraste) « Mais dans ce sens il n'y a rien de fait », suivie du long vers final à l'allure prosaïque. Ce dernier vers dit enfin en toutes lettres l'échec de la

---

langue pour en dégager la « forme-sens » inhérente du texte et distincte du schéma métrique abstrait, Bobillot s'intéresse aux effets de décalage entre rythme et mètre. La scansion des vers d'Apollinaire par Bobillot est largement sujette à caution, sinon parfois arbitraire, mais ses conclusions s'accordent à celles d'autres approches; pour Bobillot, Apollinaire joue le rythme contre le mètre, proposant des poèmes à double lecture métrique ou libérée, des vers libres comportant des allusions métriques, des mètres en trompe-l'œil, et même des décalages de registre, plus ou moins soutenu ou familier selon qu'on prononce ou non les *e* muets. Voir Jean-Pierre Bobillot, « La versification d'Apollinaire dans *Alcools* », *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 25 (janvier-mars 1997): 1-47; et la critique acerbe de ce dernier par Antoine Fongaro, « Remarques sur la versification d'Apollinaire dans *Alcools* », *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 28 (octobre-décembre 1997): 140-148.

[95] GA, *Poésies*, 63. Sur « Chantre », monostiche excessivement commenté, voir notamment David Gullentops, « Lecture de 'Chantre' », *Lettres Modernes GA* 19 (1996): 63-79, Marc Poupon, « Un parangon de poésie apollinarienne: 'Chantre' », *Lettres Modernes* GA 13 (1976): 119-124, et Antoine Fongaro, « Un vers univers », *Lettres Modernes GA* 13 (1976): 109-117. René Pommier a également consacré un article polémique au poème, qui fustige plusieurs de ses lecteurs. Le défaut de la démarche de Pommier est de considérer que les choix compositionnels sont d'abord formels (faire un bel alexandrin, par exemple), et que le sens vient à la suite de ce choix, ce qui représente très mal le processus de création d'un poète, et ressemble parfois à du philistinisme. Le travail de Pommier me retient surtout pour son observation que, outre la dimension cosmique du monostiche, il évoque le chantre d'église, que Pommier imagine comme un pauvre « bedeau de village » jouant d'un instrument monocorde à la sonorité singulièrement « piètre ». L'intérêt de cette lecture est de souligner l'ambiguïté axiologique du monostiche: en même temps, il exalte le poète jusqu'au cosmos, et le rapetisse jusqu'au dérisoire. Apollinaire ne fera pas autre chose de Croniamantal, vaste génie à la virilité inexistante, et on a souvent observé ce double statut du poète au cours du présent travail. René Pommier, « Un vers solitaire très sollicité », *Assez décodé!* (Paris: Roblot, 1978) 51-70.

fuite et le retour à l'isolement terrible du soldat dans les tranchées: la tranchée est dans un autre sens un lieu de promiscuité, mais les compagnons peuvent disparaître, parfois à un rythme effroyable; le sujet est seul face à sa propre mort. Au final, l'ubiquité paraît accroître le sentiment de solitude et d'abandon au lieu d'y remédier, ou plutôt, c'est ici *l'isolement même qui est partout*. L'ubiquité serait une solitude proprement décuplée. L'isolement triste du Roi-lune, celui d'un être obsolète, était lui aussi non-réciproque; il perçoit tout, mais demeure hors du monde. Cependant, l'air encore vaguement symboliste du conte n'accède pas à l'intensité de ces derniers vers de « Merveille de la guerre », douloureux comme un cri de détresse.

Que faire de l'étonnante récurrence de cette opposition entre solitude et ubiquité, Poète et Cité? Le Poète résume et révèle l'âme humaine en toute sa complexité, tel Benedetto Orfei, tel la symphonie mondiale du Roi-lune; il en est l'oracle et le porte-voix. Mais la légitimité de ce rôle est en crise: c'est un roi déchu ou un imposteur, un paria refusé par la Foule même qu'il exprime. C'est là une manière originale d'investir le type romantique du « poète maudit », celui d'« El desdichado », lui aussi prince déchu (« Prince d'Aquitaine à la Tour abolie » qui joue pourtant la « lyre d'Orphée » toute puissante); chez Tristan Corbière, celui du poète contumace « En dehors de l'humaine piste », mais aussi celui du Renégat, « Prophète […] qui fait tout ce qui concerne tout état ».[96] En somme, le Poète incarne à la foi la Règle et l'Exception, le Tout et son dehors; chez Apollinaire, Poète et Cité sont des *reflets* l'un de l'autre, à la fois images inversées et répliques.

[96] Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume, Claude Pichois *et al*., t. III (Paris: Gallimard, 1993) 645; Tristan Corbière et Charles Cros, *Œuvres complètes*, éd. Louis Forestier, Pierre-Olivier Walzer et Francis F. Burch, Coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1970) 741 et 825.

D. Conclusion

Aussi retrouve-t-on, en dépit de leurs différences, le même problème posé chez Apollinaire que chez Jacob et Cendrars, celui de l'abîme qui sépare le Moi et le Monde. Tandis que cet abîme ne paraît jamais véritablement comblé chez Jacob et Cendrars, Apollinaire n'hésite pas à s'imaginer pleinement sous les traits de chantre universel. Le fait que ce rôle se voit frappé de suspicion relève pour lui du fait tragique (en dépit de la farce du « Poète assassiné »), tandis que la distance critique parfois railleuse de Cendrars et de Jacob *participe* peu ou prou de cette même suspicion. Le regard sublimant d'Apollinaire s'accompagne d'une schématisation du problème: une fois encore, Apollinaire étale moins volontiers la part « anecdotique » de son Moi, préférant y substituer des emblèmes culturellement saturés, des allégories de l'individu singulier (le Larron, le Roi-lune, etc.) plutôt que la substance vécue de cet individu. Selon le vocabulaire de l'époque, le regard d'Apollinaire est plus synthétique que celui de Cendrars et Jacob, en ce qu'il voile davantage le détail de son existence particulière. Sous un angle benjaminien, Apollinaire, élégiaque toujours, s'attache au sauvetage d'une figure du Poète d'*avant* la perte de l'*Erfahrung*; le Poète paraît chez lui encore doté de ses anciens pouvoirs et de fonder légendes et sagesse commune, et de chanter l'expérience de tous; mais c'est dans un monde qui désormais ne sait plus l'entendre. Chez Cendrars et Jacob, ces pouvoirs paraissent déjà mythiques, douteux ou caducs, sans qu'ils renoncent pour autant à les poser comme horizon de leur écriture, à les imaginer et à les désirer.

Le motif de l'homme-monde paraît chez les trois poètes, mais Apollinaire semble donner à l'idée du sujet total son inflexion propre, celle du « don d'ubiquité ».

Cependant, jusque-là on a provisoirement écarté l'exemple qui correspond le mieux au motif de l'homme-monde, celui de « Cortège ».[97] La connaissance en quelque sorte de « première main » de l'expérience humaine en toute sa diversité s'y voit formulé clairement, car le poète « connai[t] les autres » dans leur essence:

> Je les connais par les cinq sens et quelques autres
> Il me suffit de voir leurs pieds pour pouvoir refaire ces gens à milliers

dit-il, assumant la posture du voyant. La mise en images de cette connaissance du cœur humain est l'une des plus saisissantes de toute l'œuvre apollinarienne:

> Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
> Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
> Amenaient un à un les morceaux de moi-même
> On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
> Les peuples s'entassaient et je parus moi-même
> Qu'ont formé tous les corps et les choses humaines

Le poète invoque trois fois « moi-même » comme pour l'appeler (ou s'appeler) à lui: ce moi est d'abord absent (« Tous ceux qui survenaient et *n'étaient pas moi-même* »); puis morcelé (« Amenaient un à un *les morceaux de moi-même* »); et enfin entier (« Les peuples s'entassaient et *je parus moi-même* »). Le poète est ainsi bâti à la manière effectivement à la manière d'une tour, chaque vers y apportant sa pierre, sinon chaque syllabe: « On me bâtit peu à peu / comme on élève une tour » est un vers de quatorze pieds; la syllabe de trop tombant sur « peu à *peu* » insiste sur l'élaboration syllabique du vers, et suggère l'élan toujours plus haut de la tour. De nombreux parallélismes ajoutent à cet effet stylistique d'accumulation ordonnée: « un à un » et « peu à peu » se répondent; « Le cortège passait » et « Les peuples s'entassaient » ont la même place et riment entre eux par la même désinence en *–ssait*, tout comme

[97] GA, *Poésies*, 74-76.

« surve*naient* » et « ame*naient* », et la densité de ces verbes actifs donne une allure mélodieusement cumulative et processionnaire à l'ensemble.

Cette tour suggère bien celle de Babel, car cette association est préparée dans les vers précédant cette séquence, où le poète apprend toutes les langues:

> Puis sur terre il venait mille peuplades blanches
> […] Et le langage qu'ils inventaient en chemin
> Je l'appris de leur bouche et je le parle encore

Et comme on l'a déjà indiqué, le motif de la Tour de Babel, du Paraclet et de la Pentecôte participe du rêve d'une parole pleinement universelle. Ces motifs s'ajoute à l'image centrale du sujet cette fois *littéralement* total, somme de « tous les corps et les choses humaines ». C'est bien une image de l'homme-monde, en son double aspect de place vide – ce « moi-même » sans consistance, sans substance, sans représentation – et de multiplicité. L'image suggère en outre le dieu égyptien Osiris, noyé, démembré puis ressuscité en dieu des enfers et juge des âmes.[98] Une telle allusion implique bien que la tendance sublimante et allégorisante d'Apollinaire fonctionne encore à plein dans cet exemple.

Si on l'a pourtant gardé pour la fin, c'est parce que les implications de ce véritable art poétique dépassent la problématique du portrait, du masque et de la subjectivité, pour soulever de nouveaux problèmes. L'emblème de cet être bricolé suggère, par exemple, la forme d'*Alcools* dans son ensemble, rassemblement apparemment désordonné de styles

[98] Il n'est pas anodin que le premier essai théorique important qu'Ezra Pound consacra à la poésie, à celle des troubadours en l'occurrence, s'intitule « I Gather the Limbs of Osiris » (« Je rassemble les membres d'Osiris »). Ce titre pourrait symboliser l'espèce d'archéologie culturelle à laquelle cet essai entend participer par une discussion des troubadours et de la traduction. Il s'agit de récupérer les « membres » jusque-là perdus et éparpillés de la culture mondiale, ce qui préparerait déjà le projet des *Cantos*. Comme on le verra au chapitre suivant, une telle vision quasi archéologique de la poésie n'a rien d'étranger à Apollinaire, Cendrars et Jacob, – bien au contraire. Voir Ezra Pound, « I Gather the Limbs of Osiris », *Selected Prose 1909-1965*, ed. William Cookson (New York: New Directions, 1973) 19-44, ou la traduction française de Jean-Michel Rabaté de l'essai de Pound, « Je rassemble les membres d'Osiris », *Je rassemble les membres d'Osiris* (Auch: Tristram, 1989) 29-63.

hétérogènes, mais aussi l'hétérogénéité orchestrée des livres entre eux, telle le contraste entre *Alcools* et *Calligrammes*. Le poète de « Cortège » suggère aussi le problème des liens des poètes entre eux, rapports d'ambivalence où l'on peut échanger des idées, mais aussi se phagocyter à l'instar de l'homme-monde absorbant les peuples qui le constituent. C'est un milieu où il s'agit tantôt de se distinguer des autres et de dominer, tantôt de s'entraider. Tous ces problèmes font partie de ce qu'on peut appeler la *stratégie littéraire*, à condition d'entendre sous ce terme non seulement des enjeux sociologiques de distinction et d'intérêt personnel ou groupusculaire, mais aussi de nombreux enjeux de l'écriture et de l'existence.

Conclusion de la première partie

Au cours de ces trois premiers chapitres, la démonstration a tracé un chemin du sujet écrivant au sujet total; du poète et de son moi au sujet sans contours du monde entier. Ainsi, le premier chapitre examinait le statut épistémologique du « sujet lyrique », ce « je » qui s'énonce dans bien des poèmes et qui semble parfois s'identifier au sujet empirique, à la personne et à l'histoire « réelles » du poète; tandis que le deuxième traite de l'implication du sujet dans ses représentations plus ou moins distanciées (ses *masques*); enfin, le troisième chapitre situe les enjeux de ces nombreuses représentations autobiographiques ou masquées. Celles-ci tiennent au rêve d'une parole universelle qui ne sacrifierait pas le particulier, mais rassemblerait la diversité des moi en un sujet total.

Cette progression correspond à une élaboration théorique du sujet, tant dans ses manifestations textuelles que dans ses contours philosophiques. Aussi passe-t-on du *poète* dans la première partie à ses *masques* et *portraits*, et enfin à l'idée de sujet total, ou *homme-monde*. Des exemples initiaux de la *Défense de Tartufe* et du texte de présentation de la *Prose du Transsibérien*, il ressort qu'on ne peut maintenir de distinction entre *sujet empirique* et *sujet d'énonciation*, et ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, une telle distinction poserait un problème méthodologique insurmontable, tant les œuvres des poètes en question font appel sans cesse à une matière biographique supposée connue du lecteur ou adressée aux avertis; les poètes en question incitent l'exégète à se frotter à « l'intime ». En outre, certaines œuvres, tels les poèmes à Lou d'Apollinaire, proviennent de sources non publiées (des correspondances) qui relèvent du biographique. En outre, le vitalisme d'un Cendrars s'oppose à la distinction entre Vie et Œuvre, distinction qui, pour Cendrars, désigne l'écriture comme une technique, ce qui

réduit le poème au statut d'artefact esthétisé. Aussi l'idée d'un virtuel linguistique qui ne rejoindrait pas l'existence empirique serait-elle probablement irrecevable pour Cendrars (et, dans une moindre mesure, pour Jacob et Apollinaire). A ces facteurs s'ajoute un certain scepticisme envers l'idée d'une distinction ontologique entre sujet empirique et sujet d'énonciation, distinction qui scinde *a priori* vie du sujet et parole du sujet, tandis que ce lien s'entoure d'un mystère et de débats séculaires.

Par conséquent, le « sujet lyrique » est envisagé comme un « mélange », réductible ni à un pur sujet d'énonciation, ni au sujet empirique, sans qu'il soit possible de faire la part du vécu et du fictif. C'est une telle conception du sujet lyrique qui ressort de la pratique même des poètes en question: ils suggèrent la véracité de leur parole tout en dénonçant la part d'affabulation (*La Défense de Tartufe* et le texte de *Der Sturm*); ou ils fabulent ouvertement en suggérant que la fiction vaut en tant que vérité seconde (« Arbre »). Ces phénomènes témoignent d'une crise de la crédibilité du poète, dont le rôle – l'autorité, la légitimité, la définition même – perd de sa consistance, état de choses dont ces poètes tirent parti de manière inédite.

Ils en tirent parti notamment par l'usage de masques. A travers les exemples du « Larron » et de « la Messe du démoniaque », on observe que la parole fictive n'abolit pas la responsabilité du sujet. Le masque comporte une porosité; le poète s'identifie partiellement à lui. Le concept du masque permet d'aborder des dispositifs d'énonciation fictive, dédoublée ou distanciée sans renoncer à l'idée d'un relatif engagement éthique et existentiel du sujet écrivant: le sujet demeure peu ou prou impliqué. Ces masques étant souvent contrastés, ils peuvent refléter des positions éthiques différentes, voire incompatibles. Cette hétérogénéité soulève la question des valeurs attribuables au poète.

Le problème de la subjectivité lyrique rencontre ici le problème herméneutique de l'unité de l'œuvre: peut-on retrouver, sous les contradictions apparentes, des valeurs relativement stables qui en constitueraient le fil conducteur? Ce fil conducteur qui fait l'unité de l'œuvre tend à se confondre à l'idée du sujet lyrique; il s'identifie à une « personne » mi-construite (projetée, déduite, bricolée par l'écrivain et par la communauté interprétative), mi-empirique. De ce point de vue, la prolifération de masques chez Jacob et Apollinaire correspond à une double mise en cause: l'hétérogénéité éthique des poèmes met à mal l'idée d'un sujet unitaire, tout en défiant le lecteur de retrouver ou rétablir cette unité « sous » ses manifestations contrastées.

Benedetto Orfei incarne le sujet composite et uni, selon l'allégorie emersonienne de perles enfilées sur un fil de fer. Orfei, sujet antinomique, représente l'expression minimale de ce qu'on a appelé le sujet total. Au fil de ces analyses, on a abordé une deuxième forme de figure du poète, celle du *portrait*. Au lieu de s'exprimer à la place du poète par le truchement d'une énonciation fictive, le portrait peut être le personnage d'une narration (Orfei, Dan Yack, Croniamantal…) ou une figure seulement évoquée. Tandis que le masque correspond à la place du sujet grammatical *je*, le portrait est à la troisième ou à la deuxième personne. Le portrait, c'est le personnage *en tant que* figure du poète. En adaptant, à force de légers déplacements, la théorie existante émerge ainsi une constellation de notions permettant de cerner quelques enjeux majeurs de la poésie de cette époque; la place incertaine du Poète dans la Cité, sa conception de la subjectivité, son aspiration à une parole universelle qui ne sacrifierait pas la singularité du sujet. Cette idée de l'homme-monde a une parenté étroite à celle du Génie, idée romantique par excellence. Voici comment Christian Godin décrit ce dernier:

> Le génie est l'homme du sublime. Son histoire – son origine sacrée, son analyse par Kant, son exaltation par les romantiques – est parallèle à celle du sublime. D'abord puissance que l'on a à ses côtés (le génie protecteur chez les Romains) ou bien en soi-même, il est devenu mode d'être absolu: le génie n'est pas celui qui a du génie, il est celui qui l'est. Qu'est-il? Tout.
>
> […] Aux forces créatrices de Dieu et de la nature, l'homme associe la sienne propre, s'identifiant ainsi à l'une et à l'autre.[99]

On n'a cessé d'observer chez ces trois poètes l'idéal du poète rivalisant avec le ciel, se vantant de tout savoir et de tout chanter, d'incarner tous les hommes, d'être Tout (et Rien…). A cet emblème, il faut ajouter l'attachement à la singularité du sujet, à son histoire particulière. Il s'agit d'être Tout sans cesser d'être un Moi. Un tel sujet absolu, tout comme le sublime, ne se représente pas; il se manifeste en tant qu'absence ou lacune, comme chez Cendrars, ou comme horizon ultime d'une multiplicité de représentations parcellaires.

En effet, Apollinaire, Jacob et Cendrars demeurent à bien des égards des poètes romantiques. C'est un romantisme poussé à son comble, vacillant sous le poids de ses hyperboles, un romantisme en crise. Les pouvoirs divins que le poète s'attribue (prophétie, création démiurgique d'univers imaginaires ou « réels », capacité à devenir porte-parole de la collectivité), l'exaltation de l'intensité du vécu, l'individualisme exacerbé qui place le poète en porte-à-faux par rapport aux valeurs collectives, la transgression et la révolte, la mise en scène de soi, l'attitude élégiaque (chez Apollinaire surtout), la soif à jamais inassouvie d'absolu, – tous ces aspects sont fréquents dans ces trois œuvres, et ce sont autant de caractéristiques du romantisme. A l'appui du rapprochement, on peut constater que la citation de Max Jacob, « Le monde dans un homme, tel est le poète moderne », reprend presque mot pour mot une déclaration

[99] Christian Godin, *La Totalité: La Totalité réalisée, les arts et la littérature*, t. IV (Seyssel: Champ Vallon, 1997), 50.

de…Victor Hugo qui, dans la *Légende des siècles*, écrivit: « Un poëte est un monde enfermé dans un homme. »[100] On mentionne peu souvent le rapport pourtant avéré entre « Zone » et « Rolla » d'Alfred de Musset: au premier vers de celui-là (« A la fin tu es las de ce monde ancien ») répondent les célèbres vers de Musset:

> Je ne crois pas, ô Christ! à ta parole sainte:
> Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.[101]

Et ces vers de 1833 reflètent également le rapport ambigu à la religion qu'on trouve dans « Zone » ou « Prière » d'Apollinaire. S'il ne faut évidemment pas exagérer la ressemblance entre « Zone » et ce poème de Musset, il s'agit néanmoins d'un indice réel de filiation, non pas stylistique mais de *Weltanschauung*, de vision du monde: c'est cette vision complexe, davantage que des techniques ou des formes d'écriture, qui fait d'Apollinaire, Cendrars et Jacob des poètes romantiques.

Cependant, comme on l'a déjà suggéré, la vision romantique du Génie commence à s'effondrer sous sa propre énormité. En vérité, l'idée du Génie propre au Romantisme est depuis toujours de l'ordre de la revendication, comme si on réagissait à une incrédulité anticipée. Lorsque Victor Hugo résume l'idée du sujet total dans sa préface aux *Contemplations*, c'est pour se justifier devant « l'insensé », cet autre nom de l'incrédule: « Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi! / Ce livre contient, nous le répétons, autant l'individualité du lecteur que celle de l'auteur. »[102] L'insensé, c'est celui qui ne croit pas au Génie. Chez Cendrars, Jacob et Apollinaire, les évocations du Génie s'accompagnent de tristesse ou d'un sourire narquois qu'on ne trouve pas chez Hugo: le

---

[100] Victor Hugo, *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*, éd. Jacques Truchet, coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1950) 586.
[101] Alfred de Musset, *Poésies complètes*, éd. Maurice Allem, coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1957) 274.
[102] Victor Hugo, *Œuvres complètes: Poésie II*, prés. Jean Gaudon (Paris: Robert Laffont, 1985) 249-250.

poète devient l'insensé. Selon Christian Godin, le Génie se distingue à peine de son double, le dilettante, le touche-à-tout, le charlatan qui n'accomplit jamais son œuvre. Chez ces trois poètes, le dilettantisme relève de la hantise. Paponat le fopoïte ressemble à Croniamantal à s'y méprendre; Matorel est jugé « hurluberlu » bien plus souvent qu'on ne lui attribue le titre de « grand homme » à la vie multiple; Cendrars est le « mauvais poète » qui « ne sai[t] pas aller jusqu'au bout ».[103] L'éclatement des styles, la prolifération des identités est une épée à double tranchant: il mène à l'échec et à la réussite, à l'imposture et à la divinité, au sublime et à l'insignifiant.

Toutefois, la distinction entre Génie et Dilettante tient un peu du jugement des autres. Le Génie, cet être monumental, souffre mal les rivaux: ces derniers représentent autant de possibles qu'il est tenu de réaliser et d'outrepasser. Le Dilettante copie, pastiche, imite; le Génie fait sien ce qui appartenait aux autres. La prolifération d'identités chez Jacob, Apollinaire et Cendrars, on l'a vu, comporte une vision de la subjectivité allant de l'anecdote au sublime, de la vie empirique à la Vie de tous, mais elle prend sens aussi par rapport au milieu littéraire où l'écrivain évolue parmi d'autres écrivains et d'autres œuvres. La deuxième partie du présent travail les observera d'abord au sein de ce milieu, d'abord à travers la logique compositionnelle des recueils. Le geste de recueillir reflète un souci du lectorat, de la réception, aussi bien qu'une vision du Moi. Aussi la composition des recueils figure-t-elle différentes manières de traverser les styles et les milieux, sans s'y fixer.

[103] BC, *TADA* I, 19; Max Jacob, *Saint Matorel* (Paris: Gallimard, 1936) 215; GA, *Prose* I, 274.

Deuxième Partie

Composer avec les autres
Livres et revues

IV

Compositions: recueil et réappropriation

« Il est évident que Georges Bataille n'est pas tout, puisque c'est moi qui suis tout. »
– Louis Scutenaire, *Mes inscriptions*[1]

En 1923 dans son *Plain-chant*, Jean Cocteau, en un geste de ventriloquie teinté de provocation, vole ainsi les mots de la bouche de ses détracteurs:

> Quoi, vous avez écrit *le Cap*, *Vocabulaire*?
> Vous écrivez ceci! Vous ne pouvez me plaire.
> L'homme aime l'uniforme et qu'on n'en change point.[2]

L'uniforme…on verra tantôt le même mot dans la bouche d'Apollinaire, volé de la bouche de Fantômas, dans un contexte et avec une signification étrangement proches de ces vers de Cocteau.[3] Apollinaire, Jacob et Cendrars, orgueilleux, complexes, déroutants et francs-tireurs chacun à sa manière, ont diversement connu le sort des artistes au talent trop multiforme, qui est d'attirer l'irritation, l'envie et l'agacement de leurs pairs à tel point que le débat sur leur contribution véritable à l'art n'a pas cessé depuis les premières malveillances des contemporains. On mène encore, *sub rosa* ou à coups d'articles, les duels entre Cendrars et Apollinaire, entre Max Jacob et Reverdy.[4] Mais c'est Apollinaire,

---

[1] Louis Scutenaire, *Mes inscriptions* (Bruxelles: Editions Labor, 1990) 177.
[2] Jean Cocteau, *Vocabulaire, Plain-Chant et autres poèmes (1922-1946)* (Paris: Gallimard, 1983) 109.
[3] Sur Fantômas, voir *infra*, 393-434.
[4] Sur la polémique autour de l'influence éventuelle des *Pâques* de Cendrars sur « Zone », et sur les rapports complexes entre les deux poètes, voir entre beaucoup d'autres contributions les sources suivantes: Robert Goffin, *Entrer en poésie* (Bruxelles: A l'Enseigne du Chat qui pêche, 1948); Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire,* Alcools, t. I (Paris: SEDES, 1956) 78-81 et 234-301; Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1969) 91-96; Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars* (Paris: Minard, 1969); Marie-Louise Lentengre, « Le Monologue du mal-aimé », *Guillaume Apollinaire,* Alcools, Coll. Littératures contemporaines no. 2 (Paris: Klincksieck, 1996) 135-151; Pierre Caizergues, « Cendrars et Apollinaire », *Sud* 18 (1988): 71-102; Marie-Louise Lentengre, « Zone contre Pâques », *Apollinaire: le nouveau lyrisme* (Paris: Jean-Michel Place, 1996) 172-197; Sandro Gugliermetto, « 'C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère': l'inspiration liturgique dans les *Pâques* de Cendrars et dans 'Zone' », *Que*

par sa volonté prouvée de dominer, qui l'emporte par le nombre d'accusations d'opportunisme ou de coups bassement stratégiques – avant Cocteau qui, hélas, le dépassera dans ce domaine. C'est également Apollinaire qui bénéficiera des plus ardents défenseurs de son intégrité, de sa sincérité et de la singularité irréductible de son style.

Cependant, le récent livre d'Anna Boschetti, *La Poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*, adopte une optique bourdieusienne selon laquelle les choix esthétiques d'Apollinaire répondent au besoin de se distinguer dans un champ littéraire déjà saturé: en somme, qu'Apollinaire développe effectivement une stratégie littéraire.[5] L'optique bourdieusienne postule l'existence d'une stratégie, consciente ou non, chez tout écrivain soucieux de réussir. Conditionné par des normes tacites de son champ d'activité, il doit jouer selon ses règles ne fût-ce qu'en tentant de les modifier, et sa réussite ne tient pas à sa capacité à créer une œuvre singulière, mais à celle de s'imposer dans ce jeu de pouvoir et de position.

Vlo-ve? Quatrième série, no. 18 (avril-juin 2002): 36-39; Claude Leroy, Michel Décaudin *et al*., « Cendrars et Apollinaire, suite sans fin: deux livres de Blaise Cendrars retrouvés chez Apollinaire », *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 8 (octobre-décembre 1999): 155-162; Zbigniew Naliwajek, « *Pâques à New York* de Cendrars et 'Zone' d'Apollinaire », *Blaise Cendrars au vent d'est* (Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2000) 61-71; Michèle Touret, prés., « A propos de Cendrars et d'Apollinaire », *Feuille de routes* 39 (hiver 2001): 24-30. Le présent travail tend à étayer la position de Marie-Louise Lentengre qui soutient que, au regard des différences considérables entre les poèmes et le fonds culturel commun dans lequel puise les deux poètes, la question de l'influence d'un poème sur l'autre est pour l'essentiel un faux problème, voir *infra*, 230-232 et *seq*., et Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire: le nouveau lyrisme*, 181. Sur la polémique autour de Rimbaud et du poème en prose qui a opposé Pierre Reverdy et Max Jacob, consulter les études suivantes: Andrew Rothwell, « The 'Querelle du poème en prose': Pierre Reverdy's Polemical Portraits of Max Jacob, 1915-1925 », *Nottingham French Studies* 31.1 (1992): 51-66; Emmanuel Rubio, « Max Jacob et le regard surréaliste: prestige et disgrâce de 'l'esprit faux' », *Max Jacob et la création: actes du colloque d'Orléans* (Paris: Jean-Michel Place, 1997) 39-43; Christine Van Rogger-Andreucci, « L'amitié entre Pierre Reverdy et Max Jacob », *Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960)* (Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1990) 269-291. On signalera également l'article important d'Etienne Alain-Hubert, en remarquant cependant le parti-pris peu dissimulé du grand spécialiste de Reverdy, « Reverdy et Max Jacob devant Rimbaud: la querelle du poème en prose », *Circonstances de la poésie: Reverdy, Apollinaire, surréalisme* (Paris: Klincksieck, 2009) 173-194. On se méfiera davantage encore de l'histoire de la genèse du *Voleur de Talan*, rapportée par Maurice Saillet à partir des propos de Reverdy, puis commentée par Etienne-Alain Hubert (tant de médiateurs!) dans son édition des *Œuvres complètes* de Reverdy (Paris: Flammarion, 2010) 1286-1297; certains propos de cette notice frôlent l'ignoble (voir *infra*, 455, note 141).

[5] Anna Boschetti, *La Poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)* (Paris: Seuil, 2001).

Il ne s'agit pas ici de décider entre le postulat du génie créateur ou du stratège, ni entre la souveraineté du sujet et son revers déterministe, bien que ces poètes, comme on le verra, abordent sans cesse ce problème épineux. Ce travail adopte une position de compromis qui sera développée plus loin.[6] Quoi qu'il en soit, on ne saurait parler de ces écrivains sans évoquer leur rapport au monde littéraire, aux autres écrivains. Un Valéry ne s'adresse jamais explicitement, à l'intérieur d'un poème, à un autre écrivain, à l'exception peut-être de quelque dédicace; son œuvre reste aussi muette que faire se peut sur le monde social où l'homme a évolué (à l'exception peut-être de Mallarmé, d'une certaine manière). C'est le cas (toujours à l'exception des dédicaces) de nombreux poètes de sensibilités très différentes: Tardieu, Guillevic, même Queneau ne s'adressent pas, ou exceptionnellement à leurs pairs au cours d'un poème. Chez Cendrars, Jacob et Apollinaire, c'est tout le contraire: ces poètes, peut-être plus que tout autre au 20ème siècle, interpellent les autres écrivains, ces « loyaux adversaires » selon la formule de René Char.[7] Et quand Apollinaire, Cendrars et Jacob ne s'adressent pas directement aux autres poètes, il leur arrive souvent de figurer leur situation parmi les poètes, leur parcours, « leur » style parmi tous les styles en présence.

« Leur » style? Rien ne caractérise ces trois écrivains, dans l'imaginaire collectif du moins, plus que ce qu'Arlette Albert-Birot a astucieusement nommé l'« art de la réappropriation ».[8] Une telle esthétique privilégie tous les modes de récupération et de réécriture de matériaux textuels: plagiat, parodie, pastiche, détournement, collage, recyclage, montage, citation, allusion plus ou moins diffuse. Il s'agit bien entendu de

[6] A propos de l'optique bourdieusienne, voir *infra*, 387-393.
[7] René Char, *Œuvres complètes*, Coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1983) 235.
[8] Arlette Albert-Birot, « Max Jacob poète moderne dans le *Laboratoire central* », *Max Jacob et la création*: *actes du colloque d'Orléans* (Paris: Jean-Michel Place, 1997) 70.

pratiques intertextuelles, l'intertextualité étant définie comme l'ensemble de phénomènes d'interrelation et d'interdépendance entre les textes.[9] Tout texte, selon de nombreux penseurs, participe de l'intertextualité, peut-être rien qu'en faisant appel aux conventions génériques, par exemple. C'est pourquoi le préfixe « ré- » de l'expression d'Albert-Birot tend à inscrire cette pratique dans le geste « toujours déjà » répété, selon la formule consacrée (et on le suivra en adoptant partout le terme « réappropriation » au lieu d'« appropriation »).

Mais un « art de la réappropriation » n'est pas l'intertextualité en tant que telle, mais une démarche qui l'exploite de manière massive et tend à lui donner une orientation particulière. Une esthétique de la réappropriation ressemble à un projet d'archéologie culturelle.[10] Il s'agit de récupérer et de remotiver tout particulièrement des matériaux textuels diversement dévalorisés, oubliés ou occultés. Aussi le *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge aura-t-il été retenu par la postérité surtout grâce au *Kodak* de Cendrars, montage textuel de passages de ce cycle romanesque; on découvre sans cesse de nouvelles allusions « érudites » chez Apollinaire; les allusions aux traditions folkloriques et opératiques chez Jacob sont innombrables et loin d'être suffisamment élucidées. Cette archéologie ne vise pas exclusivement le fonds inépuisable du passé: il y a une parenté profonde entre les mentions de publicités contemporaines

[9] Sur le concept d'intertextualité, on consultera notamment les ouvrages suivants: Julia Kristeva (inventeur du terme qui a fait fortune), *Sèméiôtikè: recherches pour une sémanalyse* (Paris: Seuil, 1969); Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982); Michael Riffaterre, *Sémiotique de la poésie* (Paris: Seuil, 1983); et la discussion synthétique d'Antoine Compagnon, qui discute des implications du concept et son usage chez ces différents théoriciens, « Le monde », *Démon de la théorie: littérature et sens commun* (Paris: Seuil, 1998) 111-162. Dans le présent travail, il devrait être maintenant évident que l'usage de ce concept n'implique pas une mise en cause radicale du rapport du texte au monde; l'idée de la clôture du texte sur lui-même à l'exclusion du monde et de l'histoire a peu de pertinence pour ces trois poètes de la Vie.

[10] Les modernistes américains tels qu'Ezra Pound et T.S. Eliot s'engagent dans une voie semblable d'archéologie culturelle, par les *Cantos* ou *The Wasteland* notamment.

chez Cendrars et ses emprunts au mystique Cassien, pour n'en donner qu'un seul exemple. En somme, il existe bel et bien une archéologie poétique du *présent*, une volonté de le documenter en vue de l'avenir. On pourrait même envisager une distinction entre une archéologie du présent et le geste documentaire, qu'il faudrait examiner en détail: tandis que celui-ci opère un travail de sauvegarde en vue de l'avenir, l'archéologue du présent aborde les fragments du présent comme déjà autant de reliques anciennes, par exemple.

Mais s'il y a bien une dominante pour ainsi dire archéologique à ces pratiques, on ne saurait les y réduire. Les récupérations sont aussi souvent exhibées que dissimulées, parfois en même temps (c'est le clin d'œil). Là où le geste archéologique revalorise le déchet jusque-là fondu dans la masse, les pratiques de ces trois poètes ressemblent souvent à un art du *bricolage* où la provenance des matériaux a moins d'importance que le Tout nouveau qu'il compose, à l'instar des machines de Tinguely ou du *Merz* de Kurt Schwitters.[11] Au lieu d'exposer l'objet retrouvé, il est refondu sans perdre son anonymat d'origine. Sans portée archéologique également est la réappropriation par Jacob, Cendrars et Apollinaire de leurs propres textes: montages de vers anciens (« les Fiançailles » et « le Brasier » d'Apollinaire) ou recontextualisations d'écrits publiés (*Profond aujourd'hui* se retrouve dans *Moravagine*; un texte d'*Aujourd'hui*, publié en 1931, est tiré du même roman).[12] Anna Boschetti suggère même que certaines pratiques d'Apollinaire relèvent de ce qu'elle appelle une « esthétique du recyclage », expression qui évoque notamment

[11] Maria Teresa Russo a esquissé d'intéressants parallèles entre Schwitters et Cendrars dans son article « Blaise Cendrars et Kurt Schwitters: deux solitaires dans la modernité », *Cendrars à l'établi 1917-1931* (Paris: Non lieu, 2009) 223-234.

[12] On verra un exemple des mêmes pratiques chez Jacob dans la « Chronique » de la revue *l'Elan*, *infra*, 463. Sur le recyclage par Cendrars de ses propres textes, voir notamment Christine Le Quellec-Cottier, *Devenir Cendrars* (Paris: Champion, 2004) *passim*; sur un cas similaire de recyclage chez Apollinaire, voir Leroy Breunig, « Apollinaire's 'Les Fiançailles' », *Essays in French Literature* 3 (1966): 1-32.

des pratiques suspectes de récupération intéressée: du matériel « d'occasion », en l'état, vendu sous le nom de matériel « neuf ».[13] Martin Steins a ainsi violemment attaqué l'*Anthologie Nègre* de Cendrars en arguant que ce livre n'était qu'un plagiat sans mérite à but essentiellement lucratif, et on a cru voir des gestes semblables chez Apollinaire, à travers « ses » *Trois Don Juan*, par exemple, que Michel Décaudin qualifie d'« ensemble de 'collages' » non pas résumés de ses sources, mais transcrits.[14]

L'expression « art de la réappropriation » résume assez bien ces approches de l'écriture sans réduire leur multiplicité et leurs implications diverses, tout en distinguant cette attitude créative de l'intertextualité en tant que telle. Une conséquence de cette attitude est de réorienter l'idée même de la création poétique. L'idée d'une création *ex nihilo* marquée du sceau de la subjectivité singulière correspond mal à ces pratiques de récupération susceptibles de contourner dans une certaine mesure les tics stylistiques censés constituer le style personnel, la « patte » d'un écrivain, peut-être plus difficile à repérer chez ces poètes que chez ceux qui visent à construire un style pour ainsi dire reconnaissable entre tous. Jacob, Cendrars et Apollinaire n'abandonnent pas pour autant l'idée de création, ni de style personnel: le collage à partir de matériaux constitués est aussi une forme de création. Mais leurs poèmes et leurs livres interrogent le rapport entre

[13] Anna Boschetti, 70. Il ne semblerait pas que Boschetti entendît « esthétique du recyclage » dans un sens aussi péjoratif; il s'agit apparemment chez elle d'une formule involontairement ambiguë. Je préciserai tout à l'heure ce que Boschetti semble entendre par l'expression « esthétique du recyclage », *infra*, 217-219.

[14] GA, *Prose* I, notice de Décaudin aux *Trois Don Juan*, 1425. En référence à l'*Anthologie nègre*, Martin Steins qualifie Cendrars de « pillard » de ses sources, accusant « le caractère finalement conformiste et opportuniste de cette œuvre » dans un véritable pamphlet contre Cendrars. On peut douter que Steins ait tout à fait compris la visée du « plagiat » cendrarsien, mais son irritation a le mérite de rappeler qu'à travers cette démarche effectivement radicale, Cendrars interroge la question de la valeur littéraire, dont la distinction problématique entre le « compilateur », le « plagiaire » et l'« écrivain ». Martin Steins, *Bilan nègre* (Paris: Minard, 1977) 13-24. Pour une tout autre perspective sur l'*Anthologie nègre*, voir Christine Le Quellec Cottier, « Cendrars conteur nègre », *Cendrars à l'établi*, 141-150.

de telles techniques de réappropriation et le langage « propre » du sujet créateur, ou entre « leur » écriture et celle des autres.

On peut ainsi repérer des représentations marquées de certaines techniques. Le pastiche, par exemple, peut paraître comme une conjuration de l'autre dans le cheminement vers un style personnel (avec des résultats plus ou moins équivoques), ou en tant qu'assassinat symbolique par phagocytage, de sorte que le poète subsume l'autre, acte qui vise bel et bien les rivaux et les ascendants littéraires immédiats. Ce sont là des mises en scène, au demeurant violentes, de la constitution d'une identité. Avant de *se* démarquer, on démarque peu ou prou l'écriture des autres. Mais les techniques de réécriture et de récupération peuvent également impliquer la perspective opposée, celle d'une fuite de l'identité, celle d'une transfiguration qui permettrait de devenir l'autre, ou du moins de différer l'inévitable retour de soi. Car le mythe initiatique, omniprésent chez ces poètes, se présente toujours, ou peu s'en faut, sous la forme d'une initiation problématique ou manquée: pas de rupture sans retour, pas de véritable transfiguration, mais des tentatives d'évasion cycliques.

La figuration de ce rapport complexe aux autres écrivains, à la notion du style personnel et du style de l'autre, passe non seulement par certains poèmes particuliers, mais aussi par l'ordonnance des livres. Lorsque Georges Duhamel publia en juin 1913 son célèbre compte-rendu d'*Alcools* en qualifiant ce livre de « boutique de brocanteur » remplie d'« objets hétéroclites dont certains ont de la valeur, mais dont aucun n'est le produit de l'industrie du marchand même », c'est à la texture du recueil dans son

ensemble qu'il réagissait, injustement mais non sans un grain de vérité.[15] *Alcools*, mais aussi *Du monde entier*, du *Cornet à dés* ou des *Œuvres burlesques et mystiques de Saint Matorel*, témoignent d'une attention soutenue à l'ordonnance et à la composition du livre. Cette composition donne à voir une réflexion sur le style, et sur le rapport de l'écrivain au monde littéraire.[16]

A. *Dispositio* et composition: *caveat lector*

En littérature, le terme très général de composition désigne aujourd'hui l'art d'agencer et d'ordonner les éléments d'un ensemble, qu'il s'agisse d'un poème, d'un roman ou d'un recueil. L'une des cinq parties canoniques de la Rhétorique, nommée *dispositio*, est consacrée à cet art, fournissant des plans types qui peuvent convenir aux discours persuasifs ainsi que des conseils pour agencer les arguments de la manière la plus efficace (une progression du général vers le particulier, par exemple, peut aider à maintenir la clarté du propos). Pendant très longtemps, le terme « composition », dans des discussions de l'art d'écrire ou de parler, renvoyait directement à cette partie de la Rhétorique, même lorsqu'il s'agissait de discours non-persuasifs. Le déplacement de la Rhétorique vers la littérature avait cependant pour conséquence un grand appauvrissement de la *dispositio*, car l'enchaînement de poèmes ou d'épisodes d'un récit ne peut être systématisé au même titre que les preuves d'un argument. Ainsi, avec l'autonomisation progressive de ce qu'on appelait dorénavant la « littérature », cette

[15] Georges Duhamel, compte-rendu d'*Alcools* par Guillaume Apollinaire, *Mercure de France* 384 (16 juin 1913), cité *in extenso* par Michel Décaudin, *Le Dossier d'*Alcools*: édition annotée des préoriginales* (Genève: Droz, 1996) 49-50.

[16] Pour les références des principales discussions des *Œuvres burlesques et mystiques*, voir *supra*, 146, note 12.

référence à la *dispositio* cessait peu à peu de résonner dans le mot *composition*, ostensiblement libéré de ses liens à l'art de persuader.

Mais les analogies entre littérature et Rhétorique tendent à ressurgir, et les agencements de recueils poétiques qu'on examinera tantôt peuvent ressembler par moments à des arguments embryonnaires, dans la mesure où ils suggèrent ou imposent certaines conclusions sur la trajectoire du poète et les ressources de son art. Il est essentiel de ne pas forcer cette analogie: il y a loin d'une véritable argumentation à une perspective plus ou moins implicite dégagée d'une forme par un travail d'interprétation. Là où l'argument pose des thèses et les étayent, l'agencement d'un recueil est surdéterminé et souvent ambigu; il peut suggérer des attitudes apparemment contradictoires, laisser de grandes marges au doute et beaucoup de place à la relecture, tandis que d'un argument bien fait on attend de la clarté et de la cohérence. On verra Apollinaire proposer une forme apparemment sans cohérence, tandis que Jacob semble proposer un « argument » afin d'en exposer les apories: dans le premier cas, il n'y a pas d'argument même embryonnaire, mais une construction qui fait délibérément obstacle à la raison et donc à toute logique proprement argumentative; dans le deuxième cas, il y a bien l'ébauche d'un argument, mais c'est un argument caricatural où les preuves mêmes démentent la thèse. On reviendra sur ces points; il s'agit ici de rappeler, d'une part la parenté refoulée de la *composition* avec la *dispositio*, d'autre part les limites de cette parenté; comme l'affirme François Cornilliat, « l'idée d'une 'rhétorique du poème' devrait plutôt être l'index d'un jeu de relations entre poésie et rhétorique, un jeu tel qu'aucun de ces deux termes ne

parvient vraiment à se fixer dans la dignité d'une essence »; entre poésie et rhétorique, il y a ainsi des « effets de miroir, qui ne sont jamais des confusions » totales.[17]

B. *Alcools*, un désordre calculé

Alcools ne semblerait pas l'exemple idéal pour aborder la composition des recueils poétiques. Selon Didier Alexandre, le recueil poétique en général se fonde essentiellement sur « le retour d'une identité, formelle et typographique ».[18] Mais *Alcools*, par son extrême hétérogénéité, semble prendre ce principe à rebours. On ne mesure la diversité d'*Alcools* qu'en l'éprouvant, par la lecture. Aucun commentaire ne peut donner l'idée de cette disparate. On peut opposer le vers libre ample et presque prosaïque de « la Maison des morts » ou du « Poème lu au mariage d'André Salmon » aux vers parfaitement maîtrisés de « Cors de chasse » ou à la densité du vers très ramassé de « Cortège » ou de « Palais ». On peut constater le « maniérisme hypertrophié, [le] vers très travaillé, [l']obscurité délibérée des allusions érudites ou insolites » dans des poèmes comme « le Larron » ou « Merlin et la vieille femme », puis relever l'humour désinvolte et l'apparente transparence d'un poème comme « Annie ».[19] Mais on ne donnerait pas ainsi une idée adéquate de cette *mosaïque de styles*. Elle donne aux vers même transparents l'opacité désarmante de l'arbitraire.

Le livre se place d'emblée sous le signe de la désorientation, celle même que produit l'alcool. L'alternance des pronoms de « Zone », même si la critique a depuis longtemps identifié cette alternance comme une sorte de dialogue avec soi-même, peut

[17] François Cornilliat, *Or ne mens: couleurs de l'éloge et du blâme chez les grands rhétoriqueurs* (Paris: Champion, 1994) 17, et voir 15-17.
[18] Didier Alexandre, « Le temps du recueil », *Le Recueil poétique*, dir. Didier Alexandre, numéro spécial de *Méthode!* 2 (juin 2002): 25.
[19] Anna Boschetti, 65.

confondre le lecteur non-initié, sans parler des déplacements imprévisibles et instantanés du poète au cours de ce poème. Le titre « Zone » place le lecteur dans un espace flou, « nulle part et partout », ou dans l'ici et maintenant du poème lui-même, comme le suggère Marie-Louise Lentengre.[20] Jean-Luc Steinmetz remarque qu'avec le premier vers de « Zone » et d'*Alcools*, « Apollinaire commence comme pour conclure: 'A la fin tu es las de ce monde ancien'. »[21] L*'«* adieu » répété de la fin de « Zone » renforce cette impression, que résume Henri Meschonnic en décrivant « Zone » comme la véritable « clausule » d'*Alcools* en dépit de sa place apparente dans le recueil.[22] Le lecteur a donc l'impression de rencontrer la fin avant le début, par une logique compositionnelle retorse.

Dans un article de jeunesse, Helga Schreckenberger a affirmé que les déplacements du sujet de « Zone », son ubiquité figurée par l'instabilité du pronom et des lieux – Amsterdam, Coblence, Paris, Rome, Marseille, etc. – donnent à voir la texture hétéroclite du recueil dans son ensemble.[23] Mais « Zone » reste ainsi un simple emblème du désordre général, car il ne permet pas de déceler des rapports structurels entre tels poèmes particuliers du recueil. Cependant, il y a bien quelques indices de structure dans *Alcools*: les multiples résonances entre « Zone » et « Vendémiaire » font de ces deux poèmes liminaires un début et une fin clairement marqués comme des serre-livres; et le deuxième et avant-dernier poèmes, « le Pont Mirabeau » et « Cors de chasse », ont un rapport semblable, étant tous deux des élégies amoureuses de dimensions et de facture

[20] Marie-Louise Lentengre, « Le monologue du mal-aimé », 146.
[21] Jean-Luc Steinmetz, « Relisant Apollinaire », *Les Réseaux poétiques: essais critiques* (Paris: José Corti, 2001) 115.
[22] Henri Meschonnic, « Signifiance de 'Vendémiaire' », *Lettres Modernes GA* 11 (1972): 44 et *passim*.
[23] Helga Schreckenberger, « L'unité du recueil *Alcools* de Guillaume Apollinaire », *Chimères: A Journal of French Literature , Language, Culture* 17.1 (1983): 58-59.

assez proches. Mais cette ébauche de structure en miroir ne se maintient pas au-delà de ces deux couples.[24]

Michel Décaudin passe en revue les autres logiques compositionnelles possibles d'*Alcools*, thématique, alternance de pièces longues et courtes; chaque possibilité est rejetée comme insuffisante à réduire le désordre du recueil. Il aboutit enfin à cette conclusion, encore représentative d'une grande partie de la critique apollinarienne: « En fait, aucune règle logique n'a présidé à l'ordonnance du recueil. »[25] Ce jugement me paraît à nuancer. Dominique Combe explique que le propre du recueil « rhapsodique » est de déjouer le « retour de l'identité » qui caractérise généralement le recueil:

> Au plus bas niveau [de la composition du recueil] – du moins en apparence –, le décousu […] du 'précaire recueil d'inspiration diverse' délibérément disparate, qui exhibe avec désinvolture, voire provocation son caractère de fourre-tout, fait de 'pièces et de morceaux', 'fagotage de tant de diverses pièces', comme les *Essais* de Montaigne (II, 37). […] Ce degré zéro de la composition a certainement partie liée avec le goût romantique pour le fragment et les 'formes ouvertes'. […] Il y aurait beaucoup à dire sur ce refus de l'ordre, qui correspond souvent à une pose dandyste du poète, qui affecte de se jouer de la rhétorique. En réalité, selon le 'tourniquet' analysé par Paulhan, un tel déni 'terroriste' de la *dispositio* ne peut être qu'une 'rhétorique', de sorte que, ici encore, le 'hasard' ne doit 'jamais qu'être simulé'. La supposée anarchie de la 'rhapsodie' est bien une fiction, pour ne pas dire une 'Fiction', au sens mallarméen du terme. Le 'hasard' est concerté […].[26]

---

[24] Michel Décaudin a observé, en synthétisant les points de vue d'autres critiques, des effets de miroir entre d'autres poèmes du début et de la fin du livre, comme entre « Palais » et « Hôtel », mais je trouve ces observations peu convaincantes au-delà du « Pont Mirabeau » et « Cors de chasse ». Voir Michel Décaudin, *Michel Décaudin commente* Alcools *de Guillaume Apollinaire*, Coll. Foliothèque (Paris: Gallimard, 1993) 34-43. On abordera tout à l'heure le point de vue divergent de Philippe Renaud, qui décèle dans *Alcools* une cohérence dissimulée; voir *infra*, 302 et *seq*.

[25] Michel Décaudin, *Dossier d'*Alcools, 37. Dans des ouvrages ultérieurs, Décaudin nuance légèrement cette position, écrivant, par exemple, qu*'«* Il n'y a d'architecture d'Alcools que dans un subtil alliage [d'éléments tels que la longueur des pièces] et un jeu non moins subtil des 'contrastes délicats', pour reprendre une formule qu'Apollinaire applique à Picasso. » Cependant, la démarche de Décaudin consiste encore à réfuter les hypothèses d'un ordre caché, et par conséquent de maintenir une conception négative de la composition du recueil. Voir Michel Décaudin, *Michel Décaudin commente* Alcools*,* 43, 34-43; Michel Décaudin, *Apollinaire* (Paris: Livre de Poche, 2002) 88-91.

[26] Dominique Combe, « Du 'recueil' au 'Poème-livre', au 'Livre-poème' », *Le Recueil poétique*, dir. Didier Alexandre, numéro spécial de *Méthode!* 2 (juin 2002): 16.

Chez Apollinaire, il n'y a guère de métadiscours sur la composition ou l'absence de composition dans *Alcools* (bien que « Zone » puisse se lire comme un microcosme du recueil dans son ensemble, comme l'a indiqué Schreckenberger, et que le poète bâti de pièces et de morceaux de « Cortège » ressemble à une métaphore de la composition d'*Alcools*). Cette absence de métadiscours atténue fortement chez Apollinaire, me semble-t-il, l'effet de « pose » associé selon Combe à la composition de type rhapsodique. Mais la disparate d'*Alcools* correspond bien par ailleurs à la description de Combe. Le recueil problématise l'unité dès le deuxième poème, endroit où, dans tout autre recueil, le « retour d'une identité » commence à s'établir. « Zone », poème à valeur de manifeste moderniste selon bien des lecteurs, déploie d'amples vers libres sur plusieurs pages, constellés des machines et de la misère de la ville; Apollinaire y semble adresser un adieu au « monde ancien ».[27] Mais à la suite de « Zone », le lecteur rencontre dans « le Pont Mirabeau » un poème court et ciselé, aux fortes symétries internes. C'est un poème qui semble plonger le lecteur dans un passé immémorial: fondé sur le *topos* éculé par excellence du *tempus fugit*, le poème contient des emprunts discrets à Villon et à un autre poème médiéval, « Gaiete et Oriour »; il contient également des archaïsmes syntaxiques (« postposition des sujets des deux verbes 'passent', absence d'article entre 'ni' et 'temps passé', absence de 'ne' au vers 21 entre 'ni' et 'reviennent' », selon Jacques Verger).[28] En somme, le contraste du fond et de la forme

[27] C'est la lecture reçue; pour une lecture différente du « modernisme » de « Zone », voir *infra*, 608-618.

[28] Jacques Verger, « 'Le Pont Mirabeau' de Guillaume Apollinaire: essai d'analyse linguistique », *Revue des sciences humaines* 142 (avril-juin 1971): 226-227. Verger ajoute que le nom Mirabeau « évoqu[e] […] quelque chose qui fait 'vieille France' » (p. 227). Sur le rapport du poème à Villon et à « Gaiete et Oriour », voir Mario Roques, « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons », *Etudes de littérature française: de la* Chanson de Roland *à Guillaume Apollinaire* (Lille: Librairie Giard; Genève: Droz, 1949) 137-146; et Guillaume Apollinaire, *Textes inédits*, éd. Jeanine Moulin (Lille: Librairie Giard; Genève: Droz, 1952) 73. A propos du « Pont Mirabeau », voir également *infra*, 585-608.

entre « Zone » et « le Pont Mirabeau » entrave la mise en place d'une continuité dès le début d'*Alcools*.

En vérité, tout se passe comme s'il y avait chez Apollinaire une volonté, non de « simuler » le hasard afin de masquer une composition en réalité ordonnée, mais de *cultiver le désordre*, selon la formule heureuse de Claudie Balavoine à propos des recueils d'Adages d'Erasme.[29] Autrement dit, il y a bien une « règle », au demeurant logique malgré son apparence retorse, qui préside à la composition d'*Alcools*: c'est celle de déjouer l'ordre et de mettre en relief les discontinuités stylistiques et axiologiques des poèmes (mais toujours de manière non-systématique: il arrive aussi qu'il n'y ait *pas* de contraste très marqué entre des poèmes qui se suivent). Lire la structure d'*Alcools*, c'est se montrer attentif aux revirements et aux sursauts dans la succession des pièces. Par exemple, « Clair de lune », cette pièce de jeunesse au titre et à la facture éminemment symboliste, se trouve pour ainsi dire « coincé » entre « Fiançailles », l'un des poèmes les plus novateurs d'*Alcools*, et « 1909 », poème en vers libres qui annonce les poèmes d'« Ondes » (le vers « Où naissaient chaque jour quelques être nouveaux » ressemble à la fin d*'«* Arbre »: « Et des êtres nouveaux surgissent / Trois par trois »).[30] A son tour, « 1909 » est suivi d*'«* A la Santé », aux accents verlainiens. Ces savants effets de contraste ne doivent être qualifiés négativement comme une absence d'ordre ou de logique; mais positivement, comme une *dis*-composition calculée.[31]

---

[29] Claudie Balavoine, « 'Bouquets de fleurs et colliers de perles': sur les recueils de formes brèves au 16ème siècle », *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (16ème et 17ème siècles)* (Paris: Vrin, 1984) 64.

[30] GA, *Poésies*, 139 et 179.

[31] J'ai récemment découvert un néologisme presque identique sous la plume de Lucien Dällenbach, qui évoque l'« *incohérence structurée* (ou *discohérence*) » de « Lundi Rue Christine » d'Apollinaire. Cette rencontre accidentelle étaye l'argument; Apollinaire s'intéresse à ce mode d'organisation sur le plan micro- et macro-textuel. Cette manière d'agencer des déconnexions n'est pas sans rappeler certaines propositions de Deleuze et Guattari à propos de ce qu'ils appellent la *synthèse disjonctive*, concept paradoxal de la

a. Un « art de la réappropriation »

Comme on l'a indiqué au début de ce travail, le désordre déroutant d'*Alcools* a encouragé la critique apollinarienne dans la voie d'une reconstitution *post-facto* de la trajectoire du poète, de sorte que l'histoire génétique de chaque poème prime sur l'analyse d'*Alcools* en tant que totalité.[32] Cette reconstruction a pour conséquence de souligner les rapprochements successifs d'Apollinaire avec telle ou telle tendance plus ou moins en vue. On insiste ainsi sur la parenté du « Larron », mais aussi de « Merlin et la vieille femme » et de « l'Ermite », avec les « drames vaguement allégoriques » pratiqués par des symbolistes tardifs tels que Retté (S. I. Lockerbie, non sans justesse, pense que les traits fondamentaux de ce genre restent sensibles dans de nombreux poèmes d'Apollinaire jusqu'en 1918).[33] « Cortège » et « Vendémiaire » se rapprocheraient de l'unanimisme; le « souci de perfection formelle » des poèmes de la fin de 1911 tels « le Pont Mirabeau » et « Cors de chasse » viendrait de l'influence classicisante de Moréas; « les Fiançailles », « Lul de Faltenin » et « le Brasier » seraient nés de la fréquentation de Jean Royère et du néo-symbolisme mallarméen de sa revue la *Phalange*.[34] Tous les apollinariens s'accordent sur cette navigation, quelque peu aléatoire il est vrai, des tendances en vue; de même, tous constatent les appropriations stylistiques qu'Apollinaire affiche comme telles par le biais des dédicaces d'*Alcools*, comme « Les sept épées », qui étale l'invention verbale et l'hermétisme de Louis de Gonzague Frick, dédicataire du

---

coupure considérée comme un mode du lien, la différence sous son aspect relationnel. Lucien Dällenbach, « La bribe et la rime (sur un prétendu 'poème-conversation' d'Apollinaire: 'Lundi rue Christine' », *Furor* 4 (1981): 58. Sur la synthèse disjonctive, voir par exemple Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie I* (Paris: Editions de Minuit, 1973) 89-100.

[32] Voir *supra*, 19-20 sur l'importance de l'approche génétique dans les études apollinariennes.

[33] Anna Boschetti, 64; S. I. Lockerbie, « Alcools et le symbolisme », *Lettres Modernes GA* 3 (1963): 5-40.

[34] Michel Décaudin, *Dossier d'*Alcools, 26, 29.

poème. De nombreux critiques préfèrent évoquer, plutôt qu'une pratique de l'imitation ou du pastiche, d'une assimilation totale des styles en présence où « l'accent personnel » d'Apollinaire resterait sensible.[35]

Autrement dit, la critique apollinarienne défend, assez farouchement en vérité, le statut de « créateur incréé » d'Apollinaire, selon la formule théologique de Pierre Bourdieu, qui se sert d'un ensemble d'expressions, « génie créateur », « singularité du créateur », pour désigner une croyance en « l'unicité » d'un écrivain. Ainsi l'idée que la poésie d'Apollinaire aurait un *accent tout à lui* n'est jamais expliqué ni identifié, car il n'est pas objet de connaissance: il appartient à la qualité « l'ineffable » qui serait la marque de la « 'singularité absolue' » de l'individu.[36] Il ne s'agit pas chez Bourdieu ni ici de se prononcer sur la validité épistémologique de cette croyance apparemment invérifiable; Bourdieu entend montrer que cette croyance *fait écran* aux facteurs sociaux qui contribuent à la réussite ou à l'échec d'un auteur, pendant sa vie et au-delà. Autrement dit, on peut croire à la qualité ineffable d'une œuvre, mais cette croyance ne dispense pas le chercheur d'être attentif à tout ce que cet écrivain a *en commun* avec d'autres écrivains: aussi ineffable que soit une écriture, elle ne surgit pas *ex nihilo* d'un sujet souverain et ne porte pas la seule marque de ce sujet, mais aussi la marque des écrivains que ce sujet fréquente dans la vie et par la lecture, la marque des textes et des êtres qui l'entourent, celles des institutions qui véhiculent son œuvre. Nul doute que Lamartine, Musset ou Madame de Staël en eussent convenu dans quelque mesure. En

[35] Voir par exemple Marie-Jeanne Durry, 132; Robert Couffignal, *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire* (Paris: Minard, 1966) 32 et bien d'autres.
[36] Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* (Paris: Editions de Minuit, 1998) 10-11; « Mais qui a créé les créateurs? », *Questions de sociologie* (Paris: Editions de Minuit, 2002) 207, 219.

somme, la démarche sociologique n'est pas incompatible avec la sacralisation de l'œuvre d'art: elle en expose seulement les limites.

Mais la critique apollinarienne ne défend pas Apollinaire des remarques parfois acerbes d'un Bourdieu, mais contre Apollinaire lui-même. Cette œuvre affiche si visiblement son enracinement dans d'autres écritures, dans d'autres styles et d'autres textes; elle multiplie tant les styles et les démarches qu'elle semble mettre à mal l'idée que l'accent singulier du vers, la patte reconnaissable entre toutes soit la marque du « génie créateur ». Non qu'Apollinaire ne croie à la création, cependant. Dans « L'Esprit nouveau et les poètes », conférence-manifeste donnée le 26 novembre 1917 et publiée pour la première fois en décembre 1918, Apollinaire affirme, « poésie et création ne sont qu'une même chose; on ne doit appeler poète que celui qui invente, celui qui crée, dans la mesure où l'homme peut créer. »[37] Par de telles affirmations, Apollinaire s'oppose explicitement, dans sa conférence, à l'idée qu'il n'y aurait « rien de nouveau sous le soleil »: « Quoi! on a radiographié ma tête. J'ai vu, moi vivant, mon crâne, et cela ne serait en rien de la nouveauté? *A d'autres!* »[38]

Ce sont là des indices d'attachement profond aux idées de création et de génie; j'ai déjà observé qu'Apollinaire fait preuve d'une attitude bien moins railleuse et plus élégiaque que Jacob et Cendrars envers ces anciens idéaux.[39] Mais qu'est-ce que la création selon Apollinaire? Tient-elle en une texture du vers, une tonalité, un rythme singulier? La même conférence suggère, sans la formuler très clairement, une vision nettement différente de la « création »:

---

[37] GA, *Prose* II, 950.
[38] GA, *Prose* II, 949.
[39] Concernant le génie et le romantisme, voir *supra*, 192-197 et *passim*.

> Il y a mille et mille *combinaisons* naturelles qui n'ont jamais été *composées*. Ils [les hommes] les imaginent et les mènent à bien, *composant* ainsi *avec la nature* cet art suprême qu'est la vie. Ce sont ces nouvelles *compositions*, ces nouvelles œuvres de l'art de vie […].
>
> [L]e nouveau existe bien, sans être un progrès. Il est tout dans la surprise.[40]

Plutôt que le terme de « surprise » si souvent glosé à partir de ce texte,[41] ce sont les mots de *composition* et surtout de *combinaison* qui me semblent mis au premier plan dans cette défense de la capacité de l'homme à créer du nouveau. La combinaison, « assemblage d'éléments » selon le *Robert*, c'est une manière de *com-poser*, poser ensemble: ce qui revient à rapprocher la création d'un bricolage d'éléments préexistants, « naturels » selon le mot d'Apollinaire, et non surgi directement de l'esprit du poète ou du savant.[42] La création (poétique, scientifique, etc.), selon Apollinaire, c'est une cueillette suivie d'un agencement; en somme, un art de la réappropriation.

En réalité, Anna Boschetti entend vraisemblablement une conception semblable de l'écriture lorsqu'elle évoque l'« esthétique du recyclage », car dans cette expression, explique-t-elle, « se résume, depuis Lautréamont, la réponse de la modernité à la découverte que tout a été dit. »[43] L'allusion à Lautréamont rappelle les plagiats modifiés et agencés des *Poésies*, démarche moins de recyclage que de bricolage, en l'occurrence. Et Boschetti semble penser à « l'Esprit nouveau et les poètes » en particulier, où Apollinaire répond, en effet, à l'idée de l'Ecclésiaste, « rien de nouveau sous le soleil » (ce n'est pas une « découverte », moins encore celle de la « modernité »). En somme, Apollinaire croit à la création: à condition d'y entendre, non la singularité d'un souffle ou d'un rythme, mais celle d'une manière de juxtaposer et de recombiner les pièces hétéroclites du monde, du vécu et de l'écriture.

Quoi qu'il en soit de *l'accent singulier* du vers apollinariens, les innombrables modes de récupération littéraire massivement pratiqués par Apollinaire constituent sans aucun doute la dimension la plus étudiée de l'œuvre. Parmi ces modes de récupération,

---

[40] GA, *Prose* II, 949, je souligne.

[41] Voir par exemple la discussion de Willard Bohn, qui me paraît peu convaincante sur le plan théorique, « From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton », *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36.2 (hiver 1977): 197-210.

[42] « Synthèse », *Le Nouveau Petit Robert*, éd. 2000. Toute référence ou citation ultérieure provenant de ce dictionnaire sera indiquée dans le corps du texte; il s'agit systématiquement de cette édition du *Petit Robert*.

[43] Anna Boschetti, 70.

on peut citer le plagiat et l'emprunt textuel direct, tel le début de *l'Enchanteur pourrissant* constitué d'une transcription textuelle extraite de l'édition de 1533 par Philippe Le Noir du *Lancelot du Lac*.[44] Apollinaire pratique aussi la citation plus ou moins déguisée, l'allusion diffuse ou précise, l'écriture parodique et le pastiche;[45] les *Quelconqueries*, les *Banalités* et les poèmes-conversations offrent quelques exemples d'énoncés détournés et de collage textuel.[46] Ces pratiques, loin de ne concerner que les œuvres et les styles des contemporains du poète, impliquent toutes les strates de la culture, des textes hermétiques au folklore, du mythe immémorial à l'anecdote mondaine ou au fait divers. Cette approche de l'écriture peut se rendre invisible comme dans « le Pont Mirabeau » où les allusions ne sont pas clairement signalées par la forme ni par le fond, ou s'exhiber comme dans le brassage textuel ostentatoire de *l'Enchanteur*. Steven Winspur et Jean-Jacques Thomas vont jusqu'à évoquer un « processus sans fin de logophagie, ou digestion du verbe » qui serait dramatisé tout au long de *l'Enchanteur*, ce texte fondateur d'Apollinaire souvent qualifié de creuset ou de matrice de l'œuvre à venir.[47] « Dans des formes d'écriture poétique telles que celle [de *l'Enchanteur*], » résument-ils, « l'unité de la subjectivité et du sens n'est pas donnée au préalable, mais doit être sans cesse retravaillée par une perpétuelle remémoration [*recall*] des légendes communes d'une culture. »[48] C'est encore une description de « la réappropriation », mais

---

[44] C'est Marie-Jeanne Durry qui repéra la première la provenance précise du début de *l'Enchanteur pourrissant*; elle reproduit en annexe le texte original qu'Apollinaire se contenta de moderniser; voir Marie-Jeanne Durry, 303-315. Pour un aperçu des innombrables autres emprunts, réminiscences, allusions, etc. de *l'Enchanteur*, on consultera l'édition critique de Jean Burgos (Paris: Minard, 1972), ainsi que la suite qu'il a donné récemment à ce travail d'édition, *Apollinaire et* l'Enchanteur pourrissant: *genèse d'une poétique* (Paris: Calliopées, 2009).

[45] Notons que la critique apollinarienne ne se sert jamais, ou peu s'en faut, des termes de parodie et de pastiche (contrairement à la critique jacobienne), et rarement de celui de plagiat (contrairement à la critique cendrarsienne). C'est peut-être une autre conséquence du débat sur l'originalité ou le style personnel d'Apollinaire.

[46] Voir *infra*, 552-566, ainsi que l'éclairant chapitre de Willard Bohn sur les *Quelconqueries* et les *Banalités*, « Apollinaire and the Whatnots », *Apollinaire on the Edge: Modern Art, Popular Culture and the Avant-Garde* (Amsterdam: Rodopi, 2010) 45-73. On a déjà donné ici même un premier aperçu du feuilleté – ou plutôt du *feuillage* – de la culture chez Apollinaire dans l'analyse d'« Arbre », *supra*, 54-73.

[47] C'est au demeurant l'argument de Jean Burgos à propos de ce livre « matriciel » d'Apollinaire; voir les ouvrages cités *supra*, note 44.

[48] « The status of the poet and that of poetic activity are blended in Apollinaire to form a never-ending process of logophagy, or word digestion »; « In such forms of poetic writing the unities of self and meaning are not guaranteed in advance but have to be constantly reworked through a never-ending recall of a culture's common legends. » Jean-Jacques Thomas et Steven Winspur, *Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry* (University Park, Pennsylvanie: Pennsylvania State University Press, 1999) 29 et 33, je traduis.

qui souligne la tension entre ces pratiques et l'idée d'une création qui trouverait son origine dans le sujet: la prolifération intertextuelle, selon Thomas et Winspur, suggérerait la nature illusoire de la singularité du sujet, qui *résulte* d'un bricolage plus ou moins maquillé de matériaux préexistants au lieu d'être à la *source* de l'écriture. A force d'insister sur la recomposition, le montage, la réécriture ou la reprise, l'œuvre d'Apollinaire exige une conception complexe de la création poétique, une conception plus proche de celle du monstre de Frankenstein que de celle d'Athéna par Zeus: de la réappropriation, non une création pure du sujet.

b. Portrait d'Apollinaire en anthropophage

De ce point de vue, la diversité stylistique d'*Alcools* semble bel et bien calculée pour exhiber la réappropriation, la volonté de phagocyter tout et tous – et ce, *quoi qu'en dise* Apollinaire. Bien qu'il nie avoir imité et exalte constamment le génie créateur, certains poèmes démontrent cette volonté d'assimiler l'écriture des autres.

Si la réappropriation se retrouve partout dans l'œuvre d'Apollinaire, l'émulation des styles de ses pairs ou de ses ascendants encore vivants a un statut un peu différent de tels emprunts au *Kryptadia* ou au *Lancelot du Lac*.[49] Car à l'encontre de l'érudition, le pastiche d'un contemporain interpelle peu ou prou ce contemporain et le concerne. Comme on le verra plus loin, cet aspect de l'écriture d'Apollinaire, mais aussi de Cendrars et de Jacob, s'exhibe avant tout dans les revues.[50] Celles-ci sont elles-mêmes des espaces de sociabilité littéraire, et elles peuvent ainsi faire transparaître, dans les poèmes, des prises de position à l'égard de cette sociabilité. Mais les livres contiennent aussi de telles prises de position. J'ai cité tout à l'heure les vers célèbres de « Cortège »:

> Puis sur terre il venait mille peuplades blanches
> Dont chaque homme tenait une rose à la main
> Et le langage qu'ils inventaient en chemin
> Je l'appris de leur bouche et je le parle encore
> Le cortège passait et j'y cherchais mon corps
> Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
> Amenaient un à un les morceaux de moi-même[51]

[49] Sur Apollinaire lecteur du *Kryptadia*, un recueil de folklore grivois de l'Europe du sud-est, voir Scott Bates, *Petit glossaire des mots libres d'Apollinaire* (Sewanee, Tennessee: Chez l'auteur, 1975).
[50] Voir *infra*, 385-496.
[51] GA, *Poésies*, 75-76.

On a souvent décrit ce passage comme un art poétique, mais on a rarement souligné l'orgueil délibérément provocateur qu'on pourrait y déceler, et surtout les unanimistes dont Apollinaire reprend ici les topoï. Apollinaire prétend pouvoir parler le langage de n'importe quel autre poète, en connaître la singularité et être capable de le reproduire. « Il me suffit de voir leurs pieds pour pouvoir refaire ces gens à milliers », écrit Apollinaire: a-t-on remarqué que ces « pieds » peuvent être ceux d'une personne, mais aussi ceux d'un *vers*? La description par Winspur et Thomas d'une « logophagie » apollinarienne est ici particulièrement heureuse: dans « Cortège », Apollinaire paraît symboliquement ingérer ses rivaux, devenant ainsi des « morceaux de [lui]-même ». Au demeurant, cet emblème de l'homme construit de « tous les corps et les choses humaines » a une allure rabelaisienne, à l'instar de Bringuenarille, géant qui dévore casseroles et moulins à vent; Quaresmeprenant, quant à lui, est tout entier constitué d'objets hétéroclites (« boutique de brocanteur », effectivement). Bien entendu, l'analogie ne va guère plus loin; seulement, le rapprochement souligne le grotesque latent de ces vers d'Apollinaire.

Quaresmeprenant habite l'île de Tapinois, « île des sournois, des faux humbles », selon Robert Marichal et Gérard Defaux, mais Apollinaire, lorsqu'il s'adresse implicitement ou non aux autres poètes, ne tend pas à user de l'humilité, fausse ou véritable.[52] On connaît l'orgueil démesuré de « Collines »:

---

[52] François Rabelais, *Le Quart livre*, éd. Robert Marichal et Gérard Defaux (Paris: Livre de Poche, 1994) 293-299, 369-393 et 368, note 1. « Palais » contient une allusion très probable à Rabelais, sous la forme du proverbe « Ventre affamé n'a pas d'oreilles », cité à plusieurs reprises chez Rabelais. Dans « Palais », il s'agit à nouveau d'une scène de banquet, où la nourriture se constitue des « pensées mortes » du poète. Là encore, je songe volontiers aux habitants de l'Ile de Ruach, qui ne vivent que de vent. Rabelais associe ce vent à la fois aux mots et à la poésie (association suggérée par un jeu sur le mot « sonnet » et une citation de vers écrits par Panurge), et à « l'esprit », puisque le mot « Ruach » signifie à la fois « vent » et « esprit » en hébreu, selon l'annotation de Robert Marichal et Gérard Defaux. (Naturellement, chez Rabelais, outre le vent de l'esprit, il y a le corps qui produit une sorte de vent….) Autrement dit, les habitants de cette île, tels les poètes, les philosophes ou les théologiens, vivent d'abstractions et de pensées: ils se *paissent* de mots. Dans le cahier de Stavelot d'Apollinaire contenant un grand nombre de brouillons datant du voyage en Allemagne de 1902, Michel Décaudin a retranscrit ces « jeux verbaux »: « 'mot = vent = pet', 'trop

> Je dis ce qu'est au vrai la vie
> Seul je pouvais chanter ainsi
> Mes chants tombent comme des graines
> Taisez-vous tous vous qui chantez
> Ne mêlez pas l'ivraie au blé[53]

En réalité, il s'agit d'un rôle provisoire dépendant du contexte, à savoir un poème destiné à ériger le Poète en héros et en prophète. On peut trouver de semblables postures chez un Claudel, voir chez Cendrars ou Jacob; elle a une dimension archétypale qui résiste un peu à la lecture au premier degré. Au cours des « Fiançailles », Apollinaire prend justement la posture inverse, celle du « mauvais poète » cendrarsien:

> Pardonnez-moi mon ignorance
> Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers[54]

Le poète a beaucoup de rôles. Reste qu'Apollinaire aime, dans ses poèmes, prendre de telles postures dominatrices face aux autres écrivains. Le poème liminaire des *Calligrammes*, « Liens », paru dans le numéro 5 d'avril 1913 de la revue *Montjoie!*, paraît d'abord constituer un appel fédérateur, un encouragement à la solidarité adressé aux poètes, et la fondation encore récente de la revue motive un tel appel (ce n'est qu'avec la publication en tête des *Calligrammes* que le poème prendra l'allure d'un appel à l'engagement guerrière):

étreindre fait chier' ». L'équation d'Apollinaire correspond en tout point à celui de Rabelais dans l'épisode de l'île de Ruach; le jeu de mots sur « sonnet » la contient tout entière. Quant à l'expression « trop étreindre [comprimer] fait chier », elle provient du fabliau de Rutebeuf, « Le pet du vilain » (v. 50). Le *Quart livre* cite un autre vers du même fabliau dans l'épisode de l'île de Ruach: le narrateur remarque que les habitants de l'île « meurent les hommes en pedent, les femmes en vesnent. Ainsi leur sort l'ame par le cul. » Chez Rutebeuf, on voit le Diable attendant près du derrière du vilain mourant, croyant « sans faille / Que l'arme par le cul s'en aille » (v. 32). Qu'Apollinaire ait constaté le rapport entre les deux textes importent peu; ils sont d'une inspiration très proche, et il est vraisemblable qu'Apollinaire lisait Rutebeuf et Rabelais à la même époque. On souhaiterait disposer d'une transcription complète de cette page de notes. Voir François Rabelais, *Le Quart livre*, 454-465; GA, *Poésies*, 61-62; Michel Décaudin, « Autour de Stavelot: deux cahiers et un agenda », *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 21 (janvier-mars 1996): 36; et Rutebeuf, *Œuvres complètes*, éd. Michel Zink (Paris: Livre de Poche; Classiques Garnier, 2005) 63-69.

[53] GA, *Poésies*, 175.

[54] GA, *Poésies*, 132. Voir également, bien sûr, la *Prose du Transsibérien*, où Cendrars cite ces deux vers d'Apollinaire; BC, *TADA* I, 19 et 30.

> Nous ne sommes que deux ou trois hommes libres de tous liens
> Donnons-nous la main[55]

Il y a un air de manifeste dans cette exaltation de la revue en tant que lieu où les écrivains se rassemblent et ostensiblement se coalisent. Mais celui qui prend l'initiative d'appeler les écrivains à lui, c'est encore Apollinaire: le ralliement est l'acte d'un chef, ou d'un qui se voudrait tel.

C'est aussi l'acte d'un chef politique dans le rôle d'orateur, du mage et du prêtre: l'orateur rassemble les hommes en les animant d'un sentiment commun par la persuasion, le prêtre est l'agent de la religion dont le mot même dérive du lien (*religare*, « relier »), et le mage peut relier les hommes à lui par la fascination ou le jet du sort. L'humaniste Giordano Bruno a même évoqué tous ces aspects du lien dans son traité *De Vinculis* (*Des liens*), réédité dans le texte latin en 1891; pour Bruno comme pour Apollinaire, l'amour constitue le lien par excellence: selon Bruno, « l'amour est le lien des liens », « Un unique amour, un unique lien fait toutes choses unes »; le poème d'Apollinaire situe presque au centre de son poème (« Tout les amoureux qu'un seul lien a lié », v. 14 sur 24 vers). Danielle Sonnier et Boris Donné, traducteurs et commentateurs récents du traité de Bruno auxquels ont doit certaines des remarques présentes, suggèrent que le charme magique ou *fascinatio* évoqué par Bruno contient un jeu sur *fascinum*, mot « qui désigne en latin le membre viril ». L'orateur, l'amoureux, le mage et le prêtre: nul doute que le regroupement de ces rôles sous le signe du lien eût séduit Apollinaire, qui aurait pu trouver des discussions proches ailleurs que chez Giordano Bruno, comme chez Marsile Ficin dont Bruno démarque à plusieurs reprises des passages entiers.[56]

---

[55] GA, *Poésies*, 167.

[56] Sonnier et Donné repèrent chez Bruno une allusion probable à la *Mythologie* de Natale Conti (1551) qui « raconte que Prométhée aurait créé l'homme en empruntant une parcelle à chaque élément, et à chaque

L'image qui accompagne le poème dans *Montjoie!* confirme la dimension apostolique et magique du poème. Le bois de Roger de la Fresnaye représente deux pêcheurs tirant leurs réseaux de l'eau, avec un clocher d'église qui brille au fond. L'image prête un air évangélique au poème, car elle fait allusion à l'épisode de la pêche miraculeuse. Après qu'il eut pêché d'innombrables poissons contre toute attente, le Christ dit à Pierre: « Sois sans crainte, désormais ce sont des hommes que tu auras à capturer », annonçant le futur rôle évangélique et fondateur de Saint Pierre (Luc 5:1-11).[57] L'allusion de Roger de la Fresnaye ne fait guère de doute, compte tenu du clocher et de la posture du pêcheur, tête baissée en profil et bras levés, évocation d'une pose canonique de crucifixion.[58] La posture rhétorique d'Apollinaire, dès lors, ressemble à celles du Christ et de Saint Pierre à la fois, le valorisant bien au-delà des pauvres hommes-poissons qui se prêteront au jeu. (Que la juxtaposition de l'image et du texte soit à dessein ou non importe peu, tant l'effet de sens est frappant; il s'agit probablement d'une décision éditoriale, au demeurant exceptionnellement avertie, de Ricciotto Canudo et Valentine de Saint-Point, rédacteurs et fondateurs de la revue *Montjoie!*). En outre, l'épithète collective « Araignées Pontifes », vraisemblablement un qualificatif insolite des poètes,

être vivant – origine mêlée qui fonde le système de correspondances entre microcosme et macrocosme, entre l'homme et l'ensemble de la création. » C'est l'image même de l'homme-monde selon « Cortège »! Je soupçonne, sans avoir pu le vérifier, que la critique apollinarienne a déjà relevé le rapprochement avec Conti. Quant à Bruno, Apollinaire le mentionne à deux reprises, pour raconter une anecdote apocryphe à son propos, et dans une mention anodine des comédies de Bruno; GA, *Prose* II, 1232 et *Prose* III, 653; Giordano Bruno, *Des liens*, trad. Danielle Sonnier et Boris Donné (Paris: Editions Allia, 2010) 58; 72; 80; 87, note 1; 96, note 28; 113.

[57] Société Biblique Française, *Traduction œcuménique de la Bible* (Paris: Bibl'O; Le Cerf, 2004) 1474-1475. Toute citation biblique ultérieure se référera à cette édition; on indiquera désormais le chapitre et le verset entre parenthèses.

[58] L'image de Roger de la Fresnaye et la préoriginale de « Liens » sont reproduits dans Claude Debon, éd., Calligrammes *dans tous ses états* (Paris: Calliopées, 2008) 53, à partir de la revue *Montjoie!* 1.5 (14 avril 1913).

rappelle les comparaisons nombreuses de la personne d'Apollinaire à un prêtre – sinon à quelque araignée tissant sa toile afin de dévorer quelques mouches imprudentes![59]

c. Apollinaire, franc-tireur malgré lui

Qu'on adhère ou non à cette idée de la malice sous-jacente de « Liens », on peut du moins admettre qu'Apollinaire s'y montre à nouveau habillé en Poète, c'est-à-dire en chef de file quasi messianique. Et cette volonté, chez Apollinaire, de dominer tant socialement que littérairement, se manifeste bel et bien dans les poèmes sous l'aspect d'une absorption de l'autre, d'une dévoration ou d'un embrigadement, que ces motifs récurrents soient conscients et prémédités ou non. Cependant, en dépit de cette autopromotion, les premières réactions à la composition d'*Alcools*, pour ne rien dire des *Calligrammes* ou d'autres livres, montrent qu'Apollinaire n'a pas su s'imposer comme voix « majeure », au sens musical et deleuzien du terme, c'est-à-dire en tant qu'emblème d'une norme esthétique et éthique d'une époque.[60] S'il synthétise l'époque selon le sous-titre de Boschetti, « homme-époque », c'est justement en tant que cette époque donne l'*«* impression d'un état d'indétermination totale » où il y a une « absence [de] position reconnue comme dominante ».[61] Apollinaire veut devenir la voix de sa génération universellement reconnue. La mode des poèmes à la thématique automnale au début du

[59] Selon Pascal Pia, « on le [Apollinaire] disait fils de prélat »; un portrait en charge de Pierre Corrard, *La Bohème aujourd'hui* (Paris: Albin Michel, 1913) le caricature ainsi: « Il avait de l'allure en vérité, un peu trop prélat peut-être, le geste onctueux, le verbe agréable. » La figure voisine du mage apparaît dans d'autres évocations d'Apollinaire; il y a du nécromancien dans l'auteur de *l'Enchanteur pourrissant*. Un poème écrit après « Liens », l'« Onzième poème secret » adressé à Madeleine, oriente l'image de l'« Araignée Pontife » vers un érotisme explicite, selon le rapprochement observé par Claude Tournadre, « Lul, l'arc-en-ciel et 'la Grâce exilée' », *Lettres Modernes GA* 11 (1972): 101-103 et voir GA, *Poésies*, 635; Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même* (Paris: Seuil, 1954) 25; Pierre Corrard cité par Alain Mercier, « 'Fantasmagore' vu par Pierre Corrard, une vie imaginaire d'Apollinaire? », *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 12 (octobre-décembre 1993): 97. Sur l'activité de revuiste d'Apollinaire, voir *infra*, 437-450.

[60] Sur le concept de « majeur / mineur », voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie II* (Paris: Editions de Minuit, 1980) 127-139 et 356-361.

[61] Anna Boschetti, 55, 59.

siècle se retrouve dans les poèmes d'*Alcools*, et lorsqu'on publie d'innombrables poèmes sur la pluie pendant la Guerre, Apollinaire publiera ses calligrammes sur la pluie, motif récurrent des *Calligrammes*.[62] Bien entendu, Apollinaire ne suit pas la mode: il vise à surenchérir afin de devenir la mode elle-même. Mais il ne correspond pas tout à fait aux horizons d'attente de l'époque; il déroute, en partie bien malgré lui, volontairement aussi. Son œuvre participe de ce qu'Antonio Rodriguez a qualifié, reprenant une formule de Jacob, d'« art de la déception », entendu à la fois au sens courant et au sens étymologique de la tromperie, du leurre.[63] Jacob évoquait ainsi cette esthétique dans une remarque rapportée par Robert Guiette: « Lisez le *Cornet à dés*! On commençait une histoire qu'on laissait inachevée, on menait le lecteur de glissements en glissements jusqu'au néant […]. L'art de la déception était celui du glissando, de l'abrutissement des autres, de la gratuité, de la légèreté […]. »[64] Il s'agit d'une écriture qui vise à dérouter, à déstabiliser, voire à frustrer le lecteur dans son attente, jeu dangereux pour la reconnaissance institutionnelle. Mais Apollinaire s'engage dans cette voie avec une singulière ambivalence.

L'attitude de Cendrars et de Jacob est sensiblement différente. Le refrain justement célèbre de la *Prose du Transsibérien*, « Et j'étais déjà si mauvais poète / Que je ne savais pas aller jusqu'au bout », quelle que soit la fausseté ou la duplicité de son humilité, n'a rien de semblable à l'orgueil d'Apollinaire; de même pour Jacob qui écrit,

---

[62] « Il suffit de feuilleter revues et journaux pour constater que nombreux sont ceux qui ont reconnu dans l'automne leur *saison mentale*: dans le seul mois de septembre 1896, *l'Echo de Paris* publie le 5, 'Frisson d'automne' de Paul Margueritte, le 30 'Mélancolie d'automne' de Tybalt. […] Apollinaire sacrifie ainsi à une imagerie commune de son temps. » Michel Décaudin, *Dossier d'*Alcools, 53; pour des exemples semblables de poèmes contemporains sur la pluie et une brève discussion du concept de la *mode*, voir *infra*, 440-445.

[63] Antonio Rodriguez se sert du mot « deception », sans commentaires, dans son *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge* (Paris: Jean-Michel Place, 2006) 94. Il a développé l'idée de cet « art de la déception » dans plusieurs conversations personnelles depuis cet ouvrage.

[64] Robert Guiette, *Vie de Max Jacob* (Paris: Nizet, 1976) 130-131, passage cité et commenté par Jean-François Louette, « Max Jacob: le manège et l'autel », *Sans protocole: Apollinaire, Segalen, Max Jacob, Michaux* (Paris: Belin, 2003) 156-157.

« Je ne serai jamais qu'un écolier dans l'art ».[65] Non que Jacob et Cendrars ne montrent pas, dans leurs correspondances personnelles, une conscience aiguë et parfois vaniteuse de leur propre grandeur, et à l'occasion une hargne d'incompris face à un public ingrat et des confrères en vue.[66] Mais leur volonté de s'imposer assume plus pleinement que chez Apollinaire les détours de la ruse, de l'esquive malicieuse, de l'équivoque déconcertante. Cela tient sans doute en partie à ce que les œuvres de Jacob et de Cendrars, au contraire de celles d'Apollinaire, se sont imposées très rapidement, tandis qu'Apollinaire entretenait depuis longtemps des liens forts dans l'institution littéraire. Cendrars a acquis une notoriété certaine dès 1914, lors de la publication très discutée de la *Prose du Transsibérien*, alors qu'il avait à peine publié (quelques poèmes dans les *Soirées de Paris*, le recueil symboliste *Séquences* et les *Pâques*, tous confidentiels). Les *Œuvres burlesques et mystiques de Saint Matorel* de Max Jacob avaient des admirateurs dès 1912, mais le faible tirage et le coût de l'ouvrage interdisait la consécration littéraire que le *Cornet à dés* lui vaudrait par la suite. Autrement dit, Cendrars, Jacob et Apollinaire étaient tous peu ou prou des *outsiders* par rapport à l'institution littéraire: là où Apollinaire avait accompli un lent travail de légitimation au sein du milieu, Jacob et Cendrars ont dû faire de leur relative faiblesse institutionnelle une arme, l'arme du franc-tireur seul contre tous, aux attaques obliques et inattendues. A Robert Guiette, Max Jacob

[65] BC, *TADA* I, 19; MJ, *LC*, 85.

[66] Max Jacob se plaindra ainsi à Marcel Jouhandeau des surréalistes: « J'ai eu bien de l'aigreur ces jours-ci à propos du surréalisme. On étale les hallucinations de l'œil, de l'ouïe de M. André Breton, en travail en demi-sommeil et autres calembours mystiques, j'ai passé ma vie à travailler ainsi, et c'est lui qui a le bénéfice de cette découverte pour l'avoir décorée d'un mot qui est d'Apollinaire… Et personne ne dit rien, on l'encense et moi dans mon coin je deviens de plus en plus obscur et méprisé de la jeunesse. » Cendrars ne les épargne pas davantage au cours de ses entretiens avec Michel Manoll: « Je vous parle dde la poésie. Du malentendu de la poésie moderne. Des surréalistes. Il n'y a pas un seul de ces jeunes gens ou fils à papa qui ait produit quelque chose de nouveau. C'est le marché aux puces. Tout ce que les surréalistes ont sorti depuis la prison de Dada vous en trouvez les prémices dans les *Soirées de Paris* dont le dernier numéro est daté d'août 1914. » Max Jacob, *Correspondance*, éd. François Garnier, t. II (Paris: Editions de Paris, 1955) 335; BC, *TADA* XV, 37.

raconta l'écriture de *la Côte, recueil de chants celtiques* (1911), un ensemble de pastiches ou de parodies des chansons bretonnes selon Luzel ou de la Villemarqué:

> Vers 1913, nous étions tous très modernes. B. Cendrars était arrivé à Paris apportant un sang tout frais de l'Amérique. Il avait peut-être été directement ou indirectement la cause des changements d'Apollinaire… On attendait de moi un livre très révolutionnaire. Je mis une espèce de coquetterie à écrire le livre le plus pâle du monde: *La Côte.* Apollinaire me dit tout bas que c'était un livre charmant […].[67]

La coquetterie se prolonge, manifestement, car ce passage relève de la vantardise déguisée, comme le suggère le compliment d'Apollinaire complaisamment rapporté. Pour Jacob (et aussi pour Cendrars), déjouer l'attente semble faire partie intégrante de la réussite littéraire, en ce qu'il témoigne d'une extériorité par rapport aux modes du milieu.

Conformément à ce goût de l'inattendu, Jacob et Cendrars adoptent une attitude différente que celle d'Apollinaire envers la réappropriation, et partant envers leurs pairs. Là où Apollinaire tend à la surenchère, afin d'aller plus loin et plus haut que les autres dans une voie donnée, Cendrars et Jacob détournent les démarches des autres, au sens propre de les faire dévier ou dériver. Leurs poèmes exhibent volontiers une ressemblance avec tel style ou tel écrivain, mais la ressemblance s'avère généralement factice ou superficielle, déformant en réalité ou subvertissant la démarche de l'écrivain ou du style visée. Il s'agit d'une mise à distance de ces styles, soit par la transformation subtile ou retorse, soit par la raillerie ouverte. C'est tout le contraire des poèmes plus ou moins unanimistes ou symbolistes d'Apollinaire par exemple, car ce dernier ne se moque pas de ces styles de manière significative; il les *assume*.[68]

---

[67] Robert Guiette, 127.

[68] Sur les trajectoires respectives des trois poètes, voir *infra*, 450-452.

C. Vers Cendrars: les *Pâques*, un patchwork littéraire

Dans cette perspective, l'analyse approfondie des *Pâques à New York* s'impose à plusieurs titres. Tout d'abord, c'est le site d'un affrontement symbolique entre Cendrars et Apollinaire qui dure depuis bientôt cent ans, un affrontement pour le titre bien illusoire de premier poème dans son genre (celui du long poème inaugurant le « High Modernism », selon le terme anglo-saxon appliqué à des poèmes qui ont fait événement pour des raisons analogues, tels *the Wasteland* de T.S. Eliot). C'est aussi le « premier » poème de Cendrars, pour ainsi dire: le premier à être signé du nom de Blaise Cendrars (d'abord orthographié « Cendrart »), le premier des trois grands poèmes du recueil *Du monde entier*, le premier aussi des *Poésies complètes* réunies en 1944 (les poèmes écrits ou publiés avant les *Pâques* ayant alors été écartés ou explicitement reniés, comme c'est le cas des *Séquences* probablement écrites avant les *Pâques*).

Plus encore, les *Pâques* sont un hapax stylistique dans l'œuvre, exception faite des *Séquences* reniées ou d'autres textes de jeunesse. A bien des égards, les *Pâques* demeurent un poème symboliste ou décadent, assez pour ne pas tout à fait sonner comme du Cendrars, pourrait-on dire. Dans *Du monde entier*, cet air décadent tranche avec le style plus novateur des deux autres poèmes, la *Prose* et le *Panama*, de sorte que le premier poème y semble étrangement mal assorti. Et cet aspect dépareillé s'observe aussi au niveau de l'œuvre dans son ensemble. Non seulement les *Pâques* sont-elles le seul poème en distiques et le seul aux rimes et assonances largement déployées, aucun autre poème (sinon fugitivement) n'adopte la rhétorique de la lamentation qu'on trouve dans les *Pâques*, ni son attitude de compassion christique, quelque douteuse que soit par moments cette attitude. La « marque » attendue de Cendrars se trouve plutôt dans la

fureur dévoratrice du poète la *Prose du Transsibérien* (« Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres / J'aurais voulu les boire et les casser »…), sans aucun moralisme, ou dans le vitalisme viscéral de *Moravagine*.[69] Enfin, à l'encontre de tout autre texte de Cendrars, les *Pâques* affichent leur dette (en tant que telle) envers un ascendant littéraire immédiat, et qui vivait encore: Remy de Gourmont. Cette manière de brandir le nom du père relève encore du geste épigonal, quel que soit le véritable degré de nouveauté du poème lui-même.[70]

Cette dette symbolique et stylistique des *Pâques* à Gourmont et à l'écriture fin-de-siècle se remarque d'autant plus que le mimétisme stylistique en général est un phénomène très rare dans l'œuvre de Cendrars, au-delà des écrits de jeunesse (en revanche, Cendrars recycle parfois ces écrits de jeunesse encore symbolistes, intégrant certains dans *Moravagine* notamment). Sauf exception ponctuelle et peu significative, Cendrars ne pratique ni la parodie, ni le pastiche; chez lui, ce sont au contraire les pratiques de collage, de plagiat et de citation au sens large qui participent d'une esthétique de la réappropriation. Les *Pâques* sont uniques par cet apparent mimétisme. Pourquoi Cendrars n'a-t-il pas effacé cette épigraphe aux troublantes allures de *signature par procuration*? Pourquoi l'a-t-il maintenu au seuil même de son œuvre poétique?

En vérité, les *Pâques* regardent peut-être moins vers l'avant, vers l'œuvre à venir, qu'à l'arrière, vers la Littérature. Le poème engage une visée archéologique du moins autant qu'à ébaucher une forme inédite de poésie. Maintenir l'épigraphe au seuil de

---

[69] BC, *TADA* I, 20; pour des exemples du « vitalisme viscéral » dans *Moravagine*, voir BC, *TADA* VII, 35-40, 90-92, 108-109 et *passim*.

[70] Pour l'intégralité de « Pâques à New York », voir BC, *TADA* I, 1-13. Sur ce poème, on consultera les travaux suivants: Georgiana Colvile, « Deux phares du 20ème siècle: les *Pâques à New York* et *Howl* d'Allen Ginsberg », *Lettres Modernes BC* 2 (1989): 75-95; Philippe Renaud, « Les *Pâques* ou l'art du déplacement », *vwa* (1985): 97-112; Mario Richter, « Les *Pâques à New York* de Blaise Cendrars », *La Crise du logos et la quête du mythe* (Neuchâtel: A la Baconnière, 1976) 63-95; et les sources sur « Zone » et les *Pâques* citées *supra*, 199, note 4.

l'œuvre tel le nom d'un père d'élection, c'est nier la volonté de rupture, affaiblir toute idée d'un surgissement *ex nihilo* de l'œuvre littéraire au profit des idées de lignée, de continuité, d'héritage, d'appropriation – et d'imitation. Car les *Pâques*, loin de ne signaler que l'ascendance de Gourmont, constituent un véritable patchwork de réminiscences textuelles, avouées et implicites, tues ou citées. C'est également le cas de « Zone », dont les réminiscences recoupent celles des *Pâques*: mais Cendrars, contrairement à Apollinaire, met en évidence ses emprunts et la surface textuelle accidentée qu'ils produisent.

Grâce à ces réminiscences, les *Pâques* dépassent le pastiche symboliste en faisant de l'écriture un feuilleté d'écrits antérieurs dont Gourmont n'est qu'un médiateur parmi d'autres, la figure tutélaire d'une médiation généralisée. Le poème qui en résulte, cependant, renverse les préceptes stylistiques de Gourmont, faisant des *Pâques* un poème qui conteste en partie l'esthétique du maître. L'écriture des *Pâques* est anti-gourmontienne, et préfigure l'assassinat symbolique que Cendrars, bien plus tard, met en scène dans *Bourlinguer* et ailleurs.[71]

a. « Zone » et les *Pâques*

Depuis que Robert Goffin en émit l'idée dans les années trente, la critique cendrarsienne et apollinarienne discute la thèse d'une influence directe des *Pâques* sur « Zone ».[72] Quoi qu'on en dise, la polémique refuse encore de mourir. Cependant, la

[71] Sur ces assassinats symboliques de Gourmont, voir Claude Leroy, *La Main de Cendrars* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996) 38-41 et l'article incontournable sur les rapports entre Cendrars et Gourmont de David Martens, « D'un Gourmont l'autre: le premier des masques de Blaise Cendrars », *L'Ecrivain préféré*, dir. Marielle Macé et Christophe Pradeau, numéro spécial de *Fabula LHT* 4 (1 mars 2008) 25.09.08 <http://www.fabula.org/lht/4/Martens.html> §20-28 notamment.
[72] Voir Robert Goffin, *Entrer en poésie*, cité.

plupart des critiques admettrait probablement, du moins dans une certaine mesure, l'avis que reprend Marie-Louise Lentengre:

> M.-J. Durry (suivie par M. Décaudin et P. Renaud) soulignait la part non négligeable d'un fonds littéraire commun auquel chaque poète pouvait alors puiser – le *Latin mystique* de Gourmont, le verset de Claudel et de Segalen, les traductions de Whitman par Bazalgette, le distique de Maeterlinck.[73]

A-t-on assez mesuré la justesse de ce jugement? La réappropriation d'un « fonds commun » est si prégnant dans les deux poèmes qu'il balaie ou devrait balayer tout contentieux concernant l'influence, car ni l'un ni l'autre poème ne constitue une grande innovation formelle ou thématique. Leur puissance exceptionnelle vient de ce qu'ils synthétisent des préoccupations de l'époque, métaphysiques notamment, ce qui leur a permis de jouer un rôle de modèle, de poème moderne exemplaire. Et si ces poèmes sont les meilleurs exemples d'une manière ou d'un type déjà présent sous une forme très développée, le débat de priorité n'a plus de raison d'être, sinon sur le mode du fait révolu.

Certains doutent de la ressemblance indiscutable des deux poèmes. Durry, par exemple, affirme que cette ressemblance n'est que de surface, du moins quant à la version achevée de « Zone ».[74] Mais une de ces ressemblances peut paraître essentielle: les *Pâques*, tout comme « Zone », se situent entre croyance et incroyance. Et comme dans le cas de « Zone », les exégètes réduisent le sens métaphysique du poème à un adieu définitif au Dieu chrétien, voire à tout dieu, tandis que le poème dit adieu d'une manière équivoque et bien peu définitive. On a déjà décrit cette tension telle que « Zone » la manifeste, entre autres par le congé équivoque « adieu adieu », qui constitue à la fois un « adieu *à Dieu* », selon la formule de Scott Saul, mais se sert d'un mot qui à l'origine

[73] Marie-Louise Lentengre, « Le Monologue du mal-aimé », 136.
[74] Voir Marie-Jeanne Durry, 234-301.

supposait la foi (« adieu » = « Dieu te garde »).[75] Cendrars se sert d'équivoques similaires.

b. Les *Pâques* et le *Latin mystique*

Les *Pâques à New York*, à l'origine intitulées les *Pâques* tout court, racontent – car c'est un poème à l'allure narrative – la déambulation nocturne du poète lors du vendredi saint. (On a déjà constaté que « Zone » ne constitue pas une « déambulation ».)[76] Tout au long de sa contemplation des misères du monde, le poète adresse une imploration angoissée et triste au Christ, avant de rentrer dans sa chambre dans un état de fièvre, entouré des bruits fracassants des machines modernes. Les vers, tantôt réguliers, tantôt irréguliers, se distribuent en 102 distiques et demi, évitant soigneusement l'enjambement de sorte que chaque distique maintient une forte unité, accentuant les pauses des blancs entre les distiques, en un balancement entre parole et silence (environ 56% des vers du poème terminent en point simple, d'exclamation ou d'interrogation). L'effet d'alternance ainsi produit a été qualifié fort justement par Marc Poupon de « lancinant », à la manière du cri répété.[77] La langue est volontairement simple et transparente, même si on y relève les traces d'un vocabulaire décadent: des verbes à coloration sensuelle comme *palpiter*, des mots un peu recherchés comme *remémorer*, *bossué*, *forjeter*. Mais ce sont de relatives exceptions: dans l'ensemble, on est très loin du raffinement de la poésie décadente, de ses « mots rares » et ses « adjectifs antéposés ».[78] Les *Pâques* ébauchent déjà ce que deviendra une poétique du « prosaïsme,

[75] Voir *supra*, 125-126.
[76] Voir *supra*, 185 et la note 89.
[77] Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars*, 12.
[78] BC, *TADA* I, notice de Claude Leroy, 400.

de la phrase mate qui fait mouche » qu'évoque encore Marie-Paule Berranger, et qui caractérisera la *Prose*, le *Panama*, *Kodak* et les *Feuilles de route*.[79]

Contrairement à « Zone », une apostrophe insistante au Christ parcourt les *Pâques* du début à la fin: « *Seigneur*, c'est aujourd'hui le jour de votre nom »….[80] Une telle apostrophe suppose une certaine croyance (pourquoi s'adresser à ce qui n'existe pas?). Les premiers vers suggèrent tantôt la foi, tantôt une simple velléité de croyance de la part du locuteur, qui en accuse la part *peut-être* illusoire.

> Un moine d'un vieux temps me parle de votre mort.
> [….]
>
> Je suis comme ce bon moine, ce soir, je suis inquiet
> Dans la chambre à côté, un être triste et muet
>
> Attend derrière la porte, attend que je l'appelle!
> C'est Vous, c'est Dieu, c'est moi, – c'est l'Eternel.
>
> Je ne Vous ai pas connu alors – ni maintenant.
> Je n'ai jamais prié quand j'étais petit enfant.
>
> Ce soir pourtant je pense à Vous avec effroi.
> [….]
>
> Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées;
> Mais Vous marchez, Seigneur, ce soir à mes côtés.[81]

La présence divine se situe ici dans l'espace incertain du doute, mi-réelle, mi-fantasme. Elle se manifeste de manière inconnaissable et invisible, comme un « être triste et muet […] derrière la porte » close. De plus, cet « être muet » n'est peut-être qu'une projection imaginaire du locuteur: « C'est Vous, c'est Dieu, *c'est moi*, – c'est l'Eternel. » Une ambiguïté syntaxique vient renforcer cette impression de dédoublement

[79] Marie-Paule Berranger, « Le Poète en Amérique: Cendrars, Temple, Butor », *RITM* 29 (2003): 211. Sur le style poétique de Cendrars, voir également l'ouvrage important de Berranger, *Marie-Paule Berranger commente* Du monde entier au cœur du monde *de Blaise Cendrars*, Coll. Foliothèque (Paris: Gallimard, 2007).
[80] BC, *TADA* I, 5, je souligne.
[81] BC, *TADA* I, 5-6.

fantasmatique: la ponctuation permet de lire « je suis inquiet / Dans la chambre à côté », comme si le locuteur se trouvait à la fois dans sa chambre *et* dans celle d'« à côté ». « L'être triste et muet » atteste dès lors tantôt la solitude absolue, tantôt la présence divine.

Le reste du segment confirme cette hésitation. « Je ne Vous ai pas connu alors – ni maintenant »: autant dire que le poète n'a jamais cru; contrairement à Apollinaire, « [il n'a] jamais prié quand [il] étai[t] petit enfant ». Mais l'apostrophe donne à ces déclarations une couleur légèrement paradoxale, comme si le discours « croyait » à la place (et en dépit) du sujet parlant. Enfin, le segment se termine sur une affirmation de la présence divine: « Je connais tous les Christs qui pendent dans les musées; *Mais* Vous marchez, Seigneur, ce soir à mes côtés ». La conjonction oppose les images fictives des « musées » à une présence réelle.

Les *Pâques* reposent, entre autres choses, sur le même problème de la théodicée évoquée au sujet de Benedetto Orfei: s'il y a un Dieu, d'où vient le Mal?[82] La suite de malheurs dont le poète témoigne au cours du poème, malheurs qui suscitent tantôt le dégoût, tantôt la compassion, occasionne l'une des réponses possibles à cette interrogation. C'est la réponse de Job: accuser Dieu d'injustice. Le poète des *Pâques* affirme:

> Je suis triste et malade; peut-être à cause de Vous,
> Peut-être à cause d'un autre. Peut-être à cause de Vous.

Ce qui est d'abord incertitude – « peut-être à cause de Vous, / Peut-être à cause d'un autre » – glisse vers l'accusation, par le biais d'une répétition à l'insistance suspecte:

[82] Voir *supra*, 127-128 et 164.

« Peut-être à cause de Vous. »[83] L'épigraphe des *Pâques* attribuée à Fortunat, poète latin du 7ème siècle, peut être lue dans une logique similaire. La traduction paraphrasée vient du *Latin mystique* de Remy de Gourmont, compilation cruciale au développement intellectuel et artistique de Cendrars:

> Fléchis tes branches, arbre géant, relâche un peu la tension des [viscères,
> Et que ta rigueur naturelle s'alentisse,
> N'écartèle pas si rudement les membres du Roi supérieur…[84]

L'arbre géant, c'est encore la croix, que Fortunat qualifie de « signe de résurrection »: l'arbre de Vie est aussi l'arbre de la mort et de la souffrance dont on implore la pitié. De même, le poète des *Pâques* implore la pitié de Dieu en tant qu'il est l'auteur du mal et son remède tout à la fois. C'est ce paradoxe d'un Dieu origine à la fois du bien et du mal que souligne Cendrars dans ses accusations-implorations, paradoxe que Fortunat résume dans cette évocation de l'arbre-croix: « Un seul rameau porte les poisons *et* les antidotes. »[85]

Hésitant au bord du reniement, le poète témoigne donc d'une attitude ambivalente, tant envers Dieu qu'envers son prochain. Le poète joue dans une certaine mesure le rôle du Christ, mais il en est une représentation imparfaite, comme les images des musées. C'est un « Christ » équivoque, à la charité suspecte. Evoquant les prostituées, le poète s'écrie: « Seigneur, quand une de ces femmes me parle, je défaille. » Mais défaillir, c'est non seulement faiblir ou se pâmer, c'est aussi, à l'occasion, « manquer à son devoir » selon le *Robert*: l'attitude du poète envers ces prostituées, ainsi que les femmes qui « ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul » n'est donc pas

---

[83] BC, *TADA* I, 7.
[84] BC, *TADA* I, 3.
[85] Remy de Gourmont, *Le Latin mystique: les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Age*, Coll. Les Introuvables (Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1980) 90-92, je souligne.

d'une pureté absolument indiscutable, puisque le dégoût ne s'accorde pas davantage à la vertu divine que le désir charnel. De même, la description de la Face divine « peinte par un Chinois » n'est pas d'un Chinois mais surgit de l'imagination du poète, qui participe ainsi au mal infligé au corps du Christ: « Cette dernière idée, Seigneur, » dit-il, « m'a d'abord fait sourire. » Suit une évocation grotesque de tortures raffinées:

> Des lames contournées auraient scié vos chairs,
> Des pinces et des peignes auraient strié vos nerfs […].

(Remarquons au passage les tournures soudainement plus insolites et riches en sonorités, « strier les nerfs », « scier vos chairs », comme si raffinement verbal et tortures physiques étaient corollaires. On « torture » aussi un alexandrin: « On vous aurait arrach|é la langue et les yeux »….) On semble se complaire dans la description avec une jouissance vengeresse ou sadique, mais ces motivations demeurent sous-jacentes et incertaines, suggérées plutôt que manifestées.[86]

Après ces multiples ambiguïtés, le poète vient à évoquer une disparition progressive des Eglises, voire du christianisme tout entier:

> J'aurais voulu entrer, Seigneur, dans une église,
> Mais il n'y a pas de cloches, Seigneur, dans cette ville.
>
> Je pense aux cloches tues: – où sont les cloches anciennes?
> Où sont les litanies et les douces antiennes?
>
> Où sont les longs offices et où les beaux cantiques?
> Où sont les liturgies et les musiques?
>
> Où sont tes fiers prélats, Seigneur, où tes nonnains?
> Où l'aube blanche, l'amict des Saintes et des Saints?
>
> Seigneur, la joie du Paradis se noie dans la poussière,
> Les feux mystiques ne rutilent plus dans les verrières.[87]

[86] BC, *TADA* I, 6, 8, 10-11.
[87] BC, *TADA* I, 11-12.

Cendrars réinvestit l'*ubi sunt* élégiaque dans un passage très proche de François Villon. Claude Leroy affirme que ce passage renvoie à la « Ballade des Dames du temps jadis » de Villon, au refrain célébrissime « Mais où sont les neiges d'antan? », ou encore à la « Ballade des Seigneurs du temps jadis », pièces insérées dans le *Testament* de Villon (les titres sont de Clément Marot).[88] En réalité, la pièce reprend plus vraisemblablement la première strophe de la troisième ballade de ce triptyque, la « Ballade en vieil langage françois » qui concerne justement les prêtres de l'Eglise soumis à la mort au même titre que les belles femmes et les seigneurs:

> Car, ou soit ly sains appostolles,
> D'aubes vestuz, d'amys coeffez,
> Qui ne seint fors saintes estolles,
> Dont par le col prent ly mauffez
> De mal talant tous eschauffez,
> *Aussi bien meurt que filz, servans*,
> De ceste vië cy brassez:
> Autant en emporte ly vens.[89]

Les trois ballades de Villon, dont celle-ci, se rapportent au genre de la Danse Macabre, images où l'on voit des squelettes de toutes les conditions – rois et reines, papes, valets et serfs – dansant ensemble, emblème de la mortalité universelle. La strophe citée ici annoncent ainsi la mort des hommes d'église « aussi bien […] que filz, servans », c'est-à-dire au même titre que tout autre homme ou femme. Chacune de ces trois ballades touche à une condition différente désignant les puissances du monde: grandes beautés, grands seigneurs, grands prélats. Chez Cendrars, le but est sensiblement différent, puisqu'il s'agit de pleurer la disparition d'une institution et des rituels qui s'y rapportent – cloches, antiennes, etc. Mais l'orthographe archaïque de Cendrars, « amict », ainsi que la thématique religieuse, indiquent que le pastiche reprend la « Ballade en vieil langage

[88] BC, *TADA* I, 342, note 20.
[89] François Villon, *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry (Paris: Livre de Poche, 1991) 121, je souligne.

françois » plutôt que les deux autres ballades de Villon (preuve supplémentaire: le *Latin mystique* de Remy de Gourmont cite cette même strophe de Villon).[90] Comme l'indique le titre, Villon y imite, de manière superficielle (un peu moins que le texte de Cendrars), un langage vieilli lui aussi appelé à la disparition.

David Mus, dans une page lumineuse sur le motif de l'*ubi sunt* (*où sont…?*), analyse les implications multiples de cette fameuse question, et conclut qu'elle ne concerne pas seulement la vanité de l'existence, mais aussi le caractère à la fois fragile et vitale de la mémoire. Mus reformule ainsi cette interrogation implicite de l'*ubi sunt*: « Comment vivrez-vous sans souvenir? Quelle vie aurez-vous, si, dans sa reprise, vous ne reprenez de la mort ce qu'elle vous confie? »[91] Par la forme archaïsante de la langue, Cendrars et Villon soulignent avec une acuité particulière cette dimension historique et mémorielle du motif: même la langue subit l'usure du temps, pour devenir enfin indéchiffrable (l'opacité d'une langue morte serait ainsi l'oubli rendu visible). Cependant, chez Cendrars, les hommes d'église et les « antiennes » n'ont pas le même caractère d'actualité que chez Villon; en 1912, il s'agit de rites et de traditions déjà a touché par le brouillard de l'oubli: que recouvre, concrètement, le mot « antienne »? Ce contraste entre Villon et Cendrars suggère le côté quasi archéologique de Cendrars, dont les vers désignent et déterrent un passé littéraire et rituel tombé dans un relatif oubli.

Cendrars signifie-t-il ainsi la disparition définitive de la religion? Dans une certaine mesure seulement. Les *Pâques* suivent de quelques années les lois sur la laïcité de l'état français en 1905, et la « crise » des institutions religieuses est encore en 1912 d'une actualité brûlante. En partie à cause de cette laïcisation, on évoque partout l'aspect

[90] Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, 249.
[91] David Mus, *Le Sonneur de cloches: Villon, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé, Reverdy et nous autres* (Seyssel: Champ Vallon, 1991) 50 et voir 49-52.

transitionnel de l'époque, souvent pour décrier ce qu'on perçoit comme une perte et un signe de corruption. (Naturellement, les trop célèbres slogans de Nietzsche sur la mort de Dieu se retrouvent dans ces débats à l'occasion.)[92] Mais l'attitude de Cendrars ici reflète la position des milieux catholique et religieux sur ces questions: sa lamentation insiste sur la *survivance du sentiment* religieux, en dépit des institutions ostensiblement fragilisées. En outre, la reprise de Villon fait de ce chant de disparition un geste immémorial, comme si la religion et la croyance, à l'instar des hommes d'églises chantés par Villon, étaient à jamais en passe de disparaître: vision décadente de l'histoire comme une déperdition continuelle. Chez Cendrars, il y a donc peut-être disparition, mais il y a très certainement dégradation et déchéance.

Les reprises des poètes latins témoignent d'une même logique de déperdition sans rupture, sans disparition définitive. La traduction paraphrasée de Fortunat par Remy de Gourmont qui paraît en épigraphe des *Pâques* est identique au texte du *Latin mystique*, à une exception près: le « Roi suprême » désignant le Christ dans la traduction de Gourmont devient « Roi *supérieur* » chez Cendrars, comme pour marquer une minoration du pouvoir divin. Vers la fin du poème, Cendrars reprend les « versets d'interrogation » d'une séquence qu'on attribue soit à un chapelain bourguignon nommé Wipo ou Wipon (11ème siècle), soit à Notker Balbulus, parfois appelé Notker de Saint-Gall, un moine bénédictin et important écrivain du 9ème siècle (la *séquence* est un type de chant liturgique qui prolonge l'Alléluia; les *séquentiaires* sont des recueils de séquences). Voici la paraphrase de Gourmont du texte de Notker, « Victimae paschali laudes »:

- Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur ton chemin?
- J'ai vu le sépulcre du Christ vivant, j'ai vu la gloire du Ressuscité.
- Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur ton chemin?

[92] Voir *supra*, 139 et la note 100.

> – Les Angéliques témoins, le suaire et la robe.
> – Dis-nous, Marie, qu'as-tu vu sur ton chemin?
> – Le Christ, mon espérance, est ressuscité. Il vous précède en Galilée.
> – Plus croyable est la seule et véridique Marie que la menteuse tourbe des Juifs.[93]

Cendrars reprend la question-refrain du texte latin tel quel, « Dic nobis, Maria, quid vidisti in viâ? ».[94] Cette source réapparaît ailleurs dans les *Pâques* à travers la « tourbe » des Juifs observée par le poète.[95] Ce texte est capital pour Cendrars. L'interrogation de la Petite Jehanne de France dans la *Prose du Transsibérien*, « Dis, Blaise, sommes-nous loin de Montmartre? » revient comme un écho parodique du refrain latin.[96] L'expression « j'ai vu », syntagme par excellence du témoignage évangélique et des textes apocalyptiques, revient également en anaphore dans la *Prose* (cette anaphore est parfois lue comme une reprise du *Bateau ivre* de Rimbaud, mais c'est aussi une allusion aux sources communes, religieuses, des deux poètes, voir Apoc. 4:1, 5:1, 6:1 ou 7:1, par exemple).[97] Enfin, le pseudonyme Blaise Cendrars est directement lié à Notker Balbulus: le prénom Blaise descend de *blaesus* qui signifie « le bègue », tandis que l'épithète ou surnom *Balbulus* a la même signification![98] Les *Pâques* sont l'un des tous premiers textes signés du pseudonyme, et elles font du poète un double et un héritier direct de Notker et des poètes des séquentiaires (plutôt que de Gourmont, dirait-on).

---

[93] Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, 147-148.
[94] BC, *TADA* I, 12.
[95] BC, *TADA* I, 8.
[96] BC, *TADA* I, 24-26. Je remercie Derek Schilling de m'avoir indiqué ce rapprochement.
[97] BC, *TADA* I, 31.
[98] C. Tanet et T. Hordé, éds., *Dictionnaire des prénoms* (Paris: Larousse, 2007) 78. Sur les différentes résonances symboliques du nom *Blaise Cendrars*, voir l'approche la plus exhaustive de la question, David Martens, « L'Invention de Blaise Cendrars: une poétique de la pseudonymie », thèse, Université Catholique de Louvain, 2007, 81-105, 401-402 et *passim*; repris en partie dans son livre *L'Invention de Blaise Cendrars: une poétique de la pseudonymie* (Paris: Champion, 2010).

Cendrars reprend donc le refrain de Notker Balbulus, mais en transformant les répliques. Dans le poème de Notker, ces répliques sont celles de Marie Madeleine, premier témoin du Christ ressuscité selon les Evangiles de Marc (Mc 16:9-12, Lc 24:1-12); ce n'est pas la dernière fois que Cendrars assumera une parole féminin ou un visage de femme)[99]:

> 'Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?
> – La lumière frissonner humble dans le matin.
> 'Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?
> – Des blancheurs éperdues palpiter comme des mains.
> 'Dic nobis, Maria, quid vidisti in via?
> – L'augure du printemps tressaillir dans mon sein.

Quand on compare ces vers avec les répliques de l'original, on constate que ce qui fut signe indiscutable chez Notker – le Christ ressuscité, les Anges témoins de la resurrection – devient signe non pas insignifiant, mais équivoque: lumière du matin, des blancheurs qui palpitent telles des mains (ou des ailes d'ange), le printemps naissant. Si la certitude du miracle vu de première main s'est évanouie, les signes qui subsistent encouragent la lecture allégorique par le truchement de l'intertexte, comme si la présence divine rodait invisible derrière le sensible, les anges derrière une apparence de blancheur. L'aurore et le printemps, emblèmes traditionnels, signifient la Résurrection sans l'authentifier. Le doute, en somme, a remplacé la certitude: mais le doute est équivoque, de sorte que le texte ne formule pas d'adieu à une religion caduque, mais en figure l'effritement; de même, loin d'être un poème de la rupture, de l'avènement sans retour de l'âge moderne, les *Pâques* parlent de la résurgence et de la survivance du passé au cœur d'un présent

[99] Sur Cendrars et ses rapports à l'androgynie, la misogynie et le travestissement en femme, voir Amanda Leamon, « Simultaneity and Gender in the *Premier livre simultané* », *Symposium* 51.2 (automne 1997): 158-171; Yvette Bozon-Scalzitti, « En finir avec le secret? » *Sud* 18 (1988) 187-212 et surtout 200-201; Georgiana Colvile, « Le père gigogne et la mère carnaval: vêtements, travestissements et masques dans trois romans de Blaise Cendrars », *Sud* 18 (1988): 167-185.

problématique (on verra plus tard qu'il en va de même pour la *Prose du Transsibérien*).[100]

L'épigraphe de Fortunat et le refrain de « Victimae paschali laudes » ne sont pas les seuls emprunts aux poètes et aux traductions du *Latin mystique*. Le passage évoquant les tortures du Christ relève de passages analogues sur le martyr évoqués par Gourmont, et l'expression de Cendrars « votre Face souillée par les crachats » est une reprise quasi-textuelle d'une pièce attribuée à Saint Bernard.[101] L'alinéa de Cendrars construit sur l'expression répétée « J'ai peur », ainsi que le « tremblement » de la ville et de la fièvre du poète à la fin des *Pâques*, ont pour modèle le *Libera*, qui évoque le Jour de jugement du point de vue du pécheur.[102] Mais ces emprunts sont traversés de la même indétermination symptomatique: la référence au jugement divin ne subsiste qu'à l'état de menace flottante et sans origine, jamais évoquée en tant que telle, contrairement au message très explicite de la séquence latine.

En somme, c'est ici l'époque qui change plutôt que la religion. Celle-ci serait devenue religion en exil et en errance, désormais sans cadre ni référence précise, sans le refuge du monastère et de l'église, confrontée sans répit aux malheurs communs. Le dernier vers vient enfin couronner cet adieu-sans-adieu à la foi: « Je ne pense plus à Vous, je ne pense plus à Vous. »[103] Il s'agit là encore d'une dénégation équivoque, la répétition suggérant ici l'obsession vainement conjurée: l'apostrophe à Dieu dit que le poète pense encore et toujours à Dieu, en dépit du désir de n'y plus penser. L'analogie avec le vers d'Apollinaire, « Je ne crois plus je ne crois plus » est manifeste, et l'ironie y

[100] Voir *infra*, 369-370.
[101] Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, 59, 62-63, 259-260; BC, *TADA* I, 13.
[102] Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, 343-345; BC, *TADA* I, 10, 13.
[103] BC, *TADA* I, 13.

est tout aussi instable.[104] Et on a vu que de nombreux indices préparent et amplifient l'ambiguïté inscrite dans ce vers final.

Comme dans le cas d'Apollinaire, cette interprétation prend la biographie de Cendrars un peu à rebrousse-poil. Une note de Claude Leroy précise, à propos des *Pâques*, que Cendrars n'était pas croyant:

> Né dans un milieu protestant mais fasciné par les rites catholiques, Cendrars s'est passionné pour l'histoire religieuse et l'hagiographie, tout en affirmant à maintes reprises ne pas avoir la foi. Sa conversion in extremis, alors qu'il était très diminué, ne saurait affecter la lecture de l'œuvre.[105]

Ce fait encourage des lectures (non sans fondement, mais qui divergent de la mienne) comme celle de Marie-Paule Berranger, qui voit dans les *Pâques* le « récit de renoncement à la religion d'enfance comme condition de l'avènement du poète », et comme une « Passion […] qui annonce une re-naissance sans rédemption. »[106] C'est encore la thèse d'un adieu définitif à la foi. Laurence Guyon, dans son ouvrage *Cendrars en énigme* qui examine en profondeur le statut de la religion chez Cendrars, adopte une position similaire. Pour elle, Cendrars prend une attitude ironique envers la foi ainsi que les textes religieux, et les raille en faveur d'un vitalisme nietzschéen qui accuse la caducité de la morale chrétienne.[107] Mais le point de vue de Guyon (et, dans un moindre mesure, de Leroy et de Berranger, souvent plus ambigus) ne fait pas consensus, comme en témoigne un compte-rendu de *Cendrars en énigme* par André Vanoncini. Vanoncini voit en l'ouvrage de Guyon une « invitation au débat » sur la question complexe de la foi chez Cendrars, et émet des doutes sur l'univocité du nietzschéisme anti-chrétien chez ce

---

[104] Voir la discussion de « Prière » d'Apollinaire, *supra*, 125-126.
[105] BC, *TADA* I, 341, note 5.
[106] Marie-Paule Berranger, « Le Poète en Amérique: Cendrars, Temple, Butor », 208-209, je souligne.
[107] Laurence Guyon, *Cendrars en énigme: modèles mystiques, écritures poétiques* (Paris: Champion, 2007) 53, et voir l'ouvrage dans son intégralité.

dernier.[108] De plus, Guyon ne commente pas les *Pâques*, mais restreint son corpus aux « mémoires » (*L'Homme foudroyé*, *La Main coupée*, *Bourlinguer* et le *Lotissement du ciel*, auxquels elle ajoute *la Banlieue de Paris*), textes des années quarante et cinquante. Si elle ne commente pas les *Pâques* alors que le sujet semblerait l'encourager, c'est peut-être que celles-ci ne contribuent pas sans équivoque à sa thèse – outre la nécessité de restreindre un grand corpus, et celle de ne pas mêler sans distinction les époques (1912 et 1945) et les genres (poésie et mémoires).

La prégnance des œuvres discutées dans le *Latin mystique* donne moins l'impression d'un « fonds commun » divers, que de l'usage systématique d'une seule source. Mais le *Latin mystique* est déjà à lui seul une multitude de sources, un feuilleté de textes, selon la formule de tout à l'heure. Le *Latin mystique* est avant tout un instrument de médiation vers ces couches littéraires du passé, produisant l'effet de traditions vues les unes à travers les autres, telle une série de lentilles superposées: la culture symboliste de Gourmont donne à voir un Villon, mais un Villon vu à travers les séquentiaires. Cet effet s'amplifie lorsqu'on tient compte des œuvres à peu près contemporaines que les *Pâques* remémorent et refondent aussi, quoique d'une manière plus diffuse que pour les poètes latins. Chez le Maeterlinck des *Serres chaudes* (1889), on retrouve à maintes reprises des implorations au « Seigneur », très proches en tonalité des *Pâques*, comme dans cette « Oraison »:

> Vous savez, *Seigneur*, ma misère!
> Voyez ce que je vous apporte!
> *Des fleurs mauvaises* de la terre,
> Et du soleil sur une morte.[109]

[108] André Vanoncini, « Cendrars face aux interrogations ultimes: Laurence Guyon, *Cendrars en énigme: modèles mystiques, écritures poétiques* », *Continent Cendrars* 13 (2008): 154.
[109] Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine* (Paris: Gallimard, 1983) 63.

Cendrars parle lui aussi des « étranges mauvaises fleurs flétries », et se sert comme Maeterlinck de la formule d'imploration « Ayez pitié, Seigneur » répétée avec une modulation de l'objet (ayez pitié de X…ayez pitié de Y…ayez pitié de Z).[110] Maeterlinck brode une strophe autour d'une redondance dans la dernière pièce des *Serres chaudes*:

> Mon âme en est triste à la fin;
> Elle est triste enfin d'être lasse,
> Elle est lasse enfin d'être en vain,
> Elle est triste et lasse à la fin
> Et j'attends vos mains sur ma face.[111]

Le vers de Cendrars, « je suis triste d'être si triste », n'est pas un clin d'œil (quoiqu'il ait lu et admiré les *Serres chaudes*), mais le parallèle suggère bien la proximité d'inspiration.

Serge Fauchereau, dans une préface aux poésies d'André Salmon, constate l'air de famille entre « L'Assomption de Spiridon Spiridonowitch Marmeladoff » de Salmon (1907), et les *Pâques*. Dans celui-là, un gueux lance une imprécation hybride à Dieu, mélangeant pénitence, accusations et implorations, et cette attitude très ambivalente du personnage, quoique traité sur un mode résolument humoristique, trouve de nombreux parallèles chez Cendrars. Comme le poète des *Pâques* qui n'a jamais connu Dieu (« Je ne Vous ai pas connu alors – ni maintenant »), Spiridon Spiridonowitch « ignore l'infini de [la] charité » de Dieu. Le poète des *Pâques* se plaint du coût de la corde pour se pendre:

> Seigneur, l'un voudrait une corde avec un nœud au bout,
> Mais ça n'est pas gratis, ça coûte vingt sous

tandis que Spiridon Spiridonowitch reproche à Dieu le coût du pain et de l'huile:

> Tu nous voles, Seigneur, sur la flamme et la miche
> Et tu nous vends bien cher le pardon de l'alcool.

---

[110] Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, 33, 37, 39, 47 etc.
[111] Maurice Maeterlinck, *Serres chaudes*, 73.

On trouve même, chez Salmon, des « étranges fleurs » à nouveau voisines des « étranges mauvaises fleurs » de Cendrars.[112]

On peut ainsi multiplier les exemples d'ascendants et de contemporains ayant produit des cousins plus ou moins lointains des *Pâques* (et partant de « Zone »). *Les Moines* d'Emile Verhaeren (1886) contiennent des pièces également préoccupées de croyances mourantes: « Vous êtes les porteurs de croix et de flambeaux », écrit le poète belge aux moines, « Autour de l'idéal divin que l'on enterre. » La pièce « Si morne », dans *les Débâcles* (1888) est en distiques d'alexandrins rimées, et ajuste la fin des phrases à la fin des vers, donnant un rythme segmenté proche des *Pâques*.[113] Quelques mois seulement après la parution des *Pâques*, Henri Hertz publie, dans le numéro de janvier 1913 de la revue *Poème et drame*, une « Promenade avec Dieu » qui recoupe les *Pâques* sur bien des points: épigone, ou bien résultat de modèles et d'ascendants communs qui, tels Verhaeren et Maeterlinck, ne manquaient pas de visibilité! *Pâques*, peut-être plus encore que « Zone » qui puise indiscutablement dans le même fonds, renvoient à de très nombreux prototypes déjà évolués, et à des résonances d'époque largement exploitées par les écrivains.

Il ne s'agit pas nécessairement d'affirmer que Cendrars ait emprunté à Maeterlinck, Salmon ou Verhaeren, quoique le fait semble probable, vu la saturation allusive du texte. Il s'agit avant tout de constater que la thématique de la foi vacillante est un fait d'époque, jusque dans tels aspects de la forme (distique, apostrophe, anaphores fréquentes) ou du scénario (promenade, figure de la quête spirituelle). Les *Pâques*

---

[112] Serge Fauchereau, préface, *Carreaux et autres poèmes* par André Salmon (Paris: Gallimard, 1986) 16 et André Salmon, *Carreaux et autres poèmes*, 47-50; BC, *TADA* I, 6.

[113] Emile Verhaeren, *Les Forces tumultueuses et autres poèmes*, Coll. Orphée (Paris: Editions de la Différence, 1994) 33-34, 51.

s'abreuvent plus largement de cette ambiance que n'importe quel autre poème, c'est un poème construit *pour* être un tissu de cette ambiance. Les emprunts et transformations des poètes latins sont en quelque sorte l'emblème de ce travail de synthèse, travail qui préfigure, sur un mode moins provocateur, les « plagiats » et « collages » textuels des *Dix-neufs poèmes élastiques* (écrits entre 1913 et 1919), de *Kodak* (1924) ou du *Lotissement du ciel* (1949).[114]

c. Les *Pâques* face à Gourmont

En dépit des mots rares ponctuels et des traductions du *Latin mystique*, la langue des *Pâques*, si elle garde des traces sensibles de la poésie décadente, ressemble bien moins aux poésies de Gourmont proprement dites (sans traduction) qu'on ne l'a parfois suggéré. En vérité, la démarche de Cendrars dans les *Pâques* reflète une ambivalence envers Remy de Gourmont. Cendrars se sert de la poésie des séquentiaires et des traductions de Gourmont comme matériau poétique. Cette poésie latine est effectivement admirée, voire vénérée par Gourmont. Mais ce dernier, plein de contradictions, critique vivement ses contemporains pour les mêmes excès de style qu'il admire chez les latins, et dans ce sens, Cendrars prend à rebours les prescriptions de la poétique gourmontienne.

Tout au long du *Latin mystique*, Gourmont admire la liberté prosodique et la langue peu classique des poésies latines, leur « dégénérescence » et leur « mauvais goût

[114] Sur les procédés de greffe textuelle et de plagiat chez Cendrars, voir *infra*, 564-566 et 493 ainsi que Jean-Pierre Goldenstein, « Etude critique » dans *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars: édition critique et commentée* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986) 131-179; Henri Béhar, « Débris, collage et invention poétique », *Europe* 54.566 (juin 1976): 102-115; sur les emprunts de *Kodak* au *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Le Rouge, voire Francis Lacassin, « Gustave Le Rouge, le gourou secret », *Europe* 54.566 (juin 1976): 71-102; et sur les emprunts divers du *Lotissement du ciel*, Jean-Claude Vian, « Coupures de textes », *Sud* 18 (1988): 353-361.

délicieux ».[115] Dans l'introduction, il cite cette description par A. Grenier de la poésie latine:

> 'C'est une langue neuve, indépendante, caractérisée, faite pour des sentiments nouveaux, ne relevant d'aucune grammaire classique, d'aucun modèle, imprégnée d'hébraïsmes, abondante en locutions et en images populaires, dure et barbare, mais grande dans sa dureté, et souvent d'une grâce divine dans sa barbarie.'[116]

Certains traits de cet éloge hyperbolique pourraient s'appliquer aux *Pâques*. Non seulement les termes rares et recherchés sont-ils généralement évités dans les *Pâques*, mais ce poème mélange sans cesse les registres savants et populaires: ce n'est pas une langue anti-classique, mais un style délibérément hétéroclite. Le vers déjà cité, « Elles ont du rouge aux lèvres et des dentelles au cul », suit un passage de facture symboliste, plein de « calices » et d*'«* étranges mauvaises fleurs flétries »; le mot et le maquillage vulgaires surgissent très brusquement. L'achat d'un « microscope »[117] suit une allusion à Rembrandt, et le mot « Pâques » rime avec « baraques », mot grevé de connotations négatives, d'un usage souvent familier et désinvolte, mot de miséreux comme ceux qu'on retrouve ailleurs: la foule est « *parquée*, *tassée* comme du bétail »; la corde du suicidaire, « *ça n'est pas gratis*, ça coûte vingt sous ».[118] La rue est pleine « d'or et de sang, de feu » – motifs qui sentent la poésie du dix-neuvième siècle, – mais aussi « d'épluchures », nouvelle étreinte brusque de la réalité. Les comparaisons sont volontiers un peu convenues, comme pour rechercher la fadeur d'un vieux missel ou de vers populaires: on jette la nourriture aux pauvres « comme à des chiens », l'aube est « comme un suaire ».

---

[115] Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, 63, 130.
[116] Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, 25-26.
[117] Cet achat d'un microscope chez les Juifs renvoie peut-être à un topos du discours philosémite de l'époque analysé par Antoine Compagnon qui constate que certains faisaient du judaïsme la « meilleure incarnation de l'esprit moderne comme foi dans la science et le progrès social »: ce topos finit par nourrir le discours antisémite, selon Compagnon. Antoine Compagnon, *Les Antimodernes* (Paris: Gallimard, 2005) 212 et voir 192-193 et *seq.*; BC, *TADA* I, 8.
[118] BC, *TADA* I, 7-9, je souligne.

Certaines donnent même une impression de redondance, comme ces Chinois « polis comme des magots » (un « magot » étant entre autres choses une « figurine trapue de l'Extrême Orient » selon le *Robert*, quoique Cendrars joue évidemment sur la polysémie du terme: trésor caché, singe, homme laid). Et l'effet de redondance, pourtant très expressif ici, est parfois recherché: « J'ai peur, – et je suis triste, Seigneur, d'être si triste. »[119] Quatre distiques sur les 102 riment du même au même, et beaucoup d'autres ont des rimes ou assonances qui concernent des mots de sens voisin: « thé » et « café »; ces faits contribuent encore à la qualité en quelque sorte tautologique du style. Le fort isolement des segments du texte par l'absence d'enjambement et les rimes plates (ou assonancées) contribuent à l'effet d'ensemble, qui est d'une rudesse rythmique, d'une désinvolture, voire d'une maladresse calculée et subtile (subtile, puisqu'elle repose sur des moyens peu recherchés, plutôt que de puiser dans les ressources plus voyantes du solécisme, de l'argot inconnu du lecteur moyen, etc.: l'art de Cendrars est un art de la *sprezzatura*).[120]

Telle la poésie latine, donc, Cendrars crée, avec les *Pâques*, un style « dur » et « barbare », plein de heurts, parsemé de « locutions » et d'« images populaires »: tout ce que Remy de Gourmont est censé apprécier selon le *Latin mystique*. Mais Gourmont, en ce qui concerne sa propre œuvre et celles de ses contemporains, ne semble pas adopter les mêmes critères de jugement. Plutôt qu'un style « barbare », « dur » et « populaire », Gourmont vise la beauté, « l'harmonie » et le raffinement dans son écriture, et c'est selon ce canon symboliste qu'il juge le plus souvent les œuvres de ses contemporains ou du passé récent. Dans un essai de la *Culture des idées*, « Du style ou de l'écriture » (1899,

[119] On retrouvera dans la *Prose* une redondance beaucoup plus insolite, et très savoureuse: « Une idole bariolée enfantine une peu laide et *bizarrement étrange* ». BC, *TADA* I, 12, 28, je souligne.
[120] BC, *TADA* I, 10-12.

soit sept ans après le *Latin mystique*), Gourmont expose une conception formaliste et ornementale du style; selon lui, « le fond n'est rien sans la forme »; et il s'accorde avec Antoine Albalat pour décrier l'idiosyncrasie stylistique des Goncourt et de Pierre Loti.[121] Autant dire qu'en dehors des poètes latins et de quelques autres exceptions, Gourmont n'approuve que des excès de style bien particuliers (les siens?), et il garde une conception somme toute très conservatrice du « bon style ».[122]

Dans le même essai de la *Culture des idées*, Gourmont s'attaque au « dédain du style » et au manque de « métier » des écrivains de son temps. Tout au contraire, Cendrars, dans le texte sur la *Prose* paru dans *Der Sturm*, refusera la notion même de « métier ».[123] Aussi Gourmont, qu'il eût approuvé ou non la singularité du style des *Pâques*, en aurait peut-être décrié au nom de « l'Art » l'apparente négligence (trompeuse, certes). Et dans les poésies de Gourmont lui-même, on trouve des ressemblances encore plus superficielles avec les *Pâques*. Ce sont, pour l'essentiel, des poèmes d'amour symbolistes, et s'ils reprennent souvent un vocabulaire religieux (« ostensoir », « encens » etc.), ils le font pour contribuer à une atmosphère de vénération tout érotique. Entre ressemblances négligeables et « négligences » du style, les *Pâques* est donc un poème finalement peu « gourmontien ». Dans le *Latin mystique*, commentant la « Ballade en vieil langage françois » de Villon, Gourmont écrit:

---

[121] Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, Coll. Bouquins (Paris: Robert Laffont, 2008) 27, 33 et voir « Du style ou de l'écriture », 19-34.

[122] Certaines remarques d'apparence radicale semblent aller à l'encontre de ce conservatisme. Dans le *Chemin de velours*, Gourmont écrit: « L'essence de l'Art est la liberté. L'Art ne peut admettre aucun code ni même se soumettre à l'obligatoire expression du Beau. » Mais que l'art soit *en principe* et *en général* au-delà des normes n'empêche pas Gourmont d'imposer des règles rigides et repérables dans sa *pratique* et dans son jugement d'œuvres particulières. Remy de Gourmont, *Le Chemin de velours: nouvelles dissociations d'idées* (Paris: Mercure de France, 1902) 216, et voir 215-219.

[123] Remy de Gourmont, *La Culture des idées*, 21-22. Sur le texte de *Der Sturm*, voir *supra*, 37-43, et *TADA I*, 35-36. Ces deux auteurs paraissent souvent se contredire; il faudrait une étude approfondie et diachronique de l'esthétique de chacun pour en saisir avec justesse les rapports complexes entre leurs poétiques.

> Ce 'vieil françois' de Villon ne diffère pas beaucoup de la langue de son temps; ce n'était pas un poète comme on en voit à cette heure, habiles à d'un peu hétéroclites marqueteries, à d'adroits, mais bien saugrenus pavages, où de nobles dalles aux lions passants de sinople alternent avec des grès arrachés aux alvéoles des rues de Montmartre.[124]

Il est difficile de dire ce que (ou qui) Gourmont critique ici (en 1892), tant la description s'empêtre dans les belles métaphores. Mais ce jugement très défavorable présente une séduisante parenté avec l'écriture des *Pâques*, où l'on trouve en effet du langage oral (« ça n'est pas gratis », etc.) jouxtant des mots nobles et anciens, voire archaïques (« amict », « forjeter ») ou résonnant de toute l'histoire de l'Eglise (« antiennes », « cantiques »…).[125] Une marqueterie désignerait un ensemble de faible unité, comme fait de pièces et de morceaux: or les *Pâques* sont bien littéralement faites de pièces et de morceaux, ceux de Villon, de Gourmont et des poètes latins, tant d'œuvres citées, remémorées, refondues, retravaillées. Tout comme le terme voisin de *patchwork*, le mot *marqueterie* a une double valence: neutre ou mélioratif en référence aux arts basés sur l'assemblage d'étoffe, de bois ou de porcelaine, il devient presque exclusivement péjoratif lorsqu'on s'en sert pour qualifier une œuvre écrite, en la ravalant justement à de l'artisanat censément mécanique et sans imagination. L'écriture d'un Cendrars ou d'un Apollinaire permet de ressaisir le sens mélioratif de ces termes, dans la mesure où leurs pratiques suggèrent que la création poétique s'apparente à de tels assemblages. Aussi la démarche des *Pâques* illustre-t-elle la citation de Ramuz que Cendrars cite en exergue de « Poètes » dans *Aujourd'hui*: « '"L'art", on sait ce que c'est: une greffe sur du déjà greffé.' »[126] Lorsqu'on rappelle le jugement de Duhamel sur *Alcools*,[127] on est tenté de

[124] Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, 259-260, je souligne.
[125] BC, *TADA* I, 11-12.
[126] BC, *TADA* XI, 87 et voir *infra*, 564-566 et 493 à propos de la « greffe textuelle » cendrarsienne.
[127] Voir *supra*, 205.

conclure que cette vision de l'écriture comme bricolage d'éléments hétérogènes se situe au plus près du bouleversement esthétique auquel Cendrars, Jacob et Apollinaire auraient contribué: à titre de symptôme, on peut remarquer que le patchwork et la marqueterie ainsi que d'autres arts de l'assemblage ne paraissent plus aujourd'hui relever d'un artisanat méprisable; la portée péjorative de ces termes s'est en bonne partie estompée depuis Gourmont.

d. Cendrars et les autres

Cendrars opère un décalage essentiel de l'esthétique décadente, de l'intérieur même de celle-ci. Par conséquent, les *Pâques* constituent un dépassement de l'écriture gourmontienne, au lieu d'un rejet; il ne s'agit pas ici d'un assassinat du père. Mais par ce décalage stylistique et ce brassage textuel, Cendrars prend ses distances par rapport à l'œuvre de Gourmont et d'autres aînés. C'est l'une des fonctions consacrées du pastiche dans l'imaginaire littéraire: on le pratique pour s'en libérer en atteignant son « style propre ». Le pastiche fait partie de tous temps de la pédagogie de l'écriture; on en proposait jadis aux élèves de collège. Une sentence de l'*Art poétique* de Max Jacob témoigne de cette conception du pastiche: « Faire beaucoup de pastiches volontaires pour être sûr de n'en pas faire d'involontaires. »[128] Les *Pâques* ne sont pas un pastiche, quelle que soit la visibilité de leur dette envers le *Latin mystique* et d'autres textes. Mais la place des *Pâques* au seuil de l'œuvre lui donne l'allure d'un adieu au symbolisme et d'un signe durable des origines littéraires de Cendrars: *voici d'où je viens*, semble-t-il dire à travers Gourmont – et Villon, Fortunat, Maeterlinck et tant d'autres. Le récit lui-même, où le poète « moine » sort de sa cellule et se confronte au monde, peut suggérer l'allégorie du

[128] Max Jacob, *Conseils à un jeune poète* suivi de *Conseils à un étudiant* (Paris: Gallimard, 1945) 55.

poète sortant de la hautaine tour d'ivoire symboliste à la recherche de la Vie. Mais si le sentiment religieux subsiste et résiste à l'effritement du temps selon la logique figurale des *Pâques*, il en va de même du décadentisme originel de Cendrars: comme on le verra tout à l'heure, la *Prose du Transsibérien* effectue elle aussi une sorte de purge de l'écriture et de la vision du monde décadentes, mais celles-ci ne cesseront de ressurgir tout au long de l'œuvre cendrarsienne. Une logique de la continuité, voire du retour cyclique du passé, prime ici sur la rupture (mais on verra aussi, tout à l'heure, une tactique cendrarsienne tout opposée: celle qui consiste à déclarer la naissance de l'écrivain comme un véritable auto-engendrement, rupture d'avec toute descendance).[129] En même temps, la distanciation discrète des *Pâques* cèdera le pas à des gestes plus radicaux de réappropriations textuelles et de mise à distance des écrivains contemporains. On observera ces mises à distance bien plus contentieuses tout à l'heure, en abordant les poèmes élastiques que Cendrars publie dans diverses revues. Ces poèmes tendent à faire de l'autre écrivain un reflet inversé de Cendrars, son double et son contraire, établissant ainsi une tension forte entre identification à, et rejet de l'autre.[130] On entrevoit déjà cette dynamique dans les *Pâques*, à leur manière.

Contrairement à Apollinaire, qui brouille sa trajectoire par la disparate savamment agencée d'*Alcools*, Cendrars donne à voir sa trajectoire en ouvrant *Du monde entier* et les *Poésies complètes* avec les *Pâques*; l'agencement de l'œuvre poétique suit d'assez près la chronologie de la production, et donc l'évolution stylistique de l'écrivain (mais cela exige des nuances, comme l'a montré Claude Leroy à propos des fragments d'*Au cœur du monde*, insérés à la fin des *Poésies complètes* 1944 alors que Cendrars les avait composés

[129] Voir *infra*, 354-355.
[130] Voir *infra*, 468-493.

plus de vingt ans plus tôt).[131] Les brusques revirements stylistiques jouent cependant un rôle essentiel dans l'œuvre, mais les points de rupture tendent en général à se situer entre les livres, non à l'intérieur d'un livre. De *l'Or* (1924) à *l'Eubage* (1917, publié en 1926) il y a un monde; ce n'est pas le cas d'un poème élastique à l'autre. On a vu cependant que cette règle générale souffre des exceptions, telles que les *Pâques* au sein de *Du monde entier*, ou bien le roman-patchwork *Moravagine*.

D. Max Jacob, une vocation en trompe-l'œil

La structure des recueils de Max Jacob témoigne d'une démarche située entre celles de Cendrars et d'Apollinaire. Si le passage des *Pâques* à la *Prose* témoignent entre autres choses d'une libération du symbolisme gourmontien dans l'acquisition (jamais définitive) d'un style personnel, les recueils de Jacob mettent en scène encore plus explicitement une traversée des styles disponibles qui aboutit par une pratique censément propre au poète Max Jacob. Mais le poète caricature le simplisme de ce schéma menant de l'imitation vers l'innovation, sans que ce schéma s'estompe complètement. Jacob se moque de ce déterminisme réducteur et le remet sans cesse en cause par l'exhibition de sa liberté créatrice, pour ainsi dire, et pourtant l'évolution du poète ne cesse de s'expliquer

[131] Sur la structure des *Poésies complètes* de 1944, voir Claude Leroy, « L'arche du poète », *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars* (Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009) 143-159. L'édition des poésies de Cendrars dans la collection « Tout Autour d'Aujourd'hui » (*TADA* I) suit la chronologie génétique des poèmes à l'exception de *Séquences* (reniées) et *la Légende de Novgorode* (contrefaçon, d'attribution douteuse en 2005) rejetées en fin de volume. L'édition *Du monde entier au cœur du monde dans la* collection Poésie Gallimard (2006), en revanche, suit la composition de la dernière édition des *Poésies complètes* publiées du vivant de l'auteur, rejetant tous les textes épars ou retrouvés en fin de volume.

par ce déterminisme social simpliste qui explique la création par l'influence du milieu, des origines, des lectures et des accointances entre écrivains.[132]

Chez Max Jacob, on n'aboutit au style personnel qu'en apparence. La mise en scène d'un aboutissement de l'apprentissage se dénonce comme posture provisoire ou réappropriation au même titre que les pièces étiquetées pastiches ou parodies. Par contrecoup, la distinction entre pastiche et parodie d'une part, et création de l'autre, tend à se niveler. Les parodies sont réhabilitées, car elles relèveraient de la création « propre » au même titre que n'importe quel poème: la réappropriation de matériaux textuels et d'attitudes éthiques et esthétiques s'impose comme règle générale de l'écriture.

Mais que sont précisément la parodie et le pastiche? L'ouvrage de référence sur la question demeure *Palimpsestes* de Gérard Genette, qui traverse des centaines de formes de transformation et d'imitation textuelles, et propose une typologie des formes principales, dont la parodie et le pastiche, au début de son ouvrage. Selon Genette, la parodie se fonde sur la *transformation* d'un *texte* donné, tandis que *l'imitation* d'un *style* constitue le pastiche. Le texte imité ou transformé se nomme *hypotexte*; le pastiche ou la parodie en est l'*hypertexte*. La transformation textuelle et l'imitation stylistique peuvent être ludiques, satiriques (visée comique et contentieuse: on se moque du texte ou d'autre chose), sérieuses ou polémiques. Les parodies les plus strictes ne modifient que quelques mots d'un texte (exemple: *Chapelain décoiffé*, parodie du *Cid* qui ne change qu'une poignée de mots pour se moquer de l'écrivain Chapelain), tandis que le travestissement déforme profondément le style d'un texte, le rendant presque méconnaissable (exemple: le *Virgile travesti* de Scarron). La charge est la caricature d'un style, sans qu'elle renvoie

[132] Il est remarquable que la caricature jacobienne de l'approche sociologique anticipe de plus d'une soixantaine d'années la juste critique de ces approches réductrices par Pierre Bourdieu; voir ce dernier dans « Mais qui a créé les créateurs? », 207 et 211, par exemple.

à un texte en particulier, tandis que le pastiche proprement dit peut être une imitation tout à fait sérieuse, comme un hommage « à la manière de » tel écrivain.[133] Dans certains cas, la frontière entre imitation et transformation, texte particulier ou style général d'un écrivain, peut devenir flou.

Ce modèle théorique a résisté assez bien au passage du temps, étant particulièrement pratique pour assurer la rigueur terminologique des approches d'œuvres intertextuelles. Mais le critique jacobien peut sentir une certaine gêne face aux schémas et typologies dans la mesure où ils collent une étiquette irritante sur des textes complexes et subtils. En effet, on a pu parfois réduire l'œuvre jacobienne au « pastiche » et à la « parodie », et plus généralement à des techniques de réécriture. Or on a souvent traité le pastiche et la parodie de formes littéraires mineures sinon dérisoires, car ils dépendent de leurs hypotextes au lieu de fonctionner comme des textes autonomes, et ils relèvent le plus souvent du comique, voire du vulgaire, dans des quartiers ostensiblement moins nobles de la littérature. A cet égard, ces termes sont tout à fait inaptes à saisir la complexité (et la grandeur) de l'écriture jacobienne. Par exemple, l'objet parodié par Jacob n'est pas toujours reconnaissable ni reconnu, alors que la parodie vise presque toujours des cibles célèbres. Les poèmes de Jacob n'affichent pas toujours leurs hypotextes, voire les dissimulent le plus souvent. Lorsqu'ils les indiquent, la cible annoncée n'est pas toujours l'hypotexte le plus pertinent pour saisir les enjeux du poème jacobien: un hypotexte peut en cacher un autre. Les pastiches annoncés comme tels peuvent imiter très superficiellement le style de l'hypotexte, Jacob se contentant d'en approprier quelques maigres motifs. Les enjeux du texte jacobien ont parfois très peu de

[133] Gérard Genette, *Palimpsestes*, 1-48 pour ces fondements théoriques d'ensemble; la discussion de la parodie et du pastiche se poursuit jusqu'à la page 217 environ, lorsque d'autres modes de transformation et d'imitation commencent à proliférer.

rapport à ceux de la cible; le fait de la réécriture s'avère souvent accessoire. Enfin, Jacob ne se moque pas toujours, ou très obscurément de la cible. En somme, les poèmes de Jacob sont généralement enrichis par une compréhension de leurs jeux intertextuels, mais ils n'en sont jamais dépendants.

Au regard de ces particularités de l'écriture jacobienne, l'usage des termes de « pastiche » et de « parodie » ont ici un caractère de nécessité un peu regrettable. Le terme de réappropriation textuelle conviendrait mieux à la multiplicité formelle de l'œuvre jacobienne dans son ensemble, mais ce terme très général souligne pas assez la dimension souvent ironique ou satirique des textes qu'on va examiner. En vérité, Genette s'est montré lui-même méfiant de ces étiquettes: après son tableau concernant le pastiche et la parodie, il déclare que « [t]out ce qui suit », c'est-à-dire plus de six cent denses pages d'exemples des formes diverses de la réécriture, « ne sera, d'une certaine manière, qu'un long commentaire de ce tableau, qui aura pour principal effet, j'espère, non de le justifier, mais de le brouiller, de le dissoudre et finalement de l'effacer. »[134] La survie de la typologie dans la critique d'aujourd'hui suggère que l'espoir de Genette aura été vain; le tableau ne s'est guère brouillé depuis *Palimpsestes*. Aussi aura-t-on recours à ces termes, après tant d'autres, dans leur acception genettienne: mais à l'instar de Genette, ce sera pour en suggérer l'insuffisance, et en tentant de rendre justice à la fascination qu'exerce la réappropriation telle que la pratique Max Jacob.

a. Saint Matorel entre déterminisme social et liberté créatrice

Dans le *Cornet à dés*, Jacob caricature ainsi le biographisme de la critique littéraire et artistique depuis Sainte-Beuve:

[134] Gérard Genette, *Palimpsestes*, 44.

Un peu de critique d'art

> Jacques Claes est vraiment un nom de peintre hollandais. Jetons, si vous le voulez bien, un coup d'œil sur ses origines. La mère du petit Jacques se pâlissait le visage avec du vinaigre, comme elle l'a avoué elle-même, c'est ce qui explique pourquoi les tableaux du maître ont l'air vernis. Dans le village de Jacques, le jour de la Saint-Couvreur, c'était l'usage que les couvreurs de toitures se laissassent tomber du haut des toits sans écraser les passants, ils devaient aussi jeter des cordes du trottoir aux cheminées. Ensemble très pittoresque qui, certainement, a dû donner à notre peintre le goût du pittoresque.[135]

L'absurdité des arguments caricature plaisamment tous les excès de la critique d'art de l'époque. L'idée de Sainte-Beuve de l'œuvre comme reflet de la vie est prise littéralement afin de la pousser à sa limite, car la technique d'anti-vieillissement de la mère reflète littéralement l'aspect des tableaux. La vie détermine l'œuvre dans ses moindres détails. Mais ce critique manifeste aussi un goût naïf pour le détail folklorique (le « goût du pittoresque » appartient surtout au critique), la formule péremptoire et la prudente hypothèse plaisamment juxtaposées (« Ensemble très pittoresque qui, *certainement*, *a dû* donner à notre peintre le goût du pittoresque »: *avoir dû* laisse une marge au doute, à l'opposé de *certainement*). Il adopte un empirisme naïf et futile: « La mère du petit Jacques se pâlissait le visage avec du vinaigre, *comme elle l'a avoué elle-même* » et « Jacques Claes est *vraiment* un nom de peintre hollandais » insistent sur le fait vérifiable inutile ici, et qui par conséquent produit le doute plus qu'elle ne persuade: l'existence de ce peintre, en effet, n'est pas attestée. Le style du critique d'art semble verbeux et maladroit, et accuse une causalité imbécile: répétition gauche du mot « pittoresque »; formules telles que « c'est ce qui explique pourquoi » à la place de « c'est pourquoi », par exemple. Enfin, le critique use de préciosités complaisantes telles que l'imparfait du subjonctif « laissassent tomber », forme grammaticale rare dans les

[135] MJ, *CaD*, 91.

poèmes en prose de Jacob. Le biographisme à la Sainte-Beuve n'est manifestement pas le seul excès visé. De la même manière, dans « Il faut réviser les gloires historiques », Jacob se moque d'Hippolyte Taine, dont le triple déterminisme de l'être humain, par la race, le milieu et le moment historique avait eu beaucoup d'influence. Jacob fait de Taine un jeune mondain frivole et ennuyeux qui fréquente les femmes. L'anecdote, bien entendu, n'explique nullement le devenir de l'homme, pas plus que la « petite figure » aux cheveux blonds ne permettent de comprendre cet homme.[136] Chez Jacob, le critique, c'est le philistin.

Le Critique des *Œuvres burlesques et mystiques de Saint Matorel* n'échappent pas à cette règle, mais les implications y sont autrement complexes. Après une première série de « Chants vraiment nationaux » aux rythmes de romance ou de chanson populaire (« Reviens, reviens dans la chambrette / Où nous nous sommes aimés tant! »), le Critique suggère que Matorel débute sa carrière par des pastiches qui seraient le reflet direct des chansons qu'il entendait autour de lui pendant sa jeunesse d'écolier:

> D'après nos suppositions, cette série date de l'époque où Matorel était élève à l'école communale de la rue Chanzy. Supérieur à son milieu, le futur employé sentait le ridicule des romances qu'il entendait dans les rues et ailleurs. La caricature qu'il en a tracée nous a semblé assez curieuse et digne d'être rapportée.[137]

Mais le constat de la supériorité de Matorel par rapport à son « milieu » relève de la mauvaise foi, car le Critique suppose que ces pièces résultent directement de ce milieu (l'école rue de Chanzy). Et la datation elle-même résulte des « suppositions » du Critique, autrement dit d'une conception préfabriquée de ce que devrait être la trajectoire de l'écrivain, qui commence forcément par l'imitation et la caricature des autres. Au

---

[136] MJ, *CaD*, 107-108.
[137] Max Jacob, *Saint Matorel* (Paris: Gallimard, 1936) 221, 227.

demeurant, on peut douter du statut caricatural de ces romances qui n'exagèrent guère la facture des « romances ridicules » en question: le Critique distingue peut-être mal entre le pastiche et la production au premier degré, ce qui risque de désorienter le lecteur « sagace ».

La prochaine étape du développement dans ce schéma, c'est bien évidemment la recherche du style propre à travers des « influences » successives. C'est pourquoi le Critique, après les « Chants vraiment nationaux », insiste lourdement sur l'influence d'autres écrivains, sans interroger le sens des poèmes en question: « La Gloire du poète André Salmon s'étendrait-elle jusqu'au faubourg Saint-Antoine [où vivait alors Victor Matorel]? »; « Victor Matorel ne lisait-il pas les jolis poèmes de M. Franc-Nohain quand il écrivait ceci? Y a-t-il une parodie ici, [ou] sommes-nous en présence d'une coïncidence? »; « De son excursion dans la littérature moderne, Matorel n'a-t-il rapporté qu'un nom et qu'une œuvre: le nom et l'œuvre d'Arthur Rimbaud? Nous ne pouvons le voir avec certitude. Où commence, où finit l'ironie chez cet employé-poète? »; « Nous assistons aux reflets des lectures de l'employé de commerce! »[138]

La démarche du Critique fictif ne manque pourtant pas de tensions qui en révèlent le caractère artificieux. Suite à une pièce parodique exploitant l'argot et le parler populaire, le Critique remarque: « Le lecteur n'oubliera pas en lisant ce poème d'un langage grossier que Matorel, quand il l'écrivit, balayait le plancher d'un magasin boulevard Voltaire. Beaucoup de balayeurs ont un langage fort distingué, mais Matorel n'était pas de ceux-là. »[139] Le Critique déguise son évident préjugé de bourgeois sans fantaisie sous un alibi maladroit (« beaucoup de balayeurs ont un langage fort

[138] Max Jacob, *Saint Matorel,* 232, 234, 238-239.
[139] Max Jacob, *Saint Matorel*, 228.

distingué »). Il reproduit ce ton désapprobateur dans son intervention suivante, après trois exercices paronomastiques dont le trop célèbre « Avenue du Maine » (« Les manèges déménagent »…):

> Il est inutile d'insister sur la vulgarité de ces essais. Nous sommes habitués à plus de hauteur chez nos aèdes. Que les lecteurs se souviennent que ces modestes rimes ont été accouplées dans un des plus sinistres faubourgs de Paris *et des plus éloignés des centres intellectuels*.[140]

Voilà l'influence du milieu tainien. Un poème intitulé « La leçon de musique » suit cette intervention. Le Critique commente ainsi cette « Leçon »: « Cette pièce et les suivantes sont toutes empreintes de l'esprit symboliste; on dirait que Matorel pense à la littérature avec des espérances chimériques et qu'il étudie les maîtres de l'heure. Matorel poète se cherche. »[141] La dernière phrase, « Matorel poète se cherche », résume l'intention derrière la suite de rapprochements à Rimbaud, Salmon et d'autres. Cependant, le Critique ne semble pas s'apercevoir de l'inconséquence de ses propos. Immédiatement après avoir dénoncé à deux reprises tout au moins l'influence d'un milieu qualifié de « vulgaire », « sinistre », prolétaire et inculte, il rapproche l'auteur du symbolisme, tendance caractérisée par son raffinement exacerbé, sa culture complaisamment étalée, sa difficulté d'accès et son élitisme intellectuel. L'idée d'une influence du « milieu » ne saurait expliquer ce brusque revirement de style: dans un milieu si crasseux, si ignorant, comment Matorel serait-il exposé aux œuvres des symbolistes? (Mallarmé, à l'époque des *Œuvres burlesques et mystiques* (1912), à peine quinze ans après la mort du maître, n'était pas encore la gloire qu'il est devenu: beaucoup le considérait comme incompréhensible, et il se lisait encore en des cercles relativement restreints, assez pour

[140] Max Jacob, *Saint Matorel*, 231, je souligne.
[141] Max Jacob, *Saint Matorel*, 231.

l'exclure des connaissances littéraires de l'entourage de Matorel tel que le Critique l'évoque.)

Tout comme le Critique prenait pour autant de « caricatures » des romances non clairement marquées comme telles, il paraît prendre pour un pastiche sérieux de Mallarmé ce qui relève de la charge sans ambiguïté. Voici le poème qui incarne selon le Critique des « espérances chimériques » d'égaler le raffinement d'un Mallarmé:

La Leçon de musique

Rebec d'altesse! Oh! les déclins d'armorial!
Chétif, il grince. Art mort!
La nacre à plein verre, verse l'aile
Sur la tige! écoute le grêle dièze!
Lui que n'enivrent point les sites d'atonie
Susceptible, guillotine le rythme, il nie
Le génie!
Litige! par le sceptre métis! l'écrit y sert.
Oh! Music! music! qu'y faire?[142]

Le titre « La leçon de musique » propose une clé de lecture que le Critique prend naïvement au premier degré. Si « Matorel poète se cherche », il ne cherche à égaler Mallarmé que pour s'en moquer éperdument. Parmi quelques alexandrins (« Lui que n'enivrent point / les sites d'atonie »), l'apprenti sème des vers inidentifiables, des hémistiches égarés, des rimes orphelines, à l'instar du pauvre et « chétif » étudiant de musique qui « guillotine le rythme ». Dans cette évocation d'une leçon de « rebec », instrument du moyen âge à trois cordes, l'archet de l'apprenti « grince » atrocement; il « nie / Le génie » à force d'inepties. Il « nie le génie »: peut-être ce mauvais étudiant « susceptible » oppose-t-il ses bouderies têtues aux semonces du maître, et persiste dans ses erreurs? Il y a « litige » entre l'étudiant et le maître…sinon atteinte criminelle à la Musique!

[142] Max Jacob, *Saint Matorel*, 231.

Les échos de Mallarmé sont en partie textuels: Matorel reprend le mot « site », ainsi que la rime *litige / tige*, de la « Prose » pour des Esseintes:

> Oh! sache l'Esprit de *litige*,
> A cette heure où nous nous taisons,
> Que de lis multiples la *tige*
> Grandissait trop pour nos raisons […].[143]

L'usage du mot inattendu en forme d'exclamation, « Litige! » provient des « Hyperbole! » et autres « Anastase! » du même poème.[144] Il emprunte la rime en « -nie » de *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos*… (entre autres?), où l'on trouve la suite « génie / bénie / nénie / dénie ».[145] Dans tous les cas, si le mauvais musicien « verse l'aile » sur l'instrument à l'instar de l'ange de « Sainte », c'est cette fois sans silence consolateur: ce poème fait tout pour écorcher l'oreille du lecteur. En vérité, l'abus de l'assonance et de l'allitération de « la Leçon de musique », « l*a* n*a*cre *à* plein verre, verse l'aile, etc. exagère à peine les jeux de sonorité mallarméens, mais Matorel les pousse à la maladresse…. Nulle émulation des « maîtres de l'heure » ici, mais un coup d'archet railleur, une condamnation sans appel de la préciosité décadente: « Art mort! » écrit Matorel. Comme d'habitude, l'autodérision du poète rebondit sur une autre cible.

Si le Critique ne cesse de confondre le vulgaire et le raffiné, l'intellectuel et le populaire, c'est parce que les poèmes de Matorel en montrent la réversibilité secrète, là où le Critique tient à ses catégories toutes faites. Comme on l'a dit, « la Leçon de musique » soi-disant mallarméenne suit immédiatement trois pièces en forme de variations paronomastiques, « Variation d'une formule », « Avenue du Maine » et « Sur un air connu ». Le Critique avait taxé ces trois pièces d'une « vulgarité » qu'il expliquait

---

[143] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, t. I (Paris: Gallimard, 1998) 29, je souligne.
[144] Stéphane Mallarmé, 28, 30.
[145] Stéphane Mallarmé, 44.

par l'éloignement des « centres intellectuels ». Mais ces trois pièces exploitent des procédés essentiellement semblables à ceux de « la Leçon de musique », dont le recours massif à la paronomase. Mallarmé, en vérité, ne néglige pas les ressources du calembour ni de la rime équivoquée. Quelle différence, si elle n'est pas dans les procédés? Peut-être doit-on la chercher dans les marques sociales: la noblesse décadente de « la Leçon de musique » (c'est un rebec « d'altesse »; le « sceptre métis » est signe d'un « déclin d'armorial ») est naturellement plus « élevée » aux yeux du Critique bourgeois, que ne le sont les « matelots », « mineurs » et autres « lévites » des trois essais « vulgaires »….

Pourtant, ces trois pièces « vulgaires » font appel aux mêmes références « intellectuelles » que « la Leçon de musique ». « Sur un air connu » repose peut-être sur quelque air de vaudeville oublié, mais il s'achève certainement sur une parodie du dernier vers de « l'Azur » de Mallarmé. Ce dernier écrit: « *Je suis hanté*. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur! »; « Sur un air connu » répond:

> Mais vive la mine au mineur!
> Le matelot
> N'a que l'eau
> C'est son lot!
> *Le flot! le flot! le flot! toujours le flot!*[146]

Air connu, en effet; c'est toujours la même chose, au fond (de l'eau). On croit même entendre dans « Sur un air connu » ces vers ultimes de « Brise marine »:

> Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles ilôts…
> Mais, ô mon cœur, *entends le chant des matelots*![147]

Matorel préfère le chant des mineurs.[148]

---

[146] Stéphane Mallarmé, 15; Max Jacob, *Saint Matorel*, 230, je souligne. *Fond de l'eau* est le titre d'une plaquette de vers publiée par Jacob en 1927, voir *Ballades* suivi de *Visions infernales, Fond de l'eau, Sacrifice impérial, Rivage, Les Pénitents en maillots roses* (Paris: Gallimard, 1970).
[147] Stéphane Mallarmé, 15, je souligne.
[148] Nouvelle plaisanterie discrète: le Critique attend « plus de hauteur de nos aèdes ». En effet, Matorel vient de lui proposer les profondeurs des mines! Max Jacob, *Saint Matorel*, 231.

Cependant, les vers en holorimes de « Sur un air connu » (« Le matelot / mâte l'eau », etc.), construit autour de « lot » et « eau » notamment, rappellent fortement cet autre artisan d'homonymes farfelus: Jean-Pierre Brisset. Ce linguiste fou, célébré par Breton dans l'*Anthologie de l'humour noir*, fut facétieusement élu « Prince des Penseurs » par Jules Romains et ses amis le 13 avril 1913. Max Jacob lui-même fit partie du « jury » de ce prix factice, selon Marc Partouche.[149] Brisset prétendait avoir prouvé que l'homme descendait de la grenouille: la démonstration consiste entièrement en dérivations homonymiques, dont certaines rappellent nettement le lexique de « Sur un air connu ». Voici la preuve de la nature amphibie de nos ancêtres:

> Voyons où ces ancêtres étaient *logés*: *l'eau j'ai* = j'ai l'eau ou je suis dans l'eau. *L'haut j'ai* = je suis haut, au-dessus de l'eau, car les ancêtres construisirent les premières loges sur les eaux. […] *Lot j'ai* = je tiens mon lot. Etre *logé* est le lot naturel. Qui n'est pas logé a perdu son lot. *L'auge ai* = j'ai mon auge. La première auge était une petite mare (*mare à boue*, *marabout*) qui servait de *lôge*. On prononce *loge* et *lôge*, suivant le dialecte. On fut donc dans le principe logé dans l'eau et *à l'eau berge*, sur la berge des eaux, *à l'auberge*; *dans les eaux t'es le* = *dans les hôtels*.[150]

Et *Toujours le flot j'ai* = le flot continue. « Variations sur une formule » se rapproche encore plus nettement de la démarche de Brisset. La toute première démonstration de Brisset prend la forme d'une liste:

> Les dents, la bouche […]
> Laides en la bouche.
> Laid dans la bouche.
> Lait dans la bouche.
> L'est dam le à bouche.
> Les dents-là bouche.[151]

Et voici le délire homonymique de « Variation d'une formule »:

---

[149] Marc Partouche, *La Lignée oubliée: bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours* (Romainville: Al Dante, 2004) 112. Le canular de Romains a cependant un caractère apocryphe; je ne connais aucune source de première main concernant cette farce légendaire.
[150] Jean-Pierre Brisset, *La Science de Dieu ou la création de l'homme* (Paris: Chamuel, 1900) 10.
[151] Jean-Pierre Brisset, 7.

La bourse houle! avis!
La bourse ou la vie!
Là bout sous la vie
(Glas! boue!) sourd, l'ami
Glabre, ours sous l'habit […][152]

Bien entendu, la ressemblance ne prouve pas qu'il y ait allusion préméditée aux travaux de Brisset dans ce poème. Mais l'idée que l'allusion fût préméditée a de quoi séduire: elle ajoute une méprise de plus aux fourvoiements du Critique, qui perçoit un jeu d'ignare dans un délire intellectuel. Les bas-fonds de Paris « éloignés des centres intellectuels » ignoraient évidemment Brisset.

« Avenue du Maine », enfin, n'est pas en reste: c'est une variation autour d'une strophe de Paul Verlaine. La première strophe du poème de Jacob s'achève sur ces vers:

Moi qui suis en ménage
Depuis…ah! y a bel âge!
De vous goûter, manèges,
Je n'ai plus…que n'ai-je?...
L'âge.

Suivent d'autres variations autour de « manège » et « ménage ».[153] « Dédicace » de Paul Verlaine dans *Parallèlement* comporte cette avant-dernière strophe:

Et tout le train, tout l'entrain d'un *manège*
Qui par malheur devint notre *ménage*.
Que n'avez-vous, en ces jours-là, *que n'ai-je*
Compris les torts de votre et de mon *âge*![154]

« Dédicace », c'est du vitriol qui dénigre Mathilde, l'ex-femme de Verlaine; l'intertexte un peu sinistre assombrit la légèreté du poème de Jacob. Tout mauvais garçon que fût Verlaine, on n'est toujours pas sorti des « cercles intellectuels »….

[152] Max Jacob, *Saint Matorel*, 229.
[153] Max Jacob, *Saint Matorel*, 229-230.
[154] Paul Verlaine, *La Bonne Chanson, Jadis et naguère, Parallèlement* (Paris: Gallimard, 1979) 146, je souligne.

Toutes ces méprises du Critique fictif provoquent le sourire, et produisent un effet de distanciation par rapport à cette caricature d'universitaire. On sourit encore lorsque, après le catalogue des ostensibles influences sociales et littéraires de Matorel, le Critique commence le jeu déjà observé du biographisme naïf, tentant de délégitimer la fiction: « Pure fantaisie. Matorel n'a jamais fréquenté les Facultés, ni les prisons »; ou de louer ce qu'il prend pour un reflet du vécu: « Enfin! voici un peu de sincérité. Nous trouvons enfin Victor Matorel sans parodie, sans littérature à bon marché et sans vulgarité. Matorel dira ce qu'il sent, ce qu'il voit à travers les charmants nuages de sa fantaisie. »[155] Le Critique, en l'occurrence, passe à côté de l'humour noir de la pièce qu'il commente ainsi, où un interne d'hôpital brûle « gentiment » une patiente avec sa cigarette, alors que celle-ci paraît si proche de la mort qu'elle ne relève pas la méchanceté foncière du geste – elle ne remarque seulement pas qu'on l'a brulé, signe du stade très avancé de sa maladie! Voilà donc la charmante fantaisie et la « sincérité » de Matorel; comme l'a remarqué Antonio Rodriguez, le Critique confisque ou accorde à Matorel une intention ironique ou parodique selon son bon plaisir: les « Chants vraiment nationaux » sont jugés parodies de romances; « Avenue du maine » montrerait une complaisance sans distanciation; le poème commenté ici, « Boulevard Barbès », serait fait de la sincérité la plus pure.[156] Tous ces jugements sommaires sont des plus contestables. Mais qu'importe au Critique ces écarts de lecture ou de bon sens, il entend bien tracer un chemin dans l'œuvre de Matorel allant du pastiche au style personnel. Une fois ce chemin achevé, les rapprochements aux diverses influences peuvent céder le pas aux faciles jugements sur le degré de véracité de tel ou tel poème.

[155] Max Jacob, *Saint Matorel*, 274 et 240.
[156] Voir Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique*, 91 et voir 89-92 et 49-51.

A ses observations, le Critique mêle points d'interrogation et formules de prudence. Ce n'est qu'un maquillage: le Critique prononce des jugements sans appel du haut de son autorité de faux érudit. Et la trajectoire imposée à l'œuvre de Matorel relève de la chausse-trappe conceptuelle: elle a la forme d'un destin inéluctable, comme nous le rappelle le Critique par une autre remarque déplacée, qui commente une chanson intitulée « la Barque et le Dragon »: « Matorel commence à parler de Dieu; cependant rien ne fait prévoir encore le dénouement mystique de sa vie. »[157] Le Critique se contredit d'une proposition à l'autre: il affirme d'abord que l'évocation de Dieu est un signe avant-coureur de la conversion finale de Matorel, puis que « rien ne fait prévoir » cette conversion. Par ce sophisme, le Critique impose au lecteur un regard rétroactif pour qui la fin de Matorel se lit dans ses débuts. Le schéma du développement de l'écrivain Victor Matorel fonctionne d'une manière similaire. Le lecteur, tout en constatant la superficialité de cette image de devenir, ne peut guère en faire abstraction; il y est contraint par un guide (?) envahissant. Aussi ce portrait en charge du pédant, malgré son humour manifeste, ne suffit pas pour briser le carcan d'un devenir-écrivain stéréotypé (en l'occurrence, le même devenir que les saints aux vies toutes aussi stéréotypées…).

Il y a donc distanciation ironique du Critique ridiculisé, sans que disparaisse ce mauvais plaisant et le « parcours » qu'il rabat sur l'œuvre de Matorel. Jacob renvoie la mécanique rhétorique d'une argumentation simpliste d'une part, et l'autonomie apparente du texte littéraire dos à dos, sans que l'on puisse choisir définitivement entre l'une ou l'autre perspective. On propose le déterminisme du discours critique d'un côté, et de l'autre l'autodétermination créatrice du poète Matorel. L'idée de liberté créatrice, imprévisible, irréductible aux influences du milieu comme des livres, n'est pas

[157] Max Jacob, *Saint Matorel*, 248.

directement évoquée, mais s'inscrit en creux dans le discours du Critique, car ce dernier devient si réducteur, si insuffisant qu'il suscite un contre-discours. Le poids des enjeux dément la légèreté du livre, puisqu'il en va de la liberté de l'individu, tant dans l'écriture que dans la vie: Matorel suit-il sa destinée ou son libre-arbitre?[158]

b. Le *Cornet à dés:* une traversée des styles

La structure du *Cornet à dés* ressemble au modèle du parcours élaboré dans les *Œuvres burlesques et mystiques*, mais en l'absence du Critique-éditeur et du déroulement chronologique censé régir la succession des textes de Matorel.[159] L'organisation du *Cornet* laisse au lecteur le soin d'identifier les étapes d'une progression et sa signification. Mais cette progression, comme chez Matorel, passe encore par une série de pièces explicitement identifiées comme des poèmes « dans un goût qui n'est pas le mien » fondé sur la réappropriation de motifs et de procédés d'autres écrivains. Avec l'aide d'autres éléments structurants du recueil, ces « pastiches » forment une manière de prologue constitué d'autant de « faux » poèmes en prose avant d'aboutir au poème en prose jacobien au sens plein: d'une certaine manière, on entre progressivement dans le *Cornet;* on passe d'abord par une pédagogie implicite qui sert à préciser peu à peu la pratique du poème en prose selon Max Jacob, la célèbre préface en ayant posé les fondements théoriques au préalable.

---

[158] La question du libre-arbitre et de la destinée transparaît également dans le discours de Jacob sur les rapports de la magie et de l'astrologie au catholicisme. René Plantier a étudié un texte qui tente ainsi de concilier l'influence des astres et des esprits avec le libre-arbitre. Conformément au dogme catholique, Jacob veut sauvegarder le libre-arbitre, mais n'y parvient qu'au prix d'une tension conceptuelle difficile à tenir. Voir René Plantier, *Max Jacob* (Paris: Desclée de Brouwer, 1972) 42-45 et *passim*.

[159] Il n'existe à ma connaissance aucune étude de la composition du *Cornet à dés*. Les études d'ensemble ne contiennent à cet égard que des remarques passagères sur le statut un peu à part des parties initiales consacrées à la Guerre ou aux pastiches. Sur le *Cornet*, on se reportera à la bibliographie de la présente étude.

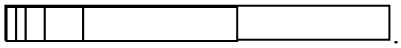
On pourrait croire que les apparents pastiches du début seraient dépassés grâce à l'accession au style propre, à l'instar des œuvres de Matorel. Il n'en est rien. Loin de figurer un processus d'apprentissage (en trompe-l'œil ou non), les faux pastiches du début jouent un rôle essentiel de mise à distance des modèles concurrents de l'écriture du poème en prose, entreprise déjà largement amorcée dans la préface. Cette mise à distance s'accomplit par la dérision. Ces faux pastiches tendent à l'iconoclastie, abattant tour à tour Baudelaire, Rimbaud et d'autres. C'est cette dimension résolument contentieuse qui distingue fondamentalement ces pièces des autres réécritures du recueil, qui témoignent généralement d'attitudes plus ambiguës envers les textes réappropriés. Par ailleurs, les réécritures d'autres parties du *Cornet* montrent que la réappropriation textuelle n'est pas une simple étape à franchir, comme chez Matorel selon les dires du Critique; la réappropriation demeure un moteur important de l'écriture jacobienne. La primauté de la liquidation des modèles explique au demeurant le degré relativement faible d'imitation stylistique ou de transformation parodique de ces poèmes, contrairement à l'étiquette de « pastiches » qu'on leur applique: la visée polémique l'emporte largement sur la visée mimétique.

L'édition originale du *Cornet à dés* met en évidence la structure pour ainsi dire progressive du recueil, divisant le livre en six parties numérotées. Le poète réduira cette division à deux parties dans l'édition de 1923, base de toutes les éditions ultérieures. Voici comment le livre s'articule en 1917:

- Préface de 1906 (en vérité rédigée en 1916)
- Préface de 1916
- **Première partie**:
    - I: 6 poèmes: « Avis » suivi des poèmes dédiés à la guerre (« 1914 », « 1914 », « La Guerre », « Fausses nouvelles! fosses nouvelles! », « Mémoires de l'espion », « A la recherche du traître »);

- II: 5 poèmes, dont les poèmes « dans un goût qui n'est pas le mien », entremêlés de quelques pièces destinées à se lire à la lumière de quelques auteurs (« Poème qui manque d'unité » fait allusion à Alfred de Musset, « Poème déclamatoire » à Hugo);
- III: 11 poèmes plus lâchement liés à des auteurs ou à des genres, tels « le Coq et la perle » dont le titre renvoie à La Fontaine (et d'autres fabulistes), « Les rongeurs d'arbres » mentionne Dumas père et met en scène les trois mousquetaires (incognito), etc.;
- IV: suite de 111 aphorismes et de sentences s'étendant sur 24 pages, soit l'équivalent de 24 poèmes selon la disposition typographique de l'édition originale (ces poèmes courts longtemps fautivement connus sous le titre « le Coq et la perle » à cause de la pagination équivoque de l'édition de 1923, où les textes se suivent sans saut de page);
- V: 76 poèmes de facture diverse, dont le premier s'appelle « Frontispice » et le dernier « Dénouement » (depuis l'édition de 1923, cette partie contient 70 poèmes);

- **Deuxième partie:**
  - VI: 80 poèmes de facture diverse, aux pièces finales fortement organisées. Depuis l'édition de 1923, cette partie contient 79 poèmes.[160]

La quantité de poèmes dans chaque partie montre une tendance évidente vers l'amplification progressive: 6, 5, 11, 24, 76, 80, série qui a presque les mêmes proportions que celle-ci: 1, 1, 2, 4, 16, 16, progression qu'on peut aisément rendre visuellement:  . Outre cette progression mathématique, la suite d'aphorismes se tend comme un rideau entre les trois premières parties d'une part, et deux parties presque symétriques de l'autre. Ainsi, les quatre courtes premières parties ressemblent bien à une série de prologues de plus en plus longs qui précède le spectacle principal, divisé quant à lui en deux « actes » de longueur égale. Ces métaphores théâtrales se justifient par le titre du dernier poème de la cinquième partie, « Dénouement », dont le dernier mot est bien celui-là: « théâtre ».[161] Le spectacle avait commencé, après le rideau d'aphorismes, par un « Frontispice », une image,

[160] Pour l'histoire éditoriale et les variantes du *Cornet*, voir Andrea Bedeschi, *Les Dés en mouvement: variations du* Cornet à dés *de Max Jacob* (Rimini: Panozzo Editore, 2005).

[161] MJ, *CaD*, 154.

généralement un portrait, qu'on trouve par définition au début d'un livre: ce faux début répond à la fausse conclusion de « Dénouement ». Deux préfaces, plusieurs prologues, un début qui n'en est pas un, une fin qui n'en est pas non plus (car « Dénouement » est suivi de la sixième partie): on entre peu à peu dans l'univers du *Cornet*, comme on entrerait dans un palais en passant par une invraisemblable série de vestibules, ou comme on entre dans *Tristram Shandy*, récit qui ne cesse de différer le début de l'histoire.

On sort du *Cornet* comme on y était entré, par une série de conclusions postiches, presque toutes consacrées aux attitudes envers le temps ou l'histoire (et ce n'est pas la seule série cohérente de la deuxième partie, qui consacre une suite de poèmes à la peinture, par exemple). Cette série de fausses conclusions commence (!) naturellement par « Un peu de modernisme en manière de conclusion »: en dépit du titre signalant la conclusion, le recueil se prolonge avec un « Douloureux appel final aux fantômes du passé », suivi de: « Retour philosophique vers ce qui n'est plus », « l'Horrible aujourd'hui », « Exhortation pour l'avenir », « Encore l'horrible aujourd'hui », « Dans une manière qui n'est pas la mienne » et « Un peu de théosophie imprévue mais non imprévisible ». Tous ces poèmes jouent un rôle de cadence finale habituellement accordé à un seul poème (« le Voyage » de Baudelaire, par exemple), mais la cadence du *Cornet* ressemble à celle de « d'Holothurie », premier des « Embryons desséchés » pour piano par Erik Satie, pièce qui termine sur des accords conclusifs parodiques, excessivement « classiques » et rallongés pour en souligner la boursouflure et la désuétude.

« Dans une manière qui n'est pas la mienne » semble différent des autres poèmes de cette suite de conclusions, puisque son titre rappelle le début du livre (cependant, ce poème « à la *manière* » d'un autre demeure peut-être dans le *goût* de Jacob,

contrairement aux poèmes du début). Par ailleurs, « Dans une manière qui n'est pas la mienne » occupe une position homologue à celle des poèmes « dans un goût qui n'est pas le mien »: celui-là est avant-dernier comme ceux-ci furent seconds (dans l'ordre des parties). En réalité, « Dans une manière qui n'est pas la mienne » aborde lui aussi le temps, d'une manière trop complexe pour l'aborder de suite.

Dans cette succession de titres tour à tour nostalgiques, modernistes ou équivoques, on reconnaît une fois encore la volonté de dérouter le lecteur, c'est-à-dire de le séduire à force de feintes et de ruses où il pourra s'abandonner avec plaisir. Ces postures s'associent dans une certaine mesure aux tendances littéraires de l'époque, tendue entre messianismes modernistes et nostalgies antimodernes. Les titres de ces conclusions impliquent de multiples attitudes: regret d'un passé idéalisé; regard satirique sur un monde déchu; éblouissement face aux transformations en cours. Par cette multiplicité, Jacob suggère à la fois l'interchangeabilité, l'indifférence de ces postures, et sa capacité à les assumer toutes. Au-delà des titres, cependant, dans les poèmes, l'attitude de Jacob s'avère moins diverse. Son regard est surtout celui du satiriste: le poète du *Cornet* évoque l'« horrible aujourd'hui » bien plus volontiers que les merveilles de la Tour Eiffel ou de la TSF.

Ce parallélisme du début et de la fin, ainsi que les autres éléments structurants observés, démontrent à quel point l'agencement du *Cornet* est concerté, médité, contrairement à ceux qui ont souvent reproché à cette œuvre son air de fourre-tout hâtivement assemblé (on repense aux malentendus face à *Alcools*).[162] Les parallélismes

[162] Parmi les jugements hâtifs sur la composition du *Cornet*, on peut citer celui-ci de S. J. Collier: « Notre allusion de tout à l'heure au fortuit dans la poésie jacobienne ne saurait s'appliquer qu'au recueil, non aux poèmes individuels qui témoignent d'une composition extrêmement soignée. » Il s'ensuit que le recueil ne témoigne pas de ce soin, et que sa composition est essentiellement fortuite selon Collier. Ce dernier a eu le

du début et de la fin, avec leurs débuts et fins à retardement, produit l'effet d'une construction en gigogne, et la suppression de la numérotation des parties en 1923 ne modifie pas cet agencement, le rendant seulement moins immédiatement repérable.

Au sein de cette structure complexe, ce n'est pas les poèmes « dans un goût qui n'est pas le mien » qu'on rencontre en premier, mais une série de textes dédiés à la Guerre. Quoique ces poèmes ne soient guère d'une facture réaliste, ils se confrontent néanmoins à l'actualité de 1917 d'une manière ostentatoire, alors que la préface du *Cornet* avait déclaré ce principe: « Une œuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on en peut faire avec la réalité ».[163] Autrement dit, ces poèmes sur la Guerre se situent déjà peu ou prou sur les marges du poème en prose « canonique » selon Jacob, dans un espace analogue à celui des poèmes « dans un goût qui n'est pas le mien ».[164] « Poème qui manque d'unité », inséré parmi les poèmes « dans un goût qui n'est pas le mien », insiste une fois encore sur cette extériorité relative par rapport à la poétique établie dans la préface, qui insiste sur la « composition de l'ensemble » du poème en prose, son statut d'« objet construit », « un bijou » unique plutôt que « la devanture d'un bijoutier » faite d'une collection d'éléments sans lien les uns avec les autres.[165] L'idée de l'unité, comme on a déjà eu l'occasion de l'observer, pose de nombreux problèmes épineux; une suite de fragments apparemment discontinus pouvant masquer une cohérence insoupçonnée. Mais le titre « Poème qui manque d'unité », quoi

---

mérite, soit dit en passant, d'avoir rédigé l'une des premières thèses de doctorat sur Max Jacob. (« Our earlier allusion to the fortuitous in Jacob's poetry can apply only to the *recueil*, not to the individual pieces, whose composition shows evidence of extreme care. ») S. J. Collier, « Max Jacob and the 'Poème en prose' », *Modern Language Review* 51.4 (octobre 1956): 531, je traduis.

[163] MJ, *CaD*, 24.

[164] Ces poèmes sur la Guerre sont analysés dans mon article « Obus à six faces: le *Cornet à dés* et la Guerre », *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 27-40.

[165] MJ, *CaD*, 22-24.

qu'il en soit de la cohérence du poème qu'il arbore, joue un rôle de signal parmi d'autres d'une enfreinte volontaire des préceptes de la préface.

D'une manière plus ou moins occulte, les poèmes « dans un goût qui n'est pas le mien » commente cette apparente extériorité par rapport à la pratique jacobienne du poème en prose. L'un des moins commentés de ces poèmes est celui qui s'adresse « à toi, Rimbaud », alors même que Rimbaud fut ostensiblement au cœur de la querelle opposant Jacob et Reverdy (ostensiblement, car cette querelle fut avant tout personnelle): tandis que ce dernier reconnaissait en Rimbaud un pratiquant du poème en prose, Jacob critique vivement les *Illuminations*, affirmant qu'elles « ne condui[sent] qu'au désordre et à l'exaspération. »[166] Le tout premier texte du *Cornet* de 1917 fut la préface dite de 1906, rédigée en réalité vers 1916:

> Il n'y a rien de commun entre le poème en prose et les exaltations de Rimbaud. L'œuvre de Rimbaud s'enorgueillit de son sublime désordre, le poème en prose équilibre les éléments qui le composent. Les imitateurs de Rimbaud sont peut-être des poètes en prose, ils ne sont pas des auteurs de poèmes en prose.[167]

Cet agacement devant l'idolâtrie de ses pairs a porté préjudice à Jacob. Selon Yves Vadé, « Encore peut-on discuter certaines réactions d'humeur que contient [la préface du *Cornet*] (contre Rimbaud en particulier) et se demander si Max Jacob peut véritablement passer pour un théoricien. »[168] Mais Rimbaud lui-même témoigne d'une même attitude tout aussi polémique à l'égard de Musset: si on ne taxe pas Rimbaud d'être faible théoricien, c'est qu'on adhère largement (et en partie injustement) au jugement de Rimbaud sur Musset, tandis que Rimbaud bénéficie (en partie injustement, ou du moins avec des malentendus) d'une légitimité incontestée de père de la littérature moderne.

---

[166] MJ, *CaD*, 23.
[167] MJ, *CaD*, 268.
[168] Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires* (Paris: Belin, 1996) 8.

L'attitude polémique de Jacob envers Rimbaud ne saurait à elle seule mettre en question l'exposition théorique de la préface, dont elle n'est au demeurant qu'un élément accessoire: on pourrait remplacer le nom de Rimbaud avec n'importe quel auteur exemplifiant le manque de composition que Jacob reproche au poète des *Illuminations*. Rimbaud est choisi en ce qu'il semble avoir produit d'innombrables « imitateurs »: à travers Rimbaud, c'est l'épigonalité que Jacob condamne, une épigonalité devenue coûteuse à force de se réclamer le legs littéraire du poète de 17 ans.

Reste que ce mobile se cache derrière le reproche d'user de « pierres précieuses trop brillantes qui tirent l'œil aux dépens de l'ensemble. »[169] On verra plus tard dans le détail qu'il s'agit pour Jacob de défendre la composition, cette fois directement en rapport à la *dispositio* de la Rhétorique. Il défend cet art d'agencer les éléments d'un texte contre la primauté de l'*elocutio*, parfois traduit de manière insuffisante par le terme de *style.* L'élocution, partie la plus vaste de la Rhétorique, recouvre l'adaptation du maniement de la langue en fonction du caractère et du rôle social du locuteur, de son public, de l'occasion et des finalités du texte; on ne se sert pas de métaphores absconses ou de figures fleuries face à un public ignare, car c'est là un usage de la langue qui convient aux grandes occasions et destiné à un public compétent. On a parfois réduit la Rhétorique entière à cette seule catégorie, surtout lorsque la littérature tente de s'identifier à cette discipline pour s'emparer de son prestige: car l'*actio*, par exemple, partie qui concerne l'usage du geste, de la posture, des ressources expressives de la voix vive dans un but persuasif, n'a guère d'utilité dans le domaine de l'écriture. Jacob, pour sa part, voit en Rimbaud un style obsédé par l'ornement, mais sans souci de les disposer d'une manière intelligible ni en vue de faire œuvre, et ce plaidoyer contre l'*elocutio*, prônant la

[169] MJ, *CaD*, 23.

sobriété et la simplicité des moyens, s'oppose point par point à la déclaration d'André Breton (datée 1947), qui réduit toute la Rhétorique, et partant toute la littérature à la seule métaphore: « Il est bien entendu qu'auprès de celles-ci [la métaphore et la comparaison] les autres 'figures' que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne ».[170] En s'opposant à Breton sur ce point, Jacob s'oppose aussi à la tendance générale de la littérature au 20ème siècle: l'anti-rimbaldisme de Jacob est intempestif, et se prête d'autant plus aux malentendus.

Le « Poème dans un goût qui n'est pas le mien » dédié à Rimbaud poursuit en filigrane la polémique des deux préfaces du *Cornet*.[171] La dimension contentieuse du poème n'est sensible qu'en le lisant à la lumière des préfaces. L'orgueil du premier alinéa est d'une ironie instable, car Jacob n'est pas toujours étranger à un orgueil à peine moins démesuré: « Mon cheval a buté dans les doubles croches! Les notes éclaboussent jusqu'au ciel vert de mon âme: le huitième ciel! » Ce « Rimbaud » situe le « ciel de [s]on âme » au « huitième ciel », au-delà du septième ciel, autant dire au-delà de Dieu. Cette démesure se reproduit lorsque le faux Rimbaud identifie Napoléon comme l'ancêtre de Dieu: « L'homme porte sur lui les photographies de ses ancêtres *comme Dieu avait Napoléon*, ô Spinoza! » L'artiste, naturellement, s'accorde une place au-delà de Napoléon (donc de nouveau au-delà de Dieu): « [C]elui qui a conçu Napoléon comme un insecte […], qui lui a peint un nez trop grand à l'aquarelle, qui a figuré sa cour avec des couleurs trop tendres, n'était-il pas plus grand que Napoléon lui-même, ô Ataman Prajapati! »

[170] André Breton, *Signe ascendant* (Paris: Gallimard, 1968) 10.
[171] MJ, *CaD*, 37-38.

Ataman Prajapati désigne le démiurge hindou, créateur du monde, que le poète compare ici à l'artiste peignant (créant) Napoléon.[172]

Ces renversements de l'ordre divin et humain, remplaçant Dieu par l'homme (et par l'artiste en premier lieu), développent l'isotopie centrale d'un grossissement hyperbolique du minuscule: « Il faudrait, avec les bémols et les groupes de barres, décharger des steamers griffonnés, ramasser les étendards minuscules pour composer des cantiques. / Le minuscule, c'est l'énorme! » L'idée de faire des cantiques avec des « étendards minuscules » exemplifie l'inadaptation des moyens à la fin envisagée; on se propose de faire d'immenses « cantiques » aux allures bibliques, mais avec des broutilles insignifiantes.[173] La glorification du poète par lui-même relève d'une logique semblable: sa petite personne serait un dieu. D'autres « poèmes dans un goût qui n'est pas le mien » raillent la même tendance à parler trop haut qui semble caractériser l'époque selon Jacob. Dans le poème dédié au journal satirique anarchisant *l'Assiette au beurre*, on affirme avec ironie que les « conceptions morales » de ce journal « seront enviées par l'univers ».[174]

L'intrus de langue anglaise, *steamers*, reprend un motif galvaudé depuis Rimbaud, qui fut avec Baudelaire l'un des premiers à introduire des mots étrangers dans ses poèmes de manière ostentatoire, tel le *Wasserfall* allemand d'« Aube », le steerage de « Veillées » III, les *Embankments* et autres *railways* de « Promontoire », tous dans les

---

[172] Max Jacob, *The Dice Cup*, trad. Christopher Pilling et David Kennedy (London: Atlas Press, 2000) 70, note 19 des traducteurs.

[173] L'énoncé « Le minuscule, c'est l'énorme! » rappelle l'incipit de *Profond aujourd'hui*, « Je ne sais plus si je regarde un ciel étoilé à l'œil nu ou une goutte d'eau au microscope »: les deux phrases insistent sur la réversibilité ou le rapport d'homologie du plus vaste et du plus infime. Claude Leroy voit dans l'incipit une variation autour du motif pascalien des deux infinis, et la référence est tout aussi pertinente chez Jacob. BC, *TADA* XI, 5 et 475, note 1. L'évocation des deux infinis se trouve au numéro 72 dans les *Pensées* selon la numérotation de L. Brunschvicg; voir Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Ch.-M. des Granges (Paris: Garnier Frères, 1964) 87-93.

[174] MJ, *CaD*, 37.

Illuminations.[175] Ici, ce tic stylistique signifie *je suis à la mode*, *je suis moderne*. Pour désigner de telles images symptomatiques de la modernité, Anne Reverseau reprend astucieusement le terme « image yankee » de Léon-Paul Fargue, qui désignait ainsi les comparaisons particulièrement ostentatoires et souvent liées aux technologies nouvelles dont la poésie moderne s'était montrée si friande.[176] En outre, le motif des « steamers griffonnés » se rapporte bien peu aux autres éléments du poème; c'est une image relativement arbitraire et un exemple de la « pierre précieuse qui tire l'œil au dépens de l'ensemble », avec l'anglicisme d'un poète qui semble se regarder écrire. L'observation incongrue de la fin du poème, observation d'apparence contradictoire et totalement injustifiée par le contexte, joue le même rôle d'élément délibérément hors de propos: « Mon *cheval noir a l'œil bon, bien qu'albinos*, mais il a buté dans des notes de harpe. » En outre, l'insistance sur l'obstacle, sur le cheval qui « bute » sur les notes évoque « l'exaspération » que les *Illuminations* sont censées produire chez le lecteur.

Ainsi, ce poème donne à voir les caractéristiques principales que Jacob reproche à Rimbaud: style aux effets voyants et intrusifs, manque de motivation des motifs en présence, orgueil démesuré. Mais Jacob lui-même n'est pas étranger à cet orgueil, et sans la préface, la moquerie pourrait passer presque inaperçue. Le cheval noir albinos, tout comique qu'il soit, ne vise pas Rimbaud de manière évidente. On a pu remarquer que le *Cornet* affiche sa dette envers Rimbaud par ailleurs, à travers la suite d'aphorismes formellement proche des « Phrases » des *Illuminations*.[177] Le Critique des *Œuvres*

---

[175] Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes*, éd. Pierre Brunel (Paris: Livre de Poche, 1998) 120, 123, 140**.**

[176] Anne Reverseau, « Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste, 1905-1930: changer le regard du poète », thèse, Université Paris IV, 2011, 286-289.

[177] Après d'autres critiques, Anna J. Davies insiste à son tour que « des ressemblances stylistiques sont bel et bien observables entre Jacob et Rimbaud » (« Similarities in style between Jacob and Rimbaud *are* visible »); Davies fournit plusieurs observations qui confirment ce constat. Anna J. Davies, *Max Jacob and*

burlesques et mystiques avait déjà souligné l'influence prépondérante de Rimbaud chez Matorel, observation douteuse de la part de ce cuistre, mais qu'on peut envisager comme un aveu de Jacob. En somme, c'est la préface du *Cornet* qui oriente la lecture vers une attitude polémique, mettant en relief les effets de distanciation.

S'il y a distanciation de l'esthétique rimbaldienne, peut-on légitimement parler de pastiche? Les ressemblances au style rimbaldien sont pour le moins discrets: le mot anglais déjà relevé, le mot « cantique » qui se retrouve à l'occasion chez Rimbaud, le « ciel vert » évoquant peut-être l'absinthe.[178] La logique figurale du poème, qui place des êtres qui agissent (le cheval) au sein d'une représentation symbolique (la partition de musique), et qui engage une logique synesthésique par une évocation visuelle de la musique, ressemble aux procédés de certaines *Illuminations*. Mais Jacob use abondamment des mêmes procédés, comme dans « Omnia vanitas » qu'Antonio Rodriguez a décrit comme une sorte de mise en récit d'un « tableau en train de se faire », ou dans « Vieux Saxe », où le régime narratif se dévoile soudain en tant que représentation écrite: « Les chevaux eux-mêmes sont petits et les arbres sont *illisibles*. »[179] Même le fond ne se distingue pas très nettement d'autres poèmes du *Cornet*. De plus, le phrasé du poème dédié à Rimbaud n'a rien du style abrupt, presque haché, de Rimbaud lui-même. Il n'y a pas de véritable imitation du style rimbaldien, ni même d'effort visible à imiter ce style: il n'y a que la récupération d'une poignée de

---

the Poetics of Play, Coll. MHRA Texts and Dissertations (London: Maney Publishing, 2011) 27-28, je traduis, et voir 96-97 pour sa lecture du « poème dans un goût qui n'est pas le mien » dédié à Rimbaud.

[178] Le mot « cantique » se trouve dans « Adieu » dans *Une saison en enfer* et dans le poème en vers « Les pauvres à l'église »; le vers 23 du « Bateau ivre » évoque des « azurs verts ». Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes*, 85; *Poésies complètes*, éd. Pierre Brunel (Paris: Livre de Poche, 1998) 162, 204.

[179] MJ, *CaD*, 225 et 197, je souligne; Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique*, 75 et voir 73-76 pour la lecture d'« Omnia vanitas ». Sur l'*ekphrasis* chez Jacob, voir *infra*, 418-424.

motifs et de procédés marqués, seulement assez pour véhiculer la mise à distance de l'écriture rimbaldienne.

Le même effet du pastiche en trompe-l'œil s'observe dans d'autres « poèmes dans un goût qui n'est pas le mien », voire dans bien des poèmes jacobiens censés relever du genre. Si « Une de mes journées » emprunte le mouvement et la syntaxe d'« A une heure du matin », texte de Baudelaire, et si « Tableau de la foire » réécrit explicitement l'*«* Invitation au voyage », comme l'a observé Annette Thau et Jean de Palacio entre autres, le « poème dans un goût qui n'est pas le mien » dédié à Baudelaire n'imite en rien la suavité sensuelle et ondulée de la phrase baudelairienne.[180] Bien au contraire, ce poème commence à la manière d'une plaisanterie salée: « Auprès d'un houx dont les feuillages laissaient voir une ville, don Juan, Rothschild, Faust et un peintre causaient. »[181] Autant parler d'un Protestant, un Juif et un Musulman dans un bateau. Chaque personnage exprime la satiété d'un désir, l'avidité, la luxure, la gloire ou le bonheur selon le cas. A la fin du poème surgissent deux nouveaux personnages, Dieu et une femme:

> Il y avait à côté d'eux une femme jeune couronnée de lierre artificiel qui dit:
> 'Je m'ennuie, je suis trop belle!'
> Et Dieu dit derrière le houx:
> 'Je connais l'univers, je m'ennuie.'[182]

Le commentaire oblique sur la monotonie de la thématique baudelairienne saute d'autant plus aux yeux que le peintre avait remarqué, « Quand j'ai trouvé le secret qui m'a donné la gloire, dit le peintre, j'ai cherché d'autres secrets pour occuper ma pensée; pour ceux-là

---

[180] MJ, *CaD*, 187 et 185. Sur « Une de mes journées » de Max Jacob en tant que pastiche d*'«* A une heure du matin » de Baudelaire, voir Annette Thau, *Poetry and Anti-Poetry: A Study of Selected Aspects of Max Jacob's Poetic Style* (Chapel Hill, Caroline du Nord: University of North Carolina Department of Foreign Languages, 1976) 57-59; et voir également Gerald Kamber, « Max Jacob et Charles Baudelaire: une étude de sources », *Modern Language Notes* 78.3 (1963): 252-260 et Jean de Palacio, « La postérité de *Gaspard de la nuit*: de Baudelaire à Max Jacob », *Lettres Modernes MJ* 1 (1973): 157-189.
[181] MJ, *CaD*, 41.
[182] MJ, *CaD*, 42.

on m'a refusé la gloire que m'avait donné le premier et je reviens à ma formule malgré le dégoût que j'en ai. » De toute évidence, c'est la formule du poème baudelairien que vise Jacob, une formule qui ne renvoie à aucun poème de Baudelaire en particulier. Jacob exagère ce trait de l'art baudelairien à outrance, sans se soucier des saveurs de la forme. Par ailleurs, le poème pourrait également viser Nietzsche, cible fréquente de la raillerie jacobienne; le philosophe avait écrit:

> Le vieux Dieu, tout 'esprit', tout grand prêtre, toute perfection, se promène dans son jardin: seulement, *il s'ennuie*. Contre l'ennui, les dieux mêmes luttent en vain. Que fait-il? Il invente l'homme, l'homme est divertissant… Mais voilà, *l'homme aussi s'ennuie*. La pitié de Dieu pour la seule peine inhérente à tous les paradis ne connaît pas de bornes: il crée sans tarder d'autres animaux. *Première* méprise de Dieu: l'homme ne trouva pas les animaux amusants, il régnait sur eux, il ne voulait même pas être 'animal'. Par voie de conséquence, *Dieu créa la femme*.[183]

Nietzsche pose l'omniprésence proprement cosmique de l'ennui avec la même insistance un peu comique que Jacob et avec plusieurs des mêmes figures emblématiques: la femme, Dieu et (les) homme(s). Jacob connaissait bien l'œuvre du philosophe allemand. Ici encore, Baudelaire n'est qu'une cible à bon marché, visée afin de raffermir les contours du poème en prose jacobien.

L'intertextualité chez Jacob relève souvent de la caricature à outrance, ses indices se réduisant à un titre ou un nom propre indiquant, non pas que le poème soit un pastiche ou une parodie, mais qu'on peut lire le poème à travers telle œuvre ou à travers l'œuvre de tel écrivain. Il s'agit de tremplins souvent accessoires, et rarement nécessaires à la compréhension des poèmes. Cette proposition nuance l'idée réductrice que le pastiche et la parodie sont au cœur de l'écriture jacobienne. S'ils en sont le fondement, ils n'en sont pas la fin; la réappropriation fournit à Jacob des matériaux qu'il met en œuvre avec des

[183] Frédéric Nietzsche, *L'Antéchrist*, trad. Robert Rovini (Paris: Benoît Jacob, 2002) 136, §48, je souligne à l'exception du mot « première ».

buts et des effets généralement très différents de ceux des textes-sources. Les pastiches de Paul Reboux et Charles Muller, dont les textes *à la manière de…* ont donné une grande visibilité à ce genre au début du 20ème siècle, ou encore les parodies du théâtre hugolien au 19ème siècle sont tous des textes qui parasitent leurs textes-sources, car ces derniers leur sont essentiels et indissociables; s'ils ne ressemblent pas de près au texte-source, ils sont des pastiches ou des parodies ratés. Rarissimes sont les textes jacobiens qui témoignent d'une telle dépendance, y compris « Tableau de la foire », « Une de mes journées » et les « poèmes dans un goût qui n'est pas le mien ». Ceux-là n'ont pas pour fonction essentielle de renvoyer à Baudelaire; ils ont d'autres enjeux; quant à ceux-ci, leur fonction moqueuse et polémique dépend surtout des préfaces: ils ne renvoient à aucune œuvre en particulier, et ne visent pas l'imitation stylistique pour elle-même. C'est pourquoi ces poèmes n'ont pas besoin de ressembler beaucoup aux styles des écrivains mentionnés, mais seulement assez pour signaler la mise à distance symbolique de leurs legs littéraires.

E. Conclusion

Les analyses qui précèdent rassemblent trois perspectives dont il faut rappeler l'articulation: la composition du recueil, la sociologie littéraire et le recours massif aux techniques d'écriture intertextuelles. Le postulat fondamental est que les manières d'agencer les recueils d'une part, et la réappropriation de matériaux textuels et stylistiques de l'autre, sont des mises en scène qui projettent une image de l'écrivain, à destination certes du public général, mais plus encore de ceux qui partagent l'espace littéraire de l'époque. Et cette image projetée tend à interroger les origines de l'écriture,

ou plus précisément à estomper ou exhiber le fait que l'écrivain puise d'abord chez les autres les ressources de son art.

Ainsi, l'agencement des recueils peut suggérer un parcours, où la réappropriation sous forme d'apparents pastiches ou d'influences littéraires affichées procède à l'émergence de l'écrivain au sens plein. Il s'ensuit que le devenir-écrivain est un apprentissage, conditionné par le milieu, les lectures, les rapports sociaux et l'histoire. Mais on ne cesse de mettre cette perspective à distance, soit par l'ironie comme dans les *Œuvres burlesques et mystiques de Saint Matorel*, soit par la duplicité de gestes d'imitation ou de réappropriation en trompe-l'œil, qui n'ont que l'air d'imiter mais trahissent délibérément leurs modèles: ainsi les *Pâques* ou le début du *Cornet à dés*. L'agencement du recueil peut aussi et tout au contraire, brouiller l'image d'une trajectoire littéraire, donnant à voir un écrivain apparemment libéré du processus d'apprentissage, capable d'assumer n'importe quel style à volonté. Mais Apollinaire sème lui aussi le doute sur sa récupération de l'écriture des autres, en signalant à coups de dédicaces ou de gestes plus ou moins provocateurs (« Liens », « Cortège », mais aussi « Arbre », ou encore « l'Antitradition futuriste ») ce qu'il doit aux autres écrivains – tout en voulant faire croire qu'il ne leur *doit* rien, mais qu'il le leur prend d'une force souveraine.

On voit à quel point l'esthétique de la réappropriation ne se peut considérer indépendamment ni de l'agencement du recueil, où elle joue un rôle structurant comme dans le *Cornet* ou les *Poésies complètes* de Cendrars, ni du rapport aux autres écrivains, cibles et sources de l'écriture. On a constaté que Cendrars et Jacob se préoccupe des ascendants – Baudelaire, Rimbaud, Gourmont – tandis qu'Apollinaire semble s'adresser

davantage à ses pairs unanimistes ou néo-symbolistes. Mais on ne saurait ainsi séparer ces démarches en deux types distincts. L'attitude de Jacob envers Rimbaud se lit à la lumière du dialogue ou de la polémique avec Reverdy, tout comme les *Pâques* est devenu l'enjeu du rapport Cendrars-Apollinaire: la question du rapport aux ascendants *est* la question du rapport aux contemporains.

Cependant, une approche de la composition du recueil chez ces poètes ne saurait être complète sans l'aborder aussi par le biais d'un mythème commun aux trois, peut-être le mythème qui leur est le plus essentiel: l'Initiation. Initiation à la poésie, au savoir ultime, à la Vie, à Dieu, à l'Amour, selon le poème et le poète. Cette thématique nous ramène apparemment en arrière dans le déroulement du présent travail, dans la mesure où elle engage davantage une réflexion sur la subjectivité que les dialogues entre écrivains, leurs polémiques ou leurs prises de position. Mais, outre que subjectivité et altérité relèvent comme on sait d'une seule et même préoccupation, l'examen de la composition assure la continuité et la cohérence de la démonstration. Après l'examen de la logique initiatique chez ces trois poètes, on reviendra aux mises en scène destinées aux autres par le biais des contributions aux revues littéraires.

V

Parcours initiatiques

« Yet we, the latter-day twice-born,
[…]
dragging the forlorn
husk of self after us […] »
– H.D., *Trilogy*[1]

On vient d'aborder la logique compositionnelle des recueils ainsi que des *Pâques* à la lumière du concept de la réappropriation, ce recours massif aux techniques d'écriture fondées sur l'intertextualité. On abordera la structure des recueils ou grands poèmes une seconde fois à la lumière du parcours initiatique. Mais qu'entend-on par *initiation*? Un bref regard sur un récit profondément enraciné dans la culture judéo-chrétienne peut suggérer ce que désigne ce mot.

Selon l'Evangile de Jean, le Christ vint à la rencontre de Nicodème, un notable pharisien disposé à croire, mais rempli de doute. Nicodème reconnaît la divinité de Jésus: « 'Rabbi, nous savons que tu es un maître qui vient de la part de Dieu, car personne ne peut opérer les signes que tu fais si Dieu n'est pas avec lui.' » Mais Jésus répond par une énigme qui confond Nicodème:

> 'En vérité, en vérité, je te le dis: à moins de naître à nouveau, nul ne peut voir le Royaume de Dieu.' Nicodème lui dit: 'Comment un homme pourrait-il naître s'il est vieux? Pourrait-il entrer une seconde fois dans le sein de sa mère et naître?' Jésus lui répondit: 'En vérité, en vérité, je te le dis: nul, s'il ne naît d'eau et d'Esprit, ne peut entrer dans le Royaume de Dieu. Ce qui est né de la chair est chair, et ce qui est né de l'Esprit est esprit. Ne t'étonne pas si je t'ai dit: "Il vous faut naître d'en haut." Le vent souffle où il veut, et tu entends sa voix, mais tu ne sais ni d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit.' Nicodème lui dit: 'Comment cela peut-il se faire?' Jésus lui répondit: 'Tu es maître en Israël et tu n'as pas la connaissance de ces choses! En vérité, en vérité, je te le dis: nous parlons de ce que nous savons, nous témoignons de ce que nous avons vu, et, pourtant, vous ne recevez pas notre témoignage. Si vous ne croyez pas lorsque je vous dis les choses de la terre, comment croiriez-vous si je vous

[1] H.D. [Hilda Doolittle], *Trilogy: The Walls Do Not Fall, Tribute to the Angels, The Flowering of the Rod* (New York: New Directions, 1998) 22.

> disais les choses du ciel? Car nul n'est monté au ciel sinon celui qui est descendu du ciel, le Fils de l'homme.' (Jean 3:1-13)

L'incompréhension de Nicodème se comprend plus aisément lorsqu'on sait que les expressions « d'en haut » et « de nouveau » traduisent le même mot grec, de même que les mots « Esprit » et « vent »; la traduction réduit la polysémie des propos de Jésus. La complexité de ce passage rend celui-ci obscur en effet; il est susceptible de nombreuses interprétations. Mais l'aveuglement de Nicodème étonne le lecteur d'aujourd'hui, tant la métaphore usée « naître de nouveau » suscite immédiatement l'idée de la transfiguration totale et définitive subie par celui qui accède à la vérité transcendante ou au savoir ultime. L'expression qui désigne le passage de l'aveuglement au savoir ou à la foi est transparente, quand bien même la nature de ce passage reste irréductiblement mystérieuse.

Tout rite initiatique, de la Bar Mitzvah au baptême, de l'initiation maçonnique aux rites orphiques, lie une symbolique de la renaissance purificatrice à celle d'une accession au savoir véritable. Jésus, selon l'une des interprétations possibles de ce dialogue, propose à Nicodème une initiation à rebours; non une accession, mais une renonciation au savoir, car « quiconque né de l'Esprit », paradoxalement, ne sait ni d'où vient, ni où va l'Esprit, quand bien même il « entendrait », dans les deux sens du mot, sa voix. La portée initiatique du passage saute aux yeux en dépit de ce paradoxe d'une connaissance qui renonce à comprendre, et malgré l'apparent non-aboutissement de l'enseignement christique (car on ne voit pas de renaissance mystique chez Nicodème: il réapparaît deux fois dans l'Evangile de Jean, pour défendre Jésus contre la parole hostile des Pharisiens, et pour récupérer le corps de Jésus en compagnie de Joseph d'Arimathie, indices sans preuve que Nicodème aurait percé le sens de l'enseignement christique).

Cependant, le terme d'*initiation* s'applique rarement à la révélation du converti chrétien; ses connotations le rattachent plus immédiatement à la tradition hermétique, aux sociétés secrètes, aux rites païens ou au rite d'initiation profane, celui qui accomplit le passage à l'âge adulte. Il s'agit ici d'en souligner l'acception générale: l'initiation, comme le mot même l'indique par son sens premier de *commencement* ou de *début*, marque la naissance à une croyance (qui, pour le croyant ou le mystique, équivaut à une accession à la Science ou la révélation d'une Vérité), y compris chrétienne. Cette acception plus large du mot est nécessaire pour recouvrir les significations diverses de la symbolique initiatique chez Cendrars, Apollinaire et Jacob: il s'agit d'initiations plus ou moins multiples, renvoyant tantôt à la mystique, tantôt à l'amour, tantôt à la tradition hermétique, tantôt à la poésie, différents savoirs au sens large auxquels ces poètes s'initient. Le point commun fondamental entre toutes ces perspectives différentes, ce qui justifie leur dénomination par un terme unique, ce n'est pas tant l'idée d'une purification (cela correspond mal à Cendrars), d'une accession au savoir (le Christ enseigne une renonciation au savoir qu'assume Max Jacob) ou d'un passage quelconque. Le point commun, c'est l'idée d'une transfiguration au sens fort, un changement d'essence parfois symbolisé par un changement symbolique de l'apparence: aussi en biologie le terme désigne la transformation totale de l'apparence d'un organisme, tel la mue de la chenille en chrysalide, puis en papillon.

A l'exception notable de Jean Cocteau et de Paul Claudel, il n'existe sans doute aucun poète fasciné par la ou les expérience(s) initiatique(s) autant que Jacob, Cendrars et Apollinaire. On rencontre ce thème partout, on l'examine sous toutes ses coutures. Mais la récurrence même de cette thématique en dénonce l'aporie. On ne renaît qu'une fois; or,

ces poètes ne cessent de renaître – et de déchoir. L'accession à la Science, qu'elle soit d'amour, de poésie ou du divin, n'a chez eux rien de définitif; le point de non-retour qu'atteint l'initié se voit hanté par le retour cyclique au point de départ. La renaissance, transfiguration par laquelle on devient Autre, dissimule la répétition du même. La rupture est un leurre. Chez Apollinaire et Jacob, cette duplicité s'inscrit non seulement dans les poèmes, mais se donne à voir aussi à travers l'agencement des recueils. Chez Cendrars, elle transparaît principalement au cours des longs poèmes que sont les *Pâques* et la *Prose du Transsibérien*. Mais quel que soit le prisme à travers lequel le poète donne à voir sa transfiguration, Vie, Amour, Foi ou Poésie, la préoccupation fondamentale reste celle de la subjectivité et de sa capacité à se transformer définitivement. La discontinuité radicale du sujet conceptualisée au cours du 20ème siècle, selon laquelle le sujet n'atteint jamais l'identité à soi-même, est mise en question par l'idée inverse d'une identité intrinsèque impossible à dépasser, d'un moi-prison condamné à se singer.

A. Max Jacob et Nicodème

Peu avant avril 1942, Robert Zunz, ami et mécène de Max Jacob, décide de se convertir au catholicisme. Ayant reçu la nouvelle, Max Jacob lui écrit:

> Joie! Joie! Pleurs de joie! J'ai eu la même révélation fin septembre 1909. Et je m'associe parfaitement à vous. C'est ce qu'on appelle 'une mort morale', cette mort dont il est question dans l'Évangile dans un entretien de Dieu avec Nicodème. Cette révélation est le sommet et le pivot de votre vie car voici votre foi *fondée* or seront sauvés ceux qui ont la foi.[2]

Cette association entre l'expression « mort morale » et la rencontre de Jésus et Nicodème se rencontre dans de multiples correspondances tout au long de la vie de Jacob. La « mort

[2] Patricia Sustrac, « Lettres de Max Jacob à Robert Zunz: correspondance inédite 1939-1944 », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 109.4 (2009): 918.

morale » désigne non pas une mort physique vertueuse, telle la mort de Caton d'Utique se suicidant au nom de la liberté, ni une mort du sens moral qui conduirait à la déchéance, mais une mort de l'esprit et de ses valeurs (sa « morale ») par opposition à la mort du corps. Elle produit la purification et la renaissance à la vie chrétienne. La « mort morale », c'est le baptême, non en tant que promesse de salut impliquant l'engagement sans cesse réaffirmé du croyant (et donc l'exercice de sa vigilance), mais le baptême identifié au passage sans retour qu'est la mort.

Outre les explications dans la correspondance, deux poèmes de Jacob s'intitulent « Mort morale » en référence implicite au troisième chapitre de l'Evangile johannique. En vérité, on ne saurait surestimer l'importance de ce passage, véritable pierre de touche pour la pensée morale et théologique de Max Jacob. Sauf erreur, Nicodème n'est jamais mentionné nommément en dehors de la correspondance, mais on voit pourquoi Jacob se serait identifié à ce premier disciple du Christ. Ce sont tous deux des Juifs convertis d'origine pour ainsi dire bourgeoise (Nicodème est un « notable »). Nicodème sort du milieu le plus hostile au Christ, tandis que Jacob se montre, dans la *Défense de Tartufe*, mal à l'aise par rapport à ses origines juives, et entouré d'un milieu également allergique à la foi; autrement dit, tous deux ont renié les croyances de leur famille et de leur communauté.[3]

Mais ce qui rapproche le plus nettement Jacob et Nicodème, et ce qui fait de ce dernier une figure emblématique pour Jacob, c'est le désir obstiné de comprendre la foi

[3] Le malaise de Jacob à l'égard de ses origines juives se fait sentir à de nombreuses reprises. L'un des gestes inauguraux de l'œuvre, l'incipit de *Saint Matorel*, compare les « cornes » mythiques de Moïse à celles du Diable; une page équivoque de la *Défense de Tartufe* évoque « l'orgueil de race » juif. Jacob ne dépasse jamais l'antisémitisme ambiant de son époque; reste que de tels passages gênent aujourd'hui, plus encore compte tenu du destin tragique du poète. MJ, *DdT*, 122; Max Jacob, *Saint Matorel* (Paris: Gallimard, 1936) 9; et voir à ce propos Patricia Sustrac, « Les impossibles sociabilités juives de Max Jacob », *Cahiers Jean-Richard Bloch* 17 (2011): à paraître; et Christine Van Rogger-Andreucci, *Max Jacob, acrobate absolu* (Seyssel: Champ Vallon, 1993) 15-32.

par la raison, et l'échec de ce désir. La critique jacobienne a beaucoup discuté le rapport entre la foi et la raison chez Jacob.[4] Aussi observe-t-on que Jacob se montre sans cesse attiré par l'exégèse, la symbolique et tout ce qui relève de l'approche intellectuelle du divin, mais qu'en même temps il se sent coupable de ces démarches. Dans *Saint Matorel*, le personnage éponyme entendra cette voix: « Le salut des hommes est dans la prière; n'enseigne pas les hommes mais ferme ta bouche et *ferme ta cervelle pour ouvrir ton cœur*! »[5] Cette claire condamnation de la Gnose reviendra sous des formes plus nuancées dans la *Défense de Tartufe* et dans la correspondance notamment. Jean-Jacques Thomas a eu raison, cependant, de prendre le contre-pied des interprétations anti-intellectualistes de la foi jacobienne, en arguant que le savoir joue un rôle primordial dans cette foi: la perspective de Jacob ressemble de près à celle de Pascal, ascendant incontournable de Jacob, qui affirme dans les *Pensées* que « C'est le cœur qui sent Dieu et non la raison. Voilà ce que c'est que la foi: Dieu sensible au cœur, non à la raison », mais qui tempérait ce type de jugement en dénonçant « [d]eux excès: exclure la raison, n'admettre que la raison. »[6] De même, chez Jacob, le désir de connaître Dieu comporte le risque d'orgueil et d'égarement, mais ne saurait pour autant être évacué de la pratique dévotionnelle, et constitue une partie nécessaire du rapport à Dieu.

Pour Jacob, Nicodème symbolise donc la fidélité indéfectible du converti en dépit des incertitudes et du mystère du divin resté intact. La conversion ne met pas fin à ces

---

[4] Voir la somme de Christine Van Rogger-Andreucci sur la question de la religion chez Jacob, *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob* (Paris: Champion, 1994) *passim*.

[5] Max Jacob, *Saint Matorel*, 82, je souligne.

[6] Blaise Pascal, *Pensées*, éd. Ch.-M. des Granges (Paris: Garnier Frères, 1964) 143, 147. L'importance des *Pensées* chez Jacob est incalculable, mais elle l'est aussi pour les 150 intellectuels convertis étudiés par Frédéric Gugelot. Chez ces intellectuels, dit Gugelot, « le Pascal des *Pensées* […] est l'auteur le plus largement cité après les Evangiles. » Les *Pensées*, en deuxième place après la Bible! Et Gugelot de constater l'importance de Pascal bien au-delà des seuls croyants, notamment à travers une lettre de Guillaume Apollinaire. Frédéric Gugelot, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France, 1885-1935* (Paris: CNRS Editions, 1998) 77-78.

incertitudes, ni dans l'Evangile de Jean, ni dans la *Défense de Tartufe*. Ici encore, la conception jacobienne se rapproche de celle de Pascal: la fermeté de la foi procède de la pratique dévotionnelle, non l'inverse. « Suivez la manière par où [les croyant fidèles] ont commencé », écrit Pascal, « c'est en faisant tout comme s'ils croyaient, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fait croire […]. »[7] Jacob cite la conception de Pascal dans sa « Défense de Tartuffe [*sic*] ou portrait de l'auteur en martyr », texte non destiné à la publication écrit pour Jacques Doucet:

> De même qu'un homme qui se veut de la gravité se donne la mine de l'avoir pour acquérir le reste, celui qui prétend à la perfection religieuse en aura d'abord les apparences. C'est ici la clef du Tartuffe. […] 'Allez à l'église de force pour un jour le faire de gré', dit à peu près Pascal […]. Tartuffe est apprenti, on le croit comédien.[8]

C'est cette idée d'une foi lentement et durement acquise qui justifie ostensiblement les régressions coupables du croyant même après sa vision et sa conversion, telles la « Messe du démoniaque ». Mais, tout à rebours de ce schéma pour ainsi dire progressif du devenir-croyant, l'idée de la « mort morale », ainsi que Jacob l'explique sommairement dans ses correspondances, se fonde d'abord sur une logique de la Révélation subite et sans retour. Ce deuxième schéma du devenir-croyant coupe la vie du converti en un avant et un après de la vision transfiguratrice. Victor Matorel subit cette transfiguration d'une manière particulièrement visible; suite aux visions fiévreuses de la deuxième partie du roman, la foi de Matorel ne vacillera plus, malgré un certain manque d'orthodoxie.[9] Les ambiguïtés de la *Défense de Tartufe*, autrement complexes, ont été analysées à travers la « Messe du démoniaque », et cette complexité provient en partie de la superposition des deux schémas difficilement conciliables: tandis que la « Révélation » et le baptême

[7] Blaise Pascal, *Pensées*, 137-138.
[8] MJ, *DdT*, 295.
[9] Voir Max Jacob, *Saint Matorel*, 58-74.

semblaient imposer l'idée d'une « 'révolution' intime », la « Messe du démoniaque » ne se comprend (relativement) qu'à la lumière du passage difficultueux par la porte étroite de la foi vertueuse.[10]

Cette coexistence inconfortable de la transfiguration initiatique et du devenir marqué d'intermittences se retrouve dans le *Cornet à dés*, beaucoup plus discrètement que dans la *Défense* ou *Saint Matorel*. On a vu tout à l'heure à quel point l'agencement des parties et des titres du *Cornet* est prémédité et motivé, mais on n'a pas commenté la division en deux parties principales de longueur à peu près égale. C'est pourtant le point d'articulation fondamental du livre, puisque dès l'édition de 1923 et jusqu'à aujourd'hui, seule la division en deux parties est numérotée. A en juger par l'absence totale de commentaire sur la question, voire sur l'ordonnance du *Cornet* en général, on semble tenir cette division pour insignifiante, et non-signifiante. Ce n'est pas tout à fait faux, mais il importe d'examiner d'abord un fort indice contraire, à savoir, l'importance symbolique du premier poème de la deuxième partie, qui se situe donc au centre du recueil (mathématiquement, il est le 93ème poème sur 172 poèmes dans l'édition de 1923, sans compter la suite d'aphorismes):

La Mort morale

> Le vieillard qui portait une lampe allumée sous un grand manteau noir doublé de fourrures, il leva vers le vitrail des yeux emplis de larmes. L'orgue emmenait les morts. Le vitrail redisait les sept ciels verticaux et c'était l'harmonie de tout le végétal. Le Seigneur couronné de perles et sans mitre changea le cours des temps pour finir ses alarmes.[11]

[10] C'est René Plantier qui évoque la « 'révolution' intime » que Jacob souhaitait par le baptême; René Plantier, *Max Jacob* (Paris: Desclée de Brouwer, 1972) 77. Voir également l'analyse de la « Messe du démoniaque », *supra*, 90-108.
[11] MJ, *CaD*, 159.

Ce court texte compte parmi les plus sobres du *Cornet*. Ne comportant aucun humour manifeste, son style minimal ôte toute enflure à ce moment de pathos; le vocabulaire reste simple et la syntaxe sans inversion: une phrase se voit réduite au schéma sujet – verbe – complément: « L'orgue emmenait les morts ». La mise en forme suggère une intensité fortement retenue, presque comprimée, qui en fait une réussite poétique exemplaire de l'art du poème en prose jacobien, selon des critères valorisant justement la retenue, la mesure et l'économie de moyens. Ces critères vont à l'encontre des élocutions spectaculaires ou des minimalismes voyants dont le vingtième siècle s'est montré friand, des métaphores génitives fulgurantes de Char aux inversions raciniennes de Bonnefoy, du vers dépouillé de Guillevic au drapé du verset à la Saint-John Perse. La lampe cachée sous le manteau du vieillard exemplifie ce parti pris de sobriété voilant l'intensité du pathos. Mais, si le style de ce poème se veut sans éclats brusques, on y trouve bien des effets formels, discrets mais efficaces. A l'inverse des « steamers » trop voyants du poème dédié à Rimbaud analysé tout à l'heure, les effets de style évitent ici de se mettre en porte-à-faux. « L'orgue e*mm*enait les *m*orts » comporte ainsi une double reprise de cellules phoniques dans l'espace de cinq mots à peine, mais la banalité syntaxique et lexicale de la phrase empêche que l'effet ne paraisse décoratif.

De même, l'adjectif « verticaux », quoique justifié pour suggérer la hauteur divine des sept ciels et la forme étroite et allongée du vitrail, pourrait sembler inattendu, mais demeure peu recherché comparer aux mots rares affectionnés par Apollinaire. La même remarque vaut pour le « végétal » à la fin de la troisième phrase. Le mot semble un peu étrange, introduisant des connotations vaguement scientifiques; le poète évoque « le végétal » au lieu des « plantes » plus banales, et se sert d'un adjectif substantivé, *le*

végétal, à la place d'une expression telle que *le monde végétal*. Mais ce mot s'avère producteur d'associations harmoniques: « verticaux » et « végétal » partage une même désinence *-al/-ales/-aux* modulée d'un mot à l'autre; les deux mots partagent la même consonne initiale, créant une allitération à distance qu'on retrouve ailleurs (« il le*v*a *v*ers le *v*itrail… »); et il y a une association sonore entre la première syllabe de *vert*icaux et le sens de « végétal », ce qui associe le Paradis à une vie foisonnante, exubérante. Etant donné tant d'échos et de suggestions, ces deux mots témoignent d'une grande économie de moyens; on tire le maximum d'effets d'un décalage stylistique relativement peu perturbateur.

Au demeurant, la présence d'alexandrins déguisés contribue à cette impression de précision sobre, d'autant plus qu'aucune inversion ni ellipse ne vient signaler leur présence; le rythme est là, mais en retrait:

> Le vieillard qui portait | une lampe allumée
> sous un grand manteau noir | doublé de fourrures, (6/5 syllabes)
> il leva vers le vitrail | des yeux emplis de larmes. (7/6 syllabes)
> L'orgue emmenait les morts. (6 syllabes)
> Le vitrail redisait | les sept ciels verticaux
> et c'était l'harmonie | de tout le végétal.
> Le Seigneur couronné | de perles et sans mitre
> changea le cours des temps | pour finir ses alarmes.

Au prix d'un hémistiche isolé et de deux vers faux qui s'équilibrent, on obtient ainsi sept vers et demi sans enjambement ni rejet et aux césures parfaites, et qui soulignent les parallélismes: « végétal » et « verticaux » se répondent à la fin des vers déguisés; « larmes » et « alarmes » riment à distance; les agents principaux, le veillard et le Seigneur, occupent une position assez symétrique, en début du premier et de l'avant-dernier vers.

Sur le plan sémantique, le poème paraît très simple, plus encore à la lumière du titre dont on a établi la signification: le vieillard, identifié implicitement à Max Jacob sinon à Nicodème, subit une révélation mystique; on assiste à sa conversion spirituelle. Le vieillard se trouve vraisemblablement dans une église lors de funérailles; l'orgue emmène « les morts », et le vieillard porte pour l'occasion un manteau de couleur noir, dont les fourrures suggèrent une certaine aisance. Malgré le contexte liturgique, le Christ ne porte pas de mitre, car sa présence s'adresse au vieillard en personne, non à l'office funéraire qui requerrait la mitre portée seulement dans l'exercice des fonctions pontificales.[12] Le Christ paraît pour « chang[er] le cours des temps », autrement dit afin de transformer la destinée du vieillard, et c'est cette conversion qui « met fin à ses alarmes », c'est-à-dire le deuil ou le remords qu'expriment les larmes du vieillard. Car l'adjectif possessif « ses » se réfère vraisemblablement au vieillard, plutôt qu'au Seigneur: outre que le Seigneur en majesté ne suggère guère des « alarmes », c'est ici les larmes du vieillard qui demandent le secours divin de la paix. L'ambiguïté du possessif est peut-être préméditée, dans la mesure où elle suggère une identification affective du vieillard au Christ, et identifie la souffrance du vieillard à celle du Christ (idée fréquemment rencontrée chez les penseurs catholiques, pour qui toute souffrance renverrait à celle du Christ; causer la souffrance chez un autre ajouterait à Sa souffrance). Dans la même optique d'une identification affective entre les deux personnages, on peut tenir la lampe cachée pour une métonymie du cœur, rayonnant de lumière tel le Sacré

[12] Les images du Christ en majesté représentent rarement ce dernier portant une mitre, y préférant une couronne royale ou d'épines, voire une auréole particulièrement ornée. Cependant, un bel exemple d'un Christ vêtue d'une mitre se voit dans un panneau de l'autel de Gand créé par Jan van Eyck au quinzième siècle.

Cœur de Jésus dans certaines représentations conventionnelles. Aussi les insignes du vieillard montrent qu'il a reçu, ou mérite de recevoir la lumière divine.

Changer le cours des temps, *mettre fin* à ses alarmes: le poème ne laisse aucun doute: cette révélation sauve définitivement le vieillard, modifie sa trajectoire pour toujours. Le poème du *Laboratoire central* intitulé « Mort morale » penche encore davantage dans le sens de la transformation radicale; il s'agit d'une vision explicitement eschatologique de Paris en pleine destruction. Autrement dit, la « mort morale » signifie ici le Jugement; rien de plus radicalement définitif! Mais si la « Mort morale » du *Cornet* est bel et bien l'emblème de la « révolution intime » du croyant, ce poème ne semble pas pour autant bouleverser l'écriture du *Cornet à dés*. L'écriture de la deuxième partie du livre est sensiblement la même que celle de la première. Immédiatement à la suite de « Mort morale », « Equatoriales solitaires » reviendra aux formes ludiques et aux jeux paronymiques hypervisibles: « Quatre doigts de pied noueux servent de frisures au *taureau haut* qui n'est qu'un homme et qui *combat*, *bas*! » et ainsi de suite.[13] Autrement dit, la division en avant et après qu'effectue la « Mort morale » n'a qu'un statut purement symbolique, car la distribution des poèmes entre les deux parties n'obéit à aucun principe observable. Le sens, la teneur stylistique et la place de la « Mort morale » en font le pivot du livre; le reste de ce livre en fait un pivot factice, car sans effet sur le style ni la thématique des autres poèmes. A la « Mort morale » et sa révélation mystique, on pourrait appliquer ce mot d'« Equatoriales solitaires »: « ce n'est qu'une bordure, dure! Mais à double entente. »

A la « Mort morale », cette bordure entre les deux parties du *Cornet*, répond naturellement l'ultime poème du *Cornet*, « Un peu de théosophie imprévue mais non

[13] MJ, *CaD*, 160, je souligne.

imprévisible ». Le rapport symétrique de ces deux poèmes reproduit la symétrie de la première partie, qui s'ouvre avec « Frontispice » et s'achève avec un « Dénouement ». Le thème religieux, annoncé dès le titre, rapproche d'abord la« Mort morale » et « Un peu de théosophie… ». De plus, tout comme la « Mort morale », « Un peu de théosophie » évoque des funérailles. Mais de la « Mort morale » à « Un peu de théosophie… », la révélation mystique est devenue méditation sur le péché, cette tache inexpugnable de l'âme humaine. Jacob assume un masque: « C'est l'heure de penser à mon enfant mort. Divorcé, remarié, je suis veuf et je médite. » L'homme imagine l'enterrement de son enfant, puis s'adresse au lecteur d'un ton moralisateur:

> O figure angélique de notre enfant: l'enfant mort! J'ai revu bien des soirs l'enterrement de l'enfant: il y avait tous les vices derrière le corbillard: ceux qui touchent le ventre, ceux qui touchent le front, ceux qui touchent la cuisse, ceux qui touchent le pied. Il y avait aussi des manchots, des boiteux, des béquillards et des aveugles.
>
> Pleurez vos femmes défuntes! pleurez votre bel enfant mort, vous les pleureriez avec moins de douleur si les cortèges n'avaient emmené au cimetière les gargouilles même de Notre-Dame.[14]

Puisque l'enfant incarne traditionnellement l'innocence et la pureté, et plus encore chez Jacob, ces vices semblent renvoyer non à l'enfant, mais au personnage qui « médite » ces morts. A la lumière de ces vices du père, la perte des êtres chers suggère le châtiment divin. Le mot « théosophie » désigne un spiritualisme syncrétique à la mode en Europe depuis les années 1875, et la pensée jacobienne en était proche avant la conversion de 1915: ici, conformément au syncrétisme de la théosophie, le poète entend peut-être signaler l'universalité du message moral.

Ce type de mise en garde moralisatrice à la manière de l'Ecclésiaste n'a rien de singulier dans l'œuvre de Jacob, bien entendu. La particularité de ce poème est de

[14] MJ, *CaD*, 243.

proposer la « Mort morale » sous forme de reflet inversé. Au lieu du vieillard soudain apaisé par une présence christique qui le destine au salut, le veuf d'« Un peu de théosophie » est troublé par une présence diabolique qui semble annoncer la damnation. Il y a un rapport de complémentarité entre la promesse du salut et la mise en garde finale: ce sont deux modes majeurs du discours chrétien. Mais dans une perspective téléologique, le chemin du premier au dernier poème inverse l'ordre logique de ces modes: c'est la mise en garde, la méditation du péché et de l'enfer, qui est censé mener à la mort morale qui sauve, non l'inverse. Cette disposition comme qui dirait tête-bêche a pour effet d'atténuer fortement le rapport implicite de ces poèmes au cheminement de Jacob; il s'agirait de deux fictions autonomes, non pas des moments dans le parcours du converti, comme on aurait pu le croire en lisant la « Mort morale » à mi-recueil. La portée symbolique de la « Mort morale » s'en trouve presque anéantie par la double palinodie; celle d'une écriture qui reste la même d'une partie à l'autre de sorte que ce poème-seuil paraisse ne mener nulle part, et celle d'une conclusion qui met à distance le parcours que la « Mort morale » semblait ébaucher.

Ces observations portent sur un agencement en trompe-l'œil qui n'esquisse une structure que pour la faire rater, pour ainsi dire. Ce parcours initiatique demeure si larvé ici qu'il peut sembler peu fructueux en soi pour décrire l'imaginaire jacobien de la conversion. La pertinence de cet agencement tient à ce qu'il reproduit et confirme le bien-fondé de l'initiation décevante observée dans la *Défense de Tartufe*. Ainsi, d'une manière récurrente d'un livre à l'autre, le moment de la révélation initiatique promet une renaissance de l'âme, pour aussitôt problématiser cette renaissance. Jacob interroge sans cesse la capacité de changement radical du pécheur.

B. Apollinaire et l'initiation surdéterminée

A la fin de « la Petite auto », Apollinaire figure la déclaration de la Guerre comme une initiation:

> Nous arrivâmes à Paris
> Au moment où l'on affichait la mobilisation
> Nous comprîmes mon camarade et moi
> Que la petite auto nous avait conduits dans une époque
> Nouvelle
> *Et bien qu'étant déjà tous deux des hommes mûrs*
> *Nous venions cependant de naître*[15]

La deuxième naissance s'annonce en dépit de l'âge « mûr » des deux camarades, comme pour renvoyer à la question de Nicodème: « Comment un homme pourrait-il naître s'il est vieux? » Mais il ne s'agit plus d'une renaissance spirituelle en tant que telle, mais de la Guerre et de l'histoire. Si Jacob aborde l'initiation d'un point de vue explicitement chrétien, Apollinaire se sert toujours du passage initiatique d'une manière plus ou moins allégorique. Une expérience donnée, quelle qu'elle soit, figure un passage initiatique; parfois, il devient difficile de préciser l'expérience en jeu, tant elle se démultiplie: on s'initie à la poésie, à l'amour, à la Science du cosmos, ou à quelque mélange de ces éléments.

La fréquence avec laquelle Apollinaire a recours à cette logique a mené certains commentateurs à assimiler *Alcools* à une sorte de parcours initiatique sous-jacent à l'apparent désordre du livre. Le crédit de cette idée régulièrement citée revient à Philippe Renaud, qui a eu le mérite de s'opposer à la thèse dominante du désordre d'*Alcools*. Pour Renaud, la structure d'*Alcools* révèle un « itinéraire magique » ayant une logique propre,

[15] GA, *Poésies*, 208, je souligne.

onirique mais qu'on peut suivre d'un poème à l'autre de « Zone » à « Vendémiaire ».[16] Le schéma initiatique revient si souvent sous la plume d'Apollinaire qu'il semble naturel de le chercher à l'échelle d'*Alcools* dans son ensemble. Mais la logique cyclique et répétitive du parcours initiatique chez Apollinaire cadre mal avec la thèse de Renaud, qui suppose au contraire une avancée téléologique qui traverserait l'ensemble. Cette logique cyclique ne se voit pas seulement à l'échelle du recueil, à travers l'ordonnance des poèmes, mais s'inscrit à même les poèmes. L'initié apollinarien, c'est celui qui regarde en arrière, qui renonce à sa Science au bout de son chemin; c'est celui qui recommence.

Avant de considérer l'agencement d'*Alcools* à la lumière du parcours initiatique, on examinera les poèmes individuels les plus propices à cette lecture. Si une expérience initiatique peut se déceler dans la « Chanson du mal aimé », « Zone », « l'Emigrant de Landor Road » et bien d'autres textes, les poèmes qui la traitent de front sont surtout les deux cycles des « Fiançailles » et du « Brasier ». Ces suites de poèmes, composées de neuf et de trois laisses respectivement, ont été jugés parmi les plus grands d'Apollinaire par Blaise Cendrars notamment, mais la critique d'aujourd'hui leur accorde moins d'importance, comme en témoigne le jugement de Jean-Luc Steinmetz, selon qui ce « ne sont pas les plus réussis du recueil (quoiqu['Apollinaire] les tînt pour les meilleurs) ».[17] L.-C. Breunig exprimait le même avis en 1966, constatant que « les Fiançailles » n'a pas joué de « rôle décisif pour la poésie moderne » et qu'il n'est pas parmi les meilleurs

[16] Philippe Renaud, « La Structure d'*Alcools*: 'un itinéraire magique' », *Les Critiques de notre temps et Apollinaire* (Paris: Garnier Frères, 1971) 64-71.
[17] Jean-Luc Steinmetz, « Relisant Apollinaire », *Les Réseaux poétiques: essais critiques* (Paris: José Corti, 2001) 120-121. Selon l'une des seules lettres connues de Cendrars à Apollinaire, celui-là estimait « les Fiançailles » au-dessus des autres poèmes d'*Alcools*; voir Marc Poupon, *Apollinaire et Cendrars* (Paris: Minard, 1969) 36.

poèmes d'Apollinaire, quand bien même on le compterait parmi « les plus importants ».[18] Est-on devenu moins sensible à la représentation de l'initiation? Quoi qu'il en soit, il convient peut-être de restituer à ces poèmes l'importance que les contemporains d'Apollinaire leur ont accordée, en les resituant au cœur de la poétique apollinarienne.

« Voici ma vie renouvelée », écrit Apollinaire dans le deuxième poème du « Brasier », poème-pivot qui conduit le poète à la Science: purifié par les flammes du brasier, il renaît de ses cendres à la manière du Phénix, pour contempler la « divine mascarade », en percevant désormais les masques du monde pour ce qu'ils sont.[19] Le lien des « Fiançailles » à cette transfiguration passe par plusieurs allusions au même brasier, surtout dans le neuvième et dernier poème de cette suite: « Templiers flamboyants je brûle parmi vous »; « ce bûcher le nid de mon courage », etc.[20] La référence au Templiers, celle du « grand maître » aux allures maçonniques du vers suivant, et quelques autres indices ont permis à certains critiques d'identifier dans « le Brasier » et « les Fiançailles » un lien intertextuel soutenu entre ces poèmes et la tradition hermétique, notamment par le biais du *Pimandre* attribué à Hermès Trismégiste, cité de nom dans le

[18] L.-C. Breunig, « Apollinaire's 'Les Fiançailles' », *Essays in French Literature* 3 (1966): 1-2. Sur « les Fiançailles » et « le Brasier », voir cet article dans son intégralité, 1-32 ainsi que Antoine Fongaro, « La troisième partie du 'Brasier' », *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* 38.4 (octobre-décembre 1985): 365-385; Alex de Jonge, « Du nouveau sur Apollinaire et le *Pimandre* », *Lettres Modernes GA* 9 (1970): 109-119; S. I. Lockerbie, « *Alcools* et le symbolisme », *Lettres Modernes GA* 3 (1963): 5-40; Laurie Edson, « A New Aesthetic: Apollinaire's 'les Fiançailles' and Picasso's *les Demoiselles d'Avignon* », *Symposium* 36.2 (été 1982): 115-128; Susan Harrow, « 'Les Fiançailles': cristallisation d'un amour », *Lettres Modernes GA* 17 (1987): 119-134; Mechthild Cranston, « Sortir d'Orkenise: réflexions sur 'Onirocritique', 'le Brasier' et 'les Fiançailles' », *Lettres Modernes GA* 6 (1967): 53-73; Robert Champigny, « Le temps chez Apollinaire », *PMLA* 67.2 (mars 1952): 3-14; Peter Fröhlicher, *'Le Brasier' d'Apollinaire: lecture sémiotique* (Paris: Minard, 1983) et la série d'articles par Georges Schmits, « La crise onirique d'Apollinaire, 1907-1909 », *Les Etudes Classiques* 33.3 (juillet 1965): 280-298; « Guillaume Apollinaire: 'le Brasier' », *Les Etudes Classiques* 35.1 (janvier 1967): 34-51; « Guillaume Apollinaire: 'le Brasier' (suite) », *Les Etudes Classiques* 35.2 (avril 1967): 145-174. Ce sont à peu près les seules discussions un peu approfondies de ces deux poèmes essentiels.

[19] GA, *Poésies*, 109-110. Dans son article « La troisième partie du 'Brasier' », Antoine Fongaro a repéré dans l'expression « divine mascarade » une allusion transparente à la *Divine comédie*, autre grand récit initiatique.

[20] GA, *Poésies*, 136.

poème liminaire du *Bestiaire*.[21] Cela confirme et renforce la lecture initiatique des deux ensembles: il s'agirait d'acquérir, comme « le Brasier » l'indique assez clairement, la clé d'une connaissance quasi totale de l'existence accordant notamment au poète un pouvoir de prophétie (« Prophétisons ensemble ô grand maître »). La Pierre philosophale de l'alchimiste accorderait cette même Science cosmique, tout comme l'initiation aux mystères orphiques ou celle des Loges. L'hermétisme et le syncrétisme volontaire des discours ésotériques laissent nécessairement la nature précise de cette Science dans l'ombre. Mais l'acquisition de cette dernière par le poète ne fait pas de doute dans ces deux poèmes. A la fin des « Fiançailles », le poète qualifie l'« Incertitude » d'« oiseau feint peint », ce qui réduit l'incertitude à une simple illusion peut-être abattue par l'arc allégorique de l'initié:

> Incertitude oiseau feint peint *quand vous tombiez*
> Le soleil et l'amour dansaient dans le village[22]

De même, dans le dernier poème du « Brasier », la Science acquise par le poète se révèle à travers son désir de revenir à l'état d'innocence du non-initié, de redevenir celui qui désirait une connaissance qu'il n'avait pas encore:

> *J'aimerais mieux* nuit et jour dans les sphingeries
> *Vouloir savoir* pour qu'enfin on m'y dévorât[23]

Aussi indiscutable qu'il soit, le rapport intertextuel à la tradition hermétique a peut-être porté préjudice à ces poèmes, car il risque de décourager l'exégète d'avance. Il s'agit d'une impasse herméneutique. S. I. Lockerbie inscrit ces poèmes dans un sous-genre qu'il nomme la « pseudo-allégorie » symboliste, genre qui reposerait sur une vague Quête qui mènerait, à l'instar du « Brasier » et des « Fiançailles » selon Lockerbie, à

[21] Voir par exemple Alex de Jonge, « Du nouveau sur Apollinaire et le *Pimandre* ». GA, *Poésies*, 3.
[22] GA, *Poésies*, 136.
[23] GA, *Poésies*, 110, je souligne.

l'appréhension de « la vérité de l'univers sous une forme intuitive ».[24] C'est la logique de l'initiation hermétique qui mène à la Gnose. Mais comme le précise encore Lockerbie, « il est de l'essence du genre [de la pseudo-allégorie] que les détails et la fin de cette quête ne soient pas révélés trop clairement. »[25] Il s'ensuit que la révélation hermético-mystique demeure assez décevante comme point de mire d'une réflexion critique sur ces poèmes, car la Science cosmique résiste par définition à toute interprétation rationnelle (et textuelle). A n'en pas douter, ces poèmes manifestent la logique de la révélation que décrit Lockerbie. D'autres parlent de « purification »: mais ces deux conceptions mènent apparemment vers la même aporie, celle d'une « pureté » ou d'une « vérité » sans grand contenu déterminé.[26] Les « Fiançailles » et « le Brasier » concernerait à quelque chose d'indicible: qu'en dire de plus?

Toutefois, Laurie Edson propose un léger changement d'accent qui permet d'aborder ces poèmes autrement:

> Le thème du feu domine dans les deux derniers segments [des 'Fiançailles'], quoique des allusions en amont l'ont déjà effleuré avant qu'elle vienne ici au premier plan. La critique associe souvent ces images de feu à celles du 'Brasier' et explique ce thème par des généralités d'ordre symbolique telles que 'la pureté, l'unité et la vérité' ou 'la lucidité incorruptible du poète [et] l'inspiration de sa mémoire poétique.' Mais en interprétant ainsi le feu de manière référentielle ou en y voyant le symbole de quelque absolu censé imprégner la poésie d'Apollinaire, la critique tend à négliger un aspect bien plus important: le *processus* que constitue le fait de brûler et la *fonction* du feu dans la transformation de la matière. [Le feu peut] défaire l'unité […] et transformer les apparences, processus qu'Apollinaire a pu associer au rôle du créateur […]. Bien qu'il soit tentant de comparer ce processus transformateur à celui de la purification […], il ne s'agit pas du tout de la même chose. […] Apollinaire (tout comme le feu) 'transfigure' la réalité en changeant ses apparences visuelles, tel Picasso à travers la peinture.[27]

---

[24] S. I. Lockerbie, « *Alcools* et le symbolisme », 19.
[25] S. I. Lockerbie, « *Alcools* et le symbolisme », 9.
[26] C'est le cas de Georges Schmits qui évoque le « brasier purificateur »; « Guillaume Apollinaire: 'le Brasier' », 36.
[27] « The theme of fire dominates the last two sections of ['les Fiançailles'], although earlier allusions have already prepared its emergence as a central concern here. Critics consistently link the fire imagery of this poem with that of 'le Brasier' and interpret it in symbolic generalities such as 'purity, unity, and truth', or

Le déplacement consiste à concevoir ces poèmes comme des (pseudo-?) allégories de la transfiguration, non de la purification ou de la révélation. Edson oppose peut-être trop strictement deux perspectives parfaitement compatibles, et elle approfondit assez peu cette intuition en tant que telle: ce qui la concerne, c'est le démantèlement de l'illusion référentielle que le poème illustrerait. Au demeurant, cette thèse peut paraître peu convaincante dans le cas d'Apollinaire, créateur de calligrammes figuratifs, de poèmes à dominante narrative (« la Maison des morts », « le Musicien de Saint-Merry », etc.) aussi bien que de poèmes résolument non-narratifs. Le mode de discours d'un poème n'en reflète ni la valeur, ni la nouveauté pour Apollinaire; il n'évoque jamais, ou peu s'en faut, l'évacuation de l'illusion référentielle comme un enjeu essentiel de son écriture, et cet enjeu ne saurait donc justifier ou expliquer le choix de la forme allusive, elliptique et fragmentée des « Fiançailles ». Reste qu'Edson analyse cette forme avec perspicacité; on peut en tirer profit sans partager la conclusion, comme le montre le déplacement de perspective qu'elle introduit à propos du feu: non seulement une purification ou une révélation, mais aussi et avant tout une transfiguration.

Il s'agira de suivre le fil rouge de cette transfiguration à travers deux intertextes essentiels des « Fiançailles » et du « Brasier ». Il demeure cependant probable que l'exégète puisse suivre également quelque fil bleu ou fil vert (on n'y trouvera pas de fil blanc): d'autres lectures de cette transfiguration sont possibles. Cette multiplicité

'la lucidité incorruptible du poète [et] l'inspiration de sa mémoire poétique.' But when seeing fire referentially or as a symbol for some absolute throughout Apollinaire's poetry, critics usually neglect a much more important aspect: the *process* of burning and a fire's *function* of transforming matter. [Fire can] break apart unities […] and transform appearances, a process which Apollinaire once linked with the role of the creative artist […]. Although it is tempting to compare this transformation process with the purification process […], they are not at all the same. […] Apollinaire (like the fire) 'transfigures' reality by changing its visual appearances, as Picasso does in his paintings. » Laurie Edson, 125, je traduis; Edson signale que les arguments cités proviennent de Robert Champigny, « Le temps chez Apollinaire », 9 et Scott Bates, *Guillaume Apollinaire* (New York: Twayne Publishers, 1967) 94.

s'observe déjà par la densité de rapports intertextuels dans ces poèmes, en nombre peut-être sans équivalent dans l'œuvre d'Apollinaire, à l'exception notable de *l'Enchanteur pourrissant*. Tout d'abord, ces poèmes résultent d'un montage complexe d'éléments tirés des brouillons du poète, ce qui en fait déjà des nœuds de rapports intertextuels à l'intérieur de l'œuvre: L.-C. Breunig interprète le poème à travers ce montage qu'on évoquera tantôt.[28] Mais il y a bien d'autres allusions, plus ou moins certaines. Pour ne citer que quelques exemples relativement accessoires pour l'analyse présente, l'expression « que nous aimons les dernières venues » du premier segment des « Fiançailles », qui suggère la nature passagère de l'amour à travers les amantes successivement délaissées, semble s'opposer à la constance amoureuse que Gérard de Nerval défend dans « Artémis »:

> La Treizième revient…C'est encor la première;
> Et c'est toujours le seul, – ou c'est le seul moment;
> Car es-tu reine, ô toi! la première ou dernière?
> Es-tu rois, toi le seul ou le dernier amant?
>
> Aimez qui vous aima du berceau dans la bière […].[29]

Nerval soulève la possibilité d'amours à venir, après l'amour présent: « es-tu reine, ô toi! la première ou dernière? » Mais c'est pour plaider la cause de la constance: « Aimez qui vous aima du berceau dans la bière ». Apollinaire fréquente Nerval, à qui il semble emprunter les répétitions de ces vers:

> Au petit bois de citronniers *s'énamourèrent*
> *D'amour* que nous *aimons* les dernières venues

L'élision archaïsante du sujet du verbe « s'énamourer » laisse le lecteur en attente d'un sujet postposé qui ne viendra pas, et donne une allure cyclique qui brouille la syntaxe (il

[28] Voir L.-C. Breunig, « Apollinaire's 'Les Fiançailles' ».
[29] Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, éd. Jean Guillaume, Claude Pichois *et al.*, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. III (Paris: Gallimard, 1993) 648.

faut lire: « [les amants] s'énamourèrent D'amour / que nous aimons les dernières venues », ou le « que » de la deuxième proposition signifie « ô combien »). Le ressassement de l'amour suggère sa nature fugitive et répétitive, tout au contraire de la constance nervalienne. Le « fiancé parjure » qui parle au début des « Fiançailles » affirme avec un cynisme certain qu'on aime surtout la dernière venue, – avant d'aimer celle d'après, et celle d'après cette dernière, *ad infinitum*….[30]

On pourrait également voir dans le vers « Incertitude oiseau feint peint quand vous tombiez » un souvenir de Montaigne, qui affirme dans « De la cruauté » qu'il se « compassionne fort tendrement des afflictions d'autrui, et pleurerais aisément par compagnie, si pour occasion que ce soit, je savais pleurer. Il n'est rien qui tente mes larmes que les larmes. Non vraies seulement mais comment que ce soit, *ou feintes ou peintes*. »[31] On a parfois rapproché les allusions aux citronniers, présentes dans les deux poèmes, à la célèbre ballade de Mignon de Goethe,

> Connais-tu le pays des citronniers en fleur,
> Où luit l'orange d'or dans l'ombre du feuillage?[32]

Apollinaire a certainement connu « Delfica », autre texte des *Chimères* de Nerval, qui est peut-être un souvenir de Goethe:

> Reconnais-tu le TEMPLE, au péristyle immense,
> Et les citrons amers où s'imprimaient tes dents?[33]

Il n'est pas aisé de tirer des renseignements utiles de ces souvenirs au demeurant douteux. Ce ne sont que quelques exemples dont la nature hypothétique ne laisse pas que de suggérer la densité des réminiscences à l'œuvre dans « le Brasier » et « les Fiançailles ».

---

[30] GA, *Poésies*, 128.
[31] Michel de Montaigne, *Essais II*, éd. Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête (Paris: 2009) 151, je souligne. GA, *Poésies*, 108 et 128.
[32] « Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn, / Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn? » Johann Wolfgang von Goethe, *Ballades et autres poèmes*, trad. et éd. Jean Malaplate (Paris: Aubier, 1996) 32-33.
[33] Gérard de Nerval, 647.

Mais, outre ces intertextes diffus ainsi que le trop sollicité *Pimandre*, il est un intertexte tout à fait certain des « Fiançailles », dont on connaît l'existence de longue date sans en interroger la raison d'être. Cet intertexte plus ou moins occulté est si essentiel au poème qu'il l'affiche dès le premier tercet: c'est l'« Oiseau bleu », conte de fées de Madame Marie-Catherine d'Aulnoy. Le voici au seuil du poème d'Apollinaire:

> Le printemps laisse errer les fiançailles parjures
> Et laisse feuilloler longtemps les plumes bleues
> Que secoue le cyprès où niche *l'oiseau bleu*[34]

Hélas, car c'est une injustice, on connaît beaucoup moins Madame d'Aulnoy que Charles Perrault, son exact contemporain. Elle a pourtant publié certains des contes de fées les plus célèbres depuis le 17ème siècle, tel « le Nain jaune » souvent repris au cours du 19ème siècle.[35] Plus subtile et complexe que ceux de Perrault, les contes de Madame d'Aulnoy visent le public de la cour, dissimulant des ambiguïtés sous des symboles simples en apparence et masquant un esprit satirique féroce et sous le vernis du merveilleux. Suivant la règle cachée de la littérature folklorique, l'ostensible origine populaire et orale des contes de fées relève dans une grande mesure du faux-semblant. Dans le cas de Madame d'Aulnoy ainsi que d'autres auteur(e)s de contes de fées, il s'agit d'une littérature éminemment raffinée, aux antipodes de la mièvrerie supposée du genre. Apollinaire, ainsi que Max Jacob, étaient très attentifs à la vogue de l'ethnologie au

---

[34] Le poème de jeunesse d'où provient ce tercet, « le Printemps », est explicite jusqu'à la maladresse sur l'identité réelle de l'oiseau bleu: « […] le cyprès où niche *l'oiseau bleu* / *Prince charmant du conte* et de tendre aventure »; GA, *Poésies*, 128, 556, je souligne.

[35] Evanghélia Stead a observé une réappropriation particulièrement ingénieuse du *Nain jaune* par des écrivains Fin-de-Siècle, qui se servent du personnage maléfique comme « mascotte » persifleuse dans la revue littéraire *The Yellow Dwarf*. L'analyse de Stead ajoute à l'impression que les contes de fées étaient une véritable fascination des écrivains de la Belle Epoque. On constate la même fascination chez Max Jacob, qui réécrit ou commente des contes de fées dans de nombreux poèmes, sans parler de ses contes pour enfants. J'envisage d'examiner les raisons d'être de cette fascination, et du rôle du conte de fées dans la littérature du 20ème siècle en général, dans un travail ultérieur. Evanghélia Stead, « Les perversions du merveilleux dans la petite revue, ou comment le *Nain Jaune* se mua en *Yellow Dwarf* dans treize volumes jaune et noir », *Anamorphoses décadentes: études offertes à Jean de Palacio* (Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002) 102-139.

tournant du siècle, et savaient sans doute qu'une référence folklorique pointue n'est guère moins érudite qu'une allusion au *Pimandre*, malgré l'exaltation de l'art populaire ou naïf chez tels spécialistes.[36] Max Jacob vise les excès et les contradictions de ces érudits dans son premier livre de poèmes, *la Côte: recueil de chants bretons*, ensemble de chansons bretonnantes qui rappelle François-Marie Luzel ou Théodore Hersart de la Villemarqué. Jacob parsème ces chansons de notes de bas de page à la fois pédantes et faussement naïves. On sait que les « compilateurs » tels que la Villemarqué ont souvent « adapté » leurs sources; Jacob qualifie ce dernier de « génial fumiste ».[37] *La Côte*, en s'exhibant en tant que *fausse* contrefaçon, dénonce les *vraies* contrefaçons du soi-disant folklore, qui consisterait à noyer le charme du naïf sous une érudition creuse.[38] Apollinaire joue lui aussi sur cet effet de miroir entre le savant et le populaire: la coprésence d'allusions à d'Aulnoy et à Hermès Trismégiste dans « le Brasier » et « les Fiançailles » sont moins

[36] Martin Steins observe que « Les progrès de l'âge technique et de son machinisme avaient eu pour contrecoup de susciter un intérêt croissant pour le folklore. Le long travail de la sociologie française avait préparé le terrain dès la fin du 19ème siècle. L'ethnographie était devenue une science à la mode et, depuis le 15 février 1905, le Mercure de France, par exemple, lui consacrait une rubrique, confiée à A. van Gennep. La découverte d'une littérature populaire, fruste, naïve et qui présentait un aspect plus avenant du peuple que le prolétaire dépravé des faubourgs, devait fatalement faire œuvre de compensation auprès d'un public bourgeois qui commençait à ressentir les effets d'une urbanisation définitive. / De même, l'ethnologie était en pleine récolte », *Blaise Cendrars: bilans nègres* (Paris: Minard, 1977) 11.

[37] Max Jacob, *La Côte: recueil de chants celtiques* (Paris: Editions du Layeur, 2001) 28. Cette édition récente, ayant certes le mérite d'exister, reprend la deuxième édition de *la Côte* chez Georges Crès en 1927, alors enrichie de gouaches du poète heureusement reproduites par les Editions du Layeur. L'édition Crès omettait les traductions très fautives en breton, présentées comme s'il s'agissait des textes originaux, que contenait l'édition de 1911. L'édition chez le Layeur reprend quelques menus exemples de ces traductions. Une édition véritablement complète s'impose, compte tenu de l'histoire complexe de ce livre et des imperfections typographiques considérables de l'édition 2001, dont l'absence très regrettable de la dédicace délicieuse de ce livre « à mes bons amis les Belges »…

[38] L'attitude de Jacob envers le folklore, et envers la littérature populaire en général, est d'une inconstance notoire. En février 1916, il écrit à Tristan Tzara qu'il avait écrit *la Côte* « pour me moquer de Paul Fort, de Francis Jammes et de la littérature populaire que je trouve grotesque partout et toujours ». Ailleurs il parle du folklore breton avec un attendrissement manifeste. Il faut sans doute lire dans ces contradictions l'ambivalence propre à l'ironiste; la douce nostalgie est tout aussi pure que la raillerie, tel Flaubert ému en écrivant la dernière scène d'« Un cœur simple ». Max Jacob, *Correspondance*, éd. François Garnier, t. I (Paris: Editions de Paris, 1953) 116, à comparer notamment avec une lettre de 1924 à Jean Grenier dans Max Jacob, *Lettres à un ami: correspondance 1922-1937 avec Jean Grenier* (Cognac: Le Temps Qu'il Fait, 1982) 37-40.

dissonantes qu'il ne le paraît d'abord, car d'Aulnoy, tout auteure de conte de fées qu'elle soit, appartient à la culture savante au même titre que les auteurs de textes hermétiques.

La lecture de d'Aulnoy a visiblement marqué Apollinaire. Il fait l'éloge d'un livre de Marie Dhormoy en soulignant la ressemblance du nom à celui de Madame d'Aulnoy.[39] Dans l'« Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul » de *l'Hérésiarque et Cie*, un personnage nommé Geneviève est saluée « lyriquement » en ces termes: « 'Ses cheveux distillent de l'huile comme l'olive, mais sa peau, au contraire de celle de la Truitonne du conte de fées, n'est pas huileuse. »[40] Or Truitonne est le nom de la belle-sœur méchante de « l'Oiseau bleu ». Voici le récit: un jeune homme, le roi Charmant, souhaite se marier à une belle dame, Florine, dont il est amoureux. Mais la reine, belle-mère de Florine, complote avec sa fille Truitonne, fille laide et vile élevée par la fée marraine Soussio. La reine et Truitonne enferment Florine dans une tour pour l'empêcher tout contact avec le roi Charmant. La sorcière déguise Truitonne en Florine, et arrange un rendez-vous secret avec le jeune homme. Lors du rendez-vous, le héros donne son anneau à celle qu'il croit être Florine (malgré la stupidité des paroles de la fausse Florine).[41] Emmenant le roi Charmant chez la fée Soussio, Truitonne brandit devant le roi la bague gagnée par la ruse: « 'Est-ce que je ne la suis pas [ta princesse], parjure?' dit Truitonne en lui montrant sa bague. 'A qui as-tu donné cet anneau pour gage de ta foi? » Naturellement, le jeune homme refuse de se marier avec Truitonne, arguant que la reine et Truitonne l'ont trompé, et qu'il n'aime que Florine. La fée dépitée jette un sort au pauvre amant, et le transforme en oiseau bleu. L'oiseau vient se percher sur les cyprès ou

[39] GA, *Prose* II, 1134.
[40] GA, *Prose* I, 182.
[41] Comme souvent chez d'Aulnoy et selon un code antédiluvien des récits d'amour, cette scène d'échange de serments reste foncièrement ambiguë jusqu'à la fin: n'y eut-il que des mots et une bague d'échangés entre le roi Charmant et la fausse Florine?

sur les myrtes, arbres « consacré[s] à l'amour ou à la tristesse », et chante toutes les nuits sur le cyprès qui jouxte la fenêtre de Florine. Celle-ci s'en aperçoit, car l'oiseau bleu a gardé l'usage de la parole; Florine l'appelle toutes les nuits à l'aide d'un refrain:

> Oiseau Bleu couleur du temps,
> Vole à moi promptement.

Hélas, Truitonne et la sorcière finissent par découvrir le perchoir de l'oiseau bleu, et cachent des rasoirs et des épées dans les branches du cyprès.

L'oiseau bleu est blessé: de là les « plumes bleues » que secoue lugubrement le cyprès dans « Fiançailles »; le piège explique également dans quel sens l'oiseau du « Voyageur » est « langoureux et toujours *irrité* », belle litote pour désigner la blessure.[42] A la longue, l'oiseau bleu redevient le beau jeune homme et se marie avec Florine, mais au long de ces épreuves, on devine que le « parjure » initial symbolise bel et bien les faiblesses de ce héros qui, sans jamais trahir pleinement sa dame, ne fait pas toujours preuve d'intelligence, de bravoure ni de diligence, contrairement à l'Amant idéal.[43]

Les allusions indiscutables d'Apollinaire à ce conte dépassent largement le cadre d'« Histoire d'une famille… » et des « Fiançailles ». Le seul motif de l'oiseau bleu revient à non moins de six reprises dans l'œuvre poétique d'Apollinaire.[44] On aura reconnu le titre apollinarien *couleur du temps* dans le refrain de Florine. Et ce n'est pas le seul conte de Madame d'Aulnoy cher à Apollinaire: « les Fiançailles » contient tout autant d'allusions au « Pigeon et la Colombe ». Ce conte ressemble à celui de « l'Oiseau

---

[42] GA, *Poésies*, 79.
[43] Marie-Catherine d'Aulnoy, « L'oiseau bleu », *Contes de fées* suivi des *Contes nouveaux ou les fées à la mode*, ed. Nadine Jasmin (Paris, Champion, 2004) 197-199, 208-209 et voir l'intégralité du conte, 189-222.
[44] GA, *Poésies*, 99, 128, 301, 466, 571, 556. D'autres contes de Madame d'Aulnoy réservent peut-être de nouvelles surprises aux apollinariens.

bleu », car il s'agit à nouveau d'épreuves amoureuses et de transformations en oiseaux. Constancio entend un soir le chant de sa future dame Constancia:

> 'Hélas! j'avais promis de vivre sans ardeur,
> Mais l'Amour prend plaisir à me rendre parjure,
> Je me sens déchirer d'une vive blessure,
> Constancio devient le maître de mon cœur.'

Constancio tombe malade, et Constancia la guérit à l'aide de simples (préparations d'herbes médicinales): « elle pria qu'on la laissât entrer dans le jardin pour cueillir elle-même tout ce qui lui était nécessaire, elle prit du myrte, du trèfle, des herbes et des fleurs, les unes dédiées à Cupidon, les autres à sa mère, les plumes d'une colombe et quelques gouttes de sang d'un pigeon ». Mais Constancia est bientôt transformée en colombe et une fausse tombe entourée de cyprès est érigée pour faire croire à Constancio que son amante est morte. Il finit néanmoins par découvrir que Constancia est seulement exilée, et part à sa recherche. Au bout de son voyage désespéré, il découvre le « brasier de Cupidon ». Sous la forme d'un enfant, l'Amour vertueux l'invite à l'épreuve: « 'Jette-toi dans ce feu, répliqua l'enfant, et souviens-toi que si tu n'aimes pas uniquement et fidèlement, tu es perdu. – Je n'ai aucun sujet d'avoir peur,' dit Constancio. » Se jetant dans le feu, Constancio se tranforme en pigeon. Aussitôt il se plaint en lui-même de ce qu'il perçoit comme une trahison: « 'Ha! perfide Amour,' pensait-il en lui-même, 'quelle récompense donnes-tu au plus parfait de tous les amants? Faut-il être léger, traître et parjure pour trouver grâce devant toi? » Constancio ne peut que penser ces reproches: au contraire de l'oiseau bleu, il a perdu l'usage de la parole. Curieusement, l'épreuve ne se

s'achève pas avec un retour à la forme humaine des deux amants: ils restent colombe et pigeon, et s'envolent ensemble….[45]

Les deux contes entretiennent un rapport de complémentarité. Dans « l'Oiseau bleu », la transformation en oiseau signifie le châtiment de l'amant imparfait; sa forme humaine ne lui est rendue qu'en surmontant les épreuves avec difficulté; dans « Le pigeon et la colombe », il s'agit d'un couple idéal dont la transfiguration finale signale la rédemption par l'amour constante. Naturellement, d'Aulnoy associe la fidélité à l'être muet et le parjure à l'être doué de parole: chez d'Aulnoy, la parole est souvent l'instrument de la ruse, de la tromperie ou de l'erreur. Les connaisseurs auront déjà reconnu bien des motifs apollinariens. Ces contes éclairent « le Brasier » et « les Fiançailles » en profondeur. Tout d'abord, à la lumière de ces récits de transformation magique, il faut bien lire « le Brasier » et « les Fiançailles » selon le rêve d'une transformation du moi dans son essence même. Les neufs poèmes des « Fiançailles », ce sont aussi les neufs mois d'une gestation.

Le nombre de rapprochements entre les deux poèmes et les deux contes se mesure difficilement; on se contentera de relever quelques exemples saillants. Dans « le Brasier », le titre signale d'emblée le brasier de Cupidon. En outre, l'amant du brasier déclare en brûlant que:

> Il n'y a rien de commun entre moi
> Et ceux qui craignent les brûlures

– réplique du courage de Constancio qui affirme n'avoir « aucun sujet d'avoir peur ». C'est la fin du deuxième segment du « Brasier »; au milieu de ce segment, Apollinaire écrit:

---

[45] Marie-Catherine d'Aulnoy, « Le pigeon et la colombe », 857, 863-865, 878, 880-881 et voir l'intégralité du conte, 849-890.

> Et les serpents ne sont-ils que les cous des cygnes
> Qui étaient immortels et n'étaient pas chanteurs
> Voici ma vie renouvelée[46]

Apollinaire raisonne subtilement. Il faut d'abord retenir que le renouvellement de la vie du poète passe implicitement par une transformation en pigeon. Or le pigeon ne chante pas, mais roucoule: il ne chante que d'amour. Il y a donc une opposition tout à fait dissimulée entre le poète qui meurt pour renaître pigeon et authentique chantre de l'amour constant d'une part; et d'autre part ces cygnes assez particuliers, immortels et donc ne chantant jamais (selon la légende, le cygne ne chante qu'en mourant). De surcroît, les cous de ces cygnes évoquent des serpents, animal emblématique du péché et du mal (et peut-être aussi du sexe masculin). En somme, mortalité, pureté, constance, amour, chant chez le poète-pigeon; immortalité, souillure, inconstance, luxure et mutisme chez les cygnes. De la mort-renaissance résulte bel et bien une purification, mais la condition en est justement une transformation en oiseau qui demeure invisible sans l'éclairage de l'intertexte, qui joue ainsi un rôle de clé dissimulée, selon une expression de Breunig.[47]

Les contes de Madame d'Aulnoy éclairent plus encore « les Fiançailles ». Le poème commence par des allusions transparentes à « l'Oiseau bleu » comme on l'a vu, mais aussi au « Pigeon et la colombe »:

> Le printemps laisse errer les fiancés parjures
> Et laisse feuilloler longtemps les plumes bleues
> Que secoue le cyprès où niche l'oiseau bleu
>
> Une Madone à l'aube a pris les églantines
> Elle viendra demain cueillir les giroflées
> Pour mettre aux nids des colombes qu'elle destine

[46] GA, *Poésies*, 109.
[47] L.-C. Breunig, « Apollinaire's 'les Fiançailles' », 29.

Au pigeon qui ce soir semblait le Paraclet[48]

A la lumière des contes, ces vers plongent le lecteur dans un tel dédale interprétatif que les vers en chatoient, donnant à ce lecteur l'impression d'un monde de fausses pistes et d'apparences trompeuses. Plusieurs commentateurs ont remarqué que le poème suggère d'emblée, même sans l'aide de l'intertexte, un tel horizon de lecture, car les « fiancés parjures » semble démentir le titre « Fiançailles »: « En faisant miroiter l'unité, le titre du poème d'Apollinaire nous 'ment', tout comme le titre des *Demoiselles d'Avignon* ment: nous ne contemplons pas des 'demoiselles', mais des prostituées dans un bordel », précise Laurie Edson; Susan Harrow ajoute qu'avec le verbe « errer » suggère, outre l'errance chevaleresque et le vagabondage sans but, « nous touchons au sens classique plutôt recherché qui correspond aux notions de fausseté, d'égarement, de tromperie ». Ce geste initial informe le poème dans son intégralité, et le premier vers, on le verra, trompe le lecteur doublement.[49]

Le poète s'identifie donc aux « fiancés parjures » et errants. Il montre sa vision désabusée des amours fatalement fugitives, criant douloureusement – ou cyniquement – « que nous aimons les dernières venues ». Bien des laisses des « Fiançailles » montrent le poète errant tel ces fiancés sans foi: il y trouve la solitude et le tourment. « Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris »: le poète n'explique pas les raisons d'être de ce mépris, mais on peut supposer qu'on méprise son infidélité chronique et sa faiblesse en amour. A la fête bachique et lugubre de cette laisse, « Des femmes demandaient l'amour et la dulie », et on peut supposer que le mauvais amant est la cible de ce racolage. Le mot « dulie » désigne l'acte de rendre hommages, notamment à des saints ou des anges, ce qui

[48] GA, *Poésies*, 128.

[49] « In suggesting unity, the title of Apollinaire's poem 'lies' to us, just as the title of Picasso's *les Demoiselles d'Avignon* lies: we are not looking at 'demoiselles', but prostitutes in a brothel »; Laurie Edson, 118, je traduis; Susan Harrow, 122.

a une valeur ironique face à ces femmes déchues: mais la racine étymologique *douleia* signifie « servitude », révélant ce qu'exigent ces sirènes en réalité. Le parjure est un prisonnier des amours éphémères. « Les ombres qui passaient n'étaient jamais jolies »: autrement dit, le poète demeure seul et sans amour véritable; les furtives caresses de ces femmes sont sans beauté, sans consistance et sans durée comme les ombres. L'amour dispersé du « parjure » paraît ici comme une déchéance méprisée, illusoire et coupable.

Mais le poète n'est pas le seul fiancé parjure de la première laisse. C'est en tant que fiancé parjure que l'oiseau bleu se manifeste dans les trois premiers vers, quoiqu'on n'en voie que les plumes qui tombent de l'oiseau comme des feuilles. Elles tombent à cause du tourment: l'oiseau bleu, mauvais amant, se blesse continuellement sur les rasoirs et les épées cachés dans le cyprès où il « niche ». Sans l'intertexte, ces plumes et ce cyprès restent des symboles, vagues et obscurs; ils prennent une autre épaisseur, signifiant le châtiment de l'amant parjure, qui consiste en tourments sans nombre. Cependant, l'oiseau bleu n'est pas un fiancé parjure sans équivoque: il a bel et bien été trompé par Truitonne, et c'est (presque) par calomnie qu'on lui donne le titre de « parjure »; qui plus est, l'oiseau bleu s'avère finalement digne de l'Amour, ne fût-ce que grâce à ses épreuves. La présence de la Madone s'explique d'une manière encore plus retorse. Elle renvoie manifestement à Constancia, qui cueille elle aussi des fleurs et des herbes dans le jardin afin de guérir Constancio. Mais la future colombe, au début de l'histoire, se déclare elle aussi fiancée parjure: elle s'attriste d'avoir trahi la Chasteté, ce pur fiancé à laquelle elle s'était promise:

> 'Hélas! j'avais promis de vivre sans ardeur,
> Mais l'Amour prend plaisir à me rendre parjure […].'

Une Madone emblème de la fiancée parjure, et un fiancé parjure qui n'en est un qu'en apparence…. Lus à travers l'intertexte féérique, les mots du poème semblent se décoller de leur sens admis, de sorte que la trahison évoque le pur amour, et le parjure, fidélité. Breunig évoque à juste titre les « ambiguïtés, dichotomies soudées, images changeantes aux sens changeants » de ce poème: ici, *l'infidélité* = la *loyauté* et inversement.[50] La deuxième strophe prolonge le jeu. La « Madone » du poème « destine » des colombes à des pigeons. C'est d'abord un symbole de l'hymen et de la fertilité, car la Madone choisit les animaux qui vont s'unir: il s'agit, bien sûr, d'un élevage. Et pourtant, Madame d'Aulnoy raconte que Constancia prépare ses simples non seulement avec des plantes, mais aussi avec « les plumes d'une colombe et quelques gouttes de sang d'un pigeon ». A la lumière de ce détail, ces colombes du poème ne semblent plus destinées à l'hymen, mais au « pigeon » futur, c'est-à-dire Constancio. Ainsi, on lit le mot « pigeon » dans cette deuxième strophe comme une métonymie proleptique, car elle désigne un personnage en tant que ce qu'il va devenir, à l'instar de tel Evangéliste appelant le Christ « le Ressuscité » avant que la résurrection ne soit advenue dans le récit. Les colombes (ainsi que le pigeon dont on récolte le sang) sont autant de victimes sacrificielles qui permettront de guérir Constancio. Au demeurant, tout comme chez Madame d'Aulnoy, le symbolisme chrétien et celui de l'amour courtois se superposent chez Apollinaire; le poème s'ouvre à l'interprétation mystique et profane, tour à tour ou en même temps (Paraclet oblige).

Nouvelle dichotomie soudée: *l'hymen = double sacrifice*. L'expression « destiner à » désigne à la fois la génération et la mise à mort. Selon qu'on prenne en compte le récit de Madame d'Aulnoy ou qu'on aborde le texte dans son immanence, les mots assument

[50] L.-C. Breunig, « Apollinaire's 'Les Fiançailles' », 29.

des significations contraires. Ces acrobaties polysémiques sont d'une exceptionnelle virtuosité, et on est loin d'avoir épuisé les parallèles entre les contes et « les Fiançailles ». *Quid*, par exemple, du vers de la troisième laisse:

> Je n'ai plus même pitié de moi
> Et ne puis exprimer mon tourment du silence

Le silence du poète l'oppose au Paraclet de la première laisse, car le Paraclet symbolise l'Esprit, le don des langues et la parole universelle, tout à l'inverse de ce poète sans langue qui se demande quel crime il a pu commettre contre les « bêtes théologales de l'intelligence ». Tout comme « le Brasier » où l'embrasement permet d'accéder au chant, « les Fiançailles » est un art poétique; on devient Poète en devenant Amant, tandis que le « fiancé parjure » ne peut pas encore chanter (c'est ici le motif paradoxal du poète qui chante son incapacité à chanter; on trouve ce motif chez Ovide et chez du Bellay, parmi bien d'autres). Le lien de ce vers aux contes de Madame d'Aulnoy passe par une réflexion de Constancio suite à sa transformation: « Me voilà pigeon, encore si [seulement] je pouvais parler comme parla autrefois l'Oiseau Bleu ».[51] Alors que l'oiseau bleu gardait la capacité de parler, le pigeon souffre du silence soudain que lui impose sa nouvelle forme animale.

Ici, le poète s'identifie au pigeon, tandis que la première laisse le comparait à l'oiseau bleu. La complexité et l'ambiguïté du jeu intertextuel des « Fiançailles » tiennent dans une grande mesure au flottement entre ces deux contes presque antithétiques: le poète incarne-t-il le pur pigeon ou le vacillant oiseau bleu? « Les Fiançailles » s'ouvrent sur l'oiseau bleu (« Le printemps laisse errer les fiancés parjures… ») et terminent avec la transformation en colombe dans le brasier de Cupidon (« ce bûcher le nid de mon

[51] Marie-Catherine d'Aulnoy, 881.

courage »). La progression suggère un passage de l'un à l'autre, de la défaillance à la constance. Mais on peine à trouver le point de bascule précis de cette mue. N'était-il pas déjà fiancé pur, depuis le début et malgré les apparences, à l'instar de l'oiseau bleu dont l'infidélité résulte apparemment d'une tromperie? Cette incertitude parcourt tout le poème, et le dernier vers ne met pas fin au doute, comme en témoigne ces vers de la dernière laisse:

> Je mire de ma mort la gloire et le malheur
> Comme si je visais l'oiseau de la quintaine
>
> Incertitude oiseau feint peint quand vous tombiez
> Le soleil et l'amour dansaient dans le village

« Je mire de ma mort »: le verbe « mirer » est ici synonyme du verbe « viser » qui apparaît au vers suivant; on peut paraphraser *j'entends atteindre par ma mort la gloire et le malheur*. La mort du poète, qui serait aussi la transfiguration qu'il subit dans le « bûcher » du dernier vers, lui apporterait « la gloire *et* le malheur » tout à la fois, étrange équivoque. Le poète atteint la gloire par sa transformation en Amant pur, à l'instar de Constancio subissant la brûlure du Brasier de Cupidon. C'est pourquoi le poète abat l'incertitude: le pigeon, emblème de la constance absolue, n'en a pas. Mais la quintaine, selon Claude Debon, serait un jeu d'entraînement consistant en un anneau « suspendu en l'air » à travers lequel « on s'effor[ce] d'enfiler avec la lance. En France, on appelait cela: 'courir à la bague' et l'on sait ce que l'on y nommait une quintaine. »[52] L'anneau renvoie donc, entre autres, au sexe de la femme, ce qui replonge le lecteur dans l'ambiance des femmes fausses et racoleuses de la deuxième laisse. Le poète réussit apparemment à enfiler l'anneau, car la quintaine, cette « Incertitude oiseau feint peint » va « tomber ».

[52] Claude Debon, éd, *Apollinaire: glossaire des œuvres complètes* (Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1988) 103.

Mais outre que « tomber » désigne la déchéance morale (de l'aimée qui succombe au jeu de séduction trompeur?), qu'est-ce que frapper l'Incertitude dans le mille, si l'on me permet l'expression? Est-ce là abolir l'Incertitude et la fausseté, ou l'atteindre au contraire?

En somme, si le bûcher signale la transformation du poète, on ne sait plus très bien au terme du poème s'il se transforme en oiseau bleu ou en pigeon, en pur amant ou en éternel inconstant. Ne fut-il pas d'ores et déjà l'un de ceux-ci, ou les deux à la fois? L'oiseau de la quintaine, symbole de l'incertitude, prête à cette dernière laisse la même allure de fausseté et d'illusion qui imprégnait le début du poème. Au début, la pureté et la défaillance semblait déjà se confondre; de même, certitude et pureté ne semblent pas véritablement acquise à la fin des « Fiançailles ». Il n'y aurait pas de transfiguration, mais une indécision continuelle, une ronde d'apparences changeantes, à l'instar des deux oiseaux sous-jacents au poème, bleu et blanc, feint et peint.

La fin des « Fiançailles » revient ainsi à l'indécision et au doute du début. « Le Brasier » reproduit ce type de retournement. Au début de ce dernier, le geste initiatique consiste à jeter au feu le « Passé » du poète, « ces têtes de morts » qui avaient encombré son existence.

> Où sont ces têtes que j'avais
> Où est le Dieu de ma jeunesse

déclare le poète: il a jeté cette foi ancienne et ces « têtes » dans le feu, ce qui le permet de renaître tout autre, mais l'usage de l'*ubi sunt* élégiaque souligne déjà l'équivoque d'une renonciation qui, pour volontaire qu'elle soit, se teinte d'un regret: le poète n'abandonne le passé qu'à contrecœur. Or, transfiguré, le voyant de la fin du poème éprouve une

nostalgie toute semblable; ostensiblement libéré de tout lien au passé, il désire ardemment l'état de non-savoir auquel il a renoncé:

> J'aimerais mieux nuit et jour dans les sphingeries
> Vouloir savoir pour qu'enfin on m'y dévorât

Le renouveau avait annoncé un départ qu'on suppose sans regard en arrière, « Voici le paquebot et ma vie renouvelée ». Mais la renaissance est un leurre.[53] Il n'est sans doute pas anodin à cet égard que ces poèmes du soi-disant renouveau poétique de 1907 que sont « les Fiançailles » et « le Brasier » sont suivis par des nets retours en arrière dans la trajectoire du poète: les « Rhénanes » datant de 1902 environ suivent « le Brasier », tandis que « Clair de lune » (1898), poème tout entier dévolu au thème de l'apparence mensongère et le poème plus ancien d'*Alcools*, suit le dernier poème des « Fiançailles ».

a. Toujours en avant (regards en arrière): une poétique de la rupture feinte

Ces gestes de *rupture feinte* reviennent sans cesse au cours d'*Alcools*. Le « paquebot » du « Brasier » renvoie à celui de « l'Emigrant de Landor Road », lui aussi parti pour ne jamais revenir:

> Mon bateau partira demain pour l'Amérique
> Et je ne reviendrai jamais

L'Emigrant part « vêtu de neuf » dans les habits d'un « lord mort sans avoir payé ». Mais malgré ce départ et ce renouveau symbolique, l'Emigrant se voit encore hanté par la « tapisserie sans fin » de son passé tissé « dans sa mémoire », tapisserie de Pénélope sans cesse recommencée.[54] De même, le poète de « Cors de chasse » veut oublier sa souffrance d'amant délaissé: « Passons passons puisque tout passe », dit-il, comme si le

[53] GA, *Poésies*, 108-110.
[54] GA, *Poésies*, 105-106. Voir aussi la lecture de « l'Emigrant » par Philippe Renaud, qui a nourrie le commentaire présent; *Lecture d'Apollinaire* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1969) 63-65.

refus de parler de l'amour pouvait effacer jusqu'au souvenir de ce passé. Mais au vers suivant, il avoue son incapacité à l'oubli et son attachement au passé: « Je me retournerai souvent ».[55] A l'instar d'Orphée, le poète ne peut s'empêcher de regarder en arrière, perpétuant la perte et annulant la résurrection d'Eurydice.

La récurrence de ce motif dans *Alcools* pose un obstacle considérable à l'interprétation du recueil comme une seule trame initiatique. Il s'agit d'un geste répété et toujours avorté, non d'une logique d'ensemble. « Vendémiaire » signale lui aussi l'accès à la Gnose; après avoir bu les mondes, le poète déclare, « je connus dès lors quelle saveur a l'univers ». Là encore, c'est un geste destiné à se répéter: « Et je boirai encore s'il me plaît l'univers ».[56] La renaissance initiatique, chez Apollinaire, signale un désir de rupture qui se sait destiné à demeurer inassouvi. La rupture feinte ne se retrouve pas seulement au cœur d'*Alcools*, mais se répercute sur l'œuvre dans son ensemble. « Liens », poème liminaire des *Calligrammes*, signale le passage d'*Alcools* au deuxième recueil, et par extension, le passage supposé d'une poétique à une autre toute nouvelle. Ce poème, situé au point d'articulation entre *Alcools* et *Calligrammes*, annonce une rupture par rapport au premier recueil, mais c'est là encore une rupture feinte: *Calligrammes* annonce un désir de rupture par rapport à l'esthétique d'*Alcools*, tout en signalant l'impossibilité d'un tel dépassement.

Calligrammes diffère effectivement d'*Alcools* à bien des égards. On constate un abandon de l'allusion érudite en faveur du populaire, tel la chanson militaire, l'argot ou la comptine; l'écriture calligrammatique se manifeste, souvent taxée de trivialité ou de

[55] GA, *Poésies*, 148. La lecture de « Cors de chasse » par Didier Alexandre lit assez étrangement le vers « Je me retournerai souvent » comme un signe que « le sujet parvient à assumer sa propre identité », alors qu'il semblerait plutôt impuissant à se libérer d'un passé qui s'impose à lui comme un fardeau nullement « assumé ». Didier Alexandre, « Explication de texte: 'Cors de chasse' », *Guillaume Apollinaire,* Alcools (Paris: PUF, 1994) 117.
[56] GA, *Poésies*, 153-154.

facilité;[57] la thématique de la guerre domine; le vers s'allonge, se rapproche du verset, mais aussi de la prose et de la langue quotidienne, et se libère davantage; les poèmes-conversations d'« Ondes », la première partie du recueil et la plus commentée, accusent une écriture discontinue et paratactique techniquement proche des poèmes élastiques ou des futuristes.[58] On a parfois nommé cette transformation de la poétique « le changement de front » d'Apollinaire, qui serait passé d'une revendication claire de la tradition poétique à un net avant-gardisme.[59] Ce « changement de front » aurait eu lieu vers 1913, lorsqu'Apollinaire publiera des textes tels que « l'Antitradition futuriste » et les premiers calligrammes quelques mois seulement après la parution d'*Alcools*. Le changement d'orientation se serait accompagné par un anti-germanisme beaucoup plus tranché, surtout à partir de la déclaration de guerre. Michel Décaudin a contesté avec justesse cette vision trop peu nuancé de la trajectoire du poète, et on l'a généralement suivi sur ce point: pour Apollinaire, s'engager dans « l'Aventure » de l'avant-garde n'implique aucun abandon de « l'Ordre ».[60] Ces deux termes, Ordre et Aventure, qualifient chez Apollinaire deux orientations de l'écriture avec les *ethos* qui les composent, soit vers l'innovation et l'audace, soit vers la symétrie du mètre et les fonds inépuisables du passé. Ces termes surgissent ainsi dans le dernier poème des *Calligrammes*, « La Jolie rousse »:

> Entre nous et pour nous mes amis
> Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention
> De l'Ordre et de l'Aventure[61]

---

[57] Voir *infra*, 440-443.
[58] Sur ces différences des *Calligrammes* par rapport à *Alcools*, voir Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après* Alcools*:* Calligrammes*, le poète et la guerre* (Paris: Minard, 1981). Sur la réappropriation de chansons dans l'œuvre poétique en général, voir Willard Bohn, « Apollinaire and Children's Rhymes », *Apollinaire on the Edge: Modern Art, Popular Culture and the Avant-Garde* (Amsterdam: Rodopi, 2010) 75-104.
[59] L'origine de l'expression a été attribuée à Jules Romains; voir Michel Décaudin, « Le 'changement de front' d'Apollinaire », *Revue des Sciences Humaines* 60 (octobre-décembre 1950): 255.
[60] Voir Michel Décaudin, « Le 'changement de front' d'Apollinaire », 255-260.
[61] GA, *Poésies*, 313.

Contrairement à ce qu'Apollinaire suggère dans ces vers, il ne tranchera pas entre ces deux orientations. « Nous qui quêtons partout l'aventure », écrit-il, se rangeant fermement et entièrement du côté des avant-gardes. Mais:

> Voici que vient l'été la saison violente
> Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
> O Soleil c'est le temps de la Raison ardente
> Et j'attends
> Pour la suivre toujours la forme noble et douce
> Qu'elle prend afin que je l'aime seulement[62]

Le changement de saison signale un retour à l'Ordre, celui de la Raison et du Soleil, emblème d'Apollon; qui plus est, le poète revient subitement ici au vers relativement régulier, à l'exception de la rime orpheline « douce » et le vers dramatiquement suspendu sur le mot « j'attends ». Le poète déclare un amour tout aussi exclusif pour l'Ordre, car il veut l'aimer « seulement ». Le sempiternel motif élégiaque revient avec ce retour à la tradition: « ma jeunesse est morte ainsi que le printemps ». Mais à l'instar du printemps, cette jeunesse aventureuse renaîtra, selon le cycle de morts et de renaissances incessantes du poète.

Autrement dit, « la Jolie rousse » donne à voir la poétique apollinarienne sous l'angle d'une série de palinodies, un cycle de fausses ruptures et de retours subits. Avec *Calligrammes*, cette logique se rapporte désormais plus étroitement au milieu littéraire, avec ses jeux de tendances et de courants. Le conflit entre passé et avenir, amour et désamour, modernisme messianique et nostalgie élégiaque se manifeste dans les deux recueils, mais dans *Calligrammes*, les termes d'Ordre et d'Aventure rattachent ces préoccupations existentielles à celle de la manière d'écrire, comme si les rapports au souvenir, à l'amour, à la sexualité, à la mort, à la Guerre, etc. découlaient directement de

[62] GA, *Poésies*, 314.

la technique et de la position esthétique (ce qui n'est pas le cas chez Apollinaire, soit dit en passant).

Bien entendu, la polarisation de l'Ordre et de la Tradition, du Passé et de l'Avenir est trop réducteur pour rendre compte des enjeux complexes des *Calligrammes*. Reste qu'Apollinaire donne un grand relief à cette opposition, et ce dès le poème liminaire du recueil, « Liens », présenté en caractères italiques pour souligner le rôle programmatique de ce poème-prologue. On a vu comment la préoriginale dans *Montjoie!* insistait sur le geste apostolique du prétendu chef de file fédérateur.[63] Mais en 1917, en tête des *Calligrammes*, le geste apostolique devient appel à l'engagement guerrier, tandis que l'affirmation d'une rupture par rapport au passé prime désormais, et surtout par rapport au passé d'*Alcools*, chef d'œuvre remarqué et donc défi à relever pour l'écrivain: le deuxième livre se doit d'affermir et de confirmer le talent du premier.

Liens

CORDES *faites de cris*

Sons de cloches à travers l'Europe
Siècles pendus

Rails qui ligotez les nations
Nous ne sommes que deux ou trois hommes
Libres de tous liens
Donnons-nous la main

Violente pluie qui peigne les fumées
Cordes
Cordes tissées
Câbles sous-marins
Tours de Babel changées en ponts
Araignées-Pontifes
Tous les amoureux qu'un seul lien a liés

[63] Voir *supra*, 220-223.

D'autres liens plus ténus
Blancs rayons de lumière
Cordes et Concorde

J'écris seulement pour vous exalter
O sens ô sens chéris
Ennemis du souvenir
Ennemis du désir

Ennemis du regret
Ennemis des larmes
Ennemis de tout ce que j'aime encore[64]

Le poète parle en tant qu'initié, c'est-à-dire en tant que « fondé en poésie », comme le disait l'épithalame pour André Salmon dans *Alcools*.[65] Dans « les Fiançailles », la dernière laisse évoque les « Liens déliés par une libre flamme », celle du brasier qui transfigure: c'est ainsi que le poète de « Liens » se trouve libre « de tout lien ».[66] Comme dans « le Brasier », l'un des liens dont le poète se libère est celui du souvenir, et plus largement du passé, au sens à la fois existentiel et littéraire. Aussi le poète écrit-il

seulement pour vous exalter
O sens ô sens chéris

semblant prôner un rapport purement sensuel, immédiat au monde et à l'écriture, à l'instar des futuristes hostiles à la tradition, au passé et à toute médiation. Cependant, le mot « sens » est lui-même polysémique: exalte-t-on les cinq modes de la perception, ou encore la signification multiple et proliférante? Cette polysémie est elle-même signe de médiation, puisqu'il souligne l'absence de rapport univoque entre le mot *sens* et la chose qu'il désigne (les cinq modes de la perception ou la signification), et *a fortiori* entre les mots et les choses en général. L'exaltation censément exclusive de la perception

[64] GA, *Poésies*, 167. Je reproduis les caractères typographiques de cette édition.
[65] GA, *Poésies*, 83-84.
[66] GA, *Poésies*, 136.

immédiate (« J'écris *seulement* pour vous exalter ») se réfute elle-même, en suggérant le voile instable du langage posé entre le sujet et le monde.

L'exaltation des sens implique un refus sinon une renonciation aux « ennemis » de la perception immédiate: regret, souvenir, larmes, désir; en somme, les traits de l'intériorité romantique avec son pathos exacerbé et sa conscience historique aiguë. A l'instar du poète sentimental selon Schiller, qui « cherch[e] la nature après l'avoir perdue », car la nature, selon Schiller, c'est précisément « l'être dans sa liberté » qu'Apollinaire chante au début de « Liens ». Mais cet idéal, comme pour le poète sentimental est impossible à atteindre; aussi le dernier vers affirme-t-il la persistance du lien jusque-là nié: « Ennemis *de tout ce que j'aime encore* ».[67] La conclusion, en suggérant justement le regret et le souvenir, désamorce le refus de la mémoire qu'annonçait le poème jusqu'alors. Plus encore, l'amour, ce lien apollinarien par excellence, dément la déclaration de liberté: le poète, en fin de compte, est loin d'être « libre de tout lien ». Au contraire, tout comme le monde moderne sillonné de « câbles sous-marins », de « rails », le poète se représente comme un être tout entier tissé de liens: le mot « cordes » qui ouvre le poème rappelle à la fois la corde d'un instrument de musique – la lyre ou le luth, sans doute – et le nœud coulant du pendu.[68] Loin d'être « libre de tout lien », le poète est le ligoté par excellence, emmêlé dans les cordes mêmes de sa voix (« cordes faites de cris », telles les cordes vocales) et dans celles de son

[67] Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. Sylvain Fort (Paris: L'Arche, 2002) 10, 30, 50. Jean-Claude Pinson a lu la poésie contemporaine à travers ce traité dans *Sentimentale et naïve: nouveaux essais sur la poésie contemporaine* (Seyssel: Champ Vallon, 2002), ouvrage auquel on reviendra. Philippe Beck semble donner à ce traité une importance tout aussi décisive, le citant en exergue à son recueil *Dans de la nature* (Paris: Flammarion, 2003).

[68] Les cordes de la lyre, de la harpe ou du luth constituent un leitmotiv des *Calligrammes*; on les entrevoit dans l'« ancienne musique » que fait résonner les vers verticaux de la pluie dans « Il pleut », ainsi que dans la « Harpe aux cordes d'argent ô pluie ô ma musique » dans « Visée », et peut-être dans d'autres poèmes du recueil; GA, *Poésies*, 203, 224.

instrument emblématique. « Donnons-nous la main »: forgeons de nouveaux liens, dit le poète « libre de tout lien », dénonçant ainsi une palinodie dès le début du poème. Le mot de « pont » surgit plus tard dans l'énumération, comme pour rappeler les mains jointes du « Pont Mirabeau »: « sous / Le pont de nos bras passe / […] l'onde lasse ».[69] Le poète du « Pont Mirabeau » n'incarne pas l'être libre et sans lien, mais au contraire l'être enchaîné par l'amour, livré aux tourments du regret, des larmes et du souvenir. L'idée d'une liberté nouvelle et commune se voit sans cesse minée au cours du poème par la résurgence intempestive de l'*ethos* élégiaque.

En somme, « Liens » est un modèle de la rupture feinte. L'énumération paratactique et associative, procédé associé au futurisme, semble annoncer une poétique résolument nouvelle, de même que le vœu de ne chanter que la perception immédiate dénuée de son contenu affectif ou éthique.[70] De toute évidence, l'idée d'un « changement de front » chez Apollinaire est programmée par le poète: avec « Liens » suivi des poèmes d'« Ondes », il feint un revirement esthétique radical. A son tour, un Décaudin peut légitimement douter de l'existence d'un « changement de front », car cette suspicion est orchestrée tout autant que l'apparente métamorphose. La conversion du poète d'*Alcools* en avant-gardiste convaincu est exhibée *en tant que* leurre, en tant qu'elle déguise sous de nouveaux habits un seul et même Arlequin. Rompre annonce le retour du même.

---

[69] GA, *Poésies*, 45.

[70] Un exemple particulièrement sardonique de cette volonté (de mauvaise foi) de jouir de la perception en faisant abstraction de son contenu se trouve dans « Merveille de la guerre », où Apollinaire écrit: « La terre a faim et voici son festin de Balthasar cannibale / Qui aurait dit qu'on pût être à ce point anthropophage / Et qu'il fallût tant de feu pour rôtir le corps humain / C'est pourquoi l'air a un petit goût empyreumatique qui n'est ma foi pas désagréable ». *Empyreumatique* signifie l'odeur ou la saveur du brûlé: le terme technique feint de mettre à distance l'horreur du réel. Avec un raffinement tout affecté, le poète-connaisseur apprécie avec ironie les sensuelles subtilités de son vin sanglant: empyreumatique appartient aussi au lexique du vin. Le rythme souligne fortement l'interjection « ma foi », insérée brusquement entre la copule et la particule de négation généralement solidaires: cette interjection a une valeur ironique manifeste, car ce passage sent aussi le soufre. GA, *Poésies*, 271-272.

Du point de vue de l'esthétique avant-gardiste, on ne pourrait guère trouver meilleur exemple de la logique de la modernité selon Paul de Man. De Man semble identifier le terme « modernité » à la survalorisation de l'innovation propre à l'avant-garde, plutôt qu'à une croyance dans le progrès social et technologique également associé au modernisme, entre d'autres interprétations de ce terme flou.[71] C'est pourquoi il fonde la modernité sur le geste de la table rase, associé aujourd'hui plus étroitement aux avant-gardes:

> L'oubli intransigeant de Nietzsche, l'aveuglement avec lequel il se jette dans une action délestée de toute expérience préalable, résume l'authentique esprit de la modernité. C'est là le ton de Rimbaud déclarant qu'il n'a pas le moindre antécédent dans l'histoire de France, que tout ce qu'il faut attendre des poètes est 'du nouveau' et qu'il faut être 'absolument moderne'; c'est le ton d'Antonin Artaud affirmant que 'La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruise. Que les poètes morts laissent la place aux autres…on doit en finir avec les chefs-d'œuvres.' La modernité se manifeste sous la forme d'un désir de balayer tout ce qui précédait, dans l'espoir d'atteindre enfin ce point qui pourrait légitimement être appelé présent véritable, ce point d'origine qui marquerait un nouveau départ. […] Ainsi définie, la modernité et l'histoire s'opposent diamétralement l'une à l'autre dans le texte de Nietzsche. […] Pourtant, la grandiloquence forcée du ton peut amener à se demander si la question est aussi simple qu'elle peut paraître de prime abord.[72]

---

[71] Dans la présente étude, le terme « modernité » sert avant tout à désigner la période; cependant pour un vaste déploiement des mille résonances du mot, on se référera au véritable répertoire de Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, Caroline du Nord: Duke University Press, 1987. Cette synthèse de référence n'a malheureusement pas été traduite en français.

[72] « Nietzsche's ruthless forgetting, the blindness with which he throws himself into an action lightened of all previous experience, captures the authentic spirit of modernity. It is the tone of Rimbaud when he declares that he has no antecedents whatever in the history of France, that all one has to expect from poets is 'du nouveau' and that one must be 'absolutely modern'; it is the tone of Antonin Artaud when he asserts that 'written poetry has value for one single moment and should then be destroyed. Let the dead poets make room for the living…the time for masterpieces is past.' Modernity exists in the form of a desire to wipe out whatever came earlier, in the hope of reaching at last a point that could be called a true present, a point of origin that marks a new departure. […] Thus defined, modernity and history are diametrically opposed to each other in Nietzsche's text. […] Yet the shrill grandiloquence of the tone may make one suspect that the issue is not as simple as it may at first appear. » Paul de Man, « Literary History and Literary Modernity », *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983) 147-148, je traduis à l'exception des citations textuelles de Rimbaud et d'Artaud; voir Arthur Rimbaud, « Adieu », *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes*, éd. Pierre Brunel (Paris: Livre de Poche, 1998) 85 et Antonin Artaud, *Œuvres*, éd. Evelyne Grossman, Coll. Quarto (Paris: Gallimard, 2004) 549.

Cette « grandiloquence forcée » caractérise souvent les déclarations d'allure avantgardiste chez Apollinaire, comme dans « Liens » ou « l'Antitradition futuriste », mais on peut trouver une tonalité semblable chez Cendrars et Jacob: l'emblème de l'éloquence propre aux années 1914-1921, c'est le mégaphone. Et dès que la grandiloquence frôle la caricature, elle risque de basculer dans l'ironie. C'est l'une des raisons que cette conscience réflexive de plus en plus aiguë aboutit inévitablement à la démystification du geste de la table rase, qui prend l'allure d'un fantasme: « Aussitôt que le modernisme devient conscient de ses propres stratégies – et il ne peut que le devenir, du moment où il se justifie […] par le souci de l'avenir – il se découvre puissance de génération qui non seulement engendre l'histoire, mais fait partie d'un processus de génération qui remonte au passé lointain. »[73] Conséquemment à cette conscience du *fatum* historique et de la répétition du geste de la table rase, « les revendications de modernité littéraire finissent souvent par soulever des doutes réels que l'on puisse être moderne. »[74]

C'est exactement et exemplairement le cas des ruptures feintes d'Apollinaire et de « Liens » en premier lieu, du moment où on les considère comme des prises de position esthétiques, c'est-à-dire en faisant provisoirement abstraction de leurs enjeux existentiels au profit de la revendication avantgardiste. « Liens », tout comme « les Fiançailles » ou « le Brasier » mais plus clairement que ces derniers, fait miroiter le désir de rupture avant d'en dévoiler l'illusion sur lequel il se fonde: c'est le geste même de la démystification. « Un fantôme de nuées » confirme encore le rapprochement avec l'argument de Paul de

[73] « As soon as modernism becomes conscious of its own strategies – and it cannot fail to do so if it is justified […] in the name of a concern for the future – it discovers itself to be a generative power that not only engenders history, but is part of a generative scheme that extends far back into the past. » Paul de Man, 150, je traduis.

[74] « Assertions of literary modernity often end up by putting the possibility of being modern seriously into question. » Paul de Man, 152, je traduis.

Man. La figure du moderniste dans ce poème, contrairement à ce qu'on pourrait penser, ce n'est pas le merveilleux enfant saltimbanque, mais le joueur de l'orgue de Barbarie qui porte « toute son hérédité au visage » et qui semble « rêver à l'avenir ».[75] C'est de « dessous l'orgue » de cet antique personnage que surgit l'enfant, emblème d'une époque nouvelle, de l'avenir et de la nouveauté. Cet enfant a tous les traits du fantasme, disparaissant pour ne laisser que le désir des spectateurs:

> Mais chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux
> Siècle ô siècle des nuages[76]

Le joueur de l'orgue, c'est le moderniste conscient que sa « puissance de génération » (car c'est de lui que naît l'enfant de la nouveauté) se plonge en réalité dans la nuit des temps. Comme l'a noté Antoine Fongaro, le titre « Un fantôme de nuées » cache une allusion à Ixion, damné légendaire de la mythologie grecque.[77] Ixion désira la femme de Zeus, mais le père des dieux lui envoya un nuage déguisé en Junon auquel Ixion s'accoupla; un enfant est né de cette union d'Ixion avec un fantasme, comme si le désir à lui seul recelait une puissance de génération. Ixion fut condamné pour ce désir transgressif et attaché à une roue pour toute l'éternité. Chez Apollinaire, cette roue devient l'orgue de Barbarie, instrument qui joue un air lorsqu'on en tourne la manivelle: la répétition mécanique de l'air figure l'éternel retour. « L'enfant miraculeux » n'a rien de nouveau: c'est toujours la même histoire; on rêve d'une génération *ex nihilo*, mais la création porte toujours la trace du passé. « Siècle ô siècle des nuages »: aucun siècle, peut-être, ne fantasma autant la rupture et le renouveau que le vingtième, et jamais avec autant de démesure, prenant le brouillard pour la femme désirée. Où est l'enfant

[75] GA, *Poésies*, 194-195.
[76] GA, *Poésies*, 196.
[77] Antoine Fongaro, « A propos d''Un fantôme de nuées' », *Que Vlo-ve?* Deuxième série, no. 14 (avril-juin 1985): 11-13.

miraculeux? Le moderniste devenu conscient de ses contradictions souffre d'une paradoxale nostalgie de l'avenir, rêvé et entraperçu le temps d'un éclair.

La vision de la modernité à l'œuvre dans les *Calligrammes* résulte de ce conflit entre le désir de renouveau et le resurgissement inexorable du passé. Dès « Ondes », ce conflit se développe à travers l'image d'une guerre contre soi-même. « Liens » amorce cette logique en qualifiant le souvenir, le regret et les larmes d'« ennemis » du présent plein et immédiat de la perception. Cette structure oppositionnelle réapparaît sous la forme de l'enfant et du joueur d'orgue dans « Un fantôme de nuées », car ces personnages ont des caractéristiques antinomiques: vieillesse et enfance, les couleurs gris et rose, lenteur et vivacité, etc. « Ondes » s'achève sur « Il pleut », calligramme vertical qui fait directement allusion à « Liens »:

> écoute sil pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne
> [musique
> écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

Ces vers insistent sur la persistance du lien et du regret, tout à l'encontre du poète « libre de tout lien » du poème liminaire; la musique ici est ancienne et plus particulièrement verlainienne, contrairement à l'avant-gardisme affiché de « Liens ».[78]

Il s'agit d'une palinodie signant l'échec du geste de rupture qui ouvrait le recueil: mais comme il se doit, « Il pleut » est suivi du premier poème d'« Etendards », « la Petite auto », qui clame à nouveau la rupture. Ainsi *Calligrammes* rythme-t-il un contrepoint complexe entre ton élégiaque et réclame moderniste, entre l'*ubi sunt* immémorial et la provocation du novateur. Les orgues de « la Nuit d'avril 1915 » rappellent l'orgue de Barbarie d'« Un fantôme de nuées », avec le même contraste entre un état présent

[78] Voir *supra*, 220-221.

difficile (vieillesse dans « Un fantôme », misère du soldat dormant sur la paille dans « la Nuit d'avril ») et le rêve de l'avenir:

> Mais
> orgues
> aux fétus de la paille où tu dors
> L'hymne de l'avenir est paradisiaque[79]

Le rythme du vers après « orgues » met la musique d'emblée au premier plan: *aŭx fĕ́tús dĕ̆ lắ paille oŭ̆ tŭ́ dórs* (˘˘ ´ ˘˘ ´ ˘˘ ´), soit trois anapestes fortement scandés. Les orgues suggèrent non seulement le fantasme d'Ixion, mais aussi la logique de la foi, car l'orgue est l'instrument de l'Eglise, annonciatrice du paradis à (re)venir. Dans d'autres vers il s'agit au contraire de puiser dans le passé. Ce balancement de pendule se trouvera enfin résumé dans la dichotomie finale de l'Ordre et de la Tradition dans « la Jolie rousse », où le mouvement dans l'un ou l'autre sens s'associe au cycle saisonnier.

Cependant, ce qui sera le va-et-vient des saisons est d'abord une guerre contre soi. L'image s'établit le plus visiblement dans « Collines », quatrième poème et le plus long du recueil. Le poème est souvent qualifié de poème testamentaire;[80] quoique déplacée (le poème ne signale la fin ni d'Apollinaire, ni des *Calligrammes*, et ne contient aucun geste explicitement testamentaire), l'étiquette témoigne de l'importance de ce poème, écrit en quintils comme « la Chanson du mal aimé », mais dénué de rimes (c'est d'ailleurs l'un des très rares exemples de vers syllabiques blancs en français, forme qui situe ce texte à mi-chemin entre le vers libre associé au modernisme, et le vers rimé et mesuré soi-disant

[79] GA, *Poésies*, 244.
[80] Voir Scott Bates, « 'Les Collines', dernier testament d'Apollinaire », *Lettres Modernes GA* 1 (1962): 25-39.

traditionnel).[81] Le début du poème met en scène un combat entre deux avions allégoriques:

> L'un était toute ma jeunesse
> Et l'autre c'était l'avenir
> Ils se combattaient avec rage
> Ainsi fit contre Lucifer
> L'Archange aux ailes radieuses[82]

Ces vers ne rendent pas bien clair quel avion serait Lucifer et lequel Gabriel; on ne connaît pas avec certitude l'issue de ce combat. Le ton élégiaque associé à la jeunesse du poète ne cesse de ressurgir en dépit de tout adieu à cette jeunesse. L'édition de Décaudin et Adéma affirme que le poème « associe étrangement un modernisme messianique à la mélancolie du poète de *Vitam impendere amori* », mais l'association de la lamentation élégiaque et du messianisme moderniste paraît moins étrange dans le cadre d'un va-et-vient inscrit dans la logique du recueil dans son ensemble.[83] Le poète donne à voir un combat perpétuel et sans vainqueur où l'avenir ne gagne à la rigueur que cette escarmouche. Ce combat rappelle une fois encore celui qu'esquissait « Liens »:

> Ils se combattaient avec rage
> Ainsi fit contre Lucifer
> L'Archange aux ailes radieuses
>
> Ainsi le calcul au problème
> Ainsi la nuit contre le jour
> *Ainsi attaque ce que j'aime*
> *Mon amour* […][84]

---

[81] Dans *Alcools*, « la Chanson du mal aimé » est le plus long du recueil, et se situe à un endroit analogue à celui des « Collines » (la « Chanson » est le troisième poème d'*Alcools*; « les Collines » le quatrième des *Calligrammes*). Il y a plusieurs indices que *Calligrammes* se construit comme une manière d'anti-*Alcools*. Ainsi, « le Musicien de Saint-Merry » contient le vers deux fois répétés « Cortèges ô cortèges », rappelant explicitement « Cortège » d'*Alcools*; là encore, les deux poèmes se situent à peu près au même endroit (« Cortège » est onzième; « le Musicien » neuvième). « Le Palais de Tonnerre » ne se trouve pas au même endroit que « Palais », mais ces poèmes se répondent sur bien des points. Cependant, le parallèle entre les deux livres paraît trop peu systématique pour le mener très loin.

[82] GA, *Poésies*, 171.

[83] GA, *Poésies*, 1080.

[84] GA, *Poésies*, 171, je souligne.

Une rime, presque l'unique rime des « Collines », met fortement en relief « ce que j'aime », et le rapproche symboliquement du « problème » résolu par le calcul. Ce déchirement intérieur reproduit celui de « Liens », où le poète annonce le projet de rejeter « tout ce que j'aime encore » par l'exaltation des « sens *chéris* »: même guerre intestine de l'amour contre son objet. Le combat du poète représente aussi, bien sûr, la Grande Guerre, cette « der des ders » censée préparer une époque nouvelle désormais sans guerres,[85] arrière-fond de ce combat intérieur entre deux orientations de l'écriture et deux manières d'être, soit tournée vers le passé et la mémoire, soit vers l'avenir et l'innovation.

La rupture feinte a un double aspect chez Apollinaire, existentiel et esthétique. Il se rapporte à deux attitudes envers le temps, l'un tourné vers la rupture, le renouveau et l'avenir, l'autre vers la continuité, le retour cyclique, la répétition obsessionnelle du regret et de la perte. D'un point de vue esthétique, il s'agit de deux approches de l'écriture opposées en apparence, en réalité solidaires et imbriquées; l'une préoccupée d'innovation technique, l'autre de récupérer le legs du passé. Dans les deux cas, l'idée d'une transformation radicale se trouve non pas niée, mais relativisée: il n'y a jamais de coupure nette, mais il existe bel et bien des évolutions qui font de l'écrivain un être *plus ou moins* différent de ce qu'il a été. Cette perspective n'empêche pas pour autant l'écrivain de rêver, fût-ce en vain, d'une véritable renaissance et d'une nouveauté absolue.

[85] Sur la Grande Guerre comme dépassement de toute guerre dans les représentations de l'époque, voir par exemple Annette Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau, *14-18, retrouver la guerre* (Paris: Gallimard, 2000) 183.

C. Les mille naissances du Phénix: multiplicité des parcours initiatiques chez Cendrars

On connaît l'histoire, quand bien même la chronologie exacte demeurerait dans l'ombre. Vers l'automne 1913, après des mois de travail méticuleux avec les imprimeurs et la peintre Sonia Delaunay, Blaise Cendrars fit enfin paraître la *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, qualifié de « premier livre simultané ». Le poème monumental de quelques 450 vers ou versets est imprimé en caractères typographiques variés et de couleurs diverses sur une feuille plié en accordéon de deux mètres de haut. Les cent cinquante exemplaires projetés, mis bout à bout les uns sur les autres, auraient atteint la hauteur de la tour Eiffel, mais une soixantaine d'exemplaires seulement furent produits. Delaunay appliqua des couleurs vives au pochoir en courbes et en angles le long du côté gauche de la feuille, avec le poème en vis-à-vis du côté droit, et elle ajouta une reliure d'art à certains exemplaires. Le caractère spectaculaire de cette édition n'a jamais cessé d'éblouir depuis 1913: elle fut parmi les premiers livres à mélanger librement les caractères typographiques à des fins esthétiques, procédé exploité quelques années plus tard par Amédée Ozenfant dans ses « psychotypies » ou par le poète-typographe Pierre Albert-Birot (à partir de 1915 et 1916 respectivement).[86] Si le livre illustré n'avait rien de nouveau, la séparation entre image et texte, de rigueur dans le livre illustré jusqu'alors, s'estompe dans la *Prose;* le texte et les couleurs se touchent et s'imbriquent, la couleur venant à l'occasion frôler les mots de soulignements vifs. En outre, pour la première fois ou peu s'en faut, l'abstraction picturale envahit pleinement l'espace du livre; l'œuvre

[86] Voir *infra*, 444.

plastique n'illustre ni n'accompagne le verbe, mais constitue avec ce dernier une œuvre solidaire et créée de concert.[87]

Avec la *Prose*, Cendrars accéda également à une certaine notoriété de créateur d'avant-garde. Certes, les *Pâques* avaient attiré l'attention de lecteurs avertis, et même les *Séquences* avaient suscité quelques remarques bienveillantes. Mais le format insolite et l'étiquette de « livre simultané » devinrent cette fois le vecteur d'une polémique sans commune mesure avec le succès d'estime des *Pâques*. Il ne faut cependant pas exagérer les conséquences des échos suscités par la *Prose*: la plupart de ceux qui commentèrent la parution du poème ne l'avaient jamais vu ni lu; ils réagissaient au bulletin de souscription décrivant le livre ou aux autres échos de la presse. Dans une certaine mesure, le poème ne fut qu'un prétexte pour débattre de la signification et du mérite du terme « simultané », que les uns et les autres ridiculisaient ou se flattaient d'avoir inventé. En somme, la notoriété – et non pas la célébrité – que la *Prose* valut à Cendrars fut un peu accidentel.[88]

---

[87] La bibliographie de Cendrars est une mine d'objets bibliophiliques d'exception. Sur le rapport privilégié de Cendrars à l'objet-livre, voir Luce Briche, *Blaise Cendrars et le livre* (Paris: L'Improviste, 2005). Notons au passage que jusqu'à 2008, la *Prose du Transsibérien* dans sa gloire intégrale demeura hors de la portée du public hors du musée. Le poème n'a été réédité avec sa typographie d'origine qu'en 1966 dans une édition également devenue introuvable; depuis lors, Yale University Press a enfin reproduit l'édition originale en facsimilé – sans l'autorisation des ayants-droits. Blaise Cendrars, *Le Transsibérien* (Paris: Pierre Seghers, 1966) et Blaise Cendrars, *La Prose du Transsibérien* (New Haven: Yale University Press, 2008). La critique commente ce poème plus ou moins longuement dans tous les ouvrages généraux concernant le poète; pour quelques lectures approfondies de la *Prose*, voir par exemple: Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme: de* Moganni Nameh *au* Transsibérien (Paris: Minard, 1972); Elizaria Rouskova, « La relation entre texte et peinture dans la *Prose du Transsibérien* », *RITM* 26 (2002): 63-75; Marie-Louise Audin, « La *Prose du Transsibérien*: une stratégie de l'analogie », *Cendrars, l'aventurier du texte* (Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992) 193-216; Pierre Caizergues, « Blaise Cendrars, poète du voyage et voyageur de l'écriture », *Blaise Cendrars 20 ans après* (Paris: Klincksieck, 1983): 57-73; Amanda Leamon, « Simultaneity and Gender in the *Premier livre simultané* », *Symposium* 51.2 (automne 1997): 158-171; et Joanna Żurowska, « L'image-association dans la *Prose du Transsibérien* et de la petite Jehanne de France », *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars* (Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009) 231-246. Pour les ouvrages concernant la « querelle du simultané » et la genèse du poème, voir *infra*, 395, note 24.

[88] Pour une histoire détaillée de la *Prose du Transsibérien*, de sa genèse, sa production et les débats dont elle fut l'objet, voir Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique,* La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, *Blaise Cendrars, Sonia Delaunay* (Paris: Minard, 1987).

L'ascension fulgurante de l'artiste d'avant-garde, souvent accompagnée de scandales, fait partie du mythe de l'écrivain moderne, bien que ce mythe plonge ses racines dans le romantisme, en vérité. C'est le mythe du génie météorique qui vient subitement bouleverser l'époque et les conventions.[89] La vérité est souvent en dessous du mythe, mais dans l'imaginaire des écrivains émules ou admirateurs de Cendrars et sous la plume hyperbolique de ce dernier, la *Prose* fut une consécration, et du fait de cette réception durable, le mythe acquiert une espèce de réalité effective. Non que les *Pâques* fussent seulement prometteuses: dans la mythologie de l'écrivain d'avant-garde, le moment originel qui révèle la vocation poétique peut être pluriel (quand bien même l'écrivain en question refuserait la notion même de vocation, comme le fit Cendrars dans *Der Sturm* dès 1913). Au commencement, il y eut tantôt les *Pâques*, tantôt la *Prose;* on convoque l'un ou l'autre fracassement génial au gré des besoins.

Cela est plus vrai pour Cendrars que pour n'importe quel autre écrivain. En un sens, chaque écrit de Cendrars touche au récit originel: *comment je suis devenu poète*. Parmi les trois poèmes de *Du monde entier*, c'est le *Panama* qui le souligne le plus explicitement: « C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète! »[90] Reste que ces trois poèmes sont tous trois lus comme autant de « poèmes d'apprentissage », selon l'expression de Claude Leroy (qui se garde bien de n'y voir *que* des poèmes d'apprentissage).[91] Cependant, dans *la Main de Cendrars*, le grand critique ne cesse de resituer et de déplacer le moment où Cendrars serait devenu écrivain au sens le plus plein du terme. « L'essentiel est de déterminer, » écrit Leroy, « le 'point suprême', comme

[89] Pour un exemple célèbre d'une telle entrée fulgurante sur la scène littéraire, voir Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II (Paris: Gallimard, 2003) 120-128.
[90] BC, *TADA* I, 43.
[91] BC, *TADA* I, 352.

disait Breton, qui permettrait de lire Cendrars, mais alors *tout Cendrars*, sans le mutiler une seconde fois, et dans la perspective qu'exige ce qui fut une expérience des limites. »[92] Une page plus loin, Leroy situera ce « point suprême », ce repère originel qui éclairerait toute l'œuvre, dans le « 'comput' de [l]a vie d'homme » de Cendrars, « au mois d'octobre 1917 ». C'est Cendrars lui-même qui situe ce comput en octobre 1917, selon une remarque de *l'Homme foudroyé* (le mot *comput* se réfère au calcul chronologique permettant de dresser un calendrier et ainsi de repérer les dates de certaines fêtes, dont la Pâque).[93] Pour Leroy, cette date « partag[e] en deux sa vie ou plutôt ses vies d'homme, d'Amant et de *poète*. »[94]

On reconnaît aisément le schéma initiatique: Leroy se sert lui-même du mot dans sa conclusion, précisant qu'il avait « parlé de Cendrars en termes d'initiation, d'illumination ou de conversion. »[95] Leroy prend soin de distinguer cette initiation d'un quelconque geste avant-gardiste de rupture avec la tradition.[96] Rédigés vers l'été 1917, soit durant les mois précédent le comput, *L'Eubage*, *Profond aujourd'hui* et *la Fin du monde filmée par l'ange N.-D.* auraient inauguré une « seconde poétique », mais celle-ci ne se prétendrait ni plus ni moins novatrice que la première.[97]

Cependant, plus Leroy interroge les fondements du « comput », plus ses contours se brouillent. Pour Leroy, ce qui préside au comput d'octobre 1917, c'est bien évidemment la blessure de guerre de Cendrars. Ainsi, octobre 1917 aurait scellé « l'irréductibilité des écrits de la main gauche avec ceux de la main droite ». Mais la perte

---

[92] Claude Leroy, *La Main de Cendrars* (Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996) 12.
[93] Voir Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, 25.
[94] Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, 13, Leroy souligne.
[95] Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, 321.
[96] Claude Leroy, 14.
[97] Claude Leroy, 15.

de la main droite est survenue le 28 septembre 1915, deux ans auparavant.[98] Deux ans séparent la perte du bras et la transformation de l'écriture, deux ans séparent cause et conséquence, mort et renaissance. Au demeurant, entre ces deux moments, Cendrars rédigea la *Guerre au Luxembourg* et peut-être d'autres poèmes publiés beaucoup plus tard, objection potentielle à la thèse de Leroy.[99] Leroy associe également la transformation de 1917 à l'abandon progressif du vers en faveur de la prose: mais Cendrars écrira encore des poèmes majeurs en vers jusqu'en 1924, comme si les effets du passage initiatique vécu à Méréville ne se faisaient pleinement sentir que sept ans plus tard.[100]

Autrement dit, l'événement et ses effets, la révélation et ses conséquences, rien ne correspond nettement. Certes, Leroy ne se trompe pas sur l'importance du séjour à Méréville de 1917, ni sur le dépassement stylistique et existentiel qu'il représente. Mais on peut douter que ce comput-là soit aussi décisif et singulier que Leroy l'affirme. Pour défendre la singularité du renouveau de 1917, on voit Leroy minorer les *Pâques* et la *Prose* comme autant de « maldonnes », des fourvoiements dans la Quête de renouveau ou d'expiation, des tentatives inabouties de se refaire à neuf.[101] Peut-on hiérarchiser si aisément les moments du parcours de Cendrars, trouver la *vraie* renaissance parmi les simulacres? Face à l'envergure d'un poème tel que la *Prose*, on peut considérer que 1917

[98] BC, *TADA* I, 406.
[99] Le département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France détient un ensemble comportant plusieurs manuscrits de poèmes très raturés, vraisemblablement des brouillons ou manuscrits de travail: il s'agit de plusieurs des *Poèmes nègres* et d'une partie d'*Au cœur du monde*, tous rédigés à la main gauche. Une de ces pages est datée de février 1916: la *Guerre au Luxembourg* n'a pas été le seul projet entre la blessure et ceux de l'été 1917 à Méréville. Voir Blaise Cendrars, ensemble manuscrit catalogués sous le titre « Poèmes (1916-1919) et correspondance sur ses revenus et droits d'auteur (1952-1960) », Bibliothèque Nationale de France, don n° D88-30, côte NAF 28083, f. 1-16.
[100] Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, 139 et *seq.*
[101] C'est Leroy qui évoque la « maldonne initiale » du pseudonyme, qui n'aurait pas suffi pour accéder à une véritable deuxième naissance; Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, 74 et voir 71-74.

n'est qu'un passage initiatique comme les autres, une coupure aussi partielle, aussi foncièrement inachevée et inachevable que les autres. Après tout, tant de textes de Cendrars, tant d'événements de sa vie foisonnante ressemblent à des passages initiatiques: le voyage à New York de 1911, la fugue mythique de 1904 racontée dans *Vol à voile* (1932), la perte du bras droit, la liquidation de la Compagnie de Panama en 1889, et jusqu'à la parturition elle-même dans *Au cœur du monde*.[102] Chez Cendrars, tout comme chez Jacob et Apollinaire, la transfiguration se répète; elle est vouée à la répétition, à tel point qu'elle semble devenir la marque même de l'identité, celle du retour cyclique, ou de la spirale en régression infinie. Plus on change, plus on est la même chose.

a. La Vie selon Cendrars

Avant d'aborder la *Prose du Transsibérien*, il faut donner quelques contours à une notion épineuse. Cendrars, on le sait, c'est le chantre de la Vie. Mais que signifie ce mot, au juste? En dépit de ses ascendants littéraires avoués, il s'agit d'abord de s'opposer à l'idéal ascétique et intellectualiste de tant de symbolistes; ceux qui ont chanté le raffinement névrotique de des Esseintes, voyageur avorté; de d'Entragues, acteur de son imagination; ceux qui chantaient les *Vies encloses* pleines d'aquariums synaptiques et les *Serres chaudes* d'étouffants cloîtres cérébraux (Huysmans, Gourmont, Rodenbach et Maeterlinck, respectivement). Ces écrivains parlaient volontiers de la « Vie », eux aussi. Mais la Vie selon Cendrars se trouve hors des livres et de l'intériorité, comme il l'affirme, par exemple, dans « Bombay-Express », poème élastique écrit en 1914:

Je ne lis plus les livres qui ne se trouvent que dans les bibliothèques

[102] Voir BC, *TADA* I, 131-132.

Bel A B C du monde[103]

Au début des *Pâques*, on voit le poète penché sur « un vieux livre »: il sortira ensuite dans la rue, délaissant l'attitude du « bon moine » auquel il ressemblait d'abord pour se tourner vers la vie grouillante de la ville.

Mais il s'agit dès les *Pâques* d'un tour de passe-passe. Le recours constant au palimpseste intertextuel témoigne qu'on reste encore et toujours dans la sempiternelle tour d'ivoire, au fond du labyrinthe des livres. Le présent de l'indicatif du poème se justifie au début du poème par une adresse au lecteur *en écrivant* (comme je vous parle moi-même à l'instant), à l'instar du moine-scribe. Mais dès la sortie dans la rue, ce présent de l'indicatif devient une feinte de l'écriture: on ne peut pas écrire tout en contemplant la misère, et cette déambulation n'a rien de la prise de notes sur le vif. Le poème glisse de l'adresse scripturale au présent fictif de la narration: la Sortie elle-même est une fiction. Dans le même sens, le *Panama* commence avec « Des livres », incipit qui suggère qu'au commencement furent les Livres, et non pas la Vie. L'intuition se confirme lorsqu'on constate que l'enfant rencontre le monde par les livres d'abord:

> J'avais un beau livre d'images
> Et je voyais pour la première fois
> La baleine
> Le gros nuage
> Le morse
> Le soleil[104]

Qu'on voit une baleine ou un morse représentés avant d'en voir en chair et en os, on l'admet sans peine, – mais le *soleil*? Fondu dans l'énumération, le détail risque de passer inaperçu, ou ses implications d'échapper à la saisie: à savoir, qu'on met en question la primauté de l'expérience immédiate. Pour Cendrars, la représentation serait à l'origine de

[103] BC, *TADA* I, 82.
[104] BC, *TADA* I, 41-42.

l'expérience. Au commencement fut la copie: étonnante anticipation des thèses de Jacques Derrida. C'est l'un des fils conducteurs du *Panama*. Le poète n'est-il pas une sorte de copie supposée des sept oncles, originaux depuis toujours absents? Car la vocation de poète se fonde sur des événements qui précèdent la naissance, à savoir sur les fraudes financières de la Compagnie de Panama (tel poète né autour de 2008 dira-t-il de même de la crise des subprimes: *c'est Madoff qui fit de moi un poète*?), et le traumatisme du déménagement découle des actes de son père. Le *Panama* démontre qu'on *hérite* de l'expérience autant ou plus qu'on ne la vit; dès l'origine, on vit par procuration, par les récits lacunaires et mal compris que l'on entend….

En ce sens, on peut dire que Cendrars démontre la valeur générale de cette proposition de Paul de Man à propos de l'ironie romantique d'Hoffman: « Jamais l'art et la vie ne furent plus éloignés qu'au moment où ils semblent réconciliés. »[105] C'est là une nouvelle démystification de la mythologie moderniste. Peter Bürger a affirmé que l'art d'avant-garde avait pour but de « réinsérer l'art dans la *praxis* de la vie » par une critique radicale des institutions de l'art, et les pratiques de plagiat chez Cendrars recoupent les exemples de collage ou d'assemblage abordés par Bürger. Mais Cendrars suggère souvent que cette plongée de l'Art dans la Vie relève fatalement de l'illusion, voire qu'elle constitue l'illusion fondatrice de l'art.[106] Le bourlingueur se dit lui-même un « contemplatif », un « brahmane à rebours »: autrement dit, c'est un esthète symboliste qui, en tant qu'il s'est révolté contre cette part de lui-même pour tenter de reconquérir la Vie, sait que cette révolte intérieure ne le rattache que davantage à cet esthète intérieur,

[105] « Never have art and life been farther apart than at the moment they seem to be reconciled. » Paul de Man, « The Rhetoric of Temporality », *Blindness and Insight*, 218, je traduis.
[106] « [T]o reintegrate art into the praxis of life ». Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trad. Michael Shaw (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1984) 22, je traduis, et voir chapitre 2, « The Avant-Garde As the Self-Criticism of Art ».

indéracinable.[107] Le cérébral gourmontien qui se refuse sans cesse à l'être, – c'est encore le cérébral gourmontien.

José, le narrateur de *Moganni Nameh*, texte de jeunesse fondateur de Cendrars rédigé très tôt sous le titre *Aléa* puis partiellement publié en 1922, décrit dans ces termes un jeu de la pose poussé à sa limite, devenu le but d'une existence: « C'est la pose que je choisis, celle du hâbleur, du charlatan. Rien ne saura me distraire de ma littérature; que Caliban peste après! »[108] On peut se demander si le poète de la Vie a véritablement renié ces principes, tant son œuvre repose sur le jeu des apparences et des secrets qu'elles dissimulent.[109] Mais le reniement factice du symbolisme n'est évidemment pas la seule fonction de l'éloge de la Vie. La valeur ultime de celle-ci dérive également du vitalisme à la mode avant la première guerre mondiale et au-delà, celui de Bergson et de Nietzsche surtout. Chez Nietzsche, la vie se fonde sur la santé et la maladie, la force et la faiblesse, énergies vitales variables impliquées dans toutes les activités de l'être vivant. Mais cette énergie vitale n'entretient pas de rapport simple aux idées du bien et du mal; ce qui est bien d'un point de vue morale peut s'avérer nuisible ou favorable à la vie; de même pour le mal. Il s'agit non de rejeter mais de relativiser l'emprise d'une loi Morale universelle (*Moralität*) pour donner place à l'éthique (*Sittlichkeit*), moins réductible au seul dualisme du bien et du mal. La dissociation du bien et de la santé permet à Nietzsche d'avancer des propositions apparemment paradoxales comme celle-ci: « Chacun sait qu'une vertu hypertrophiée – et le sens historique de notre époque me semble en être une – peut

[107] BC, *TADA* IX, 195-196.
[108] Blaise Cendrars, *Œuvres complètes*, t. IV (Paris: Denoël, 1960) 78.
[109] Sur la logique du secret chez Cendrars, voir l'article d'Yvette Bozon-Scalzitti, « En finir avec le secret? », *Sud* 18 (1988): 187-212.

entraîner la chute d'un peuple aussi bien qu'un vice hypertrophié. »[110] La vertu, qui vise le bien, n'est donc pas forcément saine d'un point de vue social, voire biologique. La thèse de Raymond la Science, narrateur de *Moravagine*, dérive de semblables thèses nietzschéennes: pour ce narrateur, ce qu'on appelle la maladie mentale serait un surplus de vitalité, de sorte que l'être qualifié de normal serait en vérité un malade.[111] L'impulsion vitale littéralement dévorante du meurtrier Moravagine viendra illustrer la thèse.

En vérité, l'idéal amoral de la vitalité ne naît pas avec Nietzsche, qui n'en est que le théoricien tardif; on trouve cet idéal déjà à l'œuvre à l'époque *Sturm und Drang* du romantisme allemand, à travers le *Bandit* de Schiller, par exemple. Schiller met en scène un antihéros peu sympathique, mais libéré des conventions sociales. La fascination romantique pour Don Juan ou des antihéros tels que Julien Sorel s'explique par cette idée de grandeur fondée sur le refus des normes sociales, conçues comme autant de chaînes à briser. Cette conception romantique de la grandeur renverse celle, antique, de la vertu, dont le mot même signifiait *force* en latin, et impliquait une volonté qui contiendrait le débordement, maintiendrait en échec les pulsions appétitives. Dans cette conception d'une vertu fondée sur la tempérance, ce ne sont pas les conventions sociales qui emprisonnent l'homme, mais son animalité, qu'il s'agit de juguler et de canaliser. Bien évidemment, ces deux modèles de la grandeur humaine ont existé depuis toujours (quant l'homme n'a-t-il pas été fasciné par l'excès et la transgression?), mais leur légitimité culturelle bascule avec le romantisme, en même temps que le sens du mot « médiocrité »:

---

[110] Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive*, trad. Henri Albert (Paris: Mille et une nuits, 2000) 9. Nietzsche théorise le rapport de la vie à la morale notamment dans *Généalogie de la morale*, trad. Patrick Wotling (Paris: Le Livre de Poche, 2000) et dans *Par delà le Bien et le Mal*, trad. Angèle Kremer-Marietti (Paris: L'Harmattan, 2006).
[111] BC, *TADA* VII, 12-13.

en latin, la *mediocritas*, c'était la *mesure*, la capacité à éviter les excès dangereux et nuisibles; au cours du 18ème et 19ème siècles, le mot français vire progressivement de sa connotation neutre d'origine (« l'état d'être moyen, au milieu » selon le *Petit Robert*) au sens péjoratif d'aujourd'hui: est médiocre celui qui n'atteint aucun extrême; il est *ordinaire*, donc inférieur au héros.

La « Vie » selon Cendrars, c'est donc cette force qui permet à l'homme de se dépasser, et de dépasser les conventions et les attentes; elle fonde un individualisme farouche, se méfiant de toute école, qu'elle soit de pensée, de création ou de comportement. Le poète désire une intensité de vivre sans limites: pour lui, le rouge est plus rouge, le soleil plus brûlant qu'il ne l'est pour les autres; l'intensité de sa jouissance confine à la souffrance. Un tel être ne saurait se ranger. Or, ce vitalisme-là, c'est encore, bien entendu, celui du romantisme. Le jeune poète de la *Prose du Transsibérien* en assume les traits; son désir atteint une intensité dévoratrice, amorale, mais sublimée en un style litanique dont l'anaphore en « tout » souligne la démesure:

> J'avais faim
> Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres
> J'aurais voulu les boire et les casser
> Et toutes les vitrines et toutes les rues
> Et toutes les maisons et toutes les vies
> Et toutes les roues des fiacres qui tournaient en tourbillons sur les [mauvais pavés
> J'aurais voulu les plonger dans une fournaise de glaives
> Et j'aurais voulu broyer tous les os
> Et arracher toutes les langues
> Et liquéfier tous ces grands corps étranges et nus sous les vêtements [qui m'affolent…[112]

La distinction entre assouvir et anéantir s'efface ici; le poète désire boire et casser les *femmes* autant que les verres (et les *vers*): point d'incandescence libidinale.

---

[112] BC, *TADA* I, 20.

b. La *Prose du Transsibérien*: jusqu'au bout?

La *Prose du Transsibérien*, poème à forte allure narrative, raconte la traversée de l'Asie par le poète et son amante Jeanne sur la ligne du Transsibérien, tel que le poète plus âgé remémore le voyage. On a admiré les vers libres d'une exceptionnelle liberté de ton et de rythme, tantôt courts et précipités, tantôt se rapprochant du verset majestueux ou méditatif; tantôt rimés ou assonancés, tantôt plus libres. La parataxe domine, avec moins de discontinuité que les poèmes élastiques; les « Et » en début de vers est un procédé du style biblique (et symboliste) qui atténue l'effet de provocation ou de spectacle qu'ont ces derniers. Le registre de la langue passe aisément de l'allure biblique, voire apocalyptique (« Et le bruit éternel des roues en folie dans les ornières du ciel »), à la sensualité de l'amour symboliste (« Car elle est mon amour et les autres femmes / N'ont que des robes d'or sur de grands corps de flammes »), au familier (« Non mais…fiche-moi la paix… […] Ton ventre est aigre et tu as la chaude-pisse », dit-il à la petite Jeanne).[113] Les vers de toutes les longueurs donnent à ce psaume douloureux à voix de rogomme des contours visuels singulièrement déchiquetés, à l'image des angoisses turbulentes qui parcourent le poème. Malgré cette immense diversité de registre et de rythme, l'ensemble atteint ce qu'on pourrait appeler le grand style – certains ont osé dire le plus grand qu'on puisse trouver en un seul poème du 20ème siècle.

Selon Claude Leroy, la trame de la *Prose* « projette le désir de passage dans un voyage initiatique ». Le voyage initierait justement le poète à la Vie incandescente, destructrice ou rédemptrice; en tout cas transformatrice.[114] Avant même de rencontrer le

[113] BC, *TADA* I, 22, 23, 26.
[114] Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, 74.

poème dans le foisonnement de son sens, on en rencontre les couleurs. Ce sont des courbes, des cônes, des striures de couleurs contrastées, foncées ou claires, mais dont l'ensemble, en dépit de ces contrastes, ressemble à une conflagration. Conformément à ce feu d'artifice, les interprètes s'accordent généralement à trouver la culmination du poème, et du voyage initiatique, dans l'un des passages les plus exaltés du poème, presque un cri de triomphe:

> Moi j'étais au piano et c'est tout ce que je vis
> Quand on voyage on devrait fermer les yeux
> Dormir
> J'aurais tant voulu dormir
> Je reconnais tous les pays les yeux fermés à leur odeur
> Et je reconnais tous les trains au bruit qu'ils font
> *Les trains d'Europe sont à quatre temps tandis que ceux d'Asie sont à*
> [*cinq ou sept temps*
> *D'autres vont en sourdine sont des berceuses*
> *Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappellent la*
> [*prose lourde de Maeterlinck*
> *J'ai déchiffré tous les textes confus des roues et j'ai rassemblé les*
> [*éléments épars d'une violente beauté*
> *Que je possède*
> *Et qui me force*[115]

Dans la typographie de l'édition originale, ce passage constitue une seule suite de vers sans saut de ligne, mais à partir de « Les trains d'Europe… », le texte est soudain justifié à droite et change de caractères typographiques; les lettres en sont plus grasses et plus saillantes (pour les besoins de la démonstration, on souligne les vers qui sont justifiés à droite dans l'édition originale). Le décalage brusque vers la droite attire l'attention sur ces vers. Le début du passage semble attribué au jeune poète qui voyage, car il est assis au piano qui se trouve apparemment dans le train, et le manque de sommeil correspond à celui du jeune voyageur. Mais les vers justifiés à droite pourraient provenir soit du jeune poète, soit du poète plus âgé créateur de la *Prose*. Le point de vue semble brouillé: le

[115] BC, *TADA* I, 32, je souligne.

passé composé indique l'antériorité, mais peut aussi fonctionner comme un accompli du présent. Ainsi, tout se passe comme si les deux regards fondaient en un seul; et le déroulement du voyage s'identifie ainsi à l'accomplissement de l'œuvre.

Yvette Bozon-Scalzitti interprète ce passage comme le terme du voyage initiatique, défini comme un dépassement relatif à l'écriture, comme une accession au style:

> Le 'mauvais poète' du temps de *Moganni Nameh*, même s'il ne sait toujours pas 'aller jusqu'au bout', est maintenant un poète capable de maîtriser le délire sans que soit neutralisée son intensité suprenante: '[…] j'ai rassemblé les éléments épars d'une violente beauté / Que je possède / Et qui me force' Cette violence, qui dans *Moganni Nameh* était mal à l'aise dans la mollesse propre à l'écriture décadente que Cendrars s'efforçait alors de pratiquer, *a maintenant trouvé son langage*.[116]

Il faut nuancer cette « maîtrise » du poète. Les vers « Que je possède / Et qui me force » recèlent une métaphore sexuelle; le poète « possède » la beauté violente comme on possède une femme; de même, être forcé(e) est un euphémisme du viol, ce qui dément l'idée de maîtrise. (Ces vers font l'effet d'une clausule bien frappée, étant beaucoup plus courts et saccadés que ceux qui les précèdent.) Le poète domine cette violence et en est dominé, il est violeur violé à l'instar de « l'Héautontimoroumenos » baudelairien:

> Je suis la plaie et le couteau!
> Je suis le soufflet et la joue!
> Je suis les membres et la roue,
> Et la victime et le bourreau![117]

Cette roue rappelle elle aussi la *Prose*, poème au demeurant très baudelairien.

Quoi qu'il en soit de la « maîtrise » de cette « violente beauté », ce passage signalerait un dépassement du symbolisme. « L'idéal symboliste », poursuit Bozon-Scalzitti,

---

[116] Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme,* 47, je souligne.
[117] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, éd. Jacques Dupont (Paris: Flammarion, 1991) 120.

> est progressivement désacralisé au cours du poème en la personne de la petite Jehanne de France. Les premiers vers qui lui sont consacrés, et qui la présentent comme une enfant désincarnée, 'un doux lys d'argent', une 'fleur candide', 'pâle' et 'immaculée', relèvent à dessein de l'écriture symboliste. Leur désaccord avec le reste du poème est appuyé par la typographie qui, dans l'édition originale, distingue nettement ces strophes des autres séquences. Mais déjà l'on sait que le poète a trouvé sa 'fleur' 'au fond d'un bordel' et peu à peu la petite Jehanne de France, devenue 'Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon' perd sa grâce originelle: 'Tu as les hanches angulaires / Ton ventre est aigre et tu as la chaude-pisse'. *Elle est dans le poème le pôle du passé (d'où l'orthographe médiévale de son nom)*, de la fixité, ainsi qu'en témoigne son refrain obsédant: 'Dis, Blaise' (ou 'Blaise, dis'), 'sommes-nous bien loin de Montmartre?' Aussi reste-t-elle étrangère à l'expérience du voyage, ce que confirme le sommeil qui la saisit (impossible au poète) […].[118]

Jeanne serait donc la figure allégorique du passé (celui du poète ou de l'Histoire), et notamment d'une écriture symboliste rendue caduque par la *Prose*. Malgré la justesse de cette analyse, elle reconnaît à Jeanne un rôle trop étroit. La figure surdéterminée de Jeanne se réduit mal aux dimensions de l'apprentissage littéraire (le passage du symbolisme à une écriture moderne); c'est peut-être en partie cette surdétermination qui explique l'attrait durable du poème. Par exemple, Jeanne est aussi l'âme du poète, souvent féminisée chez Cendrars, comme dans les *Pâques*: « Mon âme est une veuve en deuil au pied de votre Croix ». Bien sûr, Jeanne joue le rôle immémorial de la Muse; elle renvoie à Jeanne d'Arc et donc à la France (la France de Montmartre); elle incarne la figure très ancienne de la vierge-putain (aimée des symbolistes tels que Gourmont); elle est essentiellement corps sexualisée, mais elle est si fluette qu'elle « n'a pas de corps ».[119] Au demeurant, en tant que vierge-putain, Jeanne est simultanément sacralisée et profanée, à l'instar de l'idole bafouée d'« A une Madone », autre poème de Baudelaire.[120] Vue cette saturation de qualités contradictoires, on peut se demander si la désacralisation soit

[118] Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme*, 47-48, je souligne.
[119] BC, *TADA* I, 6 et 23.
[120] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 103.

aussi nette que l'affirme Bozon-Scalzitti. On ne peut guère disputer que Jeanne soit associée, entre autres choses, au passé et à l'esthétique symboliste: les contes des *Moralités légendaires* de Jules Laforgue, par exemple, fourmillent de femmes qui ressemblent à Jeanne; elles sont à peine adolescentes, fluette et sans rondeurs, souvent à la fois pures et lubriques. On trouve le même type de beauté féminine dans une foule d'œuvres au tournant du siècle, à l'instar des figures élancées d'un Gustave Moreau, par exemple.[121]

« [J]'ai rassemblé les éléments épars d'une violente beauté »: le vers donne à voir la visée synthétique du poème. La racine grecque *sunthesis* signifie réunir, rassembler tels les deux points de vue du poète, disjoints par le temps et réunis ici en un présent insituable. Cette déclaration près de la fin du poème répond au désir dévorant du jeune poète annoncé au début:

> Et tous les jours et toutes les femmes dans les cafés et tous les verres
> J'aurais voulu les boire et les casser […]

Le glissement de la modalisation optative « j'aurais voulu » vers le révolu du passé composé « j'ai rassemblé » exprime l'accomplissement du désir en une « violente beauté » enfin éprouvée. Il n'est pas anodin que Bozon-Scalzitti associe ce moment à un dépassement du symbolisme et plus généralement du *passé* (« en la personne de la petite Jehanne », ce « pôle du passé »), car la fusion des points de vue à cet endroit du poème illustre l'approche dite « simultanée » du poème, fondée sur une imbrication des plans temporels produisant l'effet d'un présent synthétique, comme l'explique Marjorie Perloff:

---

[121] Voir Jules Laforgue, *Œuvres completes*, éd. Jean-Louis Debauve, Maryke de Courten, Pierre-Olivier Walzer et David Arkell, t. II (Lausanne: L'Age d'Homme, 1995) 407, 424, 441-442, 472 et *passim*. Sur la représentation de la femme dans la culture fin-de-siècle, voir par exemple Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité: figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*, trad. Josée Kamoun (Paris: Seuil, 1992).

> La *Prose* est présentée alors comme un montage complexe de sensations, d'images et de fragments narratifs à travers lesquels le poète tente de garder intact son ego. [...] De là l'immédiateté qui donne au poème de Cendrars un air si 'moderne', [...] de là aussi le changement rapide des temps verbaux [...] et des pronoms désignant Jehanne, comme pour dire que l'histoire, sans pouvoir être racontée de manière cohérente, *se passe toute entière* maintenant*, dans un présent qui subsiste et dure*. [...] *Et encore, lorsque des images du passé envahissent la conscience, ainsi qu'elles le font fatalement quand bien même le poète futuriste tenterait de les supprimer, d'emblée ces images font partie du tissu parfaitement lisse du présent* [...].[122]

Voilà donc la simultanéité de la *Prose*, sur le plan verbal: tout se passe comme si le passé remontait à la surface du présent. En vérité, cette vision de la *Prose* se trouve déjà sous la plume du poète allemand Ludwig Rubiner dans la revue *Die Aktion* – dès 1913: « Ce poème ne conna[ît] en effet pas de temps; tout [est] là, prospectif, rétrospectif et simultané. Il n'y [a] pas de devenir, seulement l'objet: vu et su. »[123]

Ce qui frappe dans les deux cas, c'est la ressemblance presque totale entre cette interprétation de la *Prose* et l'aspiration moderniste selon Paul de Man: effacer le passé, supprimer l'Histoire, « atteindre enfin ce point qui pourrait légitimement être appelé présent véritable, ce point d'origine qui marquerait un nouveau départ. »[124] Le

---

[122] « So la *Prose du Transsibérien* is presented as an elaborate montage of sensations, images, and narrative fragments by means of which the poet tries to keep his ego intact. […] Hence *the immediacy that makes Cendrars's poem seem so 'modern,'* the instant rapport with the reader established by the opening line, 'En ce temps-là, j'étais en mon adolescence'; hence too the quick change of tenses (from past to present to future perfect to perfect) and of pronouns designating Jehanne, as if to say that, although the story cannot be told in a coherent manner, *all of it is happening* now*, in an ongoing, continuous present*. […] *Again, when images of the past impinge upon the consciousness, as they inevitably do even as the Futurist poet tries to negate them, they become part of the seamless web of the present*. » Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 2003) 23, je traduis et souligne. Il existe évidemment un grand nombre d'études transversales du futurisme et des tendances qui lui sont proches; le choix de Perloff se justifie par sa concentration sur l'Italie, la France et la Russie en particulier, et par ses vues mesurées. On consultera cependant les ouvrages suivants sur le mouvement dans son ensemble: Pontus Hulten, *Futurism and Futurisms* (Venice: Palazzo Grassi, 1986); Anne d'Harnoncourt, prés., *Futurism and the International Avant-Garde* (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1980); Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologne: Il Mulino, 1962); et l'étude récente d'Isabelle Krzywkowski, *Le temps et l'espace sont morts hier: les années 1910-1920, poésie et poétique de la première avant-garde* (Paris: L'Improviste, 2006).

[123] Ludwig Rubiner, article du 4 octobre 1913 paru dans la revue *Die Aktion* cité *in extenso* en traduction française par Antoine Sidoti, 46-49.

[124] Paul de Man, *Blindness and Insight*, 147-148, je traduis.

rapprochement est d'autant plus pertinent que de Man aborde cette modernité par le biais de la *Deuxième considération intempestive* de Nietzsche, où le philosophe affirme que la vitalité de l'homme dépend de sa capacité à « oublier », à supprimer son passé:

> L'homme, [contrairement à l'animal,] s'arc-boute contre le poids toujours plus lourd du passé. Ce poids l'accable ou l'incline sur le côté, il alourdit son pas, tel un invisible et obscur fardeau. [...] Toute action exige l'oubli [...]. Un homme qui voudrait ne sentir que d'une façon purement historique ressemblerait à quelqu'un que l'on aurait forcé de se priver de sommeil, ou bien à un animal qui serait condamné à ruminer sans cesse les mêmes aliments. Il est donc possible de vivre sans presque se souvenir, de vivre même heureux, à l'exemple de l'animal, mais il est absolument impossible de vivre sans oublier.[125]

Selon l'interprétation de Marjorie Perloff, l'*ethos* de la *Prose du Transsibérien* semble identique en tout point à la thèse nietzschéenne: la violence du poème proviendrait d'un oubli salutaire du passé: « [l]a *Prose du Transsibérien* n'est en aucun cas un poème pacifiste. La violence, l'énergie, la propulsion dans l'avenir – celles-ci sont essentielles à la vie. Comme le dit le poète d'*Au cœur du monde*, 'Je suis l'homme qui n'a plus de passé'. »[126] Voilà le vitalisme nietzschéen inscrit impeccablement au cœur du projet moderniste de la *Prose du Transsibérien*, qui consisterait en un abandon de tout passé dans un voyage vers l'avenir, en un voyage initiatique qui ne cesse d'aboutir au moment présent, à cette modernité effarante et fascinante qu'incarne le train grondant, à cette violente beauté du présent délivré du passé.

Mais le poème confirme la thèse contraire de Paul de Man. Une fois encore, Cendrars se montre « conscient de ses propres stratégies »; de nombreux indices de la *Prose* soulèvent « des doutes réels que l'on puisse être moderne ».[127] En réalité, le poème

---

[125] Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive*, 10-12.
[126] « La *Prose du Transsibérien* is by no means a pacifist poem. Violence, energy, the thrust into the future – these are essential to living. As the poet of *Au Cœur du monde* puts it, 'Je suis l'homme qui n'a plus de passé'. » Marjorie Perloff, 22, je traduis.
[127] Paul de Man, *Blindness and Insight*, 150 et 152, je traduis.

remet sans cesse en question l'adéquation de la représentation du héros romantique vis-à-vis du poète, qu'il s'agisse du « jeune » ou du « vieux » poète: le vitalisme et le modernisme sont plus ou moins discrètement mis à distance. Certes, le poète qui narre son voyage est « mélancolique et nostalgique » suite à la « perte de ses illusions » de jeunesse, comme le remarque Bozon-Scalzitti.[128] Mais l quelles illusions se sont brisées, et quel lien ont-elles au fameux voyage? Et si le renouvellement de l'écriture, la fusion du passé en un présent total, et la transformation en vitalité libre et pure étaient ces illusions mêmes?

Le privilège accordé à l'interprétation « moderniste » de Rubiner, prolongé par Bozon-Scalzitti, Marjorie Perloff et d'autres encore provient en partie des couleurs de Delaunay. Leur intensité et la violence de leurs contrastes vont d'emblée dans le sens de cette « violente beauté » simultanée. Comme n'importe quelle image, les couleurs de Delaunay s'imposent d'emblée au regard. Non qu'elles soient simultanées au sens strict, car l'œil peut suivre le mouvement des couleurs de haut en bas, et aucun regard ne saisit la totalité d'une image tout d'une pièce. Mais relativement au poème tel qu'on le lit,[129] ces couleurs se constituent très rapidement en *Gestalt*, et permettent une saisie globale que la lecture d'un poème aussi vaste que la *Prose* ne fournit pas, ou seulement après une longue fréquentation. L'image, plus synthétique que le texte, s'impose d'abord, ce qui

[128] Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme*, 48.

[129] Lire, dans ce sens, vient après la saisie globale du poème dans son aspect visuel, selon sa disposition sur la page. Dans le même sens, Christian Doumet distingue quatre phases dans la lecture du poème: l'*aperçu*, qui « sollicite avant tout la vision » puisqu'un poème « est vu avant d'être lu »; le *coma*, où le lecteur avance dans le poème dans une relative incompréhension, dans une démarche de découverte à laquelle résistent les opacités du texte; les *relectures*, qui activent de nouvelles potentialités du texte et familiarise le lecteur avec le texte; et la *réminiscence*, par laquelle le poème ou ses vers peuvent entrer en résonance avec la vie de tous les jours. L'*aperçu* a donc de l'importance interprétative, plus encore pour un poème comme la *Prose*, mais ce n'est là qu'une partie de la compréhension du texte, qui restera superficielle à moins d'aborder le poème dans son déroulement (dans sa temporalité non de *vision* mais de *lecture*). Voir Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie?* (Paris: Klincksieck, 2004) 46-49.

donne à celle-là une sorte de primauté qui risque d'occulter certaines potentialités du texte. En l'occurrence, Marjorie Perloff a bien repéré un certain décalage entre les couleurs et le poème: « [L]e tableau de Delaunay, loin de coller au texte verbal à illustrer, subvertit au contraire les significations du texte: la version de Delaunay est partout plus lumineuse, plus rayonnante, plus gaie, plus optimiste que le voyage de Cendrars […]. »[130] Une dédicace de Cendrars sur un exemplaire de la *Prose* insiste plus encore sur ce désaccord, qualifiant la *Prose* de « poème triste, édité sur du soleil ».[131]

Ce décalage s'avère singulièrement éclairant dans la mesure où il oppose la vie du poète et son langage à l'intensité pulsionnelle associée au (anti)héros romantique, et met ainsi en relief la teneur mélancolique du texte. Le poème, créé avec Delaunay, évoque régulièrement les couleurs ou la peinture: mais souvent pour réinterpréter les couleurs dans le sens de la pauvreté ou pour opposer le dénuement de la langue à l'expressivité immédiate de la peinture, – comme pour suggérer que les couleurs vives ne représentent qu'une sorte de leurre auquel le poète s'accroche:

> Je suis couché dans un plaid
> Bariolé
> Comme ma vie
> Et ma vie ne me tient pas plus chaud que ce châle
> Ecossais
> Et l'Europe tout entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute [vapeur
> N'est pas plus riche que ma vie
> Ma pauvre vie
> Ce châle
> Effiloché sur des coffres remplis d'or
> Avec lesquels je roule
> Que je rêve
> Que je fume

[130] « Delaunay's painting, far from matching the verbal text to be illustrated, undermines its meanings: her version is everywhere brighter, sunnier, more positive, more optimistic than is Cendrars's voyage […]. » Marjorie Perloff, 29, je traduis.
[131] Antoine Sidoti, 23.

Et la seule flamme de l'univers
Est une pauvre pensée…[132]

Dans l'édition originale, ces vers sont justifiés à gauche, mais décalé vers la droite, ce qui en souligne l'unité; le vers raccourcit et s'accélère ici, et un caractère typographique gras donne du relief aux mots « bariolé » et « Ce châle ». L'analogie avec les couleurs de Delaunay est transparente. Les images obéissent à une sorte d'alternance, suggérant tour à tour la pauvreté (littérale, ou figurant un dénuement existentiel) et la richesse (matérielle, ou figurant la vitalité et la profondeur de l'expérience). Ainsi, les vers:

Je suis couché dans un plaid
Bariolé
Comme ma vie

évoquent un vécu riche en rebondissements et en variété, tandis que le vers suivant, « Et ma vie ne me tient pas plus chaud que ce châle » produit un effet de chute: la richesse de l'expérience n'est source d'aucun réconfort. « Et l'Europe tout entière aperçue au coupe-vent d'un express à toute vapeur / N'est pas plus riche que ma vie », de même, implique une intériorité aussi vaste et complexe que l'Europe entière, mais le vers suivant, « Ma pauvre vie » révèle que l'affirmation signifie tout le contraire, et qu'il s'agit de dévaloriser l'Europe en la comparant à une vie aride: la vie du poète ressemblerait à une série de paysages aussi dénués de sens et d'intérêt les uns que les autres. L'image du « châle / Effiloché sur des coffres remplis d'or » donne à voir cette opposition entre richesse et pauvreté sous une forme emblématique, tandis que le châle abîmé suggère les coupes erratiques des vers qui dissocient noms et adjectifs (« un plaid / Bariolé », « ce châle / Ecossais », « Ce châle / Effiloché »), – comme si la phrase s'effilochait, justement. Quant à la « seule flamme de l'univers », c'est, bien sûr, la petite Jeanne: une

[132] BC, *TADA* I, 22-23.

flamme bien fragile en effet, presque déjà de la fumée; comme la vie, elle est objet d'ambivalence, à la fois chérie et détestée.

« Richesse » et « pauvreté » désignent ici des pôles symboliques, non des manières de qualifier la vie matérielle. Les effets de chute de ces vers (« Ce châle / *Effiloché* ») font la part belle à la pauvreté symbolique en dénonçant les emblèmes de richesse comme autant de leurres. Une autre image de couleur assombrit singulièrement celles de Delaunay:

> Le ciel est comme la tente déchirée d'un cirque pauvre dans un petit
> [village de pêcheurs
> En Flandres
> Le soleil est un fumeux quinquet[133]

En Flandres le soleil | *est un fumeux quinquet* n'est autre qu'un alexandrin, déchiré ici comme la tente de ce « cirque pauvre »; la poésie réduite en loques. Si la tente déchirée rappelle assez nettement les larges pans de couleur, c'en est une version fanée, grisâtre et miséreuse.

Les couleurs du Mexique se rapprochent davantage de Delaunay, mais elles relèvent explicitement du fantasme, car ce sont les contes que le poète raconte à la petite Jeanne, des histoires paradisiaques dont « elle n'[a] pas gobé une seule »:

> Les lianes tentaculaires sont la chevelure du soleil
> On dirait la palette et les pinceaux d'un peintre
> Des couleurs étourdissantes comme des gongs[134]

La palette du peintre reviendra avec une allusion à Chagall, mais il s'agit cette fois de souligner l'incapacité du poète, par opposition au peintre:

> J'ai peur
> Je ne sais pas aller jusqu'au bout

[133] BC, *TADA* I, 23-24.
[134] BC, *TADA* I, 27-29.

> Comme mon ami Chagall *je pourrais* faire une série de tableaux [déments
> *Mais* je n'ai pas pris de notes en voyage[135]

Cendrars insistera encore sur ce conditionnel, à nouveau pour souligner la distance qui sépare le poète du peintre: « *Si* j'étais peintre je *déverserais* beaucoup de rouge, beaucoup de jaune sur la fin de ce voyage ».[136] Les moyens pauvres du poète semblent incapables de se mesurer à la riche sensualité de la peinture.[137]

Ces derniers exemples insistent, non sur l'immédiateté et l'effet de présence de l'écriture, mais sur son *manque* d'immédiateté comparé à la peinture, et de manière générale, le poème tend à figurer non seulement le langage, mais la vie même sous le signe du manque et du dénuement. L'insistance sur la nature médiate de la représentation (relativement aux couleurs non-figuratives de Delaunay), déjà observée dans le *Panama*, se retrouve ici par le biais de ce motif de la pauvreté de la parole poétique. En vérité, Cendrars exploite ainsi, ingénieusement, la valence double de sa démarche stylistique: les caractéristiques qui rendent son écriture explosive constituent en même temps un dépouillement de la langue. La parataxe, l'énumération, la poétique du fragment et de la notation désinvolte ou sur le vif (approfondie dans *Feuilles de route*, mais déjà amorcée dans la *Prose*), l'ellipse et le raccourci, la préférence donnée au lexique et aux tournures

---

[135] BC, *TADA* I, 30, je souligne.
[136] BC, *TADA* I, 31, je souligne.
[137] Si la peinture ressemble à une sorte d'au-delà de la parole dans la *Prose*, la musique, en revanche, semble profondément liée aux potentialités de la parole poétique. Cette parenté pourrait expliquer la dédicace de la *Prose* « aux musiciens » dans l'édition de *Du monde entier* en 1919, ainsi que les analogies musicales et auriculaires qui reviennent avec insistance dans le passage sur la « violente beauté » du poème (Cendrars mentionne Moussorgsky, les lieder de Hugo Wolf, le piano, les « textes confus des roues » associés sans cesse à leurs sonorités). La « violente beauté » du poème, son intensité proprement langagière, correspondrait donc au paradigme musical, contrairement aux attentes générées par les couleurs de Delaunay. Cette attitude correspond à la prise de distance avec la peinture que Cendrars accomplira quelques années plus tard dans « Pourquoi le cube s'effrite? », publié dans *la Rose Rouge* en 1919, et prolongé dans « Pour prendre congé des peintres » dans *Aujourd'hui*. Cendrars se méfie, peut-être dès la *Prose*, du paradigme pictural qui envahit la poésie de cette époque. BC, *TADA* I, 32 et 346 et *TADA* XI, 57-60 et 81-86.

oraux et usuels, l'évitement des figures et de la syntaxe requérant une lecture récursive (l'écriture va « droit devant », selon le sens étymologique de prose, *prorsus*: peu d'inversions, peu de constructions complexes se prolongeant sur plusieurs vers) – tous ces procédés se retrouvent chez des poètes aux tendances plus ou moins minimalistes; Guillevic, Ungaretti, Creeley, Beckett. Le marqueur générique « prose » désigne entre autres une forme de poésie liturgique, mais dans l'imaginaire collective, la prose, par opposition à la poésie, connote le langage ordinaire, sans ornement, sans recherche formelle; c'est évidemment une idée reçue éminemment fausse, mais Cendrars l'exploite par ce titre.[138] L'excès et le manque se trouvent confondus en une seule formule dans la *Prose*, formule d'autant plus significative qu'elle est l'aboutissement d'une énumération accélérée:

> Tric-trac
> Billard
> Caramboles
> Paraboles
> La voie ferrée est une nouvelle géométrie
> Archimède
> Et les soldats qui l'égorgèrent
> Et les galères
> Et les vaisseaux
> Et les engins prodigieux qu'il inventa
> Et toutes les tueries
> L'histoire antique
> L'histoire moderne
> Les tourbillons
> Les naufrages
> Même celui du Titanic que j'ai lu dans le journal
> Autant d'images associations que je ne peux pas développer dans mes [vers
> Car je suis encore fort mauvais poète
> *Car l'univers me déborde*[139]

[138] Sur l'idée reçue qui superpose les distinctions *langue ordinaire* / *langue sublimée* et *prose* / *vers* et sur la fausseté de cette idée, voir Gérard Dessons, « Le négatif de la prose », *Crise de prose* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002) 123-134.
[139] BC, *TADA* I, 29-30, je souligne.

Joanna Żurowska a récemment consacré une analyse approfondie à ce passage, qu'elle considère comme un « exposé esthétique » sur « l'image-association ». Elle repère la forte unité du passage, et sa nette évolution; à partir de « tric-trac », les caractères typographiques de plus en plus grands et ornés jusqu'à « Archimède », après lequel les vers reviennent aux caractères discrets et réguliers.[140] Il y a donc un effet visuel de crescendo, avec l'agrandissement et la complexification des caractères, suivi d'un decrescendo jusqu'au constat d'échec, « Autant d'images associations que je ne peux pas développer dans mes vers ». Le crescendo s'associe aux jeux et à la science, mais avec le surgissement de la violence (« Et les soldats qui l'égorgèrent ») et de l'histoire « antique » et « moderne », il y a comme un brusque retour à la réalité, un abandon de la fantaisie ludique du début de l'énumération. Le passage dessine la forme même de la parabole: insouciance de l'enfance et des jeux de plus en plus intense, descente vers le naufrage final.

Cependant, en dépit de l'importance de « l'image » dans l'œuvre de Cendrars et dans l'esthétique de l'époque, les vers « L'histoire antique » et « L'histoire moderne » ne sont pas des images, mais de simples mentions d'un vaste sujet. De même, on peut se demander si un mot unique tel que « tric-trac » ou « tourbillons » peut constituer une « image » au sens plein du terme. Le constat d'échec, l'insistance sur le manque de développement, souligne l'allure de notation cursive de cette énumération, et son rapport dérisoire à ce qu'il invoque: quatre mots évoquant la totalité de l'histoire humaine, l'allusion à quelques anecdotes autour d'Archimède, – c'est un peu *rapide*. Dans ce sens, « L'univers me déborde » souligne à la fois le trop-plein de la Vie (ici, de l'humanité,

[140] Joanna Żurowska, « L'image-association dans la *Prose du Transsibérien* », 233, 238.

non du poète seul), et la carence essentielle du langage et du sujet face à cette réalité débordante. La vitesse entraînante de l'énumération, ses associations attrayantes ne font rien à l'affaire; Cendrars nous dit encore une fois la pauvreté du poète et de ses moyens.

Cendrars minimaliste? L'idée, à y regarder de près, est moins farfelue qu'il n'y paraît. Marie-Paule Berranger décrit l'écriture cendrarsienne comme « une poétique neuve, celle du prosaïsme, de la phrase mate qui fait mouche, du punctum: une phrase brève, minimale atteste que 'ça a été là', et pose en un détail la vérité poignante de l'instant significatif. »[141] Outre le qualificatif « minimale » et l'attitude désesthétisante que cette description suggère, l'allusion à la notion barthésienne du punctum, de l'attestation que « ça a été là » se rattache au genre de la chose vue et, plus encore, du haïku, genre minimal par excellence.[142] Cette poétique correspond le mieux au Cendrars des *Feuilles de route*, de *Kodak* et des *Poèmes nègres*, mais elle est déjà à l'œuvre dès *les Pâques* qu'analyse Berranger dans cet article. Certains poèmes élastiques de Cendrars insisteront sur ce minimalisme bien particulier: « La Tête » met en scène un œuf

> Nu.
> Neuf.
> Total.

et qui « se dépouille » de toute couleur; « Titres » imagine le

> Premier poème sans métaphores
> Sans images

ainsi que le titre « Dépouillé »; « Nature morte » s'achève sur « Des feuilles de papier blanc »; etc.[143]

---

[141] Marie-Paule Berranger, « Le Poète en Amérique: Cendrars, Temple, Butor », *RITM* 29 (2003): 211.
[142] Voir *supra*, 170.
[143] BC, *TADA* I, 86, 89, 91.

Vue la logique paradoxale de la *Prose*, où excès et carence semblent occuper le même espace et fonctionner d'une manière semblable, il vaut sans doute mieux décrire la poétique à l'œuvre comme un minimalisme maximal, où l'infime détail et le dépouillement feraient signe au Tout qui le dépasse et le déborde. C'est précisément ce qu'évoque le passage théorique du cahier du voyage à New York de 1911, déjà cité partiellement:

> Que peu de poètes, en somme, ont la synthèse de la grandeur. Les anciens sont loin de l'âme humaine; *les modernes ont des notations, des à-coups; semblent préparer et rassembler les éléments d'une Œuvre à venir*. [...]
>
> L'âme humaine est aussi élémentaire que l'océan. Le poète qui en écrira le poème sera sûrement aveugle. En cette Œuvre, où *aucune description de la nature ne sera faite*, on y déchiffrera l'origine du monde et toute la vie de l'univers; ainsi que Canudo fait pour la IX^{e} symphonie.
>
> *Il faut purger* Spitteler du jeu enfantin des mythologies, Huysmans de l'encombrant bric-à-brac, Remy de Gourmont de son érudition, tous les poètes et tous les livres de la mise en scène, des coulisses, de l'anecdote, éplucher tous les poèmes des rimes, *jusqu'au vers rythmiquement élémentaire qui en est le noyau, réduire tous les livres à quelques pages essentielles et nues, etc., pour découvrir ce que j'appelle 'le lyrisme cosmique'*. […]
>
> Plus de commentaires, mais des inventaires; plus d'encyclopédies, mais des incentripédies; plus de gloses, mais des clefs, des florilèges, des *essentiaires*; *l'analytique synthèse*, le scelle mortuaire, la Pyramide.[144]

Réduire le vers à son « noyau » élémentaire et nu: en voilà une définition de l'esthétique minimaliste. Mais ici, la conséquence de cette purification des moyens poétiques sera le « lyrisme cosmique » où « on […] déchiffrera l'origine du monde et toute la vie de l'univers. » Le plus petit, le détail de « l'analyse » renverrait, résumerait le tout à la manière de la synthèse. On retrouvera la même logique de l'infime résumant la totalité dans l'incipit de *Profond aujourd'hui*, en 1917: « Je ne sais plus si je regarde un ciel étoilé à l'œil nu ou une goutte d'eau au microscope. »[145] Et le prodigieux foisonnement qu'est *L'Eubage* (pourtant tout à l'opposé d'une poétique minimale) ressemble autant à

[144] BC, *IS*, 183-184, je souligne.
[145] BC, *TADA* XI, 5.

un voyage interstellaire qu'à quelque séjour parmi les cirons et les protozoaires. Cendrars n'a jamais abandonné l'aspiration à « l'analytique synthèse », ce qu'on vient d'appeler son minimalisme maximal.[146] On pourrait tout aussi bien rapprocher cette démarche de celle du sublime, moins selon la conception moderne de ce concept que selon le pseudo-Longin. Selon Longin, le sublime « est l'écho de la grandeur d'âme » qui produirait l'« extase » de l'auditeur. La démarche du traité *Du sublime* de cet auteur inconnu consiste à proposer des manières d'atteindre au sublime par les figures rhétoriques, dont l'amplification et l'énumération, mais chaque exemple de ces moyens succède à une prise de distance par rapport au procédé, qui risque toujours de tomber dans l'excès de l'ornement futile ou de la grandiloquence. Il ne s'agit pas de contester l'usage des figures, mais de suggérer que leur usage ne saurait garantir l'accès au sublime, et que la grandeur du style repose paradoxalement non pas sur l'excès, mais sur la sobriété: en somme, « less is more », selon le précepte immémorial; Cendrars semble radicaliser ce principe, visant un dépouillement tensionnel susceptible de générer de véritables ondes de choc.[147]

« [Q]uelques pages essentielles et nues »: le rapport à la *Prose* de ce passage digne de figurer dans quelque manifeste ne fait pas de doute. On a déjà vu que le poète de

[146] Le cas limite de ce minimalisme maximaliste, du mot nu renvoyant à la totalité du cosmos, se trouve chez Cendrars dans le chapitre x de Moravagine. Il s'agit d'un fragment censément écrit par Moravagine lui-même. Voici ce chapitre: « L'unique mot de la langue martienne s'écrit phonétiquement: / Ké-ré-keu-keu-ko-kex. / Il signifie tout ce que l'on veut. » Un seul mot pour résumer le cosmos: on est au plus près du silence, quoique l'humour et les sonorités du mot rappellent le chant des *Grenouilles* d'Aristophane (« *brekekex coax coax* »). Un autre exemple du mot-synthèse, d'un humour plus franc encore, se trouve chez Pierre Mille, qui écrit une magistrale caricature d'analyse littéraire au sujet d'un « poème monosyllabique » intitulé « Extases », dont l'unique mot est: « Oh! », et dont Mille dégage les mille significations chatoyantes. Sur un mode plus retors, on peut rappeler le « HA HA » du singe papion Bosse-de-Nage dans le *Faustroll* d'Alfred Jarry, qui signifie de bien grandes choses ainsi qu'absolument rien. BC, *TADA* VII, 219; Pierre Mille, « Poèmes modernes », *Les Poètes du Chat Noir*, éd. André Velter (Paris: Gallimard, 1996) 387-390; Alfred Jarry, *Œuvres*, éd. Michel Décaudin *et al*., Coll. Bouquins (Paris: Robert Laffont, 2004) 517-519.

[147] [Pseudo-]Longin, *Du sublime*, trad. Jackie Pigeaud (Paris: Rivages, 1991) I, §4; III, §1-5; IX, §2 et *passim*; voir Christian Godin, *La Totalité: la Totalité réalisée, les arts et la littérature*, t. IV (Seyssel: Champ Vallon, 1997) 46-50.

la prose a « des notations, des à-coups », car « A quoi bon me documenter », dit-il, « Je m'abandonne / Aux sursauts de ma mémoire. »[148] De plus, le refus du paysage et de la vue de l'extérieur est explicite:

> Les vitres sont givrées
> Pas de nature!

La glace obscurcit la vue des paysages, à l'instar du poète « aveugle » qui saurait écrire la grande œuvre (expression dont la résonance alchimique ne manque pas de pertinence, au demeurant), et cet enfermement dans l'intériorité que figure ici l'intérieur du train ressemble à l'intériorité étouffante des *Serres chaudes* et des *Vies encloses*, motif repris à nouveau dans *Profond aujourd'hui* sous le signe de la réversibilité de l'action et de la pensée: « Quand je pense, tous mes sens s'allument et je voudrais violer tous les êtres et quand je me laisse aller à mes instincts de destruction, je trouve le triangle d'une solution métaphysique. »[149] Le poète de *Profond aujourd'hui* semble ici ne jamais sortir du domaine d'une pensée envahissante, à l'instar du « cérébral » canudien.

Mais le lien le plus apparent entre le cahier et la *Prose* reste les « éléments rassemblés » pour une « Œuvre à venir ». La « violente beauté » de la fin de la *Prose du Transsibérien*, rassemblement d'« éléments épars » en est l'écho textuel: mais il suggère que la *Prose* représente, non un aboutissement, mais un début, un premier essai, l'ébauche d'une œuvre à venir. Cela aussi relativise l'idée que la *Prose* représenterait une rupture: le poème esquisserait seulement l'avenir poétique, permet d'entrapercevoir le temps simultané, *sans aller jusqu'au bout*.

---

[148] BC, *TADA* I, 30.
[149] BC, *TADA* I, 22 et *TADA* XI, 5. Sur le rôle important de l'alchimie chez Cendrars, voir David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars: une poétique de la pseudonymie* (Paris: Champion, 2010) 177-270.

La lecture « moderniste » du poème, qui privilégie la violence expressive, la simultanéité et la rupture avec le passé, explique assez mal la signification précise et la portée du refrain « je ne sais pas aller jusqu'au bout ». Bozon-Scalzitti peine un peu à le faire rentrer dans son analyse: « Le 'mauvais poète' du temps de *Moganni Nameh*, *même s'*il ne sait toujours pas 'aller jusqu'au bout', est maintenant un poète capable de maîtriser le délire sans que soit neutralisée son intensité suprenante ».[150] Ce « même si » relativisant déguise mal le porte-à-faux du refrain, qui suggère tout le contraire d'une « maîtrise » et d'une « intensité » maintenue. Le refrain s'éclaire davantage si on renverse terme à terme la lecture moderniste du poème. Dans ce sens, la *Prose* ne serait pas l'histoire d'un dépassement et d'une rupture, mais celle d'un échec; non celle de l'abolition du passé et d'un temps simultané, mais celle du poids écrasant du passé qu'on ne saurait conjurer; non celle d'un langage rendu à l'immédiateté, mais d'un langage condamné à sa pauvreté originelle;[151] – non celle d'une Vie exemplairement intense, mais d'un désir incapable de se réaliser dans l'action. Bien entendu, il faudra tenter, le moment venu, de réconcilier ces lectures adverses.

---

[150] Yvette Bozon-Scalzitti, *Blaise Cendrars et le symbolisme*, 47, je souligne.

[151] Christian Doumet reconnaît à la langue poétique cette pauvreté essentielle de l'expérience nue dans des termes qui rappellent ceux de Cendrars: « pour retrouver cet état dans lequel 'pas une fois je [Chalamov] ne m'attardai sur une pensée… pas une fois, durant toutes ces années, je n'admirai un paysage', il faudrait emprunter le chemin de la langue la plus indigente. L'important ici, […] c'est le ne-plus-penser, le ne-plus-admirer-un-paysage, états bien plus proches de la vérité de l'expérience, que sa description la plus minutieuse. […L]es vers sont […] le matériau par excellence de l'étrangeté et du désarroi, qu'ils ne sauraient avoir lieu ici: le poème de la Kolyma, s'il existait, serait proprement exsangue. Son efficacité, face à un dénuement extrême, conduirait à sa réduction extrême, à son illisibilité, à son silence. » L'absence du paysage rappelle nettement la perspective de Cendrars. Bien entendu, le projet de ce dernier n'est pas pour autant comparable à l'expérience du gulag racontée par Chalamov. Mais on trouve chez Cendrars cette même idée que plus on se rapproche de la vérité de l'expérience et du secret des choses, plus la langue s'appauvrit: thèse discutable, mais qu'on peut retrouver sous la plume de maint poète, et qui se trouve chez Cendrars sous la forme paradoxale qu'on a décrite. Christian Doumet, *Faut-il comprendre la poésie?*, 55-56; voir aussi *infra*, 516-519 sur la « pauvreté » du style revendiquée par Max Jacob.

Si la *Prose* n'a évidemment rien d'un échec en tant que réalisation poétique, il reste un poème sur, ou de l'échec. Claude Leroy a souligné à quel point l'échec concerne toute l'œuvre cendrarsienne:

> Alors que Cendrars passe pour un chantre de l'action, ses personnages sont tous des héros brisés, des perdants magnifiques, mais aussi des renégats. […] C'est parce que, chez Cendrars, l'échec est nécessaire: foudroyé vers le haut, le héros est précipité dans l'écriture ou l'un de ses substituts.[152]

L'écriture serait la sublimation de l'échec, ce qui remplace l'aventure. Leroy évoque ici la trame des vies romancées de Cendrars, tels *l'Or* et *Rhum*, mais l'obsession de l'échec, de l'écriture comme abdication de l'aventure, se trouve déjà dans la *Prose*. Le refrain du poète qui « ne sait pas aller jusqu'au bout » rappelle l'insuffisance du poète tout le long du poème; ce « mauvais poète » ne serait pas à la hauteur de la Vie ni de la poésie. La première apparition du refrain insiste sur une insuffisance de métier:

> Et j'étais déjà si mauvais poète
> Que je ne savais pas aller jusqu'au bout.

Le deuxième vers comporte onze syllabes; cet alexandrin estropié ne va pas jusqu'au bout. Cendrars insiste à plusieurs reprises sur cette dimension esthétique du refrain; le poète ne sait pas « développer » les « images associations » par exemple, et cite naturellement « les Fiançailles » d'Apollinaire:

> J'ai peur
> Je ne sais pas aller jusqu'au bout
> Comme mon ami Chagall je pourrais faire une série de tableaux
> [déments
> Mais je n'ai pas pris de notes en voyage
> 'Pardonnez-moi mon ignorance
> Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des vers'
> Comme dit Guillaume Apollinaire
> Tout ce qui concerne la guerre on peut le lire dans les *Mémoires* de
> [Kouropatkine
> Ou dans les journaux japonais qui sont aussi cruellement illustrés

[152] Claude Leroy, *La Main de Cendrars*, 234.

A quoi bon me documenter
Je m'abandonne
Aux sursauts de ma mémoire.[153]

Cette prétendue ignorance du métier poétique précède l'insistance sur la dimension foncièrement lacunaire du poème, et sur la pauvreté de sa langue, tant du point de vue de la puissance expressive qui ne saurait atteindre la démence des tableaux d'un Chagall, que du point de vue du contenu sans intérêt historique et sans grand rapport à une expérience désormais perdue (« Je n'ai pas pris de notes en voyage »; la « mémoire » lacunaire de Cendrars s'oppose à l'exhaustivité présumée des *Mémoires* de Kouropatkine).

La désinvolture stylistique n'est pas toujours traitée comme une démarche dévalorisante chez Cendrars, il s'en faut de beaucoup; il aime à afficher son goût du spontané et sa méfiance envers ce qu'il appelle l'esthétisme. Mais ici, l'association à la « peur » et la supplique de pardon lient clairement ce passage au manque: manque technique, manque du médium linguistique par opposition à la peinture, mais aussi manque existentiel, manque à vivre. Et c'est tout l'opposé d'un signe de dépassement: le refrain ne cesse d'insister sur la pérennité de l'échec: « Et j'étais *déjà* si mauvais poète », « Car je suis *encore* fort mauvais poète ».[154]

La répétition du motif suggère un regret tenace. C'est sur ce regret que le poème s'achève, et non sur le constat d'un quelconque passage initiatique:

Je suis triste je suis triste
J'irai au *Lapin agile* me ressouvenir de ma jeunesse perdue[155]

Si « Jehanne » représente un passé à la fois littéraire (le symbolisme) et existentiel, il faut bien avouer que le poète ne réussit jamais à s'en défaire. Ici, pas de rupture: le passé

[153] BC, *TADA* I, 30.
[154] BC, *TADA* I, 19, 30, je souligne.
[155] BC, *TADA* I, 34.

hante le poète. La question-refrain de Jeanne, « Dis-moi, Blaise, sommes-nous loin de Montmartre? » rappelle le refrain du *Panama*,

> La tristesse
> Et le mal du pays

et la question de Jeanne rappelle sans cesse Paris, point d'origine poétique d'un poète poursuivi par ce refrain comme par le mal du pays. Marjorie Perloff suggérait que le présent synthétique de la *Prose* démontrerait la proposition d'*Au cœur du monde:* « Je suis l'homme qui n'a plus de passé ». Mais la fin mélancolique du poème suggère tout le contraire: le poète de la *Prose* n'a plus qu'un passé qu'il ressasse malgré lui. Au demeurant, Perloff ne cite pas le vers d'*Au cœur du monde* en entier, car la deuxième partie du vers oppose le rappel douloureux d'une blessure ancienne à l'affirmation fanfaronne du début: « Je suis l'homme qui n'a plus de passé. – *Seul mon moignon me fait mal*. »[156]

Le poète de la *Prose* serait ainsi aux antipodes de cet oubli vital dont parle Nietzsche. Il ressemble de près à l'homme qui ne sait pas oublier tel que Nietzsche le décrit: « [le passé] alourdit son pas, tel un invisible et obscur fardeau. [...] Toute action exige l'oubli [...]. Un homme qui voudrait ne sentir que d'une façon purement historique ressemblerait à quelqu'un que l'on aurait forcé de se priver de sommeil ».[157] Conformément à cette image (que Cendrars connaissait peut-être, en bon lecteur de Nietzsche), le poète de la *Prose* ne parvient justement pas à dormir:

> Dormir
> J'aurais tant voulu dormir[158]

---

[156] BC, *TADA* I, 128, je souligne.
[157] Friedrich Nietzsche, *Deuxième considération intempestive*, 10-12.
[158] BC, *TADA* I, 32.

A la fin du voyage, le train ralentit tels les pas lourds de l'homme dévitalisé par le passé, et ce ralentissement s'associe encore une fois au passé:

> Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues
> Les accents fous et les sanglots
> D'une éternelle liturgie[159]

Les horloges s'associent au son obsédant des cloches et au souvenir, avant d'évoquer « le monde comme l'horloge du quartier juif de Prague » qui « tourne éperdument à rebours », comme si le train précipitait le poète non vers l'avenir débarrassé du poids mort de la mémoire, mais vers un passé de plus en plus profond.[160] On ne peut s'empêcher de resonger à l'*ubi sunt* des *Pâques*:

> Je pense aux cloches tues: – où sont les cloches anciennes?
> Où sont les litanies et les douces antiennes?[161]

Les cloches, comme la liturgie chrétienne, sont les bruits du retour obsédant du passé. Si le jeune poète, « déjà si mauvais poète », avaient à cette époque des yeux qui « éclairaient des voies anciennes », il faut bien dire qu'il n'a cessé depuis de regarder en arrière: « – Je m'en souviens, je m'en souviens, j'y ai souvent pensé depuis », insiste-t-il à propos d'un bouton tombé d'une veste (le poète décidément ne sait pas oublier, même l'infime, sinon cette enfance qu'il dit oubliée dès ses seize ans, oubli qui le laisse sans origine, donc sans attaches).[162] Puis il y a les trois rimes de l'incipit:

> En ce temps-là j'étais en mon adolescence
> J'avais à peine seize ans et je ne me souvenais déjà plus de mon [enfance
> J'étais à 16000 lieues du lieu de ma naissance[163]

---

[159] BC, *TADA* I, 30-31.
[160] BC, *TADA* I, 29. L'image de l'horloge du quartier juif de Prague provient directement d'Apollinaire, qui y fait allusion dans « le Passant de Prague » et dans « Zone »; GA, *Poésies*, 42; GA, *Prose* I, 88.
[161] BC, *TADA* I, 11.
[162] BC, *TADA* I, 19, 21.
[163] BC, *TADA* I, 19.

Adolescence, enfance, naissance: la progression, à l'envers tel les horloges de Prague, suggère que ce train-ci va remonter le courant du temps, en sens contraire des locomotives futuristes….

S'il y a un présent pur dans la *Prose*, c'est bien davantage celui de l'éternel retour que d'une rupture qui viendrait abolir le passé, comme en témoigne le motif récurrent de la roue; comme chez Apollinaire, la logique cyclique supplante la linéarité continue-discontinue. Quoi qu'il en soit, l'image du poète ainsi construit au fil de la *Prose* correspond bien peu au héros romantique dont la volonté de puissance s'affranchirait des contraintes de la morale et des conventions sociales. Au contraire du poète de la *Prose*, ce héros-là va jusqu'au bout, s'est allégé du fardeau de l'histoire, atteint la Vie dans toute son intensité. *L'Idiot* de Dostoïevski, livre-phare revendiqué par Cendrars, s'avère éclairant à cet égard, mais pour des raisons contraires à celles qu'on soulève habituellement. Lorsqu'on convoque ce livre dans les lectures des œuvres de Cendrars, c'est invariablement pour établir des parallèles entre Cendrars ou ses personnages et les deux personnages centraux de *l'Idiot*, le Prince Mychkine, épileptique et figure christique, et son envers Rogojine, personnage maléfique qui préfigure Moravagine. Ces deux personnages sont les deux seules incarnations de pureté et de grandeur de *l'Idiot*, dans le bien ou dans le mal. Mais ce sont des exceptions. Car le propos de ce roman de Dostoïevsky est bien davantage celui du raté que du héros, romantique ou autre. On y trouve Hippolyte, un dandy tuberculeux et pathétique qui rate son propre suicide (ratage calculé d'un histrion?) avant d'exhiber publiquement ses plaintes existentielles avec une complaisance insupportable; on y trouve Lebedev, petit fonctionnaire obséquieux trop insignifiant pour faire le mal; Nastasya Filippovna, vamp qui prend la fuite devant tout

engagement, mais abandonne la fuite à chaque reprise (la fuite étant aussi un engagement). Ce sont des fantoches proprement flaubertiens, pleins d'intentions fumeuses et de projets inaboutis. Des emblèmes de l'échec et de la médiocrité.

Et, premier parmi ces pitoyables nullités, exception toute relative à la règle du roman, il y a Gavrila Ardalionovitch. A l'encontre des autres personnages, Gavrila est douloureusement conscient de sa médiocrité foncière. Dans une description cruciale qui expose l'un des enjeux du roman entier, Dostoïevsky décrit ainsi ce petit bourgeois frustré:

> La sensation secrète, profonde et incessante de son manque de talent, et, en même temps, ce désir incontrôlable de se persuader qu'il était l'homme le plus indépendant du monde, lui avaient très profondément blessé le cœur, et cela, presque depuis l'adolescence. Il était un jeune homme aux désirs brusques et jaloux et, semblait-il, était même venu au monde avec les nerfs malades. *Cette brusquerie de ses désirs, il la prenait pour de la force*. Avec son désir passionné de se distinguer, il était prêt parfois aux bonds les plus irraisonnables; mais, sitôt que l'affaire en arrivait vraiment à ce bond irraisonnable, notre héros se montrait toujours beaucoup trop futé pour s'y résoudre. Cela le tuait. Peut-être se serait-il même résolu, à l'occasion, à commettre une action extrêmement vile, à la seule condition de pouvoir ainsi atteindre quelque chose à quoi il rêvait mais, comme par hasard, quand il en arrivait à la limite, il se révélait toujours trop honnête pour une action réellement trop vile. [...] Entrant chez les Epantchine, il s'était dit immédiatement: 'Tant qu'à faire le salaud, faisons-le *jusqu'au bout*, pourvu qu'on y gagne quelque chose', et il ne faisait presque jamais le salaud *jusqu'au bout*. [...] 'Tant qu'à faire des saloperies, faisons des saloperies', se répétait-il alors chaque jour avec satisfaction, mais non sans crainte; 'et tant qu'à faire des saloperies, atteignons les sommets [...].'[164]

La ressemblance au poète de la *Prose* dépasse l'incapacité d'aller « jusqu'au bout » et la fascination pour la grandeur amorale. Rino Cortiana a montré comment la mention du Temple d'Ephèse au début de la *Prose* introduit le thème de l'incendie qui parcourt tout le poème, mais ce nom en évoque un autre: Erostrate, incendiaire de ce Temple qui

[164] Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*, trad. André Markowicz, coll. Thesaurus (Paris: Actes Sud, 1996) 1199 et voir 1195-1202 et 828, je souligne. Jean-Carlo Flückiger a observé d'autres liens entre *l'Idiot* et l'œuvre de Cendrars dans « Mère Russie: Blaise Cendrars et la littérature russe, débris d'une recherche inachevée », *Sud* 18 (1988): 245-264.

l'aurait brûlé uniquement pour rendre son nom immortel, acte de destruction gratuite et « extrêmement vile » comme celui auquel rêve aussi bien Gavrila que le jeune poète de la *Prose*.[165] La frustration des désirs brusques se met en scène dès le début de la *Prose*, avec sa litanie de femmes et de verres que le poète « aurai[t] voulu […] boire et […] casser »: mais à l'instar de Gavrila, il est incapable d'aller jusqu'au bout en assouvissant ses désirs de destruction et de dévoration, comme le montre la désillusion de la fin du poème. Enfin, tout comme Gavrila, Cendrars aurait été un « enfant nerveux ».[166] Il importe peu qu'il s'agisse ou non d'un intertexte prémédité de la part de Cendrars: l'important, c'est de souligner l'écart entre le désir du poète et la réalisation de ce désir, dont souffrent Gavrila de la même façon que le poète de la *Prose*, parallèle qui renforce la mise en question du dépassement initiatique censé s'accomplir au cours du voyage. Ce sont des êtres qui ruminent pareillement leur échec. Dans cette perspective, l'intensité de la *Prose* relève du désir inassouvi à la manière d'un Hamlet, celui d'une subjectivité qui ne peut trouver d'expression adéquate dans l'action. Cette description rappelle l'indécision paralysante de J. Alfred Prufrock, dont la « Chanson d'amour » fut rédigée par T. S. Eliot vers 1911 et publiée en 1917: « Devrais-je me faire la raie à l'arrière? oserai-je goûter d'une pêche? »[167] Elle rappelle aussi la conception de l'intériorité romantique selon Georg Lukács, pour qui le roman de la « désillusion romantique » concerne « l'inadaptation qui tient à ce que l'âme est plus large et plus vaste que tous les destins que la vie peut lui offrir », de sorte que l'âme de ce type de héros est « [p]rivée de tout

[165] Rino Cortiana, « L'incendie d'Ephèse: de Cendrars à Zanzotto (et Pasolini) », *Cendrars, l'aventurier du texte*, 233-246.
[166] Miriam Cendrars, *Blaise Cendrars* (Paris: Jacob Duvernet, 1984) 30.
[167] T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot* (London: Faber and Faber, 1969) 16, je traduis.

moyen d'agir hors d'elle-même »; conséquemment, cette forme de roman proche du lyrique donne à voir

> une démesure romantique dans toutes les directions. C'est démesurément que le royaume intérieur du pur psychisme se trouve érigé en seule et unique essentialité, et c'est avec une implacabilité tout aussi démesurée que se révèle la futilité de son existence dans le tout du monde; l'isolement de l'âme, la coupure qui l'exclut de tout point d'appui, de tout lien, croît de façon démesurée en même temps que s'éclaire d'un jour impitoyable de la dépendance de sa situation par rapport, justement, à un état particulier du monde.[168]

Cendrars, ce voyageur déraciné, se représente effectivement sans attache, à tel point que le poète ne se souvient « déjà plus de [s]on enfance » dès seize ans. On a vu comment le poète expose « impitoyablement » la pauvreté de l'expérience dans le monde et celle de ce monde même (les paysages de l'Europe entière valent bien peu pour lui; assis sur des coffres d'or, un châle effiloché figure sa « pauvre vie »). La seule richesse, la seule « flamme » qui vaille serait une « pauvre pensée », c'est-à-dire cette intériorité qu'incarne aussi la petite Jeanne et dont parle Lukács. Enfin, on voit la désillusion du poète qui, à la fin du poème, annonce un avenir de solitude inéluctable:

> J'irai au *Lapin agile* me ressouvenir de ma jeunesse perdue
> Et boire des petits verres
> Puis *je rentrerai seul*

La description de Lukács a beau porter essentiellement sur le roman, elle est d'une étonnante pertinence. [169]

De toute apparence, on est aux antipodes de la lecture « moderniste » de la *Prose du Transsibérien*. On n'y a trouvé nul présent synthétique, nul plan simultané où les fils du temps viennent se rencontrer, nulle rupture avec le passé symboliste, mais le fardeau pesant du passé dont on ne se débarrasse jamais, mais le regret sans échappatoire, mais le

[168] Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. Jean Clairevoye, coll. Tel (Paris: Denoël, 1968) 109, 116.
[169] BC, *TADA* I, 19-20, 22-23, 34, je souligne.

cycle incessant du voyage sans achèvement. Mais on a déjà dit qu'il faudrait tenter une réconciliation de ces deux lectures: celles de Perloff, de Rubiner ou de Bozon-Scalzitti n'ont rien du contresens sans pertinence, d'autant plus que le poème, historiquement et aux yeux des contemporains, joue bel et bien le rôle d'exemple paradigmatique du modernisme. Aussi pourrait-on postuler que la lecture moderne représente l'idéal au sens baudelairien, présent sous forme d'horizon projeté, désiré, et que le poème permet d'*entrevoir* sans le réaliser pleinement; tandis que la lecture inverse démystifie ce désir et le condamne à l'échec; c'est le réel qui vient se rabattre sur le rêve. Ainsi, la *Prose* dessinerait effectivement une sorte de « parabole » au sens géométrique: le désir du poète s'élance en un vol de colombes au début de la *Prose*, parcourt la folie rêvée jusqu'au point culminant, celui de la vision fugitive d'une « violente beauté » enfin « rassemblé[e] », avant le retour à l'insupportable réalité du présent parasité par un passé lourd de déception, à la fin du poème. Une telle lecture réunit les deux lectures[170] en un complexe plus satisfaisant, susceptible de rendre compte des ambiguïtés et des contradictions de ce vaste poème. Et la portée de cette lecture double se rapproche manifestement de la distanciation observée dans « Liens », « les Fiançailles » ou le *Cornet à dés*, où il s'agit également de ruptures feintes, de fausses transfigurations, d'une modernité hantée par le passé.

D. Conclusion

Dans le *Testament d'Orphée*, dernier film de Jean Cocteau, l'ange Cégeste ordonne au poète (Cocteau en personne) de faire le portrait d'une fleur d'hibiscus.

[170] Cette double lecture correspond à la bidirectionnalité du poème de Cendrars qu'on abordera tantôt, voir *infra*, 615-616.

Confronté à la surface noire d'une ardoise, le poète-peintre commence à effacer le tableau; regardant tantôt la fleur, tantôt la surface où il efface. Mais un autoportrait du poète surgit sous le chiffon à mesure qu'il le passe sur l'ardoise…. Cégeste, portant un masque funéraire en forme de tête de mort, lui entonne: « Ne vous obstinez pas! Un peintre fait toujours son propre portrait. Cette fleur, vous n'arriverez jamais à la peindre. » Le poète se jette sur l'hibiscus et le déchire: « Merde, merde, merde, merde, merde, merde! » Mais Cégeste oblige le poète à reconstruire la fleur pétale par pétale, et le spectateur médusé la voit doucement reprendre forme et vie sous ses yeux.

« Un peintre fait toujours son propre portrait »: la frustration du poète naît de son incapacité à peindre autre chose que lui-même, comme s'il était condamné à la répétition stérile d'un même dessin. Et sous ses apparences aléatoires, les fresques oniriques du Testament d'Orphée racontent toujours, en effet, la même histoire: celle de la mort et de la renaissance du poète qui, s'il change d'apparence – d'un homme à bicorne en complet des années cinquante, d'une rouge fleur d'hibiscus en Œdipe aux yeux à la fois clos et ouverts – ne parvient jamais véritablement à accomplir le retour au réel, à renaître pleinement autre. De même qu'il ne sait que se peindre lui-même, le poète-peintre ne se transforme jamais qu'en lui-même; les déguisements, aussi floraux qu'ils soient, ne sauraient tromper le spectateur attentif. Ainsi, la mort-renaissance du poète signifie de moins en moins la rupture, de plus en plus l'éternel retour, désamorçant la logique initiatique par une suite de transformations toujours inabouties.[171]

En ce chef-d'œuvre filmique de la fin des années cinquante, on retrouve une symbolique identique en tout point à celle qu'on vient d'observer chez Cendrars, Jacob et Apollinaire. C'est celle d'une subjectivité qui ne peut s'échapper. Dans un texte inédit

[171] Jean Cocteau, *Le Testament d'Orphée*, réal. Jean Cocteau, perf. Jean Cocteau, Studio Canal, 2002.

sans date, Cendrars dit de Cocteau: « Il se singe. Ça me fait mal. »[172] Si le jugement de valeur n'a rien que d'injuste, il expose malgré tout la hantise, commune à Cendrars, Jacob, Apollinaire et Cocteau, du ressassement de soi, des recettes de la vie et de l'écriture, qui empêchent celles-ci de se renouveler. L'œuvre explicitement testamentaire de Cocteau ne témoigne pas seulement du lien de Cocteau à ces trois poètes, tant par leur génération que dans leurs démarches, mais peut-être aussi à la pérennité de ce problème pour le poète moderne, un legs sans doute transmis depuis Orphée lui-même.

Cependant, de cette image d'un Moi dont on ne brise jamais le carcan il s'ensuit que la subjectivité se fonde, par-delà ses mutations apparentes, sur une identité à soi. On peut trouver la même présupposition dans un passage clé des *Méditations esthétiques: les peintres cubistes* d'Apollinaire:

> Il y a des poètes auxquels une muse dicte leurs œuvres, il y a des artistes dont la main est dirigée par un être inconnu qui se sert d'eux comme d'un instrument. Pour eux, point de fatigue, car ils ne travaillent point et peuvent beaucoup produire, à toute heure, tous les jours, en tout pays et en toute saison […]. Ils sont comme le prolongement de la nature et leurs œuvres ne passent point par l'intelligence. […] D'autres poètes, d'autres artistes au contraire sont là qui s'efforcent, ils vont vers la nature et n'ont avec elle aucun voisinage immédiat, ils doivent tout tirer d'eux-mêmes et nul démon, aucune muse ne les inspire. Ils habitent dans la solitude et rien n'est exprimé que ce qu'ils ont eux-mêmes balbutié, balbutié si souvent qu'ils arrivent parfois d'efforts en efforts, de tentatives en tentatives à formuler ce qu'ils souhaitent formuler. Hommes créés à l'image de Dieu, ils se reposeront un jour pour admirer leur ouvrage. Mais que de fatigues, que d'imperfection, que de grossièretés!
>
> *
>
> Picasso, c'était un artiste comme les premiers. *Il n'y a jamais eu de spectacle aussi fantastique que cette métamorphose qu'il a subie en devenant un artiste comme les seconds*.[173]

L'idée du poète-instrument inspiré par la muse, outre l'allusion probable à la phrase de Rimbaud, « Tant pis pour le bois qui se trouve violon », remonte évidemment jusqu'à

[172] Blaise Cendrars, « Epinglés », *Lettres Modernes BC* 5 (2003): 249.
[173] GA, *Prose* II, 23-24, je souligne.

l'*Ion* de Platon et au-delà, et on reconnaît par ailleurs la distinction nietzschéenne entre l'artiste apollinien, créateur de la raison et de l'ordre, et l'artiste dionysiaque, créateur instinctif plein de vitalité (chez Apollinaire, le deuxième et premier type d'artiste respectivement).[174] On remarque d'emblée le rapprochement avec les vers des « Fiançailles »:

> Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide
> Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour
> J'admirerais mon ouvrage

où la forme conditionnelle place cette réalisation de l'œuvre dans le domaine de la possibilité, au lieu de l'accomplissement décrit dans les *Méditations esthétiques*.[175] (L'inaccomplissement de l'œuvre figuré dans le poème des « Fiançailles » correspond à celui que décrit Cendrars dans son cahier de voyage à New York dès 1911, avant la lecture du poème d'Apollinaire; la *Prose* cite ce même segment des « Fiançailles » avec des implications semblables, comme on l'a vu.)[176] L'aspiration apollinienne des « Fiançailles » se retrouvent également à la fin de « Cortège » de « ce qui *parfait* / Présente tout ensemble et *l'effort* et l'effet »; c'est ici l'Ordre qui est valorisé aux dépens de l'Aventure.[177] Mais des critiques comme Willard Bohn voient dans le poète des

---

[174] Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, éd. Pierre Brunel (Paris: Le Livre de Poche, 1998) 144. (Je n'ai pu confirmer que les lettres du voyant étaient publiées lorsqu'Apollinaire rédigea ce passage des *Méditations*.) La distinction entre le dionysiaque et l'apollinien se diffuse trop dans l'œuvre de Nietzsche pour préciser une référence en particulier. On remarquera l'absence relative d'autres figures intellectuelles majeures telles que Bergson: il manque d'études approfondies du rôle (important) de Bergson sur la littérature de la génération d'Apollinaire, et je manque les compétences nécessaires pour une juste considération des points de résonance entre le philosophe et les poètes. Ce point mérite étude; pour l'instant, on trouvera quelques références sur le sujet ainsi que quelques aperçus intéressants dans l'entretien de Frédéric Worms, entretien avec Laurence Campa, « Entre deux mondes: Apollinaire et Bergson », *Apollinaire en archipel*, dir. Laurence Campa, numéro spécial de la *Revue des Sciences Humaines*, à paraître en 2012; voir aussi *infra*, 577-578.
[175] GA, *Poésies*, 132.
[176] GA, *Poésies*, 132; BC, *TADA* I, 30; *IS*, 184.
[177] GA, Poésies, 76, je souligne.

Calligrammes une valorisation du type dionysiaque; le musicien de Saint-Merry serait, selon Bohn, une figure de Dionysos (et du poète).[178]

En vérité, il s'agit dans les *Méditations* d'un double éloge qui n'implique pas une préférence pour l'un ou l'autre type, ni même une identification d'Apollinaire à l'un des deux comme on le suggère parfois.[179] Ici comme ailleurs, le poète ne tranche pas entre l'Ordre et l'Aventure, la raison et la nature. Ce n'est pas le résultat de la métamorphose de Picasso qui importe, l'apollinien n'étant ni mieux ni pire que le dionysiaque, en fin de compte. Ce qui importe, c'est le fait même que Picasso ait pu se transformer. « Il n'y a *jamais eu de spectacle aussi fantastique* que cette métamorphose qu'il a subie en devenant un artiste comme les seconds »: la formulation hyperbolique suggère que cette métamorphose se veut non un simple changement d'état ou d'approche, mais d'un changement *d'essence*, une véritable rupture dans l'être comparable à celui qui de brun aux yeux noirs, deviendrait blond aux yeux bleus par la seule action de sa volonté propre. C'est dans de tels termes, ontologiques, qu'il convient de saisir la radicalité de la deuxième naissance de Picasso, ainsi que l'imaginaire du parcours initiatique chez Apollinaire. Mais le passage des *Méditations esthétiques* ne comporte pas l'équivoque

[178] Willard Bohn, *Apollinaire et l'homme sans visage: création et évolution d'un motif moderne* (Rome: Bulzoni, 1984) 40, 44. Sur le « Musicien », on consultera également la triple contribution de Philippe Renaud, S. I. Lockerbie et Marc Poupon, « 'Le Musicien de Saint-Merry' ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 23.1 (1971): 181-220. L'article de Poupon adopte une approche historique du poème. On y ajoutera que l'émeute de Saint-Merry de juin 1832 se solda par un échec rapide: pour peu qu'on lise le poème d'Apollinaire comme une allégorie de la révolution d'avant-garde, il peint celle-ci comme une révolution singulièrement inabouties; elle s'efface, littéralement.

[179] Par exemple, dans son interprétation de ce passage des *Méditations*, Timothy Mathews affirme qu'Apollinaire conçoit le langage comme « un système qui produit de la résistance » « [a]u contraire de l'idée d'inspiration », ce qui situe le poète résolument du côté « apollinien », parmi les poètes de « l'effort », de la raison et de la parturition douloureuse du travail sur soi et sur le médium. On remarquera que la thèse de Mathews contredit la thèse de Bohn, qui voit en Apollinaire un poète « dionysiaque » à travers le « Musicien de Saint-Merry »; Mathews s'oppose également à une idée reçue qui fait d'Apollinaire un poète de la création intuitive et réfractaire à la théorie. Mais on qualifie souvent Apollinaire de poète « solaire » ou apollinien. Apollinaire ne peut se réduire à l'une de ces catégories. « In opposition to the notion of inspiration […], Apollinaire recognises language as a system producing resistance. » Timothy Mathews, *Reading Apollinaire: Theories of Poetic Language* (Manchester: Manchester University Press, 1987) 28, je traduis.

des ruptures feintes qu'on a observées dans « Fiançailles » ou de « Liens », car Picasso se serait *vraiment* forgé un nouveau Moi, et sa métamorphose serait ainsi sans commune mesure.

Cette lecture présuppose que le Moi est Un, et qu'il change d'apparence, non d'essence (à l'exception de cette mythification de Picasso). On risque de croire ici à quelque contradiction avec d'autres thèses du présent travail. Aussi a-t-on postulé que les métamorphoses de l'écriture et de la représentation du sujet visaient à représenter le poète comme une incarnation de tous les sujets, dans leur multiplicité. En vérité, il n'y a pas de contradiction entre cette thèse et celle de l'unicité du moi, car les représentations du sujet chez ces poètes sont des figures variables, non des propositions philosophiques prétendant à une portée ontologique ou à une cohérence conceptuelle. En tant que figures, ces représentations touchent avant tout à des désirs. La figure de l'homme-monde relève du fantasme au même titre que celle du moi-prison, et ce sont même des fantasmes solidaires: au désir d'être plusieurs *contient et implique en lui-même* la crainte de n'être qu'un seul. C'est pourquoi les figures de métamorphose et de rupture sont susceptibles d'être lues, comme on l'a fait au cours des analyses précédentes, tantôt en termes de rupture, tantôt en termes d'éternel retour du même. Le même schéma initiatique – ceux des « Fiançailles », du *Testament d'Orphée*, de la *Prose*, etc. – suggère *à la fois* que le changement est l'apparence illusoire qui déguise l'identité faisant retour, *et* que l'identité n'est qu'une fiction semblant relier des avatars sans commune mesure. Même les pôles du désir peuvent être inversés: aussi le poète craindrait-il l'éclatement du moi, et désirerait retrouver et maintenir son unicité. La critique cendrarsienne tend à partager la perspective du présent travail, selon laquelle le poète désire la multiplicité et fuit la

répétition (qui fatalement ressurgit), tandis qu'on trouve de nombreux critiques qui décèlent chez Jacob et Apollinaire une quête désespérée du moi, un désir de retrouver l'unité (du moi et de l'œuvre) au cœur d'une diversité apparente.[180] (Dans une certaine mesure, cette observation aide à situer les thèses du présent travail par rapport aux consensus critiques sur Jacob, Cendrars et Apollinaire, consensus relatifs, bien entendu.)

Dans une discussion antérieure, on a convoqué deux lignes de pensée irréconciliables au cours du vingtième siècle: celle qui prétend que l'unicité du Moi est une construction sociale ou une nécessité du fonctionnement cognitif, mais illusoire dans tous les cas (Clément Rosset, Gilles Deleuze…), et celle qui soutiennent que le Moi consiste en une singularité absolue (Lévinas) ou un rapport d'altérité entre l'esprit et le corps pourtant imbriqués (Deguy). Apollinaire, Cendrars et Jacob ne choisissent pas entre ces lignes de pensée, mais les jouent les unes contre les autres à l'instar de l'allégorie des perles enfilées sur un fil de fer qui figure le paradoxe de la subjectivité chez Emerson.[181]

Ce rappel des fondements conceptuels déjà posées, ce retour aux problèmes de la subjectivité est moins digressif qu'il ne paraît. Car les enjeux existentiels du schéma initiatique recouvrent ceux du modernisme. Autrement dit, renouveler la Vie et

---

[180] On peut relever quelques exemples emblématiques de ces tendances: Claude Leroy ouvre sa préface au premier tome des œuvres complètes en affirmant: « Rester l'insaisissable a peut-être été l'exigence la plus constante de Cendrars. Un écrivain qui se laisse définir est un écrivain mort. Un homme aussi. » Tout au contraire, selon Christine Van Rogger-Andreucci, « Si une esthétique originale se construit » dans l'œuvre de Max Jacob, « utilisant la multiplicité contradictoire comme moyen poétique, *c'est pourtant l'unité que cherche le poète* et l'éclatement est toujours signe d'insupportable souffrance, ni joyeux, ni ludique. » BC, *TADA* I, *ix*; Christine Van Rogger-Andreucci, *Max Jacob, acrobate absolu*, 8, je souligne; un livre de Richard Stamelman se fonde sur l'idée de « la quête de l'identité d'Apollinaire » (« Apollinaire's search for self »), *The Drama of Self in Guillaume Apollinaire's* Alcools (Chapel Hill, Caroline du Nord: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1976) 19, je traduis. Bien entendu, ces critiques apportent toute la nuance nécessaire à ces questions délicates; ces citations ne font pas justice à la complexité de leurs démonstrations: il s'agit de noter des symptômes d'une tendance générale qui est indifférente en soi et ne constitue en aucun cas une critique de ces travaux. Le présent travail interroge les trois œuvres selon la perspective représentée ici par Claude Leroy, c'est-à-dire dans leur aspect de quêtes de multiplicité.

[181] Voir *supra*, 135-138.

renouveler l'écriture vont de pair. Court-circuiter le parcours initiatique, c'est donc se montrer conscient des limites du discours moderniste ou d'avant-garde, conscience qu'on n'a pas toujours su accorder à ces poètes. En ce sens, ils ont une plus grande parenté au mouvement dada qu'au surréalisme. On peut interpréter le dadaïsme comme une continuation essoufflée de l'avant-gardisme d'avant la Grande Guerre, où des jeunes ont poussé la distanciation d'un texte comme « l'Antitradition futuriste » ou même « Profond aujourd'hui » jusqu'à la raillerie outrancière. Ce serait l'avant-garde dégoûtée d'elle-même, lassée de sa propre mécanique. Le surréalisme, en revanche, aurait en quelque sorte rétabli une foi qui pour Cendrars, Jacob ou Apollinaire s'effritait déjà, à l'instar de la désillusion sur laquelle s'achève la *Prose du Transsibérien*. Les gestes de rupture de ces trois poètes manquent de la conviction que seul le dogme peut offrir, eux à qui tout dogme répugnait.

Le doute survit donc à l'immense désir de renouveau, au cœur même des poèmes qui exaltent les pouvoirs transformateurs du salut, de l'amour, du savoir, de la vie, – ou de la poésie. Il s'inscrit notamment dans la composition, dans la logique d'un déroulement soigneusement construit: *Alcools* avec la distribution récurrente des poèmes et des motifs initiatiques; *Calligrammes*, où la rupture feinte de « Liens » se résout avec ce refus de choisir qu'est « la Jolie rousse »; le *Cornet à dés* avec sa division factice et sa série de conclusions postiches. La conception complexe de la modernité littéraire qu'on a décelée à travers l'agencement de ces livres ou grands poèmes implique elle aussi, bien entendu, une prise de position face aux contemporains, car elle permet à ces poètes de jouer le rôle de l'écrivain d'avant-garde en réservant son adhésion.

Les gestes tels que la rupture feinte ont donc bien un rôle stratégique à jouer, un but de distinction: on participe d'une mode en en dévoilant les limites. Mais tandis que les faux pastiches du *Cornet*, ou bien « Zone » à la tête d'*Alcools* se lisent comme autant d'enseignes modernistes à destination du milieu littéraire en premier lieu, le geste de la rupture feinte ne concerne ces affaires de position qu'accessoirement: les enjeux proprement existentiels et poétiques de la démarche y ont bien plus de relief. Et plus directement encore que par « Zone » ou « Pâques », le lieu d'affrontement du poète aux autres poètes, c'est bien la revue littéraire, où l'implication de l'écriture dans la polémique, les modes et la concurrence des valeurs s'affiche avec une toute autre visibilité qu'au sein d'un recueil. Un poème peut ainsi sembler une prise de position dans le contexte de la revue où les circonstances du moment jouent un plus grand rôle, alors que le même texte prendra, au sein d'un livre, une allure moins combative, moins clairement destinée à un public particulier; en somme, moins mise en scène. C'est le cas, par exemple, de « Liens » d'Apollinaire qui, comme on l'a vu, ne se lit pas de la même manière dans les *Calligrammes* d'une part, où le poème s'inscrit dans les thématiques guerrières et initiatiques du recueil, d'autre part dans les pages de la revue *Montjoie!* où il s'agit d'un geste fédérateur des artistes d'avant-garde.

La revue constitue ainsi un espace agonique, où il s'agit d'accaparer le regard, mais c'est aussi l'espace d'une communauté ostensiblement solidaire et coopérative, où la visibilité de l'un est censée profiter aux autres, où l'œuvre – un numéro de revue – est collective par définition, de sorte qu'une contribution se lit toujours peu ou prou à la lumière des autres. Dans les exemples qui vont suivre, on verra Jacob, Cendrars et Apollinaire s'interroger sur l'existence collective de la revue littéraire sinon en général,

jusqu'à proposer d'ingénieux emblèmes de leur fonctionnement. On les verra tirer parti des tensions constitutives de cet espace social, paradoxale communauté de différences qui exige qu'on suive la mode tout en créant de l'inouï, qu'on devienne le plus grand sans sortir du rang, qu'on soit écrivain singulier avant tout, – mais comme les autres.

VI

Revues littéraires:

mises en scène de soi, mises en scène du *nous*

‘Fantômas!
– Vous dites?
– Je dis... Fantômas.
– Cela signifie quoi?
– Rien... et tout!
– Pourtant, qu’est-ce que c’est?
– Personne... mais cependant quelqu’un!
– Enfin, que fait-il ce quelqu’un?
– Il fait peur!!!’[1]

Ainsi commence l’immense cycle populaire de trente-deux volumes rédigés par Pierre Souvestre et Marcel Allain entre 1911 et 1913, puis adapté au cinéma dès 1913 par Louis Feuillade. Fantômas est le « Génie du crime » aux déguisements innombrables: au-delà même de sa violence et de sa soif du gain, c’est le « vol du visage », comme l’appelle Didier Blonde, qui définit Fantômas.[2]

Très tôt, l’avant-garde parisienne s’est intéressée à ce personnage, et Apollinaire, Cendrars et Max Jacob parmi les premiers: ce maître du déguisement et de la dissimulation, emblème de l’art cinématographique de cette époque, ne pouvait que les intéresser. Les surréalistes, Jean Cocteau, Desnos, Franz Hellens, Paul Gustave Van Hecke, Ernst Moerman entre autres témoigneront de l’intérêt durable du personnage

[1] Pierre Souvestre et Marcel Allain, *Fantômas* (Paris: Robert Laffont, 1961) 7. On écrit souvent « Fant*o*mas »; je rétablis tout circonflexe manquant.
[2] Voir Didier Blonde, « L’Homme aux cent visages », *Nouvelle revue des études fantômassiennes* 1 (1993): 52. Cet article suggère les riches possibilités symboliques du déguisement, susceptible d’innombrables retournements.

jusqu'aux années quarante.[3] Mais chez Apollinaire, Jacob, Cendrars et quelques-uns de leurs collaborateurs, le Génie du Crime fait l'objet d'une appropriation artistique sans commune mesure par laquelle Fantômas deviendra l'emblème et le porte-parole des *Soirées de Paris*, revue dirigée alors par Apollinaire. A travers Fantômas, la revue devient lui-même une œuvre d'art d'une espèce inédite, un véritable projet artistique commun impliquant les trois poètes à la fois (ainsi que d'autres collaborateurs de la revue). Cette œuvre sous forme de revue a plusieurs visées: donner à voir la conception d'une sociabilité artistique sans école mais fondée sur la solidarité dans la différence, renouveler les techniques du masque, et prendre position dans les débats esthétiques du moment. Polémiques, sociabilité, le génie et ses masques: cette concentration de préoccupations essentielles font de cette œuvre-revue un point d'entrée idéal pour aborder la manière dont ces trois écrivains fortement individualistes font face au collectif. Ils font preuve d'une conscience aiguë de la contradiction qui oppose la volonté de forger une démarche individuelle, aux attentes contraignantes d'un milieu où la satisfaction de ces attentes est souvent pris pour de la fraîcheur. Ils répondent à cette contradiction en inventant des formes paradoxales qui permettent d'entrevoir, d'une part l'utopie d'un être-ensemble sans contradiction où aucune frontière n'oppose les volontés individuelles, d'autre part l'incompatibilité irréductible de ces volontés. C'est en quelque sorte le problème essentiel de la politique, au sens noble de la recherche d'un mode de vie

[3] Annabel Audureau vient de consacrer la première monographie exhaustive à Fantômas d'un point de vue transversal, examinant et le cycle romanesque, et les adaptations cinématographiques, et l'intérêt des artistes pour le personnage dans son *Fantômas: un mythe moderne au croisement des arts* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010). On trouvera des discussions plus synthétiques chez Dominique Kalifa, qui traite spécifiquement de l'intérêt d'Apollinaire, Cendrars et Jacob pour le personnage dans « La S.A.F., quelle histoire?! », *Nouvelle revue des études fantômassiennes*, 5-12; et chez Robin Walz, qui explique cet engouement chez les surréalistes dans « Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism », *The Velvet Light Trap* 37 (mars 1996): 51-7, repris dans son livre *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris* (Berkeley: University of California Press, 2000).

collectif qui s'accorderait au bonheur de chacun. Mais ce problème est transposé sur un plan esthétique et ludique; le conflit interpersonnel et le combat d'idées parfois acharné se voient sublimés par leur transformation en jeu.

A partir de l'appropriation de Fantômas dans les *Soirées de Paris*, on examinera les stratégies individuelles d'Apollinaire, Cendrars et Jacob, notamment dans les revues *l'Elan*, *Nord-Sud* et *Montjoie!* Ces analyses confirmeront les stratégies déjà observées: la volonté chez Apollinaire d'assimiler les démarches des autres et d'assumer le rôle de chef-de-file fédérateur; la volonté « franc-tireur » chez Jacob et Cendrars qui déstabilisent et tendent des pièges au lecteur, à s'écarter peu ou prou des tendances en vue. Mais au-delà de cette confirmation et approfondissement des démonstrations précédentes, on verra émerger un problème qui informe toutes ces stratégies, voire la grande majorité des démarches examinées tout au long du présent travail: le problème de l'effritement, de l'effondrement de toute norme commune d'évaluation face à l'œuvre d'art. Comment percevoir clairement l'idéal du grand art, les contours du chef-d'œuvre, lorsque cet idéal se voit obscurci dans le brouillard des démarches et des valeurs hétérogènes? Question certes immémoriale, mais que ressurgit alors avec une force neuve et des réponses ingénieuses.

A. Les revues et la sociabilité littéraire: « champ » ou « réseau »?

On a évoqué à plusieurs reprises les travaux sociologiques de Pierre Bourdieu, dont Anna Boschetti et Jérôme Meizoz entre autres ont prolongé la réflexion en littérature.[4] L'examen des revues littéraires exige qu'on situe plus précisément le présent

[4] Voir notamment Anna Boschetti, *La Poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)* (Paris: Seuil, 2001) et Jérôme Meizoz, *L'Age du roman parlant (1919-1939): écrivains, critiques, linguistes et*

travail par rapport aux théories de Bourdieu. Il se trouve que la conception de la sociabilité littéraire adoptée ici, celle d'un fonctionnement en « réseau », s'accorde à la manière dont Jacob, Apollinaire et Cendrars semblent imaginer eux-mêmes cette sociabilité, à en juger par leurs interventions en revue. Le concept de « réseau » diffère de celui du « champ » bourdieusien. Il permet de nuancer certaines positions de Bourdieu, et accorde une place à l'idée d'une autonomie relative de l'individu face aux déterminations sociales.

Gisèle Sapiro résume ainsi le concept de « champ »:

> *Le champ désigne* […] *les relations objectives qui unissent un groupe d'individus engagés dans une même activité sociale*, qu'il s'agisse de création littéraire, musicale, ou encore de l'activité scientifique. *La structure du champ renvoie aux écarts différentiels entre positions*, selon la distribution inégale des différents types de ressources entre elles: économiques, culturelles, relationnelles (ou capital social […]).[5]

C'est la structure différentielle d'un champ qui distingue ce concept des approches sociologiques dites « interactionnistes », qui ont pour objet les interactions objectives entre individus. Le concept bourdieusien d'*habitus* décrit le processus d'intériorisation des règles implicites qui régissent un champ d'activité, de sorte que l'action individuelle se voit en principe toujours déjà orientée par ces règles que l'individu a intégrées au moins assez pour participer au champ. Outre l'habitus, ce sont notamment les institutions – revues, théâtres, académies, prix littéraires, écoles, etc. – qui établissent les frontières d'un champ d'activité, le définissant comme « littéraire », « scientifique », etc.

---

pédagogues en débat (Genève: Droz, 2001). Meizoz consacre une partie de son ouvrage aux romans de Cendrars, *Dan Yack* notamment.

[5] Gisèle Sapiro, « Réseaux, institution(s) et champ », *Les Réseaux littéraires* (Bruxelles: Le Cri; CIEL, 2006) 46, je souligne; voir la discussion lumineuse de Sapiro dans son intégralité, 44-59. Sur l'analyse bourdieusienne du champ artistique, consulter Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art* (Paris: Editions de Minuit, 1998) et son essai de mise au point, « Mais qui a créé les créateurs? », *Questions de sociologie* (Paris: Editions de Minuit, 2002) 207-221. Sur le concept de réseau d'un point de vue sociologique, voir Daphné de Marneffe et Benoît Denis, prés., *Les Réseaux litttéraires* et Francis Mus *et al*., prés., *COnTEXTES* 4 (octobre 2008) 14.07.09 <http://contextes.revues.org/index2983.html>.

Pour Bourdieu, on ne peut mesurer la portée collective ni aboutir à une vue d'ensemble à partir d'interactions individuelles observées isolément. Il faut situer ces interactions se situent dans la structure globale du champ d'activité; comment elles occupent une position en se distinguant de positions voisines, ou par opposition à des positions perçues comme antagonistes ou antinomiques. Une interaction se comprend par rapport à toutes les autres interactions dans le champ, y compris les consommateurs, les producteurs et les médiateurs.[6] « Cortège » et « Vendémiaire » rapprochent fugitivement Apollinaire de la position unanimiste, mais l'éloigne en même temps d'autres tendances, mais ce phénomène se comprend par rapport à des relations hétérogènes telles que les rapports personnels d'Apollinaire à Jules Romains, mais aussi les relations de Gide avec Henri Ghéon: il s'agit d'atteindre autant que possible une vision totalisante qui rendrait compte de ce qui peut relier des acteurs qui ne se connaissent pas nécessairement, mais dont l'activité reflète des positions différentes dans le champ. On peut douter qu'il soit possible de construire une telle vision d'ensemble, que les outils ou les critères de la démarche n'y suffisent pas, mais cette question ne concerne pas la cohérence théorique de l'approche, mais les liens de cette théorie à la *praxis*.[7]

Cependant, il demeure possible de justifier l'étude de rapports locaux en dehors de cette perspective totalisante. La perspective bourdieusienne implique une observation à grande échelle où l'activité d'un seul l'individu paraît avoir peu de chances de modifier en profondeur les règles d'un champ d'activité. Mais cela ne signifie pas que l'individu ne modifie pas ces règles à une petite échelle, et du point de vue du critique littéraire, ces

[6] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs? », 207.
[7] Pour une critique mesurée de la théorie bourdieusienne, voir Reine Meylaerts, « 'Ils sont comme nous', les revues francophones belges et la Flandre (1919-1939): pour une approche macro- et microsociologique combinée », *COnTEXTES* 4 (octobre 2008) 14.07.09 <http://contextes.revues.org/index3843.html>

petites modifications ont de l'importance, car il porte son attention sur des gestes symboliques qui influer sur le caractère de la production sans pour autant modifier les canaux sociaux qui permettent à un style de s'imposer, par exemple. Au contraire, l'analyse réticulaire concerne des phénomènes locaux, voire des « micro-milieux », selon le terme de Gisèle Sapiro.[8] Dans ces micro-milieux, le geste individuel semble plus libre d'influer sur les rapports sociaux de son entourage, sur les modes d'interaction et de production. Mais c'est en grande partie une affaire d'échelle: une grande ville regardée de l'espace peut apparaître comme un point infime. Dans ce sens, l'analyse réticulaire n'est pas incompatible avec l'analyse du champ, mais une démarche complémentaire.[9]

L'analyse réticulaire proprement dite, parfois appelée ASR ou analyse structurale de réseaux, observe seulement des phénomènes objectifs tels que les acteurs d'une revue donnée.[10] On peut ainsi cartographier l'évolution des rapports sociaux afin d'expliquer, par exemple, comment une revue telle que *Ça ira!* a pu se transformer en revue dadaïste, alors qu'elle avait montré une certaine retenue à ses débuts, ou montrer comment dans quelle mesure l'isolement institutionnel (le manque de capital social, c'est-à-dire liens avec des auteurs ou des médiateurs prestigieux) influe sur l'esthétique d'un groupe de revues spécifiques.[11] Les résultats de telles analyses peuvent ne pas être généralisables à tous les cas de figure, mais pour peu qu'on travail sur l'un ou plusieurs des acteurs impliqués dans le réseau, l'analyse permet de comprendre ses choix d'écriture ou ses

[8] Gisèle Sapiro, 45.
[9] Voir Gisèle Sapiro, 49-50.
[10] Sur cette approche, voir Frédéric Claisse, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », *Les Réseaux littéraires*, 23-30.
[11] Voir Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde, du début des années 1920: construction d'un modèle et proposition de schématisation », *COnTEXTES* 4 (octobre 2008) 14.07.09 <http://contextes.revues.org/index3493.html> §15-22; Gérald Purnelle et Björn-Olav Dozo, « L'apport des revues et de la statistique à l'approche des réseaux », *Les Réseaux littéraires*, 160 et voir l'article dans son intégralité, 151-167.

stratégies auto-promotionnelles (où il publie et pourquoi, les facteurs qui contribuerait à tel changement radical de style, par exemple).

Mais le terme *réseau* a pu aussi servir en sociologie comme un descripteur résolument métaphorique, indépendant de l'observation empirique. Frédéric Claisse associe cet usage à une approche appelée « sociologie de la traduction » et au concept de « cité par projets » de Luc Boltanski. Pour la sociologie de la traduction, « un réseau consiste en une association provisoire d'entité hétérogènes », ce qui suggèrerait « la souplesse de l'association », marqueur d'un mode de fonctionnement foncièrement imprévisible, en principe non-réductible à une description structurale. L'approche de Boltanski s'inscrit dans une pensée critique qui tente de conceptualiser l'émergence d'un mode d'être-ensemble fondé sur la libre association autour de « projets » communs.[12] Les tentatives de modéliser le fonctionnement des revues littéraires tend à recouper cet usage métaphorique, notamment afin de court-circuiter la logique de « lutte » qui serait au cœur de la rhétorique bourdieusienne. Selon Daphné de Marneffe, par exemple, la sociabilité de la revue littéraire ne se réduit pas aux rapports de pouvoir:

> Comme double réalité – à la fois humaine et textuelle –, la revue est […] régie par une toute autre logique que celle de la concurrence: elle est le lieu où s'affirme une certaine solidarité, une logique d'échange, de collaboration, d'investissement 'gratuit'.[13]

Ménager une place pour l'acte gratuit et désintéressé, c'est aussi ménager celle d'une certaine liberté individuelle. Evidemment, la concurrence n'est pas exclue des relations entre revues, mais les relations réticulaires ne s'y réduisent pas.

---

[12] Frédéric Claisse, 33 et voir 30-40.
[13] Daphné de Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde », §12

Le présent travail s'inspire de l'usage métaphorique du terme et des enjeux rhétoriques qui motive cet usage. Concevoir les revues comme des espaces de sociabilité réticulaire a l'avantage d'être moins déterministe qu'une description en termes du « champ ». C'est une conception multiple et ouverte du jeu social et des phénomènes collectifs; elle est inductive et locale, immanente aux phénomènes observés; elle paraît bien adaptée à un champ d'activité – la littérature et les arts – où les critères de légitimation peuvent poser problème; enfin, elle montre sa pertinence là où les normes régissant le champ sont instables. Des étrangers tels qu'Apollinaire et Cendrars, ou des Juifs tels que Jacob avant 1915 sont tous « Bohèmes » sans grande ressource matérielle; ils sont évidemment loin d'être institutionnellement marginaux, du moins après 1913. D'une certaine manière, ces poètes se situent en même temps au centre et à la périphérie d'un milieu littéraire où le capital symbolique semble susceptible de se redistribuer à tout moment.[14]

Le concept reflète les principes du présent travail, puisqu'il s'adapte mieux au contexte historique, au milieu et aux revues d'avant-garde des années dix. Mais le concept de réseau est également conforme à la manière dont les acteurs eux-mêmes semblent imaginer et représenter la sociabilité de ces revues et de ce milieu. L'objet des pages qui suivent est moins d'observer le fonctionnement d'un réseau déterminé en tant que tel, *que d'observer une représentation du « réseau », un imaginaire de la sociabilité que les textes mettent en scène*. Autant dire que le présent travail reprend un concept issu de la sociologie pour mener un travail d'interprétation proprement littéraire.

[14] Sur l'instabilité des normes et « l'anarchie » littéraire dont parlaient les artistes d'avant-guerre, voir *infra*, 497-618.

Plusieurs des sociologues qu'on vient de citer mettent en garde contre les pièges d'un usage « métaphorique » du terme *réseau*.[15] Mais une représentation littéraire n'est pas une description empirique; elle a une portée générale et symbolique qui dépasse les acteurs particuliers et leurs relations effectives. On laissera donc à la sociologie littéraire le soin de poursuivre les débats sur le concept de réseau selon leur méthodologie propre, et on se limitera ici aux enjeux esthétiques du concept.

B. Fantômas dans les *Soirées de Paris*

Dans les *Soirées de Paris*,[16] le Génie du crime symbolise la dissémination incontrôlable et (in)volontaire des idées entre les artistes. En l'absence d'un inventeur désigné, les idées appartiennent à tous; de même, pour les rédacteurs des *Soirées*, une logique de partage et de solidarité l'emporte-t-elle sur toute querelle de priorité. En même temps, Fantômas signale l'orientation résolument pluraliste et individualiste de la revue. Pour ne pas se figer en école, il faut laisser subsister les différences, voire les cultiver, en respectant les démarches individuelles. Invisible unité d'une trame bigarrée, Fantômas incarne un principe fédérateur souple, reliant des acteurs esthétiquement divers.

L'appropriation de Fantômas, en somme, permet aux rédacteurs de la revue de revendiquer une forme de sociabilité en « réseau ». Contrairement à une institution nettement hiérarchisée telle qu'un ministère ou une entreprise, un réseau ne comporte ni

[15] Voir par exemple Anna Boschetti qui souligne les limites du concept dans « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de 'réseau'? », *Les Réseaux littéraires*, 59-70. Contrairement aux tentatives de réconcilier le concept de réseau et celui du champ, Boschetti considère que ces approches s'excluent; pour une autre perspective, voir Reine Meylaerts, « 'Ils sont comme nous', les revues francophones belges et la Flandre (1919-1939) ».

[16] Sur les *Soirées de Paris* du point de vue de l'histoire de l'art en particulier, voir Noëmi Blumenkranz-Onimus, « Les *Soirées de Paris* ou le mythe du moderne », *L'Année 1913: les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, t. II (Paris: Klincksieck, 1971) 1097-1104 et André Billy, prés., *Les Soirées de Paris*, catalogue de l'exposition du 16 mai au 30 juin 1958 (Paris: Galerie Knoedler, 1958).

centre déterminé, ni distribution réglée du pouvoir. Dans le monde littéraire, le réseau diffère donc de l'école ou du groupe, car il ne se constitue pas nécessairement autour de principes ou de pratiques semblables; au contraire, il peut réunir des acteurs très différents ou même de positions adverses. On appartient moins à un réseau qu'on ne s'y *associe*, provisoirement ou durablement: par conséquent, ses contours sont flous et changeants, souvent invisibles du dehors. Pour les *Soirées de Paris*, la figure de Fantômas établit cette sociabilité réticulaire comme un *bien* dans la mesure où, contrairement à l'école littéraire, sa structure résisterait aux « chefs de file » trop encombrants, et sauvegarderait la diversité et la liberté relative des acteurs.

Le jeu littéraire qui nous concernera dans les pages qui suivent a lieu dans les deux derniers numéros des *Soirées de Paris*: le numéro 25 de juin 1914, et le numéro 26-27 de juillet-août 1914.[17]

a. Les *Soirées* numéro 25: premières apparitions de Fantômas

Avant l'apparition de Fantômas dans les *Soirées de Paris*, le personnage était déjà associé au milieu de l'avant-garde parisienne. Un roman à clé de Pierre Corrard, *La Bohème d'aujourd'hui (scènes de la vie des artistes)* (1913) met en scène un certain Fantasmagore, portrait-charge de Guillaume Apollinaire.[18] Ce poète « fantaisiste » pour certains, en tout cas plein de fantaisie, affectionnait aussi le mot « phantase ».[19] Mais le personnage d'Allain et Souvestre a pu suggérer le nom de Fantasmagore à Corrard: à

[17] Cette revue a été republiée en facsimilé; je me réfèrerai désormais à la pagination de cette édition pour les numéros 25 et 26-27: *Les Soirées de Paris*, t. 2 (Genève: Slatkine Reprints, 1971) 301-452. Au cours du présent chapitre, les œuvres parues en revue seront citées telles qu'elles ont paru dans la revue; lorsqu'un texte a été repris en volume, la référence de la version définitive sera donnée lors de la première citation du texte.

[18] Alain Mercier, « 'Fantasmagore', vu par Pierre Corrard, une vie imaginaire d'Apollinaire? », *Que vlo-ve?*, 3ème série, no. 12 (octobre-décembre 1993): 97-100.

[19] GA, *Prose* I, 81, je souligne.

l'instar d'Apollinaire, une rumeur infondée avait associé Fantômas au vol de la Joconde....[20]

Le *Monde Artiste Illustré* vient encore rapprocher Fantômas et l'avant-garde. Un certain Benoist de Maillet, se moquant des prétentions de F.-T. Marinetti, affuble le poète italien du sobriquet « Fantômas-Thémistocle Marinetti ».[21] La date précoce de ce rapprochement donne davantage de crédit à l'affirmation d'André Salmon selon laquelle la « Société des Amis de Fantômas » serait née autour d'Apollinaire vers 1912, bien avant qu'elle n'eût figuré, en 1914, dans les *Soirées de Paris*.[22] Quoi qu'il en soit, ces données suffisent pour affirmer que l'appropriation de Fantômas était déjà dans l'air, et que cette figure était susceptible de réinvestissement symbolique par l'avant-garde parisienne.

Dans les pages des *Soirées*, Fantômas apparaît d'abord en juin 1914, dans l'avant-dernier numéro de la revue. Une polémique littéraire, la « querelle du simultanéisme », déclenche cette entrée en scène de Fantômas.[23] Au cours de cette longue polémique, Henri-Martin Barzun, ancien membre de l'Abbaye de Créteil autour de l'unanimisme de Jules Romains, est l'antagoniste principal des *Soirées de Paris*.[24] Dans sa revue *Poème et drame* (1912-1914), entre des poèmes d'Apollinaire ou d'Henri Hertz, Barzun publie de longues pages consacrées à ses propres théories poétiques, le « dramatisme » ou

[20] Fantômas se voit accusé du vol de la Joconde dans le tome 23 de la série, *le Bouquet tragique*, paru en décembre 1912. La brève incarcération d'Apollinaire à la Santé eut lieu en septembre 1911.
[21] Benoist de Maillet, « Vie littéraire et artistique », *Le Monde Artiste Illustré* 52.43 (26 octobre 1912): 688.
[22] André Salmon, cité par Kalifa, « La S.A.F., quelle histoire?! », 5. Voir André Salmon, *Souvenirs sans fin* (Paris: Gallimard, 2004) 630-2.
[23] Sur la querelle du simultanéisme, voir notamment: Léon Somville, *Devanciers du surréalisme* (Genève: Droz, 1971); Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique,* La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, *Blaise Cendrars, Sonia Delaunay* (Paris: Minard, 1987); Monique Chefdor, « Blaise Cendrars et le simultanéisme », *Europe* 54.566 (juin 1976): 24-29; Jean-Pierre Goldenstein, « Quelques vues successives sur la simultanéité », *Sud* 18 (1988): 55-69; et Susan Taylor-Horrex, « Cendrars, Delaunay et le simultanéisme: évolutions de l'esthétique simultanéiste », *L'Encrier de Cendrars* (Neuchâtel: A la Baconnière, 1989) 209-218.
[24] On a déjà évoqué cet écrivain; voir *supra,* 158.

« simultanéisme ». Robert Delaunay, puis Apollinaire et Cendrars s'éprennent du simultanéisme, mais Barzun se montre hostile à chaque appropriation de l'idée. Lorsque Blaise Cendrars dévoile sa *Prose du Transsibérien*, sous-titré « premier livre simultané », Barzun ne souffre pas cet usage d'un terme dont il revendique la paternité. Dans un article d'octobre 1913 paru dans *Paris-Journal*, écrivant sous le pseudonyme « Les Antagonistes », Barzun va jusqu'à qualifier la *Prose du Transsibérien* de « plagiat métèque ».[25]

En réaction à ces reproches virulents, Apollinaire et Cendrars publient respectivement « Simultanisme-Librettisme » et « Fantômas », un article et un poème, dans le numéro 25 des *Soirées*. L'article d'Apollinaire a deux objectifs principaux: refuser toute appartenance à une quelconque « école » ou « chapelle » littéraire, à plus forte raison celle du « dramatisme » de Barzun; et puis contester la prérogative de Barzun à l'égard du « simultanéisme » (ou « simultanisme » selon l'orthographe d'Apollinaire). Je dispose l'épigraphe ainsi qu'il paraît dans le texte d'origine:

> 'C'est insupportable, véritablement, dans cette marine hollandaise on passe son temps à changer d'uniforme' (*Fantômas*, XXVI, p. 168)

> Le nombre des écoles poétiques augmente chaque jour. Il n'en est guère dans lesquelles on ne m'ait mis un temps bon gré ou mal gré. Je suis cependant d'une époque où mes camarades et moi *nous n'aimions point nous ranger ni à la suite de quelqu'un ni en groupes arrivistes*.
>
> Nous n'avons point changé et tous tant que nous sommes, ni moins cultivés que les autres, ni moins poètes que quiconque, ni moins modernes que tous les poètes du monde entier, *nous ne restons pas longtemps dans ces écoles que l'on appelle encore de petites chapelles*. Il était donc inutile que M. Barzun, sous prétexte que hors de sa chapelle il n'y aurait point de salut, se donnât la peine de m'excommunier de son simultanisme, duquel je n'ai jamais fait partie.

[25] Les Antagonistes *alias* Henri-Martin Barzun, lettre ouverte parue dans le *Paris-Journal* du 24 octobre 1913, cité *in extenso* par Antoine Sidoti, 90-91.

> Assurément, c'est un personnage atrabilaire. *Sa manie d'avoir tout inventé n'égale que l'outrecuidance fantomatique avec laquelle il s'en vante*.[26]

L'expression « tous tant que nous sommes » souligne d'emblée que l'on entend donner le différend pour une affaire collective, et qui plus est de principe, non d'intérêt personnel. Au nom de « tous », Apollinaire revendique le pluralisme esthétique; pour lui, « tous les poètes du monde entier » auraient droit au titre de « poète moderne », et les poètes des *Soirées* seraient de toutes les tendances ou d'aucune, indifféremment. Dans la suite de l'article, Apollinaire donne divers exemples de « simultanéisme »: Sébastien Voirol, Apollinaire lui-même, Robert Delaunay, le canon « Frère Jacques », Villiers de l'Isle-Adam.... Le poète vise ainsi à établir que ce concept ne saurait appartenir à Barzun seul, puisqu'il s'agit d'une tendance collective et d'une notion labile, susceptible de mises en forme diverses.

Cependant, l'épigraphe ironique de cet article vient quelque peu troubler cette première lecture. En premier lieu, *qui* joue ici le rôle de Fantômas: ce Barzun qui fait preuve d'« outrecuidance *fantoma[s]tique* »; ou bien Apollinaire que l'on voit comme Fantômas en contempteur (« C'est insupportable, véritablement »...)? L'épigraphe montre Fantômas, qui change sans cesse de déguisement, en train de se plaindre des changements d'uniforme de la « marine hollandaise ». C'est en quelque sorte l'hôpital qui se moque de la charité. Apollinaire suggère ainsi que Barzun et lui-même sont chacun un peu hôpital et charité, et que leur différence d'attitude n'est pas aussi tranchée qu'elle n'y paraît.

A l'évidence, la différence pertinente entre Fantômas et la marine hollandaise tient à ce que les nombreux uniformes militaires signalent tous une seule appartenance, alors que les déguisements de Fantômas les transcendent toutes. De même, en art,

---

[26] Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme », *Les Soirées de Paris*, 322, je souligne. Article repris dans GA, *Prose* II, 975-7.

Apollinaire refuse l'appartenance à telle école en faveur de costumes provisoires. Mais dans l'art, la différence entre le costume et l'uniforme est effectivement fragile. Barzun ne déplore-t-il pas la tendance des artistes à se disposer en « clans rivaux »,[27] tout comme Apollinaire? Ainsi peut-on faire parade d'éclectisme et d'ouverture pour dissimuler son désir de faire école. Et même le refus sincère du programme chez Apollinaire peut se muer en une manière de recette, ou masquer une relative homogénéité. Du démocrate au doctrinaire, la pente est glissante.

Quelques pages plus loin dans ce numéro des *Soirées* apparaît « Fantômas », poème de Blaise Cendrars. On relève les traces d'une initiative concertée de Cendrars et d'Apollinaire malgré leurs tensions: l'incipit de « Fantômas » cite une *Histoire de la marine française* qui rappelle assez la « marine hollandaise » d'Apollinaire. Cela étant, le poème de Cendrars profite davantage des possibilités poétiques du personnage d'Allain et Souvestre. Cendrars assume, à la manière d'un ventriloque, la parole même du Génie du crime. D'abord, avec une feinte complaisance, le poète s'identifie à Fantômas: ceux-ci partagent « beaucoup de traits communs ». Ensuite, comme dans l'épigraphe d'Apollinaire, Cendrars cite un volume de Fantômas, en profitant d'un personnage du roman, Barzum avec un *m*, pour reprendre les paroles de Fantômas à son compte:

> Il y a ensuite une jolie page:
>
> > '...vous vous imaginiez, monsieur Barzum, que j'allais tranquillement vous permettre de ruiner mes projets, de livrer ma fille à la justice, vous aviez pensé cela?... allons! sous votre apparence d'homme intelligent, vous n'étiez qu'un imbécile...'
>
> Vol. 21 le *Train perdu* p. 367
> Et ce n'est pas mon moindre mérite que de citer le roi des Voleurs

[27] Henri-Martin Barzun, « Du symbole au drame: la génération des temps dramatiques et la 'beauté nouvelle' », *Poème et drame* 2 (janvier 1913): 41.

Cendrars détourne la citation pour insulter cet « imbécile » Henri-Martin Barzun. Et à l'accusation d'être plagiaire, il répond par une surenchère en s'affirmant voleur de paroles! (Le volume même de Fantômas semble déjà relever du larcin à travers l'abréviation « Vol. ») Le poète Cendrars se déguise *littéralement* en Fantômas, tandis que la mise en scène dénonce le déguisement.[28] Au delà de la provocation, Cendrars rejoint ici l'éclectisme d'Apollinaire. Car entre autres effets, la pratique cendrarsienne du plagiat libère l'écrivain de ses automatismes linguistiques et des limites de son style. Le plagiaire, écrivain masqué, peut en principe participer de toutes les écoles, ou d'aucune; un fantasme de devenir multiple l'anime.

Ainsi voler la parole des autres par la greffe textuelle[29] s'associe au fantasme de l'homme-monde qu'on a déjà observé. Cendrars se sert fréquemment de ce genre de technique: *Kodak* est une adaptation dissimulée du *Mystérieux Docteur Cornélius* de Gustave Lerouge; dans *Moravagine* on découvre un morceau d'étude médicale inséré dans le roman.[30] Mais cette démarche est distincte du jeu des masques proliférants exploité par Apollinaire et Jacob, même si elle participe du même imaginaire de l'homme-monde.

b. Les *Soirées* numéro 26/27: apothéose de Fantômas

Le déguisement et le faux-semblant relèvent à n'en pas douter d'une problématique d'époque qui dépasse largement la seule production de Jacob, Cendrars et

[28] Blaise Cendrars, « Fantômas », *Les Soirées de Paris*, 336-339. Repris dans BC, *TADA* I, 87. Jean-Pierre Goldenstein relève le jeu *Barzum / Barzun* dans son édition critique des *Dix-neuf poèmes élastiques* de Cendrars; voir Goldenstein, ed., *Dix-neuf poèmes élastiques* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986) 87-93.
[29] On parlera plus longuement de la notion de « greffe » chez Cendrars, qui implique non seulement la parole des autres, mais aussi l'inscription de son propre discours dans de nouveaux contextes; voir *infra*, 493 et 564-566.
[30] Voir la note précédente.

Apollinaire.[31] Par exemple, entre l'article d'Apollinaire et le poème de Cendrars, Ardengo Soffici signe le remarquable poème « Masque ». Mais on a rarement mis en scène cette matière avec autant d'invention que dans le dernier numéro des *Soirées* (juillet-août 1914).

Le modèle formel du numéro provient *grosso modo* des romans de Fantômas. Un mécanisme narratif essentiel à ces romans consiste à marquer un personnage d'un indice, vrai ou faux, suggérant la présence cachée du Maître de l'épouvante. Le premier tome de Fantômas contient cette description d'un greffier: « Mais, tandis que [M. de Presles] était avant tout préoccupé du désir de paraître, de compliquer les formalités de la justice, [le greffier], modeste avant tout, tenait au contraire essentiellement à passer inaperçu! »[32] Le lecteur qui guette Fantômas grimé remarque d'emblée ces désirs suspects de *compliquer les formalités de la justice* ou de *passer inaperçu*, ornés qui plus est d'un lourd point d'exclamation. On suggère sans cesse une machination invisible et omniprésente.

Or le dernier numéro des *Soirées de Paris* fonctionne d'une manière analogue: on encourage le lecteur à y déceler la présence d'un signataire déguisé, « Fantômas », derrière n'importe quel collaborateur de la revue. Le numéro s'ouvre sur cet article:

> UNE DICTATURE AUX « SOIREES DE PARIS » (1). – Profitant de l'absence des rédacteurs (ils sont à Châtillon, pour acheter une chienne de garde), je constitue ma dictature.
>
> *Article unique*
>
> Les collaborateurs des *Soirées de Paris* sont instamment priés de ne plus envahir la revue avec leurs visions de Fantômas, car élever un roman policier à la hauteur d'une épopée mondiale, c'est encore encourager l'autorité à prendre les libertés les plus imprévues.
>
> *Signé: Fantômas*.

[31] Sur la pseudonymie, pratique profondément liée à de nombreux phénomènes observés dans la présente étude, voir David Martens, *L'Invention de Blaise Cendrars: une poétique de la pseudonymie* (Paris: Champion, 2010)

[32] Allain et Souvestre, *Fantômas*, 131.

L'article renvoie à cette note de bas de page:

> (1) Nous ne sommes pour rien dans la rédaction de la présente note. Nous ne nous sommes aperçus de son insertion que le numéro imprimé. Il était trop tard pour la faire sauter. A peine avons-nous pu insérer en bas de page cette faible protestation. On notera plus loin, à propos du poème de M. Max Jacob, la constitution d'une S.A.F. (*Société des Amis de Fantômas*) qui nous paraît ni moins mystérieuse ni moins digne d'intérêt que le Stendhal-Club ou le Baudelaire-Club. – *Les rédacteurs des « Soirées de Paris ».*[33]

Depuis le poème de Cendrars et l'épigraphe d'Apollinaire dans le numéro précédent des *Soirées*, « l'autorité », c'est-à-dire Fantômas, aurait donc pris des « libertés imprévues » dans les *Soirées de Paris*.

c. Les contributions explicitement « fantômassiennes »

La première de ces libertés prend la forme de contributions traitant directement du personnage, en termes généralement élogieux, voire hyperboliques. Deux contributions mettent Fantômas immédiatement au premier plan: « Chronique cinématographique » de M. R. (Maurice Raynal), et quatre textes de Max Jacob, « Ecrit pour la S.A.F. » (la Société des amis de Fantômas), « Partie critique », « Partie philosophique et morale », et « Axiome final à prendre ou à laisser ».[34] Les textes de Raynal et de Jacob font l'éloge de Fantômas, c'est-à-dire l'œuvre éponyme aussi bien que le personnage. Aussi ces textes relèvent-ils en partie du genre de l'éloge paradoxal, et donnent à lire le numéro tout entier à l'aune de cette glorification du personnage. L'éloge paradoxal est un exercice de rhétorique qui consiste à faire l'éloge d'une chose inattendue, voire indéfendable. L'exemple le plus célèbre et le plus vertigineux reste l'*Eloge de la Folie* d'Erasme, mais

[33] *Les Soirées de Paris*, 359.
[34] M.R. [Maurice Raynal], « Chronique cinématographique », *Les Soirées de Paris*, 361-364; pour les textes de Max Jacob, *Les Soirées de Paris*, 402-406.

le genre compte également l'éloge de l'endettement par Panurge au début du *Tiers livre*, ceux de l'hypocrisie et de l'inconstance du *Dom Juan* de Molière, « l'Eloge de la mouche » de Lucien de Samosate, et bien d'autres.[35] Or la défense du roman populaire et du cinéma, productions institutionnellement dévalorisées, est plus surprenant en 1914 qu'elle ne le serait aujourd'hui, tandis que le personnage de Fantômas, quant à lui, incarne le Mal: il est donc ce qu'il y a de plus indéfendable au monde.

Les textes de Jacob ne respectent évidemment pas les conventions du discours encomiastique, ou *épidéictique*, en rigueur à la Renaissance (discours de blâme et d'éloge, selon une définition convenue mais réductrice). Ce discours cherche à persuader et se structure souvent selon un schéma traditionnel (mais variable): *exorde*, *narration*, *réfutation* suivies de la *péroraison*, par exemple. Le discours épidéictique fait également appel à un grand nombre de procédés argumentatifs réglés par la convention et la tradition, dont les lieux de l'*inventio* et les figures de l'*elocutio* entre autres. Il s'agit uniquement d'indiquer que les textes de Jacob ne participent pas immédiatement de cette immense tradition. Il n'y a d'éloge que dans la mesure où Jacob valorise, sinon exalte Fantômas; il y a donc une orientation axiologique de premier degré immédiatement repérable (sans parler, pour l'instant, du deuxième degré). Quant au texte de Raynal, son texte emprunte les procédés les plus voyants du mauvais rhéteur; l'ironie en est patente. Ce texte relève donc beaucoup plus nettement du discours encomiastique, mais à la manière larvée et superficielle d'une caricature de la grandiloquence stéréotypée et sans invention: on est bien loin de la virtuosité d'un Erasme ou d'un Rabelais, qui dialoguent en profondeur avec la tradition rhétorique.

---

[35] Sur l'éloge paradoxal, voir par exemple Patrick Dandrey, *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière* (Paris: Presses Universitaires de France, 1997).

La « Chronique cinématographique », comme son nom le suggère, passe en revue les films du moment d'un ton amusé et goguenard. Raynal note, par exemple, l'écarquillement des yeux « gigantesques – je dois dire que je n'en ai jamais vus d'aussi grands – » du protagoniste d'« Un rêve d'Opium » des Cinémas Pathé, plaisantant l'exagération du jeu. Une prétérition toute de feinte complaisance – « mais ce n'est pas moi qui chicanerai l'auteur du film pour n'avoir pas imité la nature » –, Raynal se moque des invraisemblances du film, telles la cocaïne bue « à même [le] flacon » par le même protagoniste.[36] Au cours de la chronique, Raynal arrive enfin au Génie du Crime. Et c'est l'éblouissement:

> Et maintenant, oserai-je… n'oserai-je pas? Enfin, courage, et à la grâce de Dieu! maintenant… *Fantômas*.
>
> O noblesse! ô beauté! Il est de ces sujets qui vous écrasent, et dont la majesté sereine, comme la splendeur inimitable, laissent le spectateur pantelant, les yeux exorbités et les lèvres muettes. Encore, si j'avais sous la main la plume d'un Brunetière! Mais je ne dois aborder pareille entreprise qu'avec de faibles formes, qu'avec mon enthousiasme, et qu'avec ma jeunesse. Fantômas, pardon! […] heureux auteurs, qu'avez-vous donc fait là? D'autres, plus tard, fouilleront sans doute avec plus de soin la vie de votre héros, M. Romain Rolland peut-être […].
>
> Mais, rien que dans ce film, touffu, compact et concentré, que de génie éclate! Tenez, la cheminée à gaz, par exemple. Un marquis, souffrant, se couche après avoir fait allumer sa cheminée à gaz. […] cet aristocrate est asphyxié! Comme c'est simple, comme c'est grand! […] C'est du meilleur Hugo, et c'est trop beau, vraiment! Pour moi, je pense que Fantômas est un roman à clef; mais qui nous la donnera? Enfin, qui vivra verra. […][37]

La machinerie rhétorique, au sens péjoratif du terme, grince décidément. On reconnaît le double vocatif typique de certains exordes, dont la première Catilinaire de Cicéron (« O tempora! o mores! »)[38]; le lieu éculé de l'humilité (« je ne dois aborder pareille entreprise

---

[36] *Les Soirées de Paris*, 362-363.

[37] Maurice Raynal, *Les Soirées de Paris*, 363-364.

[38] On trouve une citation de ces trop célèbres vocatifs dans le même numéro, sous la plume de F. S. Flint, justement en évoquant une réaction critique négative à l'anthologie *Des Imagistes: An Anthology* (New York: Boni, 1914): « un grand quotidien radical, après avoir interviewé notre ami, Ezra Pound, […] a laissé au premier imbécile venu le soin d'entretenir ses lecteurs du livre […]; et, sans distinction, notre anthologie, le *Zang Tumb Tumb* [*sic*] de Marinetti, les *Post Impressionist Poems* de Horace Holley, et deux

qu'avec de faibles formes »); ou la présentation de l'*ethos* du jeune homme à la langue liée indigne de louer convenablement le haut objet de son éloge, autre *captatio benevolentiae*. L'exorde est suivi de quelques exemples (« Tenez, la cheminée à gaz, par exemple »). Le raisonnement est volontairement spécieux: l'exclamation « Comme c'est simple! comme c'est grand! » en tient lieu, comme si raconter ce meurtre éléméntaire suffisait pour en démontrer la simplicité et la grandeur. La rhétorique se réduit ici à du vent, à de l'absence de pensée soigneusement exhibée comme telle. Et, pour peu que la grandiloquence et le cliché ne suffisent pour signaler le sarcasme, des traits d'esprit viennent l'alimenter: l'idée d'une épopée fantômassienne écrite par…Romain Rolland ne manque évidemment pas de sel.

Avec une fausse désinvolture, Raynal émet un avis qui est en réalité un commentaire sur la démarche du numéro entier: « Pour moi, je pense que Fantômas est un roman à clef; mais qui nous la donnera? » Aussi Raynal offre-t-il subrepticement au lecteur une « clé » pour cette livraison des *Soirées*: chaque collaborateur serait potentiellement un agent de Fantômas ou l'un de ses déguisements. On montrera en détail comment fonctionne ce dispositif de déguisement tout à l'heure. Mais on peut d'emblée jouer le jeu de cette fiction: une « dictature » de Fantômas aux *Soirées de Paris* jette un doute, c'est le moins qu'on puisse dire, sur le désintéressement de ce premier éloge. Plaçant délibérément la voix trop haut aux dépens de tout raisonnement, c'est pour figurer la *flatterie* que Raynal exhibe la vanité de cet éloge. C'est un éloge qui courtise les faveurs du despote, ou le loue sous la contrainte (face au tyran, c'est tout un: il ne sait

---

autres livres avec un air moderne, ont dû subir l'incompétence, l'ignorance, la suffisance et la fatuité de ce monsieur. *O tempora! O mores*! » On aimerait beaucoup savoir qui est « ce monsieur ». Les imagistes contribuent massivement à ce numéro des *Soirées de Paris:* serait-on en présence d'une polémique menée sur deux fronts, une véritable collaboration entre les imagistes et les poètes des *Soirées*? Voir plus loin à propos du poème « fantômassien » de Horace Holley, *infra,* 426-427. F.S. Flint, « Imagistes », *Les Soirées de Paris*, 383-383.

accorder de faveurs qu'en différant l'inévitable châtiment). Ici encore, on peut se demander si le geste vise Barzun, cet « atrabilaire » qui tire sans cesse la couverture à lui. Et certaines revues littéraires ressemblent effectivement à des groupes de courtisans obséquieux regroupés autour d'un personnage assoiffé de reconnaissance, étalant son égo dans les pages à l'instar du directeur de *Poème et drame*.

Cependant, l'ironie de Raynal n'est pas entièrement stable. Son humour, son amusement sont trop évidents, trop léger pour laisser longtemps s'installer la raillerie méchante, qu'elle visât Fantômas, les films ou le roman, ou encore Barzun. La délectation du clin d'œil et de la plaisanterie bon enfant suggèrent que Raynal se prête au jeu de l'enthousiasme: *il est un enthousiaste de Fantômas au moins dans la mesure où le personnage lui donne prétexte à jouer*. Tout le numéro ressemble à ce mélange entre humour et ironie: il y a une polémique réelle avec Barzun, mais la démarche ludique du numéro détourne en partie, sans entièrement la désamorcer, la dimension contentieuse de l'entreprise. Cette analyse semblerait confirmer la distinction mainte fois observée entre l'humour ou le comique d'une part, et l'ironie de l'autre; cela tient du vieux partage entre rire *avec* quelqu'un et rire *à ses dépens*. N'ayant pas le loisir de le faire ici, il faudrait dégager ailleurs la logique et les manifestations linguistiques de ce partage.[39]

Les textes de Jacob participent aussi de cette glorification équivoque du Maître de l'Epouvante. Mais ils dépassent l'écriture ludique et les circonstances polémiques, dévoilant une véritable pensée sur le roman populaire et ses rapports à la morale. Ses poèmes donnent à voir la contradiction fondamentale de l'antihéros, et du roman populaire en général. Cette contradiction s'observe dans les discussions sur ce qu'on

[39] Voir notamment l'excellente synthèse de Robert Escarpit, *L'Humour*, coll. Que Sais-je? (Paris: PUF, 1981) 93 et *passim*; et Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Editions de Minuit, 1969) 159-167.

appelle la paralittérature, dont *Fantômas*: les spécialistes insistent le plus souvent que le roman populaire, produit de masse destiné à divertir, ne prétend jamais bouleverser l'ordre dominant, et de fait ne le bouleverse pas, car il repose sur les idées reçues et les formules narratives familières. Ainsi, Dominique Khalifa affirme que « [c]'est […] en vain qu'on cherchera le caractère subversif de ce genre de séries. […L']'héroïsation' du criminel y est pour le moins artificielle et convenue. »[40] Mais les amateurs, ou les spécialistes dans un moment d'égarement, valorisent systématiquement la dimension « subversive » du genre, sa valeur contestataire. Selon Annabel Audureau, Fantômas séduit le public par son renversement de l'ordre établi; qui plus est, il est plus attirant à bien des égards que le bon policier Juve, comme le remarque Hubert Juin: « La sympathie va vers Fantômas. La dérision accompagne Juve ».[41] Juin ne propose pas d'observations sur Fandor, l'ami reporter qui accompagne Juve dans sa chasse monomaniaque. On peut supposer que le jeune reporter éveille lui aussi la sympathie, mais il n'a pas les dimensions mythiques qu'ont Juve et Fantômas: il incarne d'une certaine manière l'emblème de la participation symbolique du lecteur dans l'action.

Fantômas, en revanche, représente la participation symbolique du lecteur dans le mal, la destruction et le meurtre. On admet volontiers que le lecteur participe fantasmatiquement de la puissance de l'Homme aux cent visages. Mais le fantasme *encourage*-t-il le passage à l'acte, ou bien agit-il à la manière d'une soupape, d'un exutoire qui permet de sublimer le désir, et par là d'assurer l'intégrité du corps social? En vérité, ce problème concerne le débat séculaire sur la *catharsis*, ou sur des genres

[40] Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang: récits de crimes et société à la Belle Epoque* (Paris: Fayard, 1995) 221.
[41] Annabel Audureau voit en Fantômas une incarnation du Carnaval, « libérateur » pour le lectorat et le séduisant à ce titre; 59-60. Hubert Juin, « Pour éveiller nos joies un beau crime est bien fort », *Europe* 56.590/591 (juin-juillet 1978): 8.

problématiques tels que la pornographie: c'est peut-être un problème insoluble, tant varient les psychologies individuelles. Quoi qu'il en soit, Jacob va insister sur la contradiction d'un antihéros au sens plein, un personnage qu'on propose implicitement comme modèle à imiter, tout en criant haut et fort qu'il est inoffensif au lectorat, voire utile au bien-être social et à la préservation du statu quo.

Au premier degré, la valorisation du personnage maléfique est claire: près de la fin d'« Ecrit pour la S.A.F », Jacob écrit, « Pour éveiller nos joies un beau crime est bien fort ».[42] La suite de mélioratifs, *joies-beau-bien-fort*, ne laisse aucun doute sur le sens premier de l'énoncé; on est fort bien disposé envers le Génie du Crime, et même le rythme de la phrase insiste sur ces mots qui se placent à l'endroit des accents toniques ou en position contre-accentuelle:

Pour éveiller nos joies | un beau crime est bien fort

En outre, la reprise consonantique de « beau » à « bien » renforce leurs contre-accents et leur rôle syntaxique parallèle de part et d'autre de la copule. C'est une phrase au rythme insistant, *staccato*,[43] dont la portée est à la fois *générale* par l'usage du présent gnomique, et *collective* par la première personne du pluriel. Que « nos joies » proviennent d'un « crime », et que ce crime soit contradictoirement qualifié de « beau » relève de l'ironie telle que Schoentjes la décrit d'après Wayne Booth.[44] Le lecteur doit évaluer l'énoncé selon le système de valeurs présumé du poète: Jacob serait baptisé moins de huit mois

[42] *Les Soirées de Paris*, 403; voir le poème dans son intégralité, repris dans MJ, *DdT*, 89-90.
[43] Cette analyse rythmique se fonde en partie sur le système développé par Henri Meschonnic et systématiquement exposé par lui en collaboration avec Gérard Dessons; en partie sur les systèmes de notations anglo-saxonnes de la scansion dont j'ai pu prendre connaissance. Cependant, cette scansion ne prétend pas échapper absolument au subjectivisme: l'accentuation « réelle » de la langue française est l'objet d'âpres débats. Quoiqu'il en soit, ma scansion de la phrase correspond à la forme syntaxique. Voir Henri Meschonnic et Gérard Dessons, *Traité du rythme des vers et des proses* (Paris: Nathan, 2003).
[44] Voir *supra*, 117-119.

plus tard, et une autre contribution de Jacob à ce numéro confirme qu'on ne saurait prendre ces joies du crime au pied de la lettre, et que Jacob se moque de cette fascination complaisante pour le Mal. L'autre contribution en question, « Les concours du conservatoire », suit les textes fantômassiens par Jacob qui paraissent dans ce numéro des *Soirées*. Il fournit des repères moraux beaucoup moins ambigus que ceux des poèmes fantômassiens. Il s'agit en effet d'un concours du conservatoire de théâtre, où l'on voit les personnages se mêler anachroniquement sur scène:

> C'est Lucrèce en râlant qui montre ses douleurs,
> C'est Phèdre tout entière à sa proie attachée

ou:

> L'Aigle de l'Empereur arrache encore des tripes
> Aux flancs de Prométhée, aux yeux sanglants d'Œdipe.
> Ruy Blas perce Néron d'un coup de baïonnette

etc.[45] Le personnage central du poème, un jeune acteur en herbe nommé « Paillasse », finira par atteindre une gloire tout éphémère:

> Le soir tombe. Une vieille pleure près d'un malade, Paillasse
> Est engagé au Cinéma-Palace.
> 'Mère! Séchez vos pleurs et voyez mes lauriers!'
> Paillasse parle encore de ce tragique soir,
> Aujourd'hui que sa femme embellit les trottoirs.[46]

On entend la déploration du poète: *ah! vanité des hommes, qui entraînez les innocents dans la prostitution et la déchéance!* La leçon morale est transparente et au demeurant lourdement didactique, mais il éveille le soupçon qu'un discours moralisateur sous-tend également les poèmes sur Fantômas, dégageant ainsi la visée critique du vers ironique déjà cité, « Pour éveiller nos joies un beau crime est bien fort ».

---

[45] Le vers « C'est Phèdre tout entière à sa proie attachée » reprend celui du *Phèdre* de Racine: « C'est Vénus tout entière à sa proie attachée » (I, 3). Il y a peut-être d'autres allusions précises dans ce poème de Jacob. Jean Racine, *Théâtre complet*, éd. André Stegmann, t. II (Paris: Flammarion, 1965) 211.

[46] *Les Soirées de Paris*, 408; poème repris dans MJ, *DdT*, 93-94.

Mais comme d'habitude, l'ironie de ce vers demeure un peu instable. Dans l'exemple analysé par Schoentjes, l'ironie du narrateur stendhalien à l'égard des « belles qualités » du méchant marquis des Dongo relève de l'antiphrase; le narrateur use de l'ironie pour railler l'orgueil déplacé de del Dongo dont le roman montre la cruauté. C'est une remarque satirique très peu ambiguë. Mais chez Jacob, le « nous » implique le poète dans la fascination que dénonce l'ironie: l'autodérision et la satire se rejoignent, comme dans la « Messe du démoniaque ».[47]

Les procédés formels du poème, particulièrement ludiques, témoignent de cette fascination du poète, et dans la mesure où il y a éloge, cette acrobatie formelle a bien un effet persuasif, quelque délayée ou équivoque qu'elle soit. Autrement dit, le plaisir de la forme persuade le lecteur que Fantômas est amusant, divertissant, séduisant; on étale les exploits de « notre héros » Fantômas dans une certaine mesure pour le faire admettre comme tel. Cet effet rhétorique de la forme produirait, selon Nietzsche, le désir de « se mettre à l'unisson; de suivre la mesure non seulement avec les pieds, mais encore avec l'âme »: formulation excessivement exaltée pour le cas présent, mais qui suggère avec force l'efficacité rhétorique propre à certains effets formels.[48] A travers son pêle-mêle d'aventures de Fantômas et de Juve, « Ecrit pour la S.A.F. » déploie quelques agréments de la mobilité changeante.

Ces aventures se succèdent sans logique, en une cascade de ricochets. Les trois premiers vers, qui sont aussi les plus courts du poème, mettent ce mouvement imprévisible au premier plan:

Dans le village

[47] Voir *supra*, 83 et Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie* (Paris: Seuil, 2001) 141 et voir 137-157.
[48] Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. Pierre Klossowski, éd. Marc B. De Launay (Paris: Gallimard, 1989) 179 (II, §84).

que de virages!

En effet, que de virages dans ces épisodes entremêlés! Ce « village » pourrait être Paris même, car on voit aussitôt Fantômas jeter « Mille punaises qu'on cueille au vol / sur les deux rives » qu'on devine celles de la Seine. Mais on se déplace peut-être d'un « village » au sens propre, aux « deux rives » de Paris, instantanément, Fantômas n'étant pas étranger à ce type d'esquive miraculeuse, comme le montre cette démonstration paronomastique du malfaiteur lui-même:

'J'suis entouré! j'suis entouré! j'suis en Touraine!
Ne vous dérangez pas, messieurs! c'est pas la peine!'

Le glissement phonique de « entouré » à « en Touraine » joue le rôle de la trappe secrète par où Fantômas se dérobe à la fin de l'épisode, ici en narguant ses poursuivants…. Ce don de l'ubiquité est souligné par la variation du vers allant des tétrasyllabes du début jusqu'à vingt syllabes, donnant au poème un aspect visuel et un rythme hachés et mobiles. Mais Fantômas sème la zizanie dans la temporalité aussi. Le poème hésite entre le passé simple (« Ces deux personnalités parisiennes se *mesurèrent* d'un coup d'œil »), entre le présent de l'indicatif (« notre héros [Fantômas] *jette* la peste aux gens du cr[u] »), et entre diverses propositions nominales. Aucun enchaînement narratif clair ne ressort de ces péripéties; les phrases nominales s'accumulent, « Pickpockets dans les trains! drames dans le Métro! », et le poème s'achève sur une série de réclames de roman populaire promettant de fortes sensations:

Asiles d'aliénés! trappes! placards! poignards!
Fusils de précision! glace avec ou sans tain!
Taxi qui vous conduit à la gare Saint-Lazare.

Fidèle au genre toujours sériel, Jacob termine par ce taxi à la gare pour un motif inconnu, présage d'un nouveau départ, d'un nouvel épisode.[49] Le « vous » situe cette fois le lecteur comme au cœur de l'action, mais on peut lire ce pronom dans son acception généralisante, proche du sens de « on »; aussi Jacob n'est-il toujours pas dans une situation de pure extériorité par rapport à ce lecteur emmené loin de chez lui….[50]

Au cours du poème, Fantômas prend la parole dans un bref monologue. Il insiste notamment sur la gratuité de ses actes; il vise la sensation et la grandeur, et le lucre n'est à la rigueur qu'un prétexte:

> 'Qu'importe l'or? On l'a par tas!
> Il n'est crime que crime d'Etat'

proclame-t-il.[51] Tout le poème produit cette impression de gratuité: l'aléatoire d'une série d'événements sans grand lien entre eux vise le seul plaisir de la surprise, des « virages » de la forme-sens, où chaque segment demeure équivalent aux autres. Le poème s'inscrit pleinement dans la démarche hédoniste du roman populaire. Seul l'ironie du vers déjà cité, « Pour éveiller nos joies un beau crime est bien fort », signale une distanciation par rapport à ce bric-à-brac d'hypotyposes, et fait entrevoir le problème moral qui sous-tend le poème.

d. Philosophie et morale de Fantômas

La « Partie philosophique et morale » est autrement explicite, comme son titre l'indique. Jacob se moque plus franchement de lui-même et des autres; c'est une satire de

[49] Les gares ont une forte résonance lyrique, presque mélancolique chez Jacob, comme en témoigne un poème du *Cornet à dés*, « Nocturne des hésitations familiales »: « Il y a des nuits qui finissent dans une gare! Il y a des gares qui finissent dans les nuits »; MJ, *CaD*, 101.
[50] *Les Soirées de Paris*, 402-403; voir le poème repris dans MJ, *DdT*, 89-90.
[51] *Les Soirées de Paris*, 403.

la bourgeoisie, alors intéressée par le vitalisme nietzschéen, ce qui associe le poète et nombre de ses confrères à cette même bourgeoisie. Il commence en assimilant Fantômas à un Napoléon surnaturel:

> En cagoule Napoléon serait bien mieux
> Avec deux globes incandescents à la place des yeux!

pour se moquer ensuite de Nietzsche et des petits-bourgeois avec des jeux de mots; *Fantômas*, le roman, serait

> Du Nie[tzsch]e écrit pour les boniches
> Ah! quelle bonne niche à Nie[tzsch]e![52]

Une « niche », c'est ici à la fois « un petit segment de marché qui reste à exploiter », ce qui ironise sur la visée commerciale de la littérature populaire, et un « tour malicieux destiné à taquiner » (définitions du *Petit Robert*).[53] L'objet de la moquerie c'est ici la bourgeoisie aussi bien que le philosophe, réduit ici à une version pâlotte de lui-même.

A qui s'adresse le poème? à cette bourgeoisie nietzschéenne, aux poètes, aux lecteurs du roman populaire? Jacob délimite avec une feinte précision le public destinataire:

> Je ne parle pas pour vous qui avez de l'instruction
> pour qui le présent n'a pas de fortification,
> dames et beaux messieurs qui, avec vos projets
> vivez dans l'Avenir ou bien dans le Passé
> ni pour vous, bonnes gens dans les petites villes
> qui allez au bureau et vous tenez tranquilles,
> Je parle pour tous ceux qui sont 'au jour le jour'
> sans autre grand souci que de manger et boire
> lisant plus le journal quotidien que l'histoire
> forcés pour l'exploiter de connaître leur temps;
> Pour eux, pour moi, pour vous, Fantômas est vivant.[54]

---

[52] *Les Soirées de Paris*, 405, et voir le poème dans son intégralité, 405-406; repris dans MJ, *DdT*, 91-92.
[53] Je n'ai pu confirmer si la définition commerciale de « niche » est attestée dès 1914; cette lecture reste donc conjecturale.
[54] *Les Soirées de Paris*, 405.

C'est un texte plus discursif qu'« Ecrit pour la S.A.F. », écrit principalement en alexandrins réguliers, avec quelques entorses stratégiques: le poète exclut le public « instruit » avec un vers faux qui le rapproche de son public moins raffiné, « Je ne parle pas pour vous qui avez de l'instruction » (quatorze syllabes, ou treize avec l'élision de l'*e* muet). Ce vers caricature une expression associée au stéréotype quelque ouvrier; elle se trouve peut-être dans quelque page de Zola. Une impression de maladresse voulue se dégage de ces vers, comme dans le déplacement de la phrase prépositionnelle dans « Forcés *pour l'exploiter* de connaître leur temps », entorse malsonnante exprès (inversion *forcée*, justement). La forme est donc moins classique qu'il n'y paraît, assumant un prosaïsme presque caricatural (est-ce possible?). Ainsi, Jacob préfère la construction « que de manger et boire » à la symétrie plus mélodieuse de « que de manger et *de* boire », et il choisit délibérément des mots qui sentent un certain populisme libertaire du tournant du siècle (*exploiter*, *bureau*, *instruction, journal, « au jour le jour »*).

Cette manière de caractériser très précisément le public à qui l'on s'adresse relève cependant du procédé oratoire: les poèmes du vingtième siècle caractérisent rarement le destinataire avec tant de soin. Mais qui est ce public? Le poème parlerait d'abord au nom de « tous ceux qui sont 'au jour le jour' / sans autre grand souci que de manger et boire »: les plus démunis; hors de toute élite « instruite », hors du milieu aisé et « tranquille » de la bourgoisie provinciale; le poème s'adresserait d'abord à ceux qui sont tournés vers l'instant présent par nécessité, « Forcés pour *l'exploiter* de connaître leur temps ».[55] Autrement dit, le poète parle au public censément principal du roman populaire, le Peuple

[55] La *Défense de Tartufe* propose la variante « Forcés, pour l'exploiter, de connaître le temps »: la modification rend le mot « temps » ambigu: est-on forcé de connaître le temps qu'il fait, ou les nouvelles du moment? MJ, *DdT*, 91.

au grand « P ». On peut aussi lire le passage comme une prise de position situant Jacob et ses destinataires parmi les « modernes », car le poème ne s'adresse pas à ceux qui « Vive[nt] dans l'Avenir ou bien dans le Passé », et cette expression pourrait suggérer les futuristes et les néoclassiques. Fantômas, à l'instar du poète et de ses destinataires, se soucie du Maintenant.

Cependant, il s'agit d'une prétérition. La suite de précisions, « Je ne m'adresse pas à vous qui… » et « Je m'adresse à tous ceux qui… » aboutit à la déclaration finale de ce développement: « Pour *eux*, pour *moi*, pour *vous*, Fantômas est vivant. » Il est difficile de délimiter avec précision ce que recouvrent ces pronoms; mais ils semblent justement recouvrir tout le monde, ce qui ferait de ce vers une déclaration de la valeur universelle de Fantômas. Cela correspond d'ailleurs à la réalité sociologique attestée du lectorat des romans dits « populaires »: si la stratégie commerciale de ces romans montre qu'ils visent des publics particuliers – les jeunes, les femmes, les petits bourgeois, mais aussi les riches, les hommes politiques (pourquoi pas), etc. –le lectorat de la littérature de masse tend en réalité à recouper les catégories socio-économiques.[56] Jacob ne manque pas d'ironiser sur cette logique commerciale:

> Tu as promené ta 'marque'
> Comme des représailles contre les monarques

Le capitalisme et ses noms de *marque*, faibles représailles, triste révolte! Fantômas n'est pas seulement le nom du désir contestataire – il est aussi le nom d'un produit à vendre.

---

[56] Jacques Migozzi et Philippe Le Guern évoquent « la réception plurielle d'un grand public décliné en publics divers » selon laquelle il convient de concevoir la littérature dite « populaire », terme souvent critiquée par son identification à une « masse » homogène, sinon aux couches sociales désavantagées. Jacques Migozzi et Philippe Le Guern, « Productions du populaire: repères et suggestions pour prolonger l'enquête », *Production(s) du populaire* (Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2004) 12; et voir Jacques Migozzi, *Boulevards du populaire* (Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005) 54, 93 et *passim*.

Il n'y a donc pas de destinataire populaire auquel le poète s'adresse; c'est une feinte. Le lecteur effectif risque fort de se sentir désorienté: *s'adresse-t-on à moi, oui ou non*? Le texte fait mine seulement d'aider le lecteur à s'identifier comme (non)-destinataire du poème. S'identifier, s'identifier *à:* voilà en effet ce que ce poème interroge. « Quant à moi », écrit Jacob,

> je sentais le besoin d'un héros
> plus grand que Bel-Ami et que Monte-Christo,
> autre que des Esseintes ou le Maître de Forges,
> Comme un bourgeois mon temps veut sa face en sublime.
> or voici le portrait que Fantômas nous forge:
> 'La science avec le vol, l'impunissable crime.'[57]

Fantômas serait ce héros que le poète appelait de ses vœux, à l'instar du bourgeois de l'époque qui « veut sa face en sublime ». Le Génie du Crime serait donc un « portrait » à la ressemblance de ces bourgeois, y compris le poète, mais qui grossirait le trait. L'image véritable du bourgeois serait alors non pas « 'La science avec le vol, l'impunissable crime' », mais une version bien plus piètre et banale de cela: *« l'argent avec l'abus, la bassesse impunie »*, mettons. Jacob masque subtilement la satire; comme tout satiriste, il présente son miroir critique au lecteur un peu de biais. Le satiriste présente un portrait de son public, mais de telle sorte que l'on ne s'y reconnaît pas tout à fait: car le prix de la reconnaissance pleine, c'est la colère ou la censure. A l'ouverture du *Tartuffe*, les dévots et leurs partisans ne s'y sont pas trompés, pas plus que les *cagots* censeurs de *Gargantua* n'avaient pris Rabelais pour un amuseur inoffensif! De même, l'embrouillamini du destinataire est le piège par excellence du satiriste: « je ne parle pas pour vous, je parle pour ceux qui… ». Que le lecteur ne se trompe pas: ce bourgeois qui s'admire sans s'en rendre compte, que l'on voit sottement captivé devant le Mal, *c'est vous-même*.

---

[57] *Les Soirées de Paris*, 405.

Au même titre que le héros, l'antihéros est, qu'on le veuille ou non, un modèle proposé à l'admiration ou à l'émulation (où finit l'une, où commence l'autre?), du moins pour certaines caractéristiques de ces personnages parfois complexes. Mais Fantômas n'est pas un antihéros assumé en tant que tel; Marcel Allain lui-même a pu insister que ces romans se situait du côté de l'ordre établi, et que Fantômas n'était pas proposé à la sympathie ni à l'identification du lecteur.[58] Dans la mesure sans doute faible où Fantômas a quelque valeur didactique, c'est en tant que contre-modèle censé décourager le mal, non en tant que pousse-au-crime. L'idée que le roman populaire ne conteste aucunement le statu quo implique la même vision du personnage: il n'y aurait dans un roman comme *Fantômas* aucune valorisation sérieuse de la désobéissance, de la révolte ou du mal; c'est un méchant clairement désigné comme tel par le manichéisme évident du récit. Mais l'institution, au contraire, semble avoir pris le roman comme une véritable menace à l'ordre social: selon Claude Dauphiné, Allain et Souvestre se seraient vus accusés d'incitation au crime suite à celui de la fameuse bande à Bonnot.[59] *Fantômas*, roman subversif ou renforcement de la *doxa*? La fin du poème de Jacob porte directement sur cette énigme, sans tout à fait la résoudre.

> Tu es un meilleur professeur d'énergie que Paul Adam
> Le fils de ma concierge qui a quinze ans
> A volé le revolver de son père
> Pour aller *comme toi* conquérir mer et terre[60]

---

[58] Voir Marcel Allain, « Du roman populaire et de ses possibilités commerciales », *Europe* 56.590/591 (juin-juillet 1978): 21-33.

[59] Dauphiné écrit: « N'oublions pas que l'oeuvre d'Allain et Souvestre se vit même accusée à la tribune de la Chambre d'avoir inspiré les actes de l'anarchiste Bonnot. Fantômas serait-il donc animé par la haine du bourgeois? » Cette affirmation a un caractère apocryphe; Dauphiné ne cite pas de source. Mais Dominique Kalifa consacre son étude *L'Encre et le sang* à l'« interminable débat au terme duquel on s'accorde généralement à reconnaître [la] responsabilité [des récits de crimes] dans la 'crise morale' du pays. » Et le lectorat a bel et bien fait le rapprochement entre Fantômas et la Bande à Bonnot. Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang*, 199; Claude Dauphiné, « La société dans le *Policier apache* », *Europe* 56.590/591 (juin-juillet 1978): 118; Annabel Audureau, 57, 81-86, 117.

[60] *Les Soirées de Paris*, 406, je souligne.

La deuxième personne du singulier s'adresse cette fois à Fantômas, favorablement comparé à Paul Adam. Mais ce n'est pas un bien grand compliment: Adam, aujourd'hui oublié à juste titre, fut un romancier symboliste aux idées nietzschéennes, dont « l'énergie » vitale. Mais son style affecté et grandiloquent est ennuyeux à mourir. C'est un exemple de compliment ironique, comme celui qui dirait: *votre éloquence dépasse sûrement celle de Monsieur de la Palisse*. Quoi qu'il en soit, le poète donne à Fantômas un rôle didactique que la suite ne dément pas, car le modèle du Maître inspire le vol et le brigandage au fils d'une concierge; il propose « un idéal aux brigands », un modèle à suivre.

Pourtant, la fin du poème suggère l'exact contraire: « Or un idéal, c'est une barrière. » L'idéal est en effet une, dans la mesure où il est par définition absolu et indépassable. Mais la phrase n'est compréhensible dans ce contexte que si on l'interprète comme une interprétation de la valeur contre-exemplaire de Fantômas: en tant qu'idéal, il serait une « barrière » au crime et aux criminels, une entrave aux malfaiteurs. Tout se passe comme si le poète imaginait les criminels en herbe découragés devant tant de perfection, ce qui les remettrait naturellement dans le droit chemin. Cela paraît une volte-face totale et déroutante, au demeurant réfuté à l'avance par l'exemple du fils de la concierge. Cette défense de la valeur didactique et morale de Fantômas paraît un contresens d'une profonde inanité. En outre, le mot « barrière » évoque celles de mainte émeute du 19ème siècle: cette barrière mènerait-elle, contrairement à ce que le mot semblait d'abord suggérer, à la révolte?[61] En somme, la volte-face jacobienne se moque de l'idée qu'un « héros » criminel, un criminal valorisé, puisse faire autre chose

[61] Je remercie Derek Schilling pour cette observation à propos des résonances révolutionnaires du mot « barrière ».

qu'encourager la transgression. Que le personnage soit finalement inoffensif et divertissant, peut-être: mais c'est idiot, suggère Jacob, de le croire utile au développement moral des individus ou à la préservation de l'ordre social.

e. Fantômas dans le *Cornet à dés*

Qu'on soit d'accord ou non avec la thèse du poème, la démonstration est particulièrement efficace, dès lors qu'on parvient à en démêler les fils. Elle témoigne d'un intérêt, d'un investissement intellectuel sérieux dans le personnage de Fantômas. Jacob réfléchit sur les effets sociaux du roman, et du roman populaire en particulier. Aussi Jacob reviendra-t-il au Génie du Crime en 1917 dans deux poèmes en prose du *Cornet à dés*, « Fantômas » et « Encore Fantômas » (dans cet ordre). Ces morceaux d'anthologie, qui n'ont jamais paru en revue,[62] méritent un détour dans la mesure où ils enrichissent la réflexion sur le sens de Fantômas dans les *Soirées de Paris*.

« Encore Fantômas » a la même dimension satirique que les poèmes des *Soirées*. Un « chef des cuisines » vient à plusieurs reprises s'enquérir de la qualité d'un repas cuisiné pour ses employeurs bourgeois: « 'Excusez-moi, est-ce que Monsieur et Madame sont contents?' » Le couple répond d'abord, « 'Nous vous le ferons savoir par le maître d'hôtel!' »; la deuxième fois ils ne répondent pas; la troisième fois, ils pensent à licencier le mauvais plaisant, « mais ils ne [peuvent] s'y résoudre, car c'était un chef unique. » La quatrième fois, ils énoncent enfin un avis partagé qui ne semble pas refléter les qualités de ce « chef unique »: « 'La sauce aux câpres est épatante, mais le canapé de la perdrix

[62] Annabel Audureau affirme à tort que ces poèmes ont paru dans le numéro 26/27 des *Soirées*, sans doute parce que ces poèmes en prose sont nettement plus connus, et qui plus est moins complexes, que les poèmes en vers parus dans la revue. Audureau présente cependant une brève lecture intéressante du « Fantômas » (du *Cornet*); elle insiste notamment sur les procédés du roman populaire mobilisés par Jacob, comme l'effet de « suspense » (« son pied glisse »…). Voir Annabel Audureau, 201, 225-226.

était un peu dur.' » Le narrateur de cette historiette poursuit: « On en arriva à parler sport, politique, religion. C'est ce que voulait le chef des cuisines, qui n'était autre que Fantômas. »[63] Dans un premier temps, Jacob se moque peut-être des scènes parfois triviales d'Allain et Souvestre, qui, de par la production hâtive de ce roman très rentable, ne contribuent pas toujours grand-chose au développement du récit. Ensuite, on voit ici la démarche réfléchie de Fantômas, capable d'inspirer la confiance afin d'atteindre des objectifs de long terme: on voit ici Fantômas dans un rôle fort bienveillant; si on peut penser qu'il irrite le couple à dessein (pourquoi se priver du plaisir d'un tout petit mal?), briser la glace n'est guère une entreprise blâmable. Fantômas semble…sympathique: beaucoup plus, justement, que ces bourgeois hautains, véritablement glacials, qui « s'ennuient tant » dans leur solitude « aux portes de Paris » (!). Fantômas n'est en somme qu'un prétexte pour dénoncer la méchanceté et la petitesse de ce couple, si agacé par la prévenance excessive du chef qu'ils envisagent de le congédier. Pourtant, qui n'a pas ressenti de l'irritation envers un serveur trop zélé? Jacob tend au lecteur un portrait peu flatteur de lui-même; Fantômas fonctionne pour le commentateur comme un miroir aux alouettes, signalant tout au plus que le sujet du poème est le Mal, – mais non pas celui de Fantômas.

« Fantômas » est plus complexe, exemplaire à plusieurs égards, en effet, de la poétique jacobienne:

> **Fantômas**
>
> Sur le marteau de la porte en argent bruni, sali par le temps, sali par la poussière du temps, une espèce de Bouddha ciselé au front trop haut, aux oreilles pendantes, aux allures de marin ou de gorille: c'était Fantômas. Il tirait sur deux cordes pour faire venir là-haut je ne sais quoi. Son pied glisse; la vie en dépend; il faut

[63] MJ, *CaD*, 103.

> atteindre la pomme d'appel, la pomme en caoutchouc avant le rat qui va le trouer. Or, tout cela n'est que de l'argent ciselé pour un marteau de porte.[64]

Il s'agit du genre séculaire de l'*ekphrasis*, une description d'objet ou de tableau, ici d'un marteau de porte. L'inscription d'une temporalité narrative pour représenter une scène figée – « son pied glisse; la vie en dépend; il faut atteindre la pomme d'appel »… – n'a rien d'insolite dans ce genre; on le voit également dans ce qui doit être l'exemple le plus célèbre de l'*ekphrasis*, la description par Homer du bouclier d'Achille, forgé par Héphaïstos et richement historié de récits mythologiques et héroïques. Au demeurant, cette confusion entre temporalités narrative et descriptive se retrouve dans un grand nombre d'*ekphrasis* jacobiennes, dont « Omnia vanitas » où Antonio Rodriguez voit une « 'description à même la toile d'un tableau en train d'être peint' ».[65] « Pour ne rien dire », « Kaléidoscope », « Vieux saxe » « Le fond du tableau », « Portraits peu flatteurs » et « Poème » (incipit *Effacer les têtes des généraux de l'Empire!*) et bien d'autres poèmes du *Cornet* s'apparentent plus ou moins à l'*ekphrasis*.[66] Certes, l'*ekphrasis* jacobienne, contrairement à celle d'Homer ou d'autres de Raymond Roussel par exemple, n'ont pas la prétention d'épuiser l'objet par l'exhaustivité de la description; plus allusives, elles appartiennent néanmoins de droit à ce genre.[67] Affirmer que Jacob affectionne l'*ekphrasis*, c'est trop peu dire: la démarche est instrumentale au fonctionnement des

---

[64] MJ, *CaD*, 102.
[65] MJ, *CaD*, 225 et Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge* (Paris: Jean-Michel Place, 2006) 75 et voir 73-76.
[66] MJ, *CaD*, 46, 169, 195, 197, 228.
[67] Voir les analyses des poèmes descriptifs de Raymond Roussel ainsi que les discussions consacrées à l'*ekphrasis* dans la thèse d'Anne Reverseau, « Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste, 1905-1930: changer le regard du poète *»,* thèse de doctorat, Université Paris IV, 2011, *passim*. Barbara Cassin affirme que ce genre « connote une exhaustion, l'insolence d'un jusqu'au bout: c'est une mise en phrases qui épuise son objet ». On pourrait aisément prolonger cette réflexion sur le rapport entre ces trois poètes et les sophistes; la confusion entre la réalité et l'imaginaire se situe au cœur de leurs poétiques, et Apollinaire lut en effet les Tableaux de Philostrate dans la traduction de Blaise de Vigenère, *De la Vie d'Apollonius le thyanéen*, dont il possédait un exemplaire. Barbara Cassin, *L'Effet sophistique* (Paris: Gallimard, 1995) 501, et voir la discussion éclairante sur ce genre dans l'antiquité, 497-512.

poèmes du *Cornet*, voire de toute la production jacobienne. L'*ekphrasis* est une mise en abyme de l'acte de représenter: on nous montre un décor ou une image désignés comme tels; une représentation de représentation au lieu d'une représentation du « réel ». Aussi l'illusion sur laquelle repose toute représentation vient-elle au premier plan.

Une fois encore, on constate la fascination jacobienne pour la confusion entre réalité et illusion, le « ballottement » entre elles dont témoigne également Apollinaire.[68] Barbara Cassin a abordé cette fascination très ancienne à travers la sophistique. Elle interprète l'*ekphrasis* des sophistes comme un éloge implicite de la capacité d'illusion du *logos*: « l'*ekphrasis* est bien une *epideixis*: c'est finalement, sous l'éloge de l'objet, un éloge du *logos* » en tant que *sophisma* qui laisserait le lecteur « incapabl[e] de distinguer entre la réalité et l'illusion. » Aussi le glissement du descriptif vers le narratif offre « 'l'illusion même de la suppression de l'illusion, l'impression de participer à un événement qui se déroule effectivement' », explique Cassin à partir d'un commentaire de Philostrate par Pierre Hadot.[69] Il en va de même dans le poème de Jacob. La fin du poème insiste sur le fait que le mouvement du pied glissant n'est qu'une illusion: « Or, tout cela *n'est que* de l'argent ciselé pour un marteau de porte. » L'éloge de Fantômas, maître de l'illusion, passe par la virtuosité du *logos*, source de l'illusion: on reste ainsi dans la logique épidéictique.

Or le mot « or », suggérant par homonymie le précieux métal jaune, semble presque narguer le lecteur, car ce marteau n'est qu'en *argent:* cet objet est lui aussi tissé d'illusion.[70] Après tout, ne s'agit-il *vraiment* que d'un marteau de porte? Ne serait-ce plutôt un nouveau déguisement du Maître de l'Epouvante? Après tout, on l'a déjà vu

[68] Voir la lettre de Max Jacob citée *supra*, 152, note 23, ainsi que 54-59 et *seq*. à propos d'Apollinaire.
[69] Barbara Cassin, 504-505.
[70] Je remercie Salah Khan de cette observation.

déguisé en « gazomètre », selon une plaisanterie de la « Partie philosophie et morale »: pourquoi un objet minuscule et inanimé serait-il au-delà des capacités de ce monstre surhumain?[71] Ce qu'on pensait d''abord une narration feinte d'objet figé est rendu à l'incertitude: peut-être est-ce Fantômas déguisé en marteau de porte, dont le pied glisserait *en effet*. Bien entendu, cela revient au même: dans l'espace virtuel du récit et de la description, il n'y a que de la feinte; il n'y a aucune différence réelle entre le pied mobile d'un personnage de récit et le pied immobile d'une statuette en régime descriptif. Comme l'explique Jean Ricardou, certains récits,

> [f]orçant irrécusablement le lecteur à confondre virtuel et réel, réussi[ssent] à la démonstration scandaleuse par laquelle tous les réalismes sont foudroyés: en la fiction, le réel et le virtuel ont le même statut parce qu'ils sont l'un comme l'autre entièrement gérés par les lois de l'écriture qui les instaure.

Le récit réaliste se fonde sur une distinction interne entre les événements « réels » et les événements « virtuels » (le rêve d'un personnage, par exemple), mais c'est la narration qui régit cette distinction interne: en réalité, tous les événements d'un récit sont virtuels. Dans ce poème de Jacob, on ne sait s'il faut accorder à ce qui est évoqué une valeur d'événement « réel » (Fantômas agit « vraiment » dans le monde du récit) ou « virtuel » (on décrit un objet qui, dans le monde du récit, est figé). Le poème ballotte le lecteur entre deux manières de l'appréhender.[72]

Quant à la description de Fantômas lui-même, elle témoigne d'une surdétermination semblable à celle qu'on a observée dans le poème de Matorel sur la « vieille tragédienne », avec ses deux profils et son « râble de lièvre », et qu'on a comparée au chapeau impossible de Charles Bovary.[73] Fantômas, en tant que figure du

---

[71] *Les Soirées de Paris*, 405; MJ, *DdT*, 91.
[72] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* (Paris: Seuil, 1967) 28-29.
[73] Voir *supra,* 149.

Mal absolu, c'est évidemment le Diable: aussi ce « je ne sais quoi » que Fantômas tire de l'abîme par les « deux cordes » mystérieuses ne peut qu'être menaçante, démon ou astuce maléfique. Mais Fantômas est également l'Homme, l'Adam originel. Les traits mêlés du gorille, du marin et du Bouddha traverse l'échelle théologique jacobienne; le personnage revêt l'aspect d'une bête et d'un être spirituel vénéré par Jacob, le Bouddha, avec le marin situé entre la bête et l'ange. Pour Jacob, l'homme est justement ange et bête, mélange de corps et d'esprit, de sang et d'eau.[74] Le poème réécrit également la Chute: « la pomme d'appel, la pomme de caoutchouc »[75] inscrit la scène dans l'intertexte biblique; comme il convient, ce drame antédiluvien est « sali par le temps, sali par la poussière du temps ». L'expansion verbale, où une formule se voit reprise et rallongée, est la même dans « la pomme d'appel, la pomme en caoutchouc », et produit le même effet d'insistance, signalant au « lecteur sagace » qu'il se trouve en terrain allégorique.

On est témoin du moment d'avant la chute, d'avant la Chute: le pied glisse…. Mais dans cette réécriture de l'épisode biblique, *notre héros va sauver la mise*. La Faute elle-même se voit renversée et transformée en exploit héroïque. Ainsi retrouve-t-on la réflexion sur l'antihéros des poèmes en vers: Fantômas n'est héros qu'à condition de prendre le Mal pour le Bien; son élection héroïque résulte d'une méprise fondamentale, de la confusion morale du lectorat fasciné. N'est-ce pas là l'œuvre même de Lucifer, cette étoile brillant encore et toujours d'une beauté trompeuse? Dans ce poème, Fantômas incarne le Diable, car il nous trompe en donnant à ses mauvaises actions l'apparence de

[74] Sur le rapport symbolique entre l'eau et la matière, le sang et l'esprit, voir par exemple Max Jacob, « Vrai sens de la religion catholique », *Cahiers Max Jacob* 7 (2007): 95-106; sur le lien de l'animalité au péché et son opposition à la spiritualité angélique, voir *supra*, 94 et la note 23.

[75] Sous l'expression « pomme d'appel », on soupçonne un jeu de mots bilingue: cette « pomme d'*apple* », c'est bien la Surpomme; la Pomme archétypale de la Genèse.

l'héroïsme: mais il incarne aussi l'Homme dupé, croyant saisir son Salut alors même qu'il va étreindre sa déchéance.

f. Les *Soirées de Paris*: déguisement généralisé

La pensée morale de Max Jacob, complexe et subtile, dépasse largement le jeu local des *Soirées de Paris*, s'inscrivant dans l'œuvre et dans la théologie du poète. Mais, tout comme le texte de Raynal, les poèmes que Jacob contribue aux *Soirées* mettent le personnage au premier plan du numéro: ils sont le fronton de la boutique. L'arrière-boutique n'a pas moins d'intérêt.[76] Certains contributeurs qui ne parlent pas directement de Fantômas semblent pour ainsi dire compromises par la dictature du Génie du crime. Les jeux de déguisement prolifèrent. C'est une variation du masque énonciatif analysé chez Jacob et Apollinaire, mais le dispositif subit cette fois une curieuse inversion. Chez Jacob ou Apollinaire, le poète parle à travers un masque plus ou moins fictif, plus ou moins indistinct de lui-même. Ici, le « poète » se présente en tant que « masque fictif » du personnage imaginaire (Fantômas), qui serait le « véritable » responsable de l'énonciation. En somme, le masque se cache cette fois derrière le visage.[77]

Le déguisement généralisé existe dans les *Soirées* avant le numéro 26/27 et l'intervention de Fantômas: la revue publie une véritable foule d'écrivains

[76] L'intérêt des surréalistes proprement dits pour Fantômas a été exagéré. En dépit des souvenirs apocryphes, le nom du personnage n'apparaît presque pas chez les membres du groupe. A l'exception de Desnos (*après* sa rupture avec les surréalistes) et de Cocteau, ce sont pour l'essentiel des artistes de l'avant-garde belge, tels Franz Hellens, Paul-Gustave Van-Hecke, René Magritte ou Ernst Moerman qui se sont intéressés au personnage, et cet intérêt se rapporte toujours à la génération d'Apollinaire, - jamais aux surréalistes! Cependant, on lira avec intérêt les discussions d'Annabel Audureau sur *Anicet ou le panorama* d'Aragon qui, s'il ne mentionne pas le personnage d'Allain et Souvestre, reste indiscutablement imprégné du roman populaire, et probablement de *Fantômas*. Voir Annabel Audureau, 228-262.

[77] Cette inversion fictive du masque et de l'auteur n'est pas un « énonciateur fictif » selon la terminologie problématique de Jean-Marie Schaeffer: on a vu que « l'énonciateur », dans la définition qu'en donne Schaeffer, ne peut logiquement recouvrir que l'être réel producteur du texte, quand bien même le lecteur se tromperait sur l'identité du sujet écrivant. Voir la mise au point sur Schaeffer; *supra*, 82, note 4; pour l'épigraphe de Forneret, voir *supra*, 80.

pseudonymiques. Dans le numéro 26/27, on en compte dix, soit la majorité des collaborateurs de la revue.[78] On use de pseudonymes souvent provisoires et d'initiales éventuellement trompeuses. Le pseudonyme provisoire est une astuce fréquente dans les revues littéraires en l'absence de collaborateurs nombreux.[79] Mais avec le dispositif fantômassien, les troubles d'identité des uns et des autres relèvent désormais du jeu construit. On exhibe le trompe-l'œil en usant par exemple de pseudonymes par trop voyants, comme « O.W. Gambedoo ». L'article « Devant l'idéogramme d'Apollinaire » du critique Gabriel Arbouin a été longtemps attribué à Guillaume Apollinaire à cause de l'identité de leurs initiales, et le mythe se perpétue encore (sait-on même si l'article est bien de Gabriel Arbouin?).[80]

On remarque aussi une récurrence des thèmes du masque et de l'anarchisme. Horace Holley, poète américain installé à Paris, signe « Devant un Gauguin »:

> Je passe forcément du nom au nom,
> Je m'attribue de nouvelles qualités et titres
> Cousus et rapiécés pour le besoin du moment
> [...]
> Non tout le monde rusé grimace
> De son masque du bien et du mal
> Les meurtriers [d'] extrême pitié, s'affaissent devant leur juge,
> Et à cause de la mascarade du monde
> Plongent volontairement dans la boue noire de leur flétrissure.
> Autrement...

---

[78] H.D. *alias* Hilda Doolittle, O.W. Gambedoo *alias* Horace Holley, Albert Savinio *alias* Andrea de Chirico, Richard Aldington *alias* Edward Aldington, Gabriel Arbouin *alias* Gabriel Arbouin?, Apollinaire *alias* Kostrowitzky, Roch Grey et Louis Pieux *alias* la Baronne Hélène d'Oettingen, Léopold Sturzwage *alias* Survage, Cendrars *alias* Frédéric Sauser, Jacques Dyssord *alias* de Bellaing, sans parler des initiales plus ou moins identifiées!

[79] *Les Hommes nouveaux* de Cendrars et Emil Szittya, ou encore la revue *L'Œuf dur* (du moins dans les premiers numéros) ont eu par exemple un grand nombre de signatures, mais un petit nombre de collaborateurs. En revanche, le pseudonyme de chroniqueur, souvent un pluriel déguisant un seul individu, est une pratique généralisée à cette époque: « Les Antagonistes » (Barzun), « les Treize », « Louis Stiti l'aîné » (Mécislas Golberg), etc.

[80] Gabriel Arbouin, « Devant l'idéogramme d'Apollinaire », *Les Soirées de Paris*, 383-5.

Mais nous sommes tous anarchistes [...].[81]

On trouve ici les thèmes du meurtre, de l'identité factice et de l'anarchisme, tous associés à Fantômas. L'amoralisme de Fantômas le rend en vérité politiquement « irrécupérable », mais on l'a associé d'emblée à l'anarchisme. On connaît l'intérêt pour l'anarchisme dont témoignèrent Cendrars, Apollinaire et Jacob.[82] Le tournant du siècle a connu une montée de craintes sécuritaires, dont celle du réseau clandestin.[83] Le mode d'apparition de Fantômas, toujours partout et nulle part, est celui même du réseau terroriste, inquiétant par son absence de contours.

Dans ses *Souvenirs sans fin* des années cinquante, André Salmon décrit la S.A.F. à l'image de ces fantasmes sécuritaires. Sa description est si proche de celles d'organisations anarchistes que le rapprochement semble prémédité (au demeurant, Salmon signe une chronique de l'anarchisme en 1959, *La Terreur noire*). Voici un extrait de la description de la Société des Amis de Fantômas par Salmon:

> Elle [la S.A.F] apparaissait à la fois aussi irréelle, aussi imaginaire que le fameux Stendhal-Club. A moi qui, à tort ou à raison, entendis n'en point faire partie, n'eût-il pas été très difficile, sinon tout à fait impossible, d'apporter la preuve de n'en point faire partie?[84] *Ni statut, ni local, ni but défini, pas de bureau*. Mais

---

[81] Horace Holley, « Devant un Gauguin », *Les Soirées de Paris*, 369; ma correction est conjecturale. Horace Holley abandonnera la poésie; l'on se souvient de lui principalement en tant qu'important disciple du bahaïsme. Sur ce poète intéressant, voir Willard Bohn, « OW Gambedoo, 'H.H.' et les *Soirées de Paris* », *Lettres Modernes GA* 9 (1970): 135-141.

[82] Etienne Barillier: « Fantômas n'est pas politique. Il n'est pas récupérable par une idéologie ou une philosophie. » On connaît peu, à l'heure actuelle, les rapports de Max Jacob à l'anarchisme; il entretint une brève correspondance avec l'écrivain populiste Tristan Rémy, et a contribué au *Dernier cahier de Mécislas Golberg* après la mort de ce singulier anarchiste en 1907. Etienne Barillier *et al*., *Les nombreuses vies de Fantômas* (Lyon: Les Moutons Electriques, 2006) 6. Sur les liens entre Apollinaire, Jacob, Salmon et l'anarchiste Mécislas Golberg, voir *supra*, 152, note 23.

[83] Sur ces craintes sécuritaires ainsi que leurs rapports à Fantômas et au roman populaire en général, voir Dominique Kalifa, *L'Encre et le sang*; sur l'anarchisme, profondément lié à ces craintes, voir Uri Eisenzweig, *Fictions de l'anarchisme* (Paris: Christian Bourgois, 2001).

[84] Pour nier son appartenance à la Société, il eût suffit de ne pas la mentionner, dans la mesure où une grande partie de ce qu'on sait de la S.A.F. vient des *Souvenirs sans fin*! En outre, Salmon mentionne Fantômas dans *l'Age de l'humanité*. Je soupçonne une ironie espiègle derrière les dénégations de Salmon. Je le déclare donc membre de fait de la S.A.F. André Salmon, *Carreaux et autres poèmes* (Paris, Gallimard, 1986) 204-207.

> partout où ses membres, triés sur le volet, se rencontraient, il y avait nécessairement, et comme de fait, tenue de la S.A.F.[85]

On peut comparer ce dernier passage avec cette description d'une organisation anarchiste faite par Sanlaville et rapportée par Uri Eisenzweig dans *Fictions de l'anarchisme*: « 'Tout d'abord ils [les anarchistes] se sont formés en groupe. Ce groupe n'est qu'une école éducative; *il n'y a ni bureau, ni caisse*, chacun est indépendant [...]. L'on ne dit à personne faites ceci ou faites cela [...].' » De telles descriptions, poursuit Eisenzweig, « étai[ent] [...] destinée[s] à devenir une sorte de stéréotype narratif dans l'historiographie de l'anarchisme français fin de siècle. »[86] Tout comme Sanlaville, Salmon relève la structure lâche, voire inexistante de l'organisation, ainsi que l'indépendance apparente de chaque membre. Au compte de la Société des Amis de Fantômas, Salmon reprend le topos avec tant d'exactitude qu'il en reproduit jusqu'au mouvement syntaxique (*ni...ni...pas de...*).

g. La revue et l'appartenance floue

L'Insaisissable ne se trouve jamais là où on L'attend. Il serait susceptible de se cacher derrière *n'importe quel texte*, y compris ceux qui sembleraient n'avoir aucun rapport au personnage. Ainsi, de même que Fantômas change sans cesse d'apparence pour circuler librement entre les milieux, de même l'artiste ami de Fantômas vise-t-il à circuler entre les styles et les mouvances. Il aspire à l'éclectisme littéraire le plus imprévisible. Autrement dit, le pluralisme esthétique exprimé par Apollinaire dans « Simultanisme-librettisme » anime également la S.A.F. Ce pluralisme est peut-être en

[85] André Salmon, *Souvenirs sans fin*, 630-1.
[86] Uri Eisenzweig, 47-8, je souligne. Eisenzweig fournit un deuxième exemple en anglais dans une note; ce dernier reprend à nouveau le schéma syntaxique et les leitmotive des descriptions de Salmon et de Sanlaville. La présente discussion résonne avec de nombreuses discussions de ce livre.

partie sciemment fabriqué dans ce numéro, où l'on observe des contradictions apparentes entre les perspectives théoriques de Guillaume Apollinaire et de Max Jacob, par exemple. Dans la contribution théorique d'Apollinaire à ce numéro, déjà cité sous un tout autre rapport, le poète déclare:

> Les audaces les plus nouvelles auxquelles on se soit livré en France […] montrent assez qu'il se constitue un art universel, où se mêleront la peinture, la sculpture, la poésie, la musique, la science même sous ses apparences multiples.
>
> *Et nombre de poèmes parus dans cette revue n'étaient que des efforts pour pénétrer les arcanes de cette synthèse*.[87]

Mais Jacob, dans la « Partie critique » en prose serrée entre « Ecrit pour la S.A.F. » et « Partie philosophique et morale », évoque la « description d'un milieu » qui ferait partie des romans d'Allain et Souvestre: « Les auteurs font preuve d'une connaissance *minutieuse* du milieu décrit. »[88] Cette observation prépare celle de l'« Axiome final à prendre ou à laisser » qui forme la conclusion des trois textes dédiés à Fantômas: « *Les littératures se meurent de synthèses plus qu'elles n'en vivent. Nous n'avons pas d'études de détail et le détail c'est la mécanique de tout*. Les membres de la S.A.F. ne pensent-ils pas que *Fantômas* est à la fois une œuvre de synthèse et une étude de détails? »[89] Le rejet de la synthèse contredit la revendication apollinarienne, comme si Jacob prenait plaisir à prendre le contre-pied du programme annoncé par le rédacteur en chef de la revue. C'est également le cas de la « Partie critique », qui prend ses distances avec l'attitude élogieuse envers l'œuvre d'Allain et Souvestre:

> Le style [de *Fantômas*] est déplorable, tranchons le mot, il est déplorable. Les auteurs, m'affirme-t-on, sont d'anciens étudiants de lettres: ils ne font pas honneur à leurs maîtres, avouons-le, messieurs, bien qu'il nous en coûte. Ils

[87] *Les Soirées de Paris*, 371, je souligne.
[88] *Les Soirées de Paris*, 404, je souligne. Texte non repris en volume.
[89] *Les Soirées de Paris*, 406, je souligne. Texte non repris en volume.

> écrivent ‘s’entretenir à quelqu’un’, ‘il faut mieux’. Il[s] abusent du mot ‘désormais’.[90]

La distanciation est toute relative, car le reste du texte se montre largement favorable au roman, et le poète-critique émet cette réserve à contrecœur. C’est néanmoins une indication de la pluralité de perspectives du numéro. Pour revenir à la remarque de l’« Axiome » sur la synthèse et l’analyse, on ne peut que remarquer la parenté entre cette conception de *Fantômas* comme synthèse et analyse à la fois, et l’« analytique synthèse » que rêvait Blaise Cendrars dans son carnet de voyage dès 1911.[91] Mais là où la proposition de Cendrars claironnait l’ambition de l’écrivain, il s’agit ici d’un commentaire du pluralisme de la revue: Jacob affirme que la S.A.F., grâce à Fantômas, peut accommoder des perspectives théoriques apparemment inconciliables, puisqu’il représente la volonté unique qui relie secrètement jusqu’aux volontés en apparence diamétralement opposées.

A cause de cette irréductibilité à tout point de vue individuel ou groupusculaire, il est malaisé de déterminer qui « appartient » à la S.A.F., puisque aucun critère visible ne permet de déceler cette appartenance. La S.A.F. fonctionne par « apparentements flous », selon la formule de Paul Aron et Benoît Denis.[92] Même parmi les indices de la présence cachée de Fantômas, quelle part faut-il attribuer à la préméditation, quelle part aux influences réciproques et indémêlables qui circulent en réseau? Combien de ces signes

---

[90] *Les Soirées de Paris*, 404.

[91] BC, *IS*, 144 et voir *supra*, 161. On peut également remarquer que cette valorisation du détail cadre assez mal avec la préface du *Cornet à dés*, où Jacob critique Rimbaud pour son goût des « pierres précieuses trop brillantes qui tirent l’œil *au dépens de l’ensemble* », autrement dit pour la « trouvaille » qui ne correspond pas à une visée globale. La préface de 1916 est un texte fondateur de l’esthétique jacobienne, contrairement à l’« Axiome final » qui n’est peut-être pas d’une entière bonne foi. MJ, *CaD*, 23-24, je souligne.

[92] Paul Aron et Benoît Denis, « Réseaux et institution faible », *Les Réseaux littéraires*, 15. Selon Frédéric Claisse, le réseau fonctionnerait selon « une pure logique de connexion dans laquelle la seule chose qui compte est la liberté de s’associer et de se déconnecter à volonté sans contrepartie. » Seule l’expression « sans contrepartie » me paraît problématique. A mon sens, s’associer à un projet social, même réticulaire, comporte un risque potentiel et un coût (en temps et énergie, par exemple). Voir Claisse, « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie », *Les Réseaux littéraires*, 38.

sont-ils dus à la mode, plutôt qu'à une ruse délibérée de la Société des Amis de Fantômas? Cela n'aurait rien d'étonnant, tant les thèmes du masque et du décor factice caractérisent la pensée de l'époque. Il est à peu près certain que le titre *Cravates de chanvre* (1922) de Pierre Reverdy fasse allusion au trente-et-unième volume de Fantômas, *La Cravate de Chanvre*, sans parler des *Jockeys camouflés* du même poète, qui semble évoquer le vingt-quatrième volume de la série, le *Jockey masqué*. Mais Apollinaire y songeait-il en écrivant le calligramme « La Cravate », publié dans le numéro 26/27 des *Soirées*? Le texte le suggère – sans plus: « La cravate douloureuse que tu portes et qui t'orne ô civilisé ôte-la si tu veux bien respirer ».[93] Dans un conte de Roch Grey, on lit: « Un grand désespoir viendra remplacer tous mes rêves et je parlerai ainsi à l'homme masqué de noir: 'N'est-ce pas une fatigue immense de voir les malheurs de la terre!' »[94] *L'homme masqué de noir*: est-ce encore Fantômas? L'indice étant mince, autant l'attribuer à l'inconscient ou à l'air du temps qu'au clin d'œil d'un ami de Fantômas.

Ce numéro des *Soirées* cherche à susciter ce type d'incertitude, quelque vaine fût toute tentative de départager effets de mode et traits prémédités. Car la possibilité de recoupements involontaires démontre combien l'idée de la « paternité » de telle thématique, de telle technique ou de telle notion peut s'avérer caduque lorsqu'on observe le champ artistique au delà des individus, y compris à l'intérieur d'une seule et même revue. Au lieu de surgir d'un seul, les thématiques, les styles et les formes tendent à émerger du croisement des œuvres et de celui des créateurs. Dans ce sens, le dispositif fantômassien, devenu manifeste au niveau du réseau, conteste l'idée que le génie-créateur

[93] Apollinaire, *Les Soirées de Paris*, 389.
[94] Roch Grey, « R.P.R.D.V. », *Les Soirées de Paris*, 393.

puise la matière de son œuvre en lui-même. Quelle présomption faut-il alors pour revendiquer, tel Henri-Martin Barzun, l'invention de toute une tendance!

h. Une pensée du réseau dans l'avant-garde

Dans le numéro 26/27 des *Soirées de Paris*, on ne sait où finit la rencontre fortuite entre créations, et où commence la création concertée. En vérité, toute revue se situe quelque part entre l'anthologie pure (sans lien entre les acteurs en présence) et une production pleinement collaborative. Par conséquent, ce type de publication correspond mal à une position dans le champ (au sens de Bourdieu), c'est-à-dire à telle orientation esthétique cohérente; à plus forte raison lorsque la revue en question affirme son irréductibilité à toute position.[95] Daphné de Marneffe a montré les avantages du concept de réseau pour décrire la sociabilité de la revue, où une « logique de solidarité » accompagne celle de la concurrence.[96] En l'occurrence, la S.A.F. affiche la solidarité des acteurs de la revue. Quant à Fantômas, c'est un égoïste monstrueux et amoral incapable d'amitié, qui caricature l'orientation individualiste de la revue (orientation qui, en revanche, n'a rien de facétieux).

Le concept de « réseau » suggère l'enjeu proprement social du dispositif fantômassien, qui est une démonstration (fictive et métaphorique) d'un espace de sociabilité – celle de la revue littéraire, à travers l'image de la bande de malfaiteurs autour du Maître de l'Epouvante. Autrement dit, les artistes et les écrivains des *Soirées de Paris* élaborent une véritable *pensée du réseau*, en tant que ce dernier n'est ni une école, ni un simple agrégat d'individus. En vérité, ce type de pensée se retrouve régulièrement

[95] On pourrait envisager ce déni de position comme une position en lui-même. Cette conception ne risque-t-elle pas de rendre aporétique la notion de *position*?
[96] De Marneffe, « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernistes et d'avant-garde », 5.

dans les revues de l'époque, comme chez Han Ryner. Aujourd'hui oublié, Ryner, écrivain-philosophe lui aussi de tendance anarchiste, fut élu Prince des Conteurs en 1912, et son réseau social recoupait celui d'Apollinaire et de ses amis. En réponse à une enquête des *Belles lettres* auprès d'anciens directeurs de revues, Ryner décrit ainsi la visée de sa revue les *Loups* (1909-1914):

> Groupe et revue, les *Loups* formaient une grande amitié, un accueil facile et une vaste tolérance, non point une école. […] Je m'efforçais que nulle direction ne devînt tyrannique, que nul tempérament ne fût considéré comme le seul type artistique, que personne n'exigeât d'être suivi, que personne fût trop tenté de suivre. Autant qu'il dépendait de moi, *Les Loups* restèrent une association d'*uniques*.[97]

Une « association d'*uniques* », c'est encore le groupe aux « apparentements flous », car une telle association ne se fonde pas sur des traits identitaires repérables, mais sur un projet commun; le regroupement social en réseau, organique et non-hiérarchique, s'organiserait spontanément.[98] La pensée du réseau semblerait appartenir à l'époque, et tout particulièrement à la pensée anarchiste. Mais le numéro 26/27 des *Soirées* donne à voir cette pensée sous une forme sensible qui va au-delà des manifestes et autres déclarations de principes. Il atteint ainsi le statut d'œuvre d'art collective bricolée à partir de volontés artistiques divergentes et indépendantes. Création inédite et à peu près unique en son genre,[99] elle est née d'une polémique littéraire récupérée et sublimée par l'avant-garde. En plus des résonances sociologiques de la notion de réseau, cette création évoque telle théorie du sujet de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le dispositif fantômassien serait

---

[97] Maurice Caillard et Charles Forot, éds., *Les Revues d'avant-garde (1870-1914): enquête de 1924* (Paris: Ent'revues; Jean-Michel Place, 1990) 189-190.
[98] Paul Aron et Benoît Denis, « Réseaux et institution faible », *Les Réseaux littéraires*, 15.
[99] Il existe cependant de fascinants cas voisins. Marie-Paule Berranger relève l'exemple d'un numéro « anonyme » de la revue *Proverbes*, « où les textes poétiques ne sont pas signés tandis que le sont dictons et proverbes de la sagesse commune. » Marie-Paule Berranger, *Les Genres mineurs dans la poésie moderne* (Paris: PUF, 2004) 208. Voir aussi l'article d'Evanghélia Stead sur la revue décadente *The Yellow Book*, cité *supra*, 308, note 35.

alors comme un un *devenir-moléculaire* ou un *devenir-indiscernable* du sujet; un système rhizomatique « à entrées et sorties multiples », « uniquement défini par une circulation d'états »….[100] Mais qu'il s'agisse de philosophie ou de sociologie, il s'agit toujours du rapport problématique entre l'individu et la multitude. Car ce couple du solitaire et de la foule, de l'exclu et des masses, se situe au cœur des débats artistiques de cette génération d'artistes, comme on l'a observé à travers « le Roi lune », « Merveilles de la Guerre » et autre textes d'Apollinaire notamment, où la foule et le génie solitaire se font face.[101] Il revient peut-être à Blaise Cendrars d'avoir dit cette double nature avec la plus grande intensité, à la fin de *Profond aujourd'hui* (1917): « Tu vis. Excentrique. Dans la solitude intégrale. Dans la communion anonyme. »[102]

C. Prises de position d'Apollinaire, Jacob et Cendrars dans les revues

Cette imaginaire libertaire de la revue a un net caractère utopique; plus précisément, il s'agit d'une manière de parodie d'utopie anarchiste. Fantômas tel que les *Soirées* se l'approprie représente en même temps le Mal absolu incompatible avec tout être-ensemble, et une réconciliation idéale de l'individu et du collectif (l'utopie consiste précisément à imaginer cette réconciliation, d'une façon moins paradoxal). Dans ce monde paradoxal de la Société des Amis de Fantômas, l'opposition acharnée aux autres et la volonté de dominer ne rentrent pas en conflit avec la visée commune ainsi niée: les vues incompatibles peuvent subsister dans la mesure où elles peuvent relever d'une seule

[100] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie II* (Paris: Editions de Minuit, 1980) 32 et voir 8-37 et 284-381.
[101] Voir *supra*, 182-188.
[102] Blaise Cendrars, *TADA* XI, 8, je souligne.

volonté en puissance, celle de Fantômas, qui, semble-t-il, saurait incarner deux ennemis irréductibles, et jouer le jeu jusqu'au bout.

Cet imaginaire anarchiste idéalisé recèle une vertigineuse ironie, car l'idéal qu'incarne la S.A.F est à la fois revendiqué (en tant qu'idéal, non en tant que réalité effective) et raillé comme fantasme et comme alibi d'une volonté de puissance mal dissimulée. Dans *Poème et drame*, Barzun ne cesse d'affirmer qu'il ne veut pas fonder d'école, et que l'émergence du « dramatisme » constitue une convergence spontanée des volontés individuelles qu'il veut laisser libres: il suggère, par exemple, que le dramatisme « est une manière de percevoir et de réaliser absolument libre et personnelle, ne dépendant que du tempérament de chacun. »[103] En même temps, sa volonté de se positionner comme chef de file et représentant incontournable de cette tendance s'étale à chaque page; Laurence Campa affirme qu'il « joue les messies » et « contrôle tout » dans la revue.[104] Et entre ses déclarations de bienveillance envers chacun, on trouve régulièrement une revendication de ce qu'il appelle « l'antagonisme », essentiel selon lui à la vitalité du cosmos, et *a fortiori* des arts.[105] Les *Soirées* se moquent gaiment de l'idée qu'on puisse réduire cette contradiction criarde entre arrivisme affiché et communautarisme égalitaire. En même temps, les collaborateurs des *Soirées* tiennent réellement à l'idée de la liberté individuelle, et à l'idée que les individus puissent coexister malgré des postures et des démarches très différentes sinon incompatibles, et la critique n'a jamais sérieusement remis en cause la fascination qu'auraient éprouvé ces artistes pour le personnage d'Allain et Souvestre. A juste titre: de ce intérêt naissent un

[103] La citation provient d'un extrait de la revue reproduit par Léon Somville, 190.
[104] Laurence Campa, *Apollinaire: critique littéraire* (Paris: Champion, 2002) 48, et voir les contributions de Barzun dans *Poème et drame*, *passim*.
[105] Voir les contributions de Barzun dans *Poème et drame*, *passim*.

certain nombre d'œuvres au demeurant remarquables; malgré la part de l'ironie, la fascination est réelle, comme l'est le désir d'inscrire la solidarité au cœur même de la lutte et de la différence.

Si la S.A.F. laisse entrevoir la réconciliation de l'individu et du collectif, la réalité des revues littéraires témoigne d'une tension entre la volonté de se distinguer et celle d'assumer le projet commun. Apollinaire, Jacob et Cendrars manifestent à cet égard trois manières différentes et complémentaires de naviguer tant bien que mal entre les extrêmes. Apollinaire tente ainsi de se poser en chef-de-file, mais semble s'opposer à la rivalité ouverte; il se veut représentant des tendances, et c'est ainsi qu'on retrouve souvent les thèmes du jour dans ses interventions en revue. Mais il ne parvient à évacuer ni la dimension agonique inhérente à la prise de pouvoir, ni à asseoir son rôle de synthétiseur des tendances en présence: il semble se mettre trop agressivement en avant, ou bien dérouter au lieu de remporter les suffrages. Jacob refuse au contraire le rôle de chef-de-file fédérateur, mais ne rechigne pas non plus à la prise de pouvoir symbolique: seulement, cette prise de pouvoir témoigne d'une volonté de dérouter, d'un désir de forger une écriture « singulière jusqu'à l'outrance » (Claude Tuduri) qui le distinguerait absolument de toute mode et de toute attente.[106] C'est la démarche en un sens la plus individualiste des trois poètes; elle tente d'accaparer le regard par une idiosyncrasie qui semble n'admettre aucun disciple véritable. Blaise Cendrars, quant à lui, met en scène la tension même entre solidarité et singularité en adressant des *éloges assassins* des ses pairs. L'éloge assassin repose sur une double postulation: il loue son objet ou son destinataire en même temps qu'il l'avilit. Au sein de la revue, ces gestes ambigus

[106] L'expression de Tuduri qualifie la vie de Jacob; le critique regrette que cette singularité ait « trop souvent éclips[é] » l'œuvre du poète. Certes, mais cette singularité outrancière appartient également à certaines parties de l'œuvre. Claude Tuduri, « Max Jacob, cet inconnu », *Etudes* 400.3 (2004): 361.

permettent de participer du projet commun incarné par d'autres écrivains en présence, tout en s'opposant radicalement à ce projet, de sorte que la volonté de se distinguer et celle de participer à une communauté se trouvent réunies en un seul geste paradoxal. Au cours de la discussion, on évoquera les trajectoires de ces trois poètes dans les revues de 1898 jusqu'au début des années vingt.

a. « Les rois qui meurent tour à tour renaissent au cœur des poètes »: auto-couronnements d'Apollinaire

On ne s'attardera pas longtemps aux parutions en revue d'Apollinaire, car on a déjà abordé les caractéristiques les plus saillantes de cette activité. On a notamment montré comment le déplacement du contexte où a paru « Liens », de la revue *Montjoie!* en 1913 vers le recueil *Calligrammes* en 1917, influe sur l'interprétation de ce poème: dans la revue, accompagné du bois de Roger de la Fresnaye, il ressemble à un geste apostolique (non sans sous-entendu poétophage), tandis qu'il ressemble davantage à un ralliement guerrier dans *Calligrammes*.[107] (Ce type de déplacement du sens par la manipulation du contexte reste cependant plus rare chez Apollinaire que chez Jacob ou Cendrars.) On a ainsi montré la volonté de puissance d'Apollinaire, qui s'affiche comme chef de file de l'avant-garde dans certaines revues, notamment à partir de 1913. A certains égards, cette posture présente moins d'originalité et moins d'intérêt littéraire que celles des *outsiders* que furent alors Jacob et Cendrars. Ici, on se contentera donc d'approfondir un peu l'attitude d'Apollinaire et de l'enrichir de quelques données supplémentaires.

[107] Voir *supra*, 220 et *seq*.

Comme l'a dit Claude Debon, « il est certain qu'Apollinaire ambitionnait […] une place de chef » dans le milieu littéraire des années de guerre.[108] On en trouve une indication assez déplaisante dans le premier numéro de *Nord-Sud*, revue de Reverdy (et officieusement de Jacob) parue de mars 1917 à octobre 1918. Le numéro du 15 mars s'ouvre sur cette note:

> La guerre se prolonge. Mais on en connaît d'avance l'issue. La victoire est désormais certaine. C'est pourquoi, il est temps, pensons-nous, de ne plus négliger les lettres et de les réorganiser parmi nous, entre nous.
>
> Naguère, les jeunes poètes allèrent trouver Verlaine pour le tirer de l'obscurité. Quoi d'étonnant que nous ayons jugé le moment venu de nous grouper autour de Guillaume Apollinaire. Plus que quiconque aujourd'hui, il a tracé des routes neuves, ouvert de nouveaux horizons. Il a droit à toute notre ferveur, à toute notre admiration.
>
> N. S.[109]

Etienne Alain-Hubert, éditeur des œuvres complètes de Reverdy, précise que cet « hommage collectif à Apollinaire » apparemment élu chef de file, fut en réalité rédigé par Apollinaire lui-même, selon la graphie d'un manuscrit de travaille exposé en 1970. Le texte aurait été « imposé à Reverdy, qui s'en plaindra dans une lettre ».[110] Imposé par qui? Jacques Doucet, qui finançait alors la revue? C'est peu vraisemblable; Jacques Doucet acquit beaucoup plus de manuscrits de Jacob, par exemple, que d'Apollinaire. Alain-Hubert n'offre pas de précisions. Ce texte annonce une « victoire » désormais « certaine », et le mot même semble là pour préparer le lecteur à « la Victoire », poème d'Apollinaire qui paraît quelques pages plus loin dans le même numéro. Si le texte annonce le programme, le poème « la Victoire » entend donner le *la* à cette revue: il ouvre sur un coq qui chante, gallois à n'en pas douter, avant de produire des déclarations

---

[108] Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après* Alcools*:* Calligrammes*, le poète et la guerre* (Paris: Minard, 1981), 31.
[109] [Guillaume Apollinaire], *Nord-Sud* (15 mars 1917): 1 et Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, t. I (Paris: Flammarion, 2010) 457.
[110] Pierre Reverdy, notice d'Etienne Alain-Hubert, 1298.

dignes à l'allure de manifeste (« O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage », etc.).[111] Ce « coq » et le titre « la Victoire » suggèrent l'identification du projet poétique au projet de la Guerre: renouveler le monde, par la poésie et/ou par la Guerre, ce serait la même chose; pour Apollinaire, la victoire de la poésie *est* la victoire des Français et inversement, du moins dans ce poème-ci.

Cependant, dans l'ensemble, Apollinaire ne parviendra pas à imposer un ton nationaliste à la revue, où il ne paraîtra plus guère de coqs gallois. En dépit des contributions régulières du poète de « Chant de l'honneur », *Nord-Sud* restera relativement discrète envers la Grande Guerre et la poésie de guerre, surtout relativement à d'autres revues paraissant entre 1914 et 1918 (ce qui fait de *Nord-Sud* une revue absolument exceptionnelle en 1917).[112] Dans tous les cas, le texte et le poème d'Apollinaire constituent une véritable mainmise symbolique sur la revue, et ressemble d'un peu trop près à la dictature de Fantômas…ou de Barzun. Elle témoigne d'une vanité décevante qui, en effet, ne laisse pas de doute sur la longueur des dents apollinariennes vers 1916 et 1917.

L'une des caractéristiques du chef de file est qu'il ne paraît évidemment pas sortir du rang, car ce sont les autres qui sont censés le suivre. Non qu'Apollinaire ait

---

[111] GA, *Poésies*, 309-310. Sur « Victoire », voir Marc Poupon, « 'La Victoire' en questions », *Apollinaire* 8 (2010): 49-66. Poupon note en particulier la mauvaise réaction de Blaise Cendrars lors de la publication de ce poème: « Je suis outré de cet énorme ridicule qu'Apollinaire assume… il est comme un bidet fêlé. Sa cicatrice n'a plus rien de glorieux puisqu'elle émet les pets nouveaux de sa 'Victoire'…; ne vous exagérez pas ce vent d'Apollinaire »; 53. Cependant, Apollinaire semble s'assagir après le premier numéro de *Nord-Sud*, donnant des pièces moins provocatrices et moins liées à la guerre: sentit-il que ses premières interventions générèrent quelques malveillances et mécontements?

[112] On peut constater cette méfiance envers la guerre, si ce n'est une certaine irritation, dans la remarque du « Sténographe », pseudonyme (de Reverdy? de Max Jacob? de tous deux?) du chroniqueur de la rubrique « Entre autres choses »: « La feuille qui ne transige pas [le journal *l'Intransigeant*] s'est mise à califourchon sur une hampe. Et les trois couleurs battent au vent du soir dans les rues de Paris. Là on ne saurait avoir le moindre talent sans un œil, un bras, un petit doigt au moins laissé au champ d'honneur. Y mourir c'est atteindre au génie. » Le Sténographe s'agace de l'omniprésence de la poésie de guerre dans *l'Intransigeant*, « à califourchon » sur une hampe de cocarde. *Nord-Sud* 1 (15 mars 1917): 16.

nécessairement réussi à être le chef qu'il souhaitait d'être: mais il a bel et bien voulu façonner son image pour le paraître; il visait à incarner ce génie que Ricciotto Canudo appela « un homme *représentatif* qui […] *résume »* les tendances collectives.[113] Or un tel homme ne saurait assumer une singularité si grande qu'elle l'en mît à l'écart; il doit être au-dessus, non pas *en-dehors*.

Ainsi, Apollinaire reprend parfois les poncifs en en modifiant la forme, et en dépit de sa virtuosité, il n'est pas toujours un poète de l'invention. Pour *paraître* chef de file, il faut faire ce que les autres sont en train de faire, mais en mieux. On a mentionné tout à l'heure[114] le cas du thème de la pluie pendant les années de guerre, qui inspira non pas un, mais deux calligrammes à Apollinaire: « Il pleut » et une partie de « Du coton dans les oreilles » (introduit par le vers « Ecoute s'il pleut écoute s'il pleut »). Le premier, l'un des plus célèbres calligrammes d'Apollinaire, a paru dans la revue *Sic* en décembre 1916; l'autre fut écrit et envoyé à Madeleine le 11 février 1916, la même année. Entre ces deux poèmes, en mars précisément, parut le texte d'ouverture de *Nord-Sud*, et la provenance verlainienne de ces deux calligrammes est manifeste (on se souvient du célèbre vers du pauvre Lélian, « Il pleut sur la ville comme il pleure dans mon cœur »). Apollinaire tente agressivement d'accaparer l'héritage verlainien à travers toute une série de publications.

Malheureusement, lorsqu'on rétablit les vers d'« Ecoute s'il pleut » sans la forme calligrammatique, on peut éprouver une certaine déception:

> puis écoutez tomber la pluie si tendre et si douce
> soldats aveugles perdus parmi les chevaux de frise sous la lune liquide
> des Flandres à l'agonie sous la pluie fine la pluie si tendre et si douce
> confondez-vous avec l'horizon beaux êtres invisibles sous la pluie fine

[113] Ricciotto Canudo, *Lettres à Guillaume Apollinaire*, éd. Giovanni Dotoli (1904-1918) (Paris: Klincksieck, 1999) 73, je souligne.
[114] Voir *supra*, 225.

la pluie si tendre la pluie si douce[115]

Ces modulations trop « doucement monotones » courent peu de risques; ce refrain « si tendre et si douce » n'est pas précisément d'une indiscutable nouveauté. « Il pleut » montre bien plus d'intérêt, mais la tonalité verlainienne s'y fait encore sentir: il suffit de remarquer que la pluie d'Apollinaire « pleure » comme celle du cœur de Verlaine.[116] L'un des *minores* les plus aimés de l'époque, Jean de la Ville de Mirmont, adopte la même tonalité verlainienne pour traiter le motif dans un poème dont voici quelques vers (le jeune poète contemporain d'Apollinaire fut tué à la guerre dès 1914):

O pluie, avec tes fils, que j'ai tissé[e] de rêves!
O pluie, avec tes mille et mille gouttes d'eau,
Quels magiques dessins j'ai vus sur les carreaux!
O pluie, avec ta voix toujours inapaisée,
Quelle musique d'autrefois j'ai composée!
O pluie, en t'écoutant pendant cette journée,
Que tu m'as rappelé de choses![117]

La manière même de représenter la pluie ressemble à celle d'Apollinaire (et partant à celle de Verlaine): les deux poètes l'associent au souvenir et au passé, aux « fils » ou aux « liens », voire à la sonorité *–il* (« mille et mille » dans le poème de la Ville de Mirmont; « villes » et « s'il » chez Apollinaire). Apollinaire évoque « une ancienne musique » dans « Il pleut »; de la Ville de Mirmont parle de « musique d'autrefois ». Il ne s'agit pas d'émettre un jugement esthétique gratuit sur les poèmes d'Apollinaire, mais de constater que les procédés et les thèmes de ces vers sont tout ce qu'il y a de plus familier, observation qu'on peut aisément étayer avec un exemple de poésie de guerre paru à la

[115] GA, *Poésies*, 290.
[116] « [L]e regret et le dédain pleurent une ancienne musique », GA, *Poésies*, 203.
[117] Jean de la Ville de Mirmont, *L'Horizon chimérique et autres poèmes* (Paris: La Table Ronde, 1998) 89. Je n'ai pu trouver la date de parution en revue ni en volume de ce poème; il n'a pas paru, semble-t-il, dans *L'Horizon chimérique* paru à titre posthume en 1920. Mais le poème fut composé avant ou pendant l'année 1914, année de la mort du poète.

même époque que l'envoi de « Du coton dans les oreilles » et la publication d'« Il pleut ».

Le thème de la pluie est un poncif proprement circonstanciel de la poésie de guerre et des représentations de la Grande Guerre en général. Le motif perdure aujourd'hui encore: il arrive à peine qu'on imagine la Grande Guerre sans la pluie et la boue. Un exemple de ce phénomène paraît en janvier 1916, un mois avant qu'Apollinaire n'envoie « Du coton dans les oreilles » à Madeleine:

> Pluie! pluie! pluie!
> pourquoi tomber où je suis?
> Ma toile de tente est percée.
> De ce ciel désespéré
> je suis écoeuré.
> […..]
> Il s'égoutte
> goutte à goutte
> dans le boyau où l'on se dégoûte.[118]

Ce poème préfère le ton gouailleur et désabusé du soldat à celle de l'élégie verlainienne, mais Apollinaire n'est pas non plus étranger à cette veine-là en 1916. Et tous ces poèmes se servent de différents effets de répétition, évidemment associés aux sonorités de la pluie.

En somme, au regard des motifs et procédés en grande mesure convenus d'« Il pleut » et d'« Ecoute s'il pleut », on peut être tenté de juger la disposition calligrammatique de ces vers comme un déguisement de l'ancien en nouveauté. Il s'agirait au pire d'un « truc » pour remettre des vers « rétro » au goût du jour. Verlaine, après tout, représente à cette époque une valeur sûre sinon incontestable, plus encore qu'aujourd'hui: le revendiquer, c'est tout le contraire d'un geste risqué. Décrire ces

[118] Charles Eddie-Ducoté, « Pluie », *L'Elan* 8 (janvier 1916): 15. Je reproduis les majuscules selon le texte de la revue. *L'Elan* est consultable en ligne à: University of Iowa Libraries, *The International Dada Archive*, 19.05.11 <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Elan/index.htm>.

poèmes comme des gestes « rétro » n'a rien d'un hasard: le rhabillage trompeur du vieux, le faux air de dernier cri est constitutif de la Mode, qui fonctionne selon une logique de recyclage plus ou moins dissimulé dont le « rétro » est justement un symptôme.[119]

Ce jugement négatif n'est pas le mien: beaucoup de lecteurs ont pu dénigrer les calligrammes. On les a qualifié de jeux puérils tant de fois qu'on ne sait plus à qui attribuer l'origine de cette étiquette. Il y a bien des raisons de se méfier de ce type de jugement, quand bien même on trouverait « Il pleut » peu réussi parmi les poèmes d'Apollinaire. Car ce poème joue un rôle structurant dans *Calligrammes*, quels qu'en soient les qualités ou les défauts hors de ce contexte: il fait écho à « Liens » qui ouvre le recueil, achève « Ondes », puis résonne de nouveau à travers « Visée » et « Du coton dans les oreilles », de sorte qu'« Il pleut » s'enrichit de résonances multiples.[120] En outre, les calligrammes sont à peine moins stylistiquement divers que les poèmes: par conséquent, un jugement quelconque d'« Il pleut » ne saurait s'étendre à tous les calligrammes, dont des critiques tels que Willard Bohn, Pénélope Sacks-Galey, S. I. Lockerbie ou Georges H. F. Longree ont montré le très grand intérêt: les calligrammes demeurent des systèmes sémiotiques singuliers qui ont suscité des modes de lecture inédits.[121] Il suffit pour l'instant d'observer comment et pourquoi ces poèmes sont susceptibles de tels jugements négatifs: c'est qu'Apollinaire affiche la volonté de s'inscrire dans l'air du temps, au cœur même du présent; ses décalages, ses déplacements

[119] Sur la logique de la mode et son lien à l'idée du moderne, voir Michel Butor, « Mode et moderne », *Répertoire IV* (Paris: Editions de Minuit, 1974) 399-414.
[120] Voir *supra*, 333-334.
[121] Sur l'écriture calligrammatique, voir notamment *Lecture et interprétation des calligrammes*, numéro spécial de *Que Vlo-ve?* Première série, no. 29/30 (juillet-octobre 1981); Pénélope Sacks-Galey, *Calligramme ou écriture figurée: Apollinaire inventeur de formes* (Paris: Minard, 1988); Georges H.F. Longree, *L'Expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire* (Paris: Librairie Jean Touzot, 1985); Willard Bohn, *Modern Visual Poetry* (Newark, Delaware: University of Delaware Press, 2001).

de l'horizon d'attente s'accompagnent d'un souci constant et nécessaire des tendances susceptibles de lui assurer de la visibilité.

Il n'est peut-être pas anodin que le numéro de *l'Elan* où paraît le texte d'Eddie-Ducoté est également le premier de la revue auquel Apollinaire ait contribué, avec « Guerre » (*Rameau central de combat*...). Avec ce huitième numéro, cette revue luxueuse prend une tournure nettement plus audacieuse sur le plan littéraire, tendance qui ira en augmentant jusqu'au dixième et dernier numéro de la revue (voir plus loin). A ses débuts, la revue avait publié des textes cocardiers de Paul Fort ou Henri Bataille, sans parler d'une foule de poètes-soldats aujourd'hui oubliés, même si les contributions artistiques avaient été remarquables dès le début. La revue doit l'évolution moderniste du huitième numéro à des contributions de poètes tels qu'Apollinaire et Sébastien Voirol, tandis qu'Amédée Ozenfant, directeur de la revue et lui-même artiste à tendance cubiste, paraît soudain converti à l'avant-garde littéraire, publiant sa première « psychotypie », poème qui multiplie les polices typographiques dans un but expressif: cette forme répond apparemment aux expériences de Pierre Albert-Birot (et d'Apollinaire) dans la revue *Sic*, fondée en 1916.[122] Quoi qu'il en soit, le poème « Pluie » du soldat Charles Eddie-Ducoté appartient pleinement à la tendance patriotique et guerrière que la revue avait jusque-là affichée, ici de la perspective un peu critique (mais non contestataire) du vécu d'un soldat.

[122] La psychotypie du numéro huit de *l'Elan* s'intitule « Panégyrique du vicomte Cyprien Aymard-Amour », *L'Elan* 8 (janvier 1916): 18-19. Avec Le Corbusier, Ozenfant codirigera l'importante revue *l'Esprit nouveau*. Outre Cocteau, c'est Ozenfant que vise « OpOetic », le premier sonnet dénaturé de Cendrars, qui contient le nom de l'artiste et homme de revue en toutes lettres, et se moque de manière ambiguë des expériences typographiques de l'époque. Sur ce poème remarquable de Cendrars, voir Marie-Paule Berranger, « L'Imaginaire de la lettre chez Blaise Cendrars: graphes et glyphes », *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars* (Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009) 207-229.

En vérité, des trois poèmes d'Apollinaire publiés dans *l'Elan* de janvier à décembre 1916, aucun ne se départit de la ligne éditoriale établie par *l'Elan* depuis son premier numéro. « Guerre », « Nuit d'avril 1915 » et « Fête » sont pour l'essentiel idéologiquement identiques aux poèmes de soldats ou de poètes cocardiers qui y paraissaient jusqu'alors.[123] Seuls diffèrent les procédés mis en œuvre: on trouve évidemment chez Apollinaire des vers plus ou moins libres, de la parataxe, des ruptures de ton, des discontinuités logiques qui, sans être nouveaux alors, ont l'allure plus moderniste que la plupart des poèmes déjà parus dans *l'Elan*. En fin de compte, à l'exception de coups d'état ratés ou non tels que celui de *Nord-Sud*, c'est majoritairement le cas des contributions d'Apollinaire aux revues: ce n'est pas en défiant délibérément le projet collectif d'une revue qu'Apollinaire entend y laisser sa marque.[124] « Il pleut » sera naturellement donné à Pierre Albert-Birot, féru d'expériences typographiques et visuelles, pour la revue *Sic;* les poèmes du *Médaillon toujours fermé*,[125] qui forment le début de la quatrième partie de *Calligrammes*, sont des poèmes denses, parfois obscurs, aux vers assez réguliers, presque encore d'allure symboliste, qui trouvaient naturellement leur place dans le *Mercure de France*; « A l'Italie » paru dans *la Voce* est presque un poème de commande. Apollinaire prend un soin visible à ne pas se tromper de porte dans l'envoi de ses textes, voire à se conformer le plus possible à l'optique de la revue.

Mais cette manière de s'adapter aux attentes des revues n'est pas sans inconvénient. Apollinaire souhaite se manifester au cœur de courants divergents, ce qui

---

[123] Guillaume Apollinaire, « Guerre », *L'Elan* 8 (janvier 1916): 8; « Nuit d'avril 1915 », *L'Elan* 9 (février 1916): 12; « Fête », *L'Elan* 10 (décembre 1916): 6.

[124] S. I. Lockerbie observe Apollinaire s'adaptant à la production néo-symboliste de la *Phalange*; voir S. I. Lockerbie, « *Alcools* et le symbolisme », *Lettres Modernes GA* 3 (1963): 14-17.

[125] Il s'agit de « La Grâce exilée », « La boucle retrouvée », « Refus de la colombe », « Les feux du bivouac », « Les grenadines repentantes », « Tourbillon de mouches » et « L'adieu du cavalier »; GA, *Poésies*, 247-253. Margaret Davies a consacré une étude à cette série de textes, « *Le Médaillon toujours fermé* », *Lettres Modernes GA* 13 (1976): 77-98.

suscite des accusations d'arrivisme auxquelles on a déjà fait allusion. Il publie dans le *Mercure* et *Sic* à la même époque (1916): ces revues n'ont pas seulement des esthétiques très différentes, mais aussi des positions institutionnelles presque adverses: *Sic* est une jeune revue audacieuse qui prend des risques sans aucune assise institutionnelle (elle est fabriquée et imprimée intégralement par Pierre Albert-Birot); le *Mercure* est *la* revue dominante d'alors, plus illustre même que la *NRF* encore jeune. Cette volonté de cibler chaque marché disponible, pour ainsi dire, a suscité dès 1913 des remarques assassines comme celle d'un chroniqueur de la revue *Pan*: « [On dit] que le poète obèse G.A. monte dans tous les bateaux, espérant que sur l'un d'eux il arrivera. »[126]

Michel Décaudin suppose qu'Apollinaire devait l'hostilité du chroniqueur aux défenses récentes de l'avant-garde picturale par le poète d'*Alcools*, à la publication par lui de poèmes audacieux tels que « les Fenêtres » et « Zone », et au manifeste-synthèse « l'Antitradition futuriste », tous parus au cours de l'année 1913. En vérité, *Pan* réagit peut-être autant à la parution d'*Alcools* dont l'achevé d'imprimer est du 20 avril 1913, et dont la revue eût pu recevoir un exemplaire de presse. On a vu ce que ce livre avait d'hétéroclite aux yeux des contemporains.[127] Mais il est vrai que « l'Antitradition futuriste » reste l'exemple le plus remarquable des conséquences parfois fâcheuses de cette stratégie de diversification.

Le manifeste ne fut pas d'abord publié en revue, mais dans le journal *Gil Blas* par André Salmon le 3 août 1913; il ne parut en revue que le 15 septembre dans *Lacerba*, en italien. Le manifeste produisit peu d'échos et nulle polémique ouverte: car on n'en comprit pas la signification. Signe de l'adhésion d'Apollinaire au futurisme? parodie

[126] Michel Décaudin, « Varia: une ironie méchante », *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 20 (octobre-décembre 1995): 103.
[127] Voir *supra*, 205 et *seq*.

contentieuse du mouvement? Salmon le prit, non pas pour une parodie, mais pour une surenchère qui entendait liquider le futurisme en lui donnant sa formule définitive: « Le Futurisme a vécu! » écrit-il, « c'est M. Guillaume Apollinaire, le poète d'*Alcools* […] qui lui a porté le coup fatal en signant le manifeste qu'on va lire. Il fallait trouver ceci: être plus futuriste que Marinetti! M. Guillaume Apollinaire y a réussi, pour notre joie. » Mais Marinetti lui-même approuva le manifeste qu'il jugeait favorable au mouvement et à son rayonnement: plus encore, selon Noëmi Blumenkranz, le manifeste aurait été essentiellement conçu par Apollinaire et Marinetti, bien qu'Apollinaire seul l'ait signé (Blumenkranz cite Gino Agnese, selon qui le manifeste s'était écrit « à trois mains »: une de Marinetti, les deux autres d'Apollinaire).[128] La critique d'aujourd'hui, dont Francesco Viriat, a cru trouver des signes indéniables d'ironie dans le manifeste, mais Cendrars y vit un geste arriviste, une tentative de prise de pouvoir de la part d'un poète qui cherchait à s'imposer comme chef d'école (Cendrars porta le même jugement sur « la Victoire » et le premier numéro de *Nord-Sud*).[129]

En somme, « l'Antitradition futuriste » a été et demeure un geste parfaitement opaque, dans la mesure où on lui prête toutes les intentions et toutes les significations. Pour le propos présent, l'intérêt se trouve dans les dires d'Apollinaire au sujet du manifeste: tout porte à croire qu'il l'envisageait, non comme un geste *partisan*, pour ou

---

[128] Noëmi Blumenkranz, « Sur la rédaction de 'l'Antitradition futuriste' », *Que vlo-ve?* 4ème série, no. 15 (juillet-août 2001): 77.

[129] Pour le texte de Salmon et une discussion de la rédaction du manifeste par Apollinaire et Marinetti et les circonstances qui l'ont entouré, voir Noëmi Blumenkranz, 77-80 et la chronologie détaillée de Barbara Meazzi, « 'L'Antitradition futuriste': une mise au point chronologique », *Que vlo-ve?* Quatrième série, no. 16 (septembre-décembre 2001): 97-100. Pour une lecture du manifeste en tant que parodie ou geste ironique, voir Francesco Viriat, « Intentions manifestes et cachées dans l'*Antitradition futuriste* de Guillaume Apollinaire », *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 15 (juillet-août 2001): 65-76. Pour les jugements négatifs de Cendrars sur la production d'Apollinaire, voir Claude Leroy, Michel Décaudin *et al*., « Cendrars et Apollinaire, suite sans fin: deux livres de Blaise Cendrars retrouvés chez Apollinaire », *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 8 (octobre-décembre 1999): 155-162; et Pierre Caizergues, « Cendrars et Apollinaire », *Sud* 18 (1988): 71-102.

contre le futurisme, pour ou contre telle ou telle école, mais comme un geste fédérateur qui visait à réunir les tendances, à abolir les chapelles. En juillet 1913, Apollinaire écrivit à Ardengo Soffici que « des morceaux comme l''Onirocritique' (la *Phalange*, 1908) ont eu une importance quant à la voie qu'a prise le mouvement moderne et particulièrement le futurisme. Marinetti le sait et c'est pour cela que je tente *cette synthèse de tous les efforts artistiques nouveaux*. »[130] Apollinaire affirme certes son antécédence à l'égard du futurisme, qui serait venue de textes tels que l'« Onirocritique »: on ne peut nier la part du pouvoir dans cette histoire. Mais le raisonnement d'Apollinaire est plus subtil qu'il ne paraît. Il sait que l'« Onirocritique » n'a rien d'apparent qui relève de l'esthétique futuriste; le rapprochement suggère que les étiquettes et les écoles, sinon la différence apparente des démarches, ne font rien à l'affaire: les unes nourrissent les autres; c'est ce lien entre les démarches nouvelles qui justifie la publication d'un manifeste-synthèse déclarant l'unité fondamentale des tendances. Dans une autre lettre à Soffici du 10 octobre 1913, Apollinaire écrira à nouveau: « Vous savez combien je suis sympathique au mouvement futuriste, mais l'attitude de Boccioni qui veut poser l'art futuriste italien en rival de l'art français […] me paraît la chose la plus injuste qui soit. […] *De l'émulation mais pas de rivalité*. »[131]

De l'émulation mais pas de rivalité: voilà la vision de l'art qu'Apollinaire revendique sans cesse; c'est au fond un mot d'ordre qu'il formule ainsi. On a déjà trouvé des traces de ce principe dans ses contributions aux *Soirées de Paris*, où il critique l'attitude combative de Barzun et exalte la synthèse en tant qu'ambition commune, tout en valorisant la diversité. Il le répète en 1918 dans « l'Esprit nouveau et les poètes »:

[130] Lettre citée par Barbara Meazzi, 98, je souligne.
[131] Lettre citée par Barbara Meazzi, 99, je souligne.

« L'esprit nouveau […] ne lutte point contre quelque école que ce soit, car il ne veut pas être une école, mais un des grands courants de la littérature englobant toutes les écoles, depuis le symbolime et le naturisme. »[132] Apollinaire entend fédérer, à l'instar du poète apostolique de « Liens ». A la lumière de ce projet, « l'Antitradition futuriste » n'est pas seulement un échec dans le rapprochement des avant-gardes italienne et française comme l'ont affirmé Michel Décaudin et Pierre Caizergues,[133] c'est un exemple rare d'auto-aveuglement. Apollinaire a émis ce qui ne pouvait être compris alors que comme un geste partisan, alors même qu'il croyait agir dans un sens contraire à toute attitude partisane. Les personnes bien avisées n'envoient pas d'aide humanitaire sous forme de combattants; pareillement, les gestes d'exclusion péremptoire et la rhétorique de la « destruction » ne conviennent guère aux manifestes *diplomatiques*.

Curieusement, ce type de malentendu est récurrent chez Apollinaire: il s'élit en « leader » comme si cette élection allait de soi, tout en insistant sur le bien commun qu'il veut défendre. Le roi incarne la volonté commune; c'est pourquoi il assume le *nous* de la royauté: mais Apollinaire ne parvient pas à incarner pleinement cette communauté aux yeux de celle-ci. La conférence-manifeste « l'Esprit nouveau et les poètes » sera elle aussi mal reçue et en premier lieu par les jeunes surréalistes; *Nord-Sud* ne se réduisait pas à l'orientation qu'Apollinaire entendait lui donner.[134] Apollinaire se couronne, mais ce

[132] GA, *Prose* II, 953.
[133] GA, *Prose* II, notice de « l'Antitradition futuriste », 1673.
[134] Sur la mauvaise réception de « l'Esprit nouveau et les poètes » par les surréalistes, voir notamment Henri Béhar, « La jambe et la roue », *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 21 (janviers-mars 2003): 5-28. D'une certaine manière, la tension entre les ambitions d'Apollinaire et les intérêts collectifs se reproduit à une échelle plus vaste dans « l'Esprit nouveau », où Apollinaire tente notamment de cerner le rapport d'une littérature nationale à celle des autres pays. La discussion d'Apollinaire suppose le rayonnement universel de la littérature, mais dans un respect idéal des différences nationales: à chaque pays son caractère et sa littérature. Mais Apollinaire sous-entend la suprématie de la littérature française, plus affirmée que le cosmopolitisme flou des littératures étrangères. A nouveau, la volonté de dominer se dissimule sous celle d'établir un consensus sans conflit. On peut ajouter que l'idée du tempérament national caractérise le

sont des couronnements diversement ratés ou à moitié réussis, mal compris ou mal calculés, éveillant l'hostilité ou suscitant l'ambivalence. Cela tient peut-être aux contradictions des démarches et des personnalités artistiques qu'Apollinaire ne parvient pas à réduire, et à la difficile réconciliation de l'ambition individuelle et du désir de fonder une existence collective plus harmonieuse.

b. Jacob ou le Poète incompris

Dans une certaine mesure, l'attitude d'Apollinaire à partir de 1913 peut s'expliquer aussi par l'activité de revuiste qu'il menait depuis longtemps, depuis 1898 précisément. S'il cible les revues en proposant des contributions appropriées, c'est aussi parce qu'il reconnaît les attentes des publics de ces revues, qu'il en connaît les acteurs parfois personnellement, qu'il entend témoigner d'une sympathie pour les revues en question, et qu'en tant qu'acteur bien établi dans les revues, il n'a pas autant besoin de poser des pièges pour se faire remarquer (ou du moins, ces pièges ont parfois l'air peu calculés).

Jacob et Cendrars ne se trouvaient pas dans cette situation. Cendrars n'avait rien publié sous ce nom avant 1912; il arrive à Paris comme de nulle part, et c'est avec les *Hommes nouveaux* – dont les *Pâques* constituent le second numéro – qu'il paraît sur la scène littéraire. Il a créé les *Hommes nouveaux* avec Emil Szittya, un étranger lui aussi dans les marges de l'institution littéraire parisienne; ses premières contributions d'importance paraissent dans *Der Sturm*, une revue étrangère. C'est un pur *outsider*, venu du dehors. Depuis ces débuts, comme on l'a déjà suggéré, son entrée sur scène fut bien

---

discours du romantisme français tel que Madame de Staël le théorise (voir *De l'Allemagne* et *Corinne*). Voir GA, « l'Esprit nouveau et les poètes », *Prose* II, 943-954.

moins fracassante que le mythe des *Pâques* et de la *Prose* ne l'ont donné à croire.[135] Mais ce même mythe témoigne d'une capacité à tirer parti de sa position excentrée dans le milieu littéraire, comme on le verra plus loin.

En 1913, Jacob se trouve dans une situation peut-être plus confuse. Il n'est pas tout à fait inconnu: il a publié les éditions luxueuses de *Saint Matorel* et des *Œuvres burlesques et mystiques* en 1911 et 1912 chez Kahnweiler; il vend ses exemplaires de *la Côte* éditée à compte d'auteur. Il a publié ses premiers poèmes dès 1901 dans le *Sourire* avant d'en faire paraître dans *Lettres Modernes* d'Apollinaire en 1905, dans le très confidentiel *Poliche* et dans le dernier *Cahier Mécislas Golberg* vers 1907 ou 1908, avant de publier un conte décisif à l'écriture audacieuse et délirante dans la revue *Pan* en 1909. Jules Romains et Apollinaire en ont salué le talent naissant, et il écrit des poèmes depuis la fin des années 1890 tout du moins.[136] A défaut d'en connaître l'œuvre, on connaît le personnage haut en couleurs qui rôde parmi les littérateurs de la Closerie des Lilas autour de Paul Fort et d'André Salmon, au Lapin Agile et ailleurs.

Mais seuls les rares élus, Salmon, Picasso, Apollinaire, ont eu connaissance de l'envergure de la production jacobienne avant 1909, dont le *Cornet à dés* n'en livrera qu'une petite partie. Il travaille au roman le *Terrain Bouchaballe* dès 1912; des poèmes de 1907 ne reparaîtront dans le *Laboratoire central* qu'en 1921; les contes du *Roi de Béotie* commencent à paraître dès 1916, avant leur réunion en volume en 1921. Il affirme que le *Phanérogame*, publié à compte d'auteur en 1918, était écrit dès 1907, et le style amphigourique du texte, assez différent des contes qu'il avait commencés à publier dès avant 1918, permet de le croire. En somme, avant 1917, Jacob se tient volontairement à

[135] Voir *supra*, 338.
[136] Voir *infra*, 454, note 140.

l'écart des revues, prend son temps, publie à compte-gouttes par méfiance, orgueil ou humilité.[137] Tout comme Cendrars, c'est un *outsider* dans le milieu littéraire, mystérieux dès avant ses premières véritables publications, mais de son propre chef.

Il commence à publier en revue surtout à partir de 1913 dans la *Phalange*, *Pan*, *Vers et prose*, *Lacerba*; dans les *Soirées de Paris* où paraissent des poèmes qui se retrouveront dans le *Laboratoire central* en 1921; puis un poème dans le dernier numéro de *Montjoie!*[138] Cependant, pendant une année, de décembre 1915 à décembre 1916, Max Jacob produira une suite de contributions remarquables dans deux revues, *291*, luxueuse revue d'art d'Alfred Stieglitz et Manuel de Zayas basée à New York, puis *l'Elan* à Paris, tout aussi luxueuse. Les trois textes que donne Jacob à ces revues sont sans commune mesure avec les rares poèmes ou proses isolés qui avaient jusque-là parsemé les revues. Il s'agit de trois longues chroniques satiriques. En vérité, le terme est impropre: par la densité et l'exigence de l'écriture, la nature déroutante et délibérément chiffrée du propos, ces textes appartiennent de plein droit au corpus poétique de Max Jacob.

Les trois chroniques donnent à voir la façon dont Max Jacob prend position, ou plutôt refuse de se laisser cerner dans les revues. Ce sont des dialogues entre plusieurs personnages: le Poète, le Chroniqueur, Milord, le Critique d'art et le Critique littéraire, le Vilain Rapporteur (un journaliste) ou encore, ponctuellement, quelque personnage artiste: Diego Rivera, Pierre Reverdy, etc. On reconnaîtra là une mise en scène particulièrement spectaculaire de l'homme-monde: quoique « le Poète » et « Max Jacob » y jouent le rôle de personnages, c'est manifestement Max Jacob qui tient les ficelles de ces marionnettes.

---

[137] Voir par exemple les tergiversations de Jacob à Picabia, qui avait invité le poète à contribuer à *291*: Béatrice Mousli, *Max Jacob* (Paris: Flammarion, 2005) 150.

[138] Pour les textes publiés en revue par Jacob, voir Maria Green et Christine Andreucci, *Bibliographie des poèmes de Max Jacob parus en revue* (Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1992).

Le propos demeure volontairement obscur; on le prendrait volontiers pour du galimatias, n'étaient les clins d'œil alertant le lecteur du caractère codé de ce discours:

> LE POETE: Arène! Ah! Reine! l'âme est du féminin! ou plutôt Sire! Bona Sera Serrons! Céret! S[é]rénité!
> LE CRITIQUE D'ART: Le Maître en est au moment où la pureté[,] sûre de cohabiter toujours avec elle-même[,] ne peut que gagner à s'encanailler. Le sable de Céret n'est pas le sable de Céret! c'est la graisse après la grâce. Pas de bonne graisse qui n'ait passé par les azimuths [*sic*] de la maigreur. C'est la pierre de touche du grand art.
> LE PUBLIC: Je ne comprends pas!
> LE CRITIQUE D'ART: D'abord! je ne te parle pas! je parle…je parle à Picabia.[139]

Jacob se moque allègrement de l'incapacité du lecteur à percer le sens d'un propos destiné à un particulier, Picabia, qui serait seul en mesure de le déchiffrer. En réalité, une connaissance solide de la biographie de Jacob et de ceux qui l'ont entouré peut aider à saisir au moins quelques détails: Céret fut une destination de choix de plusieurs peintres dont Picasso; Max Jacob entre autres l'y accompagna en 1913. Il s'agit vraisemblablement ici d'un voyage de Picasso à Céret. Le Critique d'art ne commente donc l'évolution de ce dernier, « le Maître » par excellence et qui paraît ailleurs dans ces chroniques sous le nom de « l'Annonciateur ». Selon le Critique d'art, ayant atteint « la pureté », Picasso aurait tout intérêt à « s'encanailler », à éprouver « la graisse après la grâce ». Autrement dit, le Critique d'art conseille à Picasso d'abandonner la « grâce » et la « pureté » esthétique. Le renversement des valeurs – on approuve la « graisse », terme habituellement péjoratif, au lieu de la « grâce » – fait qu'on ne sait pas dans quelle mesure le personnage approuve ou désapprouve l'orientation de la peinture picassienne à cette époque. Quant au poète dissimulé derrière son personnage, on imagine mal le

[139] Max Jacob, « La Vie artistique », *291* 12 (février 1916): 4, quatrième de couverture. Le texte est consultable en ligne à: University of Iowa Libraries, *The International Dada Archive*, 19.05.11 <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/291/index.htm>, et voir également ces textes reproduits et partiellement commentés dans Hélène Seckel et André Cariou, *Max Jacob et Picasso* (Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994) 121-127.

catholique fervent récuser une qualité esthétique telle que la « grâce » aux connotations métaphysiques. En outre, le projet de « s'encanailler » fut annoncé par Rimbaud dans les lettres du « voyant », or cette Chronique récuse explicitement Rimbaud. L'ironie de la réplique du Critique d'art devient si indémêlable que ce jugement sur la peinture semble pouvoir signifier une chose et son contraire: le jugement n'en est pas un.

C'est dans la chronique précédente, la première des trois, que Jacob publia la fameuse « critique » des *Poèmes en prose* de Pierre Reverdy, recueil paru en 1915. Selon Etienne Alain-Hubert, cette critique de Reverdy « ne peut être lu[e] que comme une déclaration publique de guerre », étant une « charge incroyablement violente, aussi méprisante que cocasse ». L'explication d'Alain-Hubert est, à son tour, méprisante, à défaut d'être cocasse; il affirme que les premiers textes de Jacob « sont seulement de spirituelles maximes », niant ainsi l'envergure de l'œuvre jacobienne d'avant 1910, sinon d'avant 1915. Et le critique reverdien ne cite que deux morceaux de cette chronique fort complexe, hors de son contexte:

> MR. PIERRE REVERDY, *avec l'intonation d'une commère de revue*: Vous parliez de moi?
> LE CHRONIQUEUR: Mais non!
> LE POETE: Poème. Il y a sur la nuit trois champignons qui sont la lune. [suit le texte d'un poème du *Cornet à dés*, « Poème de la lune », avec quelques variantes.]
> MR. PIERRE REVERDY: Ce n'est pas moi qui ai fait ce poème.
> LE CRITIQUE LITTERAIRE: Mais si! en 1894 chez la nourrice de Mr. Max Jacob.[140]

[140] Le jugement méprisant d'Hubert à propos des « spirituelles maximes » de la jeunesse de Jacob s'appuie sur une remarque de René Villard, ami d'enfance de Jacob, dans un article sur leur amitié: Hubert n'a pas, semble-t-il, consulté de première main le document connu sous le nom de *Cahier des maximes*. Au demeurant, l'exclusion de la maxime du fait poétique, et la dévalorisation de ce genre (ce ne serait « que » des maximes) correspondent mal au caractère hybride de l'œuvre jacobienne, qui use abondamment de la sentence et de l'aphorisme. Un fonds du département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale contient un ensemble de cahiers de notes et de brouillons de Jacob remontant à 1901 au moins. Ces cahiers sont véritablement noircis de notes (sur Mallarmé ou sur l'humour, par exemple), de récits, d'anecdotes et de vers, assez développés pour démentir toute notion d'une absence d'ambition littéraire chez Jacob à cette époque: il écrivait déjà sans cesse dès 1901. On souhaiterait voir ces documents transcrits. « Papiers de Max Jacob », Département des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France, don de M. Henri Dubief, côte 15951, f. 1-228; Pierre Reverdy, notice d'Etienne Alain-Hubert, 1306-1307; MJ, *CaD*, 79; Max Jacob, « La Vie artistique », *291* 10/11 (décembre 1915-janvier 1916): 4; et voir *supra*, 199, note 4

Ce morceau cité hors contexte conduit le lecteur à une image négative de Jacob, comme s'il s'agissait d'une méchanceté gratuite envers Reverdy. C'est un exemple de la partialité et de la mauvaise foi peu scientifique d'Alain-Hubert, prodigue en remarques désobligeantes au sujet de Jacob.[141] Avec la parution des *Poèmes en prose*, Jacob croit à une trahison de sa confiance, à un calcul visant à le devancer sciemment. Jacob s'était montré très favorable aux mêmes poèmes en prose lorsque Reverdy lui avait donné le manuscrit à lire, geste d'un disciple à un maître reconnu: Reverdy, encore inconnu, était un jeune poète fraîchement débarqué à Paris et qui admirait son aîné, faits que le poète des *Etoiles peintes* n'a jamais niés.[142] En 1914, Reverdy connaissait les *Œuvres burlesques et mystiques*, et savait probablement que l'auteur du *Cornet* préparait ce

---

pour les travaux consacrés à la querelle du poème en prose opposant Reverdy et Jacob. Le texte de *291* est consultable en ligne à: University of Iowa Libraries, *The International Dada Archive*, 19.05.11 <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/291/index.htm>, et voir également ces textes reproduits et partiellement commentés dans Hélène Seckel et André Cariou, 121-127.

[141] Quelques exemples de la mauvaise foi d'Etienne Alain-Hubert, outre la lecture réductrice des Chroniques de Jacob: « Les relations d'Apollinaire et de Max Jacob ont depuis longtemps [en 1915] oscillé entre la camaraderie, les froissements et des mésententes auxquelles la personnalité complexe de Max Jacob, partagée entre une humilité forcenée et des sursauts d'affirmation de soi, n'était point faite pour fournir des issues »: on remarquera que la personnalité d'Apollinaire n'a rien à voir avec ces mésententes dues uniquement aux humeurs de Jacob. A propos du Mage Abel, personnage à clé qui désigne Max Jacob dans le *Voleur de Talan* de Reverdy, « il est aberrant d'y chercher un portrait » de Jacob, dit Hubert: mais l'éditeur n'a cessé d'imposer et de défendre cette lecture à clé tout au long de la notice au *Voleur*. Le pire de cette affaire est sans conteste la reprise de la soi-disant « très fidèle » « Chronique du Voleur de Talan » publiée par Maurice Saillet d'après des propos de Reverdy. Les remarques de Saillet sont inouïes: « 'La grande obsession de Max Jacob: tout le monde le pille' »; « 'Bien qu'il vienne d'écrire *l'Imperméable*, P. R. est encore tout le contraire: sensible, émotif, à la merci du moindre mot dit de travers. Max Jacob a tout de suite vu ce défaut de l'épiderme, *et il en joue*: ses insinuations de toutes sortes, c'est la goutte de fiel qui tombe chaque jour sur l'esprit de P. R. [Bientôt] P. R. se sent tout à coup exclu […] de l'intimité de Max Jacob – *il* [P. R.] *en fera à peine cas* […].' » Hubert ne commente pas un seul mot de cette caractérisation assassine et gratuite: jusqu'à preuve du contraire, il ne cite cet extrait que pour faire du tort à l'image de Max Jacob au profit du grand émotif sans tache, Pierre Reverdy, qui fut, il faut bien le croire, d'une douceur et d'une simplicité de tempérament angéliques, contrairement à ce paranoïaque cruel et manipulateur que dépeint Saillet. Peut-on prêter la foi à cette chronique « très fidèle »? La correspondance de Jacob montre que les deux hommes se supportaient mal, mais l'auteur du *Cornet* ne met jamais en doute leur amitié et leur admiration réciproque et profonde, en dépit des tensions. (La correspondance de Reverdy n'est pas publiée, selon les dernières volontés de l'auteur). Pierre Reverdy, notice d'Etienne-Alain Hubert, 1287-1288, 1290-1291, 1295-1296, je souligne.

[142] Voir Pierre Reverdy, *xxv-xxvi* et la notice d'Etienne-Alain Hubert, 1308.

recueil de poèmes en prose, y compris la préface.[143] Dans ces conditions, Jacob pouvait bien comprendre la publication des *Poèmes en prose* en 1915 comme une tentative par le disciple de devancer le maître. On peut préférer donner le bénéfice du doute à Reverdy – en y voyant une maladresse de jeunesse. Qu'il s'agisse de naïveté ou de calcul, on comprend aisément, sans l'admirer, la colère que Jacob exprime dans sa chronique.

S'il a voulu « devancer » Jacob, Reverdy n'agissait pas en conséquence. Selon l'auteur du *Cornet*, le jeune poète aurait bruyamment revendiqué la paternité littéraire de Jacob, se désignant comme un disciple du poète de *Saint Matorel*. Alain-Hubert ne cite pas la fin cruciale du passage suivant de la chronique contentieuse:

> Mais qu'apprends-je de mille bouches informées? que me dit-on? que vous allez partout prônant l'art de M. Max Jacob pensant le faire ainsi du vôtre? que la ressemblance qu'on ne remarque point entre votre production et les siennes ne laisse pas que d'être véritable? que, ne pouvant être que flatté de l'avoir pour maître, vous êtes prêt à vous battre avec qui vous le dénierez? Hé! que voilà bien le feu généreux de la jeunesse! Mais ne craignez-vous pas que la répétition de la vérité ne fixe l'opinion publique? et qu'elle ne soit un dommage pour la gloire de l'un de vous deux.[144]

Malgré la colère et de l'orgueil, Jacob entend faire la leçon au jeune Reverdy et lui conseille, dans l'intérêt de chacun, de ne plus le revendiquer comme maître. Cela risquerait de « fixer l'opinion publique », c'est-à-dire de coller au dos de Reverdy une fâcheuse étiquette d'*épigone* dont on se débarrasse difficilement. La véracité de ces affirmations à l'égard du jeune poète est difficile à mesurer, et hors de propos ici: il s'agit d'observer ce texte en tant que prise de position de la part de Jacob. Or, on remarque d'emblée ici la différence d'attitude entre un Max Jacob et, par exemple, un Apollinaire. Ce dernier n'aurait jamais ainsi écarté le moindre disciple potentiel; au contraire, le texte

[143] Voir Pierre Reverdy, notice d'Etienne-Alain Hubert, 1290 et Max Jacob, *Correspondance*, éd. François Garnier, t. I (Paris: Editions de Paris, 1953) 97.
[144] Max Jacob, « La Vie artistique », *291* 10/11 (décembre 1915-janvier 1916): 4, je souligne.

de *Nord-Sud* propose l'image fictive d'un Apollinaire entouré de disciples fidèles. On comprend assez mal ce que la « gloire » de Jacob pouvait craindre des hommages du jeune Reverdy, mais une chose est claire: Jacob ne veut être ni chef, ni maître, ni modèle.

Au premier abord, cela peut paraître un contresens, vu l'enseignement poétique prodigué par Jacob à tant de jeunes poètes entre la fin de la Guerre et la mort du poète en 1944. On ne compte plus les correspondances en forme de cours de poésie adressées à Michel Leiris, à René Guy Cadou, à Louis Emié ou Marcel Béalu, à Edmond Jabès…et à tant d'autres.[145] Mais ces pédagogies ne cherchent jamais à reproduire des répliques de Max Jacob ou de son style. Tout au contraire. Jabès, le premier à publier une correspondance de Max Jacob, raconta à ce propos une anecdote: Jabès aurait donné un manuscrit de poèmes à Jacob qui, l'ayant lu, aurait déchiré l'ensemble des feuillets devant le jeune Jabès, en lui disant: « C'est excellent, mais ce n'est pas toi. Tu m'imites et j'ai fait mon temps. »[146] Tel un jardinier, Jacob rêvait de cultiver la singularité propre des jeunes écrivains qui venaient à lui, pleins d'admiration pour l'auteur du *Cornet à dés*.

On comprend mieux alors l'hostilité de Jacob à un comportement qui devait sembler, du point de vue de Reverdy, rendre honneur à son aîné: ce comportement menace la posture d'excentrique et de singulier que Jacob cultive avec soin. Jacob donne une importance extrême à la singularité. Ses « chroniques » elles-mêmes en témoignent: il se réjouit de tromper l'attente du lecteur en gauchissant le genre, livrant des demi-confidences codées qui frustrent le désir du commérage, des polémiques à double- ou à triple-entente, des allusions sans contenu là où le lecteur s'attendrait à des

[145] Sur l'immense corpus de la correspondance jacobienne, voir Patricia Sustrac et Antonio Rodriguez. « L''épistolat' de Max Jacob: état présent et enjeux d'une correspondance », *Epistolaire* 35 (2009): 233-249.
[146] Edmond Jabès, entretiens avec Marcel Cohen, *Du désert au livre* suivi de *l'Etranger* (Pessac: Opales, 2001) 35-36.

« informations » sur l'actualité. Ces chroniques, très longues, une grande page entière d'étranges et touffues élucubrations, sont bien des prises de position, au demeurant hyper-visibles. Mais la position prise est celle du refus: refus de dire, de transmettre, d'émettre une opinion sans équivoque (la critique de Reverdy n'est guère sans équivoque), refus d'assumer un rôle assignable.

Cette stratégie d'évitement et d'auto-marginalisation devient tout à fait explicite dans la dernière des trois chroniques, la plus longue et la plus aboutie, parue dans le dixième et dernier numéro de *l'Elan* en décembre 1916. A l'instar des chroniques précédentes, Jacob refuse de livrer l'actualité: le titre « Chronique » est une boutade manifeste. Plus encore, Jacob refuse non seulement de parler de la Grande Guerre, mais met en scène ce refus de prendre position clairement sur le conflit, voire sur n'importe quel sujet:

> MILORD: *Avant d'entreprendre quoi que ce soit avec vous, je voudrais que vous me fassiez connaître vos opinions.*
> *Voyons! vous avez bien vos petites opinions, religieuses, politiques.*
> LE CHRONIQUEUR: Oh! Milord j'en ai d'autres!
> LE POETE: Je me déclare mondial, ovipare, girafe, altéré, sinophobe et hémisphérique. Je m'abreuve aux sources de l'atmosphère qui rit concentriquement et pète de mon inaptitude.
> MILORD: *Qui vous interroge, monsieur le poète?* vous n'êtes pas sociable.
> LE POETE: Que te manque-t-il, ô crâne, pour avoir l'air d'un cul de poulet? la baudruche! et pour avoir l'air d'une autruche? la chair de poule.
> MILORD: Monsieur le poète! je vous prie de montrer par votre silence une politesse que vous ne gardez pas dans vos paroles!
> LE POETE: Ça n'est pas la peine d'être poli quand on n'a pas 6.000 francs de revenus.
> LE CHRONIQUEUR: *Credo in Deum, Patrem omnipotentem, Creatorem cœli et terræ et in Jesum Christum, Filium ejus unicum Dominum nostrum*.
> MILORD: Vous êtes Monarchiste![147]

[147] Max Jacob, « Chronique », *L'Elan* 10 (décembre 1916): 5, je souligne à l'exception de la citation latine. Le texte est consultable en ligne à: University of Iowa Libraries, *The International Dada Archive*, 19.05.11 <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Elan/10/index.htm>, et voir également ce texte reproduit dans Hélène Seckel et André Cariou, 135.

Le Chroniqueur « interviouvé » par Milord, évite d'abord de répondre: « Oh! Milord j'en ai d'autres. » C'est un masque du poète, bien entendu, comme le laisse entendre – à condition de savoir lire le latin ou reconnaître le Credo: « *Credo in Deum, Patrem omnipotentem, Creatorem cœli et terræ et in Jesum Christum, Filium ejus unicum Dominum nostrum* » (« Je crois en Dieu, père tout-puissant, créateur du ciel et de la terre, en en Jésus-Christ son fils unique, Notre Seigneur »). La citation latine, quoiqu'immédiatement reconnaissable, est représentée comme une présentation chiffrée de « l'opinion » du Chroniqueur, car Milord se montre parfaitement obtus, sinon inculte: « Vous êtes monarchiste! » L'absurde méprise de Milord met en abîme l'incompréhension anticipée du lecteur: le poète suggère que même la profession de foi la plus claire ne saurait être comprise – on la prendra tout au plus pour « une farce un peu plus corsée que les autres ».[148]

L'entretien de Milord et du Chroniqueur se voit pourtant parasité par un tiers intrus, le Poète, que Milord tente vainement de chasser: « Qui vous interroge, monsieur le poète? vous n'êtes pas sociable. » La réponse du Poète confirme les dires de Milord, puisque celui-là rit sous cape (à peine) de Milord en évocant l'aspect de baudruche ou de cul de poulet du crâne apparemment chauve de Milord. (De nombreuses répliques du Poète, dont celle-ci, reparaîtront parmi les aphorismes du *Cornet à dés*.[149]) Le Poète avait effectivement répondu (pour ainsi dire) à la question de Milord sur les « opinions » politiques et religieuses, mais sa réponse ressemble plus encore à une fin de non-recevoir que l'esquive désinvolte du Chroniqueur: « Je me déclare mondial, ovipare, girafe, altéré, sinophobe et hémisphérique. Je m'abreuve aux sources de l'atmosphère qui rit

[148] MJ, *DdT*, 121 et voir *supra*, 101.
[149] Voir MJ, *CaD*, 58 et *seq*.

concentriquement et pète de mon inaptitude. » Le poète est « mondial » et « hémisphérique », outre des caractéristiques parfaitement arbitraires telles que « sinophobe » et « girafe »: il s'agit d'une caricature du motif de l'homme-monde. Qu'on lui demande de livrer ses « opinions » et le poète se déclarera non seulement les avoir toutes, mais être lui-même absolument tout…et n'importe quoi. « Je suis tous les visages », « j'ai trop de goûts pour avoir du goût », écrit Cendrars: le poète mondial de Jacob, en revanche, n'est Tout qu'au prix d'un hétéroclite ridicule; étant tout, il est par conséquent un parfait tohu-bohu.[150] L'autodérision – le poète « pète de [s]on inaptitude » – n'annule pas le caractère hyperbolique, voire sublime de cette « déclaration »: si le Poète est Tout, c'est-à-dire une immense blague incohérente, il n'en est pas moins immense pour autant. La réclame survit à la dérision ou se nourrit d'elle.

Pourtant, Milord affirme que le Poète n'est pas « sociable ». L'expression a une portée bien plus vaste que l'intention de Milord ne lui donne: alors que le personnage accuse l'irritante intrusion d'un personnage railleur, impoli et de toute façon incompréhensible, l'expression suggère un constat beaucoup plus général sur le Poète, c'est-à-dire sur les poètes en général: ils ne sont « pas sociables » parce qu'ils n'ont de place dans aucun échange social véritable. Ils sont en dehors de tout échange; aux yeux des Milords du monde, l'inintelligibilité du langage poétique le prouve. Quant au Chroniqueur, il agit comme si le Poète était entièrement en dehors de son champ de vision; ses répliques le montrent peu ou prou inconscient de la présence du Poète. Si

[150] La « déclaration » du poète se retrouve à nouveau dans le *Cornet à dés*, détaché de ce dialogue. Le rapprochement avec Cendrars a une dimension suggestive: le mot « mondial » rappelle évidemment le bourlingueur, qui figure la Totalité sous la forme d'un œuf dans le poème « la Tête » dédié à Archipenko et dans *Moravagine* (l'artiste-démiurge, créateur du Tout, est donc effectivement « ovipare »); les *Pâques* témoignent même d'une certaine « sinophobie » dans l'évocation de leur « cruauté », qui relève du stéréotype. Ce n'est pas une lecture à clé, évidemment: seulement peut-on supposer que ces poètes puisent tous deux dans l'air du temps. MJ, *CaD*, 58; BC, *TADA* I, 10-11, 91; *TADA* VII, 22.

Milord en est irrité, il ne prête guère d'attention réelle aux propos du Poète. C'est évidemment le motif du poète-paria, l'exclu de la Cité. C'est aussi celui du fou shakespearien dont la caractéristique principale est de percevoir et de dire la vérité là où aucun autre ne la reconnaît, toujours sous la forme chiffrée de l'oracle. Autant dire que Milord, le Chroniqueur et peut-être le lecteur lui-même se fourvoient, parlant d'opinions, de politique ou d'actualité tandis que la vérité est ailleurs. Ici encore, le costume de bouffon ridicule dans lequel Jacob drape le Poète demeure un geste d'héroïsation, de sublimation du don poétique, tout paradoxal qu'il soit.

La « Chronique » exemplifie ainsi l'esthétique de la « déception »: celui qui voudrait l'actualité ou les opinions politiques de l'auteur ne les trouvera pas dans ce texte; il n'y trouvera la croyance de Jacob que sous forme d'esquives, d'aveux chiffrés ou d'autodérision.[151] Le texte est divisé en parties au même aspect de poupée-gigogne qu'on a observé dans le *Cornet à dés*: après une « Petite chronique de l'agriculture », un « Avertissement » suivi d'une « Préface » sous forme de manifeste parodique. Ce dernier mérite un examen. « Zut! Zut! Zut! à bas! à bas! à bas Laforgue! » déclare « Monsieur le Critique littéraire à sa fenêtre », qui poursuit:

> Quant à Laforgue! ce n'est que du genre. Tenez, c'est comme Rimbaud. On m'écrit de Province: « les gazons tricolores ». Non, à bas Rimbaud! La volonté de désordre est une louable tendance vers l'ampleur, mais le désordre c'est le manque d'ordre et qui dit manque, dit... Je suis de l'avis du régisseur. Certes, un ordre nouveau n'est pas le désordre... mais la décomposition n'est pas une position. La pastille pour être explosive, doit être solide. A bas Rimbaud![152]

Celui qui cherche l'esthétique de Jacob sera donc lui aussi déçu: ce manifeste en miniature manque un peu de clarté dans le contexte de cette chronique. Ce passage prend position contre la « décomposition » et « le désordre » ostensiblement exemplifiés par

[151] Sur l'esthétique de la déception, voir *supra*, 225-226, notes 63 et 64.
[152] Max Jacob, « Chronique », *L'Elan* 10 (décembre 1916): 5.

Laforgue et Rimbaud, tandis que la Chronique où elle prend place semble elle-même désordonnée et décomposée (mais un véritable « ordre nouveau », étant inouï, aurait peut-être l'air désordonné au premier abord).[153] Picasso lui-même se prête à ce jeu: un célèbre portrait de Jacob par le peintre espagnol surplombe cette chronique; c'est le premier portrait dans la manière néo-classique de Picasso. Cette apparente palinodie du célèbre cubiste a suscité une polémique, et prépare le « retour à l'ordre » des arts qu'évoque Cocteau dans le *Rappel à l'ordre* et par les historiens de l'art depuis lors.[154] Mais ce choix de Picasso joue visiblement sur la position paradoxale de Jacob dans cette « Chronique », suggérant l'ordre classique là où il semble ne s'agir que de désordre (et, par contrecoup, suggérant inversement que le « classicisme » du peintre n'en est un qu'en apparence).

Après cette « Préface », c'est « l'Avant-propos » sur les opinions, cité tantôt, puis un « Essai critique » (« supprimé ») et un « Essai biographique » (« coupé »: on refuse encore d'éclairer le lecteur); une série de poèmes qui seront modifiés et intégrés à la *Défense de Tartufe*; une « Chronique (décor et indications scéniques) » (au lieu d'une chronique on propose des didascalies) suivie d'une « Petite chronique » et d'une « Petite chronique scientifique » (qui n'en est pas une, pas plus que les autres). Suit « la modeste entrée du conteur » et un conte destiné plus tard au *Roi de Béotie* dont le protagoniste n'est guère modeste, et enfin une « Petite chronique cinématographique » sans un mot sur le cinéma: elle présente au contraire une scène de « cour d'assises » dans laquelle Milord et Cie condamnent un innocent probable, « Morisset cambrioleur poète connu à

[153] Sur le problème esthétique de l'ordre et du désordre chez Jacob, voir le chapitre suivant, *infra*, 503-552.
[154] Voir André Cariou et Hélène Seckel, 134 et 136; Jean Cocteau, *Le Rappel à l'ordre* (Paris: Stock, 1926); et Jean-Paul Bouillon, prés., *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*, coll. Travaux no. VII (Saint-Etienne: CIEREC, 1975).

Montparnasse ».[155] En somme, les titres jouent le rôle d'une signalétique affolée, d'une série d'annonces trompeuses.

Le tout constitue un véritable creuset d'écrits futurs: la forme dialoguée et la tonalité cocasse rappellent le *Phanérogame*, rédigé vers 1907 selon les dires de l'auteur, mais publié en 1918; par ailleurs, on y trouve des fragments d'au moins trois livres du poète. C'est dire l'importance de ce texte étrange qui travaille à désorienter *systématiquement* le lecteur. Jacob prend ainsi position en tant que poète déroutant, insituable, jouant le bouffon, le moraliste, le fou littéraire ou le poète classique tour à tour. Le geste est d'autant plus efficace qu'il rompt radicalement et spectaculairement avec la ligne éditoriale affichée de la revue, celle de la littérature de guerre: car la « Chronique » évacue la Guerre plus que toute autre question idéologique de l'époque.

La Guerre, en 1916, c'est l'Actualité par excellence, ce sur quoi aucune « Chronique » ne saurait se taire. La hardiesse extrême dont Jacob fait preuve en évacuant ce sujet exige une mise en perspective du climat idéologique de ces années. Selon Claude Debon, « toute œuvre écrite et publiée pendant cette période par un écrivain français participe d'un phénomène collectif auquel elle ne peut échapper: la littérature en temps de guerre. »[156] Il s'ensuit qu'il faut lire les silences aussi bien que les paroles en fonction de culture de guerre, car rien n'y échappe. Mais cette pression idéologique omniprésente est devenue difficile à concevoir aujourd'hui. Les historiens Annette Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau affirment qu'une véritable « rupture cognitive » nous sépare désormais du « socle des représentations auquel s'est adossé

[155] Max Jacob, « Chronique », *L'Elan* 10 (décembre 1916): 5. Le conte s'intitule « Petite crise de dandysme étudiée chez un adolescent », repris dans MJ, *Le Roi de Béotie* suivi de *La Couronne de Vulcain* et de *Histoire du roi Kaboul 1^er^ et du marmiton Gauwain* (Paris: Gallimard, 1971) 36-41.
[156] Claude Debon, *Guillaume Apolllinaire après* Alcools, 11.

l'immense consentement collectif – et tout particulièrement français – de 1914-1918 [...]. La guerre [...] est désormais en position de complète extériorité. »[157] A cause de cette extériorité cognitive, on risque fort de sous-estimer l'audace jacobienne, de même que l'on peut se méprendre sur certaine singularité apparente des *Calligrammes* d'Apollinaire. Dans ce dernier cas, le déplacement des normes littéraires a rendu gênant et trop visible aujourd'hui ce qui passait proprement *inaperçu* en 1917 – patriotisme sincère, jolis obus et soldats héroïques. Inversement, on ne remarque plus certains non-dits très parlants chez Jacob; sa manière de *se taire bruyamment*, si j'ose dire, sur le chapitre de la Guerre ou sur sa perspective politique.

Comme on l'a suggéré, l'*Elan* exemplifie dans son ensemble l'unanimité du consentement à la guerre auquel Becker et Audoin-Rouzeau font allusion. Le titre même de la revue (puisqu'il ne s'agit pas du cervidé...) en dit la volonté de contribuer à « l'effort national », sans équivoque ni hésitation. C'est la règle: tout au long de la guerre, le pacifisme (voire une attitude vivement critique envers la guerre) reste une position ultra-minoritaire, gommée par la censure et assimilée à l'antipatriotisme.[158] Certes, en 1917, les esprits s'étaient aigris contre la brutalité de la guerre. Par conséquent trouve-t-on moins de l'enthousiasme guerrier des débuts – mais on en trouve encore en abondance. Et cette lassitude, dans tous les cas, ne conteste jamais la légitimité de la guerre.[159] Des images violentes des séquelles de la guerre se retrouvent dans l'*Elan*, comme dans bien des revues d'art vers 1917. Mais ces images, aussi brutales qu'elles

[157] Stéphane Audoin-Rouzeau et Annette Becker, *14-18, retrouver la Guerre* (Paris: Gallimard, 2000) 18.
[158] Tous les historiens font le constat de l'absence de toute contestation en France. Voir par exemple Nadine-Josette Chaline, « Pacifismes pendant la guerre », dans Stéphane Audoin-Rouzeau et Jean-Jacques Becker, dir., *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918* (Paris: Bayard, 2004) 839-853.
[159] On sous-estime la profondeur du consentement *même en 1917:* la dimension et la signification des mutineries françaises, par exemple, ont été souvent exagérées; voir Nicolas Beaupré et Christian Ingrao, « Marginaux, marginalité et marginalisation durant la guerre », *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914-1918*, 764-765.

fussent, ne pouvaient qu'entériner le discours de « sacrifice » et de « devoir sacré » qui servaient à justifier la guerre.[160]

Malgré le relatif conformisme de l'*Elan*, la production plastique de qualité présentée dans la revue, ainsi que ses chroniques et dessins gentiment satiriques poussent Etienne Alain-Hubert à affirmer que *même* l'*Elan* aurait montré « plus de véritable audace » sur le plan idéologique que la revue de Cocteau, *le Mot*. C'est dire à quel point une perspective unique sur la guerre domine. Indirectement, c'est aussi donner à voir l'action déformante de l'histoire littéraire, qui tend à garder l'objet exceptionnel au lieu du commun d'une époque, (ou de tenir ce qu'il y eut de plus commun pour une rareté: toutes les nuances sont possibles). Etienne Alain-Hubert a estimé le tirage de *Nord-Sud* à environ 200 exemplaires, et insiste sur le financement incertain de la revue au cours de sa courte existence. L'*Elan*, en revanche, moins scandaleux et moins novateur que *Nord-Sud*, connut une popularité croissante, augmentant son tirage au-delà de mille exemplaires dès le deuxième numéro, et ajoutant des pages supplémentaires au cinquième et au huitième numéros (ce succès semble durer du moins jusqu'aux trois derniers numéros: la vie d'une revue littéraire est rarement longue). Cependant, contrairement à *Nord-Sud*, il n'existe aujourd'hui aucune réédition de l'*Elan*....[161]

Le modernisme de *l'Elan* atteint son point d'apogée au dixième numéro, qui « paraît sous une nouvelle forme […] très moderne », selon la rédaction: jusque-là imprimé sur beau papier avec des reproductions en couleur et souvent insérées en hors-texte, le numéro dix est imprimé sur papier glacé à la manière d'un magazine et se plie

[160] Le livre récent de Pierre Schoentjes corrobore ce point de vue, selon lequel on exagère souvent la valeur contestataire des représentations de la guerre; montrer la violence et la mort ne vaut pas refus ni « pacifisme ». Pierre Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre: variations littéraires sur 14-18* (Paris: Classiques Garnier, 2009).

[161] Etienne Alain-Hubert, *Nord-Sud: Revue littéraire*, Paris: Jean-Michel Place, 1980, p. *xi-xiii;* et voir les indications de tirage émanant de la rédaction de *L'Elan* 1 (15 avril 1915): 2; *L'Elan* 2 (17 avril 1915): 11.

comme un journal. (Cette « forme très moderne » avait peut-être l'avantage supplémentaire de diminuer le coût de l'impression.) Jacob est la vedette du numéro: son texte remplit plus de la moitié des pages et se déplie en une grande affiche; « à elle seule une plaquette inédite de 30 pages », d'après la rédaction.[162] On élit Jacob en emblème de la nouvelle poésie, alors qu'Apollinaire et Reverdy contribuent au numéro un poème chacun.

Autrement dit, en dépit du tournant avant-gardiste de *l'Elan*, cette revue est restée relativement discrète sur le plan idéologique: à l'exception, justement, de la « Chronique » de Max Jacob. Ce texte met en scène un faux entretien du poète avec lui-même. La démarche exceptionnellement narcissique de Jacob (c'est encore l'autodérision jacobienne) consiste à se mettre en scène dans un refus affiché, obstiné, de parler de la guerre ou de rester « dans le ton » de la revue. Jacob nargue le milieu littéraire, ne se pliant ni aux normes littéraires ni aux mots d'ordre idéologiques.

Outre l'intérêt manifeste d'Ozenfant pour l'écriture jacobienne, on peut rattacher cette promotion spectaculaire à un effort concerté de la part du poète. Le premier numéro de *Nord-Sud* paraît trois mois après le numéro dix de *l'Elan*, le 15 mars 1917. Max Jacob est encore bruyamment à l'affiche, signant quatre pages sur seize. Ces publications rapprochées préparent manifestement la sortie du *Cornet à dés* en octobre 1917, d'autant que les annonces « à paraître » du *Cornet* parues dans *Nord-Sud* comptent parmi les tout premières annonces de la parution prochaine du recueil. *Nord-Sud* souligne d'emblée sa volonté de s'affranchir de la Guerre, bien relativement au regard des contributions d'Apollinaire, mais assez pour attirer de l'hostilité de part et d'autre.[163] Or dans les trois

[162] Note de la rédaction [Amédée Ozenfant], *L'Elan* 10 (décembre 1916): 5.
[163] Voir Etienne-Alain Hubert, préface, *Nord-Sud*, *xvi*.

premiers numéros de *Nord-Sud*, Jacob publie trois des textes liminaires du livre: « La Guerre » et les deux poèmes intitulés « 1914 ». Alors que *Nord-Sud* s'oppose à l'omniprésence étouffante de la guerre en littérature, le poète y publie des « poèmes de guerre » (trompeurs, bien entendu).[164] Il y a une apparence de palinodie: alors que Jacob vient de souligner son refus de « parler politique » dans l'*Elan*, il finit par « céder » dans *Nord-Sud*. En vérité, ces publications reproduisent le geste de l'*Elan*, où le poète allait déjà à contre-courant de la politique éditoriale. Au lieu de se taire comme dans la « Chronique », Jacob démultiplie les signes contradictoires de sorte qu'il devienne impossible de déceler une tendance politique cohérente de sa part. Sans doute la « tendance » de son écriture n'est-elle guère plus claire après ces redoutables faux-fuyants.

On a vu tout à l'heure comment Apollinaire s'inscrit sciemment dans les discours dominants, même s'il y introduit subtilement des changements de perspective essentiels ou des procédés nouveaux. Jacob, au contraire, se montre récalcitrant au moindre effet de mode, affichant une indépendance farouche tant par son refus de l'hommage reverdien que par les nombreuses provocations des trois chroniques. Apollinaire veut représenter la collectivité, l'incarner à lui seul; alors que Jacob désire la solitude d'une singularité absolue, au prix d'une incompréhension de ses pairs qu'il semble accueillir de plein gré (il n'en est rien, bien entendu).[165] Cendrars, quant à lui, tente de naviguer entre ces deux extrêmes, tissant ses poèmes de la tension constitutive entre la volonté de se distinguer et

[164] Voir *infra*, 533-534.

[165] L'*Art poétique* fait allusion deux fois au reproche que lui adressait ses « ennemis »; le meme motif revient à l'occasion dans la correspondence: on soupçonne un peu d'amertume. Max Jacob, *Art poétique* suivi de *Notes à propos des Beaux-Arts* (Paris: L'Elocoquent, 1987) 16, 64.

celle de participer au collectif. Dans une certaine mesure, Cendrars représente le plus rusé et le plus subtil stratégiste entre ces trois poètes à la fois si proches et si différents.

c. Cendrars, portrait en franc-tireur

Cendrars réunit en 1919 ses poèmes courts publiés de 1913 à 1919, dont certains déjà croisés dans ces pages, dans un volume intitulé *Dix-neuf poèmes élastiques*. Dans son édition critique de ce livre, Jean-Pierre Goldenstein remarque la longueur très variable du vers cendrarsien, et affirme que « l'élasticité » de ces poèmes désigne « tant les capacités de compressibilité ou d'extensibilité du vers, […] que la propriété d'interprétations diverses tout au long de la chaîne du sens au non-sens. »[166] Cependant, outre ces caractéristiques du vers et du sens, le titre de Cendrars peut suggérer de toutes autres élasticités: celles, par exemple, des tensions dynamiques de la vie, qui éloignent et rapprochent les hommes et les œuvres. De telles relations entre créateurs fondent les *Dix-neuf poèmes élastiques:* Cendrars le souligne dans la « Notule » de l'édition originale de 1919. Selon le poète, ces poèmes seraient « nés à l'occasion d'une rencontre, d'une amitié, d'un tableau, d'une polémique ou d'une lecture », et appartiendraient « au genre si décrié des poèmes de circonstance. »[167] C'est, entre autres choses, une invitation à examiner de près les contextes à la source de ces poèmes, travail que J.-P. Goldenstein a admirablement entrepris et que je poursuis ici. Cependant, la « Notule » ne précise pas dans quelle mesure Cendrars adhère au jugement commun sur le genre du poème de circonstance. S'agit-il pour lui de redonner vie et puissance expressive à un genre

[166] Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, 23.
[167] Blaise Cendrars, *TADA* I*,* 359.

injustement méprisé, ou d'offrir quelques bribes cueillis en route et sans grande importance aux yeux du poète? Ces poèmes syncopés, imprévisibles, éminemment mémorables débordent toute lecture anecdotique, mais c'est paradoxalement leur statut de vestige qui leur confère cette richesse; ce sont des vestiges de la Vie.

Conformément à ce statut générique, ces poèmes poursuivent un dialogue intense avec leur contexte, et notamment avec les revues où ils paraissent et les animateurs de ces revues. Mais dans les poèmes élastiques, ce lien au contexte a pour effet de démontrer la porosité de l'éloge et du blâme. Chez Cendrars – et c'est là une tendance de l'œuvre dans son ensemble, sinon l'un des principes moteurs de son écriture –, éloge et blâme se parasitent, s'imbriquent; la répugnance et la fascination se chevauchent, l'anathème bascule dans l'adoration. Le genre même du poème de circonstance, sinon de tout objet esthétique aux yeux de Cendrars, se situe au cœur de cette ambivalence poussée jusqu'au paradoxe.

d. Contextes: la revue *Montjoie!* et les poèmes élastiques

Montjoie! Organe de l'impérialisme artistique français, gazette d'art épisodiquement produite par Ricciotto Canudo en 1913 et 1914, est l'une des premières revues dans laquelle Cendrars a publié des poèmes élastiques. On y trouve trois poèmes de Cendrars: « Ma danse », paru dans le numéro de janvier-février 1914, et le couple de poèmes intitulés « Canudo » et « Apollinaire » dans le numéro de juin 1914, lesquels deviendront « Mardi gras » et « Hamac » respectivement dans le recueil de

1919.[168] Pour construire ces poèmes, Cendrars glane des mots, des phrases ou des idées qui proviennent du contexte immédiat de la revue, et une lecture attentive suggère que le poète y était impliqué en amont de la publication, lors de la gestation même des numéros.[169] A travers cette récupération de matériaux environnants, il pratique le genre très cendrarsien de « l'éloge assassin », genre qui donne une forme poétique à l'ambivalence. L'éloge assassin n'est pas simplement un éloge tiède, ni un blâme déguisé. Il tente de réunir les extrêmes en une formule, de dire simultanément l'admiration et le mépris, l'amitié et l'exécration, l'adhésion et la distanciation.

La revue *Montjoie!* eut un programme un peu difficile à saisir. En tête du dernier numéro (juin 1914), la rédaction, c'est-à-dire Ricciotto Canudo et Valentine de Saint-Point, annonce qu'il n'est « l'organe d'aucun groupe », et qu'il promeut un « éclectisme au service de la culture française affirmée partout en dominatrice, voilà la formule de notre impérialisme artistique. »[170] Mais on voit mal comment l'éclectisme peut servir une telle cause: c'est supposer que les artistes, cette fameuse bande de chats, marcheraient spontanément dans le même sens, leurs différences nonobstant: on n'est pas bien loin du Fantômas des *Soirées*. *Montjoie!* formule néanmoins cet éclectisme avec plus de naïveté formulé avec plus de naïveté. Le mélange des courants de cette revue brouille la posture moderniste, et le résultat est moins audacieux sur le plan littéraire que dans le domaine

[168] Voir BC, *TADA* I, 75, 77-78 pour les versions définitives de « Mardi gras », « Hamac » et « Ma danse », et voir l'édition de Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, 48-50 et 58-66. Sur « Apollinaire » selon un autre angle d'analyse, voir *supra,* 57-59.

[169] L'hypothèse d'une implication éditoriale de Cendrars dans *Montjoie!* peut étonner, mais outre les textes de Cendrars lui-même, on remarquera, par exemple, une traduction de la « Séquence de Salomé » de Godeschalk dans le numéro de janvier-février 1914 de la revue (2ème année, no. 1-2, p. 5). Ce choix éditorial est éminemment gourmontien et *a fortiori* cendrarsien; une citation de Godeschalk paraîtra en exergue à *Bourlinguer*.

[170] « Déclaration », *Montjoie!* 2.4/5/6 (juin 1914): 2. Cette revue ne bénéficie pas d'une édition en facsimilé, mais on consultera la monographie très fouillée de Anna Paoletti Mossetto-Campra, *Montjoie! ou la ronde des formes et des rythmes* (Fasano: Grafischena, 1979).

des arts plastiques, à quelques exceptions près.[171] Bref, la revue risquait de désorienter le lecteur, plutôt que de « donner une direction à l'élite », selon le mot de la rédaction.

Le numéro de juin 1914, où paraissent les poèmes à Canudo et Apollinaire, est dédié aux arts décoratifs. La revue est parsemée d'images de chaises ou de lampes luxueuses, de salles à manger ou de chambres bourgeoises. Mais les poèmes de Cendrars précèdent la grande majorité de ces images; ils trônent en plein centre de la quatrième page de la revue. Et Cendrars est partout mis en valeur dans ce numéro. Des images de tableaux, de robes simultanées et de reliures de Sonia Delaunay renvoient indirectement à Cendrars, grâce à la présence d'une reproduction photographique de la *Prose du Transsibérien*, très discutée alors dans la presse (le texte est illisible, mais c'est la toute première reproduction publiée du poème).[172] Ostensiblement, Cendrars s'inscrit dans la thématique du numéro par ses collaborations avec Delaunay, grâce auxquelles il contribuerait aux arts décoratifs.

Les deux poèmes de Cendrars sembleraient sans rapport à ce thème. Pourtant, on y trouve bien des décors d'intérieur. Mais ce sont des intérieurs de poète, qui sentent la misère et le composite. Apollinaire range ses livres sur des meubles improvisés (« Les livres en estacade »), et il décore son espace intime avec une affiche publicitaire (à côté d'un Rousseau…). La chambre de Cendrars à New York est qualifiée de « taudis », tandis que celle de Canudo est un « grenier » bigarré de singes et de belles dames. Tout se passe comme si Cendrars tenait à dénoncer plus ou moins discrètement la fausseté des

[171] Sur l'éclectisme déroutant et l'originalité relativement faible des contributions littéraires à la revue, voir A. Mossetto-Campra, 124 et *seq*.
[172] C'est la polémique autour de la *Prose*. Voir le dossier de presse réuni par Antoine Sidoti, *Genèse et dossier d'une polémique* et *supra*, 395, note 23.

images de la revue, en leur opposant celles d'une vie passablement plus brutale et confuse, loin des expositions artistiques.

e. Les poèmes élastiques et « l'éloge assassin »

Ainsi s'instaure un contraste frappant entre les poèmes de Cendrars et les pages qui les entourent. Dans « Apollinaire », sans doute le poème élastique le plus commenté, Cendrars propose une chronologie à la fois élogieuse et narquoise:

Apollinaire [Hamac]

Onoto-visage
Cadran compliqué de la Gare Saint-Lazare
Apollinaire
Avance, retarde, s'arrête parfois.
Européen
Voyageur occidental
Pourquoi ne m'accompagnes-tu pas en Amérique?
J'ai pleuré au débarcadère
New-York
-○-
Les vaisseaux secouent la vaisselle
-○-
Rome Prague Londres Nice Paris
Oxo-Liebig fait frise dans ta chambre
Les livres en estacade
-○-
Les tromblons tirent à noix de coco
Julie ou j'ai perdu ma rose
-○-
Futuriste
-○-
Tu as longtemps écrit à l'ombre d'un tableau
A l'Arabesque tu songeais
A toi le plus heureux de nous tous
Car Rousseau a fait ton portrait
Aux étoiles
Les œillets du poète *Sweet Williams*

-○-
Apollinaire
1900-1911

Durant 12 ans seul poète de France[173]

« Apollinaire / 1900-1911 / Durant 12 seul poète de France »: Pour Claude Leroy, ces vers constituent un

> [c]alendrier d'une remarquable insolence [qui] donne à cet hommage à Apollinaire la forme d'une épitaphe!...Tout le poème manifeste à l'égard de l'aîné admiré et décrié une ambivalence que corroborent bien des textes ou des déclarations souvent réticentes ou insinuantes de Cendrars.[174]

Cet « hommage » est d'une « remarquable insolence »; elle reflète une « ambivalence » envers un aîné à la fois « admiré et décrié ». C'est une description de ce que j'ai appelé l'éloge assassin, qui vise à fusionner les extrêmes du blâme et de l'éloge, à faire que l'éloge *en tant que tel* soit blâme, ou inversement. Claude Leroy a déjà parlé d'« admiration assassine » pour décrire l'attitude de Cendrars envers Apollinaire.[175]

L'éloge assassin manifeste la même attitude paradoxale que cette « admiration », mais l'éloge constitue un mode discursif. La formule « éloge assassin » renvoie par dessein à la même tradition épidéictique discutée à propos de Jacob.[176] Cendrars et Jacob, nés en 1887 et 1876 respectivement, ont pu être formés en rhétorique à l'école; en France, l'enseignement de la rhétorique cesse officiellement à partir de 1890 (mais dans les faits l'enseignement persiste bien au-delà de cette date).[177] La génération de Cendrars

---

[173] Blaise Cendrars, « Apollinaire », *Montjoie!* 2.4/5/6 (juin 1914): 4.
[174] BC, *TADA* I, 364, note 39.
[175] Pour Claude Leroy, l'« admiration assassine » de Cendrars pour Apollinaire consiste en un meurtre symbolique dont les signes se multiplient dans le discours sur l'aîné; voir notamment Claude Leroy, *La Main de Cendrars* (Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996) 39-41.
[176] Sur la rhétorique épidéictique, voir notamment Richard Lockwood, The *Reader's Figure: Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal* (Genève: Droz, 1996).
[177] Françoise Douay précise que « l'enseignement de la rhétorique, relayé par l'étude de la langue et de la littérature nationale, s'étiole dans le monde anglo-saxon vers 1850; il est supprimé des programmes allemands par Bismarck en 1860; des programmes français par Jules Ferry en 1890, non sans résistances jusqu'en 1902 ». Douay ne précise pas la situation de la Suisse (avis aux cendrarsiens helvétiques). Françoise Douay (1999), « Rhétorique et argumentation », *Texto!* <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2320>. Sur les implications de ce changement pédagogique, voir la fascinante discussion de Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* (Lagrasse: Verdier, 2008) 44-87.

en France – Canudo, Apollinaire, Romains, Max Jacob, Jean Cocteau, Roussel – fut donc la dernière à subir cet enseignement. Fait qui sépare ces écrivains des surréalistes.

De nombreux textes de Cendrars ont la même affinité avec l'éloge paradoxal que les textes de Jacob et Raynal observés tout à l'heure. Bien entendu, les contraintes traditionnelles de ce genre ne conviennent pas mieux à Cendrars qu'à Jacob. Tout comme chez Jacob, le rapport entre certains textes de Cendrars et l'éloge paradoxal ne tient qu'à la volonté de valoriser ou de dévaloriser un objet: on affiche souvent cette visée malgré une charpente argumentative assez lâche, voire des expérimentations formelles sans commune mesure avec la tradition rhétorique. On ne saurait donc réduire les textes de Cendrars aux limites de ce seul genre: mais la comparaison demeure instructive. « Le Principe de l'utilité », par exemple, appartient clairement au discours de l'éloge (de l'attitude utilitariste, voire de l'instrumentalisation systématique du monde). Mais cet éloge est exceptionnellement ambigu. On lit souvent ce texte au premier degré, alors qu'il se retrouve presque à l'identique dans *Moravagine* où il est attribué au narrateur, fait qui le rend éminemment suspect. En outre, l'argument du « Principe de l'utilité » constitue une inversion parfaite des thèses de l'Art pour l'art, et certaines tournures clés suggèrent qu'il s'agirait d'un avatar masqué de l'esthétisme, sous forme de reflet inversé. Aussi Cendrars répète-t-il que le principe d'utilité explique la « ligne agréable à l'œil » du couteau et du bateau, et aboutit aux « *conceptions esthétiques* extraordinairement pures » des peuples primitifs.[178] Pour Cendrars, l'esthétisme est la faute par excellence en art; en lisant de telles phrases, peut-on lire « le Principe d'utilité » au premier degré? De semblables affinités avec l'éloge paradoxal affleurent dans l'éloge des pathologies

[178] BC, *TADA* XI, 37-39, je souligne.

mentales de *Moravagine*, l'amoralisme meurtrier d'« Eloge de la vie dangereuse », l'industrialisation et le vitalisme de « J'ai tué », etc.[179]

Les sept oncles du *Panama*, quant à eux, dégagent une aura à la fois vénérée et exécrée:

> En route
> Je n'ai pas de papier pour me torcher
> Et je sors
> Comme le dieu Tangaloa qui en pêchant à la ligne tira le monde hors [des eaux
> La dernière lettre de mon troisième oncle[180]

La comparaison hyperbolique de la lettre à quelque monde surgi de la poche du poète-démiurge glorifie la lettre de l'oncle à tel point qu'on oublie presque sa destination implicite, bien moins glorieuse: elle va servir de papier hygiénique. Cendrars attribue aux oncles à la fois une puissance divine et une souillure abjecte. En vérité, l'ambiguïté axiologique est peut-être plus essentielle au *Panama* qu'à aucun autre texte de Cendrars. Car si ce texte propose une série de figures exemplaires, le poème évite d'accorder à ces exemples une valeur clairement négative ou positive. Certes, les sept oncles sont peu ou prou des modèles du poète ou inversement, mais s'agit-il de bons ou de mauvais modèles? Sont-ce des Catilina ou des Caton, des lâches ou des héros, des faibles ou des forts, des fourbes ou des vertueux? Il n'est pas facile de trancher. Par conséquent, ce poème au dispositif construit tout entier sur l'exemplarité travaille à en court-circuiter la logique. Car, de manière quasi systématique, la présentation du modèle héroïque ou du contre-modèle comporte une orientation claire à visée didactique et morale, du moins depuis l'Antiquité jusqu'au romantisme.

[179] BC, *TADA* VII, 11-15; *TADA* XI, 11-25.
[180] BC, *TADA* I, 48-49.

La valeur du dédicataire, Edmond Bertrand « barman de Matachine » s'éclaire lui aussi à la lumière de cette ambiguïté axiologique. Il ne s'agit pas d'une dédicace ordinaire: outre la dédicace habituelle en tête du poème, une deuxième dédicace en vers s'insère dans le corps même du *Panama*. Ainsi, le poème commence et termine avec Bertrand comme pour insister sur sa nature emblématique; selon la formule heureuse de Michèle Touret, comme si Bertrand « était le seul vrai oncle » du poète.[181] Mais pourquoi le poète dédie-t-il le poème à ce personnage? Il semble d'abord s'agir d'un geste de reconnaissance en souvenir de services rendus:

> Monsieur Bertrand
> Vous m'avez offert des liqueurs fortes pour me prémunir contre les [fièvres du canal
> Vous vous êtes abonné à l'Argus de la Presse pour recevoir toutes les [coupures qui me concernent[182]

Pourtant, cette reconnaissance se complique rapidement:

> Des milliers de Chinois sont morts où se dresse maintenant le Bar [flamboyant
> Vous distillez
> Vous vous êtes enrichi en enterrant les cholériques[183]

Yvette Bozon-Scalzitti a expliqué que le nom Matachine signifierait « boucher » ou « Chinois mort » en espagnol, par allusion au suicide en masse d'un groupe d'ouvriers chinois qui travaillaient sur chemin de fer du Panama bien avant le projet du canal.[184] Bertrand aurait construit son bar directement sur l'ancienne fosse de ces Chinois, et se serait enrichi des morts de la Compagnie de Panama. Autrement dit, il a vécu de ces cadavres comme une manière de goule. Sauf dans son acception scientifique plus rare, le verbe « distiller » se construit habituellement avec un complément d'objet; on distille

[181] Michèle Touret, « Le goût du départ », *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*, 67.
[182] BC, *TADA* I, 59.
[183] BC, *TADA* I, 59-60.
[184] Yvette Bozon-Scalzitti, « Le 'crach' du Panama », *Revue des Sciences Humaines* 216 (1989): 37.

quelque chose. L'absence de complément devient suspect ici, serré comme il est entre ces deux vers macabres: que distille Bertrand et à partir de quoi, au juste? Dans un pareil charnier, on craint d'y répondre.

Ce Bertrand et son bar, fleurs à l'odeur putride, ressemblent de près à la vie foisonnante décrite aussitôt après cette dédicace. Il s'agit de la vie nichée dans le chantier abandonné des Français:

> Envoyez-moi la photographie de la forêt de chênes lièges qui pousse
> [sur les 400 locomotives abandonnées par l'entreprise française
> Cadavres-vivants
> Le palmier greffé dans la banne d'une grue chargée d'orchidées
> Les canons d'Aspinwall rongés par les toucans
> La drague aux tortues
> Les pumas qui nichent dans le gazomètre défoncé
> Les écluses perforées par les poissons-scies[185]

Tout comme ces êtres vivaces, Bertrand et son entreprise ont surgi de la ruine et de la mort. Enrichi par le carnage, implanté sur une fosse commune, distillant une (funèbre?) liqueur qui protège contre la fièvre, Bertrand est à l'image de cette vie-mort indémêlable des machines grouillantes, à l'image de ce palmier-banne, de cette chênaie de locomotives, de ce poisson-scie qui emprunte son nom et sa forme à un outil de construction.[186] Sur le plan cosmique, Bertrand symbolise ainsi la Vie, la vitalité irrépressible renaissant de sa propre pourriture, là où aucune vie ne semblait possible.

---

[185] BC, *TADA* I, 60.

[186] Cette suite d'images mêlant la machine au végétal ou à l'animal fait inéluctablement penser à l'exemple de l'orchidée en forme de guêpe qui permit à Deleuze d'élaborer le concept de *déterritorialisation*, processus de déplacement du territoire de l'être vivant (Deleuze emprunte l'exemple à Proust). Grâce à la ressemblance entre l'orchidée et la guêpe, le cycle de vie de l'orchidée recoupe celui de la guêpe qui, en tentant de s'accoupler à la fleur, la fertilise ou en récolte le pollen. Ainsi, l'orchidée s'infiltre dans le territoire de la guêpe, mais à condition de devenir de moins en moins orchidée, de plus en plus guêpe. Dans ce passage du *Panama*, Cendrars montre les animaux et les plantes en train de coloniser les machines, et conséquemment d'évoluer vers le machinique. Le concept de déterritorialisation semble d'autant plus pertinent que la question du territoire et du passage entre territoires concerne de près le poète bourlingueur. En effet, la critique Yvette Bozon-Scalzitti s'est déjà servie de concepts deleuziens, dont la déterritorialisation, dans ses travaux sur Cendrars. Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux, passim* et Yvette Bozon-Scalzitti, « En finir avec le secret? » *Sud* 18 (1988): 187-212.

Mais sur un plan humain, Bertrand a bien peu de qualités, et la dédicace elle-même en vient à ressembler à quelque dénonciation: est-ce là une dédicace en signe de reconnaissance, ou bien un don empoisonné, comme on offrirait une fleur vénéneuse à une femme haïe?

Edmond Bertrand met ainsi au premier plan la mécanique de louange-anathème qu'on observe tout au long du poème. La critique cendrarsienne ne semble pas avoir pris la mesure de cette indétermination axiologique et de son importance capitale dans l'économie de ce poème, qui demeure relativement peu commenté.[187] Le poète du *Panama* est indiscutablement passé maître dans l'expression des ambivalences les plus intenses, dans la construction de flottements axiologiques en tous genres; le *Panama* offre un exemple remarquable de cette démarche.

Le poème dédié à Apollinaire s'inscrit donc dans une logique récurrente de l'œuvre cendrarsienne. C'en est un exemple particulièrement ambigu. Leroy insiste en premier lieu sur l'insolence du « calendrier-épitaphe », mais la divergence des commentaires démontre l'instabilité de l'ironie. Certains commentateurs ont cru que ce poème témoignait surtout d'une bienveillance de l'auteur des *Pâques* envers Apollinaire.[188] Un nouveau jeu sur le contexte rend le geste encore plus malaisé à évaluer. Car dans ce même numéro, la rédaction, sous le pseudonyme « le Juste », condamne les « disputes à coups de dates » entre les auteurs impliqués dans la fameuse querelle du simultanéisme. « Violences creuses dans les attaques, » écrit le Juste,

[187] Pour les travaux principaux sur le *Panama*, voir *supra*, 155, note 26.
[188] Carrie Noland, par exemple, dans son stimulant chapitre dédié à la poésie de Cendrars, affirme que « Hamac », telle une publicité, « vise en même temps à faire l'éloge, et à vendre Apollinaire ». La comparaison au langage publicitaire suppose l'éloge. Carrie Noland, *Poetry at Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1999) 109, je traduis.

« humilité dans les ripostes, ironies lourdes, agressions et étalage lamentable de titres et de dates…quelle misère! »[189]

Canudo semble prendre parti en faveur du bourlingueur dans cette polémique, puisqu'il publie une image de la *Prose du Transsibérien* et des poèmes de Cendrars, mais on peut penser qu'il désapprouve tout autant les dates contentieuses du poème. Et Cendrars avait lui-même rédigé une chronologie de titres et de dates relatifs au simultanéisme, qu'il a proposée à Apollinaire, lequel ne l'a jamais publiée.[190] On peut aussi se demander si la chronologie du poème n'est pas une surenchère parodique des gesticulations de Barzun et d'Apollinaire, une manière de dénoncer leur vain souci de priorité. Enfin, peut-être que Cendrars fait fi de la désapprobation de Canudo. Après tout, son poème à l'Italien n'hésite pas à prendre des distances nettes envers le programme de la revue et les idées de son directeur. La deuxième partie de ce poème est une suite de rebuffades visant Canudo et la revue *Montjoie!*:

> Il n'y a pas de commune
> Il n'y a pas d'aéropage [*sic*]
> Il n'y a pas de pyramide Spirituelle [*sic*]
> Je ne comprends pas très bien le mot Impérialisme

La revue *Montjoie!* est sous-titrée « Organe de l'impérialisme artistique français ». Avouer ne pas bien comprendre le mot « impérialisme », c'est montrer une certaine confusion face à cette revue et ses raisons d'être. Les écrivains évitent généralement de désavouer et de critiquer une revue qui les publie…à plus forte raison dans les pages mêmes de la revue en question! Ce n'est pas encore mordre la main qui nourrit, mais le geste est malicieux. L'exemple de l'« Axiome final à prendre ou à laisser » de Jacob observé tout à l'heure témoigne certes d'une opinion en porte-à-faux par rapport à celle

[189] « Notre Pavois et Notre Pilori: Byzantinisme », *Montjoie!* 2.4/5/6 (juin 1914): 30.
[190] BC, *IS*, 366-368.

d'Apollinaire sur le sujet de la synthèse, mais cette divergence ne dévalorise pas le programme des *Soirées* comme le fait Cendrars à l'égard de *Montjoie!* De même, les chroniques de Jacob, aussi décalé qu'elles soient, ne paraissent pas critiquer *291* ni *l'Elan*: aller à l'encontre de la ligne éditoriale de la revue n'implique pas nécessairement un jugement des choix de la revue.

Les autres négations de Cendrars, bien plus franches, ont en commun de contester l'idée d'une norme repérable, française, méditerranéenne ou autre, dans les arts ou dans la Cité. Comme l'a relevé Jean-Pierre Goldenstein, la « pyramide Spirituelle » est une allusion textuelle à la dédicace de la *Vision exégétique de la 9ème symphonie de Beethoven* de Canudo, publiée en 1905.[191] Cette pyramide est l'emblème d'une conception rigidement hiérarchique du monde et des arts. Pour Canudo, l'esprit est au-dessus de la matière; la matière subit des processus de « solidification » et de « subtilisation »; la Pensée et la Lumière, sources du « tout phénoménal », sont le point ultime de subtilisation, tandis que la Musique se situe à la frontière du phénoménal et de l'idéal: « la musique représente le maximum de vibration de la matière, avant que celle-ci soit lumière. »[192]

La « pyramide Spirituelle » désigne donc cette échelle cosmique passablement idiosyncrasique, où les arts jouent décidément le beau rôle. Dans le cadre d'une telle métaphysique, certaines œuvres se situent naturellement au-dessus de certaines autres. Le culte du génie, de Dante et de Beethoven notamment, fonde la réflexion de Canudo, comme il l'explique en avril 1908 dans une lettre à Apollinaire qui évoque « l'exemple

[191] Ricciotto Canudo, *Le Livre de la Genèse: la 9ème Symphonie de Beethoven. Vision exégétique* (Paris: Editions de la Plume, 1905), et voir Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, 65.
[192] Ricciotto Canudo, *Le Livre de l'évolution: l'homme, psychologie musicale des civilisations* (Paris: Bibliothèque Internationale d'Edition E. Sansot et Cie, 1904) 193-194, 270.

singulier et tout puissant » qu'est « l'œuvre d'un génie ou d'un homme génial. […] Lorsque l'homme de génie viendra – le Paraclète – il se montrera naturellement comme la résultante de tout le passé, et canalisera irrésistiblement tous les esprits vers l'avenir. »[193] La comparaison au Paraclète donne la (dé)mesure de ce messianisme moderniste outrancier, profondément nourri par le romantisme.

Cendrars, de son côté, conteste cette hiérarchie. Non seulement il n'y a pas de pyramide spirituelle, mais il n'y a pas même de « commune », c'est-à-dire pas d'espace commun, pas de commune *mesure*, selon l'expression ici tronquée. « Ma danse » précisait déjà que « Platon n'accorde pas droit de cité au poète », qualifiant ce dernier de « Juif errant », de paria. Mais le poème « Canudo » radicalise cette idée en contestant le fondement même de la Cité autour de normes partagées. Or le *Robert* précise que le mot *aréopage* dérive d'*Areios pagos*, la « colline d'Arès » où siégeait la tribune d'Athènes; d'où son sens de « juge », « tribune » ou « assemblée de juges ». Mais sans normes, il ne peut y avoir d'aréopage, de juge compétent des choses de l'esprit. Dans son essai intitulé *L'Homme*, Canudo définit Dante comme « le juge suprême des temps qui trouvaient leur embouchure dans son génie. Il classa les hommes de son temps et leurs passions et leurs visions. »[194] Conformément à cette volonté de juger, *Montjoie!* annonce qu'elle sera une « tribune » des arts.[195]

Cendrars nie la possibilité d'une telle tribune, geste qui dépasse largement les enjeux de cette revue, pour toucher à une crise de valeurs artistiques beaucoup plus vaste. Mais dans un premier temps, il s'agit bien de Canudo et de *Montjoie!* On retrouve le mot « *aéro*page » ailleurs dans ce numéro, et avec la même orthographe fautive que chez

[193] Ricciotto Canudo, *Lettres à Guillaume Apollinaire*, 73 et 74, et voir 71-75.
[194] Ricciotto Canudo, *L'Homme*, 82.
[195] « Notre but », *Montjoie!* 1.3 (18 mars 1913): 2. Voir aussi A. Mossetto-Campra, 124.

Cendrars. Le mot se trouve sous la même rubrique que le commentaire sur la querelle du simultanéisme, une rubrique au titre suggestif: « Notre Pavois et Notre Pilori ». « Le Juste » y écrit: « Les comédiens de la Comédie-Française (ô Aéropage! [*sic*]) viennent d'accepter une nouvelle pièce de M. Henri [*sic*] Bataille. Le courage de cette décision n'échappera à personne. » L'ironie lourde dont Canudo se sert ici n'échappera pas non plus au lecteur, alors que le poète italien vient de reprocher cette même ironie à Cendrars, Apollinaire et Barzun. Le vers de Cendrars, « Il n'y a pas d'aéropage », semble donc critiquer une certaine présomption chez Canudo, qui prétend séparer le bon grain de l'ivraie. On se moque peut-être également de l'erreur d'orthographe: « Il n'y a pas d'*aéro*page », en effet, car ce n'est pas un mot.

Malgré cette prise de distance de la part de Cendrars, il ne faut pas sous-estimer l'importance de Canudo pour lui, du moins pendant la période d'avant-guerre. Bien des faits biographiques les reliaient: l'origine étrangère et la Légion, un vif intérêt pour le cinéma et pour la musique. On sait peu de leurs rapports, mais on sait que Cendrars a lu la *Vision exégétique* dès 1911, avant ou pendant son voyage à New York, puisqu'il cite Canudo dans l'un des passages les plus décisifs de ses cahiers de voyage. Le poète du *Transsibérien* fait allusion au cérébrisme de Canudo dans l'article inédit intitulé « L'Inspiration nouvelle », également rédigé avant la Guerre.[196] Christine Le Quellec-Cottier a établi l'importance du roman *Les Libérés* pour la création de Moravagine, et elle précise que Cendrars conserva –fait rare – son exemplaire des *Libérés* jusqu'à la fin de sa vie.[197] Le vers de « Canudo », « Il y a des heures qui sonnent », fait allusion à la devise de *Montjoie!*, « *ruit hora* » (l'heure sonne). Mais la devise personnelle de Canudo, d'une

[196] BC, *IS*, 184, 386.
[197] Christine Le Quellec-Cottier, *Devenir Cendrars* (Paris: Champion, 2004) 289, et voir 289-298 sur les rapports entre *Moravagine* et *les Libérés* de Canudo.

manière autrement suggestive, rappelle certain refrain de la *Prose du Transsibérien*: cette devise, c'est *ad metam et ultra*: *jusqu'au bout et au-delà*.[198] Enfin, l'imaginaire cosmogonique de la *Vision exégétique* dut frapper le jeune Cendrars, et on soupçonne le souvenir de Canudo dans d'autres écrits. Si l'on ne peut guère accorder à Canudo l'importance d'un Gourmont ou même d'un Apollinaire, il a néanmoins laissé une marque sensible sur Cendrars.

Le poème « Canudo » en est une preuve parmi d'autres, puisqu'il fait l'éloge de l'italien, tout en s'en moquant:

> **Canudo** [**Mardi-gras**]
>
> Les gratte-ciel s'écartèlent
> J'ai trouvé tout au fond Canudo non-rogné
> Pour cinq sous
> Chez un bouquiniste de la 14^{e} rue
>
> Religieusement
> Ton improvisation sur la neuvième Symphonie de Beethoven
> On voit New-York comme la Venise mercantile de l'océan occidental
> -○-
> La Croix s'ouvre
> Danse
> Il n'y a pas de commune
> Il n'y a pas d'aéropage [sic]
> Il n'y a pas de pyramide Spirituelle
> Je ne comprends pas très bien le mot Impérialisme
> Mais dans ton grenier
> Parmis [sic] les ouistitis les indiens les belles dames
> Le poète est venu
> Verbe coloré
> -○-
> Il y a des heures qui sonnent
> Montjoie!
> L'olifant de Roland
> Mon taudis de New-York
> Les livres
> Les messages télégraphiques

[198] La devise « ad metam et ultra » apparaît dans les lettres de Canudo; voir Ricciotto Canudo, *Lettres à Guillaume Apollinaire*, 51 et *passim*. La devise « ruit hora » apparaît notamment dans « Notre but », *Montjoie!* 1.3 (18 mars 1913): 2.

> Et le soleil t'apporte le beau corps d'aujourd'hui dans les coupures des
> [journaux
> Ces langes[199]

Les premiers vers ont déjà une allure ambiguë, car ils s'élancent vers les hauteurs des « gratte-ciel » pour aussitôt plonger Canudo « tout au fond » des abîmes qu'ils forment, comme pour porter le poète italien aux nues pour le rabaisser aussitôt. Remarquons au passage les résonances fortement sexuelles de ces vers, qui situent Canudo dans un ravin formé par les immenses jambes écartelées des gratte-ciel! Là encore, dans l'imaginaire sensuel et misogyne de Cendrars, c'est à la fois une haute louange et une basse calomnie. (Au passage, j'ajoute pour les sceptiques que le poème termine avec le résultat naturel de ce vaste coït, à savoir la naissance d'un enfant au beau nom d'Aujourd'hui.)

Donc, tout au fond de ce ravin, « J'ai trouvé […] Canudo non rogné », écrit Cendrars. « Canudo » est ici une synecdoque courante désignant le livre par le nom de son auteur; aussi peut-on « acheter Cendrars » à la librairie. Mais Cendrars joue sur cette identification, comme s'il avait découvert l'Italien lui-même dans les rues: c'est l'ubiquité apollinarienne. Le livre est trouvé « chez un bouquiniste de la 14^{e} rue » et « non rogné ». Louange et moquerie à nouveau: une pièce est rognée par fraude; une pièce de monnaie non rognée vaut son poids, elle est intacte, entière. C'est suggérer que ce livre se trouve là comme un trésor inattendu, d'autant plus qu'il est trouvé « religieusement », selon l'adverbe étrangement décalé du cinquième vers: en effet, cette plongée presque cinématographique dans la chair de la ville donne une allure de révélation à la découverte du livre. Cette révélation s'accomplit à New York: l'œuvre de Canudo voyage dans le monde entier, conformément aux idées « impérialistes » de l'Italien francophone. Cependant, un livre non rogné, c'est-à-dire non massicoté, c'est

[199] Blaise Cendrars, « Apollinaire », *Montjoie!* 2.4/5/6 (juin 1914): 4.

aussi un livre *non lu*, ici vendu pour la piètre somme de cinq sous. Relique précieuse, ou débris insignifiant? Ce livre aux pages sans coupure, pour ainsi dire vierge, ouvre le poème, tandis que les « coupures des journaux », langes de la modernité, viennent le fermer. A la vieille relique de Canudo, fermée sur elle-même, on oppose un journal ouvert sur un monde nouveau-né, ouvert comme les bras de la Croix (nom d'un journal), ou comme le journal tenu « grand ouvert » dans le premier poème élastique, justement appelé « Journal ».[200] Ainsi Canudo est-il à la fois porté aux nues et réduit à néant; son livre se fait objet de révérence et de mépris. L'ironie de Cendrars demeure instable, et l'ambiguïté de l'attitude envers Canudo est maintenue.[201]

f. « Ma danse »: l'autoportrait, portrait de l'Autre

Cette ambiguïté se retrouve encore dans « Ma danse », publié en janvier-février 1914, avant les poèmes à Canudo et Apollinaire:

Ma danse

Platon n'accorde pas droit de cité au poète
Juif errant
Don Juan métaphysique
Les amis, les proches
Tu n'as plus de coutumes et pas encore d'habitude
Il faut échapper à la tyrannie des revues
Littérature
Vie pauvre
Orgueil déplacé
Masque
La femme, la danse que Nietzsche a voulu nous apprendre à danser
La femme
Mais l'ironie?

[200] BC, *TADA* I, 65.
[201] On peut observer un lien supplémentaire entre le poème à Canudo et le *Livre de la Génèse*: ils évoquent tous deux Venise. Cendrars écrit « On voit New York comme la Venise mercantile de l'océan occidental ». Aussi « on » semble voir New York comme par les yeux de Canudo. C'est une haute louange, et l'évocation de Venise par Canudo est effectivement saisissante. Voir Ricciotto Canudo, *Livre de la Genèse*, *xxi-xxii*.

Va-et-vient continuel
Vagabondage spécial
Tous les hommes, tous les pays
C'est ainsi que tu n'es plus à charge
Tu ne te fais plus sentir.

Je suis un monsieur qui en des express fabuleux traverse les toujours
[mêmes Europes et regarde découragé par la portière
Le paysage ne m'intéresse plus
Mais la danse du paysage
La danse du paysage
Je tout-tourne[202]

Ce poème appartient au même genre de l'éloge assassin que ceux adressés à Canudo et Apollinaire. Mais ici, comme souvent chez Cendrars, la cible de l'éloge, c'est à la fois le poète lui-même et un(e) autre, par un dédoublement de l'adresse qu'Apollinaire, comme on l'a vu, exploite dans « Arbre » vers la même époque (mais d'une manière différente de « Zone »).[203] Ce type de dédoublement de l'adresse s'apparente à la fois au masque et au portrait. Comme dans le cas du portrait, on évoque un autre, mais à la deuxième personne, non à la troisième. Mais la parole de l'autre semble en partie assumée par le poète, qui joue le rôle du « je » et/ou du « tu ». Il s'agit d'une forme un peu intermédiaire où l'oscillation des pôles de l'adresse instaure une réversibilité entre « je » et « tu ». Cette réversibilité a la structure en vis-à-vis de l'identification: ainsi le poète fait face à celui qui le ressemble. Le masque fonctionne au contraire sur le mode de la superposition: un sujet parle à travers l'autre. Dans ce sens, le dispositif en *je-tu* réversible s'apparente davantage au portrait qu'au masque.

[202] Blaise Cendrars, « Ma danse », *Montjoie!* 2.1/2 (janvier-février 1914): 7.
[203] Voir *supra,* 68-69.

Georgiana Colvile a proposé plusieurs lectures de « Ma danse » en tant qu'autoportrait.[204] Pour elle, le « je » et le « tu » du poème s'identifient tous deux au poète, à l'instar du dispositif d'énonciation de « Zone », de sorte que le poète « devient simultanément narrateur narrant, narrateur narré et narrataire ».[205] Cette multiplicité de points de vue, suggérée par le pronom changeant et la syntaxe disloquée, aboutit à cet homme-monde au regard synthétique résumé dans le néologisme du dernier vers: « Je tout-tourne ». Selon cette lecture, « Ma danse » glorifie le poète, qui se situe hors de toute société et de toute institution.

> Platon n'accorde pas droit de cité au poète
> Juif errant

écrit Cendrars: le poète est un marginal, mais il « n'as plus de coutumes », n'étant plus d'aucune culture. Enfin, la danse du poète s'oppose aussi à la « vie pauvre » des littérateurs et à leur logique groupusculaire.

Dans la deuxième strophe, le poète, s'adressant à la deuxième personne, « se présente […] comme proxénète et prostituée », selon Colvile.[206] Le « vagabondage spécial » (racolage, activité de souteneur) et le « va-et-vient continuel » très connoté le soulignent. L'activité de souteneur suggère aussi la prostitution homosexuelle; le poète « va et vient » entre « tous les *hommes*, tous les pays ». La première strophe identifiait déjà le poète à la femme. Dans le vers « La femme, la danse que Nietzsche a voulu nous apprendre à danser », l'apposition suggère une relation d'identité; être ou devenir femme, ce serait la danse nietzschéenne.[207] Le poète est donc « [d]éjà homme et femme », selon

[204] Voir Georgiana M. M. Colvile, *Blaise Cendrars, écrivain protéiforme* (Amsterdam: Rodopi, 1994) 7-21.
[205] Georgiana Colvile, 15.
[206] Georgiana Colvile, 17.
[207] Le motif du devenir-femme revient dans « F.I.A.T. »: « C'est la première fois que j'envie une femme / Que je voudrais être femme / Etre femme / Dans l'univers / Dans la vie […] »; BC, *TADA* I, 83.

l'expression de Colvile, ce qui fait de lui non seulement un monstre et un marginal, mais aussi l'Androgyne, figure de l'être complet qui fascine Cendrars jusqu'à *Emmène-moi au bout du monde!* et qu'on trouve également chez Apollinaire et, en amont, chez Sâr Péladan et dans le courant théosophiste, et jusqu'aux textes hermétiques.[208] L'androgynie, toute monstrueuse qu'elle soit, contribue à la glorification du poète, cet être exceptionnel somme de tous les êtres.

La marginalité du poète-génie, libre de toute attache socioculturelle, exemplifie « la danse que Nietzsche a voulu nous apprendre à danser », celle du vitalisme individualiste et anticonformiste propre au philosophe. Cette danse consiste en « une joie et une force de souveraineté individuelle, une liberté du vouloir […] exercé […] à se tenir sur les cordes légères de toutes les possibilités, à danser même au bord de l'abîme. Un tel esprit serait l'esprit libre *par excellence*. »[209] L'opposition à la « tyrannie » des revues signale dès le premier vers le désir de liberté irréductible du danseur-poète; il agit par une « souveraineté individuelle » au lieu des « coutumes » et règles de décorum qui régissent la société: il est exemplairement « libertin » au sens cendrarsien, un être libéré des contraintes et des normes de la vie sociale.[210]

Cependant, en regard du contexte, cet éloge du poète, complexe mais sans ambiguïté irréductible, se transforme en épée à double tranchant: l'attitude de Cendrars envers lui-même et son rôle de poète devient ambiguë au même titre que son attitude envers la revue *Montjoie!* et la destinataire implicite du poème. L'éloge de soi-même et de l'autre se teinte d'une ironie féroce. « Ma danse » paraît dans un numéro de *Montjoie!* dédié à la danse. Vu le vitalisme nietzschéen affiché de Canudo et de Valentine de Saint-

[208] Voir *supra*, 241 et la note 99.
[209] Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, 355 (V, §347).
[210] BC, *IS*, 366.

Point, le poème semble au premier abord afficher une adhésion totale au programme du numéro, glorifiant la danse en tant qu'accès à l'universalité par la liberté, la singularité et la vitalité individuelles. Mais à regarder de plus près, cette apparente adhésion se brouille. Le poète ne le signale-t-il pas déjà par le vœu d'« échapper à la tyrannie des revues », dont la tyrannie d'un thème imposé?

Le thème choisi devait en effet contraindre les contributeurs, car cet hommage à la danse rend aussi (ou surtout?) hommage à la rédactrice de la revue, Valentine de Saint-Point, plasticienne, poète, danseuse et compagne de Canudo. L'éloge de la danse, sinon de Saint-Point elle-même, est ici manifestement de rigueur. Saint-Point bénéficie de nombreux portraits en danseuse, côtoyant ceux d'Isidora Duncan, Loïe Fuller et les ballerines russes, voisinage avantageux s'il en eût. Et si « Ma danse » était aussi celle de Saint-Point? Si le poème était un portrait, et non seulement un autoportrait? « La femme », ce serait une femme en particulier. En suivant la lecture de Colvile, le poème constituerait un très bel éloge de Saint-Point, puisqu'il met en valeur la singularité de l'artiste, son nietzschéisme, sa conception exaltée de la danse. Cependant, un indice de polémique *sub rosa* affleure dès les premiers vers:

> Il faut échapper à la tyrannie des revues
> Littérature
> Vie pauvre
> Orgueil déplacé
> Masque
> La femme, la danse que Nietzsche a voulu nous apprendre à danser
> La femme
> Mais l'ironie?

Dans le cadre d'un numéro aussi visiblement dominé par Valentine de Saint-Point, le reproche d'« orgueil déplacé » évoque vraisemblablement les *Poèmes d'orgueil*, recueil de 1908 de cette auteure. Prolongeant cette pique, la fin du poème semble ironiser à

propos de la danse. Le poète-danseur de « Ma danse », tout sujet total qu'il soit, paraît singulièrement désabusé. « Découragé », il regarde défiler les « toujours mêmes Europes ». Un tel spleen tranche avec le regard enthousiasmé qu'on porte sur la danse dans le reste du numéro. On dirait presque que l'œil terne du poète trouve peu d'attrait dans les pages qui l'entourent, comme s'il déplorait l'autopromotion stratégique qui s'y étale, dans toute sa monotonie prévisible. L'édition de 1919 rendra cet enjeu encore plus transparent en ajoutant le néologisme « Paritatitata » avant le dernier vers. C'est une déformation de « patati-patata », expression qui coupe court à quelque discours connu d'avance. Cendrars y ajoute le nom de…Pari[s], lieu littéraire et mondain par excellence: Paris, littérature, blabla, on connaît la chanson. Aussi la fin du poème fait-il écho à la « vie pauvre » de la « littérature » fustigée au début. Et l'ennui de Cendrars ne semble pas épargner la posture du Génie, car l'apothéose du Poète en monde entier, en œil à tout voir ou en être cosmique, relève elle aussi du discours connu d'avance, et appartient tout autant à l'arsenal de « masques » de la stratégie littéraire (et, bien sûr, c'est aussi un discours canudien).

Selon cette lecture polémique, le « tu » de la deuxième strophe s'adresse logiquement à Saint-Point:

> Va-et-vient continuel
> Vagabondage spécial
> Tous les hommes, tous les pays
> C'est ainsi que tu n'es plus à charge
> Tu ne te fais plus sentir.

Mais le déplacement de la référence met en relief les valences négatives et misogynes de cette strophe. Saint-Point est une femme anticonformiste et divorcée à la réputation

scandaleuse.[211] Dans cette optique, Saint-Point devient ici un objet de raillerie. Par exemple, dans un langage féministe aujourd'hui désuet, *n'être plus à charge* signifiait acquérir une pleine autonomie économique et civile par rapport à l'homme, et surtout par rapport au mari, qui avait effectivement, hélas, la « charge » de son épouse au 19ème siècle.[212] Dans le poème de Cendrars, c'est par le « vagabondage spécial », la fréquentation vénale de « tous les hommes » de « tous les pays », c'est *ainsi* que la femme « n'est plus à charge ». Drôle d'émancipation! et drôle d'hommage à une demi-mondaine talentueuse et originale. Quant au coup d'épingle final, « Tu ne te fais plus sentir », outre l'idée d'invisibilité que suggérait déjà ce vers – le poète se déplace tant qu'on ne le « sent » plus nulle part – c'est aussi le constat d'une présence devenue insupportable, celle de quelqu'un qu'*on ne peut plus sentir*.

Pour brouiller plus encore la limite entre l'hommage et la raillerie, la misogynie évidente de ce passage est bien plus conforme aux positions de Saint-Point elle-même qu'on ne le supposerait. Libertaire et « féministe » à sa manière, Saint-Point et les féministes attitrés de son époque ne s'entendaient pas, comme en témoigne son *Manifeste de la femme futuriste* (1912). Dans ce document étrange et méconnu, la danseuse-poète écrit: « Mais, pas de Féminisme. Le Féminisme est une erreur politique. Le Féminisme est une erreur cérébrale de la femme, erreur que reconnaîtra son instinct. / *Il ne faut donner à la femme aucun des droits réclamés par les féministes*. »[213] Ce que défend Saint-Point, ce n'est pas l'émancipation civile de la femme, mais une émancipation de

[211] Sur Valentine de Saint-Point, on consultera la monographie de Véronique Richard de la Fuente, *Valentine de Saint-Point, une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéenne* (Céret: Editions des Albères, 2003). A l'instar des quelques autres critiques ayant porté leur attention sur cette figure trop oubliée, je souligne son grand intérêt.
[212] Voir le Code Civil de 1804, Titre V, Chap. VI, Art. 212 à 226.
[213] Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste* suivi de *Manifeste futuriste de la luxure, Amour et luxure, le Théâtre de la femme, Mes débuts chorégraphiques, la Métachorie* (Paris: Mille et une nuits, 2005) 12.

l'instinct et de l'expression sexuelle, comme elle le dira dans d'autres tracts. Dans ce sens, on peut considérer la prostitution et la sexualité débridée de la deuxième strophe comme une reprise des arguments de Saint-Point, et non plus une raillerie. La boutade « C'est ainsi que tu n'es plus à charge » viserait le discours convenu du féminisme (façon 1910) que Saint-Point rejette elle-même. Le motif de l'androgyne témoignerait d'une même adhésion au discours de Saint-Point, car selon le *Manifeste de la femme futuriste*, le héros ou « surhomme » est « composé à la fois d'éléments féminins et d'éléments masculins, de féminité et de masculinité: c'est-à-dire qu'il est un être complet. »[214]

L'attitude envers Saint-Point s'avère ainsi plus délicate encore à évaluer que celle dont Cendrars fait preuve envers Canudo. Le poème rend pleinement hommage à Saint-Point; il dresse un portrait de ses valeurs et de sa valeur en tant qu'artiste-femme à l'individualité forte, dédaigneuse du regard du plus grand nombre. En même temps, le poème raille la vanité de stratégiste et la vénalité éhontée (ostensible) de Saint-Point, et à travers elle, se montre critique envers la revue *Montjoie!* Cependant, bien des aspects de ce nouvel éloge assassin demeurent admissibles dans la perspective de l'autoportrait qu'adopte Georgiana Colvile. En s'attaquant à Saint-Point, Cendrars s'attaque lui-même, selon la réversibilité du poème. La lassitude du voyageur face aux postures littéraires, dont celle du soi-disant génie, n'épargne pas Cendrars lui-même, qui reconnaît la dimension hyperbolique et culturellement saturée de cette mise en scène de soi (me voilà, un génie de plus – *paritatitata*…).

[214] Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la femme futuriste*, 8.

Selon Claude Leroy, « Ma danse » aurait pour véritable origine une lettre de Cendrars écrite à son frère, dans une correspondance récemment redécouverte.[215] Cendrars s'y dépeint-il lui-même, ou bien dresse-t-il le portrait du littérateur en général? L'avenir se chargera d'y répondre. L'indétermination de l'adresse, par l'instabilité des pronoms notamment, ne se laisse pas réduire; le poème demeure un portrait de soi-même *et* de l'Autre. Seul le contexte de sa première publication fait de « Ma danse » un éloge assassin de Saint-Point et de *Montjoie!*, et cela démontre chez Cendrars une remarquable capacité à remotiver les discours. « Ma danse » s'inscrit déjà dans la pratique cendrarsienne de la *greffe textuelle*, à l'instar de « Profond aujourd'hui » et du « Principe de l'utilité » réinsérés dans *Moravagine*, ou de « Fantômas » analysé tantôt: le même discours, transféré d'un contexte à l'autre, assume de nouvelles significations. En vérité, les « plagiats » de Cendrars relève d'une même technique de déplacement contextuel: c'est pourquoi le terme de greffe textuelle, qui recouvre le « plagiat » aussi bien que la transplantation de son propre discours, peut sembler décrire la pratique cendrarsienne plus précisément que le mot « plagiat ».[216]

D. Conclusion

Au bout du compte, on ne sait plus très bien si « Ma danse », « Apollinaire » et « Canudo » illustrent l'esthétique de la revue et de ses rédacteurs, ou celle de Cendrars. Dans quelle mesure le poète adhère-t-il ici au programme de la revue, et quelle part doit-

[215] Je remercie M. Claude Leroy de m'avoir signalé l'existence de cette lettre lors de la journée d'étude. On trouvera un aperçu des véritables trésors de ce fonds, dont les lettres de Cendrars à son frère et nombre d'inédits très anciens, dans Maurice Poccachard, « Vente Christie's du vendredi 27 novembre 2009, collection Sauser-Hall, lots 185-219 », *Feuille de routes* 48 (printemps 2010): 25- 28.

[216] Jean-Pierre Goldenstein et Henri Béhar notamment se sont servi de ce mot pour décrire la pratique de Cendrars, mais toujours avec la circonspection qu'elle exige, et généralement par référence aux *Poésies* d'Isidore Ducasse; voir l'édition Goldenstein des *Dix-neuf poèmes élastiques* ainsi que l'article de Béhar, « Débris, collage et invention poétique », *Europe* 54.566 (juin 1976) 106.

on attribuer à l'ironie? Danse, femmes, revues, « vie pauvre », dit-il. « Ma danse » est-elle donc celle de la revue, ou une danse solitaire, sa danse *à lui* pour ainsi dire, par opposition à celle des ballerines et des danseuses qui ornent ces pages?

L'un des enjeux importants des trois poèmes publiés dans *Montjoie!* est donc d'illustrer la place ambiguë d'*un* poète parmi *les* poètes, la tension entre écritures singulières et entreprise collective. On a trouvé des implications semblables dans le dispositif fantômassien des *Soirées*, et dans les interventions en revue d'Apollinaire et de Jacob. Le poète doit se distinguer, outrepasser; aussi ne saurait-il se plier aux contraintes d'un groupe, et les autres écrivains ressemblent parfois à autant de frères et sœurs ennemis. Il faut donc « échapper à la tyrannie des revues », à celle des autres. Mais le lieu où le poète se proclame ainsi libre et singulier, c'est bien dans une revue. Il se nourrit inévitablement de l'écriture des autres, matière et matériau de son œuvre; il revendique à l'occasion la solidarité, ou fustige les postures arrivistes. Les exemples parcourus témoignent tous de cette tension entre l'impératif de se singulariser et celui de se fédérer, de marcher seul et de se prêter main forte.

Mais au cours de ces analyses, on a également observé des effets de sens contextuels. Chaque contribution à une revue y apparaît comme un élément projeté sur un arrière-fond, sur lequel il se détache plus ou moins, avec lequel il interagit. Ces trois poètes donnent à voir ce jeu d'une manière particulièrement paradoxale et riche d'implications, esquissant quelque chose comme une poétique de la revue. Une telle poétique rendrait compte de l'articulation problématique de plusieurs voix liées ensemble, tantôt dissonantes, tantôt harmonieuses. Une bande élastique relie ces voix entre elles, se distend et se retend pour les rapprocher et les éloigner tour à tour; ainsi le

poète, plein de ruse et de piquant, tantôt se rapproche, tantôt s'éloigne de ceux qui l'entourent. Le rapport de l'écrivain au projet collectif se construit comme un jeu de tensions descriptibles qui se manifestent dans les textes et leurs rapports aux contextes. Un tel jeu de connections rappelle évidemment le concept de réseau. C'est ainsi, par exemple, que Reine Meylaerts envisage les pistes ouvertes par ce concept:

> Tel littérateur tiendra un discours identique à travers les différentes revues; restant 'fidèle à lui-même', il risque donc de se trouver en opposition avec les normes collectives de telle ou telle revue. Tel autre défendra des points de vue différents selon la revue en question et semble donc se plier au profil revuiste. Bref, il se dessine ici tout un ensemble de pistes de recherche concernant les relations complexes entre structure et individu, entre revue et collaborateur.[217]

C'est précisément ces « relations complexes entre structure et individu, entre revue et collaborateur » qu'on a voulu dégager des textes au cours de ces analyses. L'exemple du collaborateur qui « semble […] se plier au profil revuiste » ressemble dans une certaine mesure aux phénomènes observés chez Apollinaire. Jacob semble au contraire prendre volontairement les lignes éditoriales à rebrousse-poil, et Cendrars représente ce lien sous la forme d'un paradoxe d'adhésion-répulsion. Ces manifestations du rapport au groupe peuvent mal correspondre à la vie sociale de l'écrivain par ailleurs (correspondance, rapports amicaux, contextes institutionnels autres que la revue, etc.). Mais l'analyse des seules rhétoriques de sociabilité, comme on espère l'avoir montré, peut éclairer les enjeux littéraires des textes de façon inattendue.

Pour les poèmes élastiques comme pour les « chroniques » de Jacob ou « l'Antitradition futuriste » d'Apollinaire, la revue n'a manifestement rien d'une simple affaire de « circonstance ». Au contraire, il en va de l'être ensemble. Comme on l'a

[217] Reine Meylaerts, « 'Ils sont comme nous', les revues francophones belges et la Flandre (1919-1939) ».

suggéré tout à l'heure, certains vers des poèmes élastiques concernent, par-delà le rapport à *Montjoie!* et à ses rédacteurs, les arts en général et la société toute entière:

> Il n'y a pas d'[aré]opage
> Il n'y a pas de commune
> Il n'y a pas de pyramide Spirituelle

Ces vers en vérité angoissés trahissent l'incertitude des critères de jugement d'une œuvre d'art, – ou d'un acte. Plus de soi-disant chef-d'œuvres, plus de monuments éternels, car il n'y a pas de Juge. Cendrars, Apollinaire et Max Jacob témoignent de cette même inquiétude, constatent un même effondrement de repères dans le domaine de l'art, et qui pourrait refléter un effondrement semblable dans les affaires de la cité. Parmi ces trois poètes, revient à Cendrars la gloire équivoque d'avoir su formuler cette angoisse sans fard, avec des mots crus. *Il n'y a pas de commune*.

Pas plus de quinze jours après la publication de cette phrase, ce fut la Guerre.

VII

Situations: le poète, l'histoire et les canons esthétiques

« Il n'y a pas de normes.
Tous les hommes sont des exceptions à une règle qui n'existe pas. »
– Fernando Pessoa[1]

Le 14 juillet 1916,[2] loin de Paris, tandis que la bataille de Verdun s'achevait dans l'Est de la France, un jeune personnage à monocle d'à peine vingt ans fêtait ainsi le jour de la Bastille:

> DADA est notre intensité: qui érige les baïonnettes sans conséquence la tête sumatrale du bébé allemand [*sic*]; Dada est la vie sans pantoufles ni parallèles; qui est contre et pour l'unité et décidément contre le futur; nous savons sagement que nos cerveaux deviendront des coussins douillets, que notre antidogmatisme est aussi exclusiviste que le fonctionnaire et que nous ne sommes pas libres et crions liberté; nécessité sévère sans discipline ni morale et crachons sur l'humanité.[3]

Bien entendu, ce personnage au luisant monocle ne fut autre que Tristan Tzara, et le lieu, Zurich. Caractéristique de tels « manifestes » du « mouvement » dada – les guillemets s'imposent – est l'absence de toute solution de continuité entre propos politique et propos esthétique. Aussi l'opposition au « futur » représente une opposition à l'avenir de paix sur lequel la Guerre était censé déboucher, mais suggère aussi une hostilité au futurisme. Etre à la fois pour et contre l'unité, c'est être pour et contre l'Union sacrée des Français; les circonstances imposent cette interprétation (un 14 juillet à Zurich, havre du milieu pacifiste, pendant la Grande Guerre). Mais les contradictions insolubles du texte suggère

[1] Fernando Pessoa, *En bref*, trad. Françoise Laye (Paris: Christian Bourgois, 2004) 13.
[2] Les pages à propos de l'ethos d'avant-garde s'inspirent entre autres de quelques remarques passagères de M. François Cornilliat au cours d'une conversation au printemps 2008. Je le remercie de ces remarques qui ont contribué à affiner une longue réflexion personnelle.
[3] Tristan Tzara, *Dada est tatou, tout est dada* (Paris: Flammarion, 1996) 201.

qu'on est également pour et contre l'unité esthétique. Cette assimilation de l'ordre esthétique à l'ordre social est, sinon un sophisme, du moins une simplification grossière des rapports de l'art et du monde: la déstructuration du langage ne correspond jamais *a priori* à une vision progressiste de la société; pas plus qu'une approche classicisante et normative de la langue ne corresponde aux idéologies rétrogrades ou conformistes. Comme le suggère Hélène Merlin-Kajman, le mythe moderne qui identifie la révolution artistique à la révolution sociale a la vie dure: elle s'infiltre dans les propos des plus subtils esprits; le rapport d'analogie produit des confusions.[4]

Tzara souligne pourtant que, si « contestation » de l'ignominie de la guerre il y a, elle n'a pas la moindre efficacité: « l'art n'est pas sérieux, je vous assure, et si nous montrons le crime pour dire doctement ventilateur, c'est pour faire du bon plaisir, bons auditeurs, je vous aime tant, je vous assure et je vous adore. » Dire « ventilateur » pour contester le « crime » de la Grande Guerre, c'est ne rien contester. Pourquoi donc le faire? Pour le plaisir gratuit de l'auditeur, pour le divertissement.[5] Voilà Tzara qui discrédite dès l'origine la portée contestataire du mouvement; en art, assumer le désordre et proclamer la mort de l'art ne saurait se traduire en une position politique quelconque, et ne débouche sur aucune émancipation – même artistique.[6]

---

[4] Merlin-Kajman démonte méthodiquement la confusion entre le travail sur la forme et le travail sur le monde, suggérant que ce trope est un périlleux sophisme. « La modernité confie […] à la langue une mission de révolution totale. Mission exorbitante. Elle prétend renverser le *système* social en détruisant le *système* linguistique. » Comme elle le remarque, une règle de grammaire n'est pas une loi. Hélène Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste? langue, pouvoir, enseignement* (Paris: Seuil, 2003) 180, et voir 193, 61-67 et *passim*.

[5] Tristan Tzara, 202.

[6] Dans ce texte de Tzara, on trouve de nombreux traits qui semblent anticiper certaines formules de Theodor Adorno dans son essai « Engagement ». Au début de son essai, Adorno affirme: « L'œuvre engagée démasque comme fétiche l'œuvre qui prétend simplement être là, comme le divertissement gratuit de gens qui fermerait volontiers les yeux sur le cataclysme imminent »; autrement dit, l'œuvre engagée dénonce l'œuvre autonome comme une manière de dire « ventilateur » devant le crime. Bizarrement, cela ferait du « Manifeste de Monsieur Antipyrine » une œuvre engagée authentique au sens adornien, non celui d'un Sartre ou d'un Brecht qui milite en faveur d'un message, d'une position idéologique donnée, mais

Tzara, aussi facile que puisse parfois paraître aujourd'hui la gesticulation provocatrice de ses débuts, fait preuve d'une certaine subtilité ici. Ses contradictions le montrent tout à fait lucide sur la nature foncièrement anomique de sa position, qui n'en est pas une: si « DADA n'existe pour personne », c'est qu'un véritable « antidogmatisme » « sans discipline ni morale » ne saurait fonder le moindre *nous*, ne peut devenir un mot d'ordre. Ce que Tzara joue à proclamer, Alfred Jarry l'avait déjà montré sous forme dramatique dans *Ubu enchaîné* – dès 1900:

> LES TROIS HOMMES LIBRES. – Nous sommes les hommes libres, et voici notre caporal. – Vive la liberté, la liberté, la liberté! Nous sommes libres. – N'oublions pas que notre devoir, c'est d'être libres. Allons moins vite, nous arriverions à l'heure. La liberté, c'est de n'arriver jamais à l'heure – jamais, jamais! pour nos exercices de liberté. Désobéissons avec ensemble… [*sic*] Non! pas ensemble: une, deux, trois! le premier à un, le deuxième à deux, le troisième à trois. Voilà toute la différence. Inventons chacun un temps différent, quoique ce soit bien fatigant. Désobéissons individuellement – au caporal des hommes libres!
> LE CAPORAL. – Rassemblement!
> *Ils se dispersent*.[7]

Ces hommes libres ne désobéissent pas; croyant contourner toute action proprement collective, ils l'ont reconduite sous une forme simplement inversée. Ils ont tourné la norme en absurde reflet tout aussi normatif que son envers. Voilà bien un

---

comme dénonciation de la gratuité de l'art face aux désastres de l'Histoire: « Pour cette minuscule promesse de bonheur qui ne se gaspille pas à consoler, il a certes fallu payer un prix élevé: aller jusqu'au bout de l'articulation, jusqu'à perdre tout contact avec le monde. *Il faut dénoncer tout engagement en faveur du monde pour satisfaire à l'idée de l'œuvre engagée*. » C'est Samuel Beckett qui constitue pour Adorno l'œuvre véritablement digne du nom d'*engagée*. Mais la description pourrait s'appliquer à s'y méprendre au Tzara des années dada: « aller jusqu'au bout de l'articulation, jusqu'à perdre tout contact avec le monde »; Adorno trouve dans Beckett une « démission du sujet » qui décrit assez bien le refus dada qui ne sauraient aboutir à aucune action ni même à la moindre décision (« je suis contre l'action », dit Tzara dans le manifeste dada de 1918). Tzara ira bien jusqu'au bord de l'articulation, sinon bien au-delà: « bouzdouc zdouc nfoùnfa mbaah mbaah nfoùnfa », etc. Mais remplacer Beckett par Tzara peut également faire douter du bien-fondé de l'idée qu'un engagement authentique se trouverait dans l'œuvre autonome qui tourne le dos au monde: car Tzara et dada incarnent également, en un sens, une capitulation à la logique du marché qu'a tant dénoncé Adorno, une capitulation à l'idée que l'art se réduit au seul divertissement (« regarde-moi, gentil bourgeois »). Dada, contestation des horreurs du monde à travers « la démission du sujet », ou bien acte de naissance du kitsch? On remarquera que les mêmes débats entourent le *Pop Art*. Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. Sibylle Muller (Paris: Flammarion, 1984) 285 et 301 et voir « Engagement », 285-306; Tristan Tzara, 41, 204.

[7] Alfred Jarry, *Oeuvres*, éd. Michel Décaudin *et al*., Coll. Bouquins (Paris: Robert Laffont, 2004) 292, Acte I, Scène 2.

« antidogmatisme » aussi « exclusiviste que le fonctionnaire » (aussi exclusiviste que l'armée, plus précisément): pour être absolument libre ainsi, il faut *en être*. Tzara se moque du même paradoxe dans le manifeste dada de 1918: « Ainsi naquit DADA d'un besoin d'indépendance, de méfiance envers la communauté. Ceux qui *appartiennent à nous* [*sic*] gardent leur liberté », ce qui revient à dire soit qu'il n'y a nul groupe à qui « appartenir », soit que la « liberté » qu'on y conserve est relative puisqu'on n'est pas libre du groupe (et Tzara? « Voici notre caporal », dit-on…).[8] L'anomie de dada ressemble à celle de la Société des Amis de Fantômas.

En somme, mettre à mal une norme soit sociale, soit esthétique ne saurait se réduire à l'adoption d'une norme contraire à celle qui domine. Il n'y a pas de « *nonconformisme* absolue » (Breton).[9] On ne s'émancipe pas des normes en déclarant qu'elles n'ont plus de légitimité et qu'elles n'auront donc plus cours; aussi ne suffit-il pas pour s'en défaire de glorifier le Mal au lieu du Bien, d'adorer l'incohérence au lieu de la raison, l'éclatement au lieu de l'unité. Peut-on renverser les idoles sans en mettre de nouvelles à leur place? Est-ce même souhaitable; ne faut-il pas plutôt découvrir de nouveaux fondements pour les normes en place, voire revenir aux anciennes lois? Apollinaire, Cendrars et Jacob se posent sans cesse cette question, et ils le font souvent sous l'aspect du paradoxe. Lorsque Max Jacob affirme dans *l'Elan* que « la décomposition n'est pas une position », c'est au sein d'un texte dont l'éclatement et l'apparente incohérence suggèrent tout au contraire que Jacob veut se dérober à toute position, sinon « décomposer » à tout prix. Que ferait-on d'un Tzara qui proclamerait la valeur éternelle des Beaux-Arts et des règles classiques, mais dans le langage truculent,

[8] Tristan Tzara, 205.
[9] André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris: Gallimard, 1979) 60.

criblé de solécismes savoureux, de jurons et de terminologie scientifique qu'on lui connaît? Comment interpréter un tel geste? Non moins difficile à comprendre, mais pour des raisons toutes différentes, est la conférence d'Apollinaire, « l'Esprit nouveau et les poètes », devant laquelle les jeunes poètes dadaïstes se sont trouvé déroutés à leur tour par l'appel à un art fondé sur le *bon sens* et le caractère national, ceci de la bouche du héraut des avant-gardes lui-même.[10]

Quant à Cendrars, ses poèmes semblent le placer bien plus près des poètes dadaïstes qu'on n'est aujourd'hui enclin à le penser: ne vient-on pas d'en lire une déclaration péremptoire de la caducité de toute norme, à l'instar de Tzara? Aussi son œuvre poétique semble-t-elle bien loin de prôner un quelconque Idéal de l'œuvre d'art, quand bien même cet idéal serait aussi paradoxal que celui d'Apollinaire ou de Max Jacob. La logique de Cendrars serait donc celle d'une franche désublimation de l'objet esthétique; la moindre feuille de chou aurait pour lui la même valeur intrinsèque que la Bible ou Racine. Il n'y aurait plus de critère ni de repère de la grandeur dans l'art; à la rigueur, il n'y en aurait jamais eu. Mais Cendrars exploite la réversibilité de ce geste: mettre le journal sur le même plan que la Bible ou Racine peut signifier soit une désacralisation de *l'œuvre-monument* (la Bible ou Racine), soit, tout au contraire, une sacralisation de l'*œuvre-document* (le journal). C'est le cas de « Journal » de Cendrars, où le poète tend un journal écarté en étendant ses bras en une pose de crucifié, identifiant le quotidien à la parole du Christ:

> Christ
> Vie crucifiée dans le journal grand ouvert que je tiens les bras tendus[11]

[10] GA, *Prose* II, 943, 946.
[11] BC, *TADA* I, 65.

Et cette sacralisation reconduit la norme en la déplaçant seulement. Autrement dit, Cendrars montre par son geste iconoclaste qu'il croit encore à la grandeur de l'œuvre d'art: comme l'écrit T.S. Eliot avec beaucoup de lucidité, « personne ne saurait blasphémer […] sans croire profondément à ce qu'il profane. »[12]

Mais Cendrars, tout comme Apollinaire et Jacob, ne prétend jamais que la norme se réduise à une manière de carcan néfaste dont il s'agirait de se défaire. La canonisation des avant-gardes au vingtième siècle a institué un discours de glorification de la Subversion extrêmement tenace qui ressemble parfois tristement à la désobéissance conformiste des hommes libres de Jarry. Mais l'abolition des normes ou le constat de leur absence[13] n'est jamais univoque, mais traversé de fortes ambivalences. Une norme n'a rien d'un carcan de prisonnier; elle n'est pas une chose constituée; d'une certaine manière, elle n'est jamais véritablement *fondée*. Elle est au contraire en perpétuelle (re)négociation.[14] Au même titre que la fameuse subversion, la norme peut paraître tantôt omniprésente et donc contraignante, tantôt introuvable; elle peut s'imposer invisiblement ou à grand bruit, et s'en aller de même. Pour Cendrars, Apollinaire et Cendrars, il ne s'agit pas uniquement de déclarer salutaire l'instabilité des normes esthétiques, pas plus qu'il ne s'agit d'une tentative univoque d'instituer de nouvelles normes (ou d'en ré-instituer d'anciennes). Pour eux, l'attitude à prendre face aux normes esthétiques fait problème: c'est pourquoi leurs gestes prennent si souvent la forme du paradoxe. La

[12] « No one can possibly blaspheme […] unless he profoundly believes in what he profanes. » T. S. Eliot cité par Maud Ellmann, *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound* (Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1987) 47, je traduis.

[13] Abolir les normes, constater leur absence: dans quelle mesure est-ce la même chose? Lorsqu'on déclare la mort d'un principe *et qu'on est entendu*, donc potentiellement crédible, ce principe n'est-il pas déjà depuis longtemps moribond?

[14] Les spécialistes du 17ème savent que l'idée d'un Grand Siècle exemplairement normé est dans une grande mesure illusoire, produit d'une histoire qui n'a gardé que les précaires « gagnants » d'un débat interminable, c'est-à-dire inachevable. Voir à ce propos Hélène Merlin-Kajman, *La Langue est-elle fasciste? langue, pouvoir, enseignement*, déjà cité.

norme est-elle salutaire? nuisible? Faut-il détruire ce qui resterait des normes anciennes, ou bien les ré-instituer? les déplacer en fournissant de nouvelles bases à l'œuvre d'art? La confusion, si ce n'est l'artifice machiavélique des attitudes de ces trois poètes est telle que ces options semblent parfois dangereusement proches les unes des autres, comme si l'avant-garde pouvait s'incarner tantôt en un sonnet de facture hugolienne, tantôt dans les mots en liberté. Et si les mots en liberté étaient en somme ce qu'il y avait de plus classique?

A. Max Jacob et la Préface de 1916: les racines néoclassiques du « style » jacobien

Si la « Révélation » de la *Défense de Tartufe* est peut-être le texte le plus souvent cité de Jacob, le plus commenté est sans conteste la Préface de 1916 du *Cornet à dés*. Pour la critique jacobienne, mais aussi pour les études génériques du poème en prose, c'est un passage obligé, généralement avant même d'aborder les poèmes de Jacob (on remarquera qu'on n'a pas suivi cet ordre ici). C'est indiscutablement le texte théorique central du corpus jacobien: si l'*Art poétique* (1922) ou les *Conseils à un jeune poète* (parution posthume en 1945, rédigé quelques années plus tôt) alimentent et complètent la préface, c'est celle-ci qui inaugure le vocabulaire théorique fondamental. Dans un premier temps, on observera les interprétations des commentateurs de la préface du *Cornet*, et leurs confusions à son sujet. Dans un second temps, il s'agira d'explorer ce que Jacob doit ou non à la Rhétorique qu'il évoque lui-même au cours de la Préface, car c'est ainsi qu'on peut mettre à nu les paradoxes qui contribuent à rendre cette préface si fascinante.

La Préface de 1916 tente en premier lieu de décrire sinon d'édicter les contours génériques de cet objet déjà paradoxal qu'on appelle le « poème en prose ». Avant d'aborder la préface de Jacob, il convient d'avoir à l'esprit quelques éléments de l'histoire de ce genre à l'existence depuis toujours douteuse. Dès le 18ème siècle, on a pu appliquer cette étiquette à quelques œuvres grâce à la qualité « poétique » qu'on leur reconnaissait: le *Télémaque* de Fénelon, la prose de Chateaubriand; mais c'était à cette époque une manière de louer la noblesse du style de ces prosateurs, et n'avait donc rien d'un véritable marqueur générique. C'est Baudelaire qui le baptise en tant que genre avec ses *Petits poëmes en prose* (1869, mais il s'est servi publiquement du terme dès 1861), en indiquant cependant que Aloysius Bertrand l'avait inauguré dans son *Gaspard de la nuit* (1842), retenu par la postérité grâce à Baudelaire lui-même. Avec le symbolisme, le genre connaîtra un succès grandissant; jusqu'à 1900, le exemples fourmillent. Mais en 1912, à la parution des *Œuvres burlesques et mystiques* (où l'étiquette générique « poème en prose » est au demeurant absente), c'est un genre en déclin, associé à une certaine complaisance stylistique propre au symbolisme mourant: préciosité et goût du pittoresque, paraboles un peu clinquantes, périphrases laborieuses. Selon Michel Sandras, qui a consacré un ouvrage au genre, « la plupart des poèmes en prose écrits entre 1880 et 1900 sont à peu près illisibles. »[15] A l'exception des *Poëmes* de Léon-Paul Fargue (1905),

[15] Michel Sandras, « Le poème en prose: une fiction critique? », *Crise de prose* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002) 90. Le présent survol s'appuie sur cet excellent condensé de l'histoire du genre; voir l'article dans son intégralité, 89-101. Pour des études du genre, qui consacrent tous quelques mots à Jacob et Reverdy, consulter notamment: Nathalie Vincent-Munnia, Simone Bernard-Griffiths et Robert Pickering, dir., *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)* (Paris: Champion, 2003); Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (Paris: Nizet, 1994); Michel Sandras, *Lire le poème en prose* (Paris: Dunod, 1995); Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires;* Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, dir., *Crise de prose* (Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002); Jonathan Monroe, *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987); Steven Monte, *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature* (Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2000); Mary

les premières années du siècle n'ont guère produit d'exemples du genre retenus par la postérité. En voulant redéfinir le genre, Jacob prétend récupérer ou rénover un genre supposé désuet: « On a beaucoup écrit de poèmes en prose depuis trente ou quarante ans; je ne connais guère de poète qui ait compris de quoi il s'agissait et qui ait su sacrifier ses ambitions d'auteur à la constitution formelle du poème en prose », écrit Jacob dans la Préface de 1916, dédiée justement à poser les principes de la « constitution formelle » du genre.[16]

Ces principes s'appuient sur deux concepts fondateurs, le « style » et la « situation ». Plusieurs critiques ont avoué leur confusion face à ces concepts, tel Annette Thau en 1972:

> la distinction entre les deux [termes] n'est cependant pas clair. Dans d'autres passages de la même préface, Jacob tenta d'éclaircir les différences entre les deux termes, mais cette discussion est confuse au-delà de tout espoir. L'usage malheureux de ces termes par Jacob serait probablement oublié, n'était le fait qu'il continua de s'en servir, essayant d'en préciser le sens, avec peu de succès.[17]

C'est le même scepticisme un peu méprisant qu'exprima Yves Vadé en se demandant « si Max Jacob peut véritablement passer pour un théoricien. »[18] L'injustice de telles remarques est criarde lorsqu'on considère les discussions les plus éclairantes sur la préface, dont celles de Christine Van Rogger-Andreucci, Antonio Rodriguez et Anna J. Davies en premier lieu.[19] L'une des sources du désarroi critique se trouve dans le déplacement conceptuel du mot « style »: « Le style est la volonté de s'extérioriser par

---

Ann Caws et Hermine Riffaterre, dir., *The Prose Poem in France: Theory and Practice* (New York: Columbia University Press, 1983).

[16] MJ, *CaD*, 21.

[17] Annette Thau, « The Esthetic Reflections of Max Jacob », *French Review* 45.4 (mars 1972): 810.

[18] Yves Vadé, 8.

[19] Voir Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge* (Paris: Jean-Michel Place, 2006) 51-71; Anna J. Davies, « Max Jacob's Poetics and the Playful », *Max Jacob and the Poetics of Play*, coll. MHRA Textes and Dissertations (London: Maney Publishing, 2011) 17-40; et Christine Van Rogger-Andreucci, « Le poème en prose jacobien », *Francofonia* 27 (1994): 45-57.

des moyens choisis », dit-il au début de la préface, et Jacob oppose à cette définition celle qu'il attribue à Buffon (voir plus loin à ce sujet): « Buffon a dit: 'Le style, c'est l'homme même.' […] La définition est salutaire, elle ne me paraît pas exacte. *Ce qui est l'homme même, c'est son langage, sa sensibilité*; on a raison de dire: exprimez-vous avec les mots qui vous sont propres. On a tort de croire que cela soit le style. »[20] Autrement dit, le style jacobien a peu à voir avec la « patte » d'un écrivain ni avec la « sensibilité » dont témoignerait son usage de la langue. Plus encore, *le style n'est pas directement observable dans un texte*: puisque le style relève de la *volonté*, il n'a pas de présence dans l'œuvre, mais se situe en amont, dans l'acte de création. A la rigueur, le concept de style a plus à voir avec le concept d'*intention* jadis discrédité par la théorie littéraire (et peut-être en voie de récupération ou de réhabilitation); on pourrait encore le rapprocher du concept phénoménologique d'*intentionnalité*, qui désigne la tension de la conscience vers l'objet.[21] Pour se servir d'une analogie suggérée par le titre du recueil, le style n'est pas le chiffre marqué sur le dé jeté (le poème qui en résulte), mais l'acte même de jeter le dé (et le choix de la manière dont on le jette). Autre analogie semblable, étymologique: le style (*stylus*), c'est le poinçon dont on se sert pour écrire sur la cire et la manière dont on choisit de l'appliquer, *non ce qui s'y écrit*. A partir du texte, on peut déduire la manière dont on aura mis en œuvre les matériaux choisis, mais il ne faut pas, selon Jacob, confondre la volonté et le résultat de cette volonté. Il s'agit donc d'un concept relevant de la Poétique, domaine prescriptif visant à déterminer les principes de la création, et non de l'Esthétique, qui concerne la réception, la manière dont on appréhende une œuvre d'art.

---

[20] MJ, *CaD*, 19, je souligne.

[21] Voir Antoine Compagnon pour un examen très mesuré de la notion d'intention d'auteur, *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun* (Paris: Seuil, 1998); sur l'intentionnalité, concept d'origine husserlienne, voir par exemple Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination* (Paris: Gallimard, 1940).

Aussi voit-on mieux pourquoi le concept a pu désorienter la critique: la définition jacobienne touche directement aux apories très anciennes du concept de style, qui tendent justement à reconduire une identification du style au résultat – aux manifestations textuelles, linguistiques –, même chez ceux qui définissent le style comme intentionnalité en amont de la manifestation déterminée (il arrive à Jacob des inconséquences semblables). Par exemple, Léo Spitzer, ce géant de la stylistique moderne, définit ainsi le style: « la mise en œuvre méthodique des éléments fournis par la langue ».[22] Il s'ensuit que le fait de langue a une valeur de *symptôme* du style et qu'il ne compose pas le style lui-même. De même, pour Jules Mazoureau, le style serait-il « l'attitude que prend l'usager, écrivant ou parlant, vis-à-vis du matériel que la langue lui fournit »: l'attitude ne se situe pas dans le fait de langue, mais en amont.[23] On remarquera à quel point Jacob anticipe ces définitions modernes du style: entre « volonté » et « attitude » d'une part, et « moyens choisis » et « matériel méthodiquement mis en œuvre » de l'autre, il n'y a qu'un pas.

Mais cette définition du style est un peu décevante du point de vue du stylisticien empiriste, d'autant plus que la discipline de la stylistique aspire à une relative légitimité scientifique. Le style ainsi considéré se situe en dehors de toute description exhaustive et définitivement vérifiable, car il se déduit à partir de faits de langue récurrents et tenus pour typiques d'un écrivain, ce qui livre le style à une démarche heuristique, inachevable. Le stylisticien n'observe pas le style, il le construit *post facto*; seul l'artiste peut en observer le fonctionnement. Voilà l'autre hic, justement: l'artiste lui-même peut-il observer sa volonté en acte? Dans quelle mesure cette volonté agit-elle souverainement

[22] Léo Spitzer cité par Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques* (Paris: PUF, 1947) 4.
[23] Jules Mazoureau cité par Marcel Cressot, 4.

sur le « matériel que la langue lui fournit »? Le concept a des relents volontaristes susceptibles de gêner les modernes, qui se réfèrent volontiers à Mallarmé ou à Rimbaud pour qui le sujet est autant ou davantage l'instrument de la langue, que la langue n'est l'instrument du sujet (c'est inscrit dans la métaphore rimbaldienne elle-même: « Tant pis pour le bois qui se trouve violon! » Le poète est violon; la langue ou le monde le fait résonner).[24] Autrement dit, cette conception du style conçoit l'art comme une *technè* à l'instar de la Rhétorique de jadis, explicitement désignée comme *technique*.

On trouve des réserves à propos de cette conception instrumentaliste de l'art de parler dès l'ouvrage de Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675), et elle ira en s'étiolant au cours du 19ème siècle à travers le romantisme (dont Rimbaud et Mallarmé), jusqu'à la disparition de la Rhétorique à l'école. L'écriture se conçoit de moins en moins par rapport à un ensemble de règles acquises.[25] Dans la stylistique, on a pu réagir à ces « défauts » de la définition du style en contournant les tentatives de définition, comme le constate Gérard Genette,[26] ou en faisant (à nouveau!) passer le concept intégralement du côté de la langue et du fait observable. Ainsi, pour Genette qui reprend certaines idées de Nelson Goodman sur le style, celui-ci serait un « degré *minimal* de littérarité » « matériellement irréductible, puisqu'il consiste en l'être du

[24] Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, éd. Pierre Brunel (Paris: Livre de Poche, 1998) 144.
[25] Sur ce rôle du traité de Bernard Lamy, on consultera l'excellente anthologie critique de Christine Noille-Clauzade, éd., *Le Style*, Coll. Corpus (Paris: Flammarion, 2004) 36-38, 105-109 et *passim;* voir également l'édition critique de Bernard Lamy, *La Rhétorique ou l'art de parler*, éd. Christine Noille-Clauzade (Paris: Champion, 1998). Cette anthologie commentée dépasse la finalité synthétique de la collection corpus, construisant, en arrière-plan des extraits commentés, une vision cohérente de l'évolution du concept. La discussion présente au sujet du concept s'inspire également de l'enseignement de Mme. Noille-Clauzade, dont j'ai eu le privilège de bénéficier à Nantes en 2003-2004.
[26] L'essai « Style et signification » commence en constatant la fréquente absence de definition du concept dans les manuels. Une partie de cet essai critique Spitzer et ceux qui s'en inspirent pour le volontarisme et la réduction du style à une série de symptoms discontinus. Voir Gérard Genette, « Style et signification », *Fiction et diction* (Paris: Seuil, 2004) 169, 204-207 et *passim*.

texte »; autrement dit, « le style est […] dans les détails, mais dans tous les détails, et dans toutes leurs relations. *Le 'fait de style', c'est le discours lui-même*. »[27]

C'est justement cette vision linguistique et empirique du style que Jacob rejette explicitement en faveur d'une conception technique dont il assume pleinement l'héritage (apparemment):

> Dans les grandes époques artistiques, les *règles de l'art* enseignées dès l'enfance constituent des *canons* qui donnent un style: les artistes sont alors ceux qui, malgré les règles suivies dès l'enfance, trouvent une expression vivante. […]
>
> Cette théorie n'est pas ambitieuse; elle n'est pas non plus nouvelle: c'est la théorie classique que je rappelle modestement.[28]

On pourrait difficilement insister plus explicitement sur la conception technique et l'ascendance rhétorique du style tel que Jacob le définit; il s'agit bel et bien de règles apprises et d'apprentissage par l'imitation de modèles du grand style menant, dans le meilleur des cas, à un dépassement de ces modèles.

Cependant, le style selon Jacob ne se limite pas à la seule *elocutio*, partie de la Rhétorique à laquelle on identifie souvent le mot de *style*, et là est le premier grand enjeu de la préface dans son dialogue avec la Rhétorique. En vérité, l'*elocutio* recouvre plus que ce qu'on entend généralement par le mot *style* (indépendamment donc de la définition jacobienne). Tandis que la stylistique tente de décrire le « style » à partir de faits linguistiques, une large part de l'*elocutio* ne concerne pas le langage, mais les circonstances de l'énonciation. Dans la Rhétorique, il ne suffit pas que l'usage de la langue – figures de pensée, tropes, périodes et mouvements syntaxiques – convienne à ce dont on parle, il faut en plus que le sujet et la manière convienne au public, au statut (social entre autres) de celui qui parle et à l'occasion. L'*elocutio* concerne donc ce qu'on

---

[27] Gérard Genette, « Style et signification », *Fiction et diction* (Paris: Seuil, 2004) 219-221, Genette souligne uniquement le mot « minimal ».

[28] MJ, *CaD*, 20, je souligne.

appelle aujourd'hui la *situation de l'énonciation* (parfois appelée *situation de parole* ou *contexte d'énonciation*, à ne pas confondre avec le terme « situation » au sens jacobien) aussi bien que la mise en forme de l'énoncé. C'est l'étiolement de la pratique oratoire dans la vie politique, entre autres phénomènes historiques, qui a de plus en plus confiné le style aux caractéristiques de l'énoncé (ainsi les catalogues de figures, dont on exagère parfois l'importance: des véritables traités ont toujours existé à côté de ces catalogues, jusqu'à la fin du 19ème siècle). Jacob, pour sa part, suit une tendance opposée à celle de l'histoire, élargissant à l'extrême ce que recouvre le concept de style bien au-delà de la seule élocution: « l'œuvre d'art n'est qu'un ensemble de moyens et nous arrivons pour l'art à la définition que je donnais du style: l'art est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis: les deux définitions coïncident et l'art n'est que le style. »[29]

Cet élargissement permet à Jacob d'inclure la *composition* dans sa définition du style: « Le style est considéré comme la mise en œuvre des matériaux et comme la *composition de l'ensemble*, non comme la langue de l'écrivain. »[30] L'idée de composition, comme on l'a indiqué, est à l'origine le domaine de la *dispositio*, partie de la Rhétorique dédiée à l'agencement du discours. Cet agencement va bien au-delà des grandes divisions types qu'on a déjà évoquées, *exorde*, *narration*, etc.: elle concerne en profondeur l'ordre des propositions à l'intérieur de chaque partie du « plan » général de l'ensemble. Cette partie de la technique fait des moyens choisis un tout, au lieu d'une simple suite de propositions désordonnées; c'est l'art de l'enchaînement des idées. Or lorsque la littérature annexe les concepts de la Rhétorique, elle tend à réduire celle-ci à

[29] MJ, *CaD*, 22.
[30] MJ, *CaD*, 22, je souligne.

l'élocution, la plus facilement transposable vers un usage non strictement persuasif de la langue.

On pourrait douter que Jacob ait pu songer avec tant de rigueur à l'élocution et à la composition comme deux domaines nettement délimités l'un de l'autre, ou douter qu'il ait une connaissance assez profonde de la Rhétorique proprement dite. Il suffit pour s'en convaincre de consulter la source principale de Jacob, source dont la préface paraît à certains égards une réécriture dissimulée. Jacob connaît ce texte en profondeur; il paraît l'avoir tant assimilé, tant médité qu'on imagine difficilement qu'il eût ignoré les enjeux rhétoriques qui en imprègnent chaque mot. De quelle source s'agit-il? Du *Discours sur le style* présenté par Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon lors de sa réception à l'Académie Française en 1773.

Gérald Antoine a déjà noté que la citation du fameux dicton de Buffon par Jacob n'a rien d'anodin, même si Jacob cite ce dicton légèrement de travers: Jacob écrit, « le style, c'est l'homme même », tandis que Buffon avait affirmé « le style est l'homme même ». Antoine affirme qu'une lecture du contexte de cette citation montre que Jacob partage pleinement l'idée que Buffon défend avec cette proposition, à savoir que le contenu de la pensée, les « connaissances », les « faits », « la nouveauté même des découvertes » viennent du dehors, tandis que la manière de manier la langue appartient en propre à l'individu. Antoine relève une pensée quasiment identique dans les *Conseils à un jeune poète* de Jacob: « ce qui est original c'est le fond de mon moi: le reste vient des autres et ne peut donc pas être original ».[31] Suivent une douzaine d'autres échos de Buffon dans la correspondance ou les écrits esthétiques de Max Jacob qui témoignent, dit Antoine, que la remarque critique de la Préface de 1916 relève d'un « faux-semblant issu

[31] MJ, *Conseils à un jeune poète* suivi de *Conseils à un étudiant* (Paris: Gallimard, 1945) 19.

d'un contresens plus ou moins calculé ». Contresens peut sembler trop fort pour qualifier l'écart entre les perspectives des deux auteurs: pour observer la concordance entre elles, point n'est besoin de chercher au-delà de la Préface du *Cornet à dés*, véritablement truffée de reformulations dissimulées du *Discours*.[32]

Après son exorde, Buffon commence ainsi sa présentation des principes de l'écriture et de l'art oratoire:

> Le style n'est que *l'ordre* et le mouvement qu'on met dans ses pensées. Si on les enchaîne étroitement, si on les serre, le style devient ferme, nerveux et concis; si on les laisse se succéder lentement, et ne se joindre qu'à la faveur des mots, *quelque élégants qu'ils soient*, le style sera diffus, lâche et traînant.
>
> Mais, avant de chercher *l'ordre dans lequel on présentera ses pensées*, il faut s'en être fait un autre plus général et plus fixe, où ne doivent entrer que les premières vues et les principales idées: c'est en marquant leur place sur *ce premier plan*, qu'un sujet sera circonscrit […].
>
> Ce plan n'est pas encore le style, mais il en est la base; il le soutient, il le dirige, il règle son mouvement et le soumet à des lois; sans cela, le meilleur écrivain s'égare, sa plume marche sans guide, et jette à l'aventure des traits irréguliers et des figures discordantes. *Quelque brillantes que soient les couleurs qu'il emploie, quelques beautés qu'il sème dans les détails, comme l'ensemble choquera, ou ne se fera pas assez sentir, l'ouvrage ne sera point construit* […]. […I]l y a tant d'ouvrages faits de pièces de rapport, et si peu qui soient fondus d'un seul jet. […]
>
> *C'est faute de plan*, c'est pour n'avoir pas assez réfléchi sur son objet qu'un homme d'esprit se trouve embarrassé, et ne sait par où commencer à écrire: […] lorsqu'il se sera fait un plan, lorsqu'une fois il aura rassemblé et mis en ordre toutes les pensées essentielles à son sujet, il s'apercevra aisément de l'instant auquel il doit prendre la plume […].[33]

Buffon défend ici la *dispositio*, l'agencement des parties dans un ensemble, contre les charmes de l'élocution: pour lui, l'allure des figures virtuoses, des périodes tendues, des paradoxes séduisants ne peuvent fournir la charpente, le fil conducteur sans lequel un argument ne saurait persuader son public. Le résultat d'une élocution sans composition

---

[32] Gérald Antoine, « Max Jacob: une doctrine littéraire », *Le Français dans le Monde* 7.53 (décembre 1967): 16 et voir l'intégralité de l'article, 16-21.

[33] G.-L. Leclerc de Buffon, *Discours sur le style prononcé à l'Académie Française par M. de Buffon le jour de sa réception*, éd. Félix Hémon (Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1894) 28-35, je souligne.

adéquate est l'ouvrage « fai[t] de pièces de rapport », c'est-à-dire hétérogènes, des œuvres en marqueterie comme celles que critiquait Remy de Gourmont.[34] Buffon pousse assez loin cette critique de l'élocution pour donner à croire qu'il répond à quelque *doxa*, à un discours ambiant sinon aux excès (selon lui) d'écrivains particuliers; aussi conseille-t-il « du mépris pour tout ce qui n'est que brillant » et « la sévérité du style » qui le rendra « précis et simple, égal et clair, vif et suivi ».[35] Il faut reconnaître dans cette apologie de la sobriété et de la *gravitas* une prise de position particulière à Buffon: à la même époque, d'autres auraient sans doute proposé une vision nettement différente de l'art d'écrire, et de l'importance relative des parties de la Rhétorique.

On trouve une insistance bien plus concise, mais tout aussi énergique sur l'importance de la composition chez Max Jacob. Cette position transparaît notamment dans l'attitude polémique de la préface envers Rimbaud. Or peu de choses ont nui davantage à la réputation de Jacob que ce rejet du poète des *Illuminations*. Mais ce fut sans mesurer la tradition rhétorique dans laquelle Jacob tente de s'inscrire:

> Rimbaud n'a ni style, ni situation: il a la surprise baudelairienne; c'est le triomphe du désordre romantique.
>
> Rimbaud a élargi le champ de la sensibilité et tous les littérateurs lui doivent de la reconnaissance, mais les auteurs de poèmes en prose ne peuvent le prendre pour modèle, car le poème en prose pour exister doit se soumettre aux lois de tout art, qui sont le style ou volonté et la situation ou émotion, et Rimbaud ne conduit qu'au désordre et à l'exaspération. […] On comprendra que je ne regarde pas comme poèmes en prose les cahiers d'impressions plus ou moins curieuses que publient de temps en temps les confrères qui ont de l'excédent. Une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles. […] A ce propos, je mets en garde les auteurs de poèmes en prose contre les pierres précieuses *trop brillantes qui tirent l'œil aux dépens de l'ensemble*. *Le poème en prose est un objet construit* et non la devanture d'un

[34] C'est Félix Hémon, l'éditeur du *Discours sur le style* chez Delagrave, qui précise que l'expression « pièces de rapport », au sens propre, désigne la marqueterie; 31, note 4. Sur Gourmont et le style, voir *supra*, 246-251.
[35] G.-L. Leclerc de Buffon, 39-40.

> bijoutier. Rimbaud, c'est la devanture du bijoutier, ce n'est pas le bijou: le poème en prose est un bijou.[36]

La phrase qu'on a souligné ici reformule celle de Buffon soulignée plus haut, avec le même mouvement de l'idée et le même lexique: le *brillant* ne suffit pas à produire un effet d'*ensemble*; il faut que le tout soit *construit*: « Quelque *brillantes* que soient les couleurs qu'il emploie, quelques beautés qu'il sème dans les détails, comme *l'ensemble* choquera, ou ne se fera pas assez sentir, l'ouvrage ne sera point *construit* », écrivait Buffon. Et tout comme Jacob, Buffon estime que l'obsession de la *trouvaille*, désigné sous le terme de « trait saillant » produit non pas l'exaltation, mais le désordre et l'exaspération, qu'il dévalorise en les comparant à des étincelles qui « ne nous éblouissent pendant quelques instants, que pour nous laisser ensuite dans les ténèbres »: « Rien ne s'oppose plus à la chaleur que le désir de mettre partout des traits saillants; rien n'est plus contraire à la lumière qui doit faire un corps et se répandre uniformément dans un écrit », écrit Buffon: la trouvaille ou « trait saillant » n'est pas seulement insuffisant, il est nuisible.[37] Jacob dépasse Buffon en concision, remplaçant la métaphore recherchée de l'étincelle fugitive par celle, plus allusive et plus discrète, du bijou comparé à la devanture du bijoutier. L'efficacité de la rhétorique jacobienne peut se juger à l'aune des réactions indignées de tant de lecteurs, dont Yves Vadé: Jacob a trop bien réussi, de sorte que son contre-exemple a sans aucun doute « tiré l'œil au dépens de l'ensemble »: on n'a pas compris pourquoi Jacob opposait les charmes de l'élocution avec tant de rigueur, car on ne saisissait plus les concepts rhétoriques qui justifiaient l'argument. Le rejet de l'élocution remonte pourtant très loin dans l'histoire.

---

[36] MJ, *CaD*, 23-24, je souligne.
[37] Georges-Louis Leclerc de Buffon, 36.

On n'a pas compris cette mise en garde contre les séductions de l'élocution, notamment parce que ces séductions ont une immense place dans la réflexion sur l'écriture au 20ème siècle. L'obsession théorique de la « littérarité », de la recherche d'un écart ou d'une frontière entre langages littéraire et non-littéraire est presque toujours fondée sur des qualités du langage qui relèvent de l'élocution, non de l'organisation des idées dans un ensemble.[38] Les deux ouvrages de Jean Cohen, *Structure du langage poétique* et le *Haut langage* (au titre révélateur) sont emblématiques de ce point de vue, situant la poéticité dans l'écart par rapport à une norme difficilement repérable.[39] La thèse de Cohen se fonde sur une conception très ancienne de la poésie comme un au-delà du langage « ordinaire », comme un langage plus « élevé », plus noble (on y reviendra). L'insistance de Jacob sur la composition et la sobriété, sinon la pauvreté assumée de la langue le place en porte-à-faux par rapport aux attentes du siècle en matière de littérature. Témoin le jugement d'Yves Vadé: « Il arrive, il faut bien le dire, que le prosaïsme prenne sa revanche [dans le *Cornet*]. On a parfois peine à saisir la charge poétique de certains de ces poèmes ».[40] Un tel jugement pourrait viser des poèmes comme « Silence dans la nature », par exemple:

> Quand, entre les collines boisées du Finistère nous allions à la chasse aux oiseaux, mon chien et moi, Rataud s'amusait sur les routes à faire des huit avec mes pas; plus j'allais vite, plus il y prenait de plaisir et sa joie était folle lorsque je courais.

---

[38] Voir *supra*, 277, où l'on rappelle la surenchère d'André Breton, qui semble réduire toute la littérature, ou peu s'en faut, à la seule métaphore, figure emblématique de l'élocution: « Il est bien entendu qu'auprès de [la métaphore et la comparaison] les autres 'figures' que persiste à énumérer la rhétorique sont absolument dépourvues d'intérêt. Seul le déclic analogique nous passionne. » André Breton, *Signe ascendant* (Paris: Gallimard, 1968) 10.

[39] Jean Cohen, *Le Haut langage: théorie de la poéticité* (Paris: Flammarion, 1979); *Structure du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1966). Henri Meschonnic s'est oppose constamment aux modèles conceptuels fondés sur l'idée d'un écart par rapport à une norme; voir par exemple *Critique du rythme* (Lagrasse: Verdier, 1990).

[40] Yves Vadé, 103.

> C'était un fox terrier, il avait une tache noire sur l'oreille gauche et une autre sur la queue.[41]

En assumant des critères du Beau tels que la noblesse du sujet, la complexité tropologique, la charge expressive des rythmes ou de la syntaxe, l'insolite des tournures, la richesse des métaphores, l'évacuation du « reportage » narratif, etc., ce texte n'est rien moins qu'un pitoyable échec. Son intérêt est à chercher ailleurs que dans l'éclat de la langue: il faut le chercher dans la progression du texte, par exemple, dont le rythme suit très discrètement l'accélération de la marche. On s'attend à une virgule après « prenait de plaisir », mais l'absence de virgule accélère la phrase, de sorte que l'idée du plaisir de la marche fond sans solution de continuité dans celle de la joie folle de la course. Le mouvement du chien exemplifie le plaisir de la lecture sans qu'une lourde métaphore autoréflexive vienne insister sur le parallèle entre la lecture et les promeneurs. En assumant des critères de discrétion des effets, de subtilité et de composition, on voit davantage la « charge poétique » de ce texte. Le *non sequitur* final insiste sur un silence tout autre que l'absence de bruit: c'est une réflexion implicite sur l'absence de signification symbolique des faits contingents; le fait que Rataud soit un fox-terrier, qu'il ait des taches à quelques endroits précis, n'a aucun « sens » transcendant; ces faits demeurent « silencieux ».

Les huit tracés par le chien, cependant, suggèrent tout autre chose, car derrière ce huit dessiné entre les pieds du promeneur on pressent le huit couché, tel le calligramme « la Montre » d'Apollinaire: un huit couché, c'est le signe de l'infini.[42] Tout se passe comme si la singularité muette des choses, leur refus obstiné de signifier – mais non de *faire signe* –, dissimulait la gloire de Dieu. Ce poème pourrait être l'hymne la plus

[41] MJ, *CaD*, 211.
[42] Apollinaire qualifie le chiffre huit d'« infini redressé par un fou philosophe »; GA, *Poésies*, 192.

chuchotée qui fût jamais écrite, toute consacrée à la merveille proprement insensible, au miracle sans éclat *que les choses soient* (plutôt que rien). L'idée se retrouve souvent sous la plume de Charles-Albert Cingria, qui reconnaissait en Max Jacob une sensibilité proche de la sienne, sinon un ascendant littéraire direct: « ce qu'il y a de stupéfiant est le réel. […] Ce qui est absolument désarçonnant est cela que nous puissions, rien qu'avec l'âme, bouger le petit doigt. ».[43]

On a trouvé une sobriété semblable, salutaire à condition de savoir la juger, dans « Mort morale ».[44] Christine Van Rogger-Andreucci note que chez Jacob, « les mots gardent leur sens et la grammaire est repectée; il n'y a pas de violence à proprement parler faite à la langue »; le *Cornet à dés* manifesterait plutôt une « apparente banalité du vocabulaire et de la syntaxe » et un certain « prosaïsme ».[45] Annabel Audureau affirme que les poèmes du *Cornet* sont « [a]pparemment simples, constitués de petites phrases sans résonances musicales, évoquant des faits quotidiens », et que leur « étincelle poétique […] surgit de la banalité de surface des textes. »[46] Anna J. Davies cite une lettre à Jean Paulhan de 1921 où Jacob évoque lui-même ce parti-pris de la simplicité: « L'on s'est trompé, on a cru qu'il fallait surprendre par la richesse de la langue et, au contraire, c'est par sa *pauvreté justifiée* qu'on surprendra ».[47] L'évacuation de toute grandiloquence et de tout ornement trop visible ne saurait cependant être pris pour un critère d'évaluation

---

[43] Charles-Albert Cingria, « Le Seize juillet », *La Fourmi rouge et autres textes* (Lausanne: L'Age d'Homme, 1978) 38. On pourrait également rapprocher l'évocation des taches de couleur du chien du *ça-a-été* barthésien (voir *supra*, 170 et 362), mais une perspective plus proprement métaphysique semble s'imposer chez Jacob.
[44] Voir *supra*, 290-298.
[45] Christine Van Rogger-Andreucci, « Le poème en prose jacobien », 47.
[46] Annabel Audureau, *Fantômas: un mythe moderne au croisement des arts* (Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010) 225.
[47] Max Jacob, *Max Jacob – Jean Paulhan: Correspondance 1915-1941* (Paris: Paris-Méditerranée, 2005) 85; cité dans Anna J. Davies, 37, note 33.

stable des poèmes du *Cornet*, qui appellent des protocoles de lecture – et de jugement esthétique – radicalement hétérogènes, comme on le verra tout à l'heure.

La difficulté à reconnaître la « littérarité » de certains textes jacobiens a tout à voir, bien entendu, avec le genre apparemment paradoxal du poème en prose. Si « poème » peut s'entendre comme un marqueur générique, « prose » ne peut l'être; comme l'a expliqué Gérard Dessons, la prose n'a pas seulement aucun statut générique, elle ne constitue de surcroît ni une forme, ni quelque degré zéro stylistique, quelque « ordinaire du langage » par opposition au grand style poétique.[48] Mais le nom « poème en prose » place l'idée reçue de l'opposition entre langage ordinaire et langage poétique au cœur de sa problématique: il paraît maintenir l'opposition entre haut et bas, noble et vulgaire, poéticité et prosaïsme, alors que toute sa démarche consiste à démontrer que l'un se fond dans l'autre. C'est là l'argument de Barbara Johnson à propos des *Petits poëmes en prose* de Baudelaire: en comparant les versions en prose et en vers de certaines pièces (« Hémisphère dans une chevelure » dans les *Petits poëmes en prose versus* « la Chevelure » des *Fleurs du mal*; les deux « Invitation au voyage », l'un en vers, l'autre en prose), elle montre que la démarche de Baudelaire consiste justement à introduire une pluralité de registres dans le poème en prose, de sorte qu'il paraît comme le revers critique du « langage héroïquement stylisé » (Adorno) des *Fleurs du mal*.[49] La démarche de Jacob ressemble à celle de Baudelaire, mais sous une forme radicalisée: la poéticité des poèmes du *Cornet* ne réside dans aucun registre, aucun procédé, aucun sujet repérable. Aucune qualité matérielle de la langue n'oppose le poème jacobien au « langage ordinaire »: le seul critère de la poéticité serait donc, en fin de compte, la

[48] Gérard Dessons, « Le négatif de la prose », *Crise de prose*, 128 et voir l'intégralité de l'article, 123-134.
[49] Barbara Johnson, *Défiguration du langage poétique* (Paris: Flammarion, 1979); Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, 53.

composition elle-même, la volonté d'agencer, ce qui réduit la poéticité même à une qualité proprement invérifiable qui transcende tout effet textuel particulier. Le geste est hardi, et propre à dérouter un lectorat habitué, en dépit des avant-gardes du vingtième siècle, à chercher le poétique dans les effets spécifique, les effets spéciaux des textes, pour emprunter l'expression cinématographique.

a. La « situation » inextricable de Max Jacob

Contrairement au « style », le concept de « situation » est hybride: il renvoie à la tradition rhétorique mais y demeure en partie irréductible, étrangement à cheval entre des normes caduques et des concepts désormais familiers aux lettrés du vingtième siècle. C'est avec la « situation » que commence à apparaître la nature paradoxale de la Préface de 1916, à commencer par l'incipit de cette dernière:

> Tout ce qui existe est situé. Tout ce qui est au-dessus de la matière est situé; la matière elle-même est située. Deux œuvres sont inégalement situées soit par l'esprit des auteurs soit par leurs artifices. Raphaël est au-dessus d'Ingres, Vigny au-dessus de Musset. Madame X… est au dessus de sa cousine; le diamant est au-dessus du quartz. Cela tient peut-être à des relations entre le moral et la morale? On croyait autrefois que les artistes sont inspirés par les anges et qu'il y a différentes catégories d'anges.[50]

L'allusion aux « différentes catégories d'anges » semble inattendue; en réalité, elle ne saurait être plus justifiée. L'idée des catégories des anges a eu un nom précis, et vénérable: l'*hiérarchie*. Les « différentes catégories d'anges », c'est le sujet de l'*Hiérarchie céleste* du pseudo-Denys l'Aréopagite par exemple, mais on peut trouver des idées semblables un peu partout, tel que sous la plume de Ronsard dans son hymne des « Démons »: l'être spirituel le plus proche de la matière et donc le plus proche de l'homme, c'est le « démon », cet être pris dans la zone nébuleuse qui va du matériel au

[50] MJ, *CaD*, 19.

spirituel en une échelle cosmique ascendante, jusqu'à Dieu.[51] On n'est guère loin de la métaphysique canudienne des processus de « subtilisation » et de « solidification » de la matière qui assurent la structure hiérarchique du cosmos.[52]

Cette hiérarchie recoupe celle d'une très ancienne conception du style, sinon des genres. La plus connue est celle de la division tripartite en style *bas* ou *simple*, style *moyen* et style *noble*, qui correspondent chacun à l'une des finalités consacrées de l'écriture: divertir et instruire (style simple: *delectare* et *docere*) ou émouvoir (*movere*). L'instabilité des définitions du style moyen est notoire; on l'envisage tantôt comme un style mixte (donc plus ou moins hétéroclite), tantôt comme un moyen terme plus ou moins neutre entre les extrêmes du plaisir gratuit et de l'exaltation divinement inspirée. Il faut souligner que ce n'est pas la seule conception du style de la Rhétorique: on connaît aussi le système résolument pluraliste d'Hermogène le Rhéteur, qui organise le style selon des qualités non hiérarchiques. Dans tous les cas, la théorie du style comporte le concept déjà évoqué de la *convenance*, c'est-à-dire de l'adaptation du discours à la situation. Il ne convient pas qu'un paysan prenne la parole devant une assemblée politique sous l'Ancien Régime, car il n'a aucune autorité; il convient moins encore qu'il adresse l'assemblée en un langage élevé qui ne correspond pas à son état, quoique son langage « barbare » de paysan ne soit guère plus adapté au public aristocratique (mais quel est l'état du poète?...). On n'use pas de plaisanteries dans un éloge funéraire; pas de périodes à la Bossuet pour demander à quelque passant où se trouve la bibliothèque; le paradoxe emberlificoté convient mal à un exposé utilitaire sur les usages vestimentaires dans l'Espagne du 16ème siècle. La convenance concerne donc l'adaptation du discours à

[51] Voir Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, éd. Paul Laumonier et Raymond Lebègue, t. VIII (Paris: Nizet, 1984) 115-139 et en particulier 119-120, v. 59-82.
[52] Voir *supra*, 480.

plusieurs égards: au statut de celui qui parle, au sujet dont il parle et à la finalité de celui-ci, au public à qui il s'adresse, à l'occasion du discours.[53] Or le terme de « situation » paraît parfois proche de celle de la convenance chez Jacob. Dans la lettre à Paulhan déjà citée, Jacob poursuit en se servant du mot dans ce sens:

> L'on s'est trompé, on a cru qu'il fallait surprendre par la richesse de la langue et, au contraire, c'est par sa *pauvreté justifiée* qu'on surprendra, par *l'adaptation, non du mot à ce qu'il désigne, mais du mot à celui qui le prononce et à la situation*. Le mot de la situation! Le cri du cœur! C'est bête ces deux clichés-là, et pourtant, toute la littérature est là![54]

L'adaptation à celui qui parle et à la situation constitue une définition partielle de la convenance. Implicitement, Jacob se situe humblement: sa situation serait celle, douloureuse, de la souffrance, qui demande le « cri du cœur »; puisque l'homme est pauvre, la langue doit l'être aussi (il aspire à l'humilité et à la pauvreté selon les préceptes du Christ, bien entendu; une note de Jacob au mot « pauvreté » dans la lettre précise qu'il s'agit d'« être adéquat à l'homme qui est toujours simple »). Annabel Audureau note qu'Aragon attribue la même vision du style à Chipre, personnage à clé qui désigne Max Jacob: « Pauvreté, pureté. La richesse dans l'art s'appelle mauvais goût. Un poème n'est pas une devanture de bijouterie, les créateurs sont ceux qui forment la beauté de 'matériaux sans valeur'. »[55]

Mais l'incipit de la Préface de 1916 ne concerne pas la convenance; il reste sur le plan le plus général, et pose une conception hiérarchique qui dépasse le seul domaine de

---

[53] Sur les typologies du style de la Rhétorique, voir par exemple Charles Batteux, 203-227 et 216 en particulier; sur Hermogène, voir par exemple Michel Patillon, *La Théorie du discours chez Hermogène le Rhéteur: essai sur les structures linguistiques de la Rhétorique ancienne* (Paris: Belles Lettres, 1988). Sur les concepts rhétoriques discutés ici, voir par exemple la synthèse de Michel Patillon, *Eléments de Rhétorique classique* (Paris: Nathan, 1990).

[54] Max Jacob, *Max Jacob-Jean Paulhan*, 85-86, je souligne, Jacob souligne « pauvreté justifiée », surplombée de la précision « par sa justesse ». Il est à remarquer cependant, comme on a pu le constater, que les textes publiés vers 1917 ne relèvent peut-être pas de ce désir de pauvreté formulé en 1921.

[55] Louis Aragon, *Anicet ou le panorama* (Paris: Gallimard, 2001) 101; cité par Annabel Audureau, 235.

l'élocution. Car si « tout est situé », et Raphaël est supérieur à Ingres, c'est qu'on peut se rapprocher ou s'éloigner de la perfection, à l'instar de la conception rigidement normative des arts formulées par l'abbé Batteux en 1828:

> Il y a le beau, le parfait idéal de la poésie, de la peinture, de tous les autres arts. *On peut concevoir par l'esprit la nature parfaite et sans défaut*, de même que Platon a conçu sa République, Xénophon sa Monarchie, Cicéron son Orateur. Comme cette idée serait le point fixe de la perfection, les rangs des ouvrages seraient marqués par le degré de proximité ou d'éloignement qu'ils auraient avec ce point.[56]

C'est là une belle définition de l'idée du canon, formulé au demeurant comme une norme transhistorique: la perfection ne varie pas d'un âge à l'autre, car selon Batteux, la République ou l'Orateur demeurent toujours aussi « parfaits » pour nous que pour les Grecs ou les Romains.

Cet incipit, en somme, semble nous plonger dans un passé si lointain qu'il n'a jamais existé dans la réalité, un passé de la Norme stable, repérable et opératoire, où il suffit que l'artiste vise la perfection pleinement visible à tous, reflet de l'ordre divin. Cependant, Jacob donne une drôle de tournure à cette déclaration de principes, à commencer par la réduction du mot « hiérarchie » à un simple clin d'œil (que personne, sauf erreur, n'a jusque-là relevé). L'allusion à Mme X… et sa cousine, par exemple, dissimule une expression bourgeoise de l'époque; on entend presque Mme X… évoquer avec désapprobation le jeune homme qui courtise sa fille: « Mais il n'a pas de *situation*! » L'intrusion d'une vision hiérarchique des statuts sociaux au milieu d'une conception cosmique et esthétique rend toute la préface susceptible à une lecture ironique, d'autant plus que la férocité de Jacob, satiriste par ailleurs, n'épargne jamais le bourgeois: adhère-

[56] Charles Batteux, *Principes de littérature*, t. I (Paris: Bellavoine, 1824) 118, je souligne.

t-il donc vraiment à cette vision hiérarchique du monde et des arts si péremptoirement posée?

Anna J. Davies a récemment noté l'allure subtilement ironique ou humoristique de la Préface de 1916:

> La critique a tenté de démêler ces termes [de style et de situation] en prenant la préface au pied de la lettre et en leur imposant un sens, quelque peu artificiellement. Mais l'opacité qui caractérise leur présentation dans la préface suggère que cette préface doit être prise, du moins en partie, potentiellement comme de l'esthétisme presque parodique. En effet, on peut détecter une tonalité facétieuse qui sous-tend cette exposition bien connue de sa poétique, et on peut aisément croire que Jacob ironies sur sa propre théorie – d'une façon non sans ressemblance avec la démolition postmoderne de la théorie. La posture suggère également que le théoricien n'est qu'une nouvelle persona parmi tant d'autres qu'assume Jacob dans les œuvres traitées dans la présente étude. Ainsi, tandis que la lectrice cherche à extraire du sens des concepts exposés par Jacob, qui sont sûrement à considérer 'sérieusement' à un certain niveau, elle est aussi sans cesse consciente de l'ironie et du jeu qui traverse tout ce qu'il dit.[57]

Le lecteur (lectrice) est « sans cesse conscient(e) » de l'ironie de la préface? On est en droit d'en douter, compte tenu du peu de lecteurs qui ont noté cette ironie depuis bientôt cent ans. En dépit de la réputation de blagueur qu'on accorde à Jacob depuis toujours, les lecteurs ayant soulevé quelque doute sur le sérieux de cette préface se comptent sur les doigts d'une main, sans exagération.[58] La condition de cette réception univoque, c'est l'occultation totale de son dialogue avec la Rhétorique. Il ne s'agit pas d'un aveuglement

---

[57] « Critics have tried to unravel these terms, taking the preface at face value and to some degree imposing sense on them. But the opacity that characterizes their presentation in the preface suggests that the preface must, at least partially, be seen potentially as almost parodic in its aestheticism. Indeed, a jocular undertone is detectable in this well-known exposition of his poetics, and Jacob may quite easily be seen as ironizing his own theory – in a way not dissimilar to that of the postmodernist demolition of theory. The stance also suggests that the theorist is just another of the myriad personas that Jacob adopts throughout the works considered in this study. So, while the reader seeks to grapple with the concepts Jacob sets out, which are certainly on one level to be considered 'seriously', she is also constantly aware of an irony and playfulness underpinning all he says. » Anna J. Davies, 20-21.

[58] Parmi ceux qui ont remarqué, sinon l'ironie de la préface, du moins le décalage entre la préface et les poèmes du recueil, outre l'essai inédit de Benjamin Fondane et Anna J. Davies, on peut citer les travaux suivants: Emmanuelle Joubert-Thiberge, « Pourquoi la poésie en prose de Max Jacob est-elle difficile à lire? », *Max Jacob et la création: actes du colloque d'Orléans* (Paris: Jean-Michel Place, 1997) 49-60. Sauf erreur, ce sont les seuls.

de ces lecteurs, mais d'une véritable invisibilité de la Rhétorique qui n'aura fait qu'augmenter jusqu'à une date récente, une invisibilité qui témoigne d'un changement profond de l'horizon d'attente des lettrés comme du fonds culturel sur lequel reposent ces attentes. Le lectorat n'était simplement plus susceptible de remarquer le rapport de cette échelle de Jacob à la vision du monde et des arts dont il est la franche caricature. Raphaël est au dessus d'Ingres…tel Madame X… au dessus de sa cousine! On a ri de boutades moins énormes; on rit singulièrement peu de celle-ci, car on cite l'incipit de cette préface avec la plus grande révérence à la sagesse jacobienne.

Cependant, la préface permet largement cette occultation de ses intertextes classiques. On a déjà vu que la conception jacobienne du style correspond de près à celle des premiers grands stylisticiens du siècle; les définitions de la situation données au cours de la préface, c'est-à-dire indépendamment de l'étrange incipit, anticipent également des concepts-clé de la poétique moderne. Voici comment Jacob définit non sans peine le concept de situation:

> Plus l'activité du sujet sera grande, plus l'émotion donnée par l'objet augmentera; l'œuvre d'art doit donc être éloigné du sujet. C'est pourquoi elle doit être *située*. On pourrait rencontrer ici la théorie de Baudelaire sur la surprise: cette théorie est un peu grosse. Baudelaire comprenait le mot 'distraction' dans son sens le plus ordinaire. Surprendre est peu de chose, il faut *transplanter*. La surprise charme et empêche la création véritable: elle est nuisible comme tous les charmes. Un créateur n'a le droit d'être charmant qu'après coup, quand l'œuvre est située et stylée.
>
> Distinguons le style d'une œuvre de sa situation. Le style ou volonté crée, c'est-à-dire sépare. La situation éloigne, c'est-à-dire excite à l'émotion artistique. On reconnaît qu'une œuvre a du style à ceci qu'elle donne la sensation du fermé; on reconnaît qu'elle est située au petit choc qu'on en reçoit ou encore à la marge qui l'entoure, à l'atmosphère spéciale où elle se meut.[59]

Le style concerne « l'activité du sujet », l'exercice de sa volonté sur les matériaux; la situation concerne « l'émotion donnée par l'objet ». Autrement dit, le « style » se situe en

[59] MJ, *CaD*, 22-23, Jacob souligne.

amont de l'œuvre et relève de la poétique, tandis que la situation concerne la réception de l'œuvre en aval, par le lecteur, ce qui en fait un concept proprement esthétique. Aussi Anna Davies a-t-elle repéré chez Jacob une anticipation des théories bien plus tardives qui accordent un rôle prééminent aux processus par lesquels le lecteur élabore le sens; Davies se réfère notamment à Roland Barthes.[60] Antonio Rodriguez insiste davantage sur le rapport visible de ce terme à « l'émotion »; pour lui, situer l'œuvre consiste à la configurer de sorte qu'il engage des rapports affectifs spécifiques, notamment, dans le cas des textes jacobiens, le doute, le vertige, l'angoisse.[61] On peut aussi identifier cet « éloignement » à tout ce qui relève de la « distanciation » au sens de l'ironie, de l'adhésion problématique du poète aux positions axiologiques d'un texte. Jacob associe lui-même l'ironie à cet éloignement: « Dans les grandes œuvres, il y a autant d'ironie que de candeur, même les plus tragiques. L'ironie qui se laisse ou ne se laisse pas voir donne à l'œuvre cet éloignement sans lequel il n'y a pas 'création'. »[62]

Quelles que soient les lectures divergentes du terme, le terme essentiel paraît bien être celui d'« éloignement », notamment par rapport aux références habituelles du lecteur: il est « transplanté », c'est-à-dire « 'transport[é] dans un autre milieu' » comme le précise encore Rodriguez:

> Ce déplacement s'applique au lecteur et à sa *conscience habituelle* du monde. Ces habitudes de conscience organisent le monde selon des catégories logiques traditionnelles. […] Par le mouvement de la *situation*, le lecteur perd ses références habituelles, la stabilité de l'habitat. Il est déraciné et posé dans le monde de l'œuvre où l'étrangeté de la référence le confronte à ses catégorisations.[63]

---

[60] Anna J. Davies, 27-35 et *passim*.
[61] Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique*, 61 et 63, et voir 59-71.
[62] Max Jacob, *Art poétique* suivi de *Notes à propos des Beaux-Arts* (Paris: L'Elocoquent, 1987)
[63] Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique*, 64.

Et Rodriguez de citer la lettre de 1907, où Jacob déclarait l'importance du « doute » et de « la perturbation dans les siècles et les habitudes positives. »[64] Ici encore, il semble s'agir moins de donner au langage une certaine qualité que d'amener le lecteur à un état cognitif spécial: il ne faut pas reconduire l'identification du concept de *situation* à l'écart stylistique de la « littérarité ». L'idée de la transplantation n'est pas dénuée d'une certaine allure métaphysique; il arrive à Jacob de décrire le poème comme un autre plan de la réalité. Ainsi reconnaît-il à Mallarmé « cette espèce de transplantation qui fait que l'œuvre vous met les pieds dans *un autre univers* », ou que l'idéal de la situation serait de « recréer la vie de la terre dans *l'atmosphère du ciel*. »[65] De ce point de vue, le terme de *situation* correspond à une version plus existentielle, irréductible à la technique, du concept de *défamiliarisation* (*ostranenie*) des formalistes russes, ou encore de l'*Unheimlichkeit* ou *inquiétante étrangeté* freudienne, état de déstabilisation psychique qui produit un ressurgissement d'associations refoulées.[66] Dans tous les cas, l'étrangeté arrive par le déroulement du texte et par sa logique, non par le choix des mots ou le chatoiement des phrases.

Le voisinage conceptuel de ces termes montre à quel point Jacob peut faire figure de précurseur essentiel de la réflexion esthétique du vingtième siècle, au contraire d'un recyclage des théories classiques: c'est la réorientation des concepts de la Rhétorique qui a rendu l'esthétique jacobienne partiellement récupérable. On dit bien partiellement: c'est justement la part « classique » de cette théorie dont on peine à rendre compte, voire à *lire*

---

[64] Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique*, 65; voir aussi Max Jacob, *Correspondance*, éd. François Garnier, t. I (Paris: Editions de Paris, 1953) 31.
[65] Max Jacob, *Correspondance*, t. I, 130; Max Jacob, *Art poétique*, 70, je souligne.
[66] Le terme de *défamiliarisation* se traduit parfois « étrangéité » ou encore « singularisation »; Guy Verret le traduit par « représentation insolite »: le flou de la traduction se double d'une malléabilité conceptuelle qui a contribué au succès de ce terme. Voir Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. Bertrand Féron (Paris: Gallimard, 1988) 209-264; Victor Chklovski, *Sur la théorie de la prose*, trad. Guy Verret (Lausanne: L'Age d'Homme, 1973) 9-28 et *passim*.

telle qu'elle se donne, car elle ne correspond ni à la réflexion esthétique moderne, ni même à la pratique jacobienne. Plus encore, le *Cornet à dés* semble bien impliquer une démarche absolument contraire à celle des principes posés au début de la Préface de 1916: ces poèmes correspondent mieux au style bas qu'au style noble, pour peu qu'on puisse les situer dans une hiérarchie stylistique quelconque, car ils bouleversent sans cesse et *méthodiquement* la correspondance entre topique et registre, fond et forme qu'on attend d'une élocution « convenable ». Autrement dit, en dépit des principes classiques posés au début de la Préface et revendiqués par le poète pendant près de trente ans, le *Cornet à dés* demeure d'une facture non seulement burlesque (qui dépend encore des règles classiques), mais définitivement anti-classique.

b. Le *Cornet à dés* et le burlesque: un brouillage systématique des valeurs

« Deux œuvres sont inégalement situées soit par l'esprit des auteurs soit par leurs artifices. Raphaël est au-dessus d'Ingres, Vigny au-dessus de Musset. » Cette proclamation devrait susciter une question essentielle: où se situe les poèmes du *Cornet*? Un premier indice en serait la figure de style la plus saillante du style jacobien: la paronomase. Or le calembour, ainsi que l'à-peu-près et les autres formes de jeu de mots sonores, est l'une des figures les plus dévalorisées de l'élocution; on le juge pauvre et facile, sinon vulgaire, à l'instar des jugements du Critique des *Œuvres burlesques et mystiques* face au célèbre « Avenue du Maine » fondé entièrement sur la paronomase: « Il est inutile d'insister sur la vulgarité de ces essais. Nous sommes habitués à plus de

hauteur chez nos aèdes. »[67] Ce serait donc du « style d'ana, style d'anana, style d'anatomiste », selon un poème du *Cornet*: en effet, ce n'est guère là une envolée majestueuse vers l'empyrée.[68] Cette évocation de la question du style n'a ici rien d'innocent. Même les pièces les plus sobres et les moins comiques du *Cornet* situe ce recueil vers le bas de l'échelle des trois couleurs: sinon aussi bas que la plaisanterie grivoise, du moins dans un style résolument *humilis*, et assumé en tant que tel, comme on l'a vu dans la lettre de Paulhan.

Mais il ne suffit pas de situer le *Cornet* en bas de l'échelle des trois styles, bien en dessous de Musset et de Vigny pour ce qui concerne la noblesse. Comme le titre des *Œuvres burlesques et mystiques* le souligne déjà, Jacob affectionne l'écriture burlesque. Il s'agit d'un type d'écriture né officiellement au 17ème siècle, mais dont les ressorts remontent très loin dans l'histoire. Cette écriture exploite d'une manière ludique le « décalage dans la réécriture entre ce qui est attendu par le lecteur (l'adéquation entre le style et le sujet traité) et le traitement volontairement décalé », telle la célèbre réécriture de l'*Enéide* par Paul Scarron publiée sous le titre le *Virgile travesti*.[69] Le burlesque peut cependant aller en sens inverse, selon le « burlesque retourné » conçu par Boileau et mis en pratique dans *le Lutrin* (1672-83), épopée héroï-comique sur un sujet volontairement dérisoire (un combat dérisoire entre des hommes d'église déclenché par un lutrin subtilisé). Comme l'explique Boileau, le burlesque parle « bassement des choses les plus relevées », tandis que le burlesque retourné consiste à parler « magnifique des choses les

[67] Sur la dévalorisation du calembour, voir Jonathan Culler, « The Call of the Phoneme: Introduction », *On Puns: The Foundation of Letters* (London: Basil Blackwell, 1988) 4 et *seq.*; Max Jacob, *Saint Matorel* (Paris: Gallimard, 1936) 231.
[68] MJ, « Du dilettantisme avant toute chose », *CaD*, 235.
[69] Guillaume Peureux, *Le Burlesque* (Paris: Gallimard, 2007) 7.

plus basses. »[70] Jacob pratique les deux types d'écriture burlesque. Mais les cibles en sont parfois nettement plus iconoclastes que ce qu'aurait osé certain écrivain du 17ème siècle: on a déjà vu comment « la Messe du démoniaque » ne se réduit pas à quelque plaisanterie sans conséquence, mais frôle le sacrilège, sinon davantage. Il en va peut-être de même dans la dérision féroce du « Sacrifice d'Abraham », consacré de nouveau à un sujet biblique:

> En temps de famine en Irlande, un amoureux disait avec ardeur à une veuve: 'Une escalope de vô, ma divine! – Non! dit la veuve, je ne voudrais pas abîmer ce corps que vous me faites la grâce d'admirer!' Mais elle fit venir son enfant et lui coupa un beau morceau saignant à l'endroit de l'escalope. Est-ce que l'enfant garda la cicatrice? je ne sais pas; il hurlait bibliquement quand on le coupa dans l'escalope.[71]

Comme l'ont remarqué Annette Thau, ce texte n'est pas seulement une réécriture de l'épisode biblique du sacrifice d'Abraham (empêché au dernier moment lorsque Dieu remplace miraculeusement Isaac par un agneau sous le couteau d'Abraham), mais aussi du « *Modest proposal* » de Jonathan Swift, chef-d'œuvre de l'humour noir dans lequel l'écrivain irlandais propose de résoudre le problème de la famine en Irlande par la cuisson des enfants mâles des femmes irlandaises.[72] « Vô » joue sur le voisinage sonore de « veau » et « vous », et sur les déformations phonologiques de l'accent irlandais: on ne sait pas très bien si l'homme propose de manger un bout de sa dame ou d'un jeune bœuf, quoique la réponse de la dame laisse entendre qu'il s'agit d'elle-même. Le grivois recoupe la thématique cannibale, car l'homme souhaiterait visiblement « croquer » celle-

---

[70] Gérard Genette, *Palimpsestes: la littérature au second degré* (Paris: Seuil, 1982) 185 et voir 185-190 à propos du *Lutrin*.
[71] MJ, *CaD*, 149.
[72] Annette Thau, *Poetry and Anti-Poetry: A Study of Selected Aspects of Max Jacob's Poetic Style* (Chapel Hill, Caroline du Nord: University of North Carolina Department of Foreign Languages, 1976) 37-38; Jonathan Swift, « A Modest Proposal », *A Modest Proposal and Other Writings* (New York: Penguin Classics, 2009) 230-240; voir la traduction française, Jonathan Swift, *Modeste proposition*, trad. Lili Sztajn et Thierry Gillyboeuf (Paris: Mille et une nuits, 2001).

ci dans les deux sens; l'équivoque de ce marivaudage détourné est d'un grotesque abominable (ou très drôle…). Le badinage amoureux contribue à la moquerie de l'épisode biblique en faisant appel à des termes religieux tout à fait décalés, sinon antiphrastiques: l'homme appelle sa dame « ma *divine* »; elle répond qu'il lui fait la « grâce » d'admirer son corps (marqué comme d'habitude du signe de l'animalité: « vous », c'est un « veau »). L'indétermination comique de la partie du corps, « l'escalope », évoque probablement la circoncision, autre « sacrifice d'Abraham », ce qui donne une tout autre portée à la « cicatrice » de l'enfant, tandis que l'hyperbole « hurler bibliquement », tout en insistant toujours sur le rapport à l'épisode biblique, ne va pas sans évoquer l'euphémisme « connaître bibliquement »: c'est cet acte qui motive visiblement ce « flirt » cannibal, et la dame sacrifie son enfant à son amour sans cas de conscience.

Plus encore que l'intertexte swiftien et la thématique cannibale, ce sont les implications sexuelles de cette historiette burlesque qui en font toute l'horreur ou l'humour. Dans tous les cas, le rapport du traitement à l'épisode biblique n'est pas décalé, elle est proprement inversé: au style biblique sobre et sublime, Jacob introduit l'à-peu-près grossier sinon obscène, dont la transcription phonétique d'un accent régional (technique typiquement burlesque); on remplace la grâce et la spiritualité avec des fonctions animales du corps (le manger, le coït); une jeune femme qu'on devine jolie joue le rôle d'Abraham; etc. C'est passablement plus osé que n'est le fait de tourner le païen Virgile en plaisanteries scatologiques certes vulgaires, mais jamais monstrueuses.

Mais il arrive que Jacob, à l'instar d'un Saint-Amant louant les qualités célestes du camembert, traite un sujet trivial en un style noble:

Frontispice

> Oui, il est tombé du bouton de mon sein et je ne m'en suis pas aperçu. Comme un bateau sort de l'antre du rocher avec les marins sans que la mer en frémisse davantage, sans que la terre sente cette aventure nouvelle, il est tombé de mon sein de Cybèle un poème nouveau et je ne m'en suis pas aperçu.[73]

Le procédé central de ce poème a un nom; il s'appelle l'*hypotypose*, qui prend souvent comme ici la forme d'une comparaison à rallonge qui entend donner à voir. Il s'agit d'une mise en image du comparé: « Comme un bateau sort de l'antre… » Cette figure se retrouve fréquemment chez Ronsard, par exemple, souvent introduite par la cheville vaguement homérique « ainsi que… ». Le mot « davantage » est soutenu; désigner la poitrine masculine par le mot « sein » relève de la convention classique; chez un Racine ou un Corneille, « sein » s'applique aux deux sexes. Anna J. Davies remarque que l'association féminine du mot au vingtième siècle suggère une ambiguïté sexuelle (« un bouton de mon sein ») renforcée par la comparaison du poète à la déesse de la fertilité et de la moisson, Cybèle (« si belle »). Mais selon l'analogie qu'instaure la comparaison, le « sein » correspond à « l'antre du rocher », plus dure et virile (bien que « l'antre » ressemble un peu aux « grottes » des sirènes de « Lul de Faltenin », décidément féminines…).[74] On a vu que le poète selon Cendrars et Apollinaire est lui aussi associé à l'androgynie; il n'est pas absolument nécessaire d'identifier cette ambiguïté à l'homosexualité de Jacob.

La forme circulaire du poème, qui s'ouvre et se ferme sur les mêmes mots (« je ne m'en suis pas aperçu ») clôt le poème sur lui-même. D'un point à l'autre de ce cercle, le poète déroule des sonorités discrètes mais sensuelles: échos phoniques en chiasme (« Oui, il est *t*om*b*é du *b*ou*t*on »); récurrence des *b* et des *t* tout au long du poème

[73] MJ, *CaD*, 78.
[74] Anna J. Davies, 31; GA, *Poésies*, 97.

(bouton, tombé, bateau); modulations (*davantage* – *d'aventure*, nouv*elle* – Cyb*èle*, « les *mar*ins sans que la *mer* en f*rém*isse »); assonances (la voyelle /ã/ revient pas moins de neuf fois, /õ/ six fois, /ĩ/ cinq fois, sur à peu près 26 voyelles toniques). La proposition relative « sans que… » est répétée et suit l'amplification progressive de la période classique. Enfin, la topique maritime donne une allure décidément épique à cette « aventure nouvelle »: en dépit du détail vestimentaire dont il s'agit, le poète travaille au cœur du grand style.

Il s'agit de donner une forme sublime au parfait non-événement, arrivé au demeurant à l'insu du poète (curieusement, Cendrars lui aussi parlait d'un bouton tombé comme d'un grand événement: « en montant dans le train, j'avais perdu un bouton / – Je m'en souviens, je m'en souviens, j'y ai souvent pensé depuis – »).[75] S'il y a bien un effet de « burlesque retourné » où le trivial subit un traitement élevé, il n'y a ici ni dissonance ni enflure. Au contraire, les effets sonores sans heurt, le registre uniforme et soutenu sont d'un lyrisme exquis. Il s'agit en apparence d'une immense hyperbole, car le poète donne à ce bouton tombé d'un gilet l'ampleur d'une « aventure » épique, celle de la création d'une poésie inédite. Mais les tournures négatives (« sans que… ») proposent une image en creux de cette grandeur – la mer ne frémit pas davantage; le terre ne sent pas cette « aventure nouvelle »; ce bouleversement cosmique survient d'une manière tout insensible. L'hyperbole se déguise en litote, ôtant toute boursouflure à la mise en forme classique. Le poète parvient à transformer le fait insignifiant en une merveille de l'infiniment petit qui résiste à l'ironie. On chante ainsi la grandeur cachée de la simplicité, à l'instar de la lampe dissimulée sous le manteau du vieillard de « Mort morale ».

[75] BC, *TADA* I, 21.

L'effet d'ensemble n'a rien de burlesque; la douceur de ce poème témoigne de la diversité d'effets qu'on peut tirer des discordances entre le sujet et le registre: reste que de tels jeux laissent songeurs quant au principe de l'adéquation du traitement au sujet. Le *Cornet* s'ouvre sur une inadéquation particulièrement voyante du traitement au sujet *et à l'occasion*. L'écriture burlesque joue sans cesse sur les effets de l'inadéquation *forme-fond*; moins souvent (ou moins visiblement) sur l'inadéquation *forme-occasion* ou *fond-occasion*, en partie parce que le texte peut survivre aux circonstances de sorte que le jeu sur celle-ci peut devenir rapidement illisible. Jacob prévient ce problème en annonçant haut et fort que les six premiers poèmes du *Cornet* ne conviennent pas aux circonstances! Il s'agit des six poèmes sur la Guerre qui forment le début du livre. Au seuil de ces tous premiers textes, le lecteur rencontre ce court avertissement:

> **Avis**
>
> Les poèmes qui font allusion à la guerre ont été écrits vers 1909 et peuvent être dits prophétiques. *Ils n'ont pas l'accent que nos douleurs et la décence exigent des poèmes de la guerre:* ils datent d'une époque qui ignorait la souffrance collective. J'ai prévu des faits; je n'en ai pas pressenti l'horreur.[76]

On reconnaît aisément un de ces alibis feints ou inopérants qu'on rencontre si souvent chez Jacob: on ne doute pas de la souffrance véritable de Jacob face aux horreurs de la Grande Guerre, mais on a généralement douté (fortement) de la date de composition que propose Jacob pour ses poèmes sur la Guerre, qui sont en effet d'un humour déstabilisant

[76] MJ, *CaD*, 26, je souligne. Jacob reprend ce motif sous une forme très proche dans son roman *l'Homme de chair et l'homme reflet* (1924): « Auriez-vous cru que j'allais parler de la guerre à propos de l'enfant de Germaine? J'avoue que je suis confus d'être obligé de parler de la guerre: hélas! pourquoi Dieu ne m'a-t-il pas donné le souffle…le souffle nécessaire pour approcher les sujets sublimes? ou tout au moins la gravité! la gravité que de tels sujets exigent de leur poète? » C'est là un autre indice qu'il y a mise en scène préméditée de l'inconvenance, et que Jacob est pleinement conscient que son désir de grandeur ne correspond pas à son écriture. Max Jacob, *L'Homme de chair et l'homme reflet* (Paris: Gallimard, 1934) 146-147.

et très audacieux en 1917.[77] Aussi grave et sincère que soit l'« Avis », il ne fait que souligner davantage l'effet de plaisanterie-aux-funérailles que les poèmes de guerre peuvent produire. En somme, l'aspect déplacé ou décalé de ces poèmes est explicitement signalé au seuil du livre; or être situé, c'est être à sa place: ce qui est *déplacé* ou *décalé*, c'est donc précisément ce qui n'est *pas* situé. C'est doublement le cas si l'on admet que la situation désigne la convenance, comme le suggérait la lettre à Paulhan.

On bafoue donc les principes de l'*elocutio*. Le *Cornet* n'est pas moins burlesque en ce qui concerne la composition, faisant obstacle souvent à la « sensation de fermé » du texte « stylé » (rappelons que *style* désigne aussi bien la composition que l'élocution chez Jacob). Ce décalage entre la préface et le recueil a été mieux observé que d'autres. Emmanuelle Joubert-Thiberge en témoigne avec lucidité:

> La notion de texte, unité close, autonome, structurée et orientée vers une fin, est allègrement déconstruite [dans le *Cornet à dés*]. Le poème est une entité aux limites parfois indéterminées, sans queue ni tête, sans commencement ni fin. Un tas de phrases: des énoncés mis bout à bout sans que le lecteur perçoive bien où le poète veut en venir ni de quoi il est question. Il ne semble pas chercher une perfection formelle […].
>
> Le poème en prose de Max Jacob, *quoi qu'en dise la préface du* Cornet à dés, n'est pas un objet nettement délimité et clairement structuré.[78]

Joubert-Thiberge fournit de nombreux exemples qu'elle analyse avec soin; on a assez vu d'exemples ici pour dispenser d'en fournir de nouveaux. En outre, Max Jacob qualifie le style, ou plutôt l'absence délibérée du style, dans les mêmes termes lorsqu'il évoque « l'art de la déception »:

> Lisez le *Cornet à dés*! On commençait une histoire qu'on laissait inachevée, on menait le lecteur de glissements en glissements jusqu'au néant: on *paraissait* ne donner aucun sens aux poèmes, on accumulait des mots sans suite, on débutait

[77] Pour une analyse détaillée de cet « Avis » et des premiers poèmes du *Cornet*, voir mon article, « Obus à six faces: le *Cornet à dés* et la Guerre », *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 27-40.
[78] Emmanuelle Joubert-Thiberge, « Pourquoi la poésie en prose de Max Jacob est-elle difficile à lire? », 49, je souligne.

> gravement pour tourner dans un calembour, on simulait de hautes vues sur le Cosmos avec un éclat de rire dans la bouche. L'art de la déception était celui du glissando, de l'abrutissement des autres, de la gratuité, de la légèreté, l'art de laisser l'intelligence en panne, comme m'écrit un jeune homme de seize ans.[79]

Je souligne « paraissait »: si l'art de la déception cherche à étourdir pour produire du plaisir, le « lecteur sagace » sait évidemment lire au-delà de l'apparent désordre. Mais on ne saurait trouver une « sensation de fermé » dans l'appréhension immédiate des poèmes désordonnés, en dépit des chefs-d'œuvre de retenue tels que « Mort morale » ou « Silence dans la nature ». Il se peut que Jacob mette pleinement en pratique son idée du style même dans les poèmes les plus visiblement chaotiques: on peut calculer un brouhaha bien placé, assembler un tohu-bohu avec soin, et donc manifester par là même sa « volonté de s'extérioriser par des moyens choisis ». Mais le résultat d'une telle démarche ne produira pas une « sensation de fermé ».

« [O]n débutait gravement pour tourner dans un calembour »…. A lire et relire le *Cornet*, on s'aperçoit que la grandeur et la petitesse entretiennent des rapports de réversibilité et de confusion dans le poème en prose jacobien: c'est presque une constante de cette écriture si pauvre en constantes: « Le minuscule, c'est l'énorme! » écrivait-il dans son poème à Rimbaud; à d'autres occasions, très souvent aussi, *l'énorme, c'est le minuscule*, comme dans « Frontispice ».[80] La suite d'aphorismes précède « Frontispice ». On a souvent attribué le titre « le Coq et la perle » à ces aphorismes, car le poème qui les précède immédiatement porte ce titre. Mais « le Coq et la perle » est un poème distinct. Il s'agit d'une réflexion acerbe sur la relativité de la valeur, sociale, économique et symbolique.

---

[79] Robert Guiette, *Vie de Max Jacob* (Paris: Nizet, 1976) 130-131, passage cité et commenté par Jean-François Louette, « Max Jacob: le manège et l'autel », *Sans protocole: Apollinaire, Segalen, Max Jacob, Michaux* (Paris: Belin, 2003) 156-157, je souligne.
[80] MJ, *CaD*, 35.

Le titre « le Coq et la perle » reprend le titre d'une fable de La Fontaine lui-même repris de Phèdre. Chez La Fontaine, un coq vient offrir une perle à un lapidaire:

> Je la crois fine, dit-il;
> Mais le moindre grain de mil
> Serait bien mieux mon affaire.

Un « ignorant » vient ensuite vendre à un libraire un manuscrit dont il a hérité:

> Je crois, dit-il, qu'il est bon;
> Mais le moindre ducaton
> Serait bien mieux mon affaire.[81]

Il y aurait beaucoup à dire sur cette petite fable en forme de tourniquet: une interprétation possible, dans tous les cas, c'est bien que la valeur des choses est toute relative. Chez Jacob, le poète devient à la fois le coq, l'ignorant, le lapidaire et le producteur du manuscrit tout ensemble: « Je le croyais ruiné!... il a même trouvé un éditeur pour moi! l'éditeur m'a donné une tortue dont la coquille est rose et vernie: le moindre ducaton ferait bien mieux mon affaire. »[82] Le poète est le coq: il n'a que faire de l'objet précieux « rose et vern[i] ».[83] Le poète est le producteur du manuscrit légué à l'ignorant, c'est-à-dire l'éditeur, qui ne sait pas reconnaître la valeur du manuscrit qu'il a reçu. Le poète est l'ignorant: il préfère les ducatons aux manuscrits (surtout les siens?), aux tortues, sinon à tout le reste. Et le poète est le lapidaire, puisque c'est lui qui reçoit l'objet « rose et vern[i] ».

---

[81] Jean de la Fontaine, *Fables*, éd. Alain-Marie Bassy et Yves Le Pestipon (Paris: Flammarion, 2007) 93 (I, 20).
[82] MJ, *CaD*, 57.
[83] La tortue est à la fois un détail biographique (Jacob aurait réellement reçu une tortue en cadeau), un clin d'œil à la fable de « le Lièvre et la Tortue », et un clin d'œil à la Tortue vivante et richement ornée de des Esseintes dans *A rebours* de Huysmans. Tout un réseau de significations! Pour l'épisode de la tortue dans *A rebours*, voir Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, éd. Pierre Brunel *et al.*, coll. Bouquins (Paris: Robert Laffont, 2005) 614-618; pour la fable, voir Jean de la Fontaine, 189-190; sur l'épisode de la vie de Jacob impliquant la tortue, voir Béatrice Mousli, *Max Jacob* (Paris: Flammarion, 2005) 125.

Que faire de cette confusion des rôles par rapport à la fable de La Fontaine? Indépendamment de l'intertexte, le poème constitue sans doute une satire sur l'avarice et la cupidité – celle du poète en premier lieu, mais aussi celle du mécène que le poète « croyai[t] ruiné » tout en ayant « des esclaves et plusieurs pièces à sa maison », et enfin celle de l'éditeur si peu généreux. Mais lorsqu'on compare le poème à la fable, on s'aperçoit qu'il en radicalise la logique. Si La Fontaine montrait la relativité de la valeur, Jacob en montre la confusion totale: on ne sait plus très bien à quoi chacun accorde de la valeur, si ce n'est à l'argent…Triste pronostic que celui de la société moderne.

Qu'en est-il de la valeur esthétique et de la « situation »? De Vigny se situe « au-dessus de Musset », soit. Mais à la lumière des poèmes du *Cornet*, on peut se sentir peu capable de les situer sur une telle échelle de valeurs. Quelques lignes plus loin dans la préface, Jacob écrit: « *Quand un chanteur a la voix placée, il peut s'amuser aux roulades*. Pour me bien comprendre, comparez les familiarités de Montaigne avec celle d'Aristide Bruant ou les coudoiements du journal d'un sou avec les brutalités de Bossuet bousculant les protestants. »[84] « Pour me bien comprendre » a, pour le lecteur assidu du *Cornet*, une valeur ironique qu'on peine à réduire. Naturellement, on a généralement supposé que Jacob met Bossuet au-dessus du journal d'un sou, et Montaigne au-dessus d'Aristide Bruant. Est-ce si évident à la lumière de tel « Sacrifice d'Abraham » presque ordurier, entre tant d'autres exemples? On peut confirmer la valeur ironique de ce passage à l'aide d'exemples où Jacob souligne plus visiblement l'absence de tout consensus sur la valeur des œuvres. Dès la deuxième chronique publiée dans *291* en février 1916 et sous-titré « Charlot s'amuse ou Charlot et Racine », le poète s'exclame: « *Charlot et Racine fable!*

[84] MJ, *CaD*, 20.

[*sic*] Mais Charlot c'est de l'éternité et je ne suis ici que pour l'actualité. »[85] Jacob escamote la fable annoncée, mais aussi tout jugement à propos de Racine, tandis que le jugement élogieux sur Charlot suggère un renversement des valeurs admises du canon: Charlot est une figure éternelle au prix de qui Racine, le grand poète tragique, ne mérite même pas une mention. Plus tard, dans un article intitulé « Les mots en liberté », où Jacob entreprend de critiquer le futurisme non sans obscurité, il écrit: « Pourtant une idée centrale donne de la chaleur à l'exécution, disent les critiques, de la légèreté dans les résultats, de la cohésion dans l'ensemble. *Alors Zola est supérieur à Balzac (et ceci est faux) et Balzac à Racine (ceci est absurde)*. »[86] Non seulement le jugement contradictoire rend l'opinion de Jacob impossible à évaluer, mais le jugement lui-même n'a aucun rapport déterminé à la proposition précédente: est-ce Zola ou Balzac qui témoigne d'une « idée centrale » et donc de « chaleur », « légèreté » et « cohésion »? La formulation est si proche de la préface qu'elle en dénonce la duplicité, exécutée dans la préface d'une manière beaucoup plus « sérieuse », et donc beaucoup plus difficile à évaluer.

Tout est donc situé…mais savoir *où* est autrement difficile. La désorientation quasi systématique des ordres de valeur au cours du *Cornet*, voire dans la préface elle-même, a peut-être empêché la critique d'examiner l'inconséquence profonde de cette prise de position, qui est d'un anachronisme radical *et délibérément mis en scène en tant que tel*. On a gardé juste assez de bon sens pour ne pas assimiler la position de Jacob à tant d'autres avant lui qui s'étaient, depuis le début du siècle, réclamé du classicisme: on sentait d'instinct, sans doute, à quel point l'œuvre jacobienne était sans commune mesure avec le néoclassicisme d'un Clouard ou d'un Ghéon: positions théoriques proches;

[85] Max Jacob, « Chronique, saoul-titre: Charlot s'amuse ou Charlot et Racine », *291* 12 (février 1916): 4.
[86] Max Jacob, « Les mots en liberté », *Nord-Sud* 9 (novembre 1917): 3, je souligne.

œuvres aux antipodes.[87] Envisager l'impossibilité du rapprochement éclaire pourtant la bizarrerie du geste jacobien, extrêmement décalé par rapport à sa production. Le seul qui semble avoir observé le tour de passe-passe de ce classicisme d'avant-garde, c'est Benjamin Fondane, dans un texte peut-être rédigé aux alentours de 1925 et resté inédit de son vivant:

> L'homme contemporain peut-il adhérer à ces formes [classiques]? Ou en d'autres termes, Valéry peut-il servir d'exemple? Cette expérience est-elle à recommencer? Ou doit-il trouver outre cette perfection finie d'un côté, outre le gâchis de l'autre, une forme fraîche qui lui aille derechef?
>
> Le répertoire des concepts classiques contemporains n'a garde d'être épuisé par ceci; et voilà un concept qui, pour être purement formel, ne répugne pas moins aux anciennes formes; c'est le classicisme issu de ceux-[là] mêmes, abstractionnistes ou cubistes, qui croyant apercevoir des analogies profondes entre leur art intellectuel, d'analyse, et l'art par excellence [du classicisme], ne dédaignèrent pas de les faire valoir. L'erreur est là encore plus dangereuse qu'ailleurs.

Pour Fondane, la réponse au rêve d'un nouveau classicisme (« Cette expérience est-elle à recommencer? »), d'une poursuite contemporaine de l'idéal classique selon Valéry (vu par Fondane), la réponse à ces questions est *non*, sans l'ombre d'un doute. « L'homme contemporain », selon Fondane, ne saurait revenir à l'esthétique classique tel qu'on le fantasme; la « parfaite adhérence de l'homme classique aux formes du langage, aux formes poétiques » propre à ce classicisme est hors de la portée de l'homme moderne.[88] Fondane n'aurait probablement pas nié que cette « adhérence » ne fût jamais plus qu'un fantasme; quoiqu'il en soit, selon l'auteur du *Mal des fantômes*, c'est ce classicisme fantasmatique auquel rêvent Valéry et tant d'autres. Quelques lignes plus loin, Fondane

---

[87] L'envergure du néoclassicisme dans la France d'avant-guerre est aujourd'hui oubliée. Bonner Mitchell qualifie ce « Mouvement », c'est son terme, de « l'un des deux ou trois phénomènes littéraires les plus remarquables de la Belle Epoque. » Il ajoute que c'est « aussi l'un des plus oubliés, et l'un des moins compréhensibles, pour le public lettré d'aujourd'hui. » Le « malentendu » (toujours Mitchell) autour de ce néoclassicisme touche aussi, à sa manière, l'œuvre jacobienne. Bonner Mitchell, éd., *Manifestes littéraires de la Belle Epoque: 1886-1914* (Paris: Seghers, 1966) 179.

[88] Benjamin Fondane, « Faux concepts de l'art classique », *Cahiers Benjamin Fondane* 10 (2007): 172-173.

cite textuellement la préface du *Cornet* en tant qu'exemple d'un de ces « cubistes » qui n'auraient pas dédaigné de « faire valoir » une fausse analogie avec l'esthétique classique. Revenir au classicisme n'est qu'un malentendu, du côté maurrassien tout autant que du côté jacobien…. Mais si Fondane s'aperçoit du leurre, il ne mesure pas l'ironie qui la sous-tend, d'autant plus vertigineuse que Jacob ne cessera d'y revenir tout au long de sa vie.

En somme, la préface du *Cornet* propose une théorie hybride qui ressemble un peu aux chimères de l'*Art poétique* d'Horace, mi-tigre, mi-mouton, homme à cou de cheval couvert de plumes. C'est une théorie à deux versants qui semblent s'exclure mutuellement , versants « classique » et « moderne ». L'un a été récupéré par la critique et les écrivains pour sa proximité avec les techniques de défamiliarisation et de distanciation chères au siècle, ou encore pour sa revendication de la composition, préméditée quel que soit l'apparent désordre du résultat. L'autre versant, avec son hiérarchie caricaturale, son plaidoyer en faveur de la sobriété aux dépens des effets, son idée de la « convenance », tend à rester dans l'ombre, car il s'oppose tant à la pratique jacobienne qu'aux attentes et aux références culturelles contemporaines.

c. Pourquoi une préface paradoxale?

Jusque-là, on a adopté l'attitude de l'interprète à l'affût de l'ironie vertigineuse de la préface, de ses intertextes multiples, de son dialogue avec la tradition et de son anticipation de l'avenir théorique. Mais rien de cela n'explique pourquoi Jacob aurait construit une telle chausse-trappe.

Plusieurs hypothèses se proposent. La première, c'est une inconscience partielle chez Jacob de la portée du geste et de la profondeur de ses contradictions. Dans ce cas, la Préface proposerait bel et bien de récupérer des normes anciennes afin de compenser ou de réparer une perte de repères dans les arts. Pour Jacob et pour bien d'autres, ces normes ne pouvaient se trouver chez les romantiques ou les symbolistes qui en étaient les pères et dont ils portaient la marque profonde: il fallait chercher au-delà, dans le classicisme.[89] Tentative de restauration manquée, car ensuite vint dada, et puis le surréalisme…. On ne peut entièrement exclure cette possibilité, qui ne nuit en rien à la solidité des observations précédentes: que Jacob l'ait prémédité ou non, la Préface de 1916 témoigne bel et bien des paradoxes observés ci-devant, donnant ainsi à voir la fragilisation d'une conception ancienne de la grandeur en art (sobriété, unité, etc.).

Cependant, un examen attentif des écrits esthétiques suggère que Jacob a bel et bien été conscient du désaccord entre sa théorie et sa production. Au début de l'*Art poétique* de 1921, la troisième maxime commence ainsi: « On n'admire guère que ce qu'on a pas. »[90] Quelques pages plus loin, le poète approfondit l'idée: « *c'est ce que nous ne sommes pas que nous cherchons toujours à être*, et il n'y a pas comme les hommes du peuple pour s'efforcer à un art aristocratique. »[91] Non moins de vingt-trois ans plus tard, il écrira ceci dans ses *Conseils à un jeune poète*: « Je peux n'avoir pas su ouvrir les portes que je vous désigne. Mais ces portes existent en dehors de moi et de vous. A vous de les ouvrir mieux que je n'ai fait. »[92] Autrement dit, si Jacob ne parvient pas à mettre en pratique ses principes esthétiques, ils ne sont pas illégitimes pour autant. Et de même,

[89] Sur le rejet du romantisme par Max Jacob, voir par exemple Antonio Rodriguez, *Modernité et paradoxe lyrique*, 54-56.
[90] Max Jacob, *Art poétique*, 7.
[91] Max Jacob, *Art poétique*, 14, je souligne.
[92] Max Jacob, *Conseils à un jeune poète* suivi de *Conseils à un étudiant* (Paris: Gallimard, 1945) 29.

dans une lettre à Roland-Manuel dès 1918: « lorsqu'on écrit, ce qu'on écrit de ce qu'on écrit a plus de rapport avec ce qu'on aurait voulu écrire ou qu'on croit avoir écrit que ce qu'on écrit réellement »: selon Jacob, la loi même du métadiscours théorique ou autre (« ce qu'on écrit de ce qu'on écrit ») est d'être en porte-à-faux par rapport à « ce qu'on écrit réellement ».[93] Tous ces énoncés aboutissent à une même conclusion: tout d'abord, que Jacob avait sinon une pleine conscience, du moins l'intuition des contradictions entre sa théorie et sa pratique; ensuite, que la théorie et la pratique, tout comme l'idéal et la réalité, entretiennent un rapport spéculaire. Si on « n'admire guère que ce qu'on a pas », et qu'on a l'âme d'un bouffon, on admirera l'âme du héros sublime ou de quelque être d'une grâce séduisante; si on pousse cette logique à sa limite, l'authentique artiste dada admirerait naturellement, au fond de lui…l'art officiel du 17ème siècle. L'artiste conscient de cette contradiction intime, avancera donc l'idéal de grandeur qui correspond non à ce qu'il produit, mais ce à quoi il aspire, même de très loin. Avant Jacob, ce serait sans doute Baudelaire qui se rapproche le plus de ce cas-limite, Baudelaire lui aussi plein de contradictions, moderne au vers marmoréen, romantique à qui répugnait le romantisme.[94]

Une autre hypothèse, sans doute la plus téméraire, c'est que la préface constitue un geste subversif prémédité. Selon une certaine conception simpliste de ce terme galvaudé, est subversive l'œuvre qui renverse les valeurs éthiques ou esthétiques d'une manière spectaculaire: la subversion en art au 20ème siècle, ce serait donc dada, le surréalisme, *Tel Quel* peut-être, ou *TXT*. Mais la visibilité de ces gestes les rend immédiatement repérables, et les situe de suite dans l'échelle des normes et attentes

[93] Max Jacob, *Correspondance*, t. I, 174.
[94] L'abîme qui sépare théorie et pratique chez Baudelaire est le point de départ de *Baudelaire ou l'expérience du gouffre* de Benjamin Fondane, où l'on trouve de nombreux parallèles avec le présent propos (Paris: Complexe, 1994).

établies; puisque le vingtième siècle s'est montré amateur de violences et d'extrémismes, rien d'étonnant à ce que des œuvres telles accaparent l'attention. Dans la mesure où le canon du siècle se situe davantage du côté de Jonathan Littell que du côté de Robert Antelme, vers Houellebecq plutôt que vers Jacques de Bourbon-Busset,[95] dans cette mesure, l'*Histoire de l'œil* de Bataille ou tel texte provocateur d'Artaud ne sont pas des œuvres subversives, mais des œuvres qui ont toute l'apparence du conformisme esthétique. Le succès se trouve en répondant aux attentes constitutives des normes esthétiques d'une époque.

Ainsi, l'œuvre subversive ne se manifesterait – mais elle ne se *manifeste* pas, justement – qu'en se déguisant en œuvre *attendue*, toujours au risque de l'oubli, du mépris ou de l'échec si l'on reconnaît trop aisément le décalage. Ainsi peut-être le *Dom Juan* ou le *Tartuffe* de Molière. On a pu suggérer que Racine ou Molière furent des artistes subversifs, voilant des critiques du pouvoir absolu sous le couvert d'une position légitimée: si tel est le cas, Racine ou Molière incarneraient la dissimulation subversive, celle de l'œuvre officielle qui se sert de ce statut pour faire passer des idées tout autres. L'idéal d'une telle démarche, probablement impossible à atteindre, inextricablement paradoxale dans tous les cas, pourrait être de *faire prendre le bas pour le haut*, le contraire de la norme pour la norme même: faire croire à « tous » que l'*Histoire de l'œil* est l'œuvre d'un sévère moraliste. Ce n'est pas le cas: aussi confus et aliéné que soient les consciences d'aujourd'hui, de telles œuvres ne cachent en rien ce qu'elles sont; elles le

[95] Jacques de Bourbon-Busset, chantre de l'amour constant la vie durant, occupe l'un des sièges de l'Académie Française. Robert Antelme peut paraître une figure canonique, mais Charlotte Lacoste insiste sur le peu de lecteurs qu'atteignent les témoignages des camps, et le vaste public dont bénéficient les fictions sanglantes telles que les Bienveillantes: on préfère la violence à la sobriété, la surenchère à la vérité. Voir Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau* (Paris: Presses Universitaires de France, 2010).

crient tout haut. Première leçon de la Transgression pour Grands Débutants; enseignant: le Père Ubu.

Le *Cornet à dés*, lui, dissimule ce qu'il est, avec une efficacité apparemment redoutable: il présente des poèmes de facture radicalement diverse, mais très souvent cocasses, comme du grand art. Et beaucoup de lecteurs, quelle que fussent leurs jugements du *Cornet*, ont cru que Jacob présentait son œuvre de cette manière avec une conviction absolue (de la part de Max Jacob!). Mais la préface ambitionne-t-il tant de gloire? Jacob n'indique pas clairement, il est vrai, où se situe le *Cornet* dans l'hiérarchie des valeurs qu'il pose au seuil du livre. Mais on attend d'ordinaire d'une préface qu'elle promeuve et défende l'œuvre présentée (avec les formules d'humilité d'usage pour atténuer le mauvais effet de l'autopromotion). Par conséquent, on suppose que Jacob entend situer les poèmes du *Cornet* assez haut sur cette échelle tant exhibée; les principes posés plus loin dans la préface – ordre, unité, rigueur, etc. – suggèrent la même intention; après tout, Jacob n'est-il pas assez téméraire pour critiquer le grand Rimbaud, voire se mesurer à ce dernier? Jacob déclare très nettement la hauteur de ses ambitions:

> On a beaucoup écrit de poèmes en prose depuis trente ou quarante ans; je ne connais guère de poète qui ait compris de quoi il s'agissait et qui ait su sacrifier ses ambitions d'auteur à la constitution formelle du poème en prose. La dimension n'est rien pour *la beauté de l'œuvre*, sa situation et son style y sont tout. *Or, je prétends que le Cornet à dés peut satisfaire le lecteur à ce double point de vue*.[96]

On est à peu près aux antipodes des topoï d'humilité habituels: quelle abnégation héroïque, s'être sacrifié à la (re)création de ce genre! quelle intelligence, lui qui a su seul deviner les secrets du poème en prose! rien que cela, pour proclamer enfin la « beauté » qu'il va donner à lire. C'est déjà frôler l'orgueil inadmissible dans une préface ordinaire.

[96] MJ, *CaD*, 21, je souligne.

Au seuil d'un livre qui risquait fort de paraître d'abord léger, ludique, gratuit, divertissant, etc., le geste est beaucoup plus choquant encore; au 17ème siècle, c'est presque impensable: quel écrit burlesque eût seulement osé chuchoter de telles promesses? Il faudrait du moins qu'une intention ironique vînt empêcher tout risque de malentendu, toute possibilité de prendre la posture entièrement à la lettre.

Bouleverser les normes classiques (ou toute autre norme esthétique) par jeu, soit: mais à condition de construire et de maintenir une complicité avec le lecteur sur le sens ludique de la démarche, comme l'affirme Guillaume Peureux: « Le burlesque est d'abord question de connivence entre l'auteur et son public »; leur position « à la frontière entre les usages et leur transgression […] est […] supposée attester de la connaissance des normes », sans quoi la subversion de celles-ci n'est pas perçue comme telle.[97] L'auteur burlesque tend ainsi à signaler plus ou moins clairement la dimension ludique de l'œuvre, à l'exception de rares exemples véritablement contestataires. C'est ainsi que Scarron, auteur burlesque officiel, commence son *Virgile travesti* en signalant très clairement la légèreté de son ouvrage: « moi, humble petit faiseur de vers burlesques que je suis, et poète à la douzaine, je ne me mêle que de faire quelquefois rire ».[98] Il ne s'agit pas seulement d'une humilité convenue, mais d'un signal permettant au lecteur de situer immédiatement l'ouvrage de Scarron, qui n'entend donc nullement porter atteinte aux grandeurs classiques. Scarron ira jusqu'à donner la caricature, au demeurant très drôle, de ces contrats de lecture des ouvrages comiques: « Tous ces travestissements de livres, et mon Virgile tout le premier, ne sont pas autre chose que des coyonneries », résume-t-il

[97] Guillaume Peureux, 10, 51-52.
[98] Paul Scarron, *Le Virgile travesty en vers burlesques*, t. I (Anvers: sans nom d'éditeur, 1651) non paginé, je modernise l'orthographe.

dans l'épître dédicatoire au cinquième livre de son *Virgile*.[99] Ce qui n'est encore qu'un renversement burlesque des règles de la préface; aussi Scarron exagère-t-il la modestie de l'écrivain envers sa modeste production jusqu'à railler sa production qu'il dit dérisoire; la caricature de l'humilité renverse la fonction promotionnelle de la préface (les séductions toutes-puissantes du rire la compensent largement), puis il bafoue les principes de convenance dans cette dédicace vulgaire destinée à quelque mécène. Jacob, au rebours de l'amusante dépréciation scarronnienne, prétend atteindre la Beauté même, et qui plus est sans ironie palpable (du moins dans ce passage précis de la préface).

En somme, pour peu qu'on suppose Jacob pleinement conscient de son geste, le préfacier semble désirer piéger le lecteur. Il entend lui faire prendre le bas pour le haut, ou l'obliger à chercher l'élévation ailleurs que là où il le cherche spontanément. Les plus grandes réussites du livre ne ressemblent d'aucune façon à l'élan d'un Bossuet pourtant convoqué dans la préface; ce sont comme des chuchotements dont seule l'oreille avertie sait recueillir la grâce. La vaste majorité des poèmes ne semblent guère des modèles de tenue et de distinction, – à moins de modifier en profondeur la signification de ces mots.

Si piège il y a, il a si bien fonctionné que personne ne semble s'en être aperçu, à l'instar du vaste bouton cosmiquement tombé du veston sans que rien ne se produise (on pardonnera, j'espère, ces exagérations burlesques). Tout au long de sa vie, Jacob se plaignait que dada, que les surréalistes ne reconnaissaient pas sa contribution à leur esthétique.[100] Mais Jacob l'a voulu: il a arboré son recueil-phare de principes classiques, peut-être afin de prendre le style bas ou simple, ou encore les divers renversements burlesques, pour le grand style. En 1924, à propos des Bretons, Jacob écrira justement à

[99] Paul Scarron, *Le Virgile travesti en vers burlesques*, t. II (Paris: chez Michel et Christophe David, 1734) non paginé.
[100] Voir *supra*, 225, note 66.

Jean Grenier: « leur *grandeur* est enfantine ou *située bas*. »[101] Il semblerait que le *Cornet à dés* aspire à une telle grandeur paradoxale.

Les surréalistes ne se sont pas trompés sur l'importance du *Cornet*, certes. Mais son jeu bizarre avec les principes classiques était trop subtil, trop sophistiqué pour être revendiqué ou reproduit, d'autant plus qu'on s'est montré peu capable d'en saisir l'ironie: on a pris Jacob soit pour l'authentique champion d'un « classicisme moderne » (!),[102] soit pour un artiste en proie à une étrange illusion. Benjamin Fondane n'évoque pas la possibilité de l'ironie de la préface, mais se contente de signaler que son classicisme ne saurait être valable, surtout face à l'œuvre d'un poète tel que Jacob. Breton, de son côté, semble incapable de saisir la complexité du poète de la *Défense*, qu'il caractérisait d'« esprit faux », « homme étrange obscur à lui-même ».[103] Breton songe peut-être au faux classicisme de Jacob autant qu'à sa foi ou à son orgueil mal dissimulé; dans tous les cas, il ne mesure ni la complexité de la psychologie jacobienne ni la lucidité du regard de Jacob sur lui-même: comme tout moraliste qui vaille, Jacob avait une conscience exceptionnelle des illusions insondables de l'amour-propre. Selon Anna J. Davies, c'est le ressort principal du *Roi de Béotie*: « L'esprit 'borné' évoqué par les associations du titre reflète le fil conducteur thématique qui traverse les contes, car tous les personnages se leurrent d'une manière ou d'une autre, illusion produite par une erreur de perspective

[101] Lettre à Jean Grenier datée du 21 septembre 1924. Max Jacob, *Lettres à un ami: correspondance 1922-1937 avec Jean Grenier* (Cognac: Le Temps Qu'il Fait, 1982) 39, je souligne.
[102] Yves Vadé, 104.
[103] Emmanuel Rubio, « Max Jacob et le regard surréaliste », *Max Jacob et la création: colloque d'Orléans* (Paris: Jean-Michel Place, 1997) 42. Rubio ne cite pas la source de cette phrase attribuée à Breton.

qu'ils s'avèrent incapables de corriger. »[104] En vérité, ce principe résume toute la production romanesque de Jacob, qui critiquent l'aveuglement universel.

Dans tous les cas, Breton lui non plus n'a paru saisir l'ironie de Jacob, à en juger par l'aveuglement qu'il prête à l'auteur du *Cornet;* on peut penser qu'il n'a pas davantage cerné l'ironie de son classicisme.[105] En somme, en tant que tentative de « subversion », le *Cornet à dés* a trop bien réussi: soit on a pris son esthétique pour les véritables principes de sa création et partant ses poèmes pour une manière de « classicisme moderne », soit on a écarté le tout comme une bizarrerie inassimilable produit par un sophiste pris à son propre piège. Dans le premier cas, le tour de passe-passe est demeuré inaperçu et donc ne mettait pas l'œuvre en valeur en tant que « subversion »; dans le deuxième, l'œuvre entière est marginalisée, réduite à des jongleries ou des délires assortis d'une théorie sans commune mesure avec l'œuvre, donc inconséquente. La postérité difficultueuse de l'œuvre confirme le malentendu.

Mais on a dit que cette hypothèse d'une tentative de subversion, pour séduisante qu'elle paraisse, risquait d'exagérer la visée de la préface, de même que la thèse d'une certaine inconscience de la part de Jacob tend à sous-estimer le discernement du poète. Il vaut mieux concevoir le projet de la préface comme une tentative manquée de déplacer ou de reconfigurer les attentes du lecteur: la grandeur, ce serait quelque chose comme l'insolite, l'éloignement par rapport aux modes de perception et de pensée habituels du lecteur. Plus un poème *dépayse*, plus il est grand. La condition de ce dépaysement selon Jacob, c'est que le poème maintienne une cohésion – non une cohésion reconnaissable,

[104] « The 'narrow-mindedness' evoked associatively by the title reflects the thematic strand that runs through the stories, since all the characters suffer from some form of self-delusion deriving from their inability to broaden their perspective. » Anna J. Davies, 107.

[105] Emmanuel Rubio suggère que Breton prenait la Préface de 1916 très au sérieux, jusqu'à vouloir la « contredire » en renversant ses concepts; pour Rubio, « la condamnation de Max Jacob [par Breton] passe par celle de la préface du *Cornet à dés*. » Emmanuel Rubio, « Max Jacob et le regard surréaliste », 41-42.

car cela n'éloigne pas le lecteur de ses habitudes, mais la cohésion insoupçonnée d'un monde autre (non réductible aux « mondes » du mode narratif). Cosmos: du grec *kosmos*, « bon ordre », précise le *Robert:* mais le bon ordre de l'ailleurs ne ressemble pas au nôtre, ou ressemble à une version détraquée, déglinguée. L'arbitraire, l'heureux accident du *merveilleux* surréaliste ne suffit pas pour assurer une telle cohésion; la trouvaille ne suffit pas. Mais sur un autre plan, la démarche de la préface est l'inverse de celle du premier *Manifeste du surréalisme*. Breton prétend d'abord que le surréalisme était sans méthode ni canon, fait d'un « *nonconformisme* absolu » qui, ne comportant ni méthode ni technique, ne saurait donner lieu aux poncifs. Ce serait une « dictée de la pensée » ostensiblement fondé sur « un louable mépris de ce qui pourrait s'ensuivre littérairement », irréductible aux canons et aux discours-types, car évolutif et imprévisible.[106] Mais ces principes seront parasités, on le sait, par la fondation d'un canon et de l'établissement d'une technique reproductible menant droit au poncif et aux textes-modèles destinés à l'imitation. *Le Moine* de Lewis, par exemple, est « un *modèle* de justesse, et d'innocente *grandeur* »; le réalisme est méprisable: rose à Lewis, merde à Zola![107] L'automatisme s'accompagne d'un véritable mode d'emploi: c'est bien une technique et une méthode. Or la démarche de Jacob dans la Préface de 1916 est l'exact inverse: au lieu de dénier vainement le statut technique de ce qu'il avance, il nomme « règles » ces principes de situation et de style qui, dès lors qu'on les distingue des concepts rhétoriques, demeurent finalement irréductibles à la technique, plus encore au procédé directement reproductible; au lieu de déclarer l'abolition de tout canon pour en

[106] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 33, 36, 39, 53, 59-60.
[107] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, 25.

glisser un nouveau à sa place, il pose explicitement un canon qui correspond mal à une pratique qui semble le contester.

Une fois encore, le déplacement des normes échoue; c'est le surréalisme qui s'imposera, non sans que Jacob réussisse malgré tout à durer. Que conclure de ces confusions, de ces ratages remarquables de la préface du *Cornet*? Tout d'abord que l'individu n'impose pas volontairement une orientation à la collectivité; son pouvoir de législateur esthétique, de « gendarme esthétique », selon l'épithète ironique que Jacob se donne dans la « Réponse à Manon » de 1936, demeure fort limité.[108] Quel que soit le degré de simplification ou de fantasme des conceptions modernes de la norme classique, cette conception semble en effet devenue impossible à renouveler dès les années vingt, sinon avant cette date, ce qui vient confirmer la thèse de Fondane sur la caducité de cet idéal: au lieu de dégager de la préface une réinterprétation savamment décalée et recalibrée des concepts rhétoriques, les lecteurs du *Cornet* sont ballottés entre ce qui ne peut plus être pour eux qu'une caricature figée de la Rhétorique classique (par opposition à des milliers d'années de réécritures, de décalages et de réinterprétations d'innombrables continuateurs et commentateurs que furent justement la Rhétorique vivante), et l'abolition de cette caricature qui semble fonder la modernité littéraire.[109] Le jeu des décalages et des renversements burlesques exige la connivence fondée sur des normes

[108] Max Jacob, *L'Homme de cristal* (Paris: Gallimard, 1967) 46.

[109] Jacques Rancière identifie un semblable passage du « régime poétique ou représentatif » vers un « régime esthétique », dont le passage se manifeste par un abandon des critères mimétiques d'évaluation des arts. Sous ce « régime esthétique », les arts sont identifiés « au sein d'une classification des manières de faire, et défini[ssant] en conséquence des manières de bien faire et d'apprécier les imitations »: c'est l'hiérarchie de l'abbé Batteux. Le régime esthétique « délie » l'art « de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des genres et des arts. » Mais on a déjà vu qu'on ne saurait envisager la crise des normes comme une simple effondrement, car cela conduit l'aporie des hommes libres de Jarry ou de l'anomie tzarienne. En revanche, Rancière affirme que « la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes » dans laquelle pourrait aisément s'inscrire le décrochage historique qu'on observe actuellement chez Max Jacob, où il s'agit d'un amalgame de systèmes de valeur. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible: esthétique et politique* (Paris: La Fabrique Editions, 2000) 28, 33, 37, et voir *infra*, 608-618 à propos de la « coprésence de temporalités hétérogènes ».

partagées; c'est ce qui rend ces décalages visibles en tant que tels. Autrement dit, le burlesque au sens strict ferait partie intégrante du classicisme. Mais si on a su reconnaître l'allure burlesque, l'étrangeté et l'audace des poèmes jacobiens, on ne sait guère plus aujourd'hui lire ces phénomènes à la lumière des concepts classiques: on mesure ces phénomènes par la stylistique, la narratologie, les concepts issus du (post)structuralisme. L'œuvre jacobienne produit donc une double désorientation: qu'il soit de retenue (« Mort morale », « Silence dans la nature ») ou de procédés burlesques (« Sacrifice d'Abraham », l'« Avis » et les poèmes de guerre), la part réelle de classicisme chez Jacob est méconnue; à cause du classicisme affiché du poète, on méconnaît son audace d'artiste d'avant-garde. C'est ce qu'on appelle en anglais un *double-bind*, un dilemme dont on sort toujours perdant: en dépit de cette double méconnaissance, à contempler les réussites poétiques qui en découlent, le jeu peut sembler en valoir la chandelle. A propos de Baudelaire et de Mallarmé, Paul de Man écrit: « Moins on comprend un poète, plus on l'interprète obsessionnellement de travers, le simplifie, lui fait dire le contraire de ce qu'il a réellement dit, plus il y a de chance qu'il soit véritablement moderne, c'est-à-dire différent de ce que nous croyons – à tort – que nous sommes. »[110] Autrement dit, les poètes les plus décisifs, les plus novateurs – contrairement aux anciens que nous sommes – sont les plus aptes à produire des malentendus durables. Notre propre perplexité serait alors le legs du poète vraiment moderne; il donnerait à voir notre « obscurité à nous-mêmes », pour détourner l'expression de Breton. C'est bien ce qu'a laissé Max Jacob – ainsi que Cendrars et Apollinaire, comme on le verra à l'instant.

[110] « The less we understand a poet, the more compulsively misinterpreted and oversimplified and made to say the opposite of what he actually said, the better the chances are that he is truly modern; that is, different from what we – mistakenly – think we are ourselves. » Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, trad. Wlad Godzich, deuxième edition (Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1983) 186.

B. Apollinaire, le *ready-made* poétique et l'économie de « Crise de vers »: parole ordinaire, parole sublimée

La « marge » autour du poème en prose sépare ce dernier du discours ordinaire, le met sur un autre plan de la réalité. Cette séparation ontologique correspond à une conception quasi originelle de l'œuvre d'art en tant qu'objet irréductiblement singulier et coupé du monde; l'art confine ainsi au sacré. Etant donné le statut originel de ce problème dans la philosophie de l'art et plus particulièrement à l'époque des avant-gardes du vingtième siècle, les pages qui suivent ont nécessairement un caractère de synthèse (au sens d'une réduction à l'essentiel). cette synthèse permettra néanmoins d'adresser une question différée jusqu'ici: celle de la nature du langage poétique, de la « littérarité » qui a tant obsédé les théoriciens du siècle dernier. Si l'on n'a pas abordé cette question jusqu'ici, c'est qu'elle semble concerner Jacob, Apollinaire et Cendrars relativement peu, pour des raisons qu'on va voir.

Le fait de situer un poème l'éloigne donc de la réalité dite ordinaire. Mais on a vu que le poème en prose en tant que genre tend à problématiser la distinction entre langage littéraire et langage ordinaire, tout en maintenant cette distinction à travers sa désignation générique sous forme d'oxymore. De même, on a vu que la « marge » autour du poème en prose jacobien ne se reconnaît pas à travers des effets de style; le poème en prose jacobien peut ressembler à s'y méprendre aux usages les plus banals de la langue. C'est l'acte d'ordonner les matériaux qui produirait cette marge, mais un tel acte ne produit aucune différence de nature entre langage ordinaire et langage poétique. La « marge » se sent mais ne s'analyse pas; en tant qu'effet d'ensemble, on ne l'identifiera dans aucun

élément particulier du poème, ni dans telle tournure, ni dans telle image. Un lexique, un phrasé des plus simples ne signifie pas qu'un choix de moyens n'ait été fait; l'effet recherché peut se trouver ailleurs que dans l'éclat ou l'étrangeté de la langue, d'autant plus qu'on peut tirer des effets d'étrangeté d'une platitude bien placée, comme en témoigne exemplairement certains vers des *Pâques* (« je suis triste d'être si triste », etc.) ou de tel « il y a » rimbaldien.

D'un côté, continuité de l'objet poétique et du langage ordinaire, de l'autre, coupure. « L'atmosphère spécial » ou la « marge » de la situation jacobienne maintient ces deux postulations sans en résoudre l'aporie. La greffe textuelle de Cendrars, mais aussi d'Apollinaire dans certains cas, participe de la même aporie fondatrice, venant interroger le statut sacré de l'œuvre d'art. On ne saurait en conclure à une désacralisation, à une désublimation radicale de l'œuvre d'art; au contraire, ces recontextualisations d'énoncés « hétéronomes », c'est-à-dire puisé hors de la psyché du sujet, dans le langage de son moment historique tel que la publicité, demeurent des gestes de sublimation minimaux qui témoignent d'une ambivalence, non d'un rejet du caractère sacré de l'œuvre d'art.[111] Cette ambivalence est réflexive, calculée, profondément et inlassablement méditée par ces poètes; il s'agit de mises en scène de ce qui constitue le degré minimal de la poéticité: l'acte de choisir, c'est-à-dire de déplacer. On reconnaîtra ici la problématique du *ready-made* de Duchamp, mais il faut en nuancer les conséquences: la recontextualisation de l'objet constitué, déplacé du contexte d'usage vers le musée, ne relève pas de la performativité vide. Le détachement d'un objet ou d'un

[111] Voir Carrie Noland, *Poetry At Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology* (Princeton: Princeton University Press, 1999) 9-15.

énoncé par rapport à son usage socialement admis le livre à une indétermination effective, c'est-à-dire réellement productrice de sens.

Apollinaire pratique peu le *ready-made* poétique, plus propre à Cendrars. Mais c'est chez Apollinaire qu'on en trouve l'expression la plus ciblée, dans l'une de ses brèves « Banalités » publiées dans la revue futuriste *Lacerba* en 1913, puis republiées dans *Littérature*. Une deuxième série de textes similaires, les « Quelconqueries », a paru dans les mêmes revues et les mêmes années. Plusieurs des « Quelconqueries » et des « Banalités » ont des rapports directs aux habitudes et aux événements infimes de la vie de tous les jours, à l'instar de l'exemple-type qu'on va analyser, intitulé « 0.50 », et qui consiste en ces deux vers apparemment indigents:

> As-tu pris la pièce de dix sous
> Je l'ai prise[112]

« Banalité » exemplaire, en effet, apparemment sans aucune « charge poétique », selon l'expression d'Yves Vadé à propos de certains textes du *Cornet*. Ce poème semblerait d'abord consister en un geste désacralisant: il prétendrait donner à voir l'absence de singularité de l'œuvre d'art, cette singularité n'étant en somme qu'une illusion de la signature, à l'instar du célèbre graffiti « R. Mutt » sur l'urinoir que l'on sait. En somme, on se moque bien de l'art et de sa prétendue grandeur. Pierre Bourdieu a décrit ce sacrilège comme une mise à nu de la nature illusoire de l'« acte magique » censément constitutif de toute œuvre d'art: le *ready-made* dénoncerait le « pouvoir de transmutation qu'exerce l'artiste » comme un simple fantasme: en réalité, la valeur de l'objet-fétiche / œuvre d'art correspondrait à la valeur sociale du producteur. La signature, capable de décupler le prix (en euros) d'un objet sans la moindre « transmutation » véritable, serait

[112] GA, *Poésies*, 657, et voir *Lacerba* 8 (15 avril 1914); 11 (1er juin 1914); 14 (15 juillet 1914); *Littérature* 8 (octobre 1919); *Littérature* 9 (novembre 1919).

le signe de cette valeur sociale. Ainsi, « 0.50 » n'aurait de valeur poétique que grâce à la présentation sous forme de vers signé « Apollinaire ». Voilà donc le spectateur démystifié, débarrassé d'une fausse « croyance dans les pouvoirs quasi divins […] reconnus à l'artiste moderne », selon la formule de Bourdieu.[113]

L'affaire n'est pas si simple. Venant combler une importante lacune critique, Willard Bohn a récemment consacré une étude aux « Quelconqueries » et aux « Banalités » rarement commentés. Il a remarqué que « 0,50 » semble répondre au passage fondateur de « Crise de vers » sur le langage poétique, sur lequel il est nécessaire de verser encore un peu d'encre. Les nombreuses interprétations de ce passage ont produit des malentendus tenaces, endémiques à tout discours fondateur d'une *doxa*. Il ne s'agit pas de contester telle ou telle interprétation ni même cette *doxa*; mais de montrer la pertinence de ce texte pour Apollinaire, Cendrars et Jacob.

> Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel.
>
> Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, *de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie*, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel *reportage* dont, la littérature exceptée, participe tout entre les genres d'écrits contemporains.
>
> A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.
>
> Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.

[113] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs? », *Questions de sociologie* (Paris: Editions de Minuit, 2002) 219-220. Ajoutons que Bourdieu ne définit pas son propre projet comme une démystification aussi radicale que celle qu'il prête à Duchamp. Certes, Bourdieu veut montrer que la valeur sociale d'un producteur influe sur la valeur reconnue à ses œuvres, mais il n'entend pas pour autant démolir le prestige ou la valeur de toute œuvre d'art en dénonçant l'origine sociale de cette valeur. Autrement dit, il ne nie pas un certain désir « sacrilège » semblable à celui qu'il croit repérer chez Duchamp, mais prend soin de souligner le caractère un peu facile et accessoire de ce désir: l'essentiel est ailleurs.

> Au contraire d'une fonction de numéraire facile et représentatif, comme le traite d'abord la foule, le dire, avant tout, rêve et chant, retrouve chez le Poëte, par nécessité constitutive d'un art consacré aux fictions, sa virtualité.
>
> Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.[114]

Bohn se contente de citer les lignes relatives à la pièce de monnaie, précisant seulement que Mallarmé consacre ce passage à un examen de la différence entre le « discours poétique » et l'échange linguistique utilitaire. Bohn n'envisage pas « Crise de vers » comme un véritable intertexte de « 0,50 ». Il entend établir qu'on peut légitimement interpréter l'échange économique de « 0,50 » comme une métaphore de l'échange linguistique, plus précisément de l'échange à finalité pratique d'informations brutes. Il convoque Mallarmé seulement pour montrer que la métaphore *échange économique* = *échange d'informations* avait des antécédents lorsqu'Apollinaire avait écrit (ou transcrit) « 0,50 ».[115] La lecture de Bohn demeure parfaitement admissible, mais le parallèle entre les deux textes dépassent largement la reprise de cette métaphore.

En quoi consiste la différence entre langage poétique et langage ordinaire selon Mallarmé? L'usage poétique de la langue relève de l'état « essentiel » de la langue, là où l'usage ordinaire serait « brut ou immédiat ». L'usage poétique reflète l'état « essentiel » de la langue en ce qu'elle lui rend sa « virtualité », sa capacité d'évocation d'une *idée* de la chose en l'absence de cette chose, ainsi que la nomination de la rose suscite l'idée de la

---

[114] Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II (Paris: Gallimard, 2003) 212-213, je souligne à l'exception du mot « reportage » souligné par Mallarmé.

[115] Willard Bohn, *Apollinaire On the Edge: Modern Art, Popular Culture, and the Avant-Garde* (Amsterdam: Rodopi, 2010) 63 et voir son analyse de « 0,50 », 61-63. Le livre de Bohn est une importante contribution aux études apollinariennes dont les aperçus méritent approfondissement.

rose. Selon une interprétation ancienne et insuffisante de ce passage-clé, Mallarmé dévalorise « l'universel *reportage* »; c'est la « foule », mot qui sent son élitisme, qui « traite » la langue selon « une fonction de numéraire facile et représentatif », c'est-à-dire selon sa fonction purement utilitaire et circonstanciel, donc indigente et méprisable relativement au noble langage poétique. L'étrangeté du langage poétique, à l'instar du style insolite de Mallarmé, le dégagerait de l'usage commun (entendre: vulgaire) de la langue. « [E]tranger à la langue », le langage poétique aurait les caractéristiques propres à quelque « haut langage » (titre du livre de Jean Cohen) distinct, visiblement distinct du langage utilitaire. On a pu pousser cette interprétation jusqu'à voir un rejet de la *mimèsis* de la part de Mallarmé: la caractéristique propre au langage poétique serait de ne pas être « représentatif » contrairement au langage instrumentalisé du quotidien, contrairement aussi au discours narratif, surtout celui, grevé de platitudes et sans pouvoir de suave évocation, de la prose journalistique, du fait divers, du « reportage ».

A considérer ce passage (abusivement) ainsi, Mallarmé donnerait justement dans cette « croyance dans les pouvoirs quasi divins qui sont reconnus à l'artiste moderne » qu'évoque Bourdieu. Après tout, le caractère « comme incantatoire » du vers ne rapproche-t-il pas la poésie de la magie elle-même? De ce point de vue, « 0,50 » a l'air de narguer Mallarmé et sa glorification du langage poétique, car Apollinaire donne une apparence de poème à ce qui serait pour le poète d'« Hérodiade » l'exemple par excellence de l'énoncé non-poétique. « 0,50 » serait dans ce sens un « sacrilège »: contrairement à ce que prétendrait Mallarmé, est poème ce qui se proclame tel, au lieu qu'une qualité spéciale de l'énoncé le désignât poème authentique. Revoilà le lecteur

démystifié, débarrassé une fois encore d'une fausse « croyance dans les pouvoirs quasi divins […] reconnus à l'artiste moderne ».

En réalité, c'est presque totalement le contraire: « 0,50 » correspond de près à la théorie de Mallarmé, à condition de bien comprendre en quoi consiste cette théorie, et de regarder un peu autrement le poème d'Apollinaire. Il faut d'abord revenir au passage de « Crise de vers » pour nuancer ou corriger l'interprétation précédente.

Mallarmé présente donc le « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel », ordinaire et poétique respectivement. Le poème dégage « la notion pure » d'une chose, une rose par exemple, « sans la gêne d'un proche ou concret rappel ». Que signifie précisément ce syntagme énigmatique? Dans l'usage ordinaire de la langue, la nomination de la rose peut se faire en présence de l'objet même: « s'il vous plaît, Monsieur, je voudrais ce bouquet de roses rouges », peut-on demander du fleuriste. Mais dans la fiction que constitue la parole poétique, l'idée de la chose apparaît dégagée de cette situation immédiate. C'est ce contexte de l'énonciation, effectivement « proche » et « concret », qui constitue la « gêne », empêchant l'envol de l'énoncé vers la « notion pure »: l'énoncé chez le fleuriste n'est pas purement idéel, car le fleuriste à qui l'on pose la question, le bouquet de fleurs, etc. sont des êtres incarnés, évidemment. Dans un roman, tout au contraire, un personnage qui dit: « s'il vous plaît, je voudrais ce bouquet de roses rouges, Monsieur », est virtuel, ainsi que les roses, ainsi que le Monsieur, ainsi que tout le décor narratif. Une représentation dans le cadre d'un poème non-narratif est encore plus visiblement virtuelle que celles d'un récit, n'ayant pas de statut « réel » même à l'intérieur d'un monde de fiction produit par une narration.

Une telle interprétation de « Crise de vers » suppose que Mallarmé ne se pose pas en adversaire de la *mimèsis*. Cela se confirme par un autre aspect du texte: Mallarmé parle ici en tant que porte-parole de l'époque, dans une relative indépendance par rapport à sa propre pratique: « Un désir indéniable *à mon temps* », dit-il très clairement, « est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole ». Les passages les plus anciens de « Crise de vers » remontent à 1886, dans l'avant-dire du *Traité du Verbe* de René Ghil; la critique de la *mimèsis* qui constitue le tournant majeur de la poésie moderne est alors déjà en cours: Mallarmé se pose en témoin plutôt qu'en législateur; il *décrit* une conception émergente de la poésie sans nécessairement la *prescrire* jusqu'au bout. Paul de Man a montré jadis à quel point les poèmes de Mallarmé demeurent susceptibles de lectures mimétiques; éminemment visuels, ils sont pleins d'images.[116] On peut lire *Un coup de dés* comme une suite d'évocations visuelles, des emblèmes ou des blasons superposés et fuyants: la voile d'un bateau sur les vagues (ou sous la mer?) se superpose à l'image d'une plume à peine immergée dans un encrier. Ces images demeurent en partie indéterminées, vacillant entre l'accompli et l'inaccompli, par exemple: le bras du Maître est soulevé comme pour jeter un dé, mais n'a-t-il pas déjà jeté son dé? ou bien voit-on un noyé, son bras suspendu dans les eaux en un geste à jamais inachevé? Tout indéterminées que soient ces images fugitives et ambiguës, elles ne sont pas moins des images.[117]

---

[116] Paul de Man, « Lyric and Modernity », *Blindness and Insight,* 166-186. Dans cet essai, de Man critique en particulier le livre d'Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*.

[117] Je développerai à l'avenir une lecture de « Lul de Faltenin » d'Apollinaire à la lumière d'*Un coup de dés*. Je tenterai d'aborder le grand poème de Mallarmé en privilégiant l'aspect visuel et sensuel non seulement de la disposition typographique, mais aussi de son discours, en partie afin de montrer la parenté profonde de « Lul de Faltenin » avec l'écriture mallarméenne. On suggère parfois que « Lul de Faltenin » n'est que vaguement ou superficiellement mallarméen; il me semble qu'on peut prouver que ce poème témoigne de la compréhension profonde qu'avait Apollinaire de Mallarmé. Voir *Un coup de dés jamais*

L'acte de la nomination, au demeurant, donne à voir l'exemple minimal de la *mimèsis*, dans la mesure où toute description, tout récit se fonde sur la nomination: dire *la rose* suscite une représentation mentale de l'objet, qu'on peut développer sous forme de description détaillée. Certes, la critique de la *mimèsis* est une évolution réelle de la poésie moderne, à laquelle Mallarmé participe dans une certaine mesure. Seulement il ne dévalorise pas le mode narratif, ou tout du moins pas personnellement, car il décrit un fait d'époque. Pourquoi le ferait-il? Le récit constitue lui aussi une « fiction » où la nomination de l'objet se détache de tout contexte réel.

Plus encore, Mallarmé ne s'oppose pas à la parole instrumentalisée, et le caractère poétique d'un énoncé ne provient pas de quelque caractéristique visible de cet énoncé. Les *Vers de circonstance*, mais aussi l'intérêt de Mallarmé pour la Mode, devraient confirmer que le poète ne dédaigne nullement les fonctions d'échange réelles du langage. Car le « double état de la parole » concerne tout énoncé, dont la nature virtuelle n'est qu'occultée, non pas abolie, par certains types échanges linguistiques. L'exemple déjà donné de la phrase prononcée chez le fleuriste suggère déjà que tout est affaire de contexte: le *même* énoncé, « s'il vous plaît… », relève de l'état « essentiel » de la langue dans un poème ou un roman, ou de l'état « brut » dans le contexte réel d'un échange social. Autrement dit, « 0,50 » *illustre* l'acte de déplacement, de recontextualisation que théorise Mallarmé, et qui constituerait pour lui comme pour Apollinaire le geste poétique minimal. En disant que le vers devient « étranger à la langue », Mallarmé désigne l'effet de l'« isolement de la parole » produit par le déplacement d'un contexte où elle joue un rôle médiateur, vers un contexte (poème, roman) où on le contemple en et pour lui-même.

---

n'abolira le hasard dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I (Paris: Gallimard, 1998) 363-387.

C'est cette transposition qui « cause cette surprise de n'avoir ouï jamais *tel fragment ordinaire d'élocution* »: ce n'est pas l'énoncé qui change; il demeure bel et bien un énoncé *ordinaire*. Ce qui change, c'est la manière dont on l'appréhende. Le mot-clé, c'est celui de « transposition »: le langage poétique « transpose un fait de nature en sa presque disparition vibratoire ». Le mot est déjà paru au cours de « Crise de vers »:

> Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.
>
> A cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée.
>
> Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre.[118]

Outre la « Transposition » qui extrait la parole de l'échange utilitaire, il y a la « Structure », que Mallarmé décrit comme l'acte d'ordonner le livre en vue d'un « rythme total », ou encore de régler « la situation des vers en la pièce ». On ne peut qu'être frappé par la ressemblance de ce propos à celui de la Préface de 1916: même accent sur l'agencement des matériaux et la composition de l'ensemble, même usage étymologique (distinct de l'usage ordinaire) des termes « distraire » ou « distraction », même insistance (à y regarder de près) sur le caractère contextuel et non stylistique du langage poétique.[119] Mallarmé parle d'une « transposition » de la parole; Jacob de « transplanter » le lecteur. Enfin, par la transposition, « la réminiscence de l'objet nommé *baigne dans une neuve atmosphère* », selon la dernière phrase de « Crise de vers ». Chez Jacob, on reconnaît qu'une œuvre est située « à la marge qui l'entoure, *à l'atmosphère spéciale où elle se meut* ». Il est peu étonnant que Jacob qualifie l'œuvre de Mallarmé comme « le type de l'œuvre située », car sa théorie préfigure par certains côtés le concept de situation selon

[118] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », 210-211.
[119] MJ, *CaD*, 22.

Jacob.[120] Dans tous les cas, chez les deux poètes comme pour Apollinaire, ce n'est pas une différence de langue qui constitue le fait poétique, mais la « transposition » ou recontextualisation de la parole d'une part, la « structure » ou composition de l'autre.

On peut maintenant revenir à « 0,50 » d'Apollinaire avec un regard nouveau. Il peut sembler osé d'affirmer que la « transposition » de cet énoncé ait le moindre caractère « incantatoire », ou que l'idée de la pièce de dix sous « baigne dans une neuve atmosphère » grâce à sa transcription sur la page. En effet, on ne peut nier le caractère à la fois humoristique et volontairement appauvrissant de « 0,50 », poème desséché exprès. De toute évidence, si l'éclat de l'élocution ne constitue pas l'essence du fait poétique selon Mallarmé, il ne néglige pas pour autant cet art; les phrases de « 0,50 » ne ressemblent guère à cette « traînée de feux sur des pierreries » que Mallarmé cherche à produire par le style et la composition de l'ensemble.[121] Nul doute que Mallarmé eût jugé « 0,50 » un poème superlativement nul (et pourtant…). Cependant, même dans un cas aussi radical que « 0,50 », la transposition produit de réels effets de sens, quoique plus modestes que tel vers génial de « Salut » ou de la « Chanson du mal-aimé ».

C'est d'abord l'arbitraire du poème qui frappe. L'isolement des deux répliques est si total qu'il rend opaque ce qui en motive la présentation; par conséquent, le lecteur est « libre d'imaginer un certain nombre de scénarios », voir n'importe lequel.[122] Bohn suggère que ce texte aurait été peut-être prélevé d'une grammaire française, « car il illustre un principe grammatical important: un participe passé doit s'accorder avec un

[120] Les rapports entre les œuvres de Jacob et de Mallarmé n'ont malheureusement pas été examinés par la critique. On a souvent remarqué la ressemblance du titre le *Cornet à dés* à celui d'*Un coup de dés*, sans interroger cette ressemblance. Pour commencer, on peut remarquer qu'il y a une tension entre l'idée de hasard qu'affiche le titre du *Cornet* et le principe de volonté et d'ordre qu'expose la préface, tandis que le rêve mallarméen d'abolir le hasard par la structuration du livre et du poème se sait voué à l'échec; l'arbitraire fais inévitable retour, étant inscrit dans la langue même.
[121] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », t. II, 211.
[122] « One can imagine a number of […] scenarios. » Willard Bohn, *Apollinaire On the Edge*, 62.

objet direct qui le précède. 'Pris' venant à la suite d'un pronom féminin dans le deuxième vers, le participe devient 'prise'. »[123] Il remarque aussi que l'expression « pièce de dix sous » aurait été, selon Scott Bates, un terme argotique pour l'anus au 19ème siècle: mais point n'est besoin d'avoir recours à l'argot pour établir la topique sexuelle en puissance, car l'isolement des énoncés suffit pour attirer l'attention sur l'équivoque possible de l'expression « je l'ai prise ».[124] Et l'équivoque sexuelle se retrouve ailleurs dans les « Banalités » et les « Quelconqueries ». Outre l'étrangeté que produit l'isolement de ces phrases, brusque et inexpliqué, cet isolement ouvre effectivement ces énoncés à une indétermination productrice de sens. Les hypothèses de la grammaire, d'un échange entre amis (qui se tutoient, remarque Bohn), d'un emblème allégorique de l'échange linguistique élémentaire (échange d'informations), d'une équivoque sexuelle; toutes ces possibilités résultent d'un simple prélèvement qui prive les énoncés de leur contexte d'origine. Ce geste poétique n'a rien d'un « acte magique » qui viendrait prouver l'inanité de la valeur poétique; il établit au contraire qu'une libération de résonances verbales multiples découle de cet acte.[125]

On peut procéder à une lecture semblable de l'un des poèmes « plagiés » de Cendrars, « Dernière heure », « Télégramme-poème copié dans *Paris-Midi* ». Jean-Pierre Goldenstein a montré les modifications subtiles que Cendrars apporta au fait divers à

---

[123] « Although it would be difficult to prove, one suspects the text was taken from a French grammar, for it illustrates an important grammatical principle: a past participle must agree with a preceding direct object. Since 'pris' follows a feminine pronoun in the second line, it becomes 'prise'. » Willard Bohn, *Apollinaire On the Edge*, 63.

[124] Scott Bates, *Dictionnaire des mots libres d'Apollinaire* (Sewanee: Chez l'auteur, 1991) 221, cité par Willard Bohn, *Apollinaire On the Edge*, 63, note 37.

[125] Evidemment, ce constat ne conteste en rien la démarche de Bourdieu; seulement, l'exemple qu'il fournit est plus problématique qu'il n'en a l'air. On peut probablement produire une lecture du *ready-made* de Duchamp allant dans le même sens que l'analyse présente de « 0,50 », par exemple en glosant le rapport du titre « Fontaine » à l'urinoir en tant qu'objet, ou le rapport de la signature « R. Mutt » à l'objet ou au titre « Fontaine », ou la signification de l'inversion de l'urinoir….

partir duquel il a fabriqué ce poème: la transformation du passé simple de l'original en présent de l'indicatif, par exemple, donne plus d'immédiateté à l'action, tandis que la suppression d'éléments de liaison et de rapport logique donne une forme paratactique au récit, pour en accélérer le débit et lui donner une allure orale.[126] Mais Goldenstein se concentre sur la modification des effets, non sur l'ouverture aux sens multiplex. Le titre, pourtant, se prête à la lecture polysémique: « Dernière heure » peut être une formule de dépêche indiquant une actualité *de la dernière heure*, toute fraîche; il peut aussi signaler la *dernière heure* des forçats qui trouvent la mort dans cette tentative d'évasion; il a aussi une allure vaguement eschatologique, comme si l'information annonçait la *dernière heure* du monde entier (on sait l'importance de la fin du monde pour Cendrars, qui en a fait le titre d'un de ses textes).[127] Le texte ne semble pas tenir cette promesse d'allégorie ou de parabole, mais prépare le lecteur à la recherche de sens possibles.

En outre, dans le fait divers, « Mr. Thomas, ancien membre du Congrès […] qui visitait la prison » est tué par une balle égarée; dans le poème de Cendrars, il vient « félicite[r] la jeune fille après la mort des bandits qui l'avaient pris en otage lors d'une tentative d'évasion de la prison.[128] Le lecteur qui en ignore l'original tend à se poser des questions à ce point du texte: pourquoi M. Thomas félicite-t-il la jeune fille? Pris en otage, blessée par un coup de feu tiré par l'un des gardiens à la poursuite des évadés, il semblerait plus approprié qu'il console la « sténo-dactylographe », sinon qu'il lui apporte des soins médicaux. A lire le texte de près, il n'est pas clair de quelle façon les bandits sont morts; on suppose qu'ils ont été tués par les balles des gardiens. Et pourtant…cette

[126] Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, 73-74 et 141-146; BC, *TADA* I, 80.
[127] Voir *la Fin du monde filmée par l'ange N.-D.* dans BC, *TADA* VII, 255-282.
[128] BC, *TADA* I, 80 et Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-Neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, 74.

jeune fille aurait-elle fait preuve d'une bravoure différente, en massacrant ses kidnappeurs? C'est grâce à la mort du « cheval qui emportait la voiture » des évadés que les gardiens réussissent à s'approcher…ils trouvent les forçats déjà morts « criblé de balles », et c'est justement alors qu'on apprend que M. Thomas a félicité la jeune fille. Mais peut-être a-t-elle montré de la bravoure autrement? L'exhaustivité des informations semble soudain mise en doute; la présentation sous forme de poème pousse à y chercher autre chose que les explications convenues. Pourquoi les forçats se sont-ils emparés de la jeune fille? Est-ce bien une simple situation d'otage censée faciliter l'évasion, ou n'y a-t-il pas quelque motivation plus romanesque? Comment ont-ils réussi à se procurer des revolvers pour s'évader? Comment se fait-il qu'une voiture « les attendait à la porte » en sortant? Du fait de la transposition, la familiarité de ce récit tend à céder sous le poids du non-dit, révélant que la transparence du langage journalistique est en réalité faite d'opacité, d'« informations » qui ne fournissent aucune signification substantive: dans la presse, la familiarité de tels récits stéréotypés provoque une reconnaissance mécanique plutôt qu'une lecture véritable.

En somme, ce récit n'en est pas un; il est un tissu de lacunes, un texte qui a *l'air de dire* mais ne dit que des silences. La mort des forçats semble totalement privée de sens. Alors que le titre semblait annoncer une parabole ou une leçon, le poème nous donne une suite d'événements sans autre horizon de sens qu'eux-mêmes (le sens d'une porte qui claque, c'est qu'il y a une porte qui claque). Aussi pourrait-on interpréter ce texte comme une sorte de commentaire existentiel à rebours, où le commentaire consiste à ne rien dire précisément là où on s'attend à des conclusions. Le lecteur n'en reçoit que des félicitations énigmatiques.

En somme, des greffes textuelles, plagiats et autres *ready-mades*, quand bien même ils manifesteraient de la dérision, ne réduisent pas à néant le caractère sacré de l'art: tout au contraire, ils sont l'expression minimale de la sublimation poétique, car le seul geste de recontextualiser suffit à mettre en relief les indéterminations qui traversent le langage, revalorisant ainsi l'énoncé le plus banal comme un objet digne du regard. N'a-t-on pas étudié minutieusement plusieurs poèmes qui, pour être idoles dérisoires, n'en sont pas moins des idoles?

C. « Les cosmogonies revivent dans les marques de fabrique »: Cendrars, sacré iconoclaste[129]

Sur un brouillon non daté, Apollinaire nota hâtivement cette étonnante proclamation: « Il n'y a pas d'idéal littéraire ».[130] A l'encontre de « 0,50 », cette déclaration péremptoire semble contester radicalement l'idée qu'une œuvre ait de valeur intrinsèque qui le mît au-dessus des autres. Mais cette remarque isolée, qui pourrait surgir de la plume d'un Tzara ou d'un Picabia, est peu caractéristique d'Apollinaire, et n'a naturellement jamais été publiée par lui: le sacrilège n'est pas son fait; à la rigueur, cette expression semble refléter un moment passager de doute ou de joyeux abandon, non pas une conviction. Malgré cela, elle témoigne d'une conscience de la crise des normes à laquelle « 0,50 » participe malgré tout: « 0,50 » a beau ne pas *réellement* remettre en cause la sublimation artistique, il interroge néanmoins les critères du jugement esthétique

[129] BC, « Profond aujourd'hui », *TADA* XI, 5.
[130] Christine Jacquet-Pfau, transcription, « Manuscrits et documents à la Bibliothèque Nationale », *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 14 (avril-juin 1994) 35, consultable sous la côte NAF 16280-89 au département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale.

(il soulève spontanément la question *est-ce un poème?*; on vient de répondre que oui, mais une autre question subsiste, et c'est peut-être la même: *est-ce un* mauvais *poème?*).

Dans cette déclaration d'Apollinaire, on croit entendre certains vers de Cendrars:

> Il n'y a pas de commune
> Il n'y a pas d'aréopage
> Il n'y a pas de pyramide spirituelle

Il n'y a pas de canon ni de juge pour l'établir.[131] Ailleurs, Cendrars déclare caducs d'autres critères de valeur, qu'on peut souvent lire comme des critères esthétiques ou comme des jugements sur la société:

> L'Unité
> Il n'y a plus d'unité

dit-il dans « Contrastes », visant l'unité du corps social autant que la cohésion de la perception ou celle du texte littéraire.[132] Il n'épargne pas davantage les courants du moment auxquels il est censé participer:

> C'est idiot quand tous les astrologues cambriolent les étoiles
> On n'y voit plus
> J'interroge le ciel
> L'Institut Météorologique annonce du mauvais temps
> Il n'y a pas de futurisme
> Il n'y a pas de simultanéité
> Bodin a brûlé toutes les sorcières
> Il n'y a rien
> Il n'y a plus d'horoscopes et il faut travailler
> Je suis inquiet[133]

Les désignations de courants esthétiques, « futurisme » et simultanéisme sont ici à double entente. Ce passage constate froidement le désenchantement du monde: il n'y a plus de magie, plus de sorcières; on ne peut lire les étoiles ni prophétiser; les étoiles sont muettes (« On n'y voit plus ») et il n'y a que la science qui prédise l'avenir, d'une manière toute

[131] BC, *TADA* I, 78.
[132] BC, *TADA* I, 70.
[133] BC, « Crépitements », *TADA* I, 79.

dérisoire (la météorologie). Le contexte suggère que « futurisme » signifie une vision impossible de l'avenir artistique; en tant que telle, le « futurisme » n'est pas plus authentique que les astrologues et autres charlatans de la voyance (les astrologues « cambriolent » les étoiles; leur démarche relève donc de l'usurpation illégitime). La « simultanéité » n'existe pas plus: le présent est une prison. Cendrars n'hésite pas à contredire cette idée dans « Contrastes », déclarant « Il n'y a plus de temps », mais la phrase est équivoque, déclarant à la fois l'abolition de la temporalité même (tout est simultané) et l'arrivée inéluctable d'une fin prochaine (ce vers, au demeurant, s'achève sur un point, marque de ponctuation non dénuée de sens dans ce cas).

Le résultat de cette apparente liquidation de tout repère, de cet aveuglement total dans « Crépitements », ce n'est pas la libérté, mais l'angoisse: « Je suis inquiet ». Les négations des *Dix-neuf poèmes élastiques* ne manquent pas d'une certaine qualité jubilatoire, mais elles ne sont pas, en fin de compte, assimilables à la célébration nihiliste du mouvement dada. L'attitude de Cendrars face à la possibilité d'un effondrement des normes esthétiques (et par extension, sociales) témoigne en réalité d'une ambivalence semblable à celle d'Apollinaire, mais que Cendrars affiche et assume davantage (Apollinaire confie cette inquiétude ou jubilation à son seul cahier, ou à des pièces mineures telles que « 0,50 »). Et en effet, s'il existe un véritable fil conducteur dans les *Dix-neuf poèmes élastiques*, c'est peut-être celui de la (dé)sacralisation de la parole poétique. Comme le suggèrent les parenthèses autour du préfixe, (dé)sacralisation, le geste d'exalter ou de contester la puissance de la parole poétique s'inscrit chez Cendrars dans une logique de réversibilité: le profane apparaît en tant que sacré, le journal quotidien s'avère chef-d'œuvre littéraire, – et inversement. On a déjà analysé cette

logique dans les éloges assassins, où elle apparaît comme une extension du problème de la valeur esthétique: ainsi que Cendrars glorifie et souille à la fois Canudo, Apollinaire ou Valentine de Saint-Point, il semble reconnaître et contester en même temps le pouvoir magico-religieux de la parole poétique. Le langage poétique, chez Cendrars, aurait la même valeur qu'un mouchoir usagé *et* le voile de Véronique, tout à la fois.

On aura remarqué que Cendrars ne pose pas la question de la valeur en termes formels: il ne s'agit pas de définir ou de redéfinir la forme parfaite, qu'on conçoive cette perfection en termes romantiques, classiques ou même futuristes (il y a un idéal de la forme dans le futurisme). L'enjeu, c'est la valeur proprement métaphysique du poème; le rapport à la parole magique vient chez lui au premier plan aux dépens de l'évocation des moyens. En vérité, toute discussion sur la perfection de la forme ou sur la technique censée y donner accès tend à réintroduire la question du sacré par la métaphore: la situation de Jacob se pose en termes de « marge *spirituelle* »; chez Mallarmé, l'état « essentiel » du langage devient « comme incantatoire » grâce au travail du poète.[134] Bourdieu tend à suggérer que l'usage de telles métaphores révèle que le statut privilégié de l'œuvre d'art relève encore et toujours d'une foi, quand bien même l'artiste ne reconnaîtrait plus à la parole une puissance magique ou religieuse. Chez Cendrars, il est beaucoup moins évident qu'il s'agisse d'une métaphore. L'idéal poétique chez Cendrars ressemble bel et bien au sort chamanique, à la parole capable d'actions et de créations immédiates.

L'envers de cet idéal, la parole dévalorisée par excellence, c'est encore celui de « 0,50 »: le langage de l'échange économique. Mais comme on l'a dit, l'idéal et son envers changent sans cesse de place chez Cendrars, ou occupent le même espace.

[134] MJ, *CaD*, 22.

« Poésie = Publicité » évince totalement l'idéal de la parole magique (et pourtant…) en faveur d'un langage voué intégralement à la rhétorique publicitaire, et donc au lucre. Le début du *Panama* suggère explicitement que la *croyance* économique, ainsi que la parole qui la véhicule, a pris la place de la religion: « je n'écoute pas les journaux financiers / Quoique les bulletins de la Bourse soient notre prière quotidienne ».[135] « Journal », poème liminaire des *Dix-neuf poèmes élastiques*, met en parallèle le journal intime, le journal quotidien et la parole du Christ.[136] Mais l'exemple le plus manifeste de la confusion des langages du profit et du divin, c'est le titre du douzième poème élastique, « F.I.A.T. », qui renvoie simultanément au mot créateur originel par excellence…et au nom d'une marque d'automobiles.[137]

La réversibilité de la parole sacrée ou profane informe les choix stylistiques des *Dix-neuf poèmes élastiques* dans leur ensemble. A l'instar de « 0,50 » ou de « Dernière heure », la langue du poème puise sans cesse dans les usages quotidiens, dont les discours journalistique et publicitaire, sans modifier ces discours ambiants. Cendrars cherche peu ici à laisser une empreinte singulière sur le langage par le biais de la syntaxe, des jeux de mots ou de la paronomase, rare ou discrète même dans les vastes poèmes qui composent *Du monde entier*. La fréquence de vers constitués de mots isolés ajoute à cette impression d'un style proprement *commun*: un seul mot appartient à tout le monde (ou plutôt à n'importe qui), tandis qu'une phrase est davantage susceptible d'exhiber des traits stylistiques récurrents qu'on associe à un sujet particulier. Certes, les métaphores sont assez fréquentes, souvent hyperboliques, remplies de couleurs vives ou d'énormes bruits:

[135] BC, *TADA* I, 41.
[136] Voir la lecture de « Journal » par Carrie Noland, 89-113.
[137] BC, *TADA* I, 83.

« l'accordéon du ciel », « éclair claquemurée ».[138] Mais la notation littérale d'un bruit, d'une impression ou d'un objet est beaucoup plus fréquente; on évite souvent la métaphore, comme le suggère l'un des titres de « Titres »: « Premier poème sans métaphores ».[139] Ces notations surgissent au ras du poème:

> Quand, tout à coup,
> Feux
> Chocs
> Rebondissements[140]

« Quand » ne se rattache à aucun moment déterminé, mais à un point dans le déroulement du texte; les « feux », « chocs » et « rebondissements » n'ont lieu (expression impropre) nulle part, dans aucun décor narratif fût-il minimal, qui leur donnerait une valeur autre que celui d'un *événement textuel*. Les vers plus longs tendent à une extrême banalité de construction, voire de contenu: « Il y a des mains qui se tendent », « J'ai passé une triste journée à penser à mes amis ».[141] L'impression d'ensemble est celui d'un art de la juxtaposition, de la combinatoire de matériaux de récupération qui peuvent sembler ne rien valoir isolément, car n'importe que le rapport *entre* ces éléments. Ce serait une langue pauvre dont on tirerait des feux d'artifice, selon la logique du sublime observée dans la *Prose du Transsibérien*.

Ainsi, tout au long des *Dix-neuf poèmes élastiques*, Cendrars met en question mais *n'abolit pas* la solution de continuité qui sépare langage poétique et langage « ordinaire ». Ayant déjà abordé certains côtés de cette question à propos de la *Prose*, du *Panama* et de certains poèmes élastiques, on se concentrera principalement sur un poème très court. Je tiens ce poème pour le plus important des *Dix-neuf poèmes*, car il réduit à

---

[138] BC, *TADA* I, 89.
[139] BC, *TADA* I, 89.
[140] BC, *TADA* I, 67.
[141] BC, *TADA* I, 65, 76.

son essence cette question du rapport entre parole sacrée et parole profane, tout en démontrant la technique cendrarsienne de la juxtaposition avec une densité inégalée et parfaitement dissimulée: il s'agit d'« Aux cinq coins ».

Aux cinq coins

Oser et faire du bruit
Tout est couleur mouvement explosion lumière
La vie fleurit aux fenêtres du soleil
Qui se fond dans ma bouche
Je suis mûr
Et je tombe translucide dans la rue

Tu parles, mon vieux

Je ne sais pas ouvrir les yeux?
Bouche d'or
La poésie est en jeu.[142]

Les poèmes élastiques font souvent l'effet assez troublant d'une transparence qui semble de prime abord presque inanalysable: la configuration affective semble simple au sens strict, c'est-à-dire non réductible en parties, littéralement in-articulée. Lorsqu'on tente d'en dégager la continuité, on peine à la trouver: l'impression initiale de cohésion et de simplicité est relativement trompeuse. Ainsi, la topique de ce poème, c'est la jouissance du sensible, *tout court:* « Oser et faire du bruit » est une phrase infinitive détachée de tout sujet et de toute circonstance, comme si l'excès même du désir et du sensible abolissait le temps et la perspective. L'évocation hyperbolique de la totalité, « Tout est couleur mouvement explosion lumière », produit le même effet d'indétermination. On retrouve ce type de formule dans beaucoup de poèmes élastiques: « Tout est halo », « Tout est orangé », « Tout grouille ».[143] « Tout » est peut-être le mot le plus souvent sollicité dans toute l'œuvre de Cendrars (le concurrent, c'est le pronom de la première personne du

[142] BC, *TADA* I, 85.
[143] BC, *TADA* I, 65, 71, 92

singulier). A force d'insistance, le mot « tout » tend à produire aussi un effet de flou: « tout » vaut « un tas de choses, ceci ou cela ». Dans une grande mesure, ces énoncés ont une valeur principalement expressive, au sens de la fonction émotive selon Roman Jakobson: ce sont autant d'*interjections* qui disent le sentiment d'un débordement du sensible; ce que recouvre précisément ce « tout » et ce qu'il « est » a moins d'importance que de transmettre ce sentiment. C'est pourquoi il paraît si arbitraire que ce « tout » soit grouillement, couleur, halos, mouvement, lumière, saveur ou toute autre sensation forte. Poème d'une sensualité infiniment gourmande; *tout* fond dans la bouche, – et rien de plus.

Mais cette primauté de l'expression affective sans précision, de ce langage-cri qu'on appréhende d'une pièce, donne trop facilement dans le jeu du poète. Quel rapport y a-t-il entre ce début explosif et l'énoncé « Tu parles, mon vieux » isolé comme à dessein au centre du poème? Qu'est-ce qui motive l'interrogation surprenante « Je ne sais pas ouvrir les yeux? » Comme souvent chez Cendrars, l'allure aléatoire est une feinte; peu de ses poèmes s'allument d'autant de « reflets réciproques » (Mallarmé) d'un mot à l'autre, d'un vers à l'autre, et avec une subtilité de maître.[144]

Jean-Pierre Goldenstein indique que le titre « Aux cinq coins » se réfère d'abord à « un café, au coin de la rue de Buci, fréquenté par Cendrars en compagnie de Fernand Léger notamment »; la rue de Buci se situe à un croisement de cinq rues. Jean-Carlo Flückiger a ajouté que l'Idiot de Dostoïevski, livre de chevet de Cendrars, comporte une scène qui a lieu aux Cinq Coins, site de la ville de Saint-Petersbourg. Dans la scène en question, Nastasya Filippovna refuse de se marier avec Gavrila qui la convoite; le brutal Rogojine surgit avec cent mille roubles et « achète » Nastasya, qui s'enfuie avec lui, et

[144] Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », 211.

l'argent finit brûlé dans la cheminée. C'est une scène d'audace et d'excès qui rappelle fortement l'esthétique cendrarsienne, remarque Flückiger.[145]

Cependant, le nom joue également sur le nom du jeu « des quatre coins »: « Dans ce jeu », explique Goldenstein,

> qui occupent les angles d'un quadrilatère, doivent changer de coin tandis qu'un cinquième joueur essaye d'occuper un coin libre. On lirait alors aisément dans le poème une métaphore de la stratégie littéraire elle-même qui consisterait pour un 'jeune' poète 'authentique' à occuper un coin libre parmi les 'jeunes' pour reprendre les termes utiilisés par Cendrars dans la Notule d'Histoire littéraire, 1912-1914 qui accompagne les *Dix-neuf poèmes élastiques* […].[146]

Dans le jeu des « quatre coins », il y a cinq joueurs et quatre places, l'objet du jeu étant de circuler lorsque la musique tourne, et d'occuper un coin libre le plus vite possible lorsque la musique s'arrête brusquement. Dans le jeu des « cinq coins », il y a cinq joueurs et cinq coins. Il y a une place pour tous les joueurs, éliminant la compétition qui fonde le jeu; le café suggère ainsi, assez ingénieusement, qu'il accueille chacun sans exclusion: vision utopique du jeu poétique où il y aurait toujours une position à occuper – ou à inventer –, même pour celui qui voudrait être « la cinquième roue du char » superfétatoire, selon le vœu du *Panama*.[147] Titre équivoque, donc, qui hésite entre le jeu agonique et un jeu dont le joueur peut librement réinventer les règles. Le dernier vers confirme cette hésitation symbolique. « La poésie est en jeu »: selon l'expression lexicalisée, c'est un jeu où l'on risque de perdre gros. On peut ainsi lire en filigrane le cliché à l'allure cendrarsienne: « la vie est en jeu », où la connotation ludique cède la place à l'idée de danger et de perte imminente.

---

[145] Jean-Carlo Flückiger, « Mère Russie », *Sud* 18 (1988): 258-260.
[146] Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, 82-83.
[147] BC, *TADA* I, 61.

Mais on peut aussi restaurer la signification littérale de l'expression, en rétablissant la fonction de la préposition « en ». Dès lors, la poésie serait « en jeu » de même qu'une robe est « en tulle » ou un mur « en pierre »; il se constitue de « jeu » (et pourquoi pas *la poésie est en « je »*?). Par le truchement de cet infime décalage de lecture, la notion du danger et du risque disparaît totalement au profit d'un ludisme gratuit, c'est-à-dire sans enjeux. C'est la même hésitation que celle du titre, entre concurrence et affrontement d'une part, jeu sans perdants d'autre part: *joca seria*, un jeu sérieux.

Cette hésitation entre usage lexicalisé et lecture littérale rappelle à nouveau la lecture derridienne du mot, qui en réactualise le sens mécanique.[148] Il y aurait ainsi du jeu dans le mécanisme de cette phrase, et qui éclaire le fonctionnement du poème dans son ensemble, car il ne contient guère d'énoncé qui ne suppose une double lecture, non seulement entre une lecture métaphorique et une lecture littérale, mais aussi entre l'usage admis d'une expression et la lettre de celle-ci. Aussi peut-on lire « La vie fleurit aux fenêtres du soleil » comme une « expression métaphorique » selon Goldenstein, mais aussi comme une équivoque syntaxique produite par la suppression de la ponctuation et une ellipse: « la vie fleurit[;] aux fenêtres[, il y a] du soleil », ce qui reconstitue un sens parfaitement cohérent; « la vie » peut même ainsi désigner métonymiquement une végétation en train de fleurir sous le soleil.

« Je suis mûr » identifie le poète à un homme ivre selon la signification argotique du mot « mûr », mais aussi à un fruit.[149] Dans « Journal », le premier poème élastique,

[148] Voir *supra*, 115, note 61.
[149] Jean-Carlo Flückiger remarque que l'équivalent russe du mot « mûr » signifie lui aussi l'ivresse, et que Dostoïevsky se sert de ce mot lors de la scène de « l'achat » de Nastasya Filippovna aux Cinq Coins; Jean-Carlo Flückiger, « Mère Russie », 259.

« tout est orangé »: or l'orangé (et non l'*orange*), c'est la couleur que des Esseintes associe aux « splendeurs fictives, aux fièvres acides » qu'apprécient les tempéraments « nerveux » qui ont « l'appétit sensuel » aigu.[150] Mais c'est aussi la couleur de l'agrume, fruit qu'on retrouve dès le second poème élastique, qui s'ouvre ainsi:

> 1910
> Castellamare
> Je dînais d'une orange à l'ombre d'un oranger[151]

Lorsque le lecteur rencontre le vers d'« Aux cinq coins », « Je suis mûr », il est prêt à admettre au moins la possibilité de la lecture métaphorique *poète* = *fruit*. Ainsi, la vie/soleil qui « se fond dans [l]a bouche » du poète filerait la métaphore de la végétation croissant sous l'effet du soleil « bu » comme une liqueur.

La métaphore fruit mûr/homme ivre introduit une nouvelle équivoque dans le vers « Et je tombe translucide dans la rue ». Dans un premier temps, l'homme tombe dans la rue comme de nulle part, tel un fruit de l'arbre, d'en haut; « translucide » traduit ainsi la qualité superlativement lumineuse du fruit à maturité: clair agrume ici-bas chu d'un juteux spectacle? Ce fruit ne semble plus que lumière, rappelant très précisément les dernier vers des « Fenêtres » d'Apollinaire:

> La fenêtre s'ouvre comme une orange
> Le beau fruit de la lumière[152]

L'ivresse mûrit le poète-fruit jusqu'à l'état « trans-lucide », littéralement par-delà la raison: le poète identifie l'état d'ivresse à celui du mystique en transe. Cependant, au milieu de ce banquet somptueux de métaphores sensuelles et mystiques, l'homme ivre

---

[150] BC, *TADA* I, 65; Joris-Karl Huysmans, 589. *A rebours* se trouve dans les listes de lectures de Cendrars, et mentionné à plusieurs reprises dans les *Inédits secrets;* voir par exemple BC, *IS*, 51, 55, 180.
[151] BC, *TADA* I, 67. Serait-ce un nouveau souvenir de la ballade de Mignon de Goethe? Voir *supra*, 307.
[152] GA, *Poésies*, 169. Ce n'est pas le seul écho apollinarien; Cendrars se montre ici « ivre d'avoir bu tout l'univers » selon le vers de « Vendémiaire »; GA, *Poésies*, 154.

« tombe […] dans la rue » bien plus prosaïquement; c'est-à-dire que son nez dit malencontreusement bonjour au bitume. L'hyperbole de la « trans-lucidité » apparaît d'autant plus burlesque qu'il accompagne la chute keatonesque de l'ivrogne!

La métaphore du fruit mûr est extrêmement riche en résonances intertextuelles. Elle rappelle notamment l'un des passages les plus inlassablement cités de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* d'Henri Bergson, où le philosophe compare l'acte libre à « un fruit mûr » qui se détacherait d'un arbre: l'action libre, tel le détachement du fruit mûr, représente la culmination d'un long processus invisible qu'il porte en lui; de même, la décision réellement libre porte en lui toutes les potentialités et toutes les « hésitations » passées du « moi qui vit et se développe ».[153] Nietzsche affectionne lui aussi cette métaphore: « Ainsi trouvons-nous que le fruit le plus mûr de l'arbre [d'un peuple] est l'*individu souverain*, l'individu qui n'est que semblable à lui-même, affranchi de la moralité des mœurs, autonome et supramoral ».[154] Le rapprochement correspond indéniablement aux valeurs associées à Cendrars: individualisme à l'allure romantique à l'instar du *Bandit* de Schiller, vitalisme, exaltation de l'intuition à travers l'état « trans-lucide » du poète-ivrogne.

Et pourtant, à cette métaphore exaltée et effectivement lumineuse, un interlocuteur imaginaire – ou une part du poète lui-même, qui joue tous les rôles! – répond: « Tu parles, mon vieux », vers mis fortement en relief par son isolement, et mettant la question de la croyance – ou de la crédulité – au cœur du poème. Tu parles: paroles en l'air, mon gars, causes toujours et on t'écoutera. Le syntagme « aux fenêtres

---

[153] Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Paris: F. Alcan, 1908) 135. Cendrars, comme à peu près tous les écrivains de sa génération, lisait Bergson; il note le titre de l'*Essai* du philosophe dans son « répertoire gris », classement de ses lectures dressé en 1910-1911; BC, *IS*, 122.

[154] Friedrich Nietzsche, *Contribution à la généalogie de la morale*, trad. Angèle Kremer-Marietti (Paris: L'Harmattan, 2006) 167.

du soleil », comme le remarque Goldenstein, renvoie évidemment au passage publié dans *Der Sturm* avec lequel on a ouvert cette étude, et où l'on a trouvé une même affirmation suivie de dénégation: « …Maintenant il se trouvera bien des grincheux pour dire que le soleil a peut-être des fenêtres et que je n'ai jamais fait mon voyage. »[155] Dans ce passage, « le soleil a des fenêtres », c'est l'énoncé proprement incroyable. « Tu parles, mon vieux » répond de même au déluge d'associations et de métaphores de la première strophe d'« Aux cinq coins », niant son langage exalté au profit de la réalité prosaïque qu'il laisse entrevoir entre les lignes. Expérience mystico-poétique de la plénitude sensuelle de l'univers tout entier vivant? *Tu parles, mon vieux:* état d'ivresse sur la voie publique.

Le poème figure ainsi une sorte de lutte invisible entre l'Esprit et la Lettre du texte, renvoyant ainsi à l'exégèse biblique et à la réception, bonne ou mauvaise, de la parole divine. Et Cendrars joue à la fois le rôle du croyant et celui du mécréant, croyant sans croire aux opérations mystérieuses du haut langage poétique, qui dote les imaginations du poète de réalité (mon œil). Le rapport à l'exégèse et au pouvoir de la parole n'a rien d'une extrapolation oiseuse. « Bouche d'or » reprend évidemment l'image du soleil (ou de la vie) maintenant « fond[u] dans [l]a bouche » du poète. Il est aussi la traduction littérale d'une épithète, précise encore Goldenstein: une éloquence merveilleuse (et très réelle, comme en témoignent ses écrits) valut à un certain Jean, prêtre et saint du quatrième siècle, le surnom *Chrysostome*, bouche d'or. Croire ou non aux belles imaginations du poète: question non plus de simple persuasion, mais de cet au-delà de la persuasion que produit, selon le pseudo-Longin, la parole sublime. Ce serait

[155] Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, 83; BC, *TADA* I, 36.

une véritable « extase », adhésion totale d'un sujet emporté et non plus simple assentiment au propos de l'orateur.[156]

Il arrive à Chrysostome, bien avant Nietzsche et Bergson, de se servir du fruit mûr, cette fois le fruit du salut né du sacrifice: « là-bas [à Daphné, lieu de 'débauches' festives] sont des cyprès, arbres stériles; ici sont des arbres qui ont leurs racines en terre, et qui étendent leurs branches jusqu'au ciel. Voulez-vous voir le fruit de ces branches? *ouvrez les yeux de la foi, et vous apercevrez aussitôt une espèce de fruit merveilleux*. »[157] Cendrars lui aussi propose au lecteur d'apercevoir un fruit merveilleux. La métaphore de la vision et de la cécité constitue un topos omniprésent du discours évangélique: il renverse la perspective admise par le grand nombre: du point de vue du non-croyant, le chrétien croit « aveuglément » tandis que lui voit clair, mais le croyant sait que c'est l'inverse. Dans un premier temps, le poète, lui-même « bouche d'or », s'identifie à Chrysostome s'adressant au mécréant: « Je ne sais pas ouvrir les yeux? » *Si*: c'est *vous* qui ne savez pas saisir la vérité de ma poésie, car les idées reçues vous tiennent. L'aveuglement du poète ivre et trébuchant n'est qu'apparent, à l'instar de la « cécité » lumineuse qui convertit Saint Paul, qui raconta « comment l'éclat de la lumière qui l'avait frappé de cécité, avait dissipé l'aveuglement de son esprit, comment il était tombé et s'était relevé », dit Chrysostome.[158] L'identification du poète à Chrysostome mène à une lecture littérale de l'expression « Tu parles, *mon vieux* »: mon *vieux* en effet, dans la mesure où ce sceptique s'adresse au discours de Chrysostome vieux de mille cinq cents ans!

---

[156] [pseudo-]Longin, *Du sublime*, trad. Jackie Pigeaud (Paris: Rivages, 1991) I, § 4.
[157] Saint-Jean Chrysostome, homélie sur Saint Julien, *Traduction française des œuvres complètes de Saint Jean Chrysostome*, trad. M. Jeannin *et al*., t. III (Bar-le-Duc: Louis Guérin et Cie, 1864) 411, §5, je souligne.
[158] Saint Jean Chrysostome, septième homélie sur les statues, 83, §3 et voir Actes 26:12-18.

Mais l'incrédulité est *aussi* du côté de Chrysostome; c'est lui qui dirait à Cendrars « Tu parles, mon vieux » (le « mon vieux » en devient ironique). Car pour Chrysostome, l'ivrognerie est une grande cécité de l'esprit. Voici comment Chrysostome évoque l'ivresse:

> Or l'homme qui ne sent pas où il est assis ou étendu, comment sentirait-il le plaisir de la boisson? Celui qui ne peut voir le soleil lui-même par suite de l'épais nuage que l'ivresse met sur ses yeux, comment goûterait-il la joie? Les ténèbres où il se trouve sont telles que les rayons du soleil ne lui suffisent pas pour les dissiper. Oui, mes très-chers auditeurs, l'ivresse est toujours un mal […].[159]

Croissance cosmique du moi sous la lumière du soleil? *Tu parles*, dit Chrysostome, comment goûterais-tu la joie, comment sentirais-tu le soleil dans un tel état? Et Cendrars répond: « Je ne sais pas ouvrir les yeux? » *Si*: car ce jeu est vital; la vie même est ivresse.

Cendrars joue manifestement « aux cinq coins » dans la mesure où il ne s'identifie pleinement ni à l'orateur évangélique ni au sceptique positiviste; il occupe une troisième position, celle d'une croyance autre, vitaliste peut-être, cosmique certainement. Au lecteur de répondre entre la plate réalité littérale et la puissance transformatrice du langage poétique: le poète refuse de trancher; pour ce qui est des langages ordinaire et poétique, Cendrars *les préfère tous deux*, selon un mot spirituel de Max Jacob.[160] Autrement dit, dans ce poème, Cendrars veut incarner tout à la fois le vitaliste nietzschéen ou bergsonien, le prédicateur évangélique et le positiviste sceptique. Même ce dernier n'exclut pas nécessairement une sorte de sublimation de la parole poétique, non pas aux dépens de la parole ordinaire, mais avec elle. Aussi « Tu parles » n'est-il pas seulement une expression d'incrédulité; sur le plan le plus littéral, c'est aussi un simple

[159] Saint Jean Chrysostome, 404, §2.
[160] MJ, *CaD*, 39.

constat: parler, n'est-ce pas déjà miraculeux, sans acrobaties? N'a-t-on pas déjà de l'or dans la bouche, sans le secours de l'*or*nement?

Cependant, l'*or*, dans cette bouche-là, devrait éveiller des soupçons. Car il y a un autre personnage qui ne parle que de l'or: l'homme du commerce. La rondeur jaune et éclatant de ce soleil, c'est aussi celle de la pièce de (fausse) monnaie. On songe à tel vendeur de voitures d'occasion au large sourire, à la dentition d'une perfection suspecte; le poète est *aussi* celui-là (c'est encore l'imposteur). Face à la réputation de mythomane qu'avait Cendrars, on s'étonne que la critique ait si peu remis en cause la fascination du bourlingueur pour la publicité. Jean-Carlo Flückiger a consacré un article à un fragment qui revient non moins de quatre fois sous la plume de Cendrars entre 1912 et 1914:

> La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
> Son déclic
> Crée le mouvement perpétuel

On trouve ce fragment dans un écrit resté inédit et daté de juin 1914, « Dialogue sur la sculpture », où la réplique est attribuée à…Deibler, redouté bourreau de la Troisième République.[161] Il réapparaît dans le *Panama*, puis à nouveau dans « la Tête », dix-huitième poème élastique.[162] Pour Flückiger, le « mouvement perpétuel » désignerait pour Cendrars l'éternité de l'instant, présent infiniment court, irréductible à l'écoulement. Le dernier instant du condamné serait cet instant par excellence, dilaté éternellement par la mise à mort. L'idée du temps décrit par Flückiger ressemble à la forme du temps que Gilles Deleuze appelle l'Aiôn, qui est le déplacement d'une coupure entre passé et futur, le présent sous son aspect d'absent perpétuel, d'événement pur:

> [T]oute la ligne de l'Aiôn est parcourue par l'Instant, qui ne cesse de se déplacer sur elle et manque toujours à sa propre place. Platon dit bien que l'instant est

[161] BC, *IS*, 391.
[162] BC, *TADA* I, 53, 91.

> *atopon*, atopique. Il est l'instance paradoxale […] dont le rôle est d'abord de diviser et de subdiviser tout présent dans les deux sens à la fois, en passé-futur, sur la ligne de l'Aiôn.[163]

« Diviser et subdiviser »: Flückiger affirme dans le même sens que « l'expérience originelle qui informe [l]a vie [de Cendrars], fonde son œuvre et qui détermine son écriture (son 'mouvement perpétuel') semble être celle de l'instant, l'expérience de la coupure du temps, de sa discontinuité, de sa fragmentation. »[164]

Au déclic de la guillotine, « l'éclair me dure », selon le célèbre aphorisme de René Char.[165] En tant que croyant de la Poésie, pourquoi abîmer une si belle lecture de cette profonde formule cendrarsienne? Il s'agit bien là de ce que décrit Flückiger, sans ironie. Mais le sceptique désabusé en dira: tu parles! Ce crasseux incrédule aura recours à la quatrième apparition de cette formule, dans un poème retrouvé de Cendrars, « Pour Csaky », lui aussi sculpteur. En voici le début:

> La guillotine est le chef-d'œuvre de l'art plastique
> Son déclic
> Crée le mouvement perpétuel
> Publicité! Publicité![166]

Publicité pour la guillotine, en effet, c'est indéniable. Mais alors publicité *hyperboliquement mensongère*, à tel point même qu'il assume la forme, non d'un paradoxe ingénieux, mais d'un brutal contresens. La mise à mort n'est en aucun sens une mise en mouvement. A cet égard, il n'est pas anodin que cette formule se retrouve dans le *Panama*: « C'est le crach du Panama qui fit de moi un poète! » Or qu'est-ce que le scandale de Panama sinon une immense affaire de publicité mensongère, étrangement

---

[163] Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Editions de Minuit, 1969) 195.
[164] Jean-Carlo Flückiger, « La tête à couper », *Blaise Cendrars, un imaginaire du crime* (Paris: L'Harmattan, 2008) 33.
[165] René Char, *Œuvres complètes*, coll. Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1983) 378.
[166] BC, *TADA* I, 94.

dérobée dans le poème du même nom (il n'y raconte jamais le scandale de Panama).[167] « [L]e crach du Panama est d'une importance plus universelle » que le tremblement de terre de Lisbonne, « Car il a bouleversé mon enfance »: hyperbole publicitaire, réclame mensongère![168] Et « la Tête », poème élastique qui s'ouvre avec la formule sur la guillotine? Il se poursuit ainsi:

> La sculpture d'Archipenko est le premier œuf ovoïdal […..]
> Nu.
> Neuf.
> Total.[169]

Le poète ment: les œufs ovoïdaux existent déjà. Cet œuf « neuf » est lui-même un symbole de l'origine, et même si l'être qui en sortira sera « neuf », le fait de naître ne sera pas pour autant une nouveauté. Cet œuf qui se fait passer pour de l'avant-garde n'est rien de moins que la même chose, l'antique, le primitif, l'originel. L'art moderne ne serait en somme qu'un immense boniment.

Publicité, mais on y a cru, réputation de mythomanie nonobstant: sauf erreur, aucune discussion du rapport de Cendrars au discours publicitaire ne signale l'analogie de ses proclamations hyperboliques à la publicité *mensongère*, mais seulement au discours publicitaire en général; « Publicité = Poésie », on l'a dit, a été généralement pris à la lettre. L'analogie semble pourtant d'une évidence aveuglante dès qu'on la repère; elle se retrouve littéralement partout. C'est une bouteille *vide*, ou encore rempli de *peinture*, qui porte l'étiquette « *Nous garantissons la pureté absolue de notre sauce tomate* » dans « Atelier », deuxième partie du quatrième poème élastique: encore un beau mensonge.[170] « Mee too buggi » suggère que le poème comporte des « Rimes et mesures dépourvues »,

[167] BC, *TADA* I, 43.
[168] BC, *TADA* I, 41.
[169] BC, *TADA* I, 91.
[170] BC, *TADA* I, 73.

solécisme paradoxal suivi d'un clin d'œil: « Si l'on fait grâce à un peu d'exagération ».[171] Mais Cendrars, semble-t-il, a beau marquer ses coups, on a cherché ses mensonges dans sa vie, dans sa biographie, sans repérer l'immense mécanique publicitaire, profondément ironique et vertigineusement ambiguë, qui marque sa poésie presque dès le départ. Dans ce sens, l'œuvre de Cendrars relève bel et bien de la magie, et non seulement de la magie de…Maggi.[172]

Malgré la présence de ce fil conducteur, il faut bien entendu retourner aussitôt sa veste pour redevenir le crédule, et chercher la profondeur de tel paradoxe: la poésie est à ce prix. A l'image de Cendrars, on est tous des (in)crédules face à la poésie. Aussi dépouillé, aussi « ordinaire » que devienne la langue du poème, on y cherchera toujours la lueur de quelque pouvoir spécial et mystérieux. Nul ne le sait mieux que ces trois poètes, auteurs de « Dernière heure » et de la *Prose du Transsibérien*, de « Collines » et de « 0,50 », de « Mort morale » et de « Sacrifice d'Abraham », tout à la fois et tour à tour. Ainsi que le dit encore Pierre Bourdieu, « comme la magie noire, l'inversion sacrilège enferme une forme de reconnaissance du sacré. »[173]

D. Apollinaire, le romantique moderne

On vient de voir comment Cendrars et Apollinaire mettent en question le statut sacré du langage poétique, suggérant tantôt que le langage poétique n'a pas plus de valeur que l'énoncé le plus banal, tantôt qu'il recèle une puissance de prophétie, de persuasion ou d'extase sublime. En apparence, cette question de la valeur ne recoupe

[171] BC, *TADA* I, 90.
[172] Voir le *Panama*: « Bien quoi / Il n'y a plus de belles histoires / *La Vie des Saints* / […] / Maggi ». Le choix de cette marque n'a rien d'arbitraire. La magie des légendes semble avoir cédé la place à celle de la publicité. BC, *TADA* I, 58.
[173] Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, 221.

qu'abstraitement celle des critères et des normes. Mais c'est dans un climat poétique où le vers abandonne ce qui *semblait* le distinguer d'emblée de la parole ordinaire, la forme métrique et la rime. Ces dernières n'introduisent pas une distinction réelle entre langage poétique et langage ordinaire, mais produisent une différence apparente sur laquelle on peut aisément bâtir une mythologie de la parole sublime dont le mètre serait l'emblème. Au moment où cette symétrie de surface commence à disparaître, la question de la littérarité semble revenir au premier plan. Cette question ne fut jamais absente, en vérité; la transition apparemment brusque au vers libre ou au poème en prose la ravive seulement. En somme, les gestes de désacralisation tels que « Aux cinq coins », « Dernière heure » ou « 0,50 » concernent autant les normes que l'étrange classicisme de Max Jacob, justement parce qu'ils semblent les bannir.

Mais si Blaise Cendrars adopte assez exclusivement cette interrogation négative de la valeur littéraire, « 0,50 » est chez Apollinaire une relative exception (avec les calligrammes, peut-être). Comme Max Jacob, mais pour des raisons sensiblement différentes, situer Apollinaire dans l'histoire littéraire pose problème, et laisse le sentiment persistant d'un malentendu. La place de novateur qu'Apollinaire convoitait lui sied mal; au cours du présent travail, on l'a vu à bien des reprises assumer des postures bien moins contestataires que celles de Cendrars ou de Max Jacob. Mais on n'en ferait pas mieux de lui un néoclassique, aussi contradictoire que fût son classicisme. Au cours des pages suivantes, on suggérera que c'est le romantisme d'Apollinaire, auquel on a fait allusion à plusieurs reprises, qui produit d'étranges décalages de réception et de lecture: car Apollinaire, plus encore que Jacob et Cendrars, est à bien des égards le plus grand héritier du romantisme de la première moitié du vingtième siècle, sinon au-delà. Peut-être

le meilleur emblème de ce romantisme voué à une étonnante survie, mais aussi des malentendus que charrie cette œuvre, c'est ce monument par excellence du sentimentalisme apollinarien: le « Pont Mirabeau ».[174]

En effet, un curieux malentendu entoure ce poème. Comment le « Pont », qui se distingue davantage par une envoûtante perfection formelle que par de l'audace esthétique, put-il devenir le poème le plus célèbre, le plus aimé d'entre tous les poèmes d'Apollinaire? Comment réconcilier l'extraordinaire prépondérance de ce poème avec la réputation de novateur d'Apollinaire? L'écart entre réception savante et réception pour ainsi dire populaire, ainsi que l'école et les anthologies poétiques, ont sans doute contribué à imposer « Le Pont Mirabeau ». Reste que ce poème illustre bien mal les contributions esthétiques les plus manifestes de son auteur. Il en résulte parfois une sorte de confusion entre ces innovations et des poèmes tels que « le Pont Mirabeau ». Il est arrivé sans doute que, dans l'espace de deux ou trois phrases (en anglais on dit: *in the same breath*), une allusion à cette élégie suive un éloge d'Apollinaire en tant que phare et initiateur des avant-gardes du siècle, sans concevoir le moins du monde que l'association puisse paraître incongrue. Plus d'un lecteur a dû s'en étonner à part soi, même parmi ceux qui ont admiré la pureté indiscutable de ce chant.

Et cependant, cet état de choses me semble emblématique de la situation ambiguë d'Apollinaire dans l'histoire littéraire. Il est en quelque sorte assis entre deux chaises, sinon davantage; on a observé les rôles nombreux qu'il se plaisait à jouer. Dans cette ronde de personnages, celui de *néoromantique* semble avoir poussé loin l'art de l'invisibilité, du moins relativement à d'autres rôles d'Apollinaire (symboliste, futuriste, cubiste, simultanéiste, érudit…). Face à cent cinquante ans de chiquenaudes

[174] GA, *Poésies*, 45.

antiromantiques (depuis Rimbaud et Corbière environ), l'apollinarien hésite sans doute à trop rapprocher le poète d'*Alcools* d'un Musset ou d'un Lamartine. En ces circonstances, « le Pont Mirabeau », voire l'œuvre d'Apollinaire en général, peut sembler mériter un examen plus approfondi sous l'angle de « son » romantisme.

a. « Le Pont Mirabeau » et la critique littéraire

Dès 1971, le linguiste Jacques Verger affirme que « le Pont Mirabeau » aurait été « mainte fois interprété »; quelques années plus tard, en 1979, Suzanne Hélein-Koss lui fait écho en déclarant que le poème serait « aussi connu que commenté »[175]. Il est permis d'en douter, du moins pour ce qui est des commentaires savants. Certes, ce sont avant tout, chez Verger et Hélein-Koss, des précautions rhétoriques, et les remarques présentes n'enlèvent rien au mérite de leurs analyses: seulement, au regard des faits, il est instructif de les prendre au mot. « Mainte fois interprété » relève de l'hyperbole. Il existe à ma connaissance huit articles publiés comportant un commentaire approfondi du texte (neuf, si on ajoute le commentaire d'André Rouveyre).[176] On dira que c'est beaucoup pour un seul poème de vingt-quatre vers, mais c'est peu eu égard à son importance (à comparer le nombre d'analyses consacrées au « Larron » pourtant qualifié souvent de « poème de

[175] Jacques Verger, « 'Le Pont Mirabeau' de Guillaume Apollinaire: essai d'analyse linguistique », *Revue des sciences humaines* 142 (avril-juin 1971): 217 et Suzanne Hélein-Koss, « La Fonction poétique du calembour: relecture d'un vers du 'Pont Mirabeau' de Guillaume Apollinaire », *French Review*, 52.5 (avril 1979): 740.

[176] Outre les études de J. Verger et de S. Hélein-Koss, voir: Mario Roques, « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons », *Etudes de littérature française* (Lille: Librairie Giard; Genève: Droz, 1949) 137-46; André Rouveyre, « Le Pont Mirabeau », *Amour et poésie d'Apollinaire*, coll. Pierres Vives (Paris: Seuil, 1955) 83-93; Pierre Souyris, « Les deux versions du 'Pont Mirabeau' », *Le Flâneur des deux rives*, 2.7/8 (septembre-décembre 1955): 21-6; Robert Champigny, « Analyse du 'Pont Mirabeau' », *PMLA* 78.4 (septembre 1963): 378-83; Pierre Léon et Renée Baligand, « Deux interprétations du 'Pont Mirabeau' », *Phonetica* 19.2 (1969): 82-103; Jean Peytard, « Forme et dé-forme du sens », *Syntagmes 2* (Paris: Les Belles Lettres, 1979) 289-302; et deux articles de quelques paragraphes: David Hill, « Apollinaire's 'Le Pont Mirabeau' », *Explicator* 36.3 (printemps 1978) 30-1 et Richard Zakarian, « Apollinaire's 'Mirabeau Bridge' », *The Explicator* 45.2 (hiver 1987): 45-48.

jeunesse », ou encore celles qui concernent « Zone », « le Musicien de Saint-Merry », « les Fenêtres »…). « Le Pont Mirabeau » n'est donc pas « maintes fois » commenté. Le poème est mille fois plus connu que commenté (par des savants ou non, puisqu'une fraction infime des mentions ou citations du poème comportent un commentaire).[177]

Les livres sur Apollinaire confirment cette tendance. Quelques exemples: la vaste somme de Marie-Jeanne Durry n'entreprend aucune analyse appuyée du « Pont Mirabeau » et ne le mentionne qu'à peu de reprises; *La Poésie partout* d'Anna Boschetti et *Lecture d'Apollinaire* de Philippe Renaud ne font que le mentionner.[178] Quelques analyses ont échappé sans doute à mes recherches; il n'empêche que le silence ou la remarque sommaire dominent la critique apollinarienne au sujet du « Pont Mirabeau ».

Quant à la dizaine d'articles sur le poème, ils partagent plusieurs traits significatifs. Tous abordent « le Pont Mirabeau » sous l'angle de la langue et de la forme, et secondairement sous celui des enjeux existentiels du texte. Autrement dit, aucun n'interroge de manière explicite et méthodique les liens, ou le relatif manque de liens de ce poème au reste de l'œuvre. La même observation vaut pour sa place dans l'histoire littéraire et dans la tradition élégiaque en particulier. Tout comme les précautions rhétoriques de tout à l'heure, ces choix de perspective n'ont rien de coupable (au contraire, ces études sont en général remarquables). C'est une indication du type de regard critique que « le Pont Mirabeau » suscite, ou plutôt suscitait: ces études datent surtout des années soixante et soixante-dix. Le réseau vibratoire de résonances internes

[177] En outre, ces analyses ne sauraient rivaliser avec les 14.400 entrées que Google signale aujourd'hui pour les termes « 'Le Pont Mirabeau' + 'coule la Seine' ». Certes, la présence sur internet ne saurait constituer une mesure de la célébrité d'un poème, mais les résultats restent suggestifs. Recherche Google effectuée le 1er octobre 2010.

[178] Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire,* Alcools, 3 tomes (Paris: SEDES, 1956-1964); Anna Boschetti, *La poésie partout: Apollinaire, homme-époque* (Paris: Seuil, 2001); Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, (Lausanne: L'Age d'Homme, 1969).

du poème d'Apollinaire était alors susceptible de séduire cette époque férue de combinatoires et de formalisme. La dislocation typographique des vers, par exemple, se prête à de telles perspectives: le texte de 1912, « Et nos amours, faut-il qu'il m'en souvienne » devint dans *Alcools:* « Et nos amours / Faut-il qu'il m'en souvienne », modification qui fait un quatrain irrégulier d'un tercet régulier. Pierre Souyris fut le premier à analyser les implications de cette modification.[179]

b. Vieux comme l'univers: les sources du « Pont Mirabeau »

Les microlectures de Champigny ou de Verger, l'analyse de la versification et de la structure strophique par Souyris prouvent ce qu'on sentait déjà, sans en connaître tous les mécanismes: « le Pont Mirabeau » est bien un chef-d'œuvre, du moins pour ce qui est de la forme. Le nombre de symétries internes, le degré de motivation esthétique de chaque élément donnent le vertige. Mais il y a une autre raison que « le Pont Mirabeau » tend à encourager les approches de type linguistique et formelle: l'exceptionnelle banalité du contenu. Le mot *éculé* ne suffit pas pour en donner toute la mesure. L'association de l'eau qui coule et du temps s'enracine si profondément dans la langue que l'expression du temps qui coule ne paraît guère constituer une métaphore; quant aux déboires amoureux et à la mélancolie du temps qui passe, on dirait qu'Apollinaire lui-même en signale la vieillesse. Ainsi, selon Champigny, le vers « Des éternels regards l'onde lasse » suggère que le « fleuve est las de ces regards qui se veulent éternels; *le fleuve en a vu bien d'autres*. »[180] Cette eau même se voit qualifiée de « courante », adjectif superflu ici, quasi pléonastique, – à moins qu'il ne s'agisse de souligner à quel point l'image elle-même

[179] Pierre Souyris, déjà cité.
[180] Robert Champigny, « Analyse du 'Pont Mirabeau' », 381, je souligne.

est…*courante*, c'est-à-dire commune, banale. En somme, le poème lui-même suggère que cette scène (la Seine) a été rejouée jusqu'à l'épuisement. On songe une fois encore à l'éternelle lassitude de l'Ecclésiaste: rien de nouveau sous le soleil.

Or comment dégager une vision originale, singulière du monde à partir d'une telle matière, si ce n'est par la mise en forme? Rien de plus normal, dès lors, que la critique se soit penchée d'abord sur cette forme. Mais la dimension *déjà-lu* du poème subsiste, comme si « le Pont Mirabeau » échappait aux idiosyncrasies et aux excès inhérents à toute vision artistique particulière. Les trois « motifs temporels » que Champigny dégage du poème, le changement ou *devenir*, la *permanence* et la *récurrence*, sont d'une évidente pertinence, autant formelle que thématique. Mais Champigny ne vise pas vraiment à cerner la différence apollinarienne, et ces trois motifs concernent le temps en général.[181] Quant à la dislocation typographique des vers, elle est ingénieuse: mais suggérer, comme on l'a souvent fait, que cela préfigure les calligrammes, c'est forcer singulièrement le trait.[182] On peut se demander dans quelle mesure cette thèse existe pour racheter ou compenser le déjà-lu du « Pont Mirabeau » en tirant ce poème un peu plus près des expériences novatrices d'Apollinaire.

Avant que les amateurs ne s'offusquent, précisons que si « le Pont Mirabeau » semble d'abord une sorte de quiddité du lieu commun, il constitue ainsi, en un sens, une grande réussite poétique, dans la mesure où il parvient à insuffler une nouvelle intensité à ce *topos* vieux comme l'univers. C'est là une réussite d'ordre classique,

[181] *Robert Champigny,* « Analyse du 'Pont Mirabeau' », 378.
[182] Entre autres, voir P. Souyris, qui affirme que la disposition typographique du « Pont Mirabeau » telle qu'elle apparaît dans *Alcools* « préfigure déjà, en quelque mesure, l'attention qu'il portera plus tard à la disposition 'idéographique' ou 'calligrammatique' du poème. » L'idée me semble erronée en dépit des tournures prudentes. Pierre Souyris, 21.

puisqu'Apollinaire atteint ainsi les hauteurs du modèle.[183] Tout à l'heure, il s'agira de montrer au contraire que « le Pont Mirabeau » a bien une originalité, subtile mais essentielle. Mais dans un premier temps, il paraît bien sculpté dans de l'ancien. On remarquera à quel point ce fait éloigne « le Pont Mirabeau » de la surprise, de la fantaisie, de la rupture de ton. « Le Pont Mirabeau » n'a rien de l'*hapax*, mais il n'est pas non plus un *parangon*, en dépit de ses reflets de diamant. Ni la perfection formelle du « Pont Mirabeau », ni ses lieux communs ne sont des règles de l'œuvre apollinarienne.

Cet appui du lieu commun pour le moins séculaire explique en partie pourquoi on associe volontiers « le Pont Mirabeau » au Moyen Age, époque prodigue en *ubi sunt* et autres *tempus fugit*. Selon Pascal Pia, « quoique [Apollinaire] s'affirmât féru de nouveauté, les plus prenant poèmes d'*Alcools* et de *Calligrammes* situent Apollinaire dans une lignée profondément française et aussi vieille que notre langue, – la lignée même où Verlaine a pris place auprès de Rutebeuf et de Villon. »[184] On peut désapprouver le jugement de valeur de Pia, pour se ranger du côté d'André Breton par exemple, qui louait les « Quelconqueries » et les poèmes-conversations tout en flétrissant les « mauvais vers plaintifs » d'« A la Santé ».[185] L'incompatibilité de ces deux points de vue révèle cette sorte d'écartèlement dont souffre et s'enrichit la réception d'Apollinaire.

Pia cite « le Pont Mirabeau » juste avant d'invoquer Villon, Rutebeuf et le Moyen Age. Il s'agit peut-être d'un clin d'œil à un célèbre article de Mario Roques, où ce dernier révèle une source probable du « Pont Mirabeau », une chanson médiévale appelée

---

[183] Voir Judith Schlanger, qui évoque la « distance classique » de l'œuvre-modèle, ainsi que la variation autour du lieu commun à l'œuvre dans la poésie néoclassique du 18ème siècle. Ce livre sur les formes historiques de la canonicité éclaire la présente discussion. Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres* (Lagrasse: Verdier, 2008) 44-48 et 61-87.
[184] Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même* (Paris: Seuil, 1957) 22.
[185] André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (Paris: Editions du Sagittaire, 1950) 245.

« Gaiete et Oriour ». Entre autres parallèles surprenants, Roques observe la ressemblance rythmique et grammaticale des refrains. Le refrain d'Apollinaire, c'est:

> Vienne la nuit sonne l'heure
> Les jours s'en vont je demeure

et dans « Gaiete et Oriour », « Vante l'ore et la rainme crollet: Ki s'antrainment soweif dorment », traduit ainsi par Samuel Rosenberg et Hans Tischler:

> Que souffle la brise, que ploie la ramée:
> ceux qui s'aiment dorment tranquilles.[186]

« Gaiete et Oriour » est une curieuse chanson sur l'amour…heureux, mais source d'irresponsabilité, d'inconscience, de péché. Lorsque Gérart ravit Gaiete, c'est Oriour, la petite sœur abandonnée, qui en souffre tristement. Je rendrais le sens du refrain à peu près ainsi: « La terre peut trembler et la mer tempêter, les amants dorment toujours sur les deux oreilles. » La ressemblance du refrain « Vante l'ore […] » à celui du « Pont Mirabeau » est en vérité faible sur le plan sémantique, mais non pas nulle. Champigny propose une paraphrase du refrain d'Apollinaire: « La nuit aura beau venir, l'heure peut bien sonner, je sais que les jours s'en vont, mais tout cela n'empêche que moi, je demeure ».[187] Cette paraphrase suggère l'interprétation d'André Rouveyre, pour qui le refrain du « Pont Mirabeau » donne à voir une attitude de « constance », un « ressort viril »; bref, une volonté de résister à l'usure du temps. A la lumière de cette interprétation, le parallèle entre « Gaiete et Oriour » et « le Pont Mirabeau » s'éclaire: l'insouciance coupable de Gaiete et Gérart serait homologue à la résolution d'Apollinaire face au temps.

---

[186] Mario Roques, « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons », 145 et *Chansons des trouvères*, éd. et trad. Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler (Paris: Livre de Poche, 1995) 94-7.
[187] André Rouveyre, 87 et 90 notamment; Robert Champigny, « Analyse du 'Pont Mirabeau' », 380.

Une autre réminiscence, signalée d'abord par Jeanine Moulin, renvoie au vingt-troisième huitain du *Testament* de François Villon.[188] Se plaignant du « temps de [s]a jeunesse » révolu, Villon déclare:

> Alé s'en est, et je demeure
> Povre de sens et de savoir,
> Triste, pally, plus noir que meure

Sa famille et ses proches l'ont « désavoué » à cause de sa mendicité.[189] En s'exclamant « Alé s'en est, et je demeure », Villon n'affirme pas sa fermeté d'âme face à la fuite du temps. Il exhibe au contraire sa solitude et sa vieillesse, sa privation essentielle, comme si le temps ne lui avait laissé que sa propre existence (bien peu de chose, en somme). Ainsi, cet intertexte signale une autre interprétation possible du refrain d'Apollinaire: il serait l'expression d'une immense désolation, d'une lassitude existentielle. On reviendra tout à l'heure à ces interprétations divergentes du refrain.

Le « Pont Mirabeau » a donc un lien réel à la poésie du Moyen Age, un lien qui met en relief les significations multiples à l'œuvre dans le célèbre poème. Outre les trouvailles de Roques et de Moulin, on peut trouver des ressemblances entre « le Pont Mirabeau » et un sonnet d'amour de Jean de Sponde, « Je contemplois un jour le dormant de ce fleuve ». Les « scénarios » de ces poèmes se recoupent: un amoureux malheureux

---

[188] Guillaume Apollinaire, *Textes inédits*, éd. Jeannine Moulin (Lille: Librairie Giard; Genève: Droz, 1952) 73.

[189] François Villon, *Poésies complètes*, éd. Claude Thiry (Paris: Livre de Poche, 1991) 105. On sait que « le Hibou » du *Bestiaire* contient une autre réminiscence de Villon. Je signale une autre source du « Hibou », dans les *Rythmes pittoresques* de Marie Krysinska. Poète polonaise et novatrice, Krysinska fut un des tout premiers poètes à se servir du vers libre. Dans son « Hibou », elle écrit: « Il agonise, l'oiseau crucifié, l'oiseau crucifié sur la porte. / Ses ailes ouvertes sont *clouées* […..] // […..] Ainsi es-tu crucifié, *ô mon cœur*! » Le hibou en tant que métaphore du cœur (« Mon pauvre cœur est un hibou / Qu'on cloue, qu'on décloue, qu'on recloue »), et le symbolisme christique (« Tous ceux qui m'aiment, je les loue »), se retrouvent dans « le Hibou » d'Apollinaire. Selon Willard Bohn, Apollinaire aurait vu des hibous cloués sur la porte de paysans du Rhin en 1901-1902, selon une vieille coutume: mais cela n'exclut pas la possibilité qu'Apollinaire connaissait le texte de Krysinska. Marie Krysinska, *Rythmes pittoresques* (Paris: Alphonse Lemerre, 1890) 43-5; Willard Bohn, *Apollinaire On the Edge*, 28-29.

regarde dans les eaux d'un fleuve, et médite sur le temps, l'amour et la mort. Sponde écrit,

> L'Amour est de la peine et non point du repos,
> *Mais ceste peine en fin est du repos suyvie*

vers qui rappelle celui d'Apollinaire se souvenant de son amour, « La joie venait toujours après la peine ».[190] En outre, le sonnet de Sponde suggère, tout comme le poème d'Apollinaire, la tentation du suicide: ce « repos » d'après la peine ne serait-il pas celui de la mort? Le temps de passer d'un tercet à l'autre, Sponde laisse affleurer un doute fugitif à ce propos, avant de conjurer la tentation du suicide en passant au tercet final, où le poète appelle à la « constance »:

> Mais ceste peine en fin est du repos suyvie,
>
> Si son esprit constant la deffend du trespas:
> Mais qui meurt en la peine il ne merite pas
> Que le repos jamais luy redonne la vie.[191]

Cette constance ressemble à la ferme résolution du « je demeure » selon l'interprétation de Rouveyre. Toutefois, Sponde fut plongé dans un oubli à peu près complet jusqu'aux années trente. Apollinaire n'eût pu le connaître qu'en puisant directement dans le *Recueil de diverses poésies* de Laugier de Porchères (1597), repéré éventuellement dans un catalogue bibliographique de Frédéric Lachèvre, dont les travaux avaient commencé de paraître dès 1903.[192] C'est possible, étant donné la grande curiosité d'Apollinaire (et sa fréquentation de Fernand Fleuret, lecteur et éditeur de textes dits « baroques »).[193] Quoi

---

[190] Jean de Sponde, *Poésies* (Genève: Pierre Cailler, 1949) 191, je souligne.
[191] Jean de Sponde, 191.
[192] Lachèvre a été fasciné par les ouvrages libertins, tout comme Apollinaire. Je remercie M. François Cornilliat pour ces précisions concernant Sponde avant les années trente.
[193] Fernand Fleuret et Louis Perceau, eds., *Les Satires françaises du 16ème siècle*, 4 tomes (Paris: Garnier, 1922); voir aussi l'édition de Charles-Timoléon de Beauxoncles, sieur de Sigogne, autre écrivain du début du 17ème siècle que Fleuret a édité, *Les Satyres du sieur de Sigogne* (Paris: E. Sansot, 1911). Fleuret s'intéressait vivement aux *minores;* son édition de Sigogne en est la première du vingtième siècle.

qu'il en soit, Sponde puisait déjà dans un fonds de motifs préexistants, et Apollinaire a pu lire des poèmes d'inspiration voisine.[194]

Mais qu'importent, au fond, toutes ces sources et rapprochements, puisqu'on n'en a guère besoin pour toucher le cœur douloureux du poème? Tout d'abord, ces sources éclairent les multiples interprétations du refrain. Ensuite, on observe ainsi la capacité d'Apollinaire de faire « sien » « beaucoup de voix entendues » et de fondre l'érudition en une poésie accessible à tous, autre leitmotiv de la critique apollinarienne.[195] Enfin, ces sources nombreuses renforcent l'impression d'une appartenance au passé séculaire de la littérature, de « désuétude » du poème et de sa matière. Le mot « désuétude » est de Jacques Verger, qui constate une accumulation d'archaïsmes dans le poème: « postposition des sujets des deux verbes 'passent', absence d'article entre 'ni' et 'temps passé', absence de 'ne' au vers 21 entre 'ni' et 'reviennent'. »[196]

c. Le romantisme du « Pont Mirabeau »

Détaché de ce tissu discontinu qu'est *Alcools*, érigé en pierre de touche par la citation proliférante et l'omniprésence dans les anthologies, « le Pont Mirabeau » acquiert une sorte de fausse autonomie. Il accapare le regard, et risque de paraître un emblème de l'œuvre, alors qu'il ne saurait en suggérer les reflets multiples. C'est l'effet écran propre à ce qui est trop visible. Mais le trop visible peut aussi être ce qu'on cesse de regarder pour lui-même, à la manière de la lettre volée de Poe, cachée en plein jour. Aussi

[194] Voir l'exemple de Jacques Davy du Perron, *infra*, 600, note 203.
[195] Michel Décaudin, *Le Dossier d'*Alcools (Genève: Droz, 1996) 53.
[196] Jacques Verger, 226-7. Verger ajoute que le nom Mirabeau « évoqu[e] […] quelque chose qui fait 'vieille France' ».

l'enracinement du « Pont Mirabeau » dans le romantisme passe-t-il le plus souvent inaperçu ou peu commenté.

« Le Pont Mirabeau », élégie romantique? On peut objecter en arguant que le poème relève, comme Pascal Pia l'a souligné, surtout de la tradition médiévale et du symbolisme verlainien. En réalité, l'élégie en général n'appartient à aucune époque en particulier, et ressurgit sous des formes assez proches au cours des siècles: il est donc difficile, dans une certaine mesure, de rattacher « le Pont Mirabeau » à une tradition ou tendance particulière, même si le romantisme vit un apogée du genre. Toutefois, la récupération de la littérature médiévale est elle-même un fait romantique (ainsi que celle de poètes oubliés du 16ème siècle). Le romantisme, c'est aussi la naissance de la philologie romane; c'est la revalorisation du style gothique par Hugo ou Viollet-le-Duc; c'est la fabrication d'identités nationales, par le folklore entre autres choses (à l'origine, la redécouverte du Moyen Age et la sauvegarde du folklore s'appuient sur des bases idéologiques semblables). En somme, de par sa position historique, Apollinaire continue sous de nouvelles formes un travail commencé par les Victor Hugo, Gaston Paris, Edgar Quinet et autres Walter Scott du 19ème siècle.

De plus, nos modes de lecture du « Pont Mirabeau » demeurent peu ou prou romantiques (le romantisme tient autant aux manières de lire qu'aux manières d'écrire). On ne cesse de rappeler le contexte qui vit naître ce poème: la rupture avec Marie Laurencin. Jean Peytard par exemple, dont l'étude relève de la linguistique structurale, lit le nom de Marie Laurencin chiffré dans des suites consonantiques du poème, à l'instar des paragrammes saussuriens: la biographie d'Apollinaire infiltre les études les plus

résolument textualistes.[197] Que certains poèmes très impersonnels demeurent ainsi rivés à une matière mythobiographique, c'est une conséquence à long terme de la *Weltanschauung* romantique, avec son exaltation de la subjectivité créatrice. L'œuvre surgit du Génie comme une plante de la graine. Apollinaire, bien sûr, encourage souvent ce rapport au vécu, par exemple dans le « Poème lu au mariage d'André Salmon », qui signale immédiatement son ancrage autobiographique. Mais ce n'est pas le cas du « Pont Mirabeau », qui ne comporte pas d'indice interne d'un lien au vécu, si ce n'est le nom du pont (indice bien maigre). La réinscription mythobiographique est ici le fait des lecteurs.

Romantiques aussi, par le choix des termes et les attentes implicites, sont les termes descriptifs appliqués au style élégiaque d'Apollinaire. Partout on rencontre le constat du sentimentalisme foncier de l'auteur de « Cors de chasse »; Pascal Pia évoque son « effusion », et Décaudin qualifie « Vendémiaire » d'« épanchement sentimental » (sans doute plus hugolien que lamartinien, en l'occurrence).[198] Ces termes d'épanchement et d'effusion sont inextricablement liés à l'histoire du romantisme en France, – et de l'anti-romantisme, car ces termes sont les étiquettes péjoratives par excellence de l'écriture romantique (moins univoques cependant que « mièvre » ou « pleurnichard »). Mais Apollinaire semble échapper au blâme associé au sentimentalisme. Chez Décaudin et Pia, on use de ces termes avec désinvolture, mais cela n'a pas nui à Apollinaire: rares sont ceux qui partagent ouvertement l'opinion négative de Breton à ce sujet. On valorise chez Apollinaire un trait qui, en presque tout autre contexte littéraire depuis 1873, signifie la faiblesse poétique par excellence (cependant, cette hostilité au sentiment ou plutôt à *certains* sentiments, chez les poètes, n'est guère justifiable). C'est évidemment

[197] Jean Peytard, 299-301.
[198] Pascal Pia, 22 et Michel Décaudin, *Dossier d'*Alcools, 38.

en partie l'ampleur de la palette apollinarienne qui permet ce tour de passe-passe, puisqu'elle laisse à chacun la possibilité de choisir « son » Apollinaire. Mais chez les apologistes plus ou moins avoués de la poésie sentimentale d'Apollinaire, on applique rarement et négligemment l'étiquette de « romantique » ou « néoromantique » à cette poésie.

Certes, les étiquettes ont une pertinence limitée. Il semblerait pourtant légitime et naturel d'associer « le Pont Mirabeau » à d'autres célèbres élégies amoureuses, telles « le Lac » de Lamartine ou peut-être « Tristesse d'Olympio » de Victor Hugo, dans la mesure où ces poèmes ont tous un statut canonique. Ces poèmes comportent les traits caractéristiques de l'élégie: la lamentation de la fuite du temps; l'inscription commémorative (le trope d'une fixation du moment fugitif dans « l'éternité » du poème, du monument littéraire); et la projection de l'affectivité subjective dans la nature. Cette projection, où la nature même se lamente, relève du « *pathetic fallacy* » (illusion pathétique) propre à l'élégie depuis l'antiquité.[199] Ainsi, Lamartine prie « le vent qui *gémit*, le roseau qui *soupire* » de « garde[r] de cette nuit […] / au moins le souvenir ».[200] « Tristesse d'Olympio » manifeste ce *topos* sous la forme de sa négation, comme dénonciation de sa fausseté: « Les champs n'étaient point noirs, les cieux n'étaient pas mornes ».[201] Chez Apollinaire, il n'en reste qu'une trace discrète, mais significative: la « lassitude » du sujet trouve son reflet dans « l'onde si lasse ». Quant au désir de rendre éternel le moment fugitif grâce à l'art, c'est la « belle nature » (« gardez, belle nature, / au moins le souvenir ») – objet par excellence de la représentation artistique selon l'abbé

[199] Le terme de *pathetic fallacy* est de Peter Sacks, *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984) 21.
[200] Alphonse de Lamartine, *Méditations* (Paris: Garnier, 1968) 50, je souligne; voir « le Lac », 48-50.
[201] Victor Hugo, *Les Chants du crépuscule, les Voix intérieures, les Rayons et les ombres* (Paris: Gallimard, 1983) 315 et voir « Tristesse d'Olympio », 315-20.

Batteux et mille autres – que Lamartine supplie de sauvegarder l'image de son amour; Hugo, quant à lui, garantit l'éternité du souvenir par celle de l'âme humaine.[202] De même, pour Rouveyre, la deuxième strophe du « Pont Mirabeau » (« Les mains dans les mains *restons face à face* », je souligne) manifeste ce même geste de commémoration fondé sur le désir d'éternité:

> *Leur geste s'essaie à imiter la station ferme, la solidité résistante de ce pont* contre lequel le fleuve au cours impassible, ni les éternels regards lassés ne peuvent rien. L'identification suggérée est ici inspirée, salvatrice, peut-être: subterfuge, refuge idéal, précaire, qui permettra, qui sait! que les amants soient oubliés par l'implacable destin de toute chose; *qu'ils restent là, ensemble, les mains dans les mains, en dehors, au dessus de la coulée fatale.*[203]

L'image du pont mimée par le geste des amants est particulièrement révélatrice, puisque le pont a un caractère évident de monument, et que le poème s'identifie symboliquement à ce pont à travers son titre (« le Pont Mirabeau » « est » le pont Mirabeau). Le fantasme d'immortalisation poétique (plus ou moins exhibé comme tel) relève bien sûr de la fonction consolatrice de l'élégie, censée non pas réparer mais sublimer la perte. Outre ces caractéristiques fondamentales du genre élégiaque, « le Pont Mirabeau » partage avec les poèmes de Lamartine et de Hugo une contemplation du monde naturel (et d'un cours d'eau en particulier) et la mise en relief du sujet et de sa sensibilité exacerbée indépendamment de tout didactisme moral explicite. Plus que toute autre caractéristique, c'est cette grande autonomie par rapport à la morale, cette exclusivité du *movere*, qui

---

[202] Voir Charles Batteux, 33 et *passim*.

[203] André Rouveyre, 88-9, je souligne. L'image des mains jointes et du « face à face » me paraît plus ambiguë que Rouveyre ne le suggère. D'abord, « nous » ne désigne pas nécessairement les amants. L'image et le pronom « nous » peuvent évoquer une communion désirée entre poète et auditeur. Si le « nous » désigne les amants, « face à face » montre peut-être de l'ambivalence: les chiens de faïence se font face. Enfin, les images et les expressions dédoublées suggèrent l'image spéculaire (voir Narcisse). Ainsi le « nous » serait un leurre, une solitude faussement dédoublée. Ce thème du reflet relève encore du baroque. Un sonnet de Jacques Davy du Perron (1556-1618), « Au bord tristement doux des eaux, je me retire », montre le poète se mirant dans l'eau et songeant au suicide: « Je vois dedans les eaux […] / L'image de mon teint […] / Tout[e] peint[e] de morts qui nagent […]. » André Gide, éd., *Anthologie de la poésie française* (Paris: Gallimard, 1949) 219.

distingue l'élégie romantique de ses autres avatars. L'univers moral (chrétien notamment) qui justifiait et légitimait l'écriture élégiaque chez Rutebeuf, Hélinand de Froidmont, Villon, Donne, Sponde, Milton, etc., n'a plus le même caractère impératif pour Hugo, Lamartine et, *a fortiori*, Apollinaire. « Le Pont Mirabeau », quelles qu'en soient les ressemblances à Sponde, Villon ou « Gaiete et Oriour », n'en comporte pas les moralités.[204]

d. Le désir suicidaire

On a évoqué tout à l'heure les interprétations divergentes du refrain du « Pont Mirabeau ». Tout d'abord, il faut constater la valeur métaphorique de l'heure qui sonne et de la nuit, métaphores de la mort là encore usées jusqu'à la corde (du pendu?). L'heure qui sonne, c'est, entre autres possibilités, celui qu'évoque John Donne dans sa célèbre méditation sur la mort (« ne demandez pas pour qui sonne le glas, il sonne pour vous »); quant à la nuit…![205] Cependant, au-delà de ces évidences, le refrain résiste un peu à la lecture. Champigny en dévoile pas moins de quatre lectures, selon qu'on interprète les subjonctifs « vienne la nuit sonne l'heure » comme des concessifs ou des optatifs.[206] Mais l'une de ces interprétations appelle certaines réserves:

> Analysé [comme un concessif], le refrain convient à évoquer le défi, l'orgueil, la sérénité et aussi la lassitude: 'Pourquoi faut-il que moi, je demeure?' Mais on peut également songer à traduire ces subjonctifs par des optatifs: 'Vivement que vienne la nuit, que sonne l'heure, que le temps passe, moi je demeure.' Dans ce cas, ce qui émane du refrain, ce sont plutôt des tonalités d'impatience et d'espoir. En ce qui concerne la première apparition du refrain, cette seconde interprétation pourrait bien être la plus forte, car elle s'appuie sur le dernier vers du premier

[204] Trop sommairement, chez Sponde, la constance de l'amant symbolise l'Espérance du croyant; chez Villon, la lamentation du pauvre renvoie à l'éloge évangélique de la pauvreté et de l'humilité; « Gaiete et Oriour » dénonce l'irresponsabilité des amoureux.
[205] « [N]ever send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee. » John Donne, *Devotions Upon Emergent Occasions: Together With Death's Duel* (Teddington, UK: The Echo Library, 2008) 97.
[206] Robert Champigny, « Analyse du 'Pont Mirabeau' », 380.

> couplet: 'La joie venait toujours après la peine.' Le refrain applique en quelque sorte à l'avenir la leçon du passé, que la même femme ou non soit en cause: 'Que passe la peine, moi je demeure pour accueillir la joie.'

Déceler un « espoir » positif et l'anticipation d'une joie future dans le refrain est peut-être problématique. L'imparfait du vers « La joie venait toujours après la peine » suggère un contraste avec le présent: contrairement à l'époque de l'amour, il n'y aurait plus jamais, pour le poète du « Pont Mirabeau », de joie future. Dans le même sens, on peut pousser la « lassitude » plus loin que Champigny, en voyant « je demeure », non comme l'expression d'un espoir de renouveau, mais comme une *lamentation*, et donc comme un espoir de mort. La paraphrase serait alors quelque chose comme ceci: « Vivement que vienne la nuit, que sonne l'heure, que le temps passe, *hélas que je demeure encore*. » Cette interprétation résolument négative du refrain s'accorde à celle qu'on vient d'avancer du vers « La joie venait toujours après la peine », car si la peine n'a plus de fin, pourquoi ne pas choisir la mort?

On s'étonne que Champigny n'ait pas envisagé cette interprétation « morbide » du refrain, car il soulève une hypothèse analogue pour les vers

> Comme la vie est lente
> Et comme l'espérance est violente

Il les paraphrase de deux manières inverses: « Comme la vie est lente et comme je suis impatient d'un renouveau » et « Comme la vie est longue et qu'il me tarde de mourir ».[207] Suzanne Hélein-Koss n'admet pas cette deuxième interprétation pour les vers en question (pour ne rien dire du refrain):

> [L]a majuscule [du mot 'Espérance'] pourrait désigner l'Espérance en tant que divinité allégorique empruntée au Panthéon grec: l'Espérance, sœur du Sommeil qui suspend nos peines, et sœur de la Mort qui met fin aux tourments humains. Dans le cadre de cette hypothèse, la jonction insolite [de la violence et

[207] Robert Champigny, « Analyse du 'Pont Mirabeau' », 381.

> l'espérance] perd de son insolence: *le vers 'Et comme l'Espérance est violente*' *se lirait alors comme une aspiration à la mort. Mais cette lecture, qui n'a généralement pas été retenue par la critique, n'offre rien de concluant* […].[208]

Rien de concluant? On ne peut certes pas exclure les lectures pour ainsi dire « optimistes » du refrain et du « Pont Mirabeau », mais on peut, à côté d'elles, conserver la lecture morbide, d'autant plus que l'obsession du suicide se retrouve régulièrement dans *Alcools* (Louis de Bavière dans « la Chanson du mal aimé », « la Loreley », etc.).[209] L'observation de Suzanne Hélein-Koss à propos du dieu grec, l'interprétation du refrain que je propose, l'idée que le vers « La joie venait toujours après la peine » forclôt toute possibilité de joie future, la récurrence du thème du suicide chez Apollinaire, me semblent des preuves suffisamment « concluantes » pour étayer largement la lecture morbide, et même l'adopter comme fil conducteur essentiel.

e. Une élégie romantique: et pourtant…

« Le Pont Mirabeau », à la lumière de cette sombre interprétation, constituerait une lamentation suprême, dans la mesure où elle suggère l'anéantissement de la pulsion vitale, ou peu s'en faut. « L'impatience » du refrain en devient d'autant plus lancinante: vivement que la nuit vienne, que l'heure sonne, que le temps passe, – vivement que je meure. Le vers neuf de « Cors de chasse » fait écho à cette impatience de supplicié: « passons passons puisque tout passe ».[210] Etrangement, Décaudin voit dans ce dernier vers « la même impression » qu'on trouve selon lui dans « le Pont Mirabeau », à savoir une impression « de fuite inéluctable du temps à laquelle l'homme oppose en vain la

[208] Suzanne Hélein-Koss, 741, je souligne.
[209] Sur le désir suicidaire chez Apollinaire, voir Madeleine Boisson, « Orphée et Anti-Orphée dans l'œuvre d'Apollinaire », *Lettres Modernes GA* 9 (1970): 7-43.
[210] GA, *Poésies*, 148.

permanence de sa personnalité ».[211] N'est-ce pas un contresens? Car ce vers n'implique aucune opposition à la fuite du temps, mais tout le contraire: de l'impatience, de la résignation, voire un désir presque voluptueux que l'oubli ou la mort survienne.

La lecture erronée ou insuffisante du vers de « Cors de chasse » signale une méprise récurrente à propos du sentiment élégiaque chez Apollinaire. Les vers les plus célèbres du « Lac » sont sans aucun doute ceux-ci: « O Temps! suspends ton vol, et vous, heures propices! / Suspendez votre cours ». Lamartine prie le temps de *ne pas passer*. Comment se fait-il qu'on ne se soit pas aperçu que le vers de « Cors de chasse », « passons passons puisque tout passe » signifie *exactement le contraire*? Tout se passe comme si l'air convenu du sentiment élégiaque chez Apollinaire en dissimulait l'inflexion originale, le décalage essentiel. « Le Pont Mirabeau », selon la lecture parfaitement légitime et cohérente d'André Rouveyre, constitue une élégie parfaitement canonique, parfaitement conforme aux règles du genre. En revanche, selon la lecture que je propose ici, ce poème est *aussi* une anti-élégie:[212] au lieu de se plaindre d'une perte, le poète s'y plaint de ce qui en reste; au lieu de désirer rendre l'instant éternel, il en souhaite l'effacement total et définitif; au lieu d'atteindre une consolation même équivoque, il la refuse.

Dès lors, on voit comment l'élégie selon Apollinaire se départit de l'élégie romantique. Le « refus du temps » et du changement, que Rita Stajano situe au cœur de l'éthos élégiaque d'Apollinaire et dont « le Lac » est un ou le paradigme, existe bel et bien chez Apollinaire, et dans « le Pont Mirabeau » aussi, comme Rouveyre l'a

---

[211] Michel Décaudin, *Dossier d'*Alcools, 218-9.

[212] On ne doit pas confondre l'idée d'*anti-élégie*, emprunté à Jahan Ramazani (voir *infra*) avec celle d'*élégie inverse* créée par E. Hocquard. Cf. Emmanuel Hocquard, « Cette histoire est la mienne (petit dictionnaire autobiographique de l'élégie) », *Le Sujet lyrique en question*, prés. Yves Vadé, Dominique Rabaté et Joëlle Sermet, numéro spécial de *Modernités* 8 (1996): 273-286.

montré.[213] Il serait étrange de nier que l'œuvre d'Apollinaire exprime souvent « la profonde mélancolie engendrée par l'inéluctabilité du changement ».[214] Mais ce refus du temps, commun à tant d'élégies, comporte une face sombre qui lui est consubstantielle. Cette différence, cette spécificité par rapport à d'autres élégies, a été ensevelie sous le poids de la tradition. Pourtant, elle pourrait expliquer comment « le Pont Mirabeau » a résisté à l'oubli; par sa nouveauté certes, quand bien même occultée; mais aussi parce que l'intensité du désespoir court-circuite la rhétorique enflée qu'on trouve chez Lamartine ou chez Hugo. Le « refus du temps », dans sa démesure, risque de paraître dérisoire, burlesque même, comme un Tom Pouce, l'épingle au poing, menaçant Antée. « O Temps! suspends ton vol »: décidément, les accents tour à tour désespérés et déterminés du « Pont Mirabeau » conviennent mieux à notre époque désenchantée que la présomption de cette imploration.

La preuve en est que l'élégie, depuis Apollinaire, a évolué toujours davantage vers le refus de la sublimation consolatrice, du dépassement de la mélancolie que l'élégie mènerait symboliquement à son terme. La « Consolation à M. du Périer sur la mort de sa fille » de Malherbe veut persuader M. du Périer de revenir à la raison en acceptant la mort de sa fille.[215] On admet bien plus difficilement ce type de discours aujourd'hui. Certes, le désir de mort et la résistance à la consolation ont toujours existés dans l'élégie, mais ils ont désormais supplanté la consolation et la commémoration comme fondements de

---

[213] Rita Stajano, « Le désir d'éternité et ses représentations dans les contes d'Apollinaire », *Apollinaire* 3 (2008): 67-87.
[214] Rita Stajano, 68.
[215] François de Malherbe, « Consolation à Monsieur Du Périer », dans André Gide, éd., *Anthologie de la poésie française*, 251-2. Sur les attitudes contemporaines et modernes envers la mort, voir Thomas M. Carr, « L'èthos dans les rhétoriques de consolation de l'Ancien Régime: à la lumière des perspectives modernes sur le deuil », *Ethos et pathos: le statut du sujet rhétorique* (Paris, Champion, 2000) 339-348; et Edgar Morin, « La crise contemporaine et la 'crise de la mort' », *L'Homme et la mort* (Paris: Seuil, 1970) 299-324.

l'écriture élégiaque. La clôture du monument et de la représentation fait place à une écriture de la survie qui diffère toute résolution de la douleur. C'est l'argument de *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* de Jahan Ramazani, dédié à l'élégie anglophone et à l'élégie funèbre essentiellement, mais parfaitement applicable à la France et aux élégies amoureuses (qui ont les mêmes traits fondamentaux que l'élégie funèbre):

> [L]'élégie moderne n'est pas un refuge pour des nostalgies ou consolations désormais usées. L'élégie qui caractérise notre époque démontre la dureté de la mort et du deuil […]. Tout au mieux, l'élégie moderne propose, non pas une voie vers un travail de deuil 'réussi', mais un aiguillon qui pousse à une réflexion nouvelle sur l'expérience du deuil aujourd'hui devenue problématique. […] Il nous faut des élégies qui, tout en étant insufflées de douleur, peuvent résister aux âpres soupçons de notre époque.
>
> […..] Je soutiens que l'élégie se développe à l'époque moderne en devenant anti-élégiaque (en termes génériques) et mélancolique (en termes psychologiques).[216]

La thèse de Ramazani se confirme à la lecture des poètes contemporains (non sans d'occasionnelles exceptions, bien entendu). Le thrène de Michel Deguy au titre révélateur *A ce qui n'en finit pas* affirme brutalement: « Il n'y a pas de consolation ».[217] *Quelque chose noir* de Jacques Roubaud, livre dédié à la mort d'Alix Cléo Roubaud, termine par un envoi appelé « Rien »:

> ce morceau de ciel
> désormais
> t'est dévolu[218]

Le monument symbolique s'est réduit au vide (à « une profonde statue en rien », dirait-on…).[219] On pourrait multiplier les exemples du négatif qui ronge l'élégie des 20ème et

---

[216] Jahan Ramazani, *The Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (Chicago: University of Chicago Press, 1994) *ix-xi*, je traduis.
[217] Michel Deguy, *A ce qui n'en finit pas* (Paris: Seuil, 1995) non paginé.
[218] Jacques Roubaud, *Quelque chose noir* (Paris: Gallimard, 1986) 147.
[219] GA, *Prose* I, 301.

21ème siècles. L'élégie funèbre semble plus en vogue aujourd'hui que l'élégie amoureuse, mais dans l'ensemble, Ramazani voit juste à l'égard des deux sous-genres.

Toutefois, le « Pont Mirabeau » n'a pas encore le caractère radicalement négatif que Ramazani prête à l'élégie d'aujourd'hui. Le poème d'Apollinaire constitue un texte-charnière, tiraillé entre un modèle ancien de l'élégie et un avatar émergent du genre. Le poème se déguise stylistiquement et formellement en archétype transhistorique du genre, mais en altère les résonances d'une manière décisive. En un sens, « le Pont Mirabeau » est plusieurs poèmes à la fois: une élégie des plus ordinaires, sans invention mais d'une admirable perfection formelle; et une élégie d'une profonde et durable nouveauté de conception. On ne peut s'empêcher de songer au paradoxe passablement retors du « Palais du tonnerre », avec son monument élégiaque narquois aux « plaques de tôle ondulée / Fleuve figé de ce domaine idéal »:

> Et deux marches neuves
> Elles n'ont pas deux semaines
> Sont si vieilles et si usées dans ce palais qui semble antique sans imiter
> [l'antique
> Qu'on voit que ce qu'il y a de plus simple de plus neuf est ce qui est
> Le plus près de ce que l'on appelle la beauté antique[220]

C'est bien le paradoxe du « Pont Mirabeau »: si simple et si neuf qu'il a l'air antique; si vieux et si usé qu'il est devenu simple. A partir du chemin parcouru, on pourrait rassembler un certain nombre d'autres paradoxes. Par exemple, « le Pont Mirabeau » est si célèbre qu'il demeure méconnu. Il est un perpétuel morceau d'anthologie indissociable d'*Alcools*; il y joue un rôle structurant, essentiel, mais on le laisse souvent de côté dans les études du recueil. Il est emblématique de l'œuvre d'Apollinaire, tendue entre conservation de la tradition et exploration de nouveaux domaines, tant qu'on désespère

---

[220] GA, *Poésies*, 255-6.

de la situer dans l'histoire littéraire; et pourtant « le Pont Mirabeau » est si différent du reste de l'œuvre par sa pureté et sa gravité, qu'il semble une œuvre à part. Il est médiéval, et pourtant romantique; populaire et savant à la fois. Il est subtil comme l'évidence même. On le retrouve partout: il a le don de l'ubiquité.

E. Transitions: la valeur esthétique et l'Histoire

A aucune époque donnée il n'existe de norme monolithique: s'il n'était ainsi, on débattrait moins âprement la valeur de telle ou telle œuvre particulière. Il n'y a que des normes plus ou moins dominantes, plus ou moins *visibles*. On écrit encore des sonnets classiques; on écrit sans doute des choses encore inouïes, mais elles tendent à rester dans l'ombre. Une époque de l'histoire ressemble à un terrain à tel moment de son évolution géologique: à tel endroit précis, l'érosion aura mis à nu quelque roc antédiluvien; cent kilomètres plus loin, le même flot de lave demeure enfoui dans les profondeurs de la croûte terrestre; ici, un glacier préhistorique déposa ses alluvions, figées depuis en rocher, au creux d'un lac de basalte relativement étranger aux pierres sédimentaires; là encore, des conditions très variées ont tapissé le paysage de toutes sortes de pierres; là, l'eau sculpta en formes arrondies des pierres toutes récentes; ici, les pics viennent du fond des âges et demeurent tranchants encore. Ainsi, les normes classiques disparaissent moins qu'elles ne s'enfouissent, devenant provisoirement impossibles à reconnaître ou à interpréter clairement (Jacob); le novateur semble relever de l'ancien par quelque erreur de perspective (« le Pont Mirabeau »); on prend de l'ancien pour du nouveau par la même erreur, ou bien on ignore sciemment une parenté pour sauver un auteur d'une étiquette devenue potentiellement nuisible (« Il pleut » et la tendance verlainienne d'Apollinaire,

son sentimentalisme romantique en général). Mais on peut également défendre un auteur selon des critères de jugement apparemment démodés, parfois sans que le tour de passe-passe soit clairement relevé (Pascal Pia valorisant l'allure médiévale d'Apollinaire aux dépens de ses jeux d'avant-garde). On rapproche telles œuvres à cause d'une ressemblance plus superficielle qu'il n'y paraisse (l'iconoclasme de Cendrars ressemble à celui de dada, mais reflète une attitude plus ambiguë envers les bouleversements de l'époque). On croit telles autres incompatibles à cause de prises de positions adverses, alors qu'elles se ressemblent à bien des égards (dada et Max Jacob).

Le jugement esthétique de chaque époque comporte de ces confusions, méconnaissances et autres embrouillaminis. Mais qu'il s'agisse de rappels intempestifs du passé ou d'anticipations esthétiques importantes, Jacob, Apollinaire et Cendrars forment un nœud particulièrement inextricable de ces confusions. C'est la marque d'une conjoncture historique, celle de la transition, dont Cendrars, Apollinaire et Jacob sont des figures privilégiées. C'est dans des termes en apparence semblables que Frédéric Worms explique la mauvaise réception de « l'Esprit nouveau et les poètes » d'Apollinaire par les surréalistes:

> Apollinaire est à cheval entre deux mondes, le monde du 'moment 1900', auquel Bergson appartient et sera ensuite irrémédiablement associé, ce qui entraînera des ruptures générationnelles, monde auquel Apollinaire appartient aussi, puisqu'il en reprend le langage! mais avec lequel il est en train de rompre, sur le fond, comme dans sa poésie, pour passer dans un autre monde, auquel il n'appartient pas encore entièrement, dont il ne parle en tout cas pas encore le langage 'théorique', celui de l'après-guerre et du surréalisme, quand s'imposeront notamment la politique et la psychanalyse, mais aussi d'autres problèmes et concepts philosophiques.[221]

[221] Frédéric Worms, entretien avec Laurence Campa, « Entre deux mondes: Apollinaire et Bergson: entretien avec Frédéric Worms », *Apollinaire en archipel*, numéro spécial de la *Revue des Sciences Humaines*, dir. Laurence Campa, à paraître en 2012.

Worms démontre ce porte-à-faux générationnel du vocabulaire théorique de manière assez convaincante; on peut aborder le « symbolisme » d'Apollinaire d'une manière semblable.[222] Pourtant, dans une certaine mesure, c'est un lieu commun de concevoir la figure transitionnelle comme « à cheval » entre deux époques. Ce n'est pas une critique de l'entretien de Worms: la forme de l'entretien tend à suggérer plus qu'elle n'examine la complexité d'un problème dans ses retranchements; en outre, la visée de Worms est restreinte, concernant non la question des critères du jugement esthétique, mais celle du vocabulaire bergsonien. Reste que le lieu commun de la transition « entre deux époques » déçoit généralement sur le plan théorique, car il définit la transition d'une manière négative. Apollinaire serait ni symboliste ni surréaliste, ni bergsonien ni freudien; de même, Jacob ne serait ni classique ni dadaïste, ni… ni… etc. Aussi ces époques charnières n'auraient-elles rien qui leur fût « propre », et les poètes tendent inévitablement à revêtir l'aspect tantôt du précurseur, tantôt de l'attardé, ou d'un mélange des deux.

Il serait hasardeux de prétendre avoir dépassé cette aporie. On peut espérer seulement avoir donné des contours plus précis et plus rigoureux au problème, avoir donné un peu plus de chair au lieu commun, notamment en lui ôtant un peu de son caractère souvent désespérément dualiste. Il ne s'agit pas de surréalisme *versus* symbolisme ni d'autres couples semblables; le classicisme, le romantisme, la poésie baroque, l'époque médiévale voire l'animisme primitif ont chacun une pertinence dans l'examen de ces phénomènes de décalage historique multiples. De même, il faut se méfier des marqueurs historiques qu'on tend à accorder spontanément aux formes et aux

---

[222] Voir par exemple S. I. Lockerbie, « *Alcools* et le symbolisme », *Lettres Modernes GA* 3 (1963): 5-40.

styles, celui-là étant « démodé », celui-là « actuel » à tel moment: la réalité est généralement plus complexe, comme dans « Il pleut » ou « le Pont Mirabeau » visiblement, mais aussi pour « Aux cinq coins » ou « Frontispice ». Comme le dit « Palais de tonnerre », le neuf peut paraître ancien et inversement. A cet égard, le modèle géologique convient mieux que le modèle linéaire et assez unidirectionnel qui est celui du passage d'une époque à l'autre.

A cet endroit de la démonstration, on semble avoir abandonné la question de la constitution ou de la contestation d'un canon esthétique, vers un motif sensiblement différent, celle de l'historicité. Mais ce sont là des questions consubstantielles. Apollinaire annonce avec trop de retenue que

> [l]'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir qui sont les grandes qualités classiques par quoi se manifeste le plus hautement l'esprit français, et il leur adjoint la liberté. Cette liberté et cet ordre qui se confondent dans l'esprit nouveau sont sa caractéristique et sa force.[223]

Derrière les mots d'ordre (!) et de liberté se dissimulent ceux du classique et de l'esprit nouveau, qui caractérisent d'abord des moments historiques (respectivement le 17ème siècle, le modernisme de 1909 à 1918 et au-delà), avant d'évoquer des normes esthétiques particulières tels l'impératif du mètre ou d'un lexique restreint qui évacuerait les mots ostensiblement vulgaires, ou à l'inverse l'impératif du vers libre, de la

[223] GA, *Prose* II, 946. Ce passage correspond assez bien à la thèse de J. G. Clark selon laquelle les principes « d'ordre » et surtout de « devoir » se « confondent » singulièrement mal avec le principe de « liberté »; tout au contraire, ce serait des principes incompatibles. Le « devoir », surtout posé en termes nationalistes, pose effectivement une limite à l'autonomie de l'art jusque dans son rapport à la politique, tandis que la « liberté » de l'aventure semblerait se refuser par définition à de telles contraintes idéologiques censément extérieures à l'art. Les surréalistes ont réagi fortement à cette contradiction, eux qui veulent ne reconnaître aucune contrainte aux productions de l'esprit: le problème reviendra dans les tensions entre des surréalistes tels que Breton et le parti communiste. Voir J. G. Clark, « La poésie, la politique et la guerre: autour de 'La petite auto', 'Chant de l'honneur', et Couleur du temps », *Lettres Modernes GA* 13 (1976): 7-63.

discontinuité sémantique fondée sur des techniques telles que le collage ou de l'évacuation du mode narratif.

En somme, la question *comment devrait-on écrire?* dissimule toujours la question *quand sommes-nous?* On pourrait situer cette seconde question au cœur même du « propre sans propre » du *Zeitgeist* transitionnel, car une définition paradoxale, interrogative, permet de contourner les négations *ni… ni…* sans évacuer l'aporie; elle situe la transition non entre telle époque déterminée et telle autre, mais « entre » *toutes* les époques. Bien entendu, toute époque se pose la question *quand sommes-nous?* Mais à l'époque transitionnelle, cette question vient au premier plan; elle est l'objet d'angoisses et d'inquiétudes qui s'expriment en des formes peut-être moins « nouvelles » qu'indécises. Aussi conscient qu'on soit de cette situation, comme en témoignent tels lieux communs, l'histoire tend inévitablement à occulter certaines faces de cette désorientation, réduisant l'hétérogénéité d'une époque trouble en la mesurant à l'aune de ses propres préoccupations et de ses propres valeurs. Là encore, c'est le propre de l'historicité même; on n'aborde une autre époque qu'à travers la sienne. Mais la transition donnerait à ces illusions de perspective une tension exemplaire: le sentiment d'une proximité, d'une parenté historique entre l'aujourd'hui et l'époque en question est maximale, mais l'est aussi son apparence d'éloignement irréductible. « Rupture cognitive » entre l'époque de la Guerre et l'aujourd'hui, mais *où*?[224] La rupture historique, le lieu précis de la faille manque toujours à sa place: observer l'époque de transition au sens fort, c'est éprouver le malaise de ses déplacements.

[224] « Rupture cognitive » est l'expression dont se sert Annette Becker et Stéphane Audoin-Rouzeau pour décrire la rupture de la conscience qui nous sépare désormais de la Grande Guerre; voir *supra*, 462-463.

« Ce matin est le premier jour du monde », écrit Cendrars à la fin du *Panama*; au début de la *Prose du Transsibérien*, il affirme au contraire que

> ceci, c'était les dernières réminiscences du dernier jour
> Du tout dernier voyage
> Et de la mer

Sommes-nous aux origines, au jour du jugement?[225] Dès 1907, Jacob situe « la perturbation dans les siècles » au fondement de sa poétique; « A la recherche du traître » posera la question de but en blanc: « en quelle époque vivons-nous? »[226] Apollinaire, enfin, donne une forme achevée à cette interrogation avec « Zone ». « A la fin tu es las de ce monde ancien »: ainsi commence ce qu'on prend unanimement pour un poème de la rupture moderniste, du rejet du passé au profit du présent et de l'avenir. C'est pourtant occulter l'ambiguïté foncière de cette déictique, « *ce* monde ancien ». *Quel* monde ancien? Le poème se poursuit ainsi:

> Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle ce matin
>
> Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et romaine

Ce serait donc l'antiquité, sans équivoque dont Apollinaire est « las » et dont il souhaite se défaire? Le dispositif d'adresse en circuit fermé n'est pourtant pas encore établie à ce stade du poème; c'est peut-être le seul endroit ou « tu » ne désigne pas clairement le poète, car il peut s'agir ici aussi bien d'une apostrophe à la Tour Eiffel:

> A la fin *tu* es las de ce monde ancien
>
> *Bergère ô tour Eiffel* le troupeau des ponts bêle ce matin

C'est la tour Eiffel, figure proprement pastorale, qui habite cette époque lointaine, non le poète, et « Ici même les automobiles ont l'air d'être anciennes »: ne serait-ce plutôt cette

---

[225] BC, *TADA* I, 60, 19.
[226] Max Jacob, *Correspondance*, t. I, 31; MJ, *CaD*, 34.

antiquité propre à aujourd'hui dont le poète aimerait se défaire, pour retourner enfin à l'Origine, quand le monde était encore jeune?[227]

L'inversion qu'opère Apollinaire a des origines, et elles ne sont pas jeunes; elles remontent à Francis Bacon, au 17ème siècle. « Francis Bacon est, très probablement, » écrit Matei Calinescu,

> à l'origine d'une comparaison puissante et nouvelle qui illustre la vision du rapport entre l'antiquité et l'âge moderne qui est celle de sa génération ainsi que la sienne. […] Bacon construit un paradoxe fondé sur l'inexpérience de l'enfance et la sagesse de la vieillesse. Du point de vue qu'offre le philosophe, il n'y a guère de doute que c'est nous, les modernes, qui sont les véritables anciens, les anciens ayant été, lorsqu'ils vivaient, jeunes et 'modernes'.[228]

C'est vraisemblablement selon ce même paradoxe que

> La religion seule est restée toute neuve […]
> Seul en Europe tu n'es pas antique ô Christianisme
> L'Européen le plus moderne c'est vous Pape Pie X[229]

A la lumière de ce renversement – qui n'est pas un paradoxe, mais parfaitement logique à condition d'abandonner l'analogie reçue *antiquité*: *vieillesse*:: *aujourd'hui*: *jeunesse* – ces remarques sont parfaitement conséquentes. Robert Couffignal ne s'en est étonné que parce qu'il s'en tient essentiellement à la lecture consensuelle de « Zone », qui en fait seulement un rejet du passé au profit du présent.[230] Le propre de « Zone » est de superposer la métaphore de Bacon avec celle qu'on admet généralement. Autrement dit, chez Apollinaire, on ne sait plus quel monde, de l'époque gréco-romaine ou chrétienne

---

[227] GA, *Poésies*, 39, je souligne.
[228] « Francis Bacon is, most probably, the originator of a new and powerful simile illustrating his and his generation's view of the rapport between antiquity and the modern age. […] Bacon constructs a paradox involving the inexperience of boyhood and the wisdom of old age. From the vantage point proposed by the philosopher there is little doubt that it is we, the moderns, who are the real ancients, the ancients having been, when they lived, young and 'modern'. » Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, Caroline du Nord: Duke University Press, 1987) 24 et voir 23-26.
[229] GA, *Poésies*, 39.
[230] Voir Robert Couffignal, *'Zone' d'Apollinaire: structure et confrontations* (Paris: Minard, 1970) 7 et 19.

ou de celle de la tour Eiffel, est l'ancien monde auquel on tient à dire adieu. Quand sommes-nous? « Maintenant », « Aujourd'hui », selon les déplacements spatio-temporels qui parcourent le poème: « maintenant », ce serait quelque part entre toutes les époques de la vie, à l'instar de ce vieux monde moderne….

Dans « Zone », la flèche du temps part dans les deux sens à la fois: elle « recule » en avançant, à l'instar des « aiguilles de l'horloge du quartier juif » qui « vont à rebours ».[231] Cela ne ressemble plus à la comparaison de Bacon, mais cette fois à un véritable paradoxe. Ces horloges figurent une reconfiguration du temps qui n'en modifierait pas simplement la direction, mais resituerait le passé *devant nous tel un avenir*. « Cortège » procède d'une manière semblable. Il s'ouvre sur l'emblème de l'« Oiseau tranquille au vol inverse », ébloui par le sol brillant de la terre (ô soleil); à l'instar de cet oiseau à l'envers, le poète se déclare *prophète de ce qui est déjà advenu*:

> Il me suffit d'entendre le bruit de leurs pas
> Pour pouvoir indiquer à jamais la direction *qu'ils ont prise*[232]

Max Jacob n'est pas en reste dans cette histoire de prophéties à rebours: l'« Avis » du *Cornet* prévient le lecteur que les poèmes sur la Guerre « ont été écrits vers 1909 et peuvent être prophétiques ».[233] C'est là ce dont Agrippa d'Aubigné parle au seuil des *Tragiques:* selon l'« Avis au lecteur » (!), l'ouvrage contiendrait des « predictions de choses advenues avant l'œuvre clos, que l'autheur appeloit en riant ses apopheties ».[234] Ces phénomènes se rapprochent de ce que Christian Doumet appelle des «

---

[231] GA, *Poésies*, 42.
[232] GA, *Poésies*, 74-75, je souligne.
[233] MJ, *CaD*, 26.
[234] Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, éd. A. Garnier et Jacques Plattard (Paris: Société des Textes Français Modernes, 1990) 1. J'ai observé ce rapprochement et ses implications dans « Obus à six faces: le *Cornet à dés* et la Guerre », *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 27-40.

réminiscence[s] du non-encore-advenu » qui donneraient à voir la capacité proprement créatrice de la mémoire.[235]

Chez ces poètes, le temps ressemble moins au proverbial serpent qui se mord la queue, qu'au nœud de Möbius; il a un envers et un endroit, mais qui finissent par s'échanger. On ne s'étonne guère que le motif de l'horloge tournant à rebours réapparaît dans la *Prose du Transsibérien*, qui a probablement plus de parenté avec « Zone » que les *Pâques*. Elizaria Rouskova a constaté que la *Prose* a la forme d'un palindrome: le poème évoque le voyage du jeune homme vers l'avenir; il aboutit à Kharbine, dernier arrêt du Transsibérien (il est donc allé jusqu'au bout). Mais le poème commence aussi avec le vieux poète qui remonte dans le passé jusqu'à la Russie, pour aboutir enfin…à Paris, au *Lapin Agile*. Le vieux poète retourne en arrière par la réminiscence, mais il dessine aussi la trajectoire exactement inverse à celle du jeune homme, de la Russie vers Paris (il n'est donc jamais allé jusqu'au bout: en vérité, *on ne part pas*).[236] Rouskova étaye cette vision bidirectionnelle de l'ensemble en repérant des phénomènes stylistiques qui en sont comme des figures microcosmiques, telle cette palilogie, ou reprise lexicale en forme de chiasme:

> Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
> Et j'ai peur.
>
> J'ai peur
> Je ne sais pas aller jusqu'au bout

Ou encore le riche jeu phonique du vers « le *tr*ain *r*e*t*ombe *t*oujou*r*s sur *t*ou*t*es ses *r*oues », dans lequel, outre le schéma palindromique *t* – *r* – *r* – *t*, on entrevoit le palindrome phonique *route* / *tour* dont les résonances prolifèrent au cours du poème.

[235] Christian Doumet, « La fin de l''Age des poètes', remarques sur un philosophème *», Effacement de la poésie?*, numéro spécial de *Littérature*, dir. Christian Doumet 156 (décembre 2009): 53.
[236] Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », 53.

« Zone » témoigne d'une même logique bidirectionnelle, jusqu'à la fin du poème, adieu au passé chrétien peut-être, mais qui rejoint les origines animistes de l'humanité:

> Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
> Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée

Apollinaire ne renie le christianisme que pour le retrouver, ne quitte le passé que pour remonter dans un passé plus lointain encore, car ces fétiches primitifs sont en fin de compte des avatars du Christ éternel: « Ils sont des Christ d'une autre forme d'une autre croyance », écrit Apollinaire.[237]

Et pourtant, c'est Cendrars lui-même qui dira à maintes reprises que « dans l'ensemble de la vie contemporaine, seul, le poète d'aujourd'hui a pris conscience de son époque, est la conscience de cette époque. »[238] Et si cette époque n'avait pas de visage, ou qu'il se masquait tour à tour des visages de chaque époque? Alors, c'est ainsi que le poète apparaîtra. Incarner toutes les époques appartient évidemment à la même aspiration au génie, à l'universalité, au Tout qu'on a repéré tant de fois au cours de ce travail. Le génie échapperait à cette détermination historique qui semble le sort de tout être humain. C'est le versant qu'évoque Cendrars ici, celui de la Maîtrise, de la conscience pleine. C'est un fantasme: selon le paradoxe de la *Prose*, on ne « possède » son époque que dans la mesure où l'on est « forcé par elle »; elle n'admet pas de maîtrise.[239] Selon Christian Doumet, « nul vouloir, nul décret, nulle autorité n'assignent l'époque. Elle advient en marge des volontés, trames son évidence dans une transversalité hors des mots qui voudraient la saisir et l'arrêter. » Pourtant, le désir de donner un visage au temps, de fonder ce que Doumet appelle le « sentiment d'époque », le *Zeitgeist*, « nécessairement

---

[237] Elizaria Rouskova, « La relation entre texte et peinture dans la *Prose du Transsibérien* », *RITM* 26 (2002):64-69; GA, *Poésies*, 44; BC, *TADA* I, 24, 30.
[238] BC, *TADA* XI, 118 et voir la reprise de la formule, 90.
[239] BC, *TADA* I, 32.

vague et pourtant inhérent à la constitution d'un *nous* ». Pour peu que « Zone » puisse demeurer quelques manifeste moderniste, il représente ce désir de donner le *la* de l'époque ou de lui fournir un *là*, un lieu fixe: mais il ne l'accomplit que dans la conscience de son échec. Ou, comme le dit encore Doumet,

> le poème, d'une part, détient comme toute œuvre la vertu de 'faire époque' au sens où l'entend la mémoire collective des formes; mais d'autre part, sa condition temporelle le prédispose à *dénoncer* […] toute séquence chronologique, à révoquer toute pensée d'époque, à suspecter toute illusion linéaire. […Dans] tout ce qui […] contribue à 'faire époque' [s']opère une projection prospective et rétrospective dépassant de toute part les bornes chronologiques. Autrement dit, notre présent, le présent du *nous* auquel nous nous rallions de tout notre être-dans-l'histoire, est un étoilement d'efforts vers le sens et le non-sens projetés dans toutes les directions du temps.[240]

Le *Cornet*, entre sa préface, son « Avis », ses poèmes si divers, semble en effet « révoquer toute pensée d'époque », venant « perturber les siècles et les habitudes positives »; « Zone » et la *Prose du Transsibérien* sont bel et bien des « projections prospectives et rétrospectives dépassant de toute part les bornes chronologiques ». Car la conscience historique n'a finalement de forme qu'interrogative: quand sommes-nous? Etre la conscience de son époque revient à incarner aujourd'hui et maintenant ce point…d'interrogation, situé quelque part *entre* le poète classique, le génie romantique, l'orfèvre symboliste, le dadaïste, le trouvère, le poéticien de la Renaissance, le nationaliste, l'anarchiste, le chamane, le chrétien, l'athée, la femme, l'homme, l'androgyne, l'animal, le minéral, le végétal, l'étoile, Dieu et le bout de papier journal froissé autour d'un trognon de pomme.

[240] Christian Doumet, *Effacement de la poésie?*, 52-54.

Conclusion

« Nous prêtons à confusion – le fait est que nous grandissons nous-mêmes, nous changeons sans cesse, nous rejetons notre vieille écorce, nous faisons encore peau neuve à chaque printemps, nous devenons toujours plus jeunes […] ». Ainsi s'achève la partie en prose du *Gai savoir*, avant que Nietzsche invite le lecteur, en vers cette fois, à danser au son de son pipeau; épilogue non sans ironie pour un philosophe qui exalte tant l'individu d'exception qui impose son propre rythme au monde![1] On n'a pas cessé de croiser et de recroiser le philosophe allemand en chemin: à juste titre, car il semble ici réduire les aléas de ce chemin en un point lumineux. Il convient cependant de marquer les étapes qui ont abouti à cette danse étincelante. La question du moi semble peut-être loin désormais: on ne l'a pourtant jamais quittée, ou bien on n'en parlait qu'accessoirement, car l'objet véritable ne fut jamais le moi en tant que tel, mais le rapport de ce moi à l'existence collective.

Même la question initiale du statut épistémologique du sujet lyrique, qui peut sembler accessoire par rapport au souci du *nous*, consiste à interroger le passage du singulier au général, de l'expérience singulière à celle des autres. Le rapport entre l'énonciation et le sujet empirique qu'on a nommé *identification partielle* nomme l'indétermination intrinsèque de toute représentation du moi. On ne peut affirmer que la singularité du sujet empirique relève de « l'irreprésentable », car il existe des représentations de fait, qui plus est souvent explicitement rapportées au sujet empirique: c'est pourquoi il a été nécessaire de refuser les conceptions du sujet lyrique qui introduisent une coupure nette entre les entités empiriques et l'espace du poème.

[1] Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, trad. Pierre Klossowski, éd. Marc B. De Launay (Paris: Gallimard, 1989) 404, 423 (V, §371, §383).

Autrement dit, l'*identification partielle* désigne une médiation, c'est-à-dire un *passage*, non une cloison. Le passage implique une perte ou un reste impossible à quantifier ou à observer; on ne peut s'assurer pour autant que rien ne passe. Si l'on a préféré l'expression d'*identification partielle* à celle de *médiation* tout court, c'est que le processus de l'identification implique une opération psychologique que les trois poètes ici réunis problématisent sans cesse: le poète dit « je suis/ne suis pas Max Jacob »; ce que « je » dit se donne comme un mélange indémêlable de vrai et de faux. « Je », comme on l'a expliqué dans la première partie de ce travail, c'est le *poète*, dont la situation est aporétique, quelque part entre la construction fictive et la donnée empirique, et partant entre le singulier et le général.

A cette impasse épistémologique mise en scène par Cendrars, Apollinaire et Jacob s'ajoute le versant éthique abordé à partir du deuxième chapitre de ce travail. A nouveau, on peut résumer l'approche en termes du rapport double de la parole, tournée vers la collectivité et vers le sujet écrivant tel qu'il se met en scène. La parole se rapporte au poète en tant qu'il en demeure peu ou prou responsable: l'artifice du *masque*, instance d'énonciation fictive, ne coupe pas davantage le sujet empirique de sa parole; il rend seulement plus manifeste, plus explicite leur rapport à jamais équivoque. Le sujet reste toujours potentiellement impliqué dans ses représentations.

Qui dit responsabilité dit jugement: aussi « le Larron » et la *Défense de Tartufe* constituent des scénographies judiciaires où le sujet fait face aux valeurs collectives, pour se désigner tantôt comme représentant de celles-ci, tantôt comme marginal indésirable. Les masques, en affichant des perspectives multiples, permettent de figurer le poète en tant qu'être inassignable. Sa vision du monde en paraît traversée de contradictions, car il

assume des positions incompatibles, celles de la communauté en même temps que de son dehors. Entre autres choses, ces mises en scène d'une parole (il)légitime, à la fois hyper-visible et invisible, au prestige immense mais apparemment sans crédibilité, témoigne d'une évolution historique: pour une part, l'essor éphémère que le romantisme avait donné à la littérature s'épuise et la parole poétique subit une dévalorisation et une marginalisation rapide; le rôle social du poète et de sa production devient de plus en plus indistinct. Mais les changements historiques ne procèdent pas de manière homogène: les valeurs nées avec le romantisme subsistent parallèlement à cet épuisement. D'où l'impression que le poète se mesure à Dieu et au ver de terre, tour à tour ou simultanément: cette double valence reflète la situation du poète pris entre un âge d'or et un âge de fer du littéraire.[2] Comme on l'a suggéré, la poésie a probablement connu cet inconfort à d'autres époques; reste qu'il est particulièrement sensible dans les œuvres de Jacob, Cendrars et Apollinaire.

La multiplicité du poète aura pour horizon ultime la figure fantasmatique de l'homme-monde. Si les masques du « Larron » et de la *Défense de Tartufe* donnent à voir l'articulation problématique du moi et du collectif, le Génie sous sa forme la plus idéalisée serait le fantasme de leur réconciliation sans reste: véritable somme de tous les possibles humains, dont les représentations multiples du poète en seraient les facettes successives. Si l'on convoque le terme de Génie rarement utilisé dans le discours critique sur ces trois poètes, c'est pour insister sur la provenance romantique de cette vision exaltée de l'homme de lettres, poussée au comble de l'outrecuidance, tout près de

[2] Apollinaire évoque un ver de terre divin à la fin du « Brasier »: le « ver Zamir », si puissant que le maçon Hiram s'en serait servi pour bâtir le temple de Jérusalem. Dans un écrit sur Salmon, Apollinaire qualifie ce ver mythique d'« image du poète ». GA, *Poésies*, 110, 1060; *Prose* II, 1007. Voir Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques* (Fasano: Schena, 1985) 453 et son article « Apollinaire et le ver Zamir », *La Table Ronde* 88 (avril 1955): 138-141.

Rimbaud ou de Victor Hugo et du poète devenu « voyant ». Mais là encore, cet excès porte les marques d'un effondrement: lorsqu'Apollinaire déclare « Je suis le ciel de la cité » dans « la Victoire », « l'affirmation a paru si stupéfiante », explique Marc Poupon, que certaines éditions des *Calligrammes* l'ont prise pour une erreur, la corrigeant en « Je suis *dans* le ciel de la cité ».[3] Cet excès même voisine la caricature railleuse, y compris dans cette « Victoire » qui propose une nouvelle création poétique faite de « pets labiaux », de « postillons » et de claquements de langue.[4] Les oncles de Cendrars portent la marque d'une ambivalence profonde, de la faillite d'une idée qui ne meurt pas pour autant. Le Génie de 1914 n'est plus l'être complet et harmonieux sur le modèle de Léonard da Vinci ou de la « belle âme » de Goethe: il est tissé de paradoxes et d'antinomies qui en marquent la démesure sans limites et en dénoncent le caractère fantasmatique.

Cette première partie du présent travail apporte d'abord des outils d'analyse. Outre une conception du sujet lyrique (le *poète*) et de ses *masques*, on a introduit le *portrait*, analysé chez Cendrars et Jacob notamment. Le portrait se caractérise par une évocation (parfois très lacunaire) d'un personnage ou entité personnifiée à la troisième personne, sans que le poète en assume la parole. De tels portraits peuvent comporter une identification partielle du poète à l'être représenté, et donc des enjeux semblables à ceux des masques chez Apollinaire et Jacob. Ces concepts peuvent s'appliquer à d'autres œuvres, où ils peuvent impliquer d'autres enjeux. Chez Jacob, Apollinaire et Cendrars, ils impliquent entre autres choses une réflexion sur l'identification à l'*exemplar*, modèle ou contre-modèle éthique proposé à l'identification du lecteur. Dans le *Panama*, le rapport

[3] Marc Poupon, « 'La Victoire' en questions », *Apollinaire* 8 (2010): 63-64.
[4] GA, Poésies, 310; voir aussi l'intégralité de l'article de Marc Poupon, « 'La Victoire' en questions », 49-66.

du poète aux sept oncles met en abyme le rapport du poète à ses lecteurs: le poète serait lui-même un (contre-)modèle équivoque, un (anti-)héros auquel on peut toutefois s'identifier. Autrement dit, les figures du poète répondent implicitement et de manière souvent paradoxale à la question *comment vivre?* mais sans fournir des réponses claires à cette question: on ne sait plus si on propose un modèle ou un contre-modèle; à la rigueur, l'identification échappe au contrôle du sujet, à l'instar du poète du *Panama* à qui on lègue des modèles qu'il porte en lui qu'il le veuille ou non, tour à tour aimés et détestés. Au vingtième siècle, la pensée de l'exemplarité est devenue tout à fait implicite dans la réflexion sur la littérature du fait de l'autonomie ostensible de cette dernière par rapport à tout discours moralisateur. La mobilisation de cette logique chez Apollinaire, Cendrars et Jacob suggère que cette problématique mérite d'être repensée, projet qui dépasse le cadre du présent travail: elle suggère que l'exemple agit sur les valeurs communes même lorsqu'on le prive du discours moral qui en oriente la lecture. Autonomie du littéraire, ou absence de repères? Le *Panama* raconterait ainsi l'histoire d'un monde privé de véritables héros, de modèles éthiques légitimes et crédibles; le héros (ou le poète) ressemble de trop près à l'imposteur, sinon au criminel. L'homme-monde porte cette indétermination à son point de fusion, car il est le modèle de tous les modes de vivre, ce qui le situe au-delà de toute représentation et de toute orientation éthique, et le traverse des fractures innombrables des visions du monde incompatibles dont il est la synthèse irréalisable.

Le rôle de modèle ou de contre-modèle qu'on peut accorder à la représentation de soi, c'est encore une manière de concevoir ce qui relie le discours de ou sur l'individu à l'existence collective. De même, l'homme-mode constitue un emblème de l'être universel

au-delà de toute différence, et partant d'une valeur collective absolue; l'homme-monde appartient au sublime et ne se donne à voir en aucune représentation particulière, à l'instar du septième oncle de Cendrars, du poète doué d'ubiquité d'Apollinaire ou du poète-chroniqueur de Max Jacob. Dans la deuxième partie de ce travail est apparu le revers consubstantiel de ce rêve de multiplicité universelle, celui du moi en tant que prison du singulier inchangé, de « l'identité » au sens d'une répétition sans dépassement, image aussi fantasmatique que celle de la multiplicité sans bornes du génie.

Cependant, la deuxième partie se concentrait pour l'essentiel sur le rapport entre le poète et une forme de collectivité plus concrète et plus immédiate que celle de la Cité, celle du milieu littéraire dans lequel il évolue et des courants proprement esthétiques qui le traversent. L'analyse de la composition des recueils et des grands poèmes tels que les *Pâques* montre une réflexion soutenue sur le devenir-poète: la dis-composition d'*Alcools* suggère que l'imprévisibilité de la création échappe aux interprétations évolutives du développement d'une écriture, tandis que les *Œuvres burlesques et mystiques de Saint Matorel* imposent précisément ce type de récit linéaire, tout en en dénonçant le caractère réducteur: Jacob suggère ainsi que l'idée d'une *trajectoire* tend à s'imposer au regard critique même lorsqu'on tente de l'évincer, et même si cette idée ne suffit pas à expliquer les aléas de la création. Quant à Cendrars, les *Pâques* montrent à quel point l'apparent voisinage de plusieurs styles peut tromper; une parenté peut signaler une imitation ou bien un affranchissement symbolique, un dépassement. Ce qu'on a nommé l'*art de la réappropriation* informe chacune de ces démarches: il s'agit d'un usage massif et réfléchi de pratiques intertextuelles; pastiches ou imitations stylistiques, parodies, greffes textuelles, allusions et citations, etc. Cette approche de l'écriture confirme la logique à

l'œuvre dans la structure des recueils: la création poétique n'est réductible ni au modèle du recyclage ou de l'imitation, ni à celui du style personnel; elle ne suit pas plus la ligne d'une destinée qu'elle ne provienne d'une liberté souveraine; elle s'enracine dans un passé qu'elle récupère et retravaille, sans se réduire au ressassement de ce passé. Cette conception de la création s'apparente au bricolage, à l'art de recombiner d'une manière imprévue des éléments préexistants, à l'instar de la marqueterie, de la mosaïque, du patchwork ou du collage.

Là encore, le poète apparaît comme traversé du collectif sans qu'il s'y réduise, tissé de l'écriture du passé et des mots de ceux qui l'entourent sans en être la réplique. Il en va de même du modernisme chez ces poètes: ils mobilisent bel et bien la scénographie de rupture propre aux avant-gardes, mais il s'agit invariablement de ce qu'on a nommé des *ruptures feintes* où le poète manifeste le désir de se libérer d'un passé esthétique ou existentiel, tout en signalant l'échec de cette entreprise ou du moins son aboutissement équivoque. Comme l'a suggéré Paul de Man, cette logique s'inscrit au cœur même d'une modernité littéraire consciente des limites de son entreprise. Tout comme l'esthétique de la réappropriation, l'insistance du passé signifie certes qu'il n'y a pas d'affranchissement absolu du passé, sans contester la possibilité de la nouveauté et du changement sur la durée. Selon le mot apocryphe de Bergson, le bouleversement esthétique ou existentiel serait une révolution qui n'en a pas l'*r*.[5]

Ces analyses de la rupture feinte relèvent moins immédiatement du rapport entre le poète et la collectivité. On peut cependant concevoir ces gestes comme des réponses au discours moderniste qui, lui, constitue un phénomène pleinement collectif. En revanche,

[5] Le mot est apocryphe; on le répète souvent, toujours attribué à Bergson, par exemple dans Hervé Barreau, prés., *Bachelard: colloque de Cerisy* (Paris: 10/18, 1974) 359.

avec les interventions en revue, on aborde le rapport au collectif sous son aspect le plus concret, celui d'un espace de sociabilité. Ce lieu constitue de toute évidence le lieu par excellence de la mise en scène de soi, car on y trouve l'ensemble des phénomènes jusque-là étudiés: le masque et le motif de l'homme-monde à travers la figure emblématique de Fantômas ou la dramaturgie des chroniques jacobiennes, les concepts théoriques de la synthèse et de l'analyse, le portrait et la réappropriation par greffe textuelle dans les poèmes élastiques de Cendrars. On a ainsi esquissé quelques éléments d'une poétique de la revue: il s'agirait d'observer comment un texte se découpe sur l'arrière-fond des autres contributions et de l'orientation d'une revue, comment le contexte influe sur l'interprétation du texte selon des modalités différentes. La poursuite de ce projet dépasse le cadre du présent travail, mais les textes de ces trois poètes suggèrent un jeu sur le contexte parfois prémédité, qui semble par endroits comme un matériau à part entière. On a cependant relevé chez ces poètes trois manières de « se découper » sur cet arrière-fond, trois manières de se figurer en tant que groupe et dans son rapport au groupe, qu'on peut envisager comme une typologie ouverte en attente d'élaboration et d'affinement: l'*adhésion équivoque*, l'*auto-couronnement* et l'*auto-marginalisation*.

Les *éloges assassins* qu'on a observés chez Cendrars constituent des mises en scène de soi dans la mesure où, comme on l'a montré dans le cas du *Panama*, le portrait de l'autre est susceptible de dissimuler un autoportrait distancié. L'orientation positive ou négative du portrait implique par conséquent le poète aussi bien que son adversaire, qui peut être un autre soi-même. En outre, ces portraits ambivalents prennent pour objet des figures emblématiques de la revue ou de son programme. Selon la finalité rhétorique (blâme ou éloge) qu'on accorde au portrait, Cendrars semble pour ou contre cette revue,

son esthétique ou ses collaborateurs: c'est l'adhésion équivoque. L'auto-couronnement observé chez Apollinaire par contraste se caractérise par l'appropriation du *nous* de majesté par lequel l'individu se désigne explicitement comme le représentant du groupe: le signataire d'un manifeste, la voix ostensiblement anonyme du rédacteur ont ce caractère. L'*auto-marginalisation*, enfin, isole l'individu en principe, en l'opposant résolument au groupe ou à l'esthétique qu'il représente, mais on a vu comment Jacob assume le rôle de ceux qui excluent en même temps que celui de l'exclu. L'auto-marginalisation a un caractère paradoxal: l'exclusion y est une forme de consécration.

A ces modes d'investissement individuels dans une dynamique de groupe s'ajoute la rhétorique du *réseau*, considérée indépendamment de son application sociologique. Cette rhétorique valorise une appartenance au groupe qui ne repose pas sur des traits identitaires (une orientation esthétique donnée, par exemple), mais sur la seule collaboration, éphémère ou non, à un projet commun (la revue). La figure de Fantômas et de sa bande, la « Société des Amis de Fantômas », incarne le réseau dans les *Soirées de Paris*, là encore d'une façon à mobiliser la logique du masque.

A partir des portraits de Cendrars, on a dégagé un trait récurrent des textes abordés, présent en filigrane tout au long de ce travail, celui d'une persistante ambiguïté axiologique, attachée notamment à la figure du poète, cet être qui vaut à la fois tout et rien, mais aussi à sa production. Cendrars lie cette ambiguïté explicitement à une perte de repères collective, dans l'esthétique comme dans la société en général. Le dernier chapitre a eu pour objet cette perte de repères dans le domaine esthétique: la question de la mise en scène de soi évolue ainsi vers une interrogation directe de la poétique dans sa dimension prescriptive, dans sa prétention à fonder des normes partageables. Autrement

dit, les questions initiales *qui suis-je?* et *qui parle?* cèdent la place à celles de la valeur du poème, des critères du jugement de l'œuvre d'art, et enfin à la question finale, celle de l'époque: *quand sommes-nous?* Une multiplicité temporelle ne semblerait pas relever de la même logique que celle de la *surpersonnalisation* évoquée au seuil de cette étude. L'apparent gauchissement des questions fondatrices de la problématique reflète en réalité un aboutissement: ces questions informent la mise en scène de soi, l'usage des masques, les prises de position instables, la réécriture et la greffe textuelle, la possibilité d'une transformation radicale de soi-même ou de la poésie. Si ces œuvres paraissent hétéroclites, si ces poètes semblent s'y exhiber de tant de manières différentes, c'est donc aussi en raison des regards divers que ces œuvres sollicitent, selon des critères de jugement différents et parfois incompatibles, de sorte que ces œuvres paraissent relever non seulement de tendances esthétiques différentes, mais plus radicalement de poétiques d'époques diverses.

On peut relire toutes les démonstrations précédentes à la lumière de cet aboutissement, comme on l'a suggéré en à propos de « Zone », « Cortège » et la *Prose du Transsibérien* déjà abordés auparavant; on pourrait refaire le trajet en se concentrant sur la question des représentations de l'histoire, par exemple en interrogeant autrement l'ambiguïté du « Larron », qui transpose dans le monde antique une interrogation contemporaine, ou encore la superposition d'époques littéraires dans les *Pâques*, ou la signification de la présence du folklore et du conte de fées chez Jacob et Apollinaire, sans oublier le statut du primitivisme chez Cendrars et Apollinaire: autant de questions abordées de biais au cours de ce travail, et qu'on pourrait poursuivre et développer à partir des questions soulevées dans le dernier chapitre. La fin de tout voyage annonce un

départ prochain, à l'instar du « Voyage » de Baudelaire aussi bien que de la *Prose* de Cendrars; de l'errance, toujours à recommencer, du fiancé apollinarien; de « Voyages », poème en prose de Max Jacob: « tout sera à recommencer demain! »[6]

La question des normes concerne non seulement le poète et ses représentations, mais aussi le lecteur. L'esthétique de la réappropriation mélange des matériaux textuels de provenance parfois délibérément hétérogène: le conte de fées et le *Pimandre* ne sont peut-être pas aussi dissemblables qu'il puisse paraître de prime abord. Mais en va-t-il de même de « Gaiete et Oriour », la poésie baroque et « Sur le pont d'Avignon », tous liés au « Pont Mirabeau »?[7] Ce méli-mélo des références culturelles ne témoigne pas seulement de l'ambiguïté du poète, mais aussi de son public: non plus *qui parle?* mais *à qui parle-t-on?*[8] La diversité des matériaux mobilisés par ces poètes a une incidence sur histoire de leur réception critique: la récupération de sources prestigieuses et visibles contribue à la visibilité du jeu intertextuel; il est plus facile de repérer les emprunts à un canon reconnaissable. Aussi a-t-on préféré poursuivre les liens d'Apollinaire au *Pimandre* plutôt qu'aux contes de fées, aux textes du moyen âge avant d'en venir aux comptines et aux chansons populaires.[9] Grâce à Jean-Pierre Goldenstein et Francis Lacassin notamment, les sources populaires et publicitaires de Cendrars ont reçu l'attention qu'elles méritent, mais il fallut attendre les années soixante-dix pour que ce

---

[6] MJ, *CaD*, 130.

[7] Voir Mario Roques, « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons », *Etudes de littérature française: de la* Chanson de Roland *à Guillaume Apollinaire* (Lille: Librairie Giard; Genève: Droz, 1949) 137-146.

[8] Anna J. Davies aborde l'esthétique jacobienne de ce point de vue; voir Max *Jacob and the Poetics of Play*, coll. MHRA Texts and Dissertations (London: Maney Publishing, 2011) 27-35 et *passim*.

[9] L'article de Mario Roques sur les sources médiévales du « Pont » parut sous forme d'ébauche en 1947 sous le titre « Aspects de Guillaume Apollinaire », *Neophilologus* 31 (1947): 129-134. Sauf erreur, le premier travail à relever un nombre conséquent des sources populaires contemporaines chez Apollinaire fut Claude Debon, *Guillaume Apollinaire après* Alcools*:* Calligrammes*, le poète et la guerre* (Paris: Minard, 1981), trente-quatre ans après Roques. Voir également Willard Bohn, *Apollinaire On the Edge: Modern Art, Popular Culture and the Avant-Garde* (Amsterdam: Rodopi, 2010).

travail soit entrepris et que l'œuvre de Cendrars commence à retrouver sa juste place.[10] Le cas de Jacob sans conteste le plus flagrant: les pastiches dédiés à Baudelaire sont parmi les plus commentés, mais le pastiche de l'*Assiette au beurre*, journal satirique illustré (1901-1914) n'a jamais été abordé, pas plus que les rapports de l'œuvre jacobienne au théâtre et à l'opéra, dont les allusions innombrables sont devenues à peu près totalement indiscernables au lecteur d'aujourd'hui. Christopher Pilling et David Kennedy recensent environ douze allusions au monde du théâtre ou de l'opérette dans la seule première partie du *Cornet*, et le *Roi de Béotie*, outre certaines résonances symboliques importantes, doit son titre à un air du deuxième acte d'*Orphée aux enfers* de l'opéra-bouffe d'Offenbach.[11] C'est sans parler des allusions encore à déchiffrer, au folklore et au cinéma en particulier. En outre, le dialogue entre ces poètes et certaines figures aujourd'hui relativement minorées telles que Remy de Gourmont ou même Verlaine occulte plus ou moins fortement d'autres facettes de ces œuvres. Le fonds culturel avec lequel un auteur entre en dialogue pèse lourdement sur la postérité de l'œuvre, notamment dans l'institution universitaire.

Selon Fredric Jameson, de telles interrogations des normes littéraires, du canon ou de sa reconfiguration, appartiendrait en propre à la logique de la littérature postmoderne. Dans une discussion sur Claude Simon et le nouveau roman, Jameson évoque un « effondrement, ou du moins [une] crise du canon ». Il remarque qu'en présence de textes qui peuvent paraître procéder à « l'exclusion absolue de possibilités interprétatives » telles que la reconstruction d'une chronologie narrative, « d'anciennes valeurs

[10] Voir Claude Leroy, prés., numéro spécial Blaise Cendrars de la revue *Europe* 54.566 (juin 1976).
[11] Max Jacob, *The Dice Cup*, trad. David Kennedy et Christopher Pilling (London: Atlas Press, 2000); Hélène Henry, « Le *Roi de Béotie*, une œuvre-confluence », *Max Jacob à la confluence: actes du colloque de Quimper, 21-23 octobre 1994* (Quimper: Bibliothèque Municipale de Quimper, 2000) 231.

interprétatives survivent comme autant de tentations résiduelles qui s'avèrent toutes décevantes et frustrantes. »[12] Ce que Jameson évoque ressemble fortement à de nombreux phénomènes observés ici, à condition d'ajouter que des « anciennes valeurs interprétatives » peuvent également s'éclipser provisoirement, de sorte que certaines possibilités interprétatives passent inaperçues: la dimension rhétorique de la préface du *Cornet* ou le gauchissement décisif de l'élégie dans le « Pont Mirabeau », par exemple. La mobilisation de « tentations » interprétatives qu'une œuvre travaille à exclure caractérise assez bien ce qu'on a appelé *l'esthétique de la déception* chez Max Jacob, tandis que le rôle de la publicité et l'usage d'hyperboles ironiques chez Cendrars rappelle nombre d'œuvres étiquetées postmodernes.[13] Jameson suggère que les démarches récurrentes des œuvres de Claude Simon relève du « pastiche » dissimulé des démarches dominantes de l'époque du nouveau roman, une forme de pastiche si occulte qu'il constituerait « une imitation virtuose, si exacte qu'il imite l'authenticité stylistique elle-même si parfaitement que l'imitation est bien près d'être indétectable. » Une telle assimilation stylistique rappelle indéfectiblement la pratique poétophage d'Apollinaire, dont la conséquence est une évidence de l'emprunt en même temps qu'une absorption apparemment totale de la démarche de l'autre. Selon Jameson, serait postmoderne cette étonnante « capacité à assumer un autre style comme s'il était un autre monde »: n'est-ce

[12] « The new problems spring from the breakdown, or at least the crisis, of the canon, and they include these questions: What is the relationship between fashion and high literature? »; « one of the fundamental features [taken to be part] of the postmodern as such [is] the absolute exclusion of interpretive possibilities […] older interpretive values live on as residual temptations, which all prove unsatisfying and frustrating. » Fredric Jameson, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, Caroline du Nord: Duke University Press, 1990) 131, 144, je traduis.

[13] *Infinite Jest* de David Foster Wallace ou les poèmes de Frank O'Hara, pour ne citer que deux exemples au hasard.

pas là une définition de l'hétérogénéité stylistique radicale qu'on a observée tout au long du présent travail?[14]

A la lumière de ces rapprochements suggestifs ou concluants, il ne surprendra personne que la critique ait déjà qualifié les œuvres de Jacob et de Cendrars de postmodernes, surtout les commentateurs anglo-saxons. Suite à Susan Harrow qui avait défendu l'audace de l'esthétique jacobienne dans les mêmes termes, Anna J. Davies a suggéré que l'usage du pastiche et de la réécriture chez Max Jacob manifeste « la 'métamorphose stylistique' qu'on associe au (post)modernisme ».[15] Neal Oxenhandler situe Jacob sans ambages dans la postmodernité dans un chapitre intitulé « Remettre les choses à leur place: Jacob postmoderniste ».[16] De même, Carrie Noland repère chez Cendrars une réflexion sur la mode et sur la « surface » sensible, décorative et non-signifiante, qualifiant les poèmes élastiques de « postmodernes ».[17] Des poèmes comme « Lundi rue Christine » ou certains calligrammes pourraient eux aussi se lire à l'aune du concept deleuzien de la surface que Noland appliquait aux poèmes élastiques.[18] Il n'en

[14] « [Claude Simon's] relationship to *both* [his two dominant approaches to the novel] is pastiche, a bravura imitation so exact as to include the well-nigh indetectable reproduction of stylistic authenticity itself […]. This is, then, in the largest sense what is postmodern about Simon: […the subject's] capacity to embrace another style as though it were another world. » Fredric Jameson, 133.

[15] « The second chapter will consider the ramifications of the parody-pastiche elements suffusing several of the poems, showing how Jacob's pastiche may have a parodic-comic effect or be employed purely as a linguistic and self-reflexive *jeu*, where his parroting displays the 'stylistic metamorphosis' associated with (post)modernism », Anna J. Davies, 11, je traduis; Susan Harrow, « Max Jacob, résolument moderne: théorie et écriture dans le *Cornet à dés* », *Max Jacob à la confluence: actes du colloque de Quimper du 21 au 23 octobre 1994* (Quimper: Bibliothèque Municipale de Quimper, 2000) 184-187.

[16] Neal Oxenhandler, « Setting Things Right: Jacob as Postmodernist », *Looking for Heroes in Postwar France: Albert Camus, Max Jacob, Simone Weil* (Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1996) 120-139, je traduis.

[17] La thèse de Noland s'appuie en partie sur celle de Jean-Pierre Goldenstein, selon qui les poèmes élastiques exploitent l'esthétique moderniste de l'« illisibilité ». Privé de l'illusion du sens, les mots ne tissent plus qu'une surface. A la lumière de la présente étude, la thèse de l'illisibilité peut paraître exagérée. Carrie Noland, « High Decoration: Sonia Delaunay, Blaise Cendrars and the Poem as Fashion Design », *Poetry At Stake: Lyric Aesthetics and the Challenge of Technology* (Princeton: Princeton University Press, 1999) 114-140; Jean-Pierre Goldenstein, éd., *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars* (Paris: Méridiens Klincksieck, 1986) 151-179.

[18] Voir Gilles Deleuze, *Logique du sens* (Paris: Editions de Minuit, 1969).

reste pas moins que le mot « postmoderne » a surtout été appliqué à la période d'après la deuxième guerre mondiale: l'application du mot à des œuvres du *High Modernism*, selon le nom donné aux années dix et vingt dans le monde anglo-saxon, déforme le sens du mot en le détachant de la période qu'il désigne. En outre, la postmodernité est censée exacerber, prolonger ou même s'opposer à la modernité: dire « postmodernes » des œuvres de la modernité, n'est-ce pas déformer ou ignorer abusivement ce rapport d'opposition ou de surenchère? L'application généralisée du mot « baroque » à des œuvres de toute époque et de tous les arts relève de la même démarche, au demeurant souvent contestée.[19]

A la lumière de tant de rapprochements séduisants entre ces œuvres et les caractéristiques prêtées aux œuvres postmodernes, on peut comprendre l'attrait de cette étiquette. Mais le choix de l'assumer ou non n'a pas d'importance: ce qui en a, c'est le constat d'un lien manifeste entre certaines démarches de ces poètes et la littérature contemporaine. On dit bien *certaines* démarches: on a souligné tout à l'heure à quel point ces œuvres sollicitent des modes d'évaluation devenus invisibles; une part en reste comme enfouie sous les couches géo-historiques accumulées depuis la première guerre mondiale: le surréalisme, Tel Quel, l'existentialisme, et les grands événements tels que la deuxième guerre mondiale. Mais il convient, pour conclure, d'examiner un instant quelques aspects de ce qui perdure, et aussi de ce qu'on peut en récupérer au profit d'une pensée de l'extrême contemporain.

On a identifié chez ces trois poètes un effondrement de la vision exaltée de l'œuvre d'art, vision héritée du romantisme. Aux idoles naguère solides d'Hugo, de

[19] Par exemple, Jean Rousset fait plusieurs allusions à la polémique qui aurait suivi la publication de son livre l'Age du baroque dans un essai rétrospectif intitulé « Dernier regard sur le baroque: petite autobiographie d'une aventure passée », *Dernier regard sur le baroque* (Paris: José Corti, 1998) 9-33.

Goethe, de Zola, de Chateaubriand ou de Balzac succède la « profonde statue en rien » de Croniamantal massacré par la foule; le poète privé de toute fonction sociale dans les chroniques de Max Jacob; l'exclusion du poète que constate Cendrars.[20] Tous ces gestes sont équivoques, on l'a déjà dit; ces poètes croient avec ferveur à l'œuvre d'art et au poète en même temps qu'ils en constatent la mise en cause. Reste que cet effritement partiel de la belle démesure romantique annonce une mise à mort qui se poursuivra tout au long du vingtième siècle.[21] C'est un achèvement apparemment interminable, car on en a longtemps situé le début de cette fin dans les années 1870, avec Rimbaud, Mallarmé, Corbière et le symbolisme.[22] Le romantisme est-il mort aujourd'hui? Peu importe; l'idée du champ d'action et de l'importance sociale de la littérature, en tout cas, n'a cessé de rétrécir depuis les gestes ambigus de Cendrars, Jacob et Apollinaire. Dans un ouvrage remarqué, William Marx a ainsi suggéré qu'une figure littéraire de l'envergure de Victor Hugo serait désormais impossible, en raison de l'évolution des institutions culturelles entre autres choses. Selon Marx, aucune voix, aucun chef-d'œuvre ne saurait atteindre aujourd'hui un prestige, un rayonnement comparable à celui qu'ont connu les écrivains du 19ème siècle. Le titre provocateur du livre de Marx, l'*Adieu à la littérature*, est trompeur: Marx soutient que cette évolution rend la littérature d'aujourd'hui plus

[20] GA, *Prose* I, 301; BC, *TADA* I, 75; Max Jacob, « Chronique », *L'Elan* 10 (décembre 1916): 5; « La Vie artistique », *291* 10/11 (décembre 1915-janvier 1916):4 et *291* 12 (février 1916): 4.

[21] Ne faut-il pas réévaluer le lieu commun qui fait du surréalisme une régression, un retour provisoire à la foi romantique? Il faut s'inscrire ce mouvement dans le dépérissement du romantisme. Quoi qu'il en soit, la présente étude suggère qu'en dépit de nombreux procédés communs, le surréalisme n'est pas l'héritier du legs apollinarien au même titre que, par exemple, Fernando Pessoa ou Benjamin Fondane.

[22] Hugo Friedrich répète que la poésie moderne prolonge le romantisme sous une forme négative: « le romantisme, même lorsqu'il agonise, impose sa marque à ses successeurs et ceux-là ne se révoltent contre le romantisme que parce qu'ils sont toujours sous son charme. La poésie moderne est un romantisme déromantisé. » Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe ont fait le même constat; voir *l'Absolu littéraire: théorie de la literature du romantisme allemand* (Paris: Seuil, 1978) 25-28. Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. Michel-François Demet (Paris: Livre de Poche, 1999) 37.

exigeante, plus vitale grâce à la menace de l'invisibilité.[23] Le titre révèle néanmoins le sentiment tenace d'une diminution du littéraire, et de la poésie en premier lieu. Michel Deguy déplore l'envahissement du « culturel », c'est-à-dire d'une culture de masse bêtifiante destinée uniquement à la consommation;[24] Christian Prigent évoque la puissante « nostalgie […] ineffaçable » qu'il ressent pour une poésie qu'il affirme en même temps désuète et désormais insignifiante (« Et ça intéresse qui, au fond? »);[25] Jude Stéfan, élégiaque désabusé, assume ce deuil interminable du lyrisme jusqu'à la caricature, l'imprégnant d'une ironie corrosive qui est, bien entendu, la mise à mort du même lyrisme dont on plaint la disparition.

A ces voix plus ou moins pessimistes se joignent ceux qui tentent de donner cette évolution pour un jeu de qui-perd-gagne. C'est déjà William Marx arguant que la littérature contemporaine n'est que plus fertile du fait de sa marginalisation. Georges Didi-Huberman critique brillamment cette pensée apocalyptique telle que l'incarne Giorgio Agamben. A la mort de l'humain trop catégorique du philosophe italien, Didi-Huberman oppose un emblème de l'intellectuel contemporain: l'image pasolinienne de la luciole, fragile, éphémère et intermittent, mais qui survit, pouvant à tout moment ressurgir contre toute attente, espoir qu'il s'agit pour les penseurs et les artistes de sauvegarder et de nourrir.[26] A l'ambition immense du voyant romantique succède l'infime lueur d'un espoir ténu. Jean-Claude Pinson partage cette vision restreinte de la

[23] Voir William Marx, *L'Adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation, 18ème-20ème siècle* (Paris: Editions de Minuit, 2005) 173 et *passim*. Sur ce thème du dépérissement interminable du littéraire, et de la poésie en particulier, voir Christian Doumet, dir., *Effacement de la poésie?*, numéro spécial de *Littérature* 156 (décembre 2009).
[24] Voir par exemple Michel Deguy, « Le débat », *Effacement de la poésie?*, 6-15.
[25] L'attitude contradictoire de Prigent est particulièrement révélatrice: l'ancien chef de file de la revue d'avant-garde *TXT* avoue l'« inavouable »: le « frisson délicieux » que produit la lecture de Saint-John Perse ou de…René Guy Cadou. Christian Prigent et Bénédicte Gorrillot, *Christian Prigent, quatre temps* (Paris: Argol Editions, 2009) 184-185.
[26] Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles* (Paris: Editions de Minuit, 2009).

portée de la littérature, proposant de redonner ainsi une place plus juste, car plus mesurée, à la poésie après la banqueroute des idéalismes nés de mai 1968:

> [La question du 'comment vivre'] convient […] à la mienne expérience d'avoir eu à en rabattre quant au rêve de 'changer la vie' […] par la poésie, sœur de l'action politique.
>
> L'ambition poétique […] paraît se dissoudre dans la plus banale des questions existentielles (celle du 'comment vivre') et la 'réduction' […] n'être qu'un simple renoncement. […Mais elle peut], cette 'réduction', être synonyme, pour la poésie, d'approfondissement et d'élargissement plutôt que de rétrécissement. […L]a question 'pratique' de la poésie rejoint celle, 'poiétique', de la 'fabrique de soi', de l' 'autopoièse'. Car [c'est] à chacun qu'est posée, dans les temps de l'individualisme démocratique, la question d'un mode de vie qui puisse être davantage 'authentique' – davantage soustrait à la domestication par tous ces conformismes qui font l'ordinaire de la prose du monde.[27]

Le rêve de « changer la vie » par la littérature serait mort; le combat contre le quotidien, les habitudes, les « conformismes » imposés par le capitalisme, se poursuit, mais à petit échelle, par infimes escarmouches indiscernables, individuels surtout: s'éloigne la lutte glorieuse de la poésie d'antan.

Il serait injuste de sous-estimer ce que ces perspectives ont apporté, et continuent d'apporter à la littérature et à la pensée. La position de Pinson qu'on vient de citer, mais aussi l'œuvre d'un poète de l'infime et du contingent tel que James Sacré, s'inscrit dans la « pensée du quotidien » que Derek Schilling a caractérisée comme « une pensée plurielle qui, dans un effort de repenser la définition de l'humain, vient contester la triple hégémonie de l'événement, de l'idéologie et du spectacle et qui élève les notions de 'quotidien' et de 'quotidienneté' au rang de concepts directeurs. »[28] Schilling évoque la pensée de Michel de Certeau ou de Guy Debord dans des termes qui ont une parenté manifeste avec la réflexion de Pinson sur la « poéthique »: le quotidien serait le lieu

---

[27] Jean-Claude Pinson, *Sentimentale et naïve: nouveaux essais sur la poésie contemporaine* (Seyssel: Champ Vallon, 2003) 27-28.

[28] Derek Schilling, *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec* (Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006) 16-17.

d'« esquives » du pouvoir et de la culture de masse par un investissement inventif; pour Pinson, l'écriture serait un moyen d'élaborer ces « ruses » en faveur d'une vie dégagée du grand spectacle idéologique.[29] Pinson, Sacré, mais aussi Didi-Hubermann et bien d'autres participeraient donc d'une évolution décisive dont il ne faudrait pas minimiser la portée et la fertilité: il n'y a pas de grandeur que dans l'excès.[30] Mais chez ces poètes et penseurs de l'art contemporain, une question douloureuse hante cette pensée de l'humilité, de la nuance et de la lucidité: comment articuler cette démarche sans verser dans le discours du deuil, de la fin du grand art, de la mort des grandes ambitions? En dépit des efforts les plus vaillants, il n'est pas sûr qu'on ait échappé à ce refrain lancinant, comme le montre l'exemple de Pinson.

Face à ce discours de l'amoindrissement de tout, les œuvres d'Apollinaire, Cendrars et Jacob peuvent fournir aujourd'hui, non certes des solutions aux vieilles impasses de l'histoire, mais des souvenirs de ce que fut un art de la légèreté irréductible aux engrenages et aux ressassements. « [E]n ces temps de plus d'un temps », comme disait Jacques Derrida, comment croire que les grandes ambitions sont derrière nous à tout jamais?[31] A mesure qu'elle devient invisible, la poésie contemporaine semble parfois oublier ce sentiment, cette sensation de *possibilité* qui anime toujours les œuvres de Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire et Max Jacob: sous le regard d'Orphée on peut encore apprendre à rire.

---

[29] Voir Derek Schilling, 48-52. Jean-Claude Pinson cite régulièrement *l'Invention du quotidien* de Michel de Certeau; voir par exemple *Sentimentale et naïve*, 33.

[30] Schilling aborde l'œuvre de Georges Perec à la lumière de ce courant de pensée, dont l'émergence daterait des bouleversements de la deuxième guerre mondiale, puis à l'époque de mai 68.

[31] Jacques Derrida, « Comment nommer », *Le Poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy* (Paris: Belin; La Table Ronde, 1996) 183.

Bibliography

Œuvres de Blaise Cendrars, Max Jacob et Guillaume Apollinaire

Apollinaire, Guillaume. *Œuvres en prose complètes*. Eds. Pierre Caizergues et Michel Décaudin. Bibliothèque de la Pléiade. 3 tomes. Paris: Gallimard, 1977-93.

---. *Œuvres poétiques*. Eds. Marcel Adéma et Michel Décaudin. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1965.

---. *Textes inédits*. Ed. Jeanine Moulin. Lille: Librairie Giard; Genève: Droz, 1952.

Cendrars, Blaise. *Du monde entier autour du monde: poésies complètes*. Ed. Claude Leroy. Paris: Gallimard, 2006.

---. *Inédits secrets*. Paris: Le Club Français du Livre, 1969.

---. *John Paul Jones ou l'Ambition*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1989.

---. « Epinglés ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Blaise Cendrars* 5 (2003): 248-250.

---. *Œuvres complètes*. Tome IV. Paris: Denoël, 1960.

---. *La Prose du Transsibérien*. New Haven: Yale University Press, 2008.

---. *Tout autour d'aujourd'hui*. Paris: Editions Denoël, 2005-09. Œuvres complètes en 15 tomes.

---. *Le Transsibérien*. Paris: Seghers, 1966.

---. « Poèmes (1916-1919) et correspondance sur ses revenus et droits d'auteur (1952-1960) ». Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France. Don n° D88-30. Côte NAF 28083.

Jacob, Max. *Art poétique* suivi de *Notes à propos des Beaux-Arts*. Paris: L'Elocoquent, 1987.

---. *Ballades* suivi de *Visions infernales, Fond de l'eau, Sacrifice impérial, Rivage, Les Pénitents en maillots roses*. Paris: Gallimard, 1970.

---. « Vrai sens de la religion catholique ». *Cahiers Max Jacob* 7 (2007): 95-106.

---. *Cinématoma*. Paris: Gallimard, 1929.

---. *Conseils à un jeune poète* suivi de *Conseils à un étudiant*. Paris: Gallimard, 1945.

---. *La Côte: recueil de chants celtiques*. Paris: Editions du Layeur, 2001.

---. *La Côte: recueil de chants celtiques*. Paris: Georges Crès et Cie, 1927.

---. *La Côte: recueil de chants celtiques*. Paris: Paul Birault et Cie, 1911.

---. *Le Cornet à dés*. Paris: Gallimard, 2003.

---. *La Défense de Tartufe: extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti*. Paris: Gallimard, 1964.

---. Epreuves corrigées de *La Défense de Tartufe: extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti*. Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France. Fonds Max Jacob. Collection Didier Gompel-Netter. Don n° D97-13. Côte NAF 2831. Numéro 85 de l'inventaire dressé par M. Gompel-Netter.

---. *The Dice Cup*. Trad. Christopher Pilling et David Kennedy. London: Atlas Press, 2000.

---. *L'Homme de chair et l'homme reflet*. Paris: Gallimard, 1934.

---. *L'Homme de cristal*. Paris: Gallimard, 1967.

---. *Le Laboratoire central*. Paris: Gallimard, 1960.

---. *Le Phanérogame*. Charlieu: La Bartavelle, 1996.

---. *Poèmes épars, Le Cornet à dés II (une suite)*. Coll. Orphée. Paris: Editions de la Différence, 1994.

---. *Le Roi de Béotie* suivi de *La Couronne de Vulcain* et de *Histoire du roi Kaboul 1er et du marmiton Gauwain*. Paris: Gallimard, 1971.

---. *Saint Matorel*. Paris: Gallimard, 1936.

---. « La Gourmandise ». *Les Sept péchés capitaux*. Paris: Kra, 1926.

---. *Le Terrain Bouchaballe*. Paris: Gallimard, 1964.

---. « Papiers de Max Jacob ». Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France. Don de M. Henri Dubief. Côte 15951 (f. 1-228).

---. « Textes envoyés à Jacques Doucet ». Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet. Collection de Monsieur Doucet. Côte B IV 1, 7204 (f. 112-114).

Correspondances de Max Jacob

Jacob, Max. *Correspondance*. Ed. François Garnier. 2 tomes. Paris: Editions de Paris, 1953-1955.

---. *Correspondances: les amitiés et les amours*. Tome III. Paris: L'Arganier, 2007.

---. *Esthétique: lettres à René Guy Cadou.* Nantes: Joca Seria, 2001.

---. *Lettres à Michel Leiris*. Ed. Christine Van Rogger-Andreucci. Paris: Champion, 2001.

---. *Lettres à Roger Toulouse*. Ed. Patricia Sustrac et Christine Van Rogger-Andreucci. Troyes: Librairie Bleue, 1992.

---. *Lettres à un ami: correspondance 1922-1937 avec Jean Grenier*. Cognac: Le Temps Qu'il Fait, 1982.

---. *Max Jacob-Jean Paulhan: correspondance 1915-1941*. Ed. Anne Kimball. Paris: Paris-Méditerrannée, 2005.

Œuvres et périodiques littéraires

Aucassin et Nicolette. Ed. Jean Dufournet. Paris: Flammarion, 1984.

Chansons des trouvères. Ed. et trad. Samuel N. Rosenberg et Hans Tischler. Paris: Livre de Poche, 1995.

Le Disque vert. Tome II: *Le Disque vert, Ecrits du nord*. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Bruxelles: Editions Jacques Antoine, 1971.

Hymnes du bréviaire romain. Trad. P.-A. Regnault. Paris: H. Casterman, 1861.

Lacerba 1.1-3.22 (janvier 1913-mai 1915) 15.05.11 <http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/lacerba.html>.

Littérature. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Tome I. Paris: Jean-Michel Place, 1978.

Œuvres complètes du pseudo-Denys l'Aréopagite. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Aubier, 1943.

Les Soirées de Paris. Edition en facsimilé de la revue littéraire. 2 tomes. Genève: Slatkine, 1971.

Allain, Marcel et Pierre Souvestre. *Fantômas*. Paris: Robert Laffont, 1961.

---. *Fantômas: Le Train perdu, Les Amours d'un prince, Le Bouquet tragique, le Jockey masqué*. Ed. Francis Lacassin. Coll. Bouquins. Paris: Robert Laffont, 1987.

Aragon, Louis. *Anicet ou le panorama*. Paris: Gallimard, 2001.

Artaud, Antonin. *Œuvres*. Ed. Evelyne Grossman. Coll. Quarto. Paris: Gallimard, 2004.

Aubigné, Agrippa d'. Les Tragiques. Ed. A. Garnier et Jacques Plattard. Paris: Société des Textes Française Modernes, 1990.

Aulnoy, Marie-Catherine d'. *Contes de fées* suivi des *Contes nouveaux ou les fées à la mode*. Ed. Nadine Jasmin. Paris: Champion, 2004.

Barzun, Henri-Martin. *L'Ere du drame: essai de synthèse poétique moderne*. Paris: E. Figuière, 1912.

---, dir. *Poème et drame*. Revue littéraire. 1-10 (mars 1912-juillet 1914).

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. Ed. Jacques Dupont. Paris: Flammarion, 1991.

---. *Petits poëmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Ed. Robert Kopp. Paris: Gallimard, 1973.

Beck, Philippe. *Dans de la nature*. Paris: Flammarion, 2003.

Bibesco, Marthe. *Les Huits paradis*. Paris: Grasset, 1925.

Boutet, Frédéric. *La Lanterne rouge*. Paris: Flammarion, 1921.

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1979.

---. *Signe ascendant*. Paris: Gallimard, 1968.

Brisset, Jean-Pierre. *La Science de Dieu ou la création de l'homme*. Paris: Chamuel, 1900.

Bruno, Giordano. *Des liens*. Trad. Danielle Sonnier et Boris Donné. Paris: Editions Allia, 2010.

Buffon, Georges-Louis Leclerc, comte de. *Discours sur le style prononcé à l'Académie Française le jour de sa réception*. Ed. Félix Hémon. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1894.

Canudo, Ricciotto. *Lettres à Guillaume Apollinaire (1904-1918)*. Ed. Giovanni Dotoli. Paris: Klincksieck, 1999.

---. *Le Livre de la Genèse: la IXème symphonie de Beethoven, vision exégétique suivi de thèmes, motifs et rythmes musicaux extraits de la partition*. Paris: Editions de la Plume, 1905.

Canudo, Ricciotto et Valentine de Saint-Point, dir. *Montjoie!* 1.1-1.11/12 (février-décembre 1913)

---, dir. *Montjoie!* Revue littéraire. 2.1-6 (1914).

Carco, Francis. *De Montmartre au Quartier Latin*. Paris: Editions Sauret, 1993.

Char, René. *Œuvres complètes*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1983.

Chrysostome, Saint Jean. *Traduction française des œuvres complètes de Saint Jean Chrysostome*. Tome III. Trad. M. Jeannin et al. Bar-le-Duc: Louis Guérin et Cie, 1864.

Cingria, Charles-Albert. *La Fourmi rouge et autres textes*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1978.

Cocteau, Jean. *Le Rappel à l'ordre*. Paris: Stock, 1926.

---. *Vocabulaire, Plain-Chant et autres poèmes (1922-1946)*. Paris: Gallimard, 1983.

Corbière, Tristan et Charles Cros. *Œuvres complètes*. Ed. Louis Forestier, Pierre-Olivier Walzer et Francis F. Burch. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1970.

Corrard, Pierre. *La Bohème aujourd'hui.* Paris: Albin Michel, 1913.

Cravan, Arthur. *Maintenant*. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Paris: Jean-Michel Place, 1977.

Deguy, Michel. *A ce qui n'en finit pas*. Paris: Seuil, 1995.

Donne, John. *Devotions Upon Emergent Occasions: Together With Death's Duel*. Teddington, UK: The Echo Library, 2008.

[Doolittle, Hilda] H.D. *Trilogy: The Walls Do Not Fall, Tribute to the Angels, The Flowering of the Rod*. New York: New Directions, 1998.

Dostoïevski, Fédor. *Crime et châtiment, Le Joueur, L'Idiot*. Trad. André Markowicz. Coll. Thesaurus. Paris: Actes Sud, 1996.

Eliot, T. S. *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1969.

---. *Selected Essays*. London: Faber and Faber, 1999.

Emerson, Ralph Waldo. *Essays and Poems*. London: Everyman J.M. Dent, 1995.

Fleuret, Fernand et Louis Perceau, éds. *Les Satires françaises du 16ème siècle. 4 tomes*. Paris: Garnier, 1922.

Forneret, Xavier. *Sans titre, par un homme noir, blanc de visage*. Paris: Duverger, 1838.

Gide, André, éd. *Anthologie de la poésie française*. Paris: Gallimard, 1949.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Ballades et autres poèmes*. Trad. et éd. Jean Malaplate. Paris: Aubier, 1996.

Gourmont, Remy de. *Le Chemin de velours: nouvelles dissociations d'idées*. Paris: Mercure de France, 1902.

---. *La Culture des idées*. Coll. Bouquins. Paris: Robert Laffont, 2008.

---. *Le Latin mystique: les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Age*. Coll. Les Introuvables. Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1980.

Hocquard, Emmanuel. « Cette histoire est la mienne (petit dictionnaire autobiographique de l'élégie) ». *Le Sujet lyrique en question*. Dir. Dominique Rabaté, Dominique Combe et Joëlle Sermet. Numéro spécial de *Modernités* 8 (1996): 273-286.

Hubert, Etienne-Alain, prés. *Nord-Sud*. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Paris: Jean-Michel Place, 1980.

Hugo, Victor. *Les Chants du crepuscule, les Voix intérieures, les Rayons et les ombres*. Paris: Gallimard, 1983.

---. *Les Contemplations*. Paris: Gallimard, 1943.

---. *La Légende des siècles, La Fin de Satan, Dieu*. Ed. Jacques Truchet. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1950.

---. *Œuvres complètes: Poésie II*. Prés. Jean Gaudon. Paris: Robert Laffont, 1985.

Huysman, Joris-Karl. *Romans I*. Ed. Pierre Brunel *et al*. Coll. Bouquins. Paris: Robert Laffont, 2005.

Jabès, Edmond. Entretiens avec Marcel Cohen. *Du désert au livre suivi de l'Etranger*. Pessac: Opales, 2001.

Keats, John. *The Complete Poetical Works and Letters*. Cambridge: Houghton Mifflin and Company, 1899.

Krysinska, Marie. *Rythmes pittoresques*. Paris, Alphonse Lemerre, 1890.

Jarry, Alfred. *Œuvres*. Ed. Michel Décaudin *et al*. Coll. Bouquins. Paris: Robert Laffont, 2004.

Lachgar, Lina. *Arrestation et mort de Max Jacob*. Paris: La Différence, 2004.

La Fontaine, Jean de. *Fables*. Ed. Alain-Marie Bassy et Yves Le Pestipon. Paris: Flammarion, 2007.

Laforgue, Jules. *Œuvres completes*. Ed. Jean-Louis Debauve, Maryke de Courten, Pierre-Olivier Walzer et David Arkell. Tome II. Lausanne: L'Age d'Homme, 199.

Lamartine, Alphonse de. *Les Méditations*. Paris: Garnier, 1968.

---. *Œuvres complètes: Nouveau voyage en Orient*. Tome XXXIII. Paris: Chez l'auteur, 1863.

Lamy, Bernard. *La Rhétorique ou l'art de parler*. Ed. Christine Noille-Clauzade. Paris: Champion, 1998.

La Ville de Mirmont, Jean de. *L'Horizon chimérique et autres poèmes*. Paris: La Table Ronde, 1998.

Lonnröt, Elias, adapt. *Le Kalevala*. Trad. Jean-Louis Perret. Paris: Champion, 2009.

---. *Le Kalevala: épopée nationale de la Finlande et des peuples finnois*. Trad. Louis Léouzon Le Duc. Paris: Librairie Internationale – A. Lacroix, Verboekhoven et Cie, 1867.

Mac Orlan, Pierre. *Montmartre, memoires*. Paris: Arcadia, 2003.

Maeterlinck, Maurice. *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*. Paris: Gallimard, 1983.

Maillet, Benoist de. « Vie littéraire et artistique ». *Le Monde Artiste Illustré* 52.43 (26 octobre 1912): 688.

Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Ed. Bertrand Marchal. 2 tomes. Paris: Gallimard, 1998-2003.

Maupassant, Guy de. « 'Coco, coco, coco frais!' ». *Contes et nouvelles 1875-1884, Une Vie.* Coll. Bouquins. Paris: Robert Laffont, 1998. 51-54.

Maur, Raban. *Patrologiae latinae: Rabanus Mauri Opera*. Ed. Christopher Brower. Tome CXII. Paris: Garnier Frères, 1878.

Mitchell, Bonner, éd. *Les Manifestes littéraires de la Belle Epoque: 1886-1914*. Paris: Seghers, 1966.

Montaigne, Michel de. *Essais*. Ed. Emmanuel Naya, Delphine Reguig-Naya et Alexandre Tarrête. 3 tomes. Paris: Gallimard, 2009.

Musset, Alfred de. *Poésies complètes*. Ed. Maurice Allem. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1957.

Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes*. Ed. Jean Guillaume, Claude Pichois *et al*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Tome III. Paris: Gallimard, 1993.

Ozenfant, Amédée, dir. *L'Elan* 1-10 (15 avril 1915-1er décembre 1916). 05.05.11 <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/Elan/index.htm>.

Pascal, Blaise. *Pensées*. Ed. Ch.-M. des Granges. Paris: Garnier Frères, 1964.

Pessoa, Fernando. *En bref*. Trad. Françoise Laye. Paris: Christian Bourgois, 2004.

Pound, Ezra, éd. *Des Imagistes: An Anthology*. New York: Boni, 1914.

---. *Je rassemble les membres d'Osiris*. Trad. Jean-Marie Auxémery, Claude Minière, Margaret Tunstill et Jean-Michel Rabaté. Auch: Tristram, 1989.

---. *Selected Prose 1909-1965*. Ed. William Cookson. New York: New Directions, 1973.

Rabelais, François. *Gargantua*. Ed. Pierre Michel. Paris: Gallimard, 1969.

---. *Le Quart livre*. Ed. Robert Marichal et Gérard Defaux. Paris: Livre de Poche, 1994.

Racine, Jean. *Théâtre complet*. Ed. André Stegmann. Tome II. Paris: Flammarion, 1965.

Reverdy, Pierre. *Œuvres complètes*. Ed. Etienne-Alain Hubert. Paris: Flammarion, 2010.

Rimbaud, Arthur. *Poésies complètes*. Ed. Pierre Brunel. Paris: Livre de Poche, 1998.

---. *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes*. Ed. Pierre Brunel. Paris: Livre de Poche, 1998.

Romains, Jules. *La Vie unanime*. Paris: Gallimard, 1983.

Ronsard, Pierre de. *Œuvres complètes*. Ed. Paul Laumonier et Raymond Lebègue. Tome VIII. Paris: Nizet, 1984.

Roubaud, Jacques. *Quelque chose noir*. Paris: Gallimard, 1986.

Rutebeuf. *Œuvres complètes*. Ed. Michel Zink. Paris: Livre de Poche; Classiques Garnier, 2005.

Saint-Point, Valentine de. *Manifeste de la femme futuriste* suivi de *Manifeste futuriste de la luxure, Amour et luxure, Le Théâtre de la femme, Mes débuts chorégraphiques, La Métachorie*. Paris: Editions Mille et Une Nuits, 2005.

Salmon, André. *L'Air de la Butte*. Paris: Arcadia, 2004.

---. *Carreaux et autres poèmes.* Paris: Gallimard, 1986.

---. *La Négresse du Sacré-Cœur*. Paris: Gallimard, 2009.

---. *Souvenirs sans fin*. Paris: Gallimard, 2004.

Scarron, Paul. *Le Virgile travesty en vers burlesques*. Tome I. Anvers: sans nom d'éditeur, 1651.

---. *Le Virgile travesti en vers burlesques*. Tome II. Paris: Chez Michel et Christophe David, 1734.

Scutenaire, Louis. *Mes inscriptions*. Bruxelles: Editions Labor, 1990.

Sigogne, Charles-Timoléon de Beauxoncles, sieur de. *Les Satyres du sieur de Sigogne*. Ed. Fernand Fleuret. Paris: E. Sansot, 1911.

Société Biblique Française. *Traduction œcuménique de la Bible*. Paris: Bibl'O; Le Cerf, 2004.

Sponde, Jean de. *Poésies*. Genève: Pierre Cailler, 1949.

Stieglitz, Alfred, dir. *291*. Revue littéraire. 10/11 (décembre 1915-janvier 1916) 05.05.11 <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/291/10-11/index.htm>.

---, dir. *291*. Revue littéraire. 12 (février 1916) 05.05.11 <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/291/12/index.htm>.

Swift, Jonathan. *A Modest Proposal and Other Writings*. New York: Penguin Classics, 2009.

---. *Modeste proposition*. Trad. Lili Sztajn et Thierry Gillyboeuf. Paris: Mille et Une Nuits, 2001.

Tzara, Tristan. *Dada est tatou, tout est dada*. Paris: Flammarion, 1996.

Verhaeren, Emile. *Les Forces tumultueuses et autres poèmes*. Coll. Orphée. Paris: Editions de la Différence, 1994.

Velter, André, prés. *Les Poètes du Chat Noir*. Paris: Gallimard, 1996.

Verlaine, Paul. *La Bonne chanson, Jadis et naguère, Parallèlement*. Paris: Gallimard, 1979.

Villon, François. *Poésies complètes*. Ed. Claude Thiry. Paris: Livre de Poche, 1991.

Voltaire, François Marie Arouet de. *Candide ou l'optimisme*. Ed. Michelle Béguin et Jean Goldzink. Coll. Petits Classiques Larousse. Paris: Larrouse-Bordas, 1998.

---. *Pages choisies des grands écrivains: Voltaire*. Paris: Armand Colin, 1926.

Walden, Herwarth, dir. *Der Sturm* 4.184/185 (novembre 1913).

Whitman, Walt. *Leaves of Grass*. sl: Plain Label Books, 1969.

Ouvrages critiques et biographiques consacrés à Apollinaire, Cendrars et Jacob

Apollinaire 1-8 (2007-2010).

Lecture et interprétation des calligrammes. Numéro spécial de *Que Vlo-ve?* Première série, no. 29/30 (juillet-octobre 1981).

Adéma, Marcel. *Guillaume Apollinaire, le mal aimé*. Paris: Plon, 1952.

Adéma, Pierre-Marcel et Michel Décaudin. *Album Apollinaire*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1971.

Alexandre, Didier. « 'J'ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu': l'écriture du sacré dans *Alcools* ». *Guillaume Apollinaire,* Alcools. Coll. Littératures contemporaines no. 2. Paris: Editions Klincksieck, 1996. 99-116.

---. *Guillaume Apollinaire:* Alcools. Paris: PUF, 1994.

Albert-Birot, Arlette. « Max Jacob poète moderne dans le *Laboratoire central* ». *Max Jacob et la création*: *actes du colloque d'Orléans*. Paris: Jean-Michel Place, 1997. 65-74.

Antoine, Gérald. « Max Jacob: une doctrine littéraire ». *Le Français dans le monde* 7.53 (décembre 1967): 16-21.

Astro, Alan. « Apollinaire et les Juifs d'Unkel ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 19 (1996): 163-177.

Audin, Marie-Louise. « La *Prose du Transsibérien*: une stratégie de l'analogie ». *Cendrars, l'aventurier du texte*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992. 193-216.

Bates, Scott. *Dictionnaire des mots libres d'Apollinaire*. Sewanee, Tennessee: Chez l'auteur, 1991.

---. *Guillaume Apollinaire*. New York: Twayne Publishers, 1989.

---. *Petit glossaire des mots libres d'Apollinaire*. Sewanee, Tennessee: Chez l'auteur, 1975.

---. « 'Les Collines', dernier testament d'Apollinaire », *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 1 (1962): 25-39.

---. « Un voyage à Ispahan ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 7 (1968): 82-88.

Beale, Helen E. « Remarques sur quelques strophes des 'Collines' ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 14 (1978): 7-36.

Bedeschi, Andrea. *Les Dés en mouvement: variations du* Cornet à dés *de Max Jacob*. Rimini: Panozzo Editore, 2005.

Béhar, Henri. « Débris, collage et invention poétique ». *Europe* 54.566 (juin 1976): 102-115.

---. « La jambe et la roue ». *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 21 (janviers-mars 2003): 5-28.

Bergman, Pär. « A propos de 'Fenêtres' et de 'Tour' ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 1 (1962): 62-65.

Berranger, Marie-Paule. *Les Genres mineurs dans la poésie moderne*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

---. « L'Imaginaire de la lettre chez Blaise Cendrars: graphes et glyphes ». *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*. Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009. 207-229.

---. *Marie-Paule Berranger commente* Du monde entier au cœur du monde *de Blaise Cendrars*. Coll. Foliothèque. Paris: Gallimard, 2007.

---. « Le Poète en Amérique: Cendrars, Temple, Butor ». *RITM* 29 (2003): 205-232.

Bibliothèque Municipale de Quimper. *Les Livres de Max: catalogue du fonds Max Jacob de la Bibliothèque Municipale de Quimper*. Quimper: Cloître Imprimeurs, 1994.

Billy, André, prés. *Les Soirées de Paris*. Catalogue de l'exposition du 16 mai au 30 juin 1958. Paris: Galerie Knoedler, 1958.

Blumenkrantz, Noëmi. « Sur la rédaction de l'*Antitradition futuriste* ». *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 15 (juillet-août 2001): 77-80.

Blumenkrantz-Onimus, Noëmi. « Les *Soirées de Paris* ou le mythe du moderne ». *L'Année 1913: les formes esthétiques de l'œuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*. Tome II. Paris: Klincksieck, 1971. 1097-1104.

Bobillot, Jean-Pierre. « A la fin cou coupé: travail du vers et subjectivité dans 'Zone' d'Apollinaire ». *Poétique* 95 (septembre 1993): 301-323.

---. « La versification d'Apollinaire dans *Alcools* ». *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 25 (janvier-mars 1997): 1-47.

Bochner, Jay. « Monsieur Cendrars est à son bureau américain ». *Cendrars à l'établi 1917-1931.* Paris: Non lieu, 2009. 237-250.

Boder, Francis. *La Phrase poétique de Blaise Cendrars: structures syntaxiques, figures du discours, agencements rythmiques*. Paris: Champion, 2000.

Bohn, Willard. *Apollinaire et l'homme sans visage:création et évolution d'un motif moderne*. Rome: Bulzoni, 1984.

---. *Apollinaire on the Edge: Modern Art, Popular Culture and the Avant-Garde*. Amsterdam: Rodopi, 2010.

---. « From Surrealism to Surrealism: Apollinaire and Breton ». *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36.2 (hiver 1977): 197-210.

---. *Modern Visual Poetry*. Newark, Delaware: University of Delaware Press, 2001.

---. « OW Gambedoo, 'H. H.' et les *Soirées de Paris* ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 9 (1970): 135-141.

Boisson, Madeleine. *Apollinaire et les mythologies antiques*. Fasano: Schena, 1985.

---. « Orphée et Anti-Orphée dans l'œuvre d'Apollinaire ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 9 (1970): 7-43.

---. « Apollinaire et le ver Zamir ». *La Table Ronde* 88 (avril 1955): 138-141.

Bordillon, Henri. « Le pavillon du ratodrome: promenade abécédaire avec Gustave Le Rouge et Blaise Cendrars ». *L'Œil Bleu* 1 (juillet 2006): 51-63

---. « Le pavillon du ratodrome: promenade abécédaire avec Gustave Le Rouge et Blaise Cendrars (suite) ». *L'Œil Bleu* 2 (octobre 2006): 29-41.

---. « Le pavillon du ratodrome: promenade abécédaire avec Gustave Le Rouge et Blaise Cendrars (suite et fin) ». *L'Œil Bleu* 3 (mars 2007): 29-49.

Boschetti, Anna. *La Poésie partout: Apollinaire, homme-époque (1898-1918)*. Paris: Seuil, 2001.

Boucharenc, Myriam. *L'Ecrivain-reporter au cœur des années trente*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

---. « A la table du poète ». *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*. Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009. 71-88.

Boudar, Gilbert, Pierre Caizergues et Michel Décaudin, éds. *La Bibliothèque de Guillaume Apollinaire*. 2 tomes. Paris: Editions du CNRS, 1983-1987.

Bozon-Scalzitti, Yvette. *Blaise Cendrars et le symbolisme: de* Moganni Nameh *au* Transsibérien. Paris: Minard, 1972.

---. *Blaise Cendrars ou la passion de l'écriture*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1977.

---. « Les 'belles histoires' du *Panama* ». *Feuille de routes*, no. hors-série (hiver 2002-2003): 68-75.

---. « Le 'crach' du Panama ». *Revue des Sciences Humaines* 216 (1989): 25-49.

---. « Blaise Cendrars: l'autre et l'écriture ». *Stanford French Review* 3.2 (automne 1979): 173-191.

---. « En finir avec le secret? ». *Sud* 18 (1988): 187-212.

Breunig, L. C. « Apollinaire's 'Les Fiançailles' ». *Essays in French Literature* 3 (1966): 1-32.

Briche, Luce. *Blaise Cendrars et le livre*. Paris: L'Improviste, 2005.

Brunel, Pierre. *Apollinaire entre deux mondes: mythocritique II*. Paris: PUF, 1997.

Brunet, Louis. « Le Voyage d'Apollinaire à travers l'Allemagne au printemps 1902 (suite et fin) ». *Apollinaire* 6 (2009): 25-37.

Burch, Francis F. « Apollinaire's 'Prière' ». *The Explicator* 41 (1982): 43.

Burgos, Jean. « Le surréel, l'irréel, l'intemporel au crédit d'Apollinaire ». *Apollinaire* 3 (2008): 31-49.

---. *Apollinaire et* l'Enchanteur pourrissant: *genèse d'une poétique*. Paris: Calliopées, 2009.

---, éd. *L'Enchanteur pourrissant*. Paris: Minard, 1972.

---. *Pour une poétique de l'imaginaire*. Paris: Seuil, 1982.

Caizergues, Pierre. « Blaise Cendrars, poète du voyage et voyageur de l'écriture ». *Blaise Cendrars 20 ans après*. Paris: Klincksieck, 1983. 57-73.

---. « Le Panama ou les sept visages d'Orphée ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Blaise Cendrars* 4 (1996): 113-120.

---. « Apollinaire et la politique pendant la guerre ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 12 (1974): 67-101.

---. « Cendrars et Apollinaire ». *Sud* 18 (1988): 71-102.

Campa, Laurence. *Apollinaire: critique littéraire*. Paris: Champion, 2002.

---, éd. *Je pense à toi mon Lou: poèmes et lettres d'Apollinaire à Lou*. Paris: Textuel, 2007.

Cariou, André. *Max Jacob, portraits d'artistes*. Orléans: Musées des Beaux-Arts d'Orléans, 2004.

Cariou, André et Hélène Seckel. *Max Jacob et Picasso*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1994.

Cellier, Léon. « Lecture de 'Lul de Faltenin' ». *Revue des Lettres modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 11 (1972): 65-86.

Cendrars, Miriam. *Blaise Cendrars*. Paris: Jacob Duvernet, 1984.

---. *Blaise Cendrars: la vie, le verbe, l'écriture*. Paris: Denoël, 2006.

Champigny, Robert. « Analyse du 'Pont Mirabeau' ». *PMLA* 78.4 (septembre 1963): 378-383.

---. « Le temps chez Apollinaire ». *PMLA* 67.2 (mars 1952): 3-14.

Chefdor, Monique. « Blaise Cendrars et le simultanéisme ». *Europe* 54.566 (juin 1976): 24-29.

Chudak, Henryk, prés. *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars: actes du colloque de Varsovie*. Varsovie: Uniwersystet Warszawski, 2009.

Clark, J.G. « La poésie, la politique et la guerre: autour de 'La petite auto', 'Chant de l'honneur', et Couleur du temps ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 13 (1976): 7-63.

Collier, S. J. « Max Jacob and the 'Poème en prose' ». *Modern Language Review* 51.4 (octobre 1956): 522-535.

Colligo, A. J. J. *alias* Alain Ségal. « Redevenir Maître chez soi: les tribulations post-mortem de Max Jacob dans les cahiers du Collège de Pataphysique ». *Le Bibliophile rémois* 34 (avril 1994): 7-23.

Colvile, Georgiana M. M. *Blaise Cendrars, écrivain protéiforme*. Amsterdam: Rodopi, 1994.

---. « Deux phares du 20ème siècle: les *Pâques à New York* et *Howl* d'Allen Ginsberg ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Blaise Cendrars* 2 (1989): 75-95.

---. « Le père gigogne et la mère carnaval: vêtements, travestissements et masques dans trois romans de Blaise Cendrars ». *Sud* 18 (1988): 167-185.

Conas, Anne-Marie et Claude Leroy. *Blaise Cendrars, portraits*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Conas, Anne-Marie et Michèle Touret. *Apollinaire, portraits*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1996.

Coquio, Catherine. « Max Jacob et Mécislas Golberg, Polichinelles et Charlots ». *Max Jacob poète et romancier*. Numéro spécial d'*Op. cit*. 4 (avril 1995): 225-238.

Cortiana, Rino. « L'incendie d'Ephèse: de Cendrars à Zanzotto (et Pasolini) ». *Cendrars, l'aventurier du texte*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992. 233-246.

Couffignal, Robert. *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*. Paris: Minard, 1966.

---. *'Zone' d'Apollinaire: structure et confrontations*. Paris: Minard, 1970.

Cranston, Mechthild. « Apprendre 'le Larron' de Guillaume Apollinaire ». *PMLA* 82.5 (octobre 1967): 325-332.

---. « Sortir d'Orkenise: réflexions sur 'Onirocritique', 'le Brasier' et 'les Fiançailles' ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 6 (1967): 53-73.

Dällenbach, Lucien. « La bribe et la rime (sur un prétendu 'poème-conversation' d'Apollinaire: 'Lundi rue Christine' ». *Furor* 4 (mai 1981): 45-65.

Davies, Anna J. *Max Jacob and the Poetics of Play*. Coll. MHRA Texts and Dissertations. London: Maney Publishing, 2011.

Davies, Margaret. « *Le Médaillon toujours fermé* ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 13 (1976): 77-98.

Debon, Claude, éd. Calligrammes *dans tous ses états*. Paris: Calliopées, 2008.

---. *Guillaume Apollinaire après* Alcools*:* Calligrammes*, le poète et la guerre*. Paris: Minard, 1981.

Décaudin, Michel. *Apollinaire*. Paris: Livre de Poche, 2002.

---. « D'Apollinaire à Apollinaire ou la saga des Kostrowitzsky ». *Apollinaire* 1 (2007): 15-33.

---. *Le Dossier d'*Alcools: *édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents.* Genève: Droz, 1996.

---. « Cendrars et la publicité ». *La Fable du lieu: études sur Blaise Cendrars*. Paris: Champion, 1999. 167-180.

---. *Michel Décaudin commente* Alcools *de Guillaume Apollinaire*. Coll. Foliothèque. Paris: Gallimard, 1993.

---. « Autour de Stavelot: deux cahiers et un agenda ». *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 21 (janvier-mars 1996): 1-48.

---. « Varia: une ironie méchante ». *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 20 (octobre-décembre 1995): 103.

---. « Le 'changement de front' d'Apollinaire ». *Revue des Sciences Humaines* 60 (octobre-décembre 1950): 255-260.

Delbreil, Daniel. « Etat actuel de la critique universitaire sur Apollinaire ». *Apollinaire* 1 (2007): 55-61.

---. *Apollinaire et ses récits*. Fasano: Schena; Paris: Didier Erudition, 1999.

Delbreil, Daniel, Françoise Dininman et Alan Windsor. « 'Lettre-océan' ». *Que Vlo-Ve?* Première série, no. 21/22 (juillet-octobre 1979): 1-38.

Dickow, Alexander. « Une élégie (pas) comme les autres: 'le Pont Mirabeau' ». *Apollinaire en archipel*, numéro spécial de la *Revue des Sciences Humaines*. A paraître.

---. « Obus à six faces: le *Cornet à dés* et la Guerre ». *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 27-40.

---. « Portrait de Cendrars en franc-tireur: les contributions à la revue *Montjoie!* ». *Feuille de routes* 51 (2012): à paraître.

---. « Parlez-vous jacobien? exégèse d'une traduction ». *Cahiers Max Jacob* 10 (automne 2010): 75-87.

---. « Signé Fantômas: déguisements du discours dans la revue les *Soirées de Paris* ». *Vox Poetica*. A paraître.

Durry, Marie-Jeanne. *Guillaume Apollinaire: Alcools*. 3 tomes. Paris: Société d'Edition d'Enseignement Supérieure, 1956.

Edson, Laurie. « A New Aesthetic: Apollinaire's 'les Fiançailles' and Picasso's *les Demoiselles d'Avignon* ». *Symposium* 36.2 (été 1982): 115-128.

Fabureau, Hubert. *Max Jacob, son œuvre, portrait et autographe*. Paris: Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1935.

Flückiger, Jean-Carlo. *Au cœur du texte: essai sur Blaise Cendrars*. Neuchâtel: A la Baconnière, 1977.

---. « La tête à couper ». *Blaise Cendrars, un imaginaire du crime*. Paris: L'Harmattan, 2008. 11-34.

---. « Mère Russie: Blaise Cendrars et la littérature russe, débris d'une recherche inachevée ». *Sud* 18 (1988): 245-264.

---, prés. « Si j'étais Charlot » par Blaise Cendrars. *Revue des Sciences Humaines* 216 (1989): 185-203.

Fongaro, Antoine. *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire*. Paris: Champion, 2008.

---. « A propos d''Un fantôme de nuées' ». *Que Vlo-ve?* Deuxième série, no. 14 (avril-juin): 3-15.

---. « Remarques sur la versification d'Apollinaire dans *Alcools* ». *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 28 (octobre-décembre 1997): 140-148.

---. « Un vers univers ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 13 (1976): 109-117.

---. « La troisième partie du 'Brasier' ». *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* 38.4 (octobre-décembre 1985): 365-385.

Fonteyne, André. *Apollinaire prosateur:* l'Hérésiarque et Cie. Paris: Nizet, 1964.

Fröhlicher, Peter. *'Le Brasier' d'Apollinaire: lecture sémiotique*. Paris: Minard, 1983.

Gilles, Vincent et Beatrice Riottot El-Habib, éds. *Apollinaire critique d'art*. Paris: Paris-Musées; Gallimard, 1993.

Goffin, Robert. *Entrer en poésie*. Bruxelles: A l'Enseigne du Chat qui pêche, 1948.

Goldenstein, Jean-Pierre. « Quelques vues successives sur la simultanéité ». *Sud* 18 (1988): 55-69.

---, éd. *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars: édition critique et commentée*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1986.

Goosse, Marie-Thérèse. *Une lecture du 'Larron' d'Apollinaire*. Paris: Minard, 1970.

Gothot-Mersch, Claudine. « 'L'Emigrant de Landor Road' de Guillaume Apollinaire ». *Cahiers d'analyse textuelle* 8 (1966): 22-39.

---. « Apollinaire et le symbolisme: 'le Larron' ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 67 (juillet-septembre 1967): 590-600.

Goujon, Jean-Paul. « Les quatre manuscrits des *Aventures de mes sept oncles*: documents inédits sur la genèse du *Panama* de Cendrars ». *Histoires littéraires* 2.5 (2001): 37-44.

Greene, Tatiana. « Max Jacob et le surréalisme ». *French Forum* 1 (septembre 1976): 251-267.

Gugliermetto, Sandro. « ‘C’est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère’: l’inspiration liturgique dans les *Pâques* de Cendrars et dans ‘Zone’ ». *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 18 (avril-juin 2002): 36-39.

Guiette, Robert. *Vie de Max Jacob*. Paris: Nizet, 1976.

Guittard, Michaël. « Pascal Pia ou l’homme entre deux néants ». Site web de Christophe Pierard 29.03.11 <http://homepage.mac.com/emmapeel/pia/>.

Gullentops, David. « Lecture de ‘Chantre’ ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 19 (1996): 63-79.

Guyon, André. « Un copain de Romains ». *Max Jacob à la confluence: actes du colloque de Quimper*. Quimper: Bibliothèque Municipale de Quimper; Université de Bretagne Occidentale, 1994. 75-89.

Guyon, Laurence. *Cendrars en énigme: modèles mystiques, écritures poétiques*. Paris: Champion, 2007.

Harrow, Susan. *Max Jacob à la confluence: actes du colloque de Quimper, 21-23 octobre 1994*. Quimper: Bibliothèque Municipale de Quimper, 2000.

---. « The Autobiographical and the Real in Apollinaire’s War Poetry ». *Modern Language Review* 97.4 (octobre 2002): 821-834.

---. « ‘Les Fiançailles’: cristallisation d’un amour ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 17 (1987): 119-134.

Hélein-Koss, Suzanne. « La fonction poétique du calembour: relecture d’un vers du ‘Pont Mirabeau’ de Guillaume Apollinaire ». *French Review* 52.5 (avril 1979): 740-744.

Henry, Hélène. « Guillaume et Max ». *Europe* 44.451/452 (novembre-décembre 1966): 124-132.

---. « Le *Roi de Béotie*, une œuvre-confluence ». *Max Jacob à la confluence: actes du colloque de Quimper, 21-23 octobre 1994*. Quimper: Bibliothèque Municipale de Quimper, 2000. 231-241.

---. « Biobibliographie de Max Jacob ». Site de l’Association des Amis de Max Jacob 21.03.11 <http://www.max-jacob.com/biobibliographie>.

Hill, David W. « Apollinaire’s ‘le Pont Mirabeau’ ». *The Explicator* 36.3 (printemps 1978): 30-31.

Hubert, Etienne-Alain. « Apollinaire et les vrais 'faux messies' ». *Apollinaire* 5 (mai 2009): 53-56.

---. « Reverdy et Max Jacob devant Rimbaud: la querelle du poème en prose ». *Circonstances de la poésie: Reverdy, Apollinaire, surréalisme*. Paris: Klincksieck, 2009. 173-194.

Jacquet-Pfau, Christine, transcription. « Manuscrits et documents à la Bibliothèque Nationale ». *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 14 (avril-juin 1994): 33-37.

Jean, Joëlle. « Du réel du corps au surréel du corpus: 'Le Poète assassiné' ». *Apollinaire* 3 (2008): 51-65.

Jonge, Alex de. « Du nouveau sur Apollinaire et le *Pimandre* ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 9 (1970): 109-119.

Joubert-Thiberge, Emmanuelle. « Pourquoi la poésie en prose de Max Jacob est-elle difficile à lire? » *Max Jacob et la création: actes du colloque d'Orléans*. Paris: Jean-Michel Place, 1997. 49-60.

Kamber, Gerald. « Max Jacob et Charles Baudelaire: une étude de sources ». *Modern Language Notes* 78.3 (1963): 252-260.

Khlopina, Oxana. « La Légende de Novgorode: analyse d'une falsification ». *Feuille de routes* 47 (printemps 2009): 71-86.

Kohn-Etiemble, Jeannine. « Sur 'Zone' ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 15 (1980): 79-93.

Lacassin, Francis. « Gustave Le Rouge, le gourou secret de Blaise Cendrars ». *Europe* 54.566 (juin 1976): 71-101.

Leamon, Amanda. « Simultaneity and Gender in the *Premier livre simultané* ». *Symposium* 51.2 (automne 1997): 158-171.

Leiris, Michel. « Saint Matorel martyr ». *Brisées*. Paris: Gallimard, 1992. 93-103.

Lentengre, Marie-Louise. *Apollinaire: le nouveau lyrisme*. Paris: Jean-Michel Place, 1996.

---. « Le Monologue du mal-aimé ». *Guillaume Apollinaire,* Alcools. Coll. Littérature Contemporaines no. 2. Paris: Klincksieck, 1996. 135-151.

Léon, Pierre et Renée Baligand. « Deux interprétations du 'Pont Mirabeau' ». *Phonetica* 19.2 (1969): 82-103.

Le Quellec-Cottier, Christine. « Cendrars conteur nègre ». *Cendrars à l'établi 1917-1931*. Paris: Non Lieu, 2009. 141-150.

---. « Nouvelles de la famille Sauser: Cendrars entre famille et fiction…ou 'de l'existence des Sauser' ». *Continent Cendrars* 13 (2008): 78-97.

---. *Devenir Cendrars: les années d'apprentissage*. Paris: Champion, 2004.

Leroy, Claude, prés. *Blaise Cendrars et la Guerre*. Paris: Armand Colin, 1995.

---, prés. *Europe* 54.566 (juin 1976).

---. « La poésie date d'aujourd'hui ». Préface à la réédition 1995 d'*Europe* 54.566 (juin 1976): *i-iv*.

---. « L'arche du poète ». *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*. Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009. 143-159.

---, dir. *Les Inclassables*. Numéro spécial de la *Revue des Lettres Modernes*, série *Blaise Cendrars* 1 (1986).

---. « 1917 ou l'an-architexte ». *Revue des Lettres modernes*, série *Blaise Cendrars* 1 (1986): 13-26.

---. *La Main de Cendrars*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.

Leroy, Claude, Michel Décaudin *et al*. « Cendrars et Apollinaire, suite sans fin: deux livres de Blaise Cendrars retrouvés chez Apollinaire ». *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 8 (octobre-décembre 1999): 155-162.

Leroy, Géraldi. « Les positionnements politiques dans la correspondance jacobienne ». *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 13-25.

Lévy, Sydney. *The Play of the Text: Max Jacob's* Le Cornet à dés. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1981.

Lockerbie, S. I. « 'Le Musicien de Saint-Merry' ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 23.1 (1971): 197-209.

---. « *Alcools* et le symbolisme ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 3 (1963): 5-40.

Longree, Georges H. F. *L'Expérience idéo-calligrammatique d'Apollinaire*. Paris: Librairie Jean Touzot, 1985.

Louette, Jean-François. *Sans protocole: Apollinaire, Segalen, Max Jacob, Michaux*. Paris: Belin, 2003.

Martens, David. « D'un Gourmont l'autre: le premier des masques de Blaise Cendrars ». *L'Ecrivain préféré*. Dir. Marielle Macé et Christophe Pradeau. Numéro spécial de *Fabula LHT* 4 (1 mars 2008) 25.09.08 <http://www.fabula.org/lht/4/Martens.html>.

---. « L'Invention de Blaise Cendrars: une poétique de la pseudonymie ». Thèse de doctorat. Université Catholique de Louvain, 2007.

---. *L'Invention de Blaise Cendrars: une poétique de la pseudonymie*. Paris: Champion, 2010.

Mathews, Timothy. *Reading Apollinaire: Theories of Poetic Language*. Manchester: Manchester University Press, 1987.

Meazzi, Barbara. « L'*Antitradition futuriste*: une mise au point chronologique ». *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 16 (septembre-décembre 2001): 97-100.

Mercier, Alain. « 'Fantasmagore' vu par Pierre Corrard, une vie imaginaire d'Apollinaire? ». *Que Vlo-ve?* Troisième série, no. 12 (octobre-décembre 1993): 97-100.

Meschonnic, Henri. « Apollinaire illuminé au milieu des ombres ». *Europe* 451/452 (novembre-décembre 1966): 141-169.

---. « Signifiance de 'Vendémiaire' ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 11 (1972): 41-63.

Montfort, Eugène. *La Véritable histoire de Louise Lalanne ou le poète d'*Alcools *travesti en femme*. Paris: Les Marges, 1936.

Morganroth Schneider, Judith. *Clown at the Altar: The Religious Poetry of Max Jacob*. Chapel Hill, Caroline du Nord: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1978.

Mousli, Béatrice. *Max Jacob*. Paris: Flammarion, 2005.

Naliwajek, Zbigniew. « *Pâques à New York* de Cendrars et 'Zone' d'Apollinaire ». *Blaise Cendrars au vent d'est*. Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2000. 61-71.

Noland, Carrie. *Poetry At Stake: Lyric Esthetics and the Challenge of Technology*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

Oxenhandler, Neal. *Looking for Heroes in Postwar France: Albert Camus, Max Jacob, Simone Weil*. Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1996.

Palacio, Jean de. « Un brelan de communiés: Jacob entre Verlaine et Rilke ». *Cahiers Max Jacob* 10 (automne 2010): 91-102.

---. « La postérité de *Gaspard de la nuit*: de Baudelaire à Max Jacob ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Max Jacob* 1 (1973): 157-189.

---. « Un précurseur inattendu de Max Jacob: Lord Byron ». *Revue de Littérature Comparée* 45.2 (avril-juin 1971): 187-207.

---. « Max Jacob et Apollinaire: documents inédits ». *Studi Francesi* 42 (septembre-décembre 1970): 467-474.

Pelletier, Yannick et Jean Hervoche. *Max Jacob: le Breton errant*. Saint-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot, 2004.

Peyre, André. *Max Jacob quotidien*. Paris: J. Millas-Martin, 1976.

Pia, Pascal. *Apollinaire par lui-même*. Paris: Seuil, 1954.

Plantier, René. *Max Jacob*. Paris: Desclée de Brouwer, 1972.

---. *L'Univers poétique de Max Jacob*. Paris: Klincksieck, 1977.

Poccachard, Maurice. « Vente Christie's du vendredi 27 novembre 2009, collection Sauser-Hall, lots 185-219 ». *Feuille de routes* 48 (printemps 2010): 25-28.

Pommier, René. « Un vers solitaire très sollicité ». *Assez décodé!* Paris: Roblot, 1978. 51-70.

Poupon, Marc. « 'La Victoire' en questions ». *Apollinaire* 8 (2010): 49-66.

---. *Apollinaire et Cendrars*. Paris: Minard, 1969.

---. « 'Le Musicien de Saint-Merry' ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 23.1 (1971): 211-220.

---. « 'Le Larron', essai d'exégèse ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 6 (1967): 35-51.

---. « Un parangon de poésie apollinarienne: 'Chantre' ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 13 (1976): 119-124.

Read, Peter. *Picasso et Apollinaire: The Persistence of Memory*. Berkeley: University of California Press, 2008.

Renaud, Philippe. « 'Le Musicien de Saint-Merry' ». *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises* 23.1 (1971): 181-195.

---. « La Structure d'*Alcools*: 'un itinéraire magique' ». *Les Critiques de notre temps et Apollinaire*. Paris: Garnier Frères, 1971. 64-71.

---. *Lecture d'Apollinaire*. Lausanne: L'Age d'homme, 1969.

---. « Les *Pâques*, ou l'art du déplacement ». *vwa* (1985): 97-112.

Richard, Jean-Pierre. « Le Poète étoilé ». *Microlectures*. Paris: Seuil, 1979. 149-161.

Richer, Jean. « Le destin comme matière poétique chez Guillaume Apollinaire ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 6 (1967): 5-34.

Richter, Mario. « Les *Pâques à New York* de Blaise Cendrars ». *La Crise du logos et la quête du mythe*. Neuchâtel: A la Baconnière, 1976. 63-95.

Rodriguez, Antonio. « 'Le style du ventre' ou l'émotion approfondie ». *Cahiers Max Jacob* 6 (automne 2006): 43-56.

---. *Modernité et paradoxe lyrique: Max Jacob, Francis Ponge*. Paris: Jean-Michel Place, 2006.

Roques, Mario. « Guillaume Apollinaire et les vieilles chansons ». *Etudes de littérature française: de la* Chanson de Roland *à Guillaume Apollinaire*. Lille: Librairie Giard; Genève: Droz, 1949. 137-146.

---. « Aspects de Guillaume Apollinaire ». *Neophilologus* 31 (1947): 129-134.

Rosenbaum, Olga. « Max Jacob: the Integrity of the Writer ». *Six Authors in Captivity: Literary Responses to the Occupation of France During World War Two*. Bern: Peter Lang, 2006. 85-110.

Rouskova, Elizaria. « La relation entre texte et peinture dans la *Prose du Transsibérien* ». *RITM* 26 (2002):63-75.

Rothwell, Andrew. « The 'Querelle du poème en prose': Pierre Reverdy's Polemical Portraits of Max Jacob, 1915-1925 ». *Nottingham French Studies* 31.1 (1992): 51-66.

Rousselot, Jean. *Max Jacob au sérieux*. Charlieu: La Bartavelle, 1994.

Rouveyre, André. « 'Le Pont Mirabeau' ». *Amour et poésie d'Apollinaire*. Paris: Seuil, 1955. 83-93.

Rowland, Michael L. « Apollinaire's 'Les Fenêtres' ». *The Explicator* 35.1 (1976): 24-25.

Rubio, Emmanuel. « Max Jacob et le regard surréaliste: prestige et disgrâce de 'l'esprit faux' ». *Max Jacob et la création: Actes du colloque d'Orléans*. Paris: Jean-Michel Place, 1997. 39-43.

Russo, Maria Teresa. « Blaise Cendrars et Kurt Schwitters: deux solitaires dans la modernité ». *Cendrars à l'établi 1917-1931*. Paris: Non lieu, 2009. 223-234.

Sacks-Galey, Pénélope. *Calligramme ou écriture figurée: Apollinaire inventeur de formes*. Paris: Minard, 1988.

Saul, Scott. « A Zone Is a Zone Is a Zone: The Repeated Unsettlement of Guillaume Apollinaire ». *Understanding French Poetry: Essays for a New Millenium.* New York: Garland Publishing, 1994. 155-176.

Schmits, G. « La crise onirique d'Apollinaire, 1907-1909 ». *Les Etudes Classiques* 33.3 (juillet 1965): 280-298.

---. « Guillaume Apollinaire: 'le Brasier' ». *Les Etudes Classiques* 35.1 (janvier 1967): 34-51.

---. « Guillaume Apollinaire: 'le Brasier' (suite) ». *Les Etudes Classiques* 35.2 (avril 1967): 145-174.

Schreckenberger, Helga. « L'unité du recueil *Alcools* de Guillaume Apollinaire ». *Chimères: A Journal of French Literature, Language, Culture* 17.1 (1983): 41-61.

Sidoti, Antoine. *Genèse et dossier d'une polémique,* La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France, *Blaise Cendrars, Sonia Delaunay*. Paris: Minard, 1987.

Souyris, Pierre. « Les deux versions du 'Pont Mirabeau' ». *Le Flâneur des Deux Rives: Bulletin d'Etudes Apollinariennes* 2.7/8 (septembre-décembre 1955): 21-26.

Stajano, Rita. « Le désir d'éternité et ses représentations dans les contes d'Apollinaire ». *Apollinaire* 3 (2008): 67-87.

Stamelman, Richard Howard. *The Drama of Self in Guillaume Apollinaire's* Alcools. Chapel Hill: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1976.

Steinmetz, Jean-Luc. « Relisant Apollinaire ». *Les Réseaux poétiques: essais critiques*. Paris: José Corti, 2001. 115-128.

Steins, Martin. *Blaise Cendrars: bilans nègres*. Paris: Minard, 1977.

Sunier, Charles-Fernand. « Les quatre manuscrits du *Panama* ». *Continent Cendrars* 1 (1986): 24-31.

Sustrac, Patricia. « Les impossibles sociabilités juives de Max Jacob ». *Cahiers Jean-Richard Bloch* 17 (2011). A paraître.

---. Compte-rendu d'Olga Rosenbaum, « The Integrity of the Writer ». *Cahiers Max Jacob* 7 (2007): 120-121.

---. « Etapes des persécutions contre Max Jacob et sa famille ». *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 124-127.

---. « La mort de Max Jacob: réalité et representations ». *Cahiers Max Jacob* 9 (2009): 103-123.

---. « Lettres de Max Jacob à Robert Zunz: correspondance inédite 1939-1944 ». *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 109.4 (2009): 909-935.

Sustrac, Patricia et Antonio Rodriguez. « L''épistolat' de Max Jacob: état présent et enjeux d'une correspondance ». *Epistolaire* 35 (2009): 233-249.

Taylor-Horrex, Susan. « Cendrars, Delaunay et le simultanéisme: évolutions de l'esthétique simultanéiste ». *L'Encrier de Cendrars*. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1989. 209-218.

Thau, Annette. « The Esthetic Reflections of Max Jacob ». *French Review* 45.4 (mars 1972): 800-812.

---. *Poetry and Anti-Poetry: A Study of Selected Aspects of Max Jacob's Poetic Style*. Chapel Hill, Caroline du Nord: University of North Carolina Department of Foreign Languages, 1976.

Thomas, Jean-Jacques et Steven Winspur. *Poeticized Language: The Foundations of Contemporary French Poetry*. University Park, Pennsylvanie: Pennsylvania State University Press, 1999.

Touret, Michèle. « Le goût du départ ». *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*. Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009. 55-69.

---, prés. « A propos de Cendrars et d'Apollinaire ». *Feuille de routes* 39 (hiver 2001): 24-30.

Tournadre, Claude. « Lul, l'arc-en-ciel et 'la Grâce exilée' ». *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire* 11 (1972): 101-103.

Tuduri, Claude. « Max Jacob, cet inconnu ». *Etudes* 400.3 (2004): 361-371.

Vanoncini, André. « Cendrars face aux interrogations ultimes: Laurence Guyon, *Cendrars en énigme: modèles mystiques, écritures poétiques* ». Compte-rendu. *Continent Cendrars* 13 (2008): 152-154.

Van Rogger-Andreucci, Christine. « L'amitié entre Pierre Reverdy et Max Jacob ». *Le Centenaire de Pierre Reverdy (1889-1960)*. Angers: Presses de l'Université d'Angers, 1990. 269-291.

---. « Le poème en prose jacobien ». *Francofonia* 27 (1994): 45-57.

---. *Max Jacob, acrobate absolu*. Seyssel: Champ Vallon, 1993.

---. *Poésie et religion dans l'œuvre de Max Jacob*. Paris: Champion, 1994.

Verger, Jacques. « 'Le Pont Mirabeau' de Guillaume Apollinaire: essai d'analyse linguistique ». *Revue des sciences humaines* 142 (avril-juin 1971): 217-228.

Vian, Jean-Claude. « Coupures de textes ». *Sud* 18 (1988): 353-361.

Viriat, Francesco. « Intentions manifestes et cachées dans l'*Antitradition futuriste* de Guillaume Apollinaire ». *Que Vlo-ve?* Quatrième série, no. 15 (juillet-août 2001): 65-76.

Worms, Frédéric. Entretien avec Laurence Campa. « Entre deux mondes: Apollinaire et Bergson ». *Apollinaire en archipel*. Dir. Laurence Campa. Numéro spécial de la *Revue des Sciences Humaines*. A paraître.

Zakarian, Richard H. « Apollinaire's 'Mirabeau Bridge' ». *The Explicator* 45.2 (hiver 1987): 45-48.

Żurowska, Joanna. « L'image-association dans la *Prose du Transsibérien* et de la petite Jehanne de France ». *L'Imaginaire poétique de Blaise Cendrars*. Varsovie: Uniwersytet Warszawski, 2009. 231-246.

Ouvrages critiques et théoriques divers

Fernando Pessoa, poète pluriel. Coll. Les Cahiers. Paris: BPI; Centre Georges Pompidou; Editions de la Différence, 1985.

Adorno, Theodor. *Notes sur la littérature*. Trad. Sibylle Muller. Paris: Flammarion, 1984.

Alexandre, Didier. « Le temps du recueil ». *Le Recueil poétique.* Dir. Didier Alexandre. Numéro spécial de *Méthode!* 2 (juin 2002): 23-31.

Allain, Marcel. « Du roman populaire et de ses possibilités commerciales ». *Europe* 56.590/591 (juin-juillet 1978): 21-33.

Audureau, Annabel. *Fantômas: un mythe moderne au croisement des arts*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.

Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman.* Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.

---. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Trad. Andrée Robel. Paris: Gallimard, 1982.

Balavoine, Claudie. « 'Bouquets de fleurs et colliers de perles': sur les recueils de formes brèves au 16ème siècle ». *Les formes brèves de la prose et le discours discontinu (16ème et 17ème siècles)*. Paris: Vrin, 1984. 54-71.

Barillier, Etienne *et al*. *Les Nombreuses Vies de Fantômas*. Lyon: Les Moutons Electriques, 2006.

Barreau, Hervé, prés. *Bachelard: colloque de Cerisy*. Paris: 10/18, 1974.

Barthes, Roland. « La Mort de l'auteur ». *Le Bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

---. « De l'œuvre au texte ». *Œuvres complètes*. Tome II. Paris: Seuil, 1994. 1211-1217.

---. *Œuvres complètes*. Tome V. Paris: Seuil, 2002.

Bataille, Georges. *Œuvres completes*. Tome X. Paris: Gallimard, 1987.

Batteux, Charles. *Principes de littérature*. Tome I. Paris: Bellavoine, 1824.

Bayless, Martha. *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 1996.

Beck, Philippe et Gérard Tessier. *Beck, l'Impersonnage*. Paris: Argol Editions, 2006.

Benjamin, Walter. *Œuvres III*. Paris: Gallimard, 2000.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*. 2 tomes. Paris: Gallimard, 1966-1974.

Bergson, Henri. *Essai sur les données immediates de la conscience*. Paris: F. Alcan, 1908.

Bernard, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1994.

Billy, André. *La Littérature française contemporaine*. Cinquième edition. Paris: Armand Colin, 1937.

Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris: Gallimard, 1971.

Blonde, Didier. « L'Homme aux cent visages ». *Nouvelle Revue des Etudes Fantômassiennes* 1 (1993): 47-53.

Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

---. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

Bouillon, Jean-Paul, prés. *Le Retour à l'ordre dans les arts plastiques et l'architecture, 1919-1925*. Coll. Travaux no. VII. Saint-Etienne: CIEREC, 1975.

Boschetti, Anna. « De quoi parle-t-on lorsque l'on parle de 'réseau'? » *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri; CIEL, 2006. 59-70.

Bourdieu, Pierre. « Mais qui a créé les créateurs? ». *Questions de sociologie*. Paris: Editions de Minuit, 2002. 207-221.

---. *Les Règles de l'art*. Paris: Editions de Minuit, 1998.

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.

Butor, Michel. « Mode et moderne ». *Répertoire IV*. Paris: Editions de Minuit, 1974. 399-414.

Caillard, Maurice et Charles Forot, éd. *Les Revues d'avant-garde (1870-1914): enquête de 1924*. Paris: Ent'revues; Jean-Michel Place, 1990.

Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, Caroline du Nord: Duke University Press, 1987.

Carr, Thomas M. « L'èthos dans les rhétoriques de consolation de l'Ancien Régime: à la lumière des perspectives modernes sur le deuil ». *Ethos et pathos: le statut du sujet rhétorique*. Paris: Champion, 2000. 339-348.

Cascardi, Antony J. *The Subject of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

Cassin, Barbara. *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995.

Caws, Mary Ann et Hermine Riffaterre, dir. *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1983.

Chklovski, Victor. *Sur la théorie de la prose*. Trad. Guy Verret. Lausanne: L'Age d'Homme, 1973.

Claisse, Frédéric. « De quelques avatars de la notion de réseau en sociologie ». *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri; CIEL, 2006. 21-43.

Cohen, Jean. *Le Haut langage: théorie de la poéticité*. Paris: Flammarion: 1979.

---. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1966.

Combe, Dominique. « La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie ». *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 2001. 39-63.

---. « Du 'recueil' au 'Poème-livre', au 'Livre-poème' ». *Le Recueil poétique*. Dir. Didier Alexandre. Numéro spécial de *Méthode!* 2 (juin 2002): 15-22.

---. *Poésie et récit: une rhétorique des genres*. Paris: José Corti, 1989.

Compagnon, Antoine. *Les Antimodernes*. Paris: Gallimard, 2005.

---. *Le Démon de la théorie: littérature et sens commun*. Paris: Seuil, 1998.

Coquio, Catherine, prés. *Mécislas Golberg, passant de la pensée (1869-1907)*. Paris: Maisonneuve et Larose, 1994.

Cornilliat, François et Richard Lockwood. « Avant-propos ». *Ethos et pathos*: *le statut du sujet rhétorique*. Paris: Champion, 2000. 7-12.

Cornilliat, François. *Or ne mens: couleurs de l'éloge et du blâme chez les grands rhétoriqueurs*. Paris: Champion, 1994.

Culler, Jonathan. « The Call of the Phoneme: Introduction ». *On Puns: The Foundation of Letters*. Oxford: Basil Blackwell, 1988. 1-16.

Dandrey, Patrick. *L'éloge paradoxal de Gorgias à Molière*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

Dane, Joseph A. « Parody/Irony and the Search for Books of Mass Destruction ». *Ironie/Parodie*. Dir. Linda Hutcheon. Numéro special de *Texte* 35/36 (2004): 105-118.

---. *The Critical Mythology of Irony*. Athènes, Géorgie: University of Georgia Press, 1991.

Dauphiné, Claude. « La société dans le *Policier apache* ». *Europe* 56.590/591 (juin-juillet 1978): 112-119.

Deguy, Michel. « Le débat ». *Effacement de la poésie?* Dir. Christian Doumet. Numéro spécial de *Littérature* 156 (décembre 2009): 6-15.

---. *La Poésie n'est pas seule*. Paris: Seuil, 1987.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Editions de Minuit, 1969.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe: capitalisme et schizophrénie I*. Paris: Editions de Minuit, 1973.

---. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie II*. Paris: Editions de Minuit, 1980.

De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Trad. Wlad Godzich. Deuxième édition. Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press, 1983.

De Marneffe, Daphné. « Le réseau des petites revues littéraires belges, modernists et d'avant-garde, du début des années 1920: construction d'un modèle et proposition de scheématisation ». *COnTEXTES* 4 (octobre 2008) 14.07.09 <http://contextes.revues.org/index3493.html>.

Denis, Benoît et Daphné de Marneffe, prés. *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri; CIEL, 2006.

Denis, Benoît et Paul Aron. « Réseaux et institution faible ». *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri; CIEL, 2006. 7-18.

Derrida, Jacques. « La Structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». *L'Ecriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967. 409-428.

---. « Comment nommer ». *Le Poète que je cherche à être: cahier Michel Deguy*. Paris: Belin; La Table Ronde, 1996. 182-206.

Dessons, Gérard. « Le négatif de la prose ». *Crise de prose*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002. 123-134.

---. *La Manière folle: essai sur la manie littéraire et artistique*. Paris: Manucius, 2010.

Dessons, Gérard et Henri Meschonnic. *Traité du rythme des vers et des proses*. Paris: Nathan, 2003.

Didi-Huberman, Géorges. *Survivance des lucioles*. Paris: Editions de Minuit, 2009.

Dijkstra, Bram. *Les Idoles de la perversité: figures de la femme fatale dans la culture fin-de-siècle*. Trad. Josée Kamoun. Paris: Seuil, 1992.

Doumet, Christian. *Faut-il comprendre la poésie?* Paris: Klincksieck, 2004.

---. « La fin de l''Age des poètes': remarques sur un philosophème ». *Effacement de la poésie?* Dir. Christian Doumet. Numéro spécial de *Littérature* 156 (décembre 2009): 42-54.

---, dir. *Effacement de la poésie?* Numéro spécial de *Littérature* 156 (décembre 2009).

Ducrot, Oswald. *Le Dire et le dit*. Paris: Editions de Minuit, 1989.

Eizensweig, Uri. *Fictions de l'anarchisme*. Paris: Christian Bourgois Editeur, 2001.

Ellmann, Maud. *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound*. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1987.

Escarpit, Robert. *L'Humour*. Coll. Que Sais-je? Paris: Presses Universitaires de France, 1981.

Fondane, Benjamin. *Baudelaire et l'expérience du gouffre*. Paris: Complexe, 1994.

---. « Faux concepts de l'art classique ». *Cahiers Benjamin Fondane* 10 (20007): 167-176.

Foucault, Michel. « La naissance d'un monde ». *Dits et écrits, 1954-1975*. Tome I. Paris: Gallimard, 2001. 786-789.

---. *Les Mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

---. *La Volonté de savoir: histoire de la sexualité I*. Paris: Gallimard, 1976.

Freud, Sigmund. *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Trad. Bertrand Féron. Paris: Gallimard, 1988.

Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Trad. Michel-François Demet. Paris: Livre de Poche, 1999.

Genette, Gérard. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 2004.

---. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

---. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

Godin, Christian. *La Totalité: La Totalité réalisée, les arts et la littérature.* Tome IV. Seyssel: Champ Vallon, 1997.

Guérin, Charles. *Persona: l'élaboration d'une notion rhétorique au 1er siècle avant Jésus-Christ*. Tome I. Paris: Vrin, 2009.

Guerrero, Gustave. *Poétique et poésie lyrique: essai sur la formation d'un genre*. Paris: Seuil, 2000.

Hamburger, Käte. *Logique des genres littéraires*. Trad. Pierre Cadiot. Paris: Seuil, 1986.

Hamon, Philippe. *L'Ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

Harnoncourt, Anne d', prés. *Futurism and the International Avant-Garde*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1980.

Herrnstein Smith, Barbara. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Hulten, Pontus. *Futurism and Futurisms*. Venice: Palazzo Grassi, 1986.

Hutcheon, Linda, dir. *Ironie/parodie*. Numéro spécial de *Texte* 35/36 (2004).

---. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Toronto: Routledge, 1994.

Illouz, Jean-Nicolas et Jacques Neefs, dir. *Crise de prose*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2002.

Ilvonen, Eero Ilmari. *Parodies de thèmes pieux dans la poésie française du moyen-âge: Pater, Credo, Ave Maria*. Paris: Champion, 1914.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, Caroline du Nord: Duke University Press, 1990.

Juin, Hubert. « Pour éveiller nos joies un beau crime est bien fort ». *Fantômas*. Dir. Francis Lacassin. Numéro spécial d'*Europe* 56.590/591 (juin-juillet 1978): 7-17.

Kalifa, Dominique. *L'Encre et le sang: récits de crimes et société à la Belle Epoque*. Paris: Fayard, 1995.

---. « La S.A.F., quelle histoire?! ». *Nouvelle Revue des Etudes Fantômassiennes* 1 (1993): 5-12.

Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Trad. A. Philonenko. Paris: Vrin, 1968.

Kierkegaard, Søren. *Œuvres complètes*. Trad. P.-H. Tisseau et E. Jacquet-Tisseau. Tome II. Paris: Editions de l'Orante, 1975.

Kindt, Tom. « 'L'auteur implicite': remarques à propos de l'évolution de la critique d'une notion entre narratologie et théorie de l'interprétation ». *Vox poetica* (25 février 2008) 10 mars 2011 <http://www.vox-poetica.org/t/kindt.htm>.

Kristeva, Julia. *Sèméiôtikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

Krzywkowski, Isabelle. *Le temps et l'espace sont morts hier: les années 1910-1920, poésie et poétique de la première avant-garde*. Paris: L'Improviste, 2006.

Johnson, Barbara. *Défigurations du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1979.

Lacan, Jacques. « Le stade du miroir ». *Ecrits I*. Paris: Seuil, 1970. 89-97.

Lacoste, Charlotte. *Séductions du bourreau*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

La Fuente, Véronique Richard de. *Valentine de Saint-Point (1875-1953): une poétesse dans l'avant-garde futuriste et méditerranéiste*. Céret: Editions des Albères, 2003.

Lecointe, Jean. *L'Idéal et la différence: la perception de la personnalité littéraire à la Renaissance*. Genève: Droz, 1993.

Lévinas, Emmanuel. *Hors sujet*. Paris: Livre de Poche; Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1987.

Lockwood, Richard. *The Reader's Figure: Epideictic Rhetoric in Plato, Aristotle, Bossuet, Racine and Pascal.* Genève: Droz, 1996.

Longin [pseudo-]. *Du sublime*. Trad. Jackie Pigeaud. Paris: Rivages, 1991.

Lukács, Georg. *La Théorie du roman*. Trad. Jean Clairevoye. Coll. Tel. Paris: Denoël, 1968.

Marx, William. *L'Adieu à la littérature: histoire d'une dévalorisation, 18ème-20ème siècle*. Paris: Editions de Minuit, 2005.

Merlin-Kajman, Hélène. *La Langue est-elle fasciste? langue, pouvoir, enseignement*. Paris: Seuil, 2003.

Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. Lagrasse: Verdier, 1990.

---. *Modernité modernité*. Paris: Gallimard, 1994.

---. *Politique du rythme, politique du sujet*. Lagrasse: Verdier, 1995.

Meylaerts, Reine. « 'Ils sont comme nous', les revues francophones belges et la Flandre (1919-1939): pour une approche macro- et microsociologique combinée ». *COnTEXTES* 4 (octobre 2008) 14.07.09 <http://contextes.revues.org/index3843.html>.

Migozzi, Jacques. *Boulevards du populaire*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2005.

Migozzi, Jacques et Philippe Le Guern. « Productions du populaire: repères et suggestions pour prolonger l'enquête ». *Production(s) du populaire*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2004. 7-14.

Monroe, Jonathan. *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1987.

Monte, Steven. *Invisible Fences: Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 2000.

Morin, Edgar. « La crise contemporaine et la 'crise de la mort' ». *L'Homme et la mort*. Paris: Seuil, 1970. 299-324.

Mossetto Campra, Anna Paola. Montjoie! *ou la ronde des formes et des rythmes*. Fasano: Grafischena, 1979.

Mus, David. *Le Sonneur de cloches: Villon, Shakespeare, Baudelaire, Mallarmé, Reverdy et nous autres*. Seyssel: Champ Vallon, 1991.

Mus, Francis *et al.*, prés. *COnTEXTES* 4 (octobre 2008) 14.07.09 <http://contextes.revues.org/index2983.html>.

Nakaji, Yoshikazu. *Combat spirituel ou immense dérision? essai d'analyse textuelle d'*Une saison en enfer. Paris: José Corti, 1987.

Nancy, Jean-Luc et Philippe Lacoue-Labarthe. *L'Absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Seuil, 1978.

Neuhuys, Paul. « Quelques poètes ». *Ça ira!* 11 (février 1921): 229-234.

Nietzsche, Frédéric. *L'Antéchrist*. Trad. Robert Rovini. Paris: Benoît Jacob, 2002.

Nietzsche, Friedrich. *Deuxième considération intempestive*. Trad. Henri Albert. Paris: Mille et une nuits, 2000.

---. *Le Gai savoir*. Trad. Pierre Klossowski. Ed. Marc B. De Launay. Paris: Gallimard, 1989.

---. *Contribution à la généalogie de la morale*. Trad. Angèle Kremer-Marietti. Paris: L'Harmattan, 2006.

---. *Généalogie de la morale*. Trad. Patrick Wotling. Paris: Le Livre de Poche, 2000.

---. *Par delà le Bien et le Mal*. Trad. Angèle Kremer-Marietti. Paris: L'Harmattan, 2006.

Noille-Clauzade, Christine, éd. *Le Style*. Coll. Corpus. Paris: Flammarion, 2004.

Partouche, Marc. *La Lignée oubliée: bohèmes, avant-gardes et art contemporain de 1830 à nos jours*. Romainville: Al Dante, 2004.

Patillon, Michel. *Eléments de Rhétorique classique*. Paris: Nathan, 1990.

---. *La Théorie du discours chez Hermogène le Rhéteur: essai sur les structures linguistiques de la Rhétorique ancienne*. Paris: Belles Lettres, 1988.

Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press, 2003.

Peureux, Guillaume. *Le Burlesque*. Paris: Gallimard, 2007.

Peytard, Jean. « Forme et dé-forme du sens (ou, le jeu des structures dans 'le Pont Mirabeau') ». *Syntagmes 2: enseignement du français oral, les structures variantes – Lautréamont, Apollinaire*. Paris: Les Belles Lettres, 1979. 289-302.

Pickering, Robert, Nathalie Vincent-Munnia et Simone Bernard-Griffiths, dir. *Aux origines du poème en prose français (1750-1850)*. Paris: Champion, 2003.

Pinson, Jean-Claude. « 'Lançons donc du blé à travers l'éther' ». *Effacement de la poésie?* Dir. Christian Doumet. Numéro spécial de *Littérature* 156 (décembre 2009): 16-35.

---. *Sentimentale et naïve: nouveaux essais sur la poésie contemporaine*. Seyssel: Champ Vallon, 2002.

Poggioli, Renato. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologne: Il Mulino, 1962.

Prigent, Christian et Bénédicte Gorrillot. *Christian Prigent, quatre temps*. Paris: Argol Editions, 2009.

Purnelle, Gérald et Björn-Olav Dozo. « L'apport des revues et de la statistique à l'approche des réseaux ». *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri; CIEL, 2006. 151-167.

Rabaté, Dominique, prés. *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.

Rabaté, Dominique, Yves Vadé et Joëlle Sermet, prés. *Le Sujet lyrique en question*. Numéro spécial de *Modernités* 8 (1996). Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.

Ramazani, Jahan. *The Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique Editions, 2000.

Reverseau, Anne. « Le rôle de la photographie dans l'esthétique moderniste, 1905-1930: changer le regard du poète ». Thèse de doctorat. Université Paris IV, 2011.

Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1967.

Riffaterre, Michael. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1983.

Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge, 2002.

Rodriguez, Antonio. *Le Pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. Sprimont, Belgique: Pierre Mardaga Editeur, 2003.

---. « 'L'épisode émotionnel' en poésie lyrique: toute progression affective n'est pas une narration ». *Vox poetica* (25 mars 2009) 04.05.09 <http://www.vox-poetica.org/t/pas/rodriguez2009.html>.

Rosset, Clément. *Loin de moi: étude sur l'identité*. Paris: Editions de Minuit, 1999.

Rousset, Jean. *Dernier regard sur le baroque*. Paris: José Corti, 1998.

Sacks, Peter. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

Sandras, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.

Sapiro, Gisèle. « Réseaux, institution(s) et champ ». *Les Réseaux littéraires*. Bruxelles: Le Cri; CIEL, 2006. 44-59.

Sartre, Jean-Paul. *L'Imaginaire*: *psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.

Schaeffer, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil, 1989.

Schiller, Friedrich. *De la poésie naïve et sentimentale*. Trad. Sylvain Fort. Paris: L'Arche, 2002.

Schilling, Derek. *Mémoires du quotidien: les lieux de Perec*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2006.

Schlanger, Judith. *La Mémoire des œuvres*. Lagrasse: Verdier, 2008.

Schoentjes, Pierre. *Fictions de la Grande Guerre: variations littéraires sur 14-18*. Paris: Classiques Garnier, 2009.

---. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.

Somville, Léon. *Devanciers du surréalisme: les groupes d'avant-garde et le mouvement poétique 1912-1925*. Genève: Droz, 1971.

Stead, Evanghélia. « Les perversions du merveilleux dans la petite revue, ou comment le *Nain Jaune* se mua en *Yellow Dwarf* dans treize volumes jaune et noir ». *Anamorphoses décadentes: études offertes à Jean de Palacio*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002. 102-139.

Tillotson, Kathleen. *The Tale and the Teller*. London: Rupert Hart-Davis, 1959.

Vadé, Yves. *Le Poème en prose et ses territoires*. Paris: Belin, 1996.

Walz, Robin. *Pulp Surrealism: Insolent Popular Culture in Early Twentieth-Century Paris*. Berkeley: University of California Press, 2000.

---. « Serial Killings: Fantômas, Feuillade, and the Mass-Culture Genealogy of Surrealism ». *The Velvet Light Trap* 37 (mars 1996): 51-57.

Ouvrages d'histoire

Audoin-Rouzeau, Stéphane et Annette Becker. *14-18, retrouver la guerre*. Paris: Gallimard, 2000.

Bachollet, Raymond. *Les Cent plus belles images de l'Affaire Dreyfus*. Paris: Editions Dabecom – Kharbine-Tapabor, 2006.

Baubérot, Jean. *Laïcité 1905-2005, entre passion et raison*. Paris: Seuil, 2004.

Baubérot, Jean et Séverine Mathieu. *Religion, modernité et culture au Royaume-Uni et en France (1800-1914)*. Paris: Seuil, 2002.

Beaupré, Nicolas et Christian Ingrao. « Marginaux, marginalité et marginalisation durant la guerre ». *Encyclopédie de la Grande Guerre 14-18*. Paris: Bayard, 2004. 761-776.

Bouvier, Jean. *Les Deux scandales de Panama présentés par Jean Bouvier*. Coll. Archives. sl: René Julliard, 1964.

Cabanel, Patrick. « Cohésion, remous et désintégration des communautés nationales ». *Encyclopédie de la Grande Guerre 14-18*. Paris: Bayard, 2004. 535-549.

---. *Entre religions et laïcité: la voie française, 19ème-21ème siècles*. Toulouse: Editions Privat, 2007.

Chaline, Nadine-Josette. « Pacifismes pendant la guerre ». *Encyclopédie de la Grande Guerre 14-18*. Paris: Bayard, 2004. 839-853.

Douay, Françoise. « Rhétorique et argumentation ». *Texto!* <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2320>.

Gugelot, Frédéric. *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France, 1885-1935*. Paris: CNRS Editions, 1998.

Mollier, Jean-Yves. *Le Scandale de Panama*. Paris: Fayard, 1991.

Poirier, Jean-Paul. *Le Tremblement de Terre de Lisbonne: 1755*. Paris: Odile Jacob, 2005.

Films

Cocteau, Jean. *Le Testament d'Orphée*. Réal. Jean Cocteau. Perf. Jean Cocteau. Studio Canal, 2002.

Dictionnaires et ouvrages de référence

Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire. Ed. 2000.

Debon, Claude, éd. *Apollinaire: glossaire des œuvres complètes*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1988.

Dupriez, Bernard. *Gradus: les procédés littéraires*. Paris: 10/18, 1984.

Green, Maria et Christine Andreucci, éds. *Bibliographie des poèmes de Max Jacob parus en revue*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1992.

Tanet, C. et T. Hordé, éds. *Dictionnaire des prénoms*. Paris: Larousse, 2007.

Waggoner, Mark W., compil. *Guillaume Apollinaire: A Critical Bibliography*. Encinitas, Californie: French Research Publications, 1994.

Œuvres consultées

Œuvres de Blaise Cendrars, Max Jacob et Guillaume Apollinaire

Apollinaire, Guillaume. *Œuvres complètes*. Ed. Michel Décaudin. 4 tomes. Paris: André Balland et Jacques Lecat, 1965-1966.

---. *Journal intime*. Ed. Michel Décaudin. Paris: Editions du Limon, 1991.

---. « Œuvres poétiques ». Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France. Don de Jacqueline Kolb Apollinaire. Côte NAF 16280.

---. « Manuscrits provenants du don de M. Bernard Poissonnier ». Bibliothèque Nationale de France. Don de Bernard Poissonnier. Côte NAF 25620-25621.

Cendrars, Blaise [fausse attribution]. *La Légende de Novgorode*. Saint Clément de Rivière: Fata Morgana, 1997.

Cendrars, Blaise. *Du monde entier*. Paris: Gallimard, 1919.

---. *L'Eubage: aux antipodes de l'unité*. Paris: Au Sans Pareil, 1926.

---. *La Fin du monde filmée par l'ange N.-D*. Paris: La Sirène, 1921.

---. *Panama or The Adventures of My Seven Uncles*. Trad. John Dos Passos. New York: Harper and Brothers Publishers, 1931.

---. *Panama ou les aventures de mes sept oncles*. Paris: La Sirène, 1918.

---. *Pâques à New York*. Paris: Editions René Kieffer, 1926.

---. *Poésies complètes*. Paris: Denoël, 1944.

Jacob, Max. *Actualités éternelles*. Ed. Didier Gompel-Netter et Marcelle Gautrot. Paris: Editions de la Différence, 1996.

---. *Le Cabinet noir*. Paris: Gallimard, 1968.

---. « Conte de Noël ». *Cahiers Bleus* 6 (septembre 1994): 114-118.

---. *Cornet à dés*. Paris: Stock, 1922.

---. *Cornet à dés*. Paris: Stock, 1923.

---. Epreuves corrigées du *Cornet à dés*. Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale de France. Fonds Max Jacob. Collection Didier Gompel-Netter. Don n° D97-13, côte NAF 2831.

---. *La Défense de Tartufe: extases, remords, visions, prières, poèmes et méditations d'un Juif converti*. Paris: Société Littéraire de France, 1919.

---. *Derniers poèmes en vers et en prose*. Paris: Gallimard, 1982.

---. *L'Echelle de Jacob*. Paris: Bibliothèque des Arts, 1994.

---. *L'Homme de cristal*. Paris: La Table Ronde, 1947.

---. *Le Laboratoire central*. Paris: Au Sans Pareil, 1921.

---. *Morceaux choisis*. Paris: Gallimard, 1936.

---. *Poèmes de Max Jacob*. Coll. Folio Junior. Paris: Gallimard, 2011.

---. *Quatre problèmes à résoudre: exercices proposés aux candidates au grade du brevet élémentaire*. Coll. Brimborions no. 85. Liège: Pierre Aelberts Editeur, 1962.

---. *Le Terrain Bouchaballe*. Paris: Gallimard, 1964.

Correspondances de Max Jacob et de Guillaume Apollinaire

Apollinaire, Guillaume *et al*. *Correspondance avec les artistes*. Ed. Laurence Campa et Peter Read. Paris: Gallimard, 2009.

Apollinaire, Guillaume et Herwarth Walden. *Correspondance Apollinaire-Walden (*Der Sturm*) 1913-1914*. Ed. Philipp Rehage. Caen: Minard, 2007.

Jacob, Max. *Cartes à Togores*. sl: Fundació la Mirada, 1998.

---. *Correspondance: les amitiés et les amours*. Ed. Didier Gompel-Netter. 3 tomes. Paris: L'Arganier, 2005-2007.

---. *Lettres à André Level*. Ed. Bernard Duchâtelet. Quimper: Bibliothèque Municipale de Quimper; Brest: Faculté des Lettres – Centre d'Etude des Correspondances, 1994.

---. *Lettres à Marcel Béalu* précédées de *Dernier visage de Max Jacob* par Marcel Béalu. Lyon: E. Vitte, 1959.

---. *Lettres à un ami: correspondance 1922-1937 avec Jean Grenier*. Paris: Le Temps Qu'il Fait, 1982.

---. *Lettres de Max Jacob à Jean Cocteau (1919-1944)*. Paris: Editions Paul Morihien, 1949.

---. *Lettres Mystiques 1934-1944 à Clotilde Bauguion*. Quimper: Calligrammes, 1984.

Œuvres et périodiques littéraires

L'Assiette au beurre. Sélection en ligne de la revue satirique (4er avril 1901- 15 octobre 1912) 05.05.11 <http://www.assietteaubeurre.org>.

Aventure, Dés. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Paris: Jean-Michel Place, 1975.

Bifur. Edition en facsimilé de la revue littéraire. 2 tomes. Paris: Jean-Michel Place, 1976.

Le Cahier des Poètes. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Genève: Slatkine Reprints, 1972.

Ça ira! Edition en facsimilé de la revue littéraire. Bruxelles: Editions Jacques Antoine, 1973.

Le Centaure. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Genève: Slatkine Reprints, 1971.

Le Crapouillot Deuxième série, no. 1-13 et hors série *Le Crapouillot parle du cinéma* et *Le Crapouillot l'an 3000* (1919).

Le Disque Vert. Edition en facsimilé des revues littéraires *Signaux de France et de Belgique*, *Le Disque Vert*, *Ecrits du Nord*. 4 tomes. Bruxelles: Editions Jacques Antoine, 1970-1971.

Les Ecrits Français. Revue littéraire. 1.1 (5 décembre 1913).

L'Œuf dur. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Paris: Jean-Michel Place, 1975.

Le Sourire 3.113 (21 décembre 1901).

Albert-Birot, Pierre. *Poèmes à l'autre moi* précédé de *La Joie des sept couleurs* et suivi de *Ma morte* et de *La Panthère noire*. Paris: Gallimard, 2004.

---, dir. *Sic: sons, idées, couleurs*. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Paris: Paris: Editions de la Chronique des Lettres Françaises, 1973.

Allègre, Henri. *1914: la sanglante épopée*. Toulon: Imprimerie G. Mouton et Th. Combe, 1914.

Apollinaire, Guillaume. *Alcools*. Deuxième édition. Paris: Gallimard, 1920.

Baudelaire, Charles. « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques ». *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois *et al*. Coll. Bibliothèque de la Pléiade. Tome II. Paris: Gallimard, 1976. 975-993.

Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la Nuit*. Ed. Max Milner. Paris: Gallimard, 1980.

Bonfils, J.-B. *La Guerre de 1914*. Draguignan: Imprimerie A. Riccobono, 1914.

Brisay, Henry de, compil. *Les Chansons de guerre de nos petits*. Etampes: Imprimerie La Semeuse, sd [1914?].

---, compil. *Jolies Chansons patriotiques*. Etampes: Imprimerie La Semeuse, sd [1914?].

Canudo, Ricciotto. *Le Livre de l'évolution: l'homme, psychologie musicale des civilisations*. Paris: Bibliothèque Internationale d'Edition E. Sansot et Cie, 1907.

Claudel, Paul. *Cinq grandes odes*. Paris: Gallimard, 1966.

Desnos, Robert. *Œuvres*. Ed. Marie-Claire Dumas. Coll. Quarto. Paris: Gallimard, 1999.

Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. Paris: Flammarion, 1994.

Dumont, Pierre, dir. *La Section d'Or* 1.1 (9 octobre 1912).

Fargue, Léon-Paul. *Poésies: Tancrède, Ludions, Poëmes, Pour la musique*. Paris: Gallimard, 1967.

Fels, Florent, dir. *Action*. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Paris: Jean-Michel Place, 1999.

Frénaud, André. « Note à propos de la construction d'un livre de poèmes ». *La Sainte Face*. Paris: Gallimard, 1968. 255-262.

Frick, Louis de Gonzague. *Trèfles à quatre feuilles: campagne 1914-1915*. Paris: Editions de la Phalange, 1915.

Ghil, René. *Traité du Verbe: états successifs (1885-1886-1887-1888-1891-1904)*. Ed. Tiziana Goruppi. Paris: Nizet, 1978.

Goll, Yvan. *Œuvres*. Tome I. Paris: Emile-Paul, 1968.

Gourmont, Remy de. *Nouvelles dissociations d'idées*. Paris: Editions du Siècle, 1925.

---. *L'Odeur des jacynthes*. Coll. Orphée. Paris: Editions de la Différence, 1991.

Grandmougin, Charles. *Poésies de la Revanche*. Dives-sur-Mer: A. Meyson, 1914.

Hellens, Franz. *Œil-de-Dieu*. Paris: Emile-Paul Frères, 1925.

Lautréamont, Comte [Isidore Ducasse]. *Œuvres complètes: les Chants de Maldoror, Lettres, Poésies I et II*. Ed. Hubert Juin. Paris: Gallimard, 1973.

Le Rouge, Gustave. *Le Mystérieux Docteur Cornélius*. Tome 1/2. Paris: Manucius, 2006.

Mac Orlan, Pierre. *Poésies documentaires complètes*. Paris: Gallimard, 1982.

Moerman, Ernst. *Fantômas* 1933. sl: Cahier du *Journal des Poètes*, 1933.

Pansaers, Clément. *Apologie de la paresse*. Paris: Editions Allia, 1996.

---. *Bar Nicanor*. Paris: Editions Allia, 2005.

---. *Le Pan-pan au cul du nu nègre*. Paris: Editions Allia, 2005.

Pansaers, Clément, dir. *Résurrection*. Bruxelles: Editions Jacques Antoine, 1973.

Perroud, C. *Guerre 1914-1915*. Toulon: Imprimerie Brémond La Loubière, 1914.

Pessoa, Fernando. *Fernando Pessoa and Co.: Selected Poems*. Trad. Richard Zenith. New York: Grove Press, 1998.

Rabourdin, Dominique, prés. *Proverbe*. Edition en facsimilé de la revue littéraire. Paris: Editions Dilecta, 2008.

Régnier, Henri de. *Poèmes choisis et présentés par Alain Bosquet*. Paris: Mercure de France, 1981.

Saint-Point, Valentine de. *Poèmes de l'orgueil*. Paris: Editions de l'Abbaye, 1908.

---. *La Soif et les mirages*. Paris: Figuière, 1912.

Stieglitz, Alfred, dir. *291*. Revue littéraire. 1-12 (mars 1915-février1916). 05.05.11 <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/291/index.htm>.

Valéry, Paul. *La Jeune Parque*. Paris: Gallimard, 1974.

---. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1958.

Verlaine, Paul. *Sagesse, Amour, Bonheur*. Paris: Gallimard, 1975.

Walden, Herwarth, dir. *Der Sturm* 4.148-191 (février 1913-15 décembre 1913).

Revues critiques spécialisées

Bulletin du Centre de Recherches Max Jacob 3-9 (1987).

Cahiers Max Jacob 6-10 (automne 2006-automne 2010).

Continent Cendrars 13-14 (2008-2010).

Feuille de routes 47-48 (printemps 2009-printemps 2010).

Revue des Lettres Modernes, série *Guillaume Apollinaire* 1-21 (1962-2001).

Revue des Lettres Modernes, série *Max Jacob* 1-3 (1973-1982).

Revue des Lettres Modernes, série *Blaise Cendrars* 1-6 (1986-2006).

RITM 29 (2003).

Europe 44.451/452 (novembre-décembre 1966).

Que Vlo-ve? Séries 1-4 (1973-2002).

Ouvrages critiques et biographiques consacrés à Apollinaire, Cendrars et Jacob

Albert-Birot, Arlette, prés. *Max Jacob et la création: actes du colloque d'Orléans*. Paris: Jean-Michel Place, 1997.

Albert-Birot, Arlette et André Guyon, prés. *Max Jacob à la confluence: actes du colloque de Quimper, 21-23 octobre 1994*. Quimper: Bibliothèque Municipale de Quimper; Université de Bretagne Occidentale, 1994.

Association des Amis de Max Jacob. *C'était il y a trente ans*. sl: Les Amis de Max Jacob, 1974.

Attal, Jean-Pierre. « La vocation de Max Jacob ». *Mercure de France* 352 (octobre 1964): 320-325.

Becker, Annette. *Apollinaire: une biographie de guerre*. Paris: Tallandier, 2009.

Bedeschi, Andrea. « 'Cette dernière déroute de mes ambitions': la pubblicazione postuma di *Actualités éternelles* et di altre poesie jacobiane ». *Francofonia* 33 (1997): 75-90.

---. « Le *Christ à Montparnasse* de Max Jacob: un dossier pour quel ouvrage? ». *Francofonia* 36 (1999): 3-23.

Bernard, Jacqueline, prés. *Cendrars, l'aventurier du texte*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1992.

Black, Moishe. « Mothers and Sons by Max Jacob ». *The French American Review* 64.1 (printemps 1993): 23-32.

Black, Moishe et Maria Green, préf. *Hesitant Fire: Selected Prose* par Max Jacob. Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 1991. *xiii-xxii*.

Blanche, Jacques Emile. *Propos de peintre: de Gauguin à la* Revue Nègre*, troisième série: Gauguin, Monet, Sargent, Helleu, Van Gogh, la peinture anglaise moderne, Dada, la* Revue Nègre. Paris: Emile-Paul Frères, 1928. 1-4.

Bochner, Jay. « An American Writer Born in Paris: Blaise Cendrars Reads Henry Miller Reading Blaise Cendrars ». *Twentieth-Century Literature* 49.1 (printemps 2003): 103-121.

Bohn, Willard. « Selected Letters from 'Lou' to Apollinaire ». *Romance Quarterly* 37.2 (mai 1990): 165-174.

Boucharenc, Myriam. « A la découverte du reel: voyage et reportage entre les deux guerres ». *RITM* 29 (2003): 161-172.

Breunig, L. C. « The Laughter of Apollinaire ». *Yale French Studies* 31 (mai 1964): 66-73.

Brownstein, Michael, préf. *The Dice Cup: Selected Prose Poems* par Max Jacob. Trad. John Ashbery, David Ball *et al*. New York: Sun, 1979. *i-v*.

Chefdor, Monique, Claude Leroy et Frédéric-Jacques Temple, prés. *Sud* 18 (1988).

Collier, S. J. « Max Jacob's *le Cornet à dés*: A Critical Analysis ». *French Studies* 11.2 (avril 1957): 149-167.

Debauve, Jean-Louis. « Nouveau supplément au *Cornet à dés* ». *Histoires littéraires* 9.41 (janvier-mars 2010): 23-38.

Faudemay, Alain *et al*. *Max Jacob poète et romancier*. Numéro spécial d'*Op. cit.* 4 (avril 1995).

Follet, Lionel. « Apollinaire entre vers et prose: de 'l'Obituaire' à 'la Maison des morts' ». *Semen* 3 (1987, mis en ligne 12 décembre 2007) 23.09.09 <http://semen.revues.org/document5523.html>.

Greene, Tatiana. « La 'pure poésie' de Blaise Cendrars ». *French Review* 57.6 (mai 1984): 810-819.

Harris, G. T. « André Malraux et l'esthétique de Max Jacob ». *Modern Language Review* 66.3 (juillet 1971): 565-567.

Hubert, Etienne-Alain. *Circonstances de la poésie: Reverdy, Apollinaire, surréalisme*. Paris: Klincksieck, 2009.

Lefèvre, Frédéric. Entretien avec Max Jacob. *Une heure avec…: deuxième série*. Coll. Les Documents Bleus. Paris: Editions de la NRF, 1924. 161-174.

Leroy, Claude, prés. *Cendrars à l'établi 1917-1931*. Paris: Non Lieu, 2009.

Luca, Toussaint. *Guillaume Apollinaire: souvenirs d'un ami*. Monaco: Editions du Rocher, 1954.

Martens, David, prés. *Blaise Cendrars: un imaginaire du crime*. Paris: L'Harmattan, 2008.

Morganroth Schneider, Judith. « Max Jacob Juif ». *French Review* 63.1 (octobre 1989): 78-87.

Murat, Michel, dir. *Guillaume Apollinaire,* Alcools. Coll. Littératures Contemporaines no. 2. Paris: Editions Klincksieck, 1996.

O'Neil, Mary Anne. « Max Jacob: Meditative Poet: A Study of the Devotional Verse of *l'Homme de cristal* ». *Degré second* 8 (juillet 1984): 35-45.

Oxenhandler, Neal. « Concealment and Presence: Concealed Emotions in the Poetry of Max Jacob ». *Dada/Surrealism* 5 (1975): 53-57.

Pelletier, Christian. « Le manuscrit du *Cornet à dés* ». *L'Information littéraire* 26.5 (novembre-décembre 1974): 226-228.

Pérard, Joseph. *Max Jacob l'universel*. Colmar: Editions Alsatia, 1974.

Pietromarchi, Luca. « Aerostati fosforescenti in *le Cornet à dés* di Max Jacob ». *Il Lettore di Provincia* 16.61/62 (juin-septembre 1985): 42-45.

---. « Il 'fantastico ordinario' di Max Jacob ». *Il Lettore di Provincia* 13.51 (1982): 25-31.

Plantier, René. « La préface et les textes du *Cornet à dés* de Max Jacob ». *Etudes de Lettres* 1/2 (2000): 49-56.

Renaud, Philippe. *Les Trajets du Phénix: de la 'Chanson du mal-aimé' à l'ensemble d'*Alcools. Paris: Minard, 1983.

Rousselot, Jean. *Max Jacob au sérieux*. Charlieu: La Bartavelle, 1994.

Sacks-Galey, Pénélope. « Apollinaire: espace et paysage de signes ». *Interfaces* 11/12 (juin 1997): 249-261.

Ségal, Alain. « Max Jacob entre le simplisme et le Grand Jeu ». 43 (décembre 1996): 10-26.

---. « Max Jacob et certains écrivains rémois ». *Le Bibliophile Rémois* 36 (octobre 1994): 3-20.

---. « Présence de Pablo Ruiz Picasso dans l'illustration de certaines oeuvres de Max Jacob ». *Le Bibliophile Rémois* 9 (25 décembre 1987): 11-14.

---. « Présence de Pablo Ruiz Picasso dans l'illustration de certaines oeuvres de Max Jacob (suite) ». *Le Bibliophile Rémois* 10 (mars 1988): 11-16.

Ouvrages critiques et théoriques divers

L'Insaisissable: Bulletin de la S.A.F. 1-17 (décembre 1993-avril 1997).

Agamben, Giorgio. « L'hymne brisé ». *Po&sie* 117/118 (2006): 77-81.

Alexandre, Didier, dir. *Le Recueil poétique*. Numéro spécial de *Méthode!* 2 (juin 2002).

Becker, Annette. *La Guerre et la foi: de la mort à la mémoire 1914-1930*. Paris: Armand Colin, 1994.

---. *Oubliés de la Grande Guerre*. Paris: Editions Noêsis, 1998.

Becker, Jean-Jacques et Stéphane Audoin-Rouzeau, éds. *Encyclopédie de la Grande Guerre 14-18*. Paris: Bayard, 2004.

Becker, Jean-Jacques, Jay Winter *et al*. *Guerre et cultures 1914-1918*. Paris: Armand Colin, 1994.

Bergson, Henri. *Le Rire*. Coll. Quadrige. Paris: Presses Universitaires de France, 1940.

Bloch, Marc. *Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*. Paris: Editions Allia, 2007.

Bobillot, Jean-Pierre. *Trois essais sur la poésie littérale: de Rimbaud à Denis Roche, d'Apollinaire à Bernard Hiedsieck*. Romainville: Al Dante; Paris: Editions Léo Scheer, 2003.

Chèvrefils-Desbiolles, Yves. *Les Revues d'art à Paris (1905-1940)*. Paris: Ent'revues, 1993.

Colvile, Georgiana. *Vers un langage des arts autour des années vingt*. Paris: Klincksieck, 1977.

Combe, Dominique. *Les Genres littéraires*. Paris: Hachette, 1992.

Cornilliat, François et Richard Lockwood, dir. *Ethos et pathos*: *le statut du sujet rhétorique*. Paris: Champion, 2000.

Deguy, Michel. *Le Sens de la visite*. Paris: Stock, 2006.

Delluc, Louis. *Charlie Chaplin / Charlot*. Coll. Les Introuvables. Paris: Editions d'Aujourd'hui, 1975.

Dick, Jennifer K. « La Pop Culture, de la publicité dans la poésie: un renversement de l'ordre économique ». *Trans* 9 (hiver 2010) <http://trans.univ-paris3.fr>.

Doumet, Christian. *La Déraison poétique des philosophes*. Paris: Stock, 2010.

Flieger, Jerry Aline. *The Purloined Punchline: Freud's Comic Theory and the Postmodern Text*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991.

Fumaroli, Marc. *L'Age de l'éloquence*. Genève: Droz, 2002.

Gauvin, Lise. *La Fabrique de la langue, de François Rabelais à Réjean Ducharme*. Paris: Seuil, 2004.

Grojnowski, Daniel. *Comiques d'Alphonse Allais à Charlot: le comique dans les Lettres et les Arts*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

Hermetet, Anne-Rachel. *Les Revues italiennes face à la littérature française contemporaine*. Paris: Champion, 2003.

Jourde, Pierre. *Littérature monstre: études sur la modernité littéraire*. Paris: L'Esprit des Péninsules, 2008.

Kalifa, Dominique, dir. *Nouvelle Revue des Etudes Fantômassiennes* 1 (1993).

Kierkegaard, Søren. *Crainte et tremblement*. Trad. Charles Le Blanc. Paris: Payot – Rivages, 2000.

Lacassin, Francis, dir. *Fantômas vivant*. Numéro spécial d'*Europe* 56.590/591 (juin-juillet 1978).

Lecercle, Jean-Jacques. *The Violence of Language*. London: Routledge, 1990.

Lemonier, Marc. *Sur la piste de Fantômas*. sl: Editions Hors Collection; Gaumont, 2005.

Lévinas, Emmanuel. *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*. Paris: Livre de Poche; Kluwer Academic, 1971.

Manning, Nicholas. « La hantise de la rhétorique ou la quête d'un langage 'vrai': problèmes et paradoxes autour de l'exigence de sincérité dans la poésie moderne ». Thèse de doctorat. Université de Strasbourg, 2009.

Maulpoix, Jean-Michel. *La Poésie malgré tout*. Paris: Mercure de France, 1996.

Meizoz, Jérôme. *L'Age du roman parlant (1919-1939): écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*. Genève: Droz, 2001.

Metzidakis, Stamos. *Understanding French Poetry: Essays for a New Millenium*. New York: Garland Publishing, 1994.

Mus, Francis *et al*. *L'Etude des revues littéraires en Belgique*. Numéro spécial de *COnTEXTES* 4 (octobre 2008) 14.07.09 <http://contextes.revues.org/index2983.html>.

Pajak, Frédéric. *Le Chagrin d'amour*. Paris: PUF, 2000.

Parinet, Elisabeth. *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine (19ème-20ème siècles)*. Paris: Seuil, 2004.

Paulhan, Jean. *Clef de la poésie*. Coll. Métamorphoses. Paris: Gallimard, 1944.

---. *Les Fleurs de Tarbes ou la Terreur dans les lettres*. Paris: Gallimard, 1990.

Pinson, Jean-Claude. *A Piatigorsk, sur la poésie*. Nantes: Editions Cécile Defaut, 2008.

---. « Ambition grande / action restreinte, action restreinte / ambition grande ». *A quoi bon la poésie aujourd'hui?* Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2007. 21-30.

---. *L'Art après le grand art*. Nantes: Editions Cécile Defaut, 2005.

---. *Habiter en poète: essai sur la poésie contemporaine*. Seyssel: Champ Vallon, 1995.

---. *Hobby et dandy: sur l'art dans son rapport à la société*. Nantes: Editions Pleins Feux, 2003.

Rosset, Clément. *Le Réel et son double: essai sur l'illusion*. Paris: Gallimard, 1984.

Shaw, Mary. *The Cambridge Introduction to French Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Stierle, Karlheinz. « Identité du discours et transgression lyrique ». *Poétique* 32 (novembre 1977): 422-441.

Thibaudet, Albert. *Réflexions sur la littérature*. Paris: Gallimard, 1938.

Warren, Rosanna. *Fables of the Self: Studies in Lyric Poetry*. New York: W. W. Norton and Company, 2008.

Zimmermann, Laurent. *La Littérature et l'ivresse: Rabelais, Baudelaire, Apollinaire*. Paris: Hermann, 2009.

---. *Rimbaud ou la dispersion*. Nantes: Editions Cécile Defaut, 2009.

Films et enregistrements sonores

Les Heures chaudes de Montparnasse. Réal. Jean-Marie Drot. Coffret 2. INA, 2006.

Cendrars, Blaise et Michel Manoll. *Blaise Cendrars en bourlinguant…entretiens avec Michel Manoll.* Enreg. 1950. INA / Radio France / Scam, 2006.

Dictionnaires et ouvrages de référence

Green, Maria. Site bio-bibliographique sur Max Jacob. 15.05.11 <http://www.arts.usask.ca/maxjacob/>.

Sainéan, Lazare. *L'Argot des tranchées d'après les lettres des Poilus et les journaux du front*. Paris: Manucius, 2006.

Autres documents

« Autour de Max Jacob ». Catalogue de vente, Librairie Lipschutz. *Philiobiblion* 48.72 (1938): 29-41.

Boulouque, Claudine et Claude Bourdois. *Max Jacob dans ses livres*. Catalogue de l'exposition de 1994. Paris: Les Amis de la Reliure originale; Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1994.