
H-France Review Vol. 23 (February 2023), No. 23

Alessandro Maras, *Apollinaire, les musiciens et la musique*. Paris: Classiques Garnier, 2021. 230 pp. €69.00 (hb). ISBN 978-2-406-12352-1; €28.00 (pb). ISBN 978-2-406-12351-4.

Compte rendu par Laurence Campa, Université Paris Nanterre.

La musique d'Apollinaire a longtemps intrigué les critiques et les musiciens. Il faut dire que le poète a très peu écrit sur la musique, qu'il a multiplié les provocations ou les paradoxes et que, comparé à Mallarmé, Gide, Proust, Valéry ou Claudel, pour s'en tenir à ces seuls exemples, il n'est pas, à proprement parler, un mélomane ami des musiciens. Or la musique est loin d'être absente de son œuvre ; il a lui-même affirmé à maintes reprises qu'il composait en chantant et qu'il fallait chanter ses vers ; il est aussi devenu l'un des poètes préférés des musiciens depuis plus d'un siècle. En 1965, un premier colloque se penchait sur sa relation à la musique.[1] Par la suite, Jacqueline Bellas, qui y avait participé, a continué d'explorer la dimension musicale de certaines œuvres d'Apollinaire, auxquelles d'ailleurs ont été consacrés des numéros collectifs spéciaux et des chapitres d'ouvrages.[2] Nombreuses sont aussi les études qui abordent indirectement la question par le biais du lyrisme, de l'orphisme ou de l'inspiration allemande.

Mais il manquait une vaste mise au point capable de faire la synthèse des recherches éparses et de les approfondir par de nouvelles sources et de nouveaux moyens. C'est maintenant chose faite grâce au livre d'Alessandro Maras. Non seulement le chercheur a lu ses prédécesseurs et ses pairs, ainsi qu'en témoignent son important appareil critique (en trois langues au moins, français, anglais, italien), mais il replace Apollinaire en son temps grâce à une démarche interdisciplinaire où convergent l'histoire, la sociologie, la musicologie et l'esthétique. Si l'étude concerne avant tout Apollinaire, elle arpente aussi un territoire plus vaste, qui saura intéresser quiconque travaille sur la période concernée, sur la réception spécifique sur le temps long, ou encore sur la mise en musique de la poésie. Savantes et précises, ses démonstrations ne sont jamais jargonantes ; tout en recourant régulièrement à des outils spécialisés (de technique poétique ou musicale), elles s'efforcent de rester accessibles et claires. Elles s'appliquent également à toujours comprendre Apollinaire en son contexte, que ce soit grâce à d'utiles perspectives en histoire de la musique et des spectacles, ou par comparaison avec d'autres écrivains et courants (Max Jacob, Cocteau, les futuristes).

L'analyse commence avec raison par se demander de quelle musique parle Apollinaire. De fait, l'antagonisme entre musique savante et musique populaire existe sous la plume et dans les pratiques du poète, lequel préfère incontestablement la seconde à la première. Mais Maras montre à juste titre que la dualité n'est jamais si nette qu'on le croit. Certes, les goûts d'Apollinaire le mènent davantage vers le divertissement que vers les productions sérieuses, mais il s'agit aussi

d'une réaction ouverte à l'art traditionnel et à l'*habitus* bourgeois. D'où des ambivalences de pensée et de posture, similaires à celles qui sous-tendent ses idées concernant les grands musées et les chefs d'œuvre de la peinture ancienne, ambivalences qu'on qualifiera selon les cas de paresse, de provocation, d'approximation, d'indépendance ou d'originalité.

Tout au long de son livre, Maras articule trois niveaux de lecture, historique, social et esthétique, en suivant un plan globalement chronologique afin de suivre l'évolution des relations d'Apollinaire à la musique et aux musiciens. Le premier chapitre se concentre sur la formation musicale du poète et observe la place de la musique dans son œuvre jusqu'en 1913 (*Méditations esthétiques*).^[3] Outre une profondeur de champ précieuse, qui réévalue l'héritage wagnérien comme l'influence du cirque et du café-concert, on saluera les mises au point sur les musiciens proches d'Apollinaire, du plus méconnu (le compositeur franco-norvégien William Molard) aux plus connus (Varese, Satie) en passant par le rendez-vous manqué (mais est-ce l'expression adéquate ?) avec Stravinsky. Il était en effet nécessaire de revenir sur cette dimension des relations d'Apollinaire, que le tropisme plastique a pu occulter. Le chapitre est justement l'occasion de confronter la question musicale à la prééminence croissante de la peinture chez le poète. S'il ne fait pas de doute que la fin du symbolisme et l'avènement des arts plastiques ont développé le paradigme visuel au détriment du sonore, ainsi que l'a magistralement montré Laurent Jenny,^[4] on doit aussi comprendre que les deux dimensions ne sont pas exclusives l'une de l'autre, comme on le voit dans les mises en œuvres apollinariennes de l'orphisme (notamment dans la postface du *Bestiaire*, 1911), dans sa pratique initiale du théâtre (*Le Marchand d'anchois*, avec André Salmon, 1906) ou dans le caractère dramaturgique de certains poèmes (« Le Larron ») et de *L'Enchanteur pourrissant* (1909). Maras parvient même à les articuler de manière théorique grâce au concept d'*ekphrasis*.

C'est pourquoi la période 1914-1918, couverte par le deuxième chapitre, s'inscrit dans une continuité esthétique où les accents se trouvent déplacés : alors qu'Apollinaire s'intéresse davantage à la musique contemporaine, à l'Italien Alberto Savinio notamment, il collabore avec des compositeurs afin d'intégrer de la musique à ses créations, dans le drame surréaliste *Les Mamelles de Tirésias* (1917, avec Germaine Albert-Birot), dans le projet de ballet *H.O.S.T.N.O.* (1917, avec José Soler Casbon), dans l'opéra-bouffe *Casanova* (1918, avec Henry Defosse). À la lumière de son évolution musicale, sa curiosité constante pour les bruits en tant que matériaux sonores, sa conception de la simultanéité (on se souvient de la polémique avec le peintre Delaunay et les poètes Barzun et Cendrars en mai 1914), sa pratique du collage et du poème-conversation, l'invention des calligrammes enfin, prennent un nouveau relief. Ce n'est pas la moindre des qualités du travail de Maras que de revenir avec un œil neuf, grâce à la problématique musicale, à des questions dont les bases sont bien connues mais qui continuent de susciter des interprétations – comme la fameuse déclaration apollinarienne sur la musique comme « littérature pure », que le premier chapitre analyse, de façon convaincante, en termes sonores.

Enfin, le troisième chapitre est consacré à l'héritage musical d'Apollinaire puisque plus d'une centaine de musiciens se sont approprié ses poèmes. De cette matière immense et disparate, Alessandro Maras choisit de mettre en valeur les lignes de crête que sont les pièces préférées des musiciens, « Le Pont Mirabeau », « Saltimbanques », « L'Adieu », *Le Bestiaire*, etc., sans dédaigner les versions rock ou la tentative jazz de Jean-Christophe Averty (1982). Bref, il y en a pour tous les goûts et l'on imagine aisément que ce travail pourrait se décliner en ligne, dans le cadre des humanités numériques, le corpus s'élargissant sans cesse, suscitant de nouvelles analyses poétiques et musicologiques. La présente étude ne se réduit pourtant pas à un catalogue

bien organisé car la question sous-jacente de la mise en musique de la poésie la guide constamment. Quoiqu'abordée à la marge parce que trop vaste dans le cadre du présent ouvrage, cette dernière question donne envie d'aller plus loin. Peut-être aura-t-on le loisir d'approfondir l'analyse de la réécriture musicale des calligrammes, qui représente un problème à part entière. Sans doute Maras a-t-il des projets en ce sens ; il en suscitera probablement grâce à son livre.

Dans un autre ordre d'idées, on pourrait nuancer l'affirmation du retour à l'ordre pendant la Grande Guerre, laquelle justifie la trêve que Maras perçoit entre Apollinaire et la musique savante. Mais il ne faut pas oublier que ce retour à l'ordre (notamment formalisé par le critique d'art Kenneth Silver en 1991, mais largement discuté depuis, par la recherche en histoire de l'art) n'est que partiel, un Picasso étant simultanément capable de se tourner vers Ingres (il le fait, et il n'est pas le seul, depuis 1911 au moins), de poursuivre ses explorations cubistes et de faire sortir *Les Demoiselles d'Avignon* de l'atelier. De même, Apollinaire peut dans le même temps prononcer une conférence à la tonalité quelque peu nationaliste et réactionnaire comme *L'Esprit nouveau* (qui consterne ses cadets, Breton et Aragon, futurs surréalistes) et accuser les Indépendants de New York de conservatisme parce qu'ils ont refusé le ready-made *Fountain* de Marcel Duchamp.[5]

Par nature et par conviction, Apollinaire sort toujours des sentiers battus. Chaque étude savante, chaque lecture personnelle, chaque tentative de théorisation lui donne une cohérence logique qu'il n'a pas toujours en propre. Le livre de Maras ne le rend pas plus intelligent ou plus rationnel qu'il n'est. Comme toute interprétation digne de ce nom, il s'efforce plutôt de jouer juste, avec rigueur et humilité. C'est pourquoi il s'achève heureusement sur la toile des *Trois musiciens* de Picasso (1921), où l'artiste en arlequin s'accompagne de Max Jacob en moine et d'Apollinaire en pierrot (c'est du moins l'interprétation communément admise) afin de célébrer l'époque à jamais révolue de leur compagnonnage lyrique.

NOTES

[1] Michel Décaudin, dir., *Apollinaire et la musique* (Stavelot : Les amis de Guillaume Apollinaire, 1967).

[2] Voir, par exemple, Jacqueline Bellas, « Apollinaire librettiste—Casanova et l'écriture parodique », in Michel Décaudin, dir., *Le Casanova d'Apollinaire, comédie parodique, La Revue des lettres modernes*, série « Guillaume Apollinaire », n° 18 (Paris : Lettres modernes Minard, 1991) : 67-102 ; P. Read, dir. *Apollinaire et « Les Mamelles de Tirésias »*. *La Revanche d'Éros* (Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2000) ; S. Hischi, « Apollinaire en chanteurs » dans Laurence Campa, dir., *Apollinaire en archipel* (Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2012), p. 163-184 et I. Morita, « Apollinaire en musique. Discographie sélective », dans le même volume, p. 185-201.

[3] Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes. Méditations esthétiques* (Paris : Figuière, 1913).

[4] Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité* (Paris : Presses universitaires de France, 2002).

[5] Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes, Mercure de France*, 190(1918) : 385-396.

laurence.campa@parisnanterre.fr

Copyright © 2023 by the Society for French Historical Studies, all rights reserved. The Society for French Historical Studies permits the electronic distribution of individual reviews for nonprofit educational purposes, provided that full and accurate credit is given to the author, the date of publication, and the location of the review on the H-France website. The Society for French Historical Studies reserves the right to withdraw the license for redistribution/republication of individual reviews at any time and for any specific case. Neither bulk redistribution/republication in electronic form of more than five percent of the contents of *H-France Review* nor republication of any amount in print form will be permitted without permission. For any other proposed uses, contact the Editor-in-Chief of H-France. The views posted on *H-France Review* are not necessarily the views of the Society for French Historical Studies.

ISSN 1553-9172