

Textures

ISSN : 2971-4109

Éditeur : Université Lumière Lyon 2

29 | 2025

Nature – Environnement – Écocritique

Modernité d'Apollinaire : devenir Arbre ?

Modernity of Apollinaire: Become a Tree?

Apollinaires Modernität: Baum werden?

Philippe Wahl

🔗 <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=1144>

DOI : 10.35562/textures.1144

Référence électronique

Philippe Wahl, « Modernité d'Apollinaire : devenir Arbre ? », *Textures* [En ligne], 29 | 2025, mis en ligne le 02 décembre 2025, consulté le 30 janvier 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/textures/index.php?id=1144>

Droits d'auteur

CC BY 4.0



Modernité d'Apollinaire : devenir Arbre ?

Modernity of Apollinaire: Become a Tree?

Apollinaires Modernität: Baum werden?

Philippe Wahl

PLAN

Introduction

Instabilité référentielle

Indécision énonciative : toi ou moi ?

Diffraction spatio-temporelle

Confusion des règnes

Faire dialoguer le monde

Cet autre, Cendrars

Ne pas oublier les légendes

Mythe et mystique

Arcanes de l'orphisme

L'orphisme, entre héritage et modernité

La poïesis comme « devenir-arbre »

Trouble esthétique

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Alors qu'on n'en finit pas d'interroger la notion de modernité, ses caractéristiques et ses bornes temporelles, faisons retour sur le tournant moderniste du premier xx^e siècle. Énergie, vitesse, TSF : l'essor des technologies et le renouveau de la pensée alimentent une foi collective dans le progrès de l'humanité. Cette vitalité s'exprime aussi dans les arts, où rivalisent les avant-gardes. Cinquante ans après l'avènement de la modernité baudelairienne, la poésie se renouvelle dans ses thèmes, ses codes et ses formes d'expression.
- 2 Hans Robert Jauss a fait d'Apollinaire un emblème de cette modernité¹, dont le poète illustre pourtant certains paradoxes. Sa conférence de 1917 sur « L'Esprit nouveau et les Poètes² » promeut moins la modernité que le *nouveau*³. Elle semble par ailleurs faire des

concessions aux outrances avant-gardistes, au risque d'éclipser l'évolution de sa propre poétique. Bien qu'Apollinaire ait ouvert dès 1908 la voie d'un « lyrisme neuf », Jauss date de 1912 le seuil de sa modernité⁴. Il l'illustre par le saut esthétique entre le poème « Zone », introduit tardivement en ouverture d'*Alcools* (1913), et « Lundi rue Christine », « poème-conversation » intégré à la première section, « Ondes », de *Calligrammes* (1918).

- 3 Nous retiendrons ici le poème « Arbre » (en annexe), initialement paru dans *Le Gay Sçavoir* en mars 1913, entre « Les Fenêtres » (décembre 1912) et « Lundi rue Christine » (décembre 1913). Ces trois textes procèdent d'« une esthétique toute neuve⁵ » par leur discontinuité énonciative et sémantique, corrélée à une diffraction et une opacification de la représentation. Mais « Les Fenêtres » et « Lundi rue Christine » offrent une clé interprétative. Le premier s'inspire d'une série de toiles simultanistes de Robert Delaunay, illustrant selon Apollinaire l'avènement d'une « peinture pure⁶ » ; l'ancrage spatio-temporel du second suggère la captation du « lyrisme ambiant » d'un café parisien⁷.

- 4 *Arbre* résiste au contraire à la quête d'unité interprétative. Le discours intègre bribes de paroles et notations ponctuelles, se disperse en divers lieux et époques, entretenant la perplexité du lecteur par son titre énigmatique. Indice de son allure avant-gardiste : il est repris en 1916 – sans l'assentiment d'Apollinaire – dans l'unique numéro de la revue dada *Cabaret Voltaire*, face à un dessin cubiste de Picasso (p. 11)⁸. Le défi herméneutique qu'il impose a suscité l'émulation d'éminents romanistes rassemblés à Cologne en 1964 pour un colloque sur l'esthétique moderne⁹. Significativement, leurs lectures oscillent entre deux pôles : le souci d'identifier un principe organisateur d'essence subjective – flux de conscience ? paysage état d'âme ? souvenirs épars d'un voyageur ? – et l'acceptation de son hétérogénéité, de ses incohérences comme proclamation de modernité poétique¹⁰. Sa complexité conduit à ouvrir des « chemins d'enquête » : « Le problème organisateur de l'œuvre doit être conservé dans sa dimension énigmatique et mis en regard non d'une "solution", mais des actes interprétatifs qui permettent de formuler une lecture sans effacer les parcours qui ont conduit jusqu'à elle¹¹. »

Instabilité référentielle

- 5 Le poème se présente comme une suite de laisses de vers libres, conforme à la manière moderne d'Apollinaire. Sa dernière partie se disperse en vers isolés ou couplés, avant une ultime laisse renouant *in extremis* avec le mètre (octosyllabe). Malgré de sensibles facteurs de cohésion, de répétition ou de configuration, les laisses affichent une hétérogénéité interne que renforce l'opacité de leur mode d'enchaînement. Le texte hésite ainsi entre fil discursif et pratique moderniste du montage. À travers la fragmentation de la représentation, quel est le monde mis en scène ? Quels sont les rapports possibles à ce monde ? Et d'abord : qui parle ? à qui ?

Indécision énonciative : toi ou moi ?

- 6 Une voie de dépassement du romantisme a été la mise en question du sujet lyrique : le *je* perd son statut plénier pour se montrer traversé d'altérité. *Arbre* fait vaciller la *deixis* au fondement de « la subjectivité dans le langage ¹² ». Ouvert par une allocution (« Tu chantes avec les autres... »), le poème repose sur un dispositif dialogal *je/tu*, que complètent des énoncés impersonnels ou averbaux. Dans *Zone*, l'alternance *je/tu* procède d'un dédoublement du sujet lyrique, entre actualité et souvenirs. Ici, l'identité de l'allocutaire reste indécidable alors que sa présence, de plus en plus insistante, tend à évincer *je* dans la dernière partie. Par ailleurs, le pluriel *nous* n'englobe pas *je* et *tu*, mais un tandem *je* et *il* qui ouvre une piste interprétative sur laquelle nous reviendrons : « Tour à tour *nous* dormions le voyageur en bijouterie et *moi* » (v. 21) ¹³.
- 7 Cette indécision est un effet du texte, qui semble conjurer un état de désarroi par l'invocation d'êtres chers. La critique a multiplié les hypothèses : *tu* est-il l'Arbre du titre ? le dédicataire du poème, Frédéric Boutet ¹⁴ ? Marie Laurencin, l'amante perdue ? l'ami Blaise Cendrars ? *Tu* entretient une relation continue avec la voix ou le chant, qui en fait un *alter ego* lyrique. Les deux premières laisses structurent ce thème vocal en chiasme, les occurrences de *tu* encadrant celles de *je* : « Tu chantes avec les autres tandis que les phonographes galopent » (v. 1) → « 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 » (v. 8-10). Et la dernière laisse répond à la première en un effet de clôture textuelle : « L'univers se plaint par *tavoix* » (v. 42). L'élégie perçait dès les premiers vers, où l'ambiguïté de la locution *tandis que* place le lyrisme sous tension : concomitance d'un élan moderniste ou opposition entre tradition (« chantes ») et technique (« phonographes ») ?

Diffraction spatio-temporelle

- 8 L'indécision énonciative est corrélée à une puissante instabilité spatio-temporelle. Le poème s'ouvre sur une actualité aux contours flous, où le passé composé glisse de l'aspect accompli du présent vers sa valeur de temps passé, lequel contraste avec le futur (v. 9). Les laisses suivantes sont dominées par l'imparfait, sans que s'impose une temporalité cohérente. La fin du poème revient au présent, qui hésite entre valeur d'actualité et valeur gnomique.
- 9 Les tensions entre époques ont pour corollaire une dispersion spatiale qu'illustre l'écartèlement entre orient et occident : « *Ispahan* s'est fait un ciel de carreaux émaillés de bleu / Et je remonte avec vous une route aux environs de Lyon » (v. 5-6). La polarisation entre les deux toponymes manifeste un effort de configuration. Les fins de vers organisent ainsi la géographie, selon les points cardinaux : nord vs sud (« Finlande » ; « La Corogne ») ; est vs ouest (« une pauvre ville au fond de l'est » ; « Le vent vient du couchant ») ; ou selon les liaisons intercontinentales (« Europe » / « Amérique » ; Europe / Asie : « transsibérien ») – jusqu'à l'élargissement final à « l'univers » (v. 42).
- 10 Ces repères pourraient favoriser l'identification des interlocuteurs. Or pour le lecteur informé, la biographie renforce au contraire l'opacité. Un séjour du jeune Apollinaire à Lyon en 1899 justifie le vers 6. Mais la mention d'un courrier de son frère parti au Mexique en janvier 1913 figure au contraire le sujet lyrique en *tu* : « La plus grande tristesse / C'est quand *tu* reçus une carte postale de *La Corogne* » (v. 36-37). *Je* ou *tu* ? Apollinaire n'a pas emprunté le transsibérien (cf. v. 20-22), pas plus que sa présence n'est attestée à Leipzig (cf. v. 23). Cette dispersion géographique paraît donc signifiante comme telle : elle met en perspective des « régions » de l'esprit », que Philippe Renaud rapproche du « mouvement – profondeur cherché par Delaunay, avec son jeu de contrastes simultanés¹⁵ ».

Confusion des règnes

- 11 La pratique du contraste, la combinaison des contraires s'étendent à tout l'univers de discours et contribuent à sa configuration. Les laisses font défiler une galerie de silhouettes souvent plurielles ou indéfinies (« les aveugles », « femmes au marché », « un marchand de coco », « Un enfant ») – et l'indifférenciation tend à la confusion des genres : « une femme mince déguisée en homme » (v. 23). Les oppositions (adulte *vs* enfant ; type social *vs* individu singulier) sont compensées par quelques échos lexicaux, entre marchands (v. 7 et 31), entre voyageurs (v. 17 et 21). Scènes de rue ou brèches ouvertes dans la réalité ? Les aveugles par exemple sont-ils des musiciens des rues ou une réminiscence des aèdes antiques ¹⁶ ? Ce personnel hétérogène se fond dans un univers étrange, où l'humain côtoie une animalité crue (« Un veau dépouillé ») ou énigmatique (« Engoulevent Blaireau / Et la Taupe-Ariane ») – possible miroir déformant d'un milieu interlope à travers l'imagerie argotique ¹⁷.
- 12 Le non-vivant se limite à quelques emblèmes de la modernité technique : phonographes, ascenseur, revolver. L'univers ferroviaire, qui ressortit déjà à un imaginaire passé, est privé de tout dynamisme, saisi de l'intérieur : « *dans* la salle d'attente des premières » (v. 17), « *dans* le transsibérien » (v. 20), « *dans* un tramway » (v. 26). Rien donc qui justifie une interprétation fondée sur le chaos de la vie moderne ¹⁸. Le poème manifeste plutôt sa difficulté à organiser une suite de scènes, à résoudre le conflit entre explications locales et interprétation globale, ce qui est à la fois sa faille et son attrait ¹⁹.
- 13 Une issue est à chercher dans le pouvoir imageant de la confusion des règnes, qu'illustrent ces deux vers à travers un chiasme alliant froideur métallique et chaleur du vivant (exotique) : « Ce beau nègre en **acier** » (v. 35) ; « Le **métal** des caroubiers » (v. 39). Le dynamisme de la métaphore verbale initiale (« les phonographes *galopent* ») contraste avec la fixité de cette scène, dont la désolation se teinte de religiosité : « Un douanier se tenait là comme un ange / À la porte d'un *misérable paradis* » (v. 15-16). La ruine de la transcendance conduit à chercher une autre forme de salut, dans la fabrique textuelle de la représentation. C'est ce que met en scène cette

séquence anaphorique, dont l'hétérogénéité radicale se résout en mystérieuse épiphanie :

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

- 14 L'énoncé présentatif réactive l'opacité déictique de la deuxième personne : visage de l'être aimé ? vision mystique ? L'anaphore incertaine du vers suivant (« Elle pousse *entre* les bouleaux de la Finlande », v. 34) suggère une affinité de l'image avec l'isotopie végétale.

Faire dialoguer le monde

- 15 La diffraction de la représentation fait vaciller l'ontologie. Elle *désoriente* le lecteur, exigeant son implication active dans les parcours interprétatifs, au risque de l'égarement. La posture lyrique est ambivalente, entre dispersion et continuité, modernité et mémoire. Sa tonalité inquiète fait contraste avec la vitalité ou la fantaisie de poèmes contemporains. La progression à sauts et à gambades met à mal les chaînes temporelles et causales. Elle résiste toutefois à l'incohérence par l'intensité de certaines microscènes et un lyrisme sous-jacent que confirme la séquence finale, sous le signe de l'élégie.
- 16 L'ancrage le plus sûr est énonciatif. Aussi incertain soit-il, le dialogue impose son dispositif et, à travers lui, une forme d'altérité floue : je et tu se prêtent à un jeu de masques. Il suggère aussi un dialogisme diffus entre discours, entre époques : le poème compense son éclatement par ses liens avec d'autres textes d'Apollinaire, bribes anciennes ou poèmes contemporains²⁰, mais aussi avec d'autres auteurs, d'autres artistes. La troisième laisse se réfère ainsi au douanier Rousseau²¹, peintre naïf soutenu par Apollinaire, dont le goût pour les paysages luxuriants pourrait motiver le thème de l'arbre, en particulier l'espèce exotique des caroubiers (v. 39)²². Son univers célèbre une nature matricielle, où se confondent végétaux, animaux et humains.

Cet autre, Cendrars

17 Mais celui qui semble hanter le poème est un *alter ego* : Blaise Cendrars. Le lecteur identifie une variante de la *Prose du Transsibérien*, à laquelle Apollinaire a dû avoir accès avant la publication du « livre simultané » à l'automne 1913²³. Or l'énonciation assimile ponctuellement le sujet lyrique à l'autre, Cendrars. Ainsi se noue une forme complexe de dialogue²⁴ entre deux poètes dont les rôles s'échangent. Confirmation de cette complexité dans la deuxième laisse, où le « camarade qui se promènera avec toi en Europe / Tout en restant en Amérique » pourrait être Cendrars, lequel interrogera Apollinaire : « Voyageur occidental / Pourquoi ne m'accompagnes-tu pas en Amérique ? »²⁵. Contrairement à Apollinaire, Cendrars a séjourné à Leipzig, lieu de sa rencontre avec le libertaire Emil Szittyä qui fonda avec lui l'éphémère revue franco-allemande *Neue Menschen* (*Les Hommes nouveaux*). Ces jeux de miroir se justifient par la proximité amicale et esthétique des deux poètes, où l'émulation cède à la rivalité lorsque Cendrars gagne en notoriété. Par sa vitalité et sa disparate, la poétique d'*Arbre* ressemble d'ailleurs à celle de Cendrars.

18 Pour ces deux poètes français d'adoption, le nom de plume signale une stratégie identitaire dans le champ littéraire²⁶, leur bilinguisme favorise leur collaboration avec la revue berlinoise *Der Sturm*. Ce dialogue se prolonge dans *Cabaret Voltaire* (15 mai 1916), qui se veut « au-delà de la guerre et des patries »²⁷. Ils y figurent comme seuls contributeurs de la « nation française »²⁸, alors qu'ils viennent tout juste d'être naturalisés. Dans ce diptyque français, le poème « Crépitements » de Cendrars fait une référence au pseudo-manifeste *L'Antitradition futuriste* d'Apollinaire²⁹ qui disparaîtra des *Poèmes élastiques* :

On se dit merde de tous les coins de l'Univers
Comme dans le manifeste futuriste signé Apollinaire³⁰.

19 Ce dialogue à distance manifeste une affinité élective dans les arts, entre facétie et férocité. Il suggère aussi, pour ces deux *ego*, une ouverture du sujet lyrique à l'altérité, à la pluralité d'un univers à reconfigurer en espace intime.

Ne pas oublier les légendes

- 20 Autre trait commun aux deux poètes : leur goût de la fable. *Arbre* offre un contrepoint culturel aux temps modernes : « Et il ne faudrait pas oublier les légendes » (v. 25). La leçon s'applique aussitôt à une fée médiévale : « Dame-Abonde dans un tramway la nuit au fond d'un quartier désert ». Abonde ne doit pas être réduite à une figure de *bonne dame* pourvoyeuse d'abondance domestique³¹. Liée à Diane et Hérodiade, elle conduit d'inquiétantes cohortes nocturnes (armée ou chasse sauvage)³². Le motif des chevauchées aériennes, arrière-plan légendaire à la locomotion moderne (« tramway »), justifie secrètement l'enchaînement avec la chasse du vers suivant. Dame Habonde figure dans le *Roman de la Rose*, qui fait du troisième enfant d'une fratrie un « esprit errant », accompagnant trois jours par semaine l'expédition nocturne des fées³³. Voilà qui apporte une coloration populaire au « schème trinitaire [...] volontiers associé par le poète au surgissement d'êtres nouveaux³⁴ » :

Et des êtres nouveaux surgissent
Trois par trois

Nourrie de corpus anciens, l'expression de la nouveauté réveille les croyances aux esprits de la forêt, « créatrice de prestiges et de vies sans cesse renouvelés³⁵ ».

- 21 Les « bouleaux de la Finlande » font signe vers une autre légende³⁶ : l'épopée du *Kalevala*, qui relate un épisode de la vie de Väinämöinen, avatar finnois d'Orphée³⁷. Attristé par la perte de son *kantele* (harpe), le personnage entend la plainte d'un bouleau désolé par sa condition d'arbre. Il le transforme en harpe dont les sons harmonieux animent toute la nature : animaux, végétaux et même minéraux. L'épopée nordique rejoint ainsi l'imaginaire oriental faisant du peuplier d'Ispahan, emblème de l'amour, une « harpe chantante sous le vent », « qui verdit et se renouvelle³⁸ ». Elle figure aussi dans la *Deutsche Mythologie* de Grimm, qui rapporte le pouvoir de charmer la nature à deux figures tutélaires d'Apollinaire : Orphée et Amphion³⁹. Loin du messianisme de certains poèmes contemporains, Apollinaire met ici en scène une voix vacillante, interrogeant la manière d'habiter le temps et l'espace à travers une mémoire textuelle.

Mythe et mystique

- 22 En titre, le nom *arbre* sans article affiche tout son potentiel sémantique, en attente d'une actualisation en discours. Or le poème n'offre qu'une motivation ténue au thème végétal. Les seules espèces mentionnées semblent confirmer la polarisation spatiale de l'univers entre nord et sud (bouleaux de la Finlande *vs* caroubiers). Il résiste aussi à une lecture allégorique fondée sur les attributs de l'arbre. L'écriture s'ouvre donc à un mode d'interprétation diffus, empruntant à diverses sources. Le potentiel symbolique de l'arbre tient à sa silhouette anthropomorphe, à ses variations saisonnières, mais aussi à son cinétisme ascendant entre ancrage terrestre et déploiement aérien. C'est le motif de l'arbre cosmique décliné selon divers univers de croyance, entre mythologie et mystique : « le mode d'être du Cosmos, et en premier lieu sa capacité à se régénérer sans fin, est exprimé symboliquement par la vie de l'arbre⁴⁰ ».
- 23 La veine mystique est un autre lien secret entre Apollinaire et Cendrars, qu'illustrent le motif de l'adoration du Christ, commun aux *Pâques à New York* et à « Zone », ou encore les hymnes à la Croix de saint Fortunat. Cendrars avait placé en exergue des *Pâques* trois vers du *Pange lingua* : « *Flecte ramos, arbor alta...* » : « *Fléchis tes bras, arbre géant...*⁴¹ ». Apollinaire glisse satiriquement, parmi les rumeurs galantes d'un monastère, un écho de *Vexilla regis*⁴². Certains indices externes suggèrent un sous-texte religieux du poème : titre « Chrétienté » d'une première ébauche ; croquis d'une *pietà* en marge des épreuves de *Calligrammes*⁴³. L'Arbre est-il pour autant une réminiscence biblique de l'arbre de la connaissance du bien et du mal ou de l'arbre de vie, qui ont nourri le symbolisme de la Croix ?

Arcanes de l'orphisme

- 24 Le mystère poétique paraît moins mystique que mythologique. Mais aux références explicites, l'écriture préfère des ressorts plus discrets. L'imaginaire d'Apollinaire est hanté par la figure d'Orphée⁴⁴, qui relie le lyrisme à l'arbre. Virgile évoque l'effet de ses chants sur les tigres et les chênes (*Georgiques*, IV) ; Ovide déploie le thème végétal en décrivant son pouvoir de susciter une forêt merveilleuse (*Métamorphoses*, X).

L'orphisme, entre héritage et modernité

- 25 Une génération d'écrivains a communiqué dans l'héritage religieux et mythologique de l'orphisme, alors que la mort de Dieu proclamée par Nietzsche ruine « la transcendance comme garantie du sens » : « le mythe d'Orphée, de même que les textes sacrés de la religion orphique, impliquent un chant tourné vers l'extérieur, vers l'harmonisation du monde, vers une signification de la poésie extérieure à elle-même, liée à l'être, au monde et aux dieux⁴⁵ ». La veine orphique est bien ancrée dans l'univers d'Alcools, que sous-tendent les motifs de la perte, de la catabase, de la renaissance, en lien avec la voix ou le chant.
- 26 Mais c'est un autre aspect esthétique qui s'impose. *Le Bestiaire* unissait poésie et peinture à travers l'éloge de « la ligne », « voix de la lumière⁴⁶ ». Et c'est à propos de la peinture simultanée de Delaunay qu'Apollinaire salue, sous le nom d'*orphisme*, un nouveau « lyrisme plastique⁴⁷ ». Ce geste relève d'un soutien plus large au cubisme : non « un art d'imitation, mais un art de conception qui tend à s'élever jusqu'à la création⁴⁸ ». À cette peinture « pure » répond un idéal poétique fondé sur le principe de création, assignant aux artistes la « fonction sociale de renouveler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes ». Sans eux, « l'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos⁴⁹. » La formule est forte, qui élève l'art au rang de principe organisateur de la nature. Elle ne correspond guère à la poétique d'Alcools, dont les codes de représentation restent traditionnels ; plutôt aux innovations formelles d'« Ondes » qui, déconstruisant la relation sujet/objet et l'espace-temps, imposent de réinventer le rapport au monde. Or dans cette section, *Arbre* porte haut l'exigence herméneutique.

La poïesis comme « devenir-arbre »

- 27 Entre anthropomorphisme et déploiement ascensionnel, le symbolisme de l'arbre présente une double affinité avec la représentation du sujet lyrique et l'idée de création. Au-delà de l'aspect visuel, le bruissement de son feuillage se prête à des

transpositions dans le domaine poétique ou musical. Il se fait alors emblème du lyrisme, en particulier dans le registre de la plainte. Mais l'Arbre d'Apollinaire ne prétend pas à l'aura symbolique déployée par Rilke, des *Élégies de Duino* aux *Sonnets à Orphée*. Le premier de ces sonnets s'ouvre sur une image stupéfiante : un arbre né du chant d'Orphée, emblème de renouveau et de métamorphose, éveille au sens de l'écoute jusqu'à s'ériger en temple de l'ouïe⁵⁰. Une telle majesté, unissant Orphée, son chant, l'arbre et le sujet lyrique, est étrangère au poème d'Apollinaire, qui manque d'unité pour se prêter à une interprétation univoque⁵¹. Il initie plutôt à une création en acte, tentant d'organiser par bribes un monde diffracté. Si la biographie justifie le motif orphique de la perte par la séparation avec Marie Laurencin, l'écriture met surtout en scène un corps à corps avec une réalité qui échappe⁵².

- 28 Une clé esthétique du poème semble indiquée par le premier référent végétal : « La seule feuille que j'aie cueillie s'est changée en plusieurs mirages » (v. 3). L'arbre est vecteur de visions, voire d'illusions poétiques. La lecture de *feuille* en syllepse⁵³ conforte une interprétation métapoétique faisant de l'arbre un poème en acte, à visée performative. Son organisation selon les axes horizontal et vertical, selon les points cardinaux, n'est pas le gage d'un dynamisme vital ou d'un élan créateur conformes au symbolisme traditionnel⁵⁴. Le poème soumet plutôt le lecteur aux aléas de son arborescence, au risque de l'opacité ou de l'incohérence. La feuille suggère aussi un rôle d'intercesseur entre les âges (réminiscences mythologiques, empreinte religieuse), les arts (peinture et poésie), les textes : ceux des autres (Cendrars) ou d'Apollinaire lui-même.

Trouble esthétique

- 29 La dispersion formelle du poème a pour corollaire une résistance à la lecture qui, pour dépasser l'effet de surprise, implique insistance et persévérance. Aux tropes codifiés de la rhétorique, le poème substitue des *transports* entre divers lieux du texte. L'opposition géographique entre les bouleaux de la Finlande et les caroubiers trouve une voie de dépassement dans leur voisinage textuel avec l'image. Pour les premiers : une occurrence du nom à référence énigmatique, alors que l'anaphore linguistique (*elle, ce*) semble forcer

le lien avec les vers qui suivent, formellement disjoints et sémantiquement hétérogènes (v. 33-35). Le cliché des bouleaux suggère les traits /souple/, /clair/, /féminin/, auxquels s'oppose la virilité brute du « nègre en acier » :

Il y a ton image
Elle pousse entre les bouleaux de la Finlande
Ce beau nègre en acier

- 30 Pour les caroubiers : l'image en acte, non moins énigmatique, du vers : « Le métal des caroubiers » (v. 39), dont la vigueur tranche sur l'isotopie du déclin et de la tristesse. Elle présente toutefois une affinité avec le vers énoncé précédant (« Ce beau nègre en acier ») à travers un chiasme [/vivant//métal/ <> /métal//vivant/]. Ce tressage sémantique trouverait une motivation dans la fascination d'Apollinaire et Cendrars pour la figure du « nègre », moins curiosité exotique que voie de renouvellement des arts par le biais du sacré. Et plus spécifiquement pour le boxeur noir, dont la force suggère le cliché de l'acier, la musculature la forme cuivrée de la caroube.
- 31 Apollinaire écarte non seulement le principe d'imitation, mais aussi la convention allégorique pour promouvoir un art de conception misant sur les pouvoirs de l'image. Pourtant, le poème ne développe pas le potentiel de puissance et d'euphorie que pourrait nourrir le symbolisme phallique de l'arbre⁵⁵. Alors que l'orphisme pictural est placé sous le signe de la lumière et des contrastes de couleurs, son pendant poétique paraît soumis aux ombres du mythe. L'étrangeté du bestiaire (« Engoulevent, Blaireau / Et la Taupe-Ariane ») est réduite par l'isotopie des traits /nocturne/ ou /souterrain/ et un sens de l'orientation en affinité avec l'expérience des Enfers ou du Labyrinthe⁵⁶. Aux antipodes de l'harmonie célébrée par Rilke, le texte entretient un climat dysphorique, qui voue aussi bien la fée Abonde que le douanier Rousseau à la relégation urbaine (« une pauvre ville au fond de l'est » ; « au fond d'un quartier désert »).
- 32 L'enchantement orphique semble se dissoudre dans l'*Unheimliche*⁵⁷. *Arbre* s'accorde avec l'atmosphère fantastique de poèmes narratifs comme « Le Musicien de Saint-Merry » ou « Un fantôme de nuées », qui perpétuent ou détournent des motifs orphiques⁵⁸. Dans ce dernier, les figures exécutées par un jeune saltimbanque initient à

une mystérieuse « musique des formes » qui éclipse l'orgue mécanique. Alors que s'élève cette « musique angélique des arbres » disparaît « l'enfant miraculeux » que chacun cherche désormais en soi⁵⁹. Au-delà des motifs d'apparition ou de métamorphose, le lyrisme compose ainsi avec le surnaturalisme⁶⁰, qu'Apollinaire rebaptisera bientôt surréalisme. Contre la dérégulation, le poème palimpseste invite à feuilleter l'univers en l'ouvrant à l'ailleurs, à l'altérité. En l'absence de Dieu, il revient à la poésie de créer des images, de susciter des formes qui donnent corps à une nature effet de l'art. Les mirages manifestent le geste poétique de configuration d'un Arbre textuel dont la signifiante s'élabore en acte, dans les tâtonnements d'un parcours initiatique.

Conclusion

- 33 Alors qu'à maints égards Apollinaire-poète participe d'un *Zeitgeist* orphique, Apollinaire-critique d'art prône dans les années 1912-1913 un *orphisme* émancipé de l'héritage religieux et mythologique. Il s'agit d'un art pur, libéré du sujet, dont la version picturale est gouvernée par le pouvoir des couleurs et de la lumière. Cette modernité esthétique brouille le rapport entre sujet et objet, intériorité et extériorité, ouvrant un nouvel espace où organiser le monde. La forme éclatée du poème *Arbre*, la diffraction de la représentation mettent moins en scène le bouleversement de la vie moderne que la ruine des illusions réalistes. En dépit du titre, l'arbre n'est ici ni un thème ni le symbole de valeurs ou d'affects fondés sur des correspondances néoromantiques. Il se veut l'immanence d'un être esthétique sondant les rapports entre les êtres et les choses, interrogeant le statut du discours poétique.
- 34 L'élan ascensionnel fait place ici à l'avènement d'« êtres nouveaux ». Mais cette nouveauté repose paradoxalement sur un double retour à la tradition littéraire (tonalité élégiaque portée par l'octosyllabe) et aux écrits personnels antérieurs : après une ébauche de la « Chanson du Mal-Aimé » (v. 40-42), un écho du brouillon de « Vendémiaire » repris dans « 1909 »⁶¹. Cette involution de l'écriture semble une transposition esthétique du regard en arrière d'Orphée, le symptôme d'une difficulté à larguer les amarres lyriques dans l'effervescence des avant-gardes. Elle trahit le porte-à-faux esthétique d'un précurseur

contraint de donner des gages de modernité, alors que persiste sa disposition profonde à l'expression. Mais le déclin des dieux terrestres ruine l'atmosphère mystique dans laquelle Hölderlin prétendait « habiter poétiquement le monde ⁶² ». C'est moins la « fin de l'intériorité » ⁶³ qu'un décentrement du sujet lyrique, dont la posture oscille entre velléités discursives et poétique du montage.

- 35 L'effet de chute sur le motif de la renaissance est lui-même un trait apollinarien. Mais s'agit-il ici d'une postérité personnelle ? Il se pourrait que l'adepte des prophéties préfigure son destin d'après-guerre, où une nouvelle génération littéraire sera prompte à brûler ses dieux terrestres. Quand résonne au long des routes « l'hymne télégraphique que les fils et les poteaux ne cessent d'entonner ⁶⁴ », l'emblème de la nature a perdu son évidence comme objet et comme symbole poétique. L'arbre se fait ici signe d'une nécessaire acclimatation esthétique à un nouvel ordre de réalité.

BIBLIOGRAPHIE

APOLLINAIRE Guillaume, „Die moderne Malerei“, *Der Sturm*, n° 148-149, 1913, p. 271-272.

APOLLINAIRE Guillaume, *L'Antitradition futuriste*, Milan, 1913.

APOLLINAIRE Guillaume, *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 121, 1956.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 267, 1977.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 382, 1991.

APOLLINAIRE Guillaume, *Œuvres en prose complètes III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 399, 1993.

APOLLINAIRE Guillaume, *Lettres à Madeleine. Tendre comme le souvenir*, édition revue et augmentée par Laurence CAMPA, Paris, Gallimard, 2005.

BATES Scott, « Un voyage à Ispahan », *La revue des lettres modernes. Guillaume Apollinaire*, n° 7, 1968, p. 82-88.

BENVENISTE Émile, *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol., Paris, Gallimard, 1966.

BIBESCO Marthe, *Les Huit paradis*, Paris, Grasset, 1925.

BOISSON Madeleine, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano, Paris, Schena, Nizet, 1989.

CENDRARS Blaise, *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, Poésie, vol. 17, 1966.

DEBON Claude, *Apollinaire après « Alcools » I. Calligrammes. Le poète et la guerre*, Paris, Minard, 1981.

DEBON Claude (éd.), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, Foliothèque, vol. 121, 2004.

DEBON Claude, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Vanves, Calliopées, 2008.

DÉCAUDIN Michel (éd.), *Le dossier d'« Alcools »*, Paris, Minard, 1960.

DICKOW Alexander, « "Arbre", une quête de sens », *Guillaume Apollinaire*, n° 14, 2013, p. 43-57.

ELIADE Mircea, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux* [1952], Gallimard, TEL, vol. 44, 1979.

FREUD Sigmund, « Das Unheimliche », *Imago*, n° 5, 1919, p. 207-324, DOI : <https://doi.org/10.11588/diglit.25679.17>

GAYRAUD Irène, *Chants orphiques européens. Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll*, Paris, Classiques Garnier, Perspectives comparatistes, vol. 78, 2019.

GIROUD Michel, *Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le Cœur à barbe*, Paris, Jean-Michel Place, 1981.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.

GRIMM Jacob, *Deutsche Mythologie*, 2^e éd., 2 vol., Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, 1844.

GUBERNATIS Angelo de, *La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, 2 vol., Paris, Reinwald et compagnie, 1878.

HÖLDERLIN Friedrich, *Sämtliche Werke 2. Gedichte nach 1800*, éd. Friedrich BEISSNER, Stuttgart, Kohlhammer, 1953.

HÖLDERLIN Friedrich, *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 191, 1967.

JAUSS Hans Robert, « Gemeinsame Interpretation von Apollinaires „Arbre“ (aus Calligrammes) », dans Wolfgang ISER (dir.), *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964 Vorlagen und Verhandlungen*, München, Fink, Poetik und Hermeneutik, vol. 2, 1966, p. 464-484.

JAUSS Hans Robert, *Die Epochenschwelle von 1912. Guillaume Apollinaire: „Zone“ und „Rue Christine“*, Heidelberg, Winter, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, vol. 1, 1986.

JENNY Laurent, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France, Perspectives littéraires, 2002.

LÉOUZON LE DUC Louis-Antoine (éd.), *Le Kalevala. Épopée nationale de la Finlande et des peuples finnois*, t. 1, Livourne, Paris, Bruxelles, Leipzig, A. Lacroix, Verboekhoven et compagnie, Librairie internationale, 1867.

RASTIER François, « Du texte à l'œuvre – La valeur en questions », *Texte !*, vol 16, n° 3, p. 1-32, disponible sur : <http://www.revue-texto.net/index.php?id=2889> [consulté en février 2025].

RENAUD Philippe, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1969.

RILKE Rainer Maria, *Les Élégies de Duino / Duisener Elegien. Les Sonnets à Orphée / Die Sonette an Orpheus*, trad. Joseph-François ANGELLOZ, Flammarion, 1992.

SCHLEIFENBAUM Ingrid, *Guillaume Apollinaire, „Ondes“. Exemplarische Einzelinterpretationen zu „Calligrammes“*, Bonn, Bouvier, Grundmann, 1972.

ANNEXE

Arbre

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

5 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

10 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

15 Un douanier se tenait là comme un ange

À la porte d'un misérable paradis
Et ce voyageur épileptique écumait dans la salle d'attente
des premières

Engoulevent Blaireau

Et la Taupe-Ariane

20 Nous avons 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

25 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

30 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

35 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

40 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

Guillaume
Apollinaire, Calligrammes

NOTES

- 1 Hans Robert Jauss, *Die Epochenschwelle von 1912. Guillaume Apollinaire : « Zone » und « Rue Christine »*, Heidelberg, Winter, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, vol. 1, 1986, p. 7-42.
- 2 Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les Poètes », Conférence du 26 novembre 1917, dans *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 382, 1991, p. 941-954.
- 3 « Ils veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. » ; *ibid.*, p. 954.
- 4 Il suit l'idée formulée par Jules Romains d'un « changement de front » poétique entre *Alcools* et *Calligrammes*.
- 5 Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine. Tendre comme le souvenir*, édition revue et augmentée Laurence Campa, Paris, Gallimard, 2005, p. 95-96.
- 6 Exposition Delaunay à la galerie *Der Sturm* à Berlin (27 janvier – 20 février 1913) ; « Réalité. Peinture pure » [1912], dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 382, 1991, p. 494-496 (cit. p. 494).
- 7 Dans les « poèmes-conversation », « le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant » ; Guillaume Apollinaire, « Simultanisme-librettisme » [1914], dans *Théories et polémiques*, *ibid.*, p. 974-979 (cit. p. 976).
- 8 Voir la réédition de Michel Giroud, *Cabaret Voltaire, Der Zeltweg, Dada, Le Cœur à barbe*, Paris, Jean-Michel Place, 1981, p. 27.
- 9 Hans Robert Jauss, « Gemeinsame Interpretation von Apollinaries Arbre (aus *Calligrammes*) », dans Wolfgang Iser (dir.), *Immanente Ästhetik, ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964 Vorlangen und Verhandlungen*, München, Fink, Poetik und Hermeneutik, vol. 2, 1966, p. 464-484.
- 10 Le poème a ensuite été analysé par Philippe Renaud (*Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1969, p. 331-344),

Ingrid Schleifenbaum (*Guillaume Apollinaire, „Ondes“*. Exemplarische Einzelinterpretationen zu „*Calligrammes*“, Bonn, Bouvier, Grundmann, 1972, p. 119-167) et Alexander Dickow (« “Arbre”, une quête de sens », *Guillaume Apollinaire*, n° 14, 2013, p. 43-57).

11 François Rastier, « Du texte à l'œuvre – La valeur en questions », *Texte !*, vol 16, n° 3, p. 1-32. Une étude plus systématique du poème sera proposée par ailleurs.

12 « Est “ego” qui dit “ego”. » ; Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1966, p. 258-266 (cit. p. 260).

13 Dans l'ensemble des citations, je souligne.

14 Frédéric Boutet a acquis une certaine renommée comme auteur fantastique, en particulier en Allemagne. S'il a encouragé le jeune Apollinaire dans son projet littéraire, il est difficile de justifier son lien avec ce poème, dont la dédicace n'apparaît qu'à l'occasion de sa reprise dans *Calligrammes*.

15 Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, op. cit., p. 335.

16 *Ibid.*, p. 341.

17 Voir Alexander Dickow, « “Arbre”, une quête de sens », op. cit., p. 52.

18 Cf. Siegfried Kracauer dans Hans Robert Jauss, « Gemeinsame Interpretation von Apollinaires „Arbre“ », op. cit., p. 466.

19 Selon Wolfgang Iser, cet attrait réside dans le fait que les différentes possibilités ouvertes par le texte ne peuvent être réalisées simultanément (*ibid.*, p. 474).

20 Pour le lecteur de *Calligrammes*, l'étrangeté de certaines notations est atténuée par les résonances entre poèmes de la section « Ondes » (voir Ingrid Schleifenbaum, *Guillaume Apollinaire, „Ondes“*, op. cit.). La mention d'« Ispahan » (v. 5) oriente vers le poème du même nom paru fin 1913 dans *Vers et Prose* (Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 121, 1956, p. 349). Inspiré des *Huit paradis* de Marthe Bibesco (Paris, Grasset, 1925), il éclaire plusieurs aspects du texte (voir Scott Bates, « Un voyage à Ispahan », *La revue des lettres modernes*. *Guillaume Apollinaire*, n° 7, 1968, p. 82-88 et Alexander Dickow, « “Arbre”, une quête de sens », op. cit.).

21 Le « misérable paradis » renvoie au dénuement de l'ancien employé de l'octroi, privé de la reconnaissance du monde de l'art.

22 « Tu te souviens, Rousseau, du paysage astèque, / Des forêts où poussaient la mangue et l'ananas » ; Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 655.

23 « 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. » ; Blaise Cendrars, « Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France », dans *Du monde entier. Poésies complètes 1912-1924*, Paris, Gallimard, Poésie, vol. 17, 1967, p. 30. Cette séquence de la Prose accueille inversement, parmi bien d'autres, un écho du « Voyageur » d'Apollinaire : « Je m'en souviens, je m'en souviens... » ; Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 78.

24 Le terme revient chez plusieurs critiques : Claude Debon (éd.), *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, Foliothèque, vol. 121, 2004, p. 62 ; Jean-Pierre Goldenstein, *Dix-neuf poèmes élastiques de Blaise Cendrars*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986. Alexander Dickow explore plus largement, sous l'angle de la vérité et de la fiction, le « dialogue par poèmes interposés » entre Apollinaire et Cendrars ; « “Arbre”, une quête de sens », op. cit., p. 43.

25 Poème « Apollinaire » paru dans *Montjoie !* en 1914, repris avec quelques variantes sous le titre obscur « Hamac » dans *Dix-neuf Poèmes élastiques*. L'envoi final salue insolemment « Apollinaire / 1900-1911 / Durant 12 ans seul poète de France » – c'est-à-dire avant Cendrars, *Du monde entier*, op. cit., p. 103-104.

26 Apollinaire est né Guillaume de Kostrowitzky ; Cendrars, Frédéric Louis Sauser.

27 Michel Giroud, *Cabaret Voltaire*, op. cit., p. 21.

28 *Ibid.*, p. 48.

29 Guillaume Apollinaire, *L'Antitradition futuriste* [1913], dans *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p. 937-939.

30 Michel Giroud, *Cabaret Voltaire*, op. cit., p. 42.

31 Voir Ingrid Schleifenbaum, *Guillaume Apollinaire, „Ondes“*, op. cit., p. 137-139.

32 Un carnet de jeunesse d'Apollinaire (BNF, NAF 25633 [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52508857b>]) emprunte à la *Deutsche Mythologie* de

Grimm une liste de notations à tonalité maléfique : « miracle, incantation, sort / maléfice fascination sorcellerie / fasciner, sortilège / lamia Nachtfrau / strige, furie [...] Dame Holda Abonde Diane / Herodiade. Chevauchées »; Jacob Grimm, chap. XXXIV « Zauber », dans *Deutsche Mythologie*, 2^e éd., vol. 1, Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, 1844, p. 983-1058. Sur le motif de l'armée en furie, voir Chap. XXXI « Gespenster », « Wütendes Heer », p. 870 sq.

33 Jacob Grimm, chap. XIII « Göttingen », dans *Deutsche Mythologie*, op. cit., p. 264-265.

34 Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano, Paris, Schena, Nizet, 1989, p. 430.

35 Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine*, op. cit., p. 49.

36 Elle est identifiée par Alexander Dickow, qui note l'assonance finale entre les deux dodécasyllabes : « légendes »/« Finlande » (« "Arbre", une quête de sens », op. cit., p. 48-49).

37 Louis Léouzon Le Duc (éd.), *Le Kalevala. Épopée nationale de la Finlande et des peuples finnois*, t. 1, Livourne, Paris, Bruxelles, Leipzig, A. Lacroix, Verboekhoven et compagnie, Librairie internationale, 1867.

38 Marthe Bibesco, *Les Huit paradis*, op. cit., p. 118.

39 Jacob Grimm, chap. XXX « Dichtkunst », dans *Deutsche Mythologie*, op. cit., p. 860-861.

40 Mircea Eliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux* [1952], Gallimard, TEL, vol. 44, 1979, p. 128.

41 Vers et traduction empruntés au *Latin Mystique* de Rémy de Gourmont (Blaise Cendrars, « Les Pâques à New York », dans *Du monde entier*, op. cit., p. 15).

42 « Arbor decóra, et fúlgida, / Ornáta Regis púrpura... » (« Arbre dont la beauté rayonne, paré de la pourpre royale ») ; Guillaume Apollinaire, « Le Poète assassiné », dans *Œuvres en prose complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 267, 1977, p. 287).

43 Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Vanves, Calliopées, 2008, p. 71 et 73.

44 Apollinaire avait publié en 1911 *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* : Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1-35. Le supplice

d'Orphée est suggéré au vers 4 par la crainte d'une « foule de femmes » (Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, op. cit., p. 74).

45 Irène Gayraud, *Chants orphiques européens*. Valéry, Rilke, Trakl, Apollinaire, Campana et Goll, Paris, Classiques Garnier, *Perspectives comparatistes*, vol. 78, 2019, p. 10 et 21.

46 « La peinture est proprement un langage lumineux » (*Le Bestiaire ou cortège d'Orphée*, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 3 et 33).

47 « Die moderne Malerei », *Der Sturm*, n° 148-149, 1913, p. 271-272 ; « La peinture moderne », dans *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p. 501-505.

48 « Sur la peinture », dans *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913 ; voir *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p. 8, 10 et 16.

49 *Ibid.*, p. 12-13.

50 « Da stieg ein Baum. O Reine Übersteigung! / O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr! [...] da schufst du ihnen Tempel im Gehör. » (« Alors un arbre s'éleva. Ô pure élévation ! / Ô chant d'Orphée ! Ô grand arbre dressé dans l'oreille ! [...] là tu créas dans l'ouïe des temples. ») : Rainer Maria Rilke, *Les Élégies de Duino / Duisener Elegien. Les Sonnets à Orphée / Die Sonette an Orpheus*, trad. Joseph-François Angelloz, Flammarion, 1992, p. 150 ; voir Wolfgang Preisendanz dans Hans Robert Jauss, « Gemeinsame Interpretation von Apollinaires „Arbre“ », op. cit., p. 475).

51 Inspirée de la métaphore de la harpe chez Bibesco, l'équivalence est posée dans « Ispahan » : « Je suis ici le frère des peupliers / Reconnaissez beaux peupliers aux fils d'Europe / O mes frères tremblants qui priez en Asie » ; Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 349-350. Peut-on en conclure que le « l'Arbre » ne serait donc rien d'autre que l'image du poète » (Claude Debon, *Apollinaire après « Alcools » I. Calligrammes. Le poète et la guerre*, Paris, Minard, 1981, p. 46) ? Cet imaginaire du sujet lyrique travaille le texte, qui étend toutefois au-delà ses ramifications.

52 Selon Herbert Dieckmann, le poème contredit son titre puisqu'il ne présente rien d'organique (dans Hans Robert Jauss, « Gemeinsame Interpretation von Apollinaires „Arbre“ », op. cit., p. 475).

53 Le double sens se retrouve dans le sonnet V de Rilke : « Les pétales de la fleur, „Blätter“ dans le texte allemand, renvoient peut-être également au poème lui-même. [...] l'anémone est donc sans doute, au-delà de l'incarnation dans le végétal de la manière orphique d'être au monde, le

symbole du poème orphique tel que Rilke le conçoit. » ; Irène Gayraud, *Chants orphiques européens*, op. cit., p. 215).

54 « Le poème "Arbre" n'exalte pas en dépit de la verticalité de l'image, la puissance créatrice, mais est tout pénétré de la tendance élégiaque et si l'arbre émet des signaux, ce ne sont que des signaux de détresse. »
(Claude Debon, *Apollinaire après « Alcools » I*, op. cit., p. 55).

55 Angelo de Gubernatis fait remonter ce symbolisme à l'arbre du Paradis terrestre, arbre « générateur » dont serait issu l'arbre « régénérateur » de la Croix (*La mythologie des plantes ou les légendes du règne végétal*, vol. 1, Paris, Reinwald et compagnie, 1878, p. 6).

56 Voir Wolfgang Preisendanz dans Hans Robert Jauss, « Gemeinsame Interpretation von Apollinaries „Arbre“ », op. cit., p. 474.

57 Sous ce terme, Freud a théorisé une notion bien ancrée dans le romantisme allemand (« Das Unheimliche », *Imago*, n° 5, 1919, p. 207-324), définissant un état d'inquiétude où ce qui était familier paraît étranger, ce qui était secret se révèle.

58 Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 188-191 et 193-196.

59 *Ibid.*, p. 195-196.

60 « Orphisme ou surnaturalisme, c'est-à-dire un art qui n'est pas le naturalisme photographique uniquement et qui cependant soit la nature, même ce qu'on en voit et ce qu'elle contient, cette nature intérieure aux merveilles insoupçonnées, impondérables, impitoyables et joyeuses. » ; Guillaume Apollinaire, « M. Guillaume Apollinaire et la nouvelle école littéraire », *Le Pays*, 24 juin 1917, dans *Œuvres en prose complètes II*, op. cit., p. 983-991.

61 Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 138-139 ; voir Michel Décaudin (éd.), *Le dossier d'« Alcools »*, Paris, Minard, 1960, p. 106 et 225.

62 « Voll Verdienst, doch dichterisch, / wohnt der Mensch auf dieser Erde. / Doch reiner ist nicht der Schatten / der Nacht mit den Sternen, / wenn ich so sagen könnte, als der Mensch, / der heißet ein Bild der Gottheit. » ; Friedrich Hölderlin, « In lieblicher Bläue... », dans *Sämtliche Werke 2. Gedichte nach 1800*, éd. Friedrich Beissner, Stuttgart, Kohlhammer, 1953, p. 372 ; « Riche en mérites, mais poétiquement toujours, / Sur terre habite l'homme. Mais l'ombre / De la nuit avec les étoiles n'est pas plus pure, / Si j'ose le dire, que / L'homme, qu'il faut appeler une image de Dieu. » ; « En bleu adorable », trad. André

du Bouchet, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 191, 1977.

63 Cf. Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Presses universitaires de France, Perspectives littéraires, 2002.

64 Guillaume Apollinaire, « Les Archives de la Parole », dans *Œuvres en prose complètes III*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 399, 1993, p. 212-214.

RÉSUMÉS

Français

Emblème de la modernité poétique d'Apollinaire, le poème *Arbre* constitue un défi herméneutique par sa discontinuité formelle, sa diffraction énonciative et la labilité de sa représentation. Tentons d'appréhender son opacité suivant trois angles : les ressorts de l'instabilité référentielle, qui initie à une confusion des règnes où l'humain cherche sa place ; un dialogue crypté avec d'autres artistes, d'autres textes, jusqu'aux mythes et légendes qui irriguent la modernité ; la promotion de l'*orphisme*, réinvention du lyrisme comme acte de conception. Libéré de sa charge symbolique, l'arbre se fait performance poétique, dont les « mirages » expriment une certaine inquiétude à l'heure des grandes mutations esthétiques.

English

The poem *Arbre*, an emblem of Apollinaire's poetic modernity, poses a hermeneutic challenge through its formal discontinuity, its enunciative diffraction and the lability of its representation. Let's look at its opacity from three angles: the forces of referential instability, leading to a confusion of kingdoms in which humans seek their place; a cryptic dialogue with other artists, other texts, even myths and legends that inform modernity; the promotion of *Orphism*, the reinvention of lyricism as an act of conception. Freed of its symbolic charge, the tree becomes a poetic performance, whose "mirages" express a certain anxiety at a time of great aesthetic change.

Deutsch

Das Gedicht *Arbre*, ein Emblem von Apollinaires poetischer Modernität, stellt aufgrund seiner formalen Diskontinuität, seiner enonciativen Diffraktion und der Labilität seiner Darstellung eine hermeneutische Herausforderung dar. Versuchen wir, seine Opazität aus drei Blickwinkeln zu erfassen: die Triebfedern der referentiellen Instabilität, die zu einer Verwirrung der Reiche führt, in der der Mensch seinen Platz sucht; ein kryptischer Dialog mit anderen Künstlern, anderen Texten, bis hin zu Mythen und Legenden, die die Modernität durchdringen; die Förderung des

Orphismus, eine Neuerfindung der Lyrik als Gestaltungsakt. Von seiner Symbolladung befreit, wird der Baum zur poetischen Performance, deren "Trugbilder" eine gewisse Unruhe in Zeiten großer ästhetischer Veränderungen ausdrücken.

INDEX

Mots-clés

Apollinaire, dialogisme, herméneutique, modernité, nature, orphisme

Keywords

Apollinaire, dialogism, hermeneutics, modernity, nature, orphism

Schlagwortindex

Apollinaire, Dialogismus, Hermeneutik, Modernität, Natur, Orphismus

AUTEUR

Philippe Wahl

Université Lumière Lyon 2, Passages Arts & Littératures (XX-XXI), F-69007 Lyon, France