

Apollinaire simultané ?

«C'est insupportable, véritablement dans cette marche hollandaise on passe son temps à changer d'uniforme» : choisie d'abord comme une pointe dirigée contre l'opportunisme théorique de Barzun, cette citation de *Fantômas*, qui constitue l'épigraphe de l'article «Simultanisme-Librettisme» d'Apollinaire, illustre parfaitement le flou conceptuel qui entoure la notion de simultanété. Idée «dans l'air¹», pour reprendre les termes d'Apollinaire, cette notion fuyante, employée en peinture comme en poésie sans définition préalable, cristallise de nombreuses querelles esthétiques. Devenue un enjeu — puisque l'affirmation d'une pratique simultanée en revient à l'affirmation d'un statut moderniste — la simultanété n'en devient que plus difficile à cerner. En outre, elle s'accompagne parfois d'un effet en «trompe-l'œil» : ainsi, on observe une certaine inadéquation entre la théorie et la pratique, comme en témoignent par exemple deux poèmes intitulés «Simultanétés» (l'un de Bouhélier², l'autre d'Apollinaire³, dont la facture demeure traditionnelle, ou bien le décalage frappant chez Barzun entre une production foisonnante de textes théoriques pour une production poétique restreinte.

Source de malentendus et de polémiques, la question de la simultanété permet de mieux comprendre les débats esthétiques qui agitent le monde artistique à la veille de la Première Guerre Mondiale. Elle constitue également un moment tout à fait particulier de l'esthétique apollinarienne : la place d'Apollinaire — si peu théoricien — dans ces querelles théoriques manifeste chez lui la volonté de mettre toute son œuvre poétique en perspective par rapport à cette simultanété symbole de modernité. Mais Apollinaire n'en fait pas un absolu, et il nous paraît important de souligner que la simultanété reste chez lui un tremplin esthétique, une technique, au service d'une faculté essentielle, l'ubiquité.

I- Emergence et circulation de la notion

1) Une notion poreuse

L'une des difficultés majeures dans la compréhension de la simultanété réside dans le fait qu'elle passe d'un art à l'autre sans redéfinition préalable, et qu'une toile semble pouvoir être dite «simultanée» au même titre qu'un poème, voire d'un objet d'art. Mais cette indétermination théorique s'accompagne d'un phénomène massif de collaboration artistique : un exemple parmi d'autres, Apollinaire place le poème «Les Fenêtres» (qu'il considère comme simultané) en tête du catalogue relatif à l'exposition de la série des «Fenêtres» réalisée par Delaunay. Autre exemple de cette indistinction artistique, la liste établie par Cendrars à la demande d'Apollinaire, intitulée précisément *Dates des contrastes simultanés*⁴. Destinée à retracer les étapes marquantes de la pratique simultanée, cette liste réunit aussi bien Delaunay que Cendrars, Cravan ou Apollinaire, en y adjoignant

¹ «A propos de la poésie nouvelle», in *Œuvres en prose complète*, vol. II, Pléiade, p. 981.

² *La Vie française*, juin 1912.

³ *Calligrammes*, in *Œuvres poétiques*, Pléiade, p. 285.

⁴ Cette liste est reproduite à la fin de l'article de Michel Décaudin intitulé «Petites clartés pour une sombre querelle», in *Simultanéisme/Simultanéita*, Quaderni del Novecento Francese, 10, Bulzoni-Nizet, 1987, p. 19-25.

également quelques objets d'art décoratifs confectionnés par Sonia Delaunay. Vue par le prisme de la simultanéité dont tous les artistes à vocation moderniste se revendiquent, la perspective de l'art apparaît radicalement modifiée, lissée, dans une même recherche effrénée de simultanéité. Mais le partage du terme «simultanéité» implique-t-il un partage des moyens propres à chaque domaine artistique ? Dans quel domaine le vocable «simultanéité» a-t-il fait son apparition ? Une remise en perspective historique permettra d'envisager ensuite la manière dont Apollinaire s'est progressivement imprégné de ce mot d'ordre moderniste.

2) Plusieurs niveaux de distinction

Dans un article intitulé «Petites clartés pour une sombre querelle⁵», Michel Décaudin retrace les différents champs d'application de la notion de «simultanéité». Il montre que l'idée — sinon le terme lui-même — était présente dès les premiers écrits des peintres futuristes en 1910, et qu'alors la simultanéité est conçue à la fois comme une vision du monde liée au culte de la modernité, et comme une technique. Partant du principe que tout est mouvement, vibration, dynamisme, les futuristes affirment la nécessité de rompre avec la représentation traditionnelle, et préconisent de ne plus se limiter à un «instant fixé», mais de reproduire la «sensation dynamique», en juxtaposant des impressions éloignées les unes des autres ou successives dans le temps. Décaudin cite la toile de Balla «Dynamisme d'un chien en laisse» (1912) comme représentative de ce premier moment dans l'émergence de la simultanéité. Avec le *Manifeste sur l'imagination sans fils et les mots en liberté*, le terme de simultanéité commence à être appliqué en dehors du domaine strictement pictural. F. T. Marinetti évoque une «nouvelle conception de la page typographiquement picturale» destinée à être, comme le tableau, «balayée d'un seul regard». Le poème peut alors se faire auto-illustration, comme le texte formant un ballon dans «Zang Tuum Tuumb». Parallèlement aux recherches des futuristes italiens, Delaunay explore les contrastes simultanés, qui lui valent de la part des futuristes le reproche de plagiat : Boccioni publie dans *Lacerba* un article acerbe intitulé *I Futuristi plagiati in Francia*. Pourtant, comme Delaunay s'en va s'en expliquer, il n'y a rien de commun (hormis la proximité des termes) entre «simultanéité» et la pratique du «simultané» à laquelle se livre Delaunay. Le «simultané» ne désigne qu'une technique jouant sur les couleurs, et le peintre souligne qu'il a emprunté l'expression «contrastes simultanés» au chimiste Eugène Chevreul. Delaunay revendique l'originalité de sa série «Les Fenêtres» en tant que fruit d'un «métier», simultané, et non pas d'une «vision simultanée» qui, dit-il, «a toujours existé dans l'art».

L'on mesure déjà combien la notion de simultanéité, source de polémiques, l'est aussi de réflexions théoriques, et il paraît intéressant de remarquer que, si Delaunay a du terme «simultané» une conception plus restreinte que la vision simultanée des futuristes, il permet de mettre en avant la notion de contraste, fondamentale dans le déploiement de la simultanéité dans le paysage artistique français. Ainsi, une nouvelle étape est franchie avec la parution en octobre 1913 du «Premier Livre Simultané» qu'est «La Prose du Transsibérien», réunissant sur le papier un poème de Blaise Cendrars et les «contrastes simultanés» de Sonia Delaunay : il ne s'agit pas de l'illustration d'un texte par un peintre,

⁵Op. cit.

mais de la recherche de contrastes et d'échos entre deux domaines artistiques distincts. C'est donc une entreprise différente de celle des futuristes qui tendaient à estomper les frontières entre poème et tableau ; ici, on se trouve dans le jeu des contrastes et non dans la vision synthétique.

Curieusement, on retrouve cette recherche de synthèse initiée par les futuristes chez un auteur très critiques vis-à-vis d'eux, Henri-Martin Barzun. Désireux de renouveler la pratique de la poésie, théoricien prolix, il cherche à transcrire poétiquement la fusion de l'individuel dans l'universel que représente pour lui le monde moderne. Il diffuse ses idées par le biais de sa revue *Poème et Drame*, dans laquelle il publie *L'Ere du Drame* en 1912 et *Voix, rythmes et chants simultanés* en 1913. Ces textes développent une conception de la poésie comme un chant universel et polyphonique, où les voix se mêlent les unes aux autres. La poésie selon Barzun a donc vocation à être récitée par des solistes ou un chœur, ce qui implique une disposition typographique «en ensembles». Barzun s'est montré plus prodigue de théories que de poèmes, et très peu ont été «représentés» ; cependant, en 1917, deux de ses disciples, Divoire et Voirol, ont mis en scène certains de leurs poèmes et un de Barzun. Divoire, à propos de la représentation du «Sacre du Printemps», représentation verbale de l'œuvre de Strawinski, déclare : «vous allez entendre, pour la première fois, un poème simultanément⁶».

Entre 1912 et 1914, on l'a vu, la notion de simultanéité se propage à la manière d'une onde très rapide, de la peinture à la poésie, et touche presque au théâtre, avec les tentatives de Barzun. L'étiquette «simultané» s'applique à des œuvres que l'on peut voir, ou lire, ou encore écouter. La notion de simultanéité s'apparenterait alors en quelque sorte à un magma théorique s'accommodant de toutes les innovations. Avant de voir quel usage Apollinaire en fait, reprenons un peu de distance grâce à la distinction limpide que propose Laurent Jenny dans *La Fin de l'intériorité*. Il part du constat que le simultanéisme⁷ recouvre des réalités différentes, la simultanéité des contenus lyriques d'une part, et des moyens expressifs de l'autre, les deux n'étant pas automatiquement liés. A titre d'exemple, Jenny fait ainsi remarquer que dans *La Vie unanime*, Jules Romains étend la conscience lyrique d'un instant à une multitude d'objets perçus, tout en gardant une grande platitude dans les moyens d'expression. Pour Jenny, il existe deux manifestations de la simultanéité des contenus lyriques : le lyrisme synthétique d'une part, du type *La Vie unanime*, et de l'autre le lyrisme disjonctif, du type «Les Fenêtres» d'Apollinaire qui maintient sur un même plan des énoncés particulièrement hétérogènes. Jenny replace le lyrisme synthétique dans une veine polyphonique et synthétique qui se réfère, comme Barzun, à un modèle musical post-symboliste, tandis que le lyrisme disjonctif se rattache à un modèle spatia pré-moderniste.

La question de la simultanéité est quasiment impossible à éluder pour les poètes de l'avant-guerre, *a fortiori* lorsqu'ils se déclarent modernistes. Pour Apollinaire, qui conçoit la simultanéité dans une acception très large, ce concept permet une présentation unifiée de son œuvre, et joue le rôle d'un «tremplin» qui assure la transition vers les poèmes

⁶Cité par Alexandra Charbonnier, in «Une Conférence de Fernand Divoire, sur "Le Sacre du Printemps" de Sébastien Voirol», in *Simultanéité/Simultanéïta*, *op. cit.*

⁷Simultanéité, simultanisme, simultanéisme sont souvent employés indifféremment. D'après nous, la simultanéité renverrait à la notion elle-même, et simultanisme (terme forgé par Barzun) ou simultanéisme à sa mise en pratique.

calligrammatiques, qui réunissent à la fois la simultanéité des contenus lyriques et des moyens expressifs.

3) Apollinaire et la notion de simultanéité : du pinceau au phonographe.

C'est dans un article des *Soirées de Paris* de décembre 1912, intitulé «Réalité, peinture pure» qu'Apollinaire entre pour la première fois en contact avec la notion, mais de manière détournée, dans un discours second, puisqu'il ne fait que citer Delaunay. Dans cette retranscription des propos du peintre, dont voici un extrait, «Le *contraste simultané* assure le dynamisme des couleurs, par le contraste simultané et toutes les mesures (*impaires*) issues des couleurs selon leur expression dans leur mouvement représentatif, voilà la seule réalité pour construire en peinture⁸», il n'y a pas encore appropriation. En juin 1913, Apollinaire emploie le terme dans «L'Antitradition futuriste», sous la rubrique «Techniques sans cesse renouvelées ou rythmes». Ici, «simultanéité» s'inscrit tout naturellement dans cet exercice de style futuriste qu'est «L'Antitradition». Ce terme reste encore dans une certaine mesure un emprunt, mais il est notable qu'il apparaisse dans la rubrique des «techniques». La simultanéité reste donc un moyen au service d'une «construction» qui concerne tous les domaines artistiques. Une étape est franchie le 5 juillet 1913, date à laquelle Apollinaire fait paraître dans *Paris-Midi* une lettre dans laquelle il mentionne la simultanéité dans un sens proprement littéraire :

Il est vrai que depuis un an j'ai souvent parlé du *disque poétique*, ajoutant c'était la forme par laquelle je voudrais publier mes poèmes.

Barzun a eu raison de lancer son manifeste touchant la *simultanéité poétique* dont la paternité lui appartient, car je n'avais songé à confier aux disques que des poèmes personnels. Il a ainsi élargi l'idée et en a fait l'élément principal de la plus importante réforme littéraire de tous les temps. Loué soit-il⁹ !

Arrêtons-nous ici sur la mention du phonographe : c'est véritablement le médium par lequel Apollinaire va s'approprier l'idée de simultanéité : dans le domaine pictural, nous l'avons vu, elle lui demeure encore relativement étrangère, citation ou emprunt. L'objet phonographe va inciter à Apollinaire à envisager une conception proprement poétique de la simultanéité. Il va s'agir pour lui de substituer le poème au phonographe. En effet, dans l'article «Nos amis les futuristes» publié en février 1914, Apollinaire souligne que les tentatives de Barzun restent virtuelles si elles ne sont pas représentées oralement et lui oppose une la récitation du poème de Jules Romains, «L'Eglise» :

Il [le poème] devait se réciter à quatre voix qui se répondaient, se mêlaient en d'authentiques simultanités, irréalisables autrement que dans la récitation directe, ou sa reproduction par le moyen du phonographe¹⁰.

Selon Apollinaire, la simultanéité poétique recherchée par Barzun n'est effective que dans la récitation, non dans la disposition typographique, et il le cantonne au rôle de «poète phonographiste», concluant que «dans le livre, M. Barzun est resté successif¹¹».

⁸*Œuvres en prose complètes*, vol. II, p. 494.

⁹*Œuvres en prose complète*, vol. II, p. 1701.

¹⁰*Ibid.*, p. 971.

¹¹*Ibid.*, p. 982.

Apollinaire entreprend précisément de dépasser la successivité de l'écriture, en réunissant les deux aspects de la notion de simultanéité, le versant musical post-symboliste et le versant visuel pré-moderniste. A partir du modèle phonographique, il va s'employer à écrire, non pas pour un phonographe, mais comme un phonographe, cela en modifiant la disposition du poème. La réponse apollinarienne à la question de la simultanéité passe donc d'abord par des poèmes, mais il va être amené à prendre position, certes tardivement, dans la querelle qui secoue les milieux littéraires à partir d'octobre 1913, et dont nous allons retracer les grandes lignes.

II- Les querelles de 1913-1914

1) Barzun l'Antagoniste

Le 13 octobre 1913, le quotidien *Paris-Journal* se fait l'écho largement ironique de la publication du «Premier Livre Simultané» :

[...] Le texte du livre *La Prose du Transsibérien* est mince : poème en 400 vers. Il n'y a aucune raison pour qu'il ne le soit pas en 4 000 ou 40 000.

Et les deux fumistes espèrent que leurs contemporains qui les verront au Salon d'Automne leur feront pour le moins la réclame qu'obtinrent les futuristes et les cubistes. Les deux collaborateurs connaissent leur époque.

Après une escarmouche dans la même veine avec Sonia Delaunay, les rédacteurs de *Paris-Journal* déclarent cependant leur indignation à propos d'une lettre anonyme adressée à la revue *Gil Blas* et qui se répand en propos venimeux envers Cendrars, Delaunay, et, en arrière-plan, Apollinaire :

La Poésie simultanée honorée d'un nouveau plagiat métèque

En mai 1913 paraissait l'art poétique d'un idéal nouveau, Voix rythmes et chants simultanés exprimant l'Ere du Drame. On se souvient de l'accueil enthousiaste que fit la jeunesse littéraire à son promoteur, M. Barzun, dont la haute originalité fut établie en quelques belles critiques, notamment celles de MM. de Visan et Mercereau, deux jeunes maîtres de la littérature, si justement préférés par Paul Fort aux journalistes métèques de l'école fantaisiste dont il s'entourait autrefois.

Aujourd'hui que le succès du simultanisme s'affirme de plus en plus éclatant, surgissent de tous côtés des légions d'imitateurs et de suiveurs. Les *Bandeaux d'or* publiaient l'été dernier un poème d'un jeune auteur qui était un peu discret hommage au simultanisme. A la même époque, un journaliste pressé réclamait cyniquement à un courrier littéraire (par télégramme !) la paternité du *disque poétique*. Il ne lui fut pas plus discuté que sa candide suppression de la virgule et ses non moins candides mots en liberté (imités de Marinetti) et si comiquement parodiés par un de nos amis :

Ababa abibi avovo avol ; linair.

Non moins plagiaire, non moins métèque, se présente une prose exotique dont nous recevons le bulletin d'annonce. Nous ne doutons pas que la conscience artistique ne s'émeuve de si scandaleux procédés. «Se déclarer partisan d'une

esthétique nouvelle n'oblige nullement à condamner les arts précédents. »
Ajoutons que cela ne légitime pas le plagiat.

Nous sommes heureux, en cette occurrence, d'apporter à M. Barzun que nous ne connaissons pas personnellement l'hommage d'une très vive sympathie.»

Les Antagonistes

Il fait peu de doute que derrière la signature «Les Antagonistes» se dissimule Barzun, avide de revendiquer la primauté de ses théories simultanistes. Accusés de plagiat, Sonia Delaunay et Cendrars sont bien sûr les premières cibles de sa plume acerbe, mais Apollinaire, le «journaliste pressé», en fait également les frais. L'allusion vise le télégramme paru dans *Paris-Midi* et cité plus haut, où Apollinaire faisait sienne l'expression «disque poétique», mais reconnaissait à Barzun la paternité du terme «simultanité poétique». Le caractère nauséabond des remarques sur les «métèques» déclencha une série de réactions indignées, de Paul Fort notamment. Etonnamment, Apollinaire ne réagit pas publiquement.

Le 5 décembre 1913, la querelle sur le simultanisme resurgit sous la forme d'une charge en règle menée par Nicolas Beauduin contre Barzun, par le biais de l'article «Le Renouveau de l'Ecole de Scribe ou l'Ere du livret d'opéra» paru dans les colonnes de *Paris-Journal*. Voici les conclusions de ce long article que Beauduin donne toujours dans *Paris-Journal*, le 21 décembre 1913 :

Cher Monsieur Paul Lévy,

Dans mon étude : *Un Renouveau de l'Ecole de Scribe ou l'Ere du livret d'opéra*, nous avons montré : 1° que le poème simultané est un dispositif d'écriture déjà employé par les librettistes 2° que le poème parlé à plusieurs voix ensemble est pratiquement irréalisable 3° que du fait qu'il est «imprimé», c'est-à-dire lu, le chant simultané n'existe pas.

Beauduin observe une ressemblance entre la disposition typographique d'un livret d'opéra et des poèmes de Barzun, en conclut qu'ils sont de même nature et qu'il n'y a rien de nouveau dans les tentatives de l'«Antagoniste». Sa critique est intéressante, car elle part du principe que l'oralisation des poèmes simultanés, «pratiquement irréalisable», écarte ces œuvres du champ poétique, et que l'impression sur le papier de ces réalisations discrédite leur simultanité. On touche là à des questions cruciales concernant la pratique de la poésie : l'oralité rejette-t-elle ces œuvres du champ poétique ? La lecture linéaire d'un texte imprimé est-elle contradictoire avec la recherche de simultanité ?

Presque contemporain, l'article de Henri Hertz du 11 décembre 1913, intitulé «La Revanche du Livret d'Opéra», fait pendant à celui de Beauduin.

Sous forme de fable ironique, il met en scène la rancœur du livret d'opéra, évincé de la musique au profit de la Poésie :

[...] Le livret d'opéra s'était fait le serment que voici : *Puisqu'on m'a congédié de la musique, pour mettre, à ma place, la Poésie, je jure d'entrer dans la Littérature à la place de la Poésie.*

[...]

La littérature est peuplée, en ce moment, d'ingénus garçons, toujours par places et par marchés, toujours à pérorer, toujours à projeter et promettre,

tenant encan de doctrines, aimant la popularité des badauds. A l'entrée de la poésie, ils sont en grand nombre. Or, le livret d'opéra, à l'affût de sa vengeance, jugeant les choses jaugeant les hommes, tomba sur cet attroupement. [...] Quoi de plus neuf, quoi de plus noble, que d'installer au premier rang de la poésie, un comparse dont toute la carrière s'est passée au dernier de la musique ? Le public pipera. [...] Le livret d'opéra eut tôt fait de s'aboucher.

L'empressement des recrues combla son attente. [...]

Une fois entre leurs mains, le livret d'opéra se vit entraîné à des représailles mystiques qu'il n'avait, certes, point prévues, et dont on ne saurait le rendre responsable.

Ici, je vous renvoie au guide rituel de cette plaisante intronisation.

Cela s'intitule *l'Esthétique simultanée*.

Le livret d'opéra nous est présenté trônant au milieu du concert des néologismes, pendant que les pauvres petits poètes, surpris en leur calme labeur, grelottent autour, dans la plus profonde humiliation.

Le livret d'opéra a auréole en tête. Il est de neuf vêtu. On le reconnaît bien, pourtant.

Ses fadaïses pompeuses... non, on ne peut s'y tromper : c'est bien lui.

Mais comme il est grossi, dans le silence littéraire ! Comme il s'étale sur les pages ! Ah ! quelle revanche ! A lui seul, il est orchestre, à lui seul, il est opéra. Malheureusement, tant de beauté «nouvelle», risque fort d'être bientôt perdue pour nous.

A force de bouffissures, le livret d'opéra a déjà été trahi une fois par ses nouveaux amis : il est sous le coup de l'être une seconde. N'est-il pas question, non, sans doute, de le remettre au service des voix, mais, au contraire, de remettre les voix à son service ? Néfaste excès de zèle et d'honneur !

Les voix, en effet, vont couvrir, vont effacer, vont embrouiller, les délicieux détails de cette poésie. Ce sera, de nouveau, la même histoire qu'avec la musique.

Avant que ce crime s'accomplisse, avant que les psalmodies simultanées deviennent, à côté des devinettes cubistes, le jeu préféré des cafés d'art et des salons esthétiques, dépêchez-vous, je vous en prie, de savourer la résurrection du livret d'opéra, à l'état pur, sans en perdre une lettre.

C'est une aubaine que vous ne retrouverez plus.

Entre la démonstration détaillée de Beauvuin et l'ironie de Hertz, la charge est rude contre Barzun. Certes, il y a un décalage certain entre les théories assénées *L'Ere du drame* et les réalisations poétiques de Barzun ; certes, il y a peu de distinction entre la disposition d'un livret d'opéra et les quelques extraits de *L'Orphéide* publiés dans le n°6 de *Poème et Drame*. Néanmoins, Barzun a le mérite d'explorer les potentialités de l'oralisation poétique, préparant ainsi la voie à la poésie sonore. Et surtout, il soulève — certes sans les résoudre — les problèmes auxquels est confrontée la poésie de l'avant-guerre. Dans un article à *Paris-Journal* paru le 16 juin 1914 (et donc exactement contemporain de «Simultanisme-Librettisme») intitulé «La rénovation esthétique moderne», il souligne la nécessité de repenser le matériau poétique :

faute de trouver l'art poétique de cet idéal nouveau qu'ils [les chefs de file] constatent et proclament, ils s'efforcent de le chanter avec l'instrument forgé, voici trente ans, par leurs devanciers, à l'usage de l'idéal de... 1885.

Obsédé par l'élaboration d'un nouvel art poétique, Barzun en appelle donc à une rupture franche avec les moyens poétiques du siècle précédent, et pointe le retard que, selon lui, la littérature a pris sur les autres arts dans ce mouvement de modernisation qu'il appelle de ses vœux :

En vain, ces poètes acclament la peinture, la sculpture et la musique révolutionnaires ; en vain ils constatent les bouleversements apportés par les Gleizes, les Duchamp-Villon, les Strawinski, les Casella dans la *technique* de leur art respectif. En vain peuvent-ils observer que ces jeunes maîtres reprennent les plus vieux thèmes — eux seuls sont éternels — qu'ils renouvellent et mettent au diapason de notre sensibilité par le seul miracle de la *forme* transfiguratrice !

Mais Barzun lui-même est impuissant à trouver cette *forme*, et les problèmes qu'ils pointent restent en suspens. Ce poète théoricien pose donc des questions pertinentes, mais son outrage dans la polémique (il va jusqu'à menacer de poursuivre en justice Hertz et Beauvuin pour avoir falsifié des citations de *Poème et Drame*) et ses arguments *ad hominem* déclenchent parfois les passions sans faire avancer la réflexion. Il est d'ailleurs très étonnant qu'Apollinaire n'ait pas répliqué à la pique de Barzun dans la lettre des Antagonistes. Il est vrai qu'Apollinaire connaissait Barzun, avait pour un temps rejoint son groupe de poètes Dramatistes, et qu'il lui avait même décerné une «rose» dans «L'Anti-tradition futuriste», ce qui pourrait expliquer sa réticence à protester. Mais, en publiant «Simultanisme-Librettisme» dans les *Soirées de Paris* de juin 1914, Apollinaire entre dans l'arène de cette querelle simultaniste.

2) Les enjeux de «Simultanisme-Librettisme»

Le titre — d'une concision tout apollinarienne — de cet article paru dans *Les Soirées de Paris* de juin 1914 annonce une intention polémique, rappelant bien évidemment les articles de Beauvuin et Hertz. Apollinaire prend ici ses distances avec le terme «simultanisme», dont la première occurrence est péjorative : «son simultanisme, duquel je n'ai jamais fait partie». De fait, il préfère à ce vocable en *isme* (huit occurrences) le mot «simultanéité» (treize occurrences) au champ d'application beaucoup plus large. Avant d'entrer dans les détails de cet article, il convient de s'interroger sur les circonstances de sa publication : quelle nécessité y avait-il à le publier ? A la première lecture, l'on pourrait croire à une réponse directe à Barzun, dans le cadre d'un échange d'idées : «Le voilà plein de ressentiment contre moi à cause de ce que j'ai écrit ici même du phonographe» ; la tournure présentative crée un effet d'actualité, qui s'avère artificiel si l'on prend garde aux dates. Les propos d'Apollinaire sur le phonographe remontent à juillet 1913, le «ressentiment» de Barzun transparaît en octobre 1913 dans la lettre des «Antagonistes». «Simultanisme-Librettisme» est donc l'occasion pour Apollinaire de répondre sur ce point (près d'un an plus tard !) mais ses motifs sont ailleurs.

Le facteur déclenchant, nous semble-t-il, trouve son origine dans un article de *Poème et Drame* daté de janvier-mars 1914 où Barzun met en doute le caractère simultané de

certaines poèmes d'Apollinaire (il s'agit sans doute de «Lundi rue Christine», «Rotsoge», «Le Musicien de Saint-Merry») :

Plusieurs poètes nous ont demandé si certaines poésies publiées dans *Les Soirées de Paris* pouvaient s'apparenter à l'esthétique simultanée.

Ni de près ni de loin, avons-nous répondu, car ce sont des *images écrites successivement* même si leur auteur a pensé les traduire simultanément, ou en donner l'impression.

La simultanée vitale, intellectuelle ou sensorielle ne peut s'exprimer que dans la *forme simultanée*, laquelle exige le dénombrement, la multiplicité des voix et rythmes poétiques, obtenues par la *désagrégation* de la voix monodique du poète descripteur, et sa reconstruction par la synthèse simultanée.

Nos interlocuteurs ont immédiatement reconnu devant nous *l'absolu* de cette obligation.

Une telle attaque appelait donc une riposte de la part d'Apollinaire, qui dans «Simultanisme-Librettisme» défend le caractère simultané de ses poèmes tout en mettant en cause la conception de la simultanée défendue par Barzun. Mais, très habilement, il ne fait pas allusion à l'article de *Poème et Drame* et feint de poursuivre un débat — depuis longtemps interrompu — sur «la paternité du disque poétique». Ce qui lui permet de montrer en quoi ses récentes créations sont simultanées tout en restant hors de la polémique initiée par Barzun dans *Poème et Drame*.

Parmi les motifs expliquant la publication de «Simultanisme-Librettisme», qui insiste sur le rôle précurseur joué par Delaunay, il faut peut-être voir aussi une certaine volonté de se «racheter» auprès du peintre. Dans un article de mars 1914 en effet, rendant compte du Salon des Indépendants dans *L'Intransigeant*, Apollinaire emploie le terme «futurisme tournoyant¹²» à propos d'une composition de Delaunay. Ce qui suscite une vive réaction de l'artiste qui publie sa réponse dans *L'Intransigeant* : «Je suis surpris de l'ignorance de M. Apollinaire en ce qui est des contrastes simultanés qui forment la construction et la nouveauté de mon métier». Si Apollinaire rend hommage à Delaunay dans son article en employant par deux fois le terme de «métier», c'est probablement pour faire amende honorable tout en montrant sa connaissance du «métier» simultané.

Dernière facteur déclenchant — et non le moindre — pour la publication de «Simultanisme-Librettisme», citons les efforts d'Apollinaire pour ne pas se laisser distancer par certains concurrents dans ses innovations poétiques. Ainsi, le rôle joué par Cendrars dans les recherches et la réflexion sur la simultanée se trouve singulièrement minoré. Cendrars est toujours cité en binôme avec Sonia Delaunay pour illustrer des essais de simultanée visuelle, mais rien n'est dit de ses recherches purement poétiques, alors même que Cendrars est régulièrement publié dans *Les Soirées de Paris*. Autre exemple de cette attitude ambiguë, Apollinaire supprime la mention des poèmes de Cendrars qu'il avait pourtant prévue dans le brouillon de «Simultanisme-Librettisme» dont voici un extrait :

J'ai donné des poèmes où cette simultanée existait dans l'esprit et la lettre même, puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la

¹²*Œuvres en prose complètes*, vol. II, p. 650.

simultanéité de ce qu'ils expriment. Je ne vois pas l'intérêt que peut avoir M. Barzun à nier ce dont il se rendra compte comme tout le monde s'il veut lire avec mes poèmes ceux de Blaise Cendrars et le petit livre de Jean Le Roy intitulé *Le Prisonnier des mondes*¹³.

Enfin, à cet enjeu stratégique s'ajoute un enjeu esthétique, qui lui permet de présenter une vision unifiée de son œuvre, depuis son premier ouvrage publié, *L'Enchanteur pourrissant*, jusqu'aux calligrammes, «mes poèmes différents par l'expression et l'impression, et que mes amis ont vus et lus chez moi». Ainsi, présentant son œuvre par le prisme d'une initiation à la simultanéité visuelle, il lui confère une unité qui lui était alors contestée. Si, tout au long de son article, Apollinaire emploie le terme «simultanéité» sans définir avec rigueur ses implications esthétiques, il va néanmoins redéfinir son œuvre par rapport à elle.

3) Le problème des «poèmes-conversation»

Émerge de «Simultanisme-Librettisme» un type de poèmes qu'Apollinaire nomme «poèmes-conversation» et que l'on peut considérer comme la version apollinarienne de la simultanéité poétique. Dans son brouillon, Apollinaire emploie le terme dans un sens extensif, afin de marquer son originalité : «J'ai appelé mes poèmes récents des poèmes-conversation de façon à éviter toute confusion avec quelque école poétique et personne encore sauf moi ai fait de ces poèmes-conversation¹⁴ ». Dans *Simultanisme-Librettisme*, l'usage du terme se trouve restreint aux poèmes publiés dans les *Soirées de Paris* : «On a donné ici des poèmes où cette simultanéité existait dans l'esprit et dans la lettre même puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la simultanéité de ce qu'ils expriment, poèmes-conversation où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant». En outre, «poème-conversation» devient apposition et non plus attribut du complément d'objet direct, on passe de la caractérisation à ce qui pourrait être une métaphore appositive. Apollinaire se montre donc moins catégorique que dans son brouillon ; de fait, le terme de «poème-conversation», s'il définit parfaitement un poème comme «Lundi rue Christine» (présence d'onomatopées, jeu sur les registres de langues...) est plus problématique pour des poèmes comme «Les Fenêtres» ou «Le Musicien de Saint-Merry». Ce qu'il faut retenir du poème-conversation, c'est son lien étroit avec la notion d'enregistrement : un tel poème ne simule pas nécessairement un enregistrement, mais il traduit le souci du poète de noter ou de retranscrire des bribes du «lyrisme ambiant». Le poème-conversation joue donc sur un nouveau mode de perception, qui s'inspire du modèle phonographique. Le poème-conversation cristallise donc la conception apollinarienne de la simultanéité en même temps qu'il est un pivot vers les calligrammes. Amené à la simultanéité par le versant visuel, *via* la peinture de Delaunay, Apollinaire s'intéresse ensuite aux potentialités simultanées du phonographe. Dans «Simultanisme-Librettisme», il remet ce cheminement en perspective, puisqu'il part des poèmes-conversation liés métaphoriquement au phonographe pour les présenter comme une transition vers la question de «l'impression nouvelle». A partir d'une étude de l'objet

¹³ *Œuvres en prose complètes*, vol. II, p. 1703.

¹⁴ *Ibid.*, p. 1703.

phonographe dans les poèmes d'Apollinaire, nous allons tenter de modéliser les modifications du lyrisme apollinarien.

III- Le phonographe, indicateur du lyrisme apollinarien

En considérant le phonographe comme un paradigme menant du poème-conversation au calligramme proprement dit, nous pouvons mettre en évidence trois étapes «phonographiques».

La première est marquée par une certaine distance par rapport à l'objet phonographe, renvoyé du côté de l'artificialité, comme le montre «Mille regrets¹⁵», poème rhénan composé en 1902 :

Un phonographe énamouré pour dix pfennigs
Chanta l'amour à quatre voix de chanteurs morts
Des châtrés enrhumés en métal ces ténors
Qui n'ont jamais connu la vie ce féminin

«Chanteurs morts», «châtrés enrhumés en métal», autant d'expressions qui font de l'appareil un froid instrument incapable de donner l'illusion de la vie. En outre, la rime approximative «pfennigs»/«féminin» introduit une fausse note en rapport avec la tonalité disphorique qui parcourt le poème. Ce n'est sans doute pas un hasard si Apollinaire choisit de publier ce poème en 1914 (dans *La Revue franco-wallone*), année où son intérêt pour le phonographe se manifeste à la fois sur le plan esthétique, poétique et expérimental. En faisant connaître en 1914 ce poème de 1902, il prend ainsi la mesure de l'évolution de son rapport à l'objet phonographe.

Les années 1913-1914 constituent donc le deuxième moment «phonographique», marqué tout d'abord chez Apollinaire par une expérience pratique de l'instrument. Il participe en effet à une séance d'enregistrement de poèmes aux Archives de la parole le 24 décembre 1913, et se fait l'écho d'une séance d'audition de ces mêmes enregistrements en mai 1914 : il y a donc bien chez lui une réelle fascination pour l'instrument. Cette deuxième étape voit une transition dans la fonction qu'Apollinaire attribue au phonographe, qui passe de la traduction d'un lyrisme personnel à un «lyrisme ambiant». Dans le télégramme de juillet 1913 adressé à *Paris-Midi*, il faisait cette mise au point : «Barzun a eu raison de publier son manifeste touchant la simultanéité poétique dont la paternité lui appartient, car je n'avais songé à confier aux disques que des poèmes personnels».

La strophe finale d'«Ispahan¹⁶», publié dans *Vers et Prose* d'octobre-décembre 1913, présente tout un programme :

Un passant arqué comme une corne d'antilope
Phonographe
Patarafes
La petite échoppe

Qu'est-ce qui, outre la rime, motive le passage du «phonographe» aux «patarafes» (ces «traits d'écriture informes ou irréguliers», «lettres mal formées, peu lisibles», appartenant à un registre familier, selon le *Trésor de la Langue Française*) ? On est tenté

¹⁵*Œuvres poétiques*, Pléiade, p. 531.

¹⁶*Ibid.*, p. 349.

de voir dans ces rimes un raccourci saisissant de ce vers quoi va mener l'esthétique des poèmes-conversation, à savoir le calligramme. Dans «Arbre¹⁷», publié en mars 1913 dans *Le Gay Sçavoir*, les premiers vers «Tu chantes avec les autres tandis que les phonographes galopent» pourraient évoquer un enregistrement (du type de ceux organisés par les Archives de la parole). Le dédoublement énonciatif (l'énonciateur s'adresse à lui-même à la deuxième personne du singulier), et le pluriel «phonographes» créent une sorte d'élargissement choral, corroboré par l'esthétique du poème, proche de celle des «Fenêtres». Avec «Lettre-Océan», publié dans le même numéro des *Soirées de Paris* que «Simultanisme-Librettisme», le pas est franchi du lyrisme personnel au lyrisme ambiant, et le phonographe se trouve combiné aux «patarafes». Cette première création calligrammatique retranscrit le «lyrisme ambiant» sous forme de bribes de conversations et d'onomatopées disposées en cercles rayonnants. Au centre du deuxième cercle, on peut lire «gramophones» accompagné de sons «zzzzouououaooo» qui peuvent évoquer les bruits parasites lors du fonctionnement de l'appareil. Avec «Lettre-Océan», le phonographe passe définitivement dans le domaine du «patarafe», puisqu'à partir de ce poème, le terme n'apparaît plus que dans des poèmes calligrammatiques.

La troisième étape connaît une dramatisation de l'objet phonographe, un éclatement de l'instrument, qui correspond à la fois à une conception de plus en plus éclatée du calligramme et à une certain affranchissement par rapport au phonographe en tant que modèle esthétique. Dans «Du coton dans les oreilles¹⁸» composé sur le front en février 1916, le phonographe apparaît impuissant à retranscrire la réalité des combats :

Le silence des phonographes
 Mitrailleuses des cinémas
 Tout l'échelon là-bas piaffe
 Fleurs de feu des lueurs-frimas
 Puisque le canon avait soif
 Allô la truie
 Et les trajectoires cabrées
 Trébuchements de soleils-nains
 Sur tant de chansons déchirées

Outre le «silence», les «trébuchements de soleils-nains» métaphorisent sans doute deux réalités, d'une part bien sûr les obus, et d'autre part les disques, ici rayés ou en-rayés. L'objet phonographe est mis en scène, dramatisé, pour dire l'impossibilité de retranscrire l'assaut ; il apparaît décalé, voire inutile. Dans «Eventail des saveurs», l'objet phonographe apparaît doublement éclaté. Au niveau du sens d'une part, puisqu'il est probablement l'un des sujets de la proposition infinitive «éclater», et au niveau typographique de l'autre, puisque le mot est scindé en «pho» «nographe», dans des polices différentes. Que conclure de cette évolution dans le traitement de l'instrument phonographique ? Tout d'abord, très concrètement, d'autres instruments nourrissent l'inspiration d'Apollinaire soldat, tel le triangle de visée qu'il manie tous les jours et qui lui sert de modèle pour «Visée¹⁹». Ensuite, on remarque que la présence de l'objet phonographe n'est plus nécessaire

¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹⁸ *Ibid.*, p. 287.

¹⁹ *Ibid.*, p. 224.

à l'énonciation simultanée ; certains poèmes combinent énonciation conversationnelle et forme calligrammatique sans la présence de ce modèle, à l'instar de la partie du catalogue consacrée à Irène Lagut²⁰ ou encore au calligramme «Le commutateur du soleil ici et là-bas²¹». Enfin, il faut constater que la préoccupation de l'ubiquité l'emporte sur le travail de la technique simultanée. Dans «Simultanisme-Librettisme», Apollinaire faisait remarquer qu'il avait tenté de donner le «don d'ubiquité» à ses créations *via* la technique simultanée. Dans les poèmes d'Apollinaire composés à la guerre, l'ubiquité revient comme une obsession :

Je suis dans la tranchée de première ligne et cependant je suis partout ou
plutôt je commence à être partout
C'est moi qui commence cette chose des siècles à venir
Ce sera plus long à réaliser que non la fable d'Icare volant²²

On voit alors toute la différence entre une technique, la simultanée, et une faculté, l'ubiquité, qui constitue pour Apollinaire une «vérité littéraire²³» à accomplir.

IV- L'ubiquité, la technique et les contes

Dans «L'Antitradition futuriste», Apollinaire distingue la simultanée, considérée comme une technique, de l'ubiquité, citée avec «intuition» et «vitesse» et donc classée du côté des facultés. A partir de la rapide étude de trois contes, nous allons montrer en quoi la fascination d'Apollinaire pour l'ubiquité est très fortement liée à un imaginaire technique foisonnant, mais qu'il finit par s'en démarquer : la technique semble toujours insuffisante au regard de la «vérité littéraire» qu'est l'ubiquité, mais cette insuffisance même accorde alors une grande liberté au poète, libre d'exercer la fonction prophétique que lui attribue Apollinaire dans «l'Esprit nouveau et les Poètes», et «d'imaginer de nouvelles [fables] que les inventeurs puissent à leur tour réaliser²⁴».

Avec «Le Toucher à distance», sixième chapitre du conte «L'Amphion faux Messie» de *L'Hérésiarque et Cie*, se met en place la combinaison d'un imaginaire technique débridé avec le rêve d'ubiquité que partage Apollinaire avec son personnage, le baron d'Ormesan. Mais ce conte représente un «mauvais» modèle thématique et énonciatif. L'ubiquiste meurt de mort violente, narrateur et personnage ubiquiste sont distincts, et l'ubiquité expérimentée par d'Ormesan est retranscrite simplement par une liste de lieux : «Prague, Cracovie, Amsterdam, à Vienne, à Livourne, à Rome même²⁵». Le dispositif technique consiste en une accumulation des récentes découvertes : «des recherches ayant trait à la télégraphie et la téléphonie sans fil, à la transmission des images photographiques, à la photographie en couleurs et en relief, au cinématographe, au phonographe, etc²⁶.»

²⁰*Ibid.*, p. 678-681.

²¹NAF 25 610, f°22.

²²*Ibid.*, p. 272.

²³«L'Esprit nouveau et les Poètes», in *Œuvres en prose complètes*, vol. II, p. 950.

²⁴*Ibid.*

²⁵*Œuvres en prose complètes*, vol. I, p. 214.

²⁶*Ibid.*, p. 219.

Ce foisonnement se précise dans «Le Roi-Lune», conte du *Poète assassiné* composé entre 1913 et 1914. L'ubiquité est ici procurée par le son uniquement, ce qui constitue un point de passage évident avec la thématique phonographique développée par Apollinaire dans ses poèmes. Le clavier merveilleux du Roi-Lune déclenche le fonctionnement de microphones qui donnent l'illusion d'un déplacement spatial. L'énonciation n'y est pas sans évoquer celle du «Musicien de Saint-Merry», comme le montrent la succession de compléments de lieu et de temps : «Puis, une autre touche abaissée, nous fumes transportés en pleine matinée [...] Nous voici en Amérique [...] C'est six heures sur Saint-Pierre-de-la-Martinique²⁷ [...]». Le dispositif technique qui préside au fonctionnement du clavier est clairement mis en parallèle avec le poème «Lundi rue Christine» : «Sept heures, Paris, je reconnus la voix aigre de M. Ern.st L. J.n.ss., car le microphone, comme par hasard, aboutissait dans un célèbre café des grands boulevards²⁸». «Comme par hasard», ce cadre évoque le bar louche qui sert de décor à «Lundi rue Christine». Il y a bien là un point de passage explicite entre conte et poésie, qui explorent des techniques et des thèmes similaires. Avec le «Roi-Lune», technique simultanée, imaginaire phonographique et ubiquité se complètent.

C'est pourquoi le décrochage marqué par «Le Poète assassiné» apparaît de manière si saisissante. Ce conte, composé par Apollinaire durant la guerre et clôturant le recueil, rompt avec une approche technique de l'ubiquité. En effet, l'impression ubiquiste ne passe pas par un quelconque adjuvant technique, mais par la levée du masque sur le visage du brigadier ; ce masque qui «rend muettes toutes les prophéties²⁹», une fois levé, donne à voir plusieurs scènes, de la réalité la plus proche d'Apollinaire soldat à la plus éloignée, et surtout porte un regard surplombant et conclusif sur tous les contes du recueil. Avec ce conte, on entre dans le registre de la prophétie qui va sous-tendre «L'Esprit nouveau et les Poètes». Le dépassement d'un travail sur les potentialités esthétiques de la technique permet de donner un libre essor à des fables créatrices de réalités ultérieures : «Ceux qui ont imaginé la fable d'Icare, si merveilleusement réalisée aujourd'hui, en trouveront d'autres³⁰». L'ubiquité, progressivement dépouillée de ses détails techniques, est peut-être l'une d'elles dans l'esprit d'Apollinaire.

Pour Apollinaire, les querelles sur la simultanéité ont été l'occasion de présenter une vision unifiée de son œuvre tout en réaffirmant sa position dans le champ littéraire par rapport à certains rivaux comme Cendrars. «Simultanisme-Librettisme» cristallise donc un moment de l'esthétique apollinarienne, mais la simultanéité n'en constitue pas l'aboutissement. «Simultanisme-Librettisme» n'apporte pas de réponses concernant la question de la simultanéité, mais prend acte de nouvelles techniques poétiques, tremplin vers de futures réalisations. L'importance de la simultanéité ne doit pas masquer une notion sous-jacente à l'œuvre d'Apollinaire, l'ubiquité, faculté à mettre au rang des «vérités littéraires» qu'il cherche à susciter dans «L'Esprit nouveau et les Poètes». La simultanéité relève de l'actualité, l'ubiquité d'une temporalité poétique propre : «Ce sera plus long à

²⁷ *Ibid.*, p. 315.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*, p. 384.

³⁰ «L'Esprit nouveau et les Poètes», in *Œuvres en prose complètes*, vol. II, p. 952.

réaliser que non la fable d'Icare volant³¹».

³¹«Merveilles de la guerre», *Œuvres poétiques*, p. 272.