

OLIVIA-IOANA
COSTAŞ

Guillaume Apollinaire et « l'esthétique flâneuse »

*« Nos pieds ne se détachent
qu'en vain du sol qui
contient les morts. »*

Guillaume Apollinaire

AU COURS du XIX^e siècle, la ville fait l'objet de nombreux bouleversements socio-économiques qui changent la configuration urbaine et instituent une autre manière d'être et de penser. Mode d'appréhension de la métropole moderne, la flânerie subit le rythme de la rue et rend compte d'une nouvelle réalité citadine. Placée sous le signe du mouvement et de l'instantanéité, elle passe de la totalisation vers la focalisation, de la description vers l'interprétation. En tant qu'expression d'une nouvelle sensibilité, le flâneur perd progressivement sa position omnisciente et se mêle à la foule. Il subit la discontinuité convulsive de la ville pour faire l'expérience de l'éphémère et de l'insolite. La rue devient ainsi un espace du choc et de la découverte.

De Balzac à Flaubert¹, la littérature témoigne de cette mutation de perception et change le rapport au réel afin de privilégier le sujet au défaut de l'objet. Avec Baudelaire, la flânerie cesse d'être panoramique et cherche son sens dans les soubresauts de la rue, dans le décentrement de l'aventure urbaine. Double du poète, le flâneur baudelairien trouve domicile « dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini ».² Signe de la moder-

Olivia-Ioana Costaş

Docteur ès lettres avec une thèse en cotutelle entre l'Université Babeş-Bolyai et l'Université Paris IV Sorbonne. Sa recherche porte notamment sur le concept de flânerie esthétique chez Guillaume Apollinaire.

nité, la flânerie devient de la sorte une expression « de la vaporisation et de la centralisation du *Moi* ». ³ À la différence des physiologies qui nourrissent l'illusion d'une profonde maîtrise de l'espace citadin, Baudelaire choisit de définir la flânerie par la divergente coexistence du fragment et de l'unité. L'auteur du *Fleurs du mal* cultive une vision discontinue et allégorique de la ville qui fait que le flâneur embrasse une identité double, voire plurielle, capable de résonner avec les multiples paradoxes urbains.

Polysémique avant la lettre, la flânerie ne représente pas seulement un mouvement du corps, mais aussi un mouvement de la pensée. La déambulation semble stimuler et entretenir la création. Il est d'ailleurs connu que Baudelaire ne composait qu'en marchant. ⁴ La même pratique se retrouve aussi chez Rousseau qui loue au XVIII^e siècle le rôle bienfaisant de la marche qui « anime et avive mes idées [...] dégage mon âme, me donne une plus grande audace de penser ». ⁵ Dans son essai « Penser, c'est se déplacer. Vers une flânerie, comme pensée en acte » ⁶, Charlotte Hess remonte jusqu'à l'Antiquité et relève les valeurs intrinsèques de la fructueuse liaison qui s'établit entre déplacement physique et déplacement psychique. Comme penser, c'est se déplacer, la flânerie s'associe à la création et devient selon Hess « un processus de mise en forme, de prise de forme, et même producteur de forme de vie ». ⁷

La parution du *Spleen de Paris* en 1869 objective en fait le productif rapport flânerie – littérature. Baudelaire recourt à la forme hybride du poème en prose pour illustrer le rythme dissonant de la vie moderne. La parfaite expression littéraire de la flânerie serait, telle que Baudelaire l'affirme dans sa lettre à Houssaye, « une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ». ⁸ L'enjeu c'est d'aboutir ainsi à une écriture mobile et fragmentaire qui exprime tant la dynamique de la rue que celle du sujet. Baudelaire met de la sorte en discussion l'existence d'une « écriture rhapsodique », engendrée par « la fréquentation des villes énormes », qui transforme un recueil tel *Le Spleen de Paris* en espace ouvert où tout « est à la fois tête et queue ». ⁹ L'ouvrage déconcerte par son hétérogénéité des formes littéraires qui fait coexister : anecdotes et souvenirs, récits et allégories, dialogues et conte de fées. La flânerie se retrouve non seulement dans l'absence de toute intention organisatrice, de toute disposition thématique du recueil, mais aussi et surtout dans la liberté offerte au lecteur de trouver son propre sens, son propre agencement de l'œuvre. Le manque de linéarité ainsi que la valorisation du collage et de la juxtaposition mises en place par Baudelaire relèvent donc d'une nouvelle esthétique qui procède au décloisonnement des genres littéraires. L'intérêt de Baudelaire pour une écriture éclatée, frisant l'inachèvement sera partagé aussi par d'autres écrivains et fera par la suite l'objet de nombreuses et souvent audacieuses expériences littéraires.

Apollinaire, un inclassable

AU DÉBUT du XX^e siècle, à l'époque tumultueuse des « ismes », Guillaume Apollinaire apparaît comme l'emblème et le catalyseur des fleurissantes recherches artistiques. Défenseur du cubisme, promoteur du nouveau et de la surprise, il passe le plus souvent pour un visionnaire qui déconcerte et fascine. Par sa fuyante personnalité ainsi que par sa plurivalente œuvre littéraire, Apollinaire se transforme en légende, en écrivain « inclassable » qui échappe à toute hiérarchisation de l'exégèse littéraire. À ce propos, Marie-Claire Bancquart considère que la personnalité d'Apollinaire apparaît comme divisée « sujette à l'inquiétude et ouverte à la joie de vivre, curieuse de nouveauté, mais attirée par un lyrisme traditionnel »¹⁰ tandis que pour Marie-Louise Lentengre, il est « tantôt sagement reconduit à un post-symbolisme modernisé et original, tantôt exalté en tant qu'initiateur d'une modernité qui passe par la théorie surréaliste, tantôt dénié pour sa fantaisie superficielle ou pour sa voyance livresque ».¹¹

La mystérieuse personnalité¹² d'Apollinaire ainsi que sa prédilection pour l'ambiguïté fait que tant son œuvre littéraire que son discours esthétique engendre des étiquettes plus ou moins réductrices, plus ou moins dépréciatives. Parmi elles s'inscrit l'équivoque notion de flâneur qui est le plus souvent associée au goût obscur d'Apollinaire pour l'anecdote et le pittoresque, pour le rare et le bizarre. Comme les témoignages de ses amis l'ont montré, Apollinaire se prête facilement au mythe. Le cliché de flâneur que la réception critique applique à l'écrivain semble être par conséquent une construction nécessaire pour appréhender la complexité de la pensée et de l'écriture apollinarienne, et plus précisément, une construction souhaitée et soutenue par Apollinaire lui-même.

« L'esthétique flâneuse » d'Apollinaire

AVANT DE s'appliquer à l'œuvre éclectique et ludique d'Apollinaire, l'étiquette de flânerie s'applique tout d'abord aux caprices d'une esthétique qui n'est cohérente que dans sa disparité et ses contradictions. L'esquive, la quête et le flou semblent caractériser un discours théorique qui choque par sa nature versatile et divergente. Dans son analyse de l'esthétique apollinarienne¹³, Laurence Campa soutient qu'il est en fait difficile de parler d'une théorie de l'art proprement dite car il n'y a pas chez Apollinaire de véritables textes fondateurs¹⁴, mais un discours plutôt disséminé tout au long de ses articles de presse, de sa correspondance ainsi que de ses œuvres littéraires. Les textes soi-disant théoriques sont ainsi « complétés » par des textes épars, apparemment

secondaires (anecdotes, interviews, lettres etc.) qui réunissent de manière discontinue la conception apollinarienne sur l'art et l'écriture.

La prédilection de l'écrivain pour un discours théorique fragmentaire, flottant et labile nous encourage en fin de compte à parler d'une flânerie de l'esthétique apollinarienne ou pourquoi pas d'une « esthétique flâneuse » si nous pensons par correspondance au concept d'« écriture flâneuse »¹⁵ lancé déjà par Régine Robin. En faisant recours à la notion de flânerie esthétique, nous ne nous proposons pas de résoudre les inconstances inconciliables du discours théorique apollinarien qui se veut, dès sa diffusion, hétérogène et insaisissable, mais de relever plutôt son vif mouvement interne ainsi que son rapport souvent tourmenté avec l'œuvre littéraire.

Une esthétique en mouvement

DANS SON essai « Sur la peinture » de 1907, Apollinaire affirme que les trois vertus plastiques fondamentales sont « la pureté, l'unité et la vérité ».¹⁶ Comme ses propos théoriques ne visent pas seulement la peinture, les trois principes semblent s'appliquer à tous les arts, inclusivement à la littérature. Dix ans après, dans sa conférence « L'Esprit nouveau et les poètes », Apollinaire réaffirme sa croyance dans les principes déjà énoncés et les réinvestit sans oublier d'en ajouter un quatrième principe esthétique, la *surprise* qui devient pour lui « le grand ressort nouveau ».¹⁷ Or, nous nous demandons si l'adjonction de la surprise est compatible avec le *trio* esthétique statué par Apollinaire en 1907. Est-ce la surprise en contradiction ou en complémentarité avec la prétendue pureté, unité et vérité de l'œuvre apollinarienne ? La question reste ouverte car Apollinaire évite de trancher par une réponse ferme et préfère cultiver des pistes plus ou moins ambiguës, plus ou moins cohérentes.

L'étiquette d'esthétique flâneuse appliquée à la pensée apollinarienne ne vise pas seulement sa dispersion formelle, mais surtout la mobilité de ses principes artistiques. Malgré les quelques lignes de cohérence et de récurrence que la critique décèle, les préceptes esthétiques d'Apollinaire restent toujours en voie de définition. Laurence Campa constate à son tour l'éternel mouvement de la pensée apollinarienne et souligne en même temps que : « Mais, si elle [l'esthétique apollinarienne] naît de l'intuition et de l'expérience, elle n'est pas moins ordonnée. Ce n'est pas une errance, mais un parcours, ou plus librement une promenade, voire une flânerie. »¹⁸

Malgré sa nature rhétorique, nous relevons pourtant une certaine ambiguïté de l'affirmation de Campa qui, dans sa tentative de souligner le caractère fuyant

de l'esthétique apollinarienne, finit par aligner des termes plutôt vagues et contradictoires. Si la différence entre flânerie et promenade est assez incertaine¹⁹ à un premier abord, la distinction entre parcours et flânerie est par contre plus évidente. Tandis que le parcours signifie « un chemin d'un point à l'autre, un itinéraire fixe »²⁰, la flânerie représente plutôt l'opposé car elle n'implique pas de but précis ni des limites explicites. Certes, il y a une cohérence interne du discours esthétique d'Apollinaire qui réside au fond dans la cohabitation des contraires, mais il faudrait analyser dans quelle mesure cette esthétique correspond soit au parcours logique et unitaire d'une méthode critique soit à l'approche plutôt approximative de la flânerie qui, sans être négative, rend compte de la singulière variabilité de la pensée apollinarienne. Vu que Laurence Campa annonce dès l'introduction de l'ouvrage²¹ son intention de ne pas systématiser une pensée qui a toujours refusé d'être systématique, nous pouvons donc considérer que l'imprécision d'une association parcours – flânerie ne représente en fin de compte qu'une tentative, à la limite poussée, de souligner le caractère sinueux et inclassable de l'esthétique apollinarienne.

Comme la notion de parcours convient peu au discours caméléonien d'Apollinaire, nous opterons plutôt pour le concept de flânerie qui semble mieux exprimer la méfiance de l'écrivain devant un discours didactique et canonique. C'est tout d'abord par le refus de se rattacher à une école littéraire précise qu'Apollinaire exprime son dégoût envers la démonstration et la doctrine. La flânerie exploite cette fausse indécision d'Apollinaire qui assure la déroutante originalité de son œuvre. Ce n'est donc pas par hasard que le 28 septembre 1915, Apollinaire avoue à sa marraine que « Je n'ai pas de système poétique ou plutôt j'en ai beaucoup ». ²² Paradoxalement, l'affirmation revêt deux constantes de la pensée apollinarienne.

Il s'agit tout d'abord du rejet de tout système rigoureux, de tout discours dogmatique, de toute appartenance à un mouvement littéraire spécifique : « 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. »²³ Apollinaire essaie par conséquent de garder son autonomie esthétique et lorsqu'il rappelle l'absence d'affiliation théorique de Picasso, il ne fait que renvoyer à sa propre position : « Picasso, dont les jugements artistiques et littéraires sont les plus justes qui soient, n'a jamais tenu un discours suivi de l'art [...] Jamais il n'a exposé sa doctrine en phrases lapidaires, jamais il ne s'est vanté d'avoir un système et ceux qui ont eu l'occasion de voir les tableaux des différentes époques de sa vie d'artiste ont pu se rendre compte exactement de la logique avec laquelle son œuvre entière s'est développée. Aussi ne faut-il recueillir de la bouche de Picasso des propos qui auraient pu engager sa liberté et trahir la responsabilité de son œuvre vis-à-vis de l'art contemporain. »²⁴

L'écrivain se soucie peu des programmes littéraires car, pour lui, c'est l'œuvre qui doit parler et non pas les textes d'escorte. D'ailleurs, il ne questionne pas son classement littéraire et préfère le léguer à l'avenir : « Peu importe ces épithètes, nous répond le poète. Le temps en décidera. Nous porterons dans l'histoire des lettres l'appellation que l'usage aura consacrée. »²⁵ La même attitude se retrouve aussi dans « Les Poètes d'aujourd'hui », la conférence de 1909 où Apollinaire invoque les écrivains réunis autour de sa revue *Le Festin d'Esope* et souligne que « Le groupe poétique dont je parle, Mesdames et Messieurs, n'a choisi aucune dénomination, l'histoire se chargera de lui en chercher une ». ²⁶ Par sa distance envers les nombreuses directions esthétiques de l'époque, l'écrivain dénonce constamment son association à telle ou telle école littéraire et finit en 1902 par s'interroger de façon rhétorique sur la nécessité de tels groupements littéraires : « Qu'a-t-on besoin d'écoles ? Le plus grand poète des temps présents, Jammes, est-il d'une école ? »²⁷

D'un autre côté, Apollinaire manifeste une tolérance presque bonhomme envers toutes les tendances théoriques de l'époque. C'est d'ailleurs en 1907 qu'il affirme à propos des écoles de peinture que « toutes sont également respectables, et, selon les idées que l'on se fait de la beauté, chaque école artistique est successivement admirée, méprisée et de nouveau admirée ». ²⁸ Par sa disponibilité envers les nouvelles expériences littéraires et artistiques, Apollinaire démontre que l'artiste doit être l'homme de son temps et accepter les influences des autres afin de mieux relever son originalité, son indépendance : « Je n'ai jamais évité l'influence des autres, m'a dit Matisse. J'aurais considéré cela comme une lâcheté et un manque de sincérité vis-à-vis de moi-même. [...] La conscience de ce peintre est le résultat de sa connaissance des autres consciences artistiques. »²⁹

La flânerie esthétique d'Apollinaire se révèle ainsi dans sa déconcertante ambivalence qui le fait osciller entre la libération de toute étiquette littéraire, d'un côté et l'assimilation de toute l'effervescence culturelle de l'époque, de l'autre côté. Le théoricien est remplacé chez Apollinaire par le flâneur qui, tout en se montrant ouvert et curieux au spectacle de la rue, n'hésite pas à préserver son indépendance. Comme le flâneur qui s'engage avec prudence et détachement dans l'aventure urbaine, Apollinaire tend à son tour à connaître toutes les expériences littéraires de son temps, à y poser un regard avide et amusé sans oublier pour autant de tout passer par le filtre personnel de sa conception et création artistiques.

Flâner entre le passé et le présent

CHEZ APOLLINAIRE, la flânerie ne représente pas seulement une pratique du corps, mais aussi une pratique de l'esprit. Amateur de la déambulation parisienne, l'écrivain retrouve dans la flânerie une expression de sa propre ambivalence, visible tant dans sa personnalité³⁰ que dans son écriture. Le discours esthétique d'Apollinaire ne fait que refléter cette ambiguïté si recherchée et assumée. L'un des lieux communs de la pensée apollinarienne est donné par sa controversée position entre tradition et modernité. En 1916, il affirme lors d'une interview que « Le présent doit être le fruit de la connaissance du passé et la vision de l'avenir. [...] De la connaissance du passé il naît la raison, de la vision de l'avenir surgit l'audace et la prévoyance. »³¹ Au lieu de dissocier le passé de l'avenir, Apollinaire les fait cohabiter au sein de la création artistique. Au tournant du siècle, dominé par la vogue des avant-gardes, Apollinaire se montre donc ouvert à toutes les orientations littéraires de l'époque sans se dédire pourtant du passé.

La double attitude critique d'Apollinaire intrigue et préfigure en fait une nouvelle approche de l'histoire littéraire où le passage d'une école à l'autre n'est pas perçu dans les termes de l'évolution³², mais dans ceux de la succession. À la différence des avant-gardes qui nient violemment la tradition et proposent un rapport historique et manichéiste au passé, Apollinaire n'établit pas de hiérarchies, il est plus modéré et plus conscient du fait que tout renouvellement poétique ne peut pas exister en dehors de la tradition. Son attitude ambiguë envers le passé se traduit à travers la métaphore du « cadavre du père » : « On ne peut transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on s'en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si l'on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre. Mais nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts. »³³

Par sa foncière ambivalence, la flânerie esthétique ne recoupe pas chez Apollinaire sur l'impossibilité de choix entre deux discours différents et elle n'est pas non plus le signe d'une lâche hésitation entre l'ancien et le nouveau. Au contraire, la flânerie traduit plutôt le refus d'un tel choix et la prédilection d'Apollinaire pour l'équivoque et la surprise. Illustration de la double postulation de l'écrivain, l'œuvre littéraire démontre que la tradition et la modernité ne sont point conflictuelles, mais interdépendantes. À ce propos, Laurence Campa affirme avec justesse qu'Apollinaire « n'innove jamais qu'en conservant ». ³⁴ D'ailleurs, dans la lettre à sa marraine du 18 octobre 1915, l'écrivain précise que : « La meilleure façon d'être classique et pondéré est d'être de son temps en ne sacrifiant rien de ce que les Anciens ont pu nous apprendre. »³⁵ Dans une autre lettre adressée à André

Billy lors de la parution des *Calligrammes*, Apollinaire essaie d'explicitier sa double position entre passé et avenir et de critiquer implicitement toute manipulation ou tout détournement du sens de son manifeste « L'Antitradition futuriste »³⁶ : « Je ne me suis jamais présenté comme destructeur, mais comme bâtisseur. Le Merde en musique de mon manifeste-synthèse publié par les Futuristes ne s'appliquait pas à l'œuvre des anciens, mais à leur nom opposé comme barrière aux nouvelles générations. »³⁷

Apollinaire flâne ainsi entre deux mondes différents, entre deux esthétiques différentes : il accueille d'une part le nouveau et l'actualité, mais rejette d'autre part tout excès qui nie la tradition.³⁸ Son attitude bienveillante, voire cérémonieuse, envers le passé exclut les prises de position radicales et souvent nihilistes des avant-gardes. Par sa méfiance envers les futuristes³⁹, ces « filles excessives de l'esprit nouveau »⁴⁰, Apollinaire opte en fait pour une réécriture active et novatrice du passé et non pas pour son dénigrement stérile et agressif.

À quoi bon une esthétique ?

LA PENSÉE esthétique d'Apollinaire ne se soumet pas aux lois de la linéarité et de l'unité. L'écrivain choisit de diffuser son *credo* poétique par le biais des préfaces et des introductions, des chroniques littéraires ainsi que des échos sur l'art. Cette prolifération du discours théorique trahit en fait une esthétique en gestation. Comme Anna Boschetti montre : « Il y a des lacunes, des hésitations, des ajustements, comme dans toute pensée qui s'élabore progressivement, dans la confrontation avec la pratique. »⁴¹ L'indécision ainsi que l'éparpillement formel qui caractérisent l'esthétique apollinarienne sont marqués aussi par l'emploi de la troisième personne. Ainsi, pour Apollinaire, les réflexions sur l'œuvre de tel ou tel peintre ou de tel ou tel écrivain représentent un prétexte pour une autoréflexion sur sa propre démarche esthétique.

Tout en évitant de dire « je », Apollinaire évite en fait un contact direct avec le lecteur et semble éviter aussi une prise de responsabilité de ses propres propos théoriques. Comme les témoignages de ses amis l'attestent, Apollinaire cultive toujours l'ambiguïté, le non-dit, la confusion. Cependant, cette réticence envers un discours poétique personnel et assumé peut cacher en fin de compte la méfiance d'Apollinaire envers la nécessité d'un tel discours qui légitime la création littéraire. La critique a toujours souligné la préférence de l'écrivain pour la pratique au défaut de la théorie. Dans sa polémique avec Henri-Martin Barzun sur la paternité du concept de simultanisme, Apollinaire soutient la suprématie de la création littéraire au détriment de l'idéologie littéraire : « Au lieu de faire de la stratégie littéraire, Barzun ferait mieux de faire de beaux poèmes.

Et s'il a, en effet, le talent que je lui crois, les joies qu'il nous réserve seront encore bien vives et pour ma part je le louerai encore. »⁴²

À l'époque des avant-gardes où la création semble être tributaire de la doctrine, où les manifestes littéraires prennent le dessus de la production proprement dite, Apollinaire préfère passer à l'acte et non pas problématiser ou légiférer les choix formels ou thématiques de son œuvre. Pour lui, le rapport est renversé et l'écriture n'est point une simple validation de la théorie ou une plate représentation de l'esthétique. Ce qu'il reproche d'ailleurs aux peintres futuristes c'est le sacrifice de l'art en faveur du discours sur l'art : « En réalité, les peintres futuristes ont eu jusqu'ici plus d'idées philosophiques et littéraires que d'idées plastiques. »⁴³ Au lieu de privilégier des dogmes, de bâtir des canons, Apollinaire préfère plutôt « une esthétique en action »⁴⁴ qui exalte l'œuvre et place le métadiscours en position secondaire.

À ce propos, l'écrivain se révolte souvent contre les doctrines et surtout contre l'académisme, qu'il condamne lors d'un article sur Braque où il associe l'art du XIX^e siècle à « une longue révolte contre la routine académique, à laquelle les rebelles opposaient les traditions authentiques qui échappent aux maîtres de cet art dégénéré que défend la citadelle de rue Bonaparte ». ⁴⁵ Par ailleurs, dans sa chronique de 1912 sur les futuristes, Apollinaire s'attaque à la peinture italienne et fustige de nouveau l'académisme « qui parfois est le sommeil de l'art et souvent sa mort ». ⁴⁶ Ce n'est donc pas par hasard qu'Apollinaire conclut en 1917 que : « L'esprit nouveau est avant tout ennemi de l'esthétisme, des formules et de tout snobisme. »⁴⁷

Le refus de l'académisme renvoie en fait à la profonde résistance d'Apollinaire aux règles et aux contraintes de tout système théorique. Tout en privilégiant la spontanéité et l'inconstance spécifique à la flânerie, l'écrivain rejette la rigueur de la démonstration et fait confiance à l'instinct. Ce disant, Apollinaire expose clairement ses convictions esthétiques lors de l'interview qu'il accorde à *La Publicidad* le 14 juillet 1918, quelques mois avant sa mort : « Je suis partisan acharné d'exclure l'intervention de l'intelligence, c'est-à-dire de la philosophie et de la logique, dans les manifestations de l'art. L'art doit avoir pour fondement la sincérité de l'émotion et la spontanéité de l'expression ; l'une et l'autre sont en rapport avec la vie qu'elles s'efforcent de magnifier esthétiquement. L'intelligence arrache d'ordinaire l'art de ses gonds, jusqu'à le rendre hallucinant ; l'art véritable naît uniquement sous l'impulsion de l'intuition et ne résulte pas, retenez-le bien, de la réflexion. »⁴⁸

Pour Apollinaire suivre la voie de l'émotion et de la spontanéité n'est pas cependant en contradiction avec la notion de travail : « Je ne crois qu'au travail. Il n'y a d'art qu'avec un grand travail, un travail matériel tout autant qu'un travail cérébral. »⁴⁹ Le culte d'Apollinaire pour le travail explique la longue gesta-

tion de douze ans de *L'Enchanteur pourrissant*. La présence d'une « esthétique flâneuse » permet donc que la cohabitation des contraires soit possible. Ainsi, la confiance aveugle dans l'instinct n'exclut pas le constant travail qui impose une permanente remise en question des principes : « Je me suis efforcé de développer cette personnalité en comptant surtout sur mon instinct, en revenant souvent aux principes [...] ». ⁵⁰ Certes, il reste à voir si la spontanéité est une véritable expression de l'instinct ou bien un produit du travail, une construction littéraire ou, dans les termes d'Apollinaire, une « authentique fausseté ». ⁵¹ L'exemple du « Poème lu au mariage d'André Salmon » semble soutenir la seconde hypothèse d'autant plus que le texte, loin d'être écrit et parachevé lors d'un voyage en omnibus, s'avère être le fruit d'un lent mûrissement.

Le désintéret d'Apollinaire pour tout discours d'escorte destiné à gouverner l'œuvre se révèle aussi dans ses revues qui, sans proposer aucun programme littéraire, éprouvent une ouverture plus que bienveillante envers diverses approches artistiques. L'écrivain exprime sa disponibilité et annonce ainsi dans l'introduction du *Festin d'Esope* que la revue « publiera des œuvres en tous genres, des littératures d'imagination, d'idées. N'étant l'organe d'aucune école, il sera seulement soucieux de mériter, par l'équité de sa critique et la qualité des œuvres qui le composent, son sous-titre de "Revue des Belles-Lettres" ». ⁵²

L'accueil enthousiaste des différents types de textes n'encourage pas pourtant la quantité au profit de la qualité. Apollinaire reste donc sélectif et envisage la création d'un espace d'effervescence littéraire qui excelle par la variété des ouvrages accueillis et non pas par leur assise théorique. L'écrivain fait confiance non seulement à son instinct, mais aussi à son goût pour l'insolite et la contradiction. Comme pour Baudelaire, la flânerie chez Apollinaire se révèle dans le choc, dans l'inattendu qui surprend par la coexistence des contraires et par l'inédite combinatoire qu'ils proposent : « Il résulta de ce choc d'esthétiques diverses, de goûts différents, de cultures qui se complétaient l'une l'autre, des tendances qui souvent paraissent contraires, une littérature, une beauté toute nouvelle et parfaitement conforme à la vie, à ce que l'humanité aux grandes époques a toujours considéré comme le beau, le sublime, et qui est réellement beau et sublime. » ⁵³

Le nouveau ressort donc de « ces nouvelles combinaisons, ces nouvelles œuvres de l'art de vie ». ⁵⁴ L'esprit nouveau si acclamé par l'écrivain tire sa force de la diversité des tendances accueillies et loin d'être discriminatoire, « il ne lutte pas 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 symbolisme et le naturisme ». ⁵⁵

Par le recours à la flânerie, Apollinaire remet en discussion la notion même d'esthétique. Celle-ci ne représente plus une série de règles qui régissent de l'exté-

rieur la production artistique mais elle se veut plutôt une conséquence même de la création littéraire. La réticence de l'écrivain envers tout discours théorique s'explique en fait par une incompatibilité entre sa nature versatile et mobile et les exigences trop rigoureuses qu'un tel discours implique.

Cependant, Apollinaire ne va pas jusqu'à proclamer l'inutilité de l'esthétique ; son seul souci c'est que l'esthétique ne prévale pas sur l'œuvre. Par son culte pour le mouvement et l'ambivalence, la flânerie définit un discours théorique qui, défiant la norme et la logique, choisit de rester toujours inachevé et mobile. L'absence de linéarité soutenue aussi par l'éclatement formel mène souvent à des contradictions apparemment insurmontables comme la naturelle coexistence de la tradition et de la modernité. Or, il s'avère que la contradiction représente l'un des piliers de l'esthétique apollinarienne.

C'est d'ailleurs le même penchant pour l'antagonisme et l'indéfini qui fait qu'Apollinaire refuse et accepte toutes les nouvelles orientations artistiques. Cependant, il reste à voir dans quelle mesure l'inclination de l'écrivain pour l'ambiguïté est compatible avec son affinité pour la vérité et la simplicité : « Mon esthétique ? Mon esthétique, c'est avant tout être simple et vrai. »⁵⁶ C'est quoi le vrai et le simple ? Sont-ils authentiques ou non ? L'écrivain s'esquive encore une fois et laisse au lecteur la liberté de trouver sa propre réponse, sa propre interprétation.

La flânerie illustre donc une esthétique changeante qui puise sa cohérence dans une œuvre discontinue et contradictoire qui se veut à la fois « un art de fantaisie, de sentiment, de pensée, aussi éloigné que possible de la nature avec laquelle il ne doit rien avoir de commun ». ⁵⁷ En rejetant tout mimétisme de la nature, la création apollinarienne frappe en conséquence par un incongru mélange de fantaisie, sentiment et pensée. Elle ne valorise ni le travail, ni l'intuition, mais la coexistence des deux. La flânerie se veut donc l'expression de ce flottement assumé entre deux dimensions divergentes, que ce soit la tradition et la modernité, la spontanéité et la recherche.

CHAOTIQUE ET inconstant, le discours théorique d'Apollinaire reflète une pensée en mouvement qui rejette tout ce qui est définitif et contraignant, fixe et rigide. Illustration de la flânerie, il change de visage sans jamais se figer dans la norme ou le didactisme. À la différence des théories des avant-gardes, l'esthétique apollinarienne ne se propose pas de préfigurer et de circonscrire l'œuvre littéraire, mais d'en dériver. Volatile et souvent illogique, l'esthétique flâneuse d'Apollinaire trouve son sens dans une création littéraire mobile et discontinue qui, hantée par la découverte, ne se suffit jamais à elle-même et se propose constamment de nouveaux défis artistiques.

Notes

1. Dans son *Paris as a revolution : Writing the nineteenth-century city* (Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 1994), Priscilla Parkhurst-Ferguson soutient que Flaubert introduit avec Frédéric Moreau, le protagoniste de *L'Éducation sentimentale*, un nouveau type de flâneur, plus subjectif et plus aliéné que celui balzacien. Certes, il reste à voir si la mutation du flâneur se produit avec le flâneur flaubertien qui, d'ailleurs, n'est jamais désigné comme tel ou si elle est déjà préfigurée par Balzac lui-même dans un ouvrage comme *Ferragus*.
2. Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1980, p. 795.
3. Charles Baudelaire, « Mon cœur mis à nu », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 405.
4. Voir Didier Blonde, *Baudelaire en passant*, Paris, Gallimard, coll. « L'un et l'autre », 2003.
5. Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions (Livre IV)*, in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, p. 162.
6. Voir Charlotte Hess, « Penser, c'est se déplacer. Vers une flânerie, comme pensée en acte », in Suzanne Liandrat-Guigues (dir.), *Propos sur la flânerie*, Paris, L'Harmattan, coll. « esthétiques », 2009.
7. *Ibid.*, p. 292.
8. V. la lettre-préface « À Arsène Houssaye » qui ouvre *Le Spleen de Paris*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 161.
9. *Ibid.*
10. Marie-Claire Bancquart et Pierre Cahné, *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, coll. « Premier Cycle », 1992, p. 123.
11. Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire et le Nouveau Lyrisme*, Paris, Jean Michel Place, 1996, p. 22.
12. La lecture des témoignages sur Apollinaire nous révèle le penchant de l'écrivain vers la légende et la construction du mythe personnel.
13. Voir Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, Sedes, coll. « Esthétique », 1996.
14. En passant pour le « testament » de Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes » représente un texte plutôt contradictoire qui laisse la porte ouverte aux doubles sens et aux spéculations devant un concept tout aussi ambigu que celui d'esprit nouveau. Dans son analyse du concept, M. Wijk remarque la réception partagée du texte et retrace l'histoire des opinions critiques engendrées par le disputé « testament » apollinarien. Voir Margareth Wijk, *Guillaume Apollinaire et l'esprit nouveau*, Lund, CWK GLEERUP, coll. « Études Romanes de Lund 36 », 1982.
15. Voir Régine Robin, « L'écriture flâneuse », in *Capitales de la modernité. Walter Benjamin et la ville*, Paris – Tel Aviv, Éclat, coll. « philosophie imaginaire », 2005.
16. Guillaume Apollinaire, « Sur la peinture », in *Œuvres en prose complètes, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991, p. 5.
17. Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », in *Œuvres en prose complètes, op. cit.*, II, p. 949.

18. Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, *op. cit.*, p. 88.
19. Selon Bertaud du Chazaud (*Dictionnaire de synonymes et mots de sens voisin*, Paris, Gallimard, coll. « Quatro », 2003, p. 763 pour « flânerie » et p. 1405 pour « promenade »), la différence entre promenade et flânerie est assez faible, vu leur proche synonymie. Cependant, une comparaison des synonymes peut être révélatrice pour les fines dissonances qui s'établissent entre les deux termes. Si pour « flânerie », les synonymes véhiculés sont « errance, flâne, musarderie, muserie, promenade », pour « promenade » les synonymes sont « circuit, errance, flâne, flânerie, musarderie, musardise, préambulation, muserie, déambulation ». La présence commune du « circuit » comme synonyme pour « promenade » et « parcours » montre qu'à la différence de la flânerie qui est dépourvue de toute intention ou but, la promenade contient un objectif et suppose donc un certain trajet.
20. *Le Grand Larousse de la Langue Française*, tome V, Paris, Larousse, 1986, p. 3970.
21. Il s'agit de *L'Esthétique d'Apollinaire* de Laurence Campa, ouvrage déjà cité.
22. Guillaume Apollinaire, *Lettres à sa marraine, 1915-1918*, introduction et notes de Marcel Adéma, Paris, Gallimard, 1951, p. 29.
23. Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme », in *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, II, p. 974.
24. Guillaume Apollinaire, « Propos de Pablo Picasso », in *ibid.*, II, p. 876.
25. Interview de Guillaume Apollinaire pour *Le Pays*, in *ibid.*, II, p. 988.
26. Guillaume Apollinaire, « Les Poètes d'aujourd'hui », in *ibid.*, II, p. 915.
27. Guillaume Apollinaire, « Au sujet de l'humanisme », in *ibid.*, II, p. 957.
28. Apollinaire, « Sur la peinture », *op. cit.*, II, p. 14.
29. Guillaume Apollinaire, « Henri Matisse », in *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, II, p. 102.
30. Les nombreux témoignages de ses amis relèvent non seulement la prédilection d'Apollinaire pour le mystère et la légende, mais aussi sa vulnérabilité voire sa lâcheté devant les contacts trop directs, trop polémiques.
31. Guillaume Apollinaire, « Les tendances nouvelles », interview accordée pour *SIC*, in *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, II, p. 986.
32. Voir Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
33. Apollinaire, « Sur la peinture », *op. cit.*, p. 6.
34. Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, *op. cit.*, p. 39.
35. Apollinaire, *Lettres à sa marraine*, *op. cit.*, p. 35.
36. Laurence Campa relève le caractère subversif du manifeste d'Apollinaire qui introduit dans son célèbre « merde – rose » une liste de noms plus ou moins agréés par les futuristes, dressée selon les goûts personnels de l'auteur. En plus, la ludique disposition typographique du manifeste ridiculise en quelque sorte le modèle même du manifeste qui implique argumentation et linéarité. Voir Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, *op. cit.*, p. 21-22.
37. Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1077.

38. Michel Décaudin insiste aussi sur la double position d'Apollinaire qui se place « au point de contact du passé et de l'avenir ». Michel Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Le livre de Poche, coll. « Inédit : Littérature », 2002, p. 42.
39. Voir dans ce sens les articles d'Apollinaire sur les futuristes : « Chroniques d'art. Les Futuristes », « Nos amis les futuristes » ou « Le Futurisme », in *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, II.
40. Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 945.
41. Anna Boschetti, *La poésie partout. Apollinaire, l'homme – époque (1898-1918)*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 2001, p. 81.
42. Voir la polémique d'Apollinaire avec Barzun sur la paternité du simultanésisme. En retraçant une certaine histoire du simultanésisme, Apollinaire montre que Barzun n'a pas le droit d'assumer la paternité du concept. Voir Guillaume Apollinaire, « Point final », in *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, II, p. 984.
43. Apollinaire, « Chroniques d'art. Les Futuristes », *op. cit.*, p. 409.
44. Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, *op. cit.*, p. 25.
45. Guillaume Apollinaire, « Georges Braque », in *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, II, p. 26.
46. Apollinaire, « Chroniques d'art. Les Futuristes », *op. cit.*, p. 408.
47. Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 953.
48. Interview de Guillaume Apollinaire pour *La Publicidad*, in *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, II, p. 992.
49. Apollinaire, « Propos de Pablo Picasso », *op. cit.*, p. 877.
50. Apollinaire, « Henri Matisse », *op. cit.*, p. 101.
51. Guillaume Apollinaire, « Réponse à une enquête », in *Œuvres en prose complètes*, *op. cit.*, II, p. 958.
52. Voir le programme du *Festin d'Esope* (novembre 1903 – août 1904) que Laurence Campa cite dans *L'Esthétique d'Apollinaire*, *op. cit.*, p. 28.
53. Apollinaire, « Les Poètes d'aujourd'hui », *op. cit.*, p. 914-915.
54. Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *op. cit.*, p. 949.
55. *Ibid.*, p. 953.
56. Interview de Guillaume Apollinaire pour *La Publicidad*, *op. cit.*, p. 992.
57. Apollinaire, « Réponse à une enquête », *op. cit.*, p. 958.

Abstract

Guillaume Apollinaire and the “Esthétique Flâneuse”

The aim of this study is to investigate the impact of “loafing” on the aesthetic discourse of Guillaume Apollinaire and thus introduce a new concept, the “esthétique flâneuse.” As the author of *Alcools* did not see himself as a great theorist, we base our analysis upon a vast and rather eclectic corpus that brings together correspondence, reputed theoretical texts and press articles pertaining to art criticism and literary criticism, or simply reports and anecdotes. Given the heteroclitic character of Apollinaire’s theoretical texts, we seek to highlight the disperse nature of Apollinaire’s aesthetics and demonstrate that “loafing” is, in the long run, the expression of a mobile and discontinuing thought that refuses a didactic or dogmatic framework.

Keywords

Guillaume Apollinaire, aesthetics, *flâneur*, tradition, avant-garde