

30 01 2020 - KS

« J’émervelle » : Apollinaire à Londres, 1968

Katherine Shingler¹

Résumé

Cet article se propose d’explorer et de commenter l’exposition organisée à l’Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres en 1968 pour marquer le cinquantenaire de la mort de Guillaume Apollinaire. Nous nous penchons notamment sur les œuvres commanditées pour cette exposition auprès d’artistes contemporains, et sur la pièce de théâtre conçue par Michael Kustow (directeur de l’ICA) et le peintre-poète Adrian Henri pour accompagner l’exposition, afin de montrer comment les artistes et poètes contemporains ont réalisé un portrait composite d’Apollinaire fait pour plaire à la « génération 68 » britannique.

Mots-clés : Apollinaire, Institute of Contemporary Arts, commémoration, adaptation, Adrian Henri, Michael Kustow

En 1968, Michael Kustow, nouveau directeur de l’Institute of Contemporary Arts à Londres, décide d’organiser une grande exposition marquant le cinquantenaire de la mort de Guillaume Apollinaire. L’ICA vient de s’installer à Nash House, grand bâtiment prestigieux situé sur le Mall, à mi-chemin entre Buckingham Palace et la National Gallery, sur Trafalgar Square. Si ce nouvel emplacement semble positionner l’ICA au cœur de la culture officielle du royaume, le jeune directeur de l’institut, arrivé tout frais du monde du théâtre, n’avait envie de servir ni de fonctionnaire ni de bureaucrate : son intention était d’endosser un rôle créateur, et de bousculer les conventions et les habitudes établies². Il réalisera ce désir à travers une programmation novatrice qui comprendra d’abord, entre août et octobre 1968, une exposition sur l’art numérique, *Cybernetic Serendipity*, suivie par l’exposition sur Apollinaire. L’exposition qui devait rendre hommage au poète d’*Alcools* à la Bibliothèque nationale de France sera, par contre, retardée par les événements de mai 1968 et remise à l’année suivante³. L’exposition Apollinaire de l’ICA est organisée

¹ Université de Nottingham, Grande Bretagne.

² Michael Kustow, *Tank: An Autobiographical Fiction*, London, Jonathan Cape, 1975, p. 78.

³ Voir le catalogue de l’exposition, *Apollinaire*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1969, p. 5.

par Simon Watson Taylor (ancien secrétaire du groupe surréaliste britannique, traducteur de Jarry, d'Aragon et de Boris Vian), avec le concours de Roland Penrose, Président-fondateur de l'ICA, poète et peintre surréaliste, biographe de Picasso. Kustow, pour sa part, s'absente pendant l'été pour collaborer avec le peintre-poète Adrian Henri, auteur de poèmes « apollinaresques⁴ ». Ensemble, ils préparent une pièce de théâtre sur Apollinaire, destinée au programme culturel qui doit accompagner l'exposition. L'exposition Apollinaire s'ouvrira début novembre 1968, en jumelage avec une exposition consacrée à Adrian Henri⁵. Le parallèle entre les deux « peintres-poètes » est mis en avant par le matériel publicitaire de l'ICA qui les présente, recto-verso, comme les deux faces d'une même entité créatrice. Nous allons voir, en effet, combien Henri et Kustow vont chercher à s'identifier à Apollinaire, et comment leur pièce érigera une version mythique d'Apollinaire dans laquelle les artistes et le public des années 1960 peuvent à leur tour se retrouver.

L'exposition Apollinaire ne sera pas un énorme succès commercial : alors que *Cybernetic Serendipity* attire plus de 45.000 personnes, avant de s'embarquer pour une tournée aux États-Unis, l'exposition Apollinaire ne recevra que 10.000 visiteurs. Une version réduite en sera toutefois présentée par la suite dans plusieurs villes anglaises⁶. Selon un journaliste du grand quotidien *The Guardian*, une telle exposition « sérieuse », consacrée à un poète important, « ne fera jamais un carton par rapport à une exposition loufoque avec des ordinateurs »⁷. L'exposition Apollinaire suscitera néanmoins l'approbation de nombreux commentateurs, parmi lesquels Norbert Lynton, qui déclare qu'Apollinaire, « poète, pornographe, critique d'art, défenseur de la culture d'élite ainsi que populaire » serait « le saint patron idéal pour l'Institut des Arts Contemporains », institut protéiforme, profondément interdisciplinaire, qui promeut à la fois les arts plastiques, le cinéma, la poésie et la performance

⁴ Dans *Tank, op.cit.*, p. 79, Kustow décrit Henri dans les termes suivantes : « un gros homme plein d'esprit qui écrivait des poèmes apollinaresques et faisait des portraits du Roi Ubu, à qui il ressemblait » (« a large and witty man who wrote Apollinairish poems and made paintings of King Ubu, whom he resembled »).

⁵ Le vernissage se tient le 30 octobre 1968 ; l'exposition est ouverte au public du 1 au 27 novembre, selon les communiqués de presse consultables à la Tate Archive, TGA 955 7/8/7.

⁶ Chiffres cités par Terry Coleman, « Wild in the Mall », *The Guardian*, 5 décembre 1968, p. 8. L'exposition est accueillie par les institutions provinciales suivantes : Arnolfini Gallery, Bristol; Lanchester College of Technology, Coventry; Arts Council Gallery, Cambridge; Leeds Institute Gallery; Museum and Art Gallery, Letchworth. Tate Archive TGA 955/7/2/13 (document du 20 mars 1969).

⁷ Coleman, *op. cit.*, p. 8.

contemporains⁸. Lynton reconnaît ainsi que l'esthétique d'Apollinaire reste extrêmement pertinente pour la nouvelle génération d'artistes défendus par l'ICA, et il souligne combien le poète mérite une exposition de cette envergure.

Dès sa fondation en 1947, l'ICA a été soucieux de puiser dans l'art et la littérature d'avant-garde du début du vingtième siècle les moyens de reconstruire, à l'époque de l'après-guerre, une conception interdisciplinaire de l'art moderne. L'ICA s'est ainsi opposé à la conception du modernisme formulée par Clement Greenberg, critique américain très influent, qui insistait sur la séparation des arts, épurés de tout ce qui ne leur était pas propre⁹. Même si la figure protéiforme d'Apollinaire correspond parfaitement à l'identité interdisciplinaire de l'ICA, le choix du poète comme « saint patron » de l'avant-garde britannique soulève de nombreuses questions. On imaginera bien qu'à ce moment culturel bien particulier qu'est 1968, quand les jeunes britanniques participent aux mouvements de contestation politique et culturelle qui secouent également la France, l'Allemagne et les États-Unis, les éléments plus classiques de la poésie d'Apollinaire, l'équilibre qu'établit le poète entre l'ordre et l'aventure, ainsi que le côté « bleu-blanc-rouge » qu'ont certains de ses écrits, surtout en temps de guerre, sont mis de côté. Quels sont alors les éléments de la vie et de l'œuvre d'Apollinaire qui attirent particulièrement les organisateurs de l'exposition, et les artistes qui y participent ? Comment s'opèrent la traduction et l'adaptation des œuvres d'Apollinaire en anglais, et à travers divers médias et supports ? Quelle version d'Apollinaire les organisateurs et les artistes inventent-ils, et à quelles fins ? Nous proposerons ici quelques réponses à ces questions, fondées sur des documents jusqu'à présent inexplorés¹⁰, conservés dans les archives de l'ICA à Tate Britain, à Londres, et dans les archives d'Adrian Henri à la bibliothèque de l'Université de Liverpool¹¹.

⁸ Norbert Lynton, « Apollinaire, Drunk on a Universe », *The Guardian*, 5 novembre 1968, p. 6.

⁹ Kevin Brazil, « Histories of the Future: The Institute of Contemporary Arts and the Reconstruction of Modernism in Post-war Britain », *Modernism/Modernity*, 2016, n° 2, p. 193–217 (p. 195).

¹⁰ À notre connaissance, ni l'exposition Apollinaire de 1968, ni les documents d'archive la concernant, n'ont fait l'objet d'aucune étude approfondie. Le seul article sur l'exposition paru dans une revue scientifique est le compte-rendu de S.I. Lockerbie, « Les manifestations du cinquantenaire », *Guillaume Apollinaire*, no 8 (1969), Paris, Revue des lettres modernes, p. 242-5. L'exposition est même exclue de l'histoire officielle de l'institution : Anne Massey et Gregor Muir, *Institute of Contemporary Arts, 1946–1968* (London: Institute of Contemporary Arts, 2014). Elle a toutefois été représentée dans l'exposition *First Happenings : Adrian Henri in the '60s and '70s*, Londres, ICA, 25 janvier au 15 mars 2015.

¹¹ Les collections conservées dans ces deux archives contiennent des documents essentiels pour notre propos, mais elles sont loin d'être complètes. Aux archives de l'ICA, abritées à la Tate Archive, manquent, par exemple, le plan de l'exposition Apollinaire, qui nous renseignerait sur la disposition

L'exposition de l'ICA est structurée en deux parties, dont la première présente la vie d'Apollinaire, ses activités d'écrivain, son cercle d'amis et d'associés, son importance culturelle, suivie d'une deuxième partie consacrée à des œuvres contemporaines commanditées spécialement par l'ICA. La vitalité créatrice qui anime la commémoration orientera également la conception du catalogue des événements, constitué d'un grand enveloppe tamponné « Apollinaire, Guillaume. I.C.A. London Nov. 68 », qui contient un ensemble de documents. Y figurent trois cahiers imprimés, catalogues des deux parties de l'exposition auxquels s'ajoute une bibliographie des traductions et des écrits en anglais concernant Apollinaire depuis 1940. Les cahiers sont accompagnés de trois feuillets qui donnent une liste des films créés pour l'exposition ou prêtés par l'Institut Français de Londres, l'horoscope d'Apollinaire établie par Valentine Penrose, et l'index de neuf autres documents contenus dans l'enveloppe : une photographie du poète avec Annie Playden et une photo de l'appartement du 202, Boulevard Saint-Germain, la reproduction facsimile d'une carte postale adressée par Picasso à Apollinaire en 1907, la reproduction d'un extrait du catalogue Irène Lagut / Léopold Survage de 1917, des reproductions des calligrammes « Visée » (version imprimée) et « L'Oiseau et le bouquet », la reproduction d'une des *Fenêtres* de Robert Delaunay, avec au verso une traduction du poème « Les Fenêtres », un prospectus pour la pièce de théâtre *J'émerveille / I Wonder*, et enfin l'enregistrement d'Apollinaire qui récite « Le Pont Mirabeau », sur un disque vinyle 45-tours¹². Le caractère novateur et hétéroclite du catalogue le rend fidèle à l'œuvre d'Apollinaire et reflète bien l'esprit tonique qui anime l'ensemble de la célébration commémorative londonienne.

La première partie de l'exposition s'intitule *Guillaume Apollinaire, 1880-1918: A Celebration, 1968* : titre simple en apparence, qui trace néanmoins un lien implicite entre Apollinaire et le moment présent. Y figurent de nombreux documents,

des œuvres exposées, ainsi que des photos de certaines œuvres. Lacunes dues sans doute au fait que l'organisateur, Simon Watson Taylor, n'appartenait pas à l'ICA. Les papiers de Watson Taylor sont conservés dans les réserves de la bibliothèque de l'Université de Tulsa, aux USA, mais ils ne dépassent pas l'année 1965. Voir :

https://utulsa.as.atlassys.com/repositories/2/resources/429/collection_organization#tree::archival_object_67981 Site consulté en mars 2019.

¹² Les trois cahiers imprimés et agrafés, sous des couvertures en carton, édités par The Fanfare Press, Londres, s'intitulent *Guillaume Apollinaire 1880-1918 : A Celebration, 1968* (28 pp.); « *Come back Guillaume, all is forgiven – Annie* : An Invitation Exhibition of Works Created Especially for the Apollinaire Anniversary Celebration (8 pp.); *Apollinaire par delà la Manche et l'Atlantique: A Bibliography of and about Guillaume Apollinaire in English, 1940-1967, compiled by Peter Hoy* (12 pp).

Commented [KS1]: I don't think I've seen this envelope with any other copy of the catalogue; might it be unique to your copy?

Commented [KS2]: I've used this term to echo the mentions of the same thing that come later on.

Commented [KS3]: I've changed the titles in your new note 12 so that they're consistent with the titles given in the main text.

manuscrits, lettres, photographies, des portraits du poète par des artistes tels que Giorgio de Chirico, Robert Delaunay, André Derain et le poète Louis de Gonzague Frick, ainsi que d'autres œuvres réalisées par des amis peintres, tels Pablo Picasso, Georges Braque et Henri Rousseau. Y sont également présentés des textes imprimés d'Apollinaire, notamment des comptes-rendus d'expositions et des préfaces de catalogues. Manifestement, les commissaires ont voulu, dès le départ, souligner les liens étroits réunissant Apollinaire et les peintres. Qui plus est, ce volet de l'exposition privilégie tout particulièrement les calligrammes d'Apollinaire, qui bénéficient d'une section à part, et les soi-disant « traductions » en images des écrits d'Apollinaire, c'est-à-dire les éditions illustrées, y compris les bois de Derain pour *L'Enchanteur pourrissant*, ceux de Dufy pour *Le Bestiaire*, les lithographies de Chirico pour les *Calligrammes*, etc. Si cette partie de l'exposition est relativement importante, comprenant plus de cent documents, cela résulte sans doute en partie du fait que les documents imprimés sont plus faciles à emprunter et imposent moins de frais d'assurance que les tableaux de grands peintres. On constate néanmoins que ce sont les rapports texte-image et plus généralement *l'intermédialité* de l'œuvre d'Apollinaire – sa façon de travailler entre poésie et peinture dans les calligrammes, la possibilité de « traduire » ses écrits sous forme visuelle – qui sont ici mis en avant. La première partie de l'exposition propose ainsi un modèle à suivre destiné aux artistes contemporains qui vont dialoguer avec Apollinaire dans la partie suivante.

La deuxième partie de l'exposition s'intitule « *Come back Guillaume, all is forgiven* » – Annie (« *Reviens Guillaume, tout est pardonné* » – Annie). Évoquant les deux visites d'Apollinaire à Londres, en 1903 et 1904, où il a cherché à renouveler sa liaison avec Annie Playden, le titre reconvoque Apollinaire à Londres après une longue absence, et l'invite à renouer ses rapports avec les Londonien(ne)s, qui n'ont cessé de l'aimer. Comme pour souligner la volonté des organisateurs d'établir des liens entre Apollinaire et la culture britannique, voire de récupérer le poète comme l'un des leurs, Simon Watson Taylor conclut son introduction à cette partie du catalogue en déclarant, « Welcome back to London, Guillaume¹³ ».

Le but de ce deuxième volet de l'exposition est expliqué dans la lettre d'invitation que Simon Watson Taylor adresse aux artistes :

¹³ « *Come back Guillaume, all is forgiven* » – Annie, catalogue d'exposition, Tate Archive TGA 955/15/186.

Ce qu'on va essayer de faire à l'ICA, avec votre concours, c'est de placer Apollinaire au centre d'une « manifestation » qui l'honorera en montrant très clairement combien il reste vivant. Une « exposition » qui ne fait que jeter un regard sur le passé en casant Apollinaire dans une niche historique irait à l'encontre de la vocation de l'ICA – et ce serait en tout cas une tâche impossible qu'on laissera bien volontiers aux musées et aux anthologistes¹⁴.

Dans un autre document, les organisateurs tracent les principes de base de l'ensemble de l'exposition :

Le but de cette commémoration, et surtout du spectacle, serait de célébrer la vérité tenace d'un certain style de vie et d'art que représente A., et d'examiner un artiste adroit qui a vécu pendant une époque difficile. Et, puisque A. est le père de tant de choses proclamées par les jeunes artistes d'aujourd'hui, nous voulons chercher à mettre en lumière ces parallèles. La seule chose que nous souhaitons surtout ne pas être, c'est « archéologique »¹⁵.

L'objet de cette commémoration n'est donc ni d'embaumer la mémoire du poète, ni de faire un monument dédié à son œuvre, ni d'attirer l'attention du public britannique sur un écrivain relativement méconnu en Grande-Bretagne¹⁶. Dans le cas d'Apollinaire à l'ICA, il ne s'agit pas de commémorer le poète par un travail « archéologique » ou purement historique, mais plutôt de faire revivre Apollinaire en demandant aux artistes de réagir à son œuvre, en le prolongeant, en le transformant, ou en le remaniant.

Il nous a été impossible d'établir une liste exhaustive des artistes auxquels l'invitation de Simon Watson Taylor a été envoyée, même si nous savons que les

¹⁴ « What we shall try to do at the ICA, then, with your help, is to make Apollinaire the centre of a "manifestation" that will honour him simply by showing how alive he remains. An "exhibition" simply looking back into the past and fitting Apollinaire into a historical niche would be inappropriate to the ICA's purposes, and is in any case an impossible task which we are glad to leave to the museums and anthologists. » Lettre de Simon Watson Taylor, 22 juillet 1968, Tate Archive GA 955/7/2/9.

¹⁵ « The aim of the commemoration, and especially of the performance, would be to celebrate the enduring truthfulness of a certain style of life and art which A represents, to explore a deft artist living in a troubled time. And, since A is the father of so much that young artists proclaim today, we would seek to make these parallels clear. The one thing we do not wish to be is "archeological" [sic]. » « ICA project to commemorate the 50th anniversary of the death of Guillaume Apollinaire », notes dactylographiées, Adrian Henri Papers, University of Liverpool Special Collections and Archives, Henri F/1/1/1-54. L'auteur de ces notes est probablement Michael Kustow; l'exemplaire consulté porte des instructions supplémentaires écrites de la main de Kustow, à l'intention de Henri.

¹⁶ Voir Katherine Shingler, « Réception en Grande-Bretagne », *Dictionnaire Apollinaire*, dans Daniel Delbreil (dir.), Paris, Honoré Champion, 2019, II, p. 896–99.

organisateur ont immédiatement pensé à David Hockney et à R. B. Kitaj¹⁷, ainsi qu'à Jean-Luc Godard et à Peter Brook pour des contributions cinématographiques. En fin de compte, aucun de ces derniers n'a participé à l'exposition¹⁸. La liste des participants est néanmoins impressionnante, et comprend des jeunes artistes britanniques et internationaux, les jeunes vedettes du « pop-art », tels Peter Blake, Richard Hamilton, Enrico Baj et Richard Smith. Le poète-artiste écossais Ian Hamilton Finlay répond également à l'appel, et Adrian Henri réserve son tableau *Guillaume Apollinaire in London* pour l'exposition. En tout, soixante œuvres seront présentées dans l'espace voué à l'art contemporain. Les organisateurs n'ont pas été prescriptifs, ayant invité les artistes à se référer à Apollinaire de manière implicite ou explicite¹⁹. Certains semblent par ailleurs présenter des œuvres qu'ils avaient déjà sous la main, peu en rapport avec Apollinaire ou ses écrits. Allen Jones, par exemple, montre sa *Love Box*, commencée en 1964, œuvre qui accentue la dimension érotique de l'exposition, tandis que Tom Phillips donne une page de son *Humument*, projet commencé en 1966, constitué d'un roman victorien, auquel il a ajouté des dessins, tout en barrant un grand nombre de mots afin d'en transformer le récit²⁰. Ce dernier projet participe, néanmoins, à l'intérêt d'Apollinaire pour la mise en page, l'art du livre et la récupération et modification de textes existants. L'œuvre de Phillips rejoint également les expériences typographiques de Stéphane Mallarmé, ainsi que les jeux de manipulation textuelle qu'affectionne Raymond Queneau²¹.

D'autres artistes adaptent des thèmes déjà présents dans leur œuvre afin de les appliquer à Apollinaire. Liliane Lijn, par exemple, a déjà produit toute une série de « cônes » quand elle invente un « Poemkon » dédié à Apollinaire (Figure 1). À partir

¹⁷ « Artist [sic] whose names suggest themselves are Kitaj and Hockney, but many other[s] could be found. » « ICA project to commemorate the 50th anniversary of the death of Guillaume Apollinaire », *op. cit.*

¹⁸ La Tate Archive (GA 955/7/2/9) possède des notes (sans date) où la participation de Godard et de Brook est mentionnée, et un télégramme (28 juillet 1968) de la part du magazine *Connaissance des Arts* demandant des photos des films de ces deux réalisateurs, ainsi qu'une réponse de Darcy Vaughan-Games, de l'ICA, selon laquelle les films en question étaient encore en tournage. L'introduction de Watson Taylor au catalogue « *Come back Guillaume, all is forgiven* » explique qu'au moment de cette publication « tous les films n'ont pas été bouclés » et qu'une feuille supplémentaire donnera une liste des films qui figureront dans l'exposition; ni Godard ni Brook ne figurent sur cette liste et on peut supposer que ces deux projets n'aient pas été menés à terme (TGA 955/15/186).

¹⁹ Voir Simon Watson Taylor, lettre de 22 juillet 1968, *op. cit.*

²⁰ Voir Tom Phillips, *A Humument : A Treated Victorian Novel*, London, Thames & Hudson, 2016, et le site internet de l'artiste : <http://www.tomphillips.co.uk/humument> Site consulté en octobre 2018.

²¹ Raymond Queneau, *Cent mille milliards de poèmes* (1961). Stanley Chapman, poète et traducteur de Queneau, a produit une œuvre pour l'exposition de l'ICA intitulée *Onze mille verbes, cent virgules*, qui joue sur ces possibilités combinatoires. Cette œuvre a donné lieu à un petit livre : Stanley Chapman, *Onze mille verbes, cent virgules*, Verviers, Temps mêlés, 1969.

d'une analyse numérolologique du nom d'Apollinaire et de jeux de mots où le nom du poète se désarticule pour devenir « Apollo »/« in »/« air », elle crée un « poème » qu'elle inscrit en relief sur la surface de la sculpture conique²². D'autres jeux de mots de ce genre surgissent dans l'exposition : par exemple, une œuvre de John Sharkey et Jeffrey Shaw, produit sous l'enseigne du groupe « Eventstructure » (Figure 2), constituée d'un gonflable qui porte le mot « Apollonair ». Grâce au pop-art, le nom d'Apollinaire devient une marque commerciale, voire un slogan publicitaire. La déformation du nom du poète met l'accent sur l'air qui remplit l'objet, afin de suggérer le vide qui se trouve au centre de toute œuvre d'art commercial²³.

Les jeux de mots sont également à la base du court-métrage *Up Yours Too, Guillaume Apollinaire*, de l'écrivain et réalisateur britannique B. S. Johnson. Par le titre moqueur et le caractère désinvolte du film, Johnson trouve le moyen d'insulter Apollinaire, tout en lui rendant hommage. Il s'agit aussi d'un film rempli de métamorphoses et de plaisanteries visuelles, où les mots se transforment en d'autres mots tout en générant des images, où l'érotisme de l'œuvre d'Apollinaire est détourné par un regard féminin dont Apollinaire lui-même devient l'objet ; un film qui, en fin de compte, semble bien se moquer du regard masculin, que Johnson situe au niveau du phallus, figuré par un « eye-ball » (œil-couille), dernière image du film²⁴.

Les deux centres d'intérêt du film sont d'une part les écrits érotiques d'Apollinaire, et d'autre part ses expériences typographiques, deux fils thématiques qui sont récurrents dans l'exposition. Comme on l'a déjà constaté, *Guillaume Apollinaire, 1880–1918 : A Celebration, 1968* met en avant les expériences typographiques d'Apollinaire, à l'opposé de la place relativement restreinte qui sera allouée aux calligrammes dans l'exposition de la BnF. Si en France à cette époque le calligramme est encore considéré comme « un jeu, une expérience gracieuse avec un côté concours Lépine de la poésie²⁵ », en Grande-Bretagne les expériences typographiques d'Apollinaire sont déjà un point de repère pour une nouvelle

²² Voir <http://www.lilianeijn.com/portfolio-item/poemkond4openapollinaire-1968/> Site consulté en mars 2019.

²³ Le groupe « Eventstructure » sera en fait connu pour ses gonflables géants, dans lesquels le public peut entrer : voir <<https://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/pneutube/>> Site consulté en mai 2019. Dans un échange par mail avec l'auteur en août 2019, Jeffrey Shaw s'est rappelé qu'il avait donné à cette œuvre un titre différent à celui donné dans le catalogue de l'ICA : « A Pole in Air », titre homonyme qui joue sur les origines polonaises du poète.

²⁴ *Up Yours Too, Guillaume Apollinaire!* est disponible en ligne : <<https://player.bfi.org.uk/rentals/film/watch-up-yours-too-guillaume-apollinaire-1968-online>> Site consulté en avril 2019.

²⁵ Philippe Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1969, p. 370.

génération de poètes qui mènent des expériences de poésie concrète et visuelle. Ce mouvement avait pris son essor en Grande-Bretagne vers le début des années 1960, quand plusieurs expositions, revues et anthologies consacrées à la poésie visuelle avaient déjà rendu hommage au poète des *Calligrammes*²⁶. Il n'est donc nullement étonnant de voir de nombreux artistes et poètes britanniques, tels Edwin Morgan, Ian Hamilton Finlay, Bob Cobbing et Emmett Williams, tous affiliés à la mouvance de poésie visuelle et concrète, participer à l'exposition de 1968. Il n'est pas non plus surprenant d'y voir de nombreuses œuvres suivre ou développer, plus ou moins directement, l'exemple donné par les calligrammes.

Par exemple, Tom Edmonds, jeune poète londonien, reprend la forme du miroir de « Cœur couronne et miroir » afin de créer son *Mirror Poem Box*, construction en verre qui met le spectateur au cœur de l'œuvre en situant son reflet au centre du miroir-mandorle. Les traits du spectateur remplacent le nom d'Apollinaire, inscrit au centre du miroir dans le poème de *Calligrammes*. Tom Edmonds invite ainsi le spectateur à s'identifier au poète, à en devenir le double virtuel – voire à devenir lui-même poète (Figure 3). Autre œuvre qui implique le spectateur dans la création poétique, *New Fire*²⁷, tableau de Joe Tilson, incorpore à la fois « La Colombe poignardée et le jet d'eau », poème célèbre d'Apollinaire, la tour Eiffel qui « tire la langue aux allemands » (autre image extraite de *Calligrammes*) et deux portraits photographiques du poète, collage auquel s'ajoute une petite enveloppe transparente qui contient des lettres de l'alphabet, invitation au spectateur de créer son propre poème (Figure 4).

John Furnival, pour sa part, s'inspire des « Tours de Babel changées en pont » qui figurent dans « Liens », autre poème de *Calligrammes*, pour en faire un nouveau

²⁶ Voir par exemple le catalogue d'exposition *Freewheel: An Exhibition of Graphics and Poetry Organised by John Furnival and DSH*, Midland Group Gallery, Nottingham/ Arts Council Gallery, Cambridge, 1967; et Stephen Bann (ed.), *Concrete Poetry: An International Anthology*, London Magazine Editions, 1967. Plutôt qu'à Apollinaire, Bann fait remonter les origines de la poésie concrète au groupe brésilien *Noigandres* et à Eugen Gomringer. La publication de Stefan Themerson, *Apollinaire's Lyrical Ideograms*, London, Gaberbocchus Press, 1968, confirme l'importance des calligrammes pour les jeunes poètes britanniques, Themerson étant lui-même poète et camarade de Bob Cobbing, figure de proue de la poésie sonore et concrète. Voir aussi la thèse de Greg Thomas, « Concrete Poetry in England and Scotland 1962–75: Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan, Dom Sylvester, Houédard and Bob Cobbing », thèse de doctorat, Université d'Edimbourg, 2013.

²⁷ L'ouvrage est ainsi nommé dans le catalogue de l'exposition, mais porte en exergue un titre plus long: *New coloured fire from the vast, strange country (and for those who wish to pick it) – mystery flowers*, traduction libre des vers de « La Jolie Rousse » : « Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges domaines/ Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir/ Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues » (v. 21-23).

calligramme gigantesque représentant des tours reliés par un pont (Figure 5). Des tours qui, selon l'artiste,

deviennent de plus en plus compliquées, comme dans la décoration gothique, jusqu'à ce que l'une d'entre elles s'effondre. Il se peut que les choses se passent ainsi maintenant, dans ce siècle. En tout cas, une nouvelle structure se construit parmi les ruines, c'est tout simplement un phallus (qui prend la forme d'une tour dont la pointe projette un message d'espoir : Au Commencement était le Verbe)²⁸.

L'artiste donne ici la priorité au logos, dans une œuvre qui semble pourtant faite pour être vue plutôt que lue. Ce qui importe, cependant, pour notre propos, c'est l'association établie entre le verbe, ou la création poétique, et le phallus. L'œuvre suggère ainsi l'existence d'un lien essentiel entre création artistique et sexualité masculine, hypothèse établie au tournant du siècle, encore très en vogue aux années 1960, et qui suppose, pour prêter les mots de la critique féministe Carol Duncan, que « les sources de tout art authentique sont alimentées par l'énergie libidinal mâle²⁹ ».

Si, comme on l'a déjà vu, le film de B.S. Johnson semble satiriser une telle association, d'autres artistes la prennent à la lettre et semblent prêter à Apollinaire le statut d'amant légendaire dont les prouesses érotiques auraient nourri l'œuvre littéraire. Simon Watson Taylor, par exemple, dès les premières lignes de sa lettre d'invitation aux artistes, dresse un portrait du poète en Don Juan, donnant une liste de toutes les femmes qui auraient inspiré Apollinaire et expliquant que « dans les affaires du cœur, il était toujours en train de préparer sa prochaine déclaration poétique d'amour en même temps qu'il ébauchait des reproches chagrines destinées à celle qu'il tenait responsable de sa dernière histoire de rupture sentimentale³⁰ ». Telle sera l'image du poète véhiculée par *I Wonder*, la pièce de théâtre de Adrian Henri et de Michael Kustow, et par *Ô sens ô sens chéris*, œuvre d'une certaine Lesly³¹ constituée d'un genre d'autel en forme de croix sur lequel paraît le portrait du poète à côté d'autres reliques (Figure 6). Parmi les reliques figurent des pinces à cheveux et une

²⁸ « The towers, from right to left, get more and more complicated, like decorated gothic, until eventually one collapses. This could be what is happening right now in this century. Anyway, from the ruins rises a new structure, simply a phallus, (which assumed the shape of a tower from the tip of which is the heartening message: In the Beginning was the Word.) » John Furnival, dans Bob Cobbing (ed.), *GLOUP and WOUP*, Gillingham, Kent: Arc Publications, 1974, n.p.

²⁹ Carol Duncan, « Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting », dans *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 81–108 (p. 98).

³⁰ « In affairs of the heart, he was constantly preparing his next poetic declaration of love at the same time that he was composing a heartbroken reproach to the culprit of his last broken affair. » Watson Taylor, lettre de 22 juillet 1968, *op. cit.*

³¹ Il s'agit probablement ici de Lesly Hamilton, artiste et photographe franco-britannique.

houppette appartenant, sans doute, à la femme aimée, objets dont la présence renforce la réputation d'un Apollinaire à la fois poète et Don Juan, tout en créant un espace d'intimité qui rapproche le poète du lecteur-spectateur. L'assemblage contient également une petite feuille de papier pliée en accordéon, objet de vénération secrète qui montre des nus dans des poses érotiques, accompagnés de vers provenant du poème « Fête » :

Deux fusants
Rose éclatement
Comme deux seins que l'on dégrafe
Tendent leurs bouts insolemment
IL SUT AIMER
Quel épitaphe

L'important ici est non seulement la charge érotique que transmettent le texte et l'image, mais aussi le fait que l'œuvre *commémore* le poète en ces termes, tout en lui donnant l'épitaphe qu'il avait lui-même imaginé : « IL SUT AIMER ». Celui ou celle qui viendra prier à cet autel se souviendra du poète autant pour ses amours que pour son œuvre poétique, ou bien pour les deux à la fois.

Si cette exposition confère au poète le statut d'un nouveau Casanova, cela reflète l'importance attachée à ses écrits érotiques et notamment à une traduction des *Onze mille verges* parue l'année précédente dans une édition courante et peu chère³². Michael Kustow va jusqu'à publier dans le magazine de l'ICA un article où il cite et commente longuement *Les onze mille verges*, article apparemment motivé par la crainte de voir les textes pornographiques d'Apollinaire censurés ou même interdits en Grande-Bretagne: « Je voulais écrire quelque chose à ce sujet maintenant, pour que, à l'occasion du cinquantenaire de sa mort, Guillaume Apollinaire – poète, amant, soldat, impresario, pornographe – ne soit pas asphyxié par la Culture officielle », écrit-il³³. Pour Kustow, les écrits pornographiques d'Apollinaire font partie intégrante d'une œuvre radicale et libertine qui parle directement à l'esprit des années 1960 et qu'il faut situer du côté de la contre-culture et en opposition à la Culture bourgeoise.

³² Le programme du spectacle *I Wonder* (Tate Archive, TGA 955/15/186) mentionne en effet cette édition: Guillaume Apollinaire, *The Debauched Hospodar*, Covina, CA, Collectors Publications, 1967, livre également cité dans l'article de Michel Kustow, « Apollinaire the Pornographer », *Magazine of the Institute of Contemporary Arts*, 8 (November 1968), s.p. Une autre traduction des *Onze mille verges*, éditée par Olympia Press à Paris en 1953, n'était pas distribuée en Grande-Bretagne.

³³ Kustow, « Apollinaire the Pornographer », *op. cit.*

Alors que Kustow insiste sur le potentiel libérateur des *Onze mille verges*, le peintre surréaliste britannique Conroy Maddox propose une transposition plutôt rétrograde du roman, selon une perspective qui tend à subjuguier la femme aux désirs masculins. Ainsi, dans son tableau *Some Reflections on Prince Vibescu* (Figure 7), dont le titre fait référence au héros des *Onze mille verges*, on voit non seulement des images érotiques, des corps nus, mais des corps féminins morcelés et hypersexualisés, réduits aux parties génitales. Si la machine à coudre présente dans le tableau évoque nécessairement l'image célèbre et proto-surréaliste des *Chants de Maldoror*, elle représente aussi la menace immédiate d'une perforation, ainsi que la soumission du corps féminin, lié et contraint par les tâches domestiques. Les corps féminins du tableau sont agenouillés, cruellement bâillonnés, et disposés autour d'un corps masculin, debout au centre du tableau, la tête remplacée par une énorme bouche, prête à discourir, à embrasser, à prendre possession³⁴.

Le tableau de Maddox offre un exemple particulièrement extrême d'une vision artistique qui tend à traiter la femme en objet dont le rôle est de plaire au regard et au libido masculins. Il serait injuste de suggérer que la majorité des artistes impliqués dans l'exposition partagent une telle attitude. Il convient pourtant de faire remarquer la sous-représentation des femmes artistes dans cette exposition d'art contemporain : parmi les soixante œuvres exposées, cinq seulement sont signées ou co-signées par des femmes³⁵. Un tel déséquilibre résulte sans doute, en grande partie, de l'association entre création artistique et sexualité masculine soulignée par Duncan, présente non seulement dans des œuvres exposées, mais aussi dans la pièce de théâtre de Kustow et de Henri, *I Wonder*. Le spectacle met en scène une biographie mythique d'Apollinaire, structurée par les histoires d'amour qu'a vécues le poète : on le voit en la compagnie d'une série de femmes, dont chacune joue un rôle de muse, accentué lors de chaque rupture amoureuse. Selon cette vision d'Apollinaire, l'amour et l'art sont des pulsions créatrices qui vont de pair. Pour Henri et Kustow, il ne s'agit pas de représenter un poète 'mal-aimé', triste et vulnérable, mais plutôt un amant-poète

³⁴ Sur la misogynie de l'art de Maddox, voir Silvano Levy, *The Scandalous Eye: The Surrealism of Conroy Maddox*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003, p. 181-89.

³⁵ Un tel déséquilibre s'inscrit dans les habitudes de l'ICA, car dès sa première exposition en 1948, les femmes étaient très minoritaires. La volonté de Michael Kustow de se montrer plus inclusif n'a guère donné de résultats. Voir Eleanor Roberts, « Third Area : A Feminist Reading of Performance at London's Institute of Contemporary Arts in the 1970s », thèse de doctorat, Queen Mary University of London, soutenue le 29 mars 2016, p. 18 et 142. Ce n'est qu'en 1980 qu'une part plus large y sera consacré aux femmes artistes, avec une « saison des femmes », riposte à l'exposition qu'y avait présentée Allen Jones en 1978, *Women as Furniture and Sex Objects* (Roberts, p. 47-50).

légendaire, fortifié par ses déceptions amoureuses. Même si les muses d'Apollinaire ont parfois le droit de s'exprimer, d'affirmer une subjectivité, leur histoire à elles n'est guère envisagée, car elles ne servent que de balises sur le chemin de l'évolution poétique d'Apollinaire. D'ailleurs, les femmes paraissent interchangeable, dans la mesure où la mère d'Apollinaire, Annie, Marie, Lou, Madeleine et Jacqueline sont toutes jouées par une seule actrice, Wendy Gifford³⁶. Une seconde actrice, Merdelle Jordine, assume le rôle de Culculine d'Ancône, personnage des *Onze mille verges*. Elle n'apparaît sur scène que très brièvement, pour faire un strip-tease – et il est sans doute significatif que ce soit une femme noire choisie pour jouer ce rôle de jeune danseuse exposée aux regards des hommes³⁷.

Une analyse plus approfondie de cet aspect de la pièce, qui chercherait à situer *I Wonder* par rapport aux attitudes de l'époque concernant des questions de race et de genre, ne manquerait certainement pas d'intérêt mais risquerait de nous faire dévier de notre propos principal. Nous proposons donc de nous pencher sur les choix esthétiques qui ont orienté le travail de Kustow et Henri : quels sont les aspects de l'œuvre d'Apollinaire qu'ils mettent en avant, et comment ont-ils adapté cette œuvre pour le public britannique des années 1960 ?

I Wonder, en tant que titre, est une traduction inexacte de la devise d'Apollinaire, « J'émerveille », choisie sans doute pour sa polyvalence : dans le dessin reproduit en couverture du programme de la pièce ainsi que dans le prospectus (figure 8), la phrase « I Wonder » se transforme en « I won » (J'ai gagné) avant de devenir « I wound her » (Je la blesse) – aveu, peut-être, de la violence faite au corps féminin dans cette biographie mythique où celles-ci sont sacrifiées au dieu de la création poétique. Tout comme le film de Johnson, le prospectus fait preuve d'un intérêt pour les calembours qui s'opèrent entre texte et image. Encore plus important pour notre propos est la façon dont l'identité des deux auteurs, Henri et Kustow, semble ici se fondre dans celle d'Apollinaire. La pièce est même attribuable à une trinité d'auteurs, car elle est largement constituée de fragments d'écrits d'Apollinaire (poésie, prose de fiction, correspondance, critique d'art), assemblés selon un procédé qui rappelle les pratiques de collage textuel et de copier-coller couramment opérées

³⁶ Lockerbie, *op. cit.*, p. 245 explique ce choix un peu différemment, en affirmant que l'actrice Wendy Gifford « faisait ainsi sentir au spectateur à quel point Apollinaire avait cherché à travers plusieurs amours un même idéal ».

³⁷ Programme du spectacle, *op. cit.*; Voir p. 7 du scénario: « NEGRESS BUMPS GRINDS AND STRIPS ».

par Apollinaire lui-même. En prenant les textes du poète français comme point de départ, les deux auteurs britanniques s'engagent dans un procédé d'adaptation participative qui n'est pas très loin de la « fan fiction » contemporaine, caractérisée par l'investissement imaginaire de l'auteur dans le monde fictif d'un texte-source (dans ce cas, l'ensemble *vie et œuvre* d'Apollinaire), et par l'application de stratégies ludiques de bricolage et de braconnage textuels³⁸.

Les auteurs déclarent avoir inventé très peu – sans doute par souci d'authenticité – tout en admettant qu'il en émerge une vision originale du poète :

en utilisant des techniques modernes (projections, appareils électroniques, gonflables, parfums) ainsi que des ressources plus traditionnelles (poésie, strip-tease, transformations rapides, comédie tarte à la crème), une pièce complètement neuve a été créée – un portrait cubiste d'Apollinaire en

poète
étranger
soldat
amant
comédien
et
ASTRONAUTE MENTAL³⁹

Cette présentation de la pièce mérite quelques observations. Premier point d'intérêt : le fait que l'énumération des attributs d'Apollinaire culmine dans cette notion d'« astronaute mental ». Ceci implique la notion d'un visionnaire qui échappe à toute catégorisation facile, ce qui étayerait le programme interdisciplinaire de l'ICA et confirmerait le choix d'Apollinaire comme « saint patron » du lieu. Mais cette formule tend aussi à rendre Apollinaire plus « contemporain », en le projetant dans l'ère des *sputniks* et des voyages dans l'espace. En deuxième lieu, on constatera que les auteurs conçoivent leur pièce comme spectacle multimédia, une tentative de *Gesamtkunstwerk*⁴⁰ placée sous l'égide des principes décrits par Apollinaire dans le prologue aux *Mamelles de Tirésias*⁴¹, cité dans le prospectus et récité au début de la pièce : comme le préconise Apollinaire, on tente de créer ici un spectacle neuf qui

³⁸ Sur la *fan fiction*, voir l'article de Henry Jenkins, « Textual Poachers », dans Karen Hellekson et Kristina Busse (dir.), *The Fan Fiction Studies Reader*, University of Iowa Press, 2017, p. 26–43; la notion de « braconnage » (poaching) provient de Michel de Certeau, « Lire: un braconnage », dans *L'Invention du quotidien I. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 239–55.

³⁹ Prospectus pour *I Wonder* inséré dans le catalogue d'exposition « *Come back Guillaume, all is forgiven* », *op. cit.*

⁴⁰ La notion de *Gesamtkunstwerk* est mentionnée dans des notes préparatoires à la pièce, « ICA project to commemorate the 50th anniversary of the death of Guillaume Apollinaire », *op. cit.*

⁴¹ Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, dans *Œuvres poétiques*, Marcel Adéma et Michel Décaudin (éd.), Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 881.

« marie » tous les moyens dont dispose un metteur en scène, y compris les nouvelles technologies⁴². Le spectacle déploie donc toutes sortes d'effets spéciaux et surprenants : des projections de cartes postales, qui accompagnent la lecture du passage de « Zone » où le poète dénombre ses souvenirs de Prague, de Marseille, de Coblenze, de Rome et d'Amsterdam (p. 5) ; le striptease de Culculine accompagné de « musique tapageuse », intermède qui se transforme en une danse à la Loïe Fuller, accompagnée d'éclairages électriques et de voiles diaphanes (p. 7) ; la projection de plusieurs extraits cinématographiques, parmi lesquels, au début du spectacle, des films des Frères Lumière et de Georges Méliès, puis pendant l'entracte, un épisode du *Fantômas* de Louis Feuillade, et vers la fin du spectacle des extraits de films contemporains. La pièce incorpore également une performance multimédia du manifeste *L'Antitradition futuriste*, décrite dans le scénario de la façon suivante :

Antitradition futuriste grand spectacle

Voix qui viennent de tous côtés s'entremêlent : suppressions, dénonciations

Cartes avec des noms et des dates jetées dans tous les sens

Diaporama-cirque tandis que le temps s'accélère à travers les années 20 et 30, 40, 50, 60⁴³.

Les indications scéniques sont brèves, et nous ne pouvons identifier ni les images projetées, ni les noms ou les dates mentionnés. Manifestement, Kustow et Henri avaient envie de mettre en scène la simultanéité apollinarienne, idée reprise plus tard dans la pièce lorsqu'interviendra une lecture-performance du conte « Le Roi-lune », présenté comme un « tour du monde en cinq minutes avec son et lumière, le cirque audio-visuel d'Apollinaire, 1911⁴⁴ », et où on se servira justement de technologies audio-visuelles pour réaliser le rêve apollinarien d'une ubiquité et d'une simultanéité à la fois spatiales et chronologiques, sans frontières.

La représentation « grand spectacle » de *L'Antitradition futuriste* insiste également sur la continuité entre le manifeste d'Apollinaire et le moment présent : le

⁴² Toutes les références à la pièce *I Wonder* se reportent au scénario dactylographié et annoté de la main d'Adrian Henri, University of Liverpool Special Collections and Archives, Henri F/I/1/1-54 (p. 1 pour cette citation). Les références de page sont désormais incorporées au texte.

⁴³ « Antitradition futurist big production number/ voices from all sides crowding in with suppressions denunciations/ cards with names and dates flung all over the place/ slide-circus as time accelerates through 1920's and 1930's, 40's, 50's, 60's » (p. 14).

⁴⁴ « Voice off reads the MOON-KING a tour of the world in five minutes with light and sound Apollinaire's 1911 audio-visual circus » (p. 15, l'espace est celui des auteurs).

temps s'accélère et les spectateurs sont soudain transportés depuis le début du siècle, à travers les décennies qui suivent, jusqu'au temps présent. Vers la fin de la pièce, les auteurs établissent d'autres liens entre passé et présent lorsqu'Apollinaire meurt et revient à la vie pour réciter « La Jolie rousse » et « Allons plus vite », alors qu'à l'écran derrière l'acteur sont projetées des images des rues de Londres filmées depuis une voiture, en commençant par le Mall, où est situé l'ICA (p. 39). Il s'opère ici une mise en proximité, une façon de ramener Apollinaire dans le moment et le lieu présents, partagés avec le spectateur. Le film passe ensuite par d'autres rues de Londres, et sous le périphérique ; le mouvement s'accélère et s'accompagne de « musique galactique », jusqu'au moment où les images se transportent vers une exploration du cosmos et, selon le scénario, « la musique galactique inonde tout »⁴⁵. C'est la fin du spectacle. Le scénario ne le dit pas, mais le programme imprimé du spectacle précise que le film projeté à la fin du spectacle est *Permutations*, de John Whitney, créé à partir d'images de synthèse générées sur un ordinateur IBM, et qui avait figuré dans l'exposition précédente consacré à l'art cybernétique⁴⁶. Les auteurs ont su ainsi assimiler les réflexions esthétiques d'Apollinaire, notamment sa conférence « L'Esprit nouveau et les poètes », où il annonce les possibilités d'expression artistique qu'engendrent les nouvelles technologies, tels le cinéma et le phonographe,⁴⁷ et les relier aux expériences les plus audacieuses des années 1960. Le portrait d'Apollinaire brossé par Kustow et Henri est celui d'un expérimentateur oraculaire, d'un « astronaute mental », dont l'esthétique trouve son aboutissement dans leur spectacle et dans le film expérimental de Whitney, et qui s'insère donc sans difficulté dans le programme expansif du jeune organisme d'avant-garde qu'est l'ICA.

Si Kustow et Henri réinventent Apollinaire pour « l'ère spatiale », ils le réinventent également pour la culture populaire anglo-saxonne. En ce faisant, ils semblent s'engager dans ce que le théoriste de la traduction Lawrence Venuti appelle la « domestication », c'est-à-dire un processus d'adaptation par lequel un texte-source

⁴⁵ « THE/ GALACTIC/ MUSIC/ FLOODS/ALL » (p. 41).

⁴⁶ Programme du spectacle, *op. cit.* Voir Jasia Reichardt (dir.), *Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts* (catalogue d'exposition), London and New York, Studio International, 1968, p. 65.

⁴⁷ Guillaume Apollinaire, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Œuvres en prose complètes*, t. 2, éd. Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 943-54. Le spectacle déploie également des projections et des effets de simultanéité sonore intégrés par Apollinaire dans sa pantomime de 1914, *À quelle heure un train partira-t-il de Paris ?*, dont le texte inédit, redécouvert par Willard Bohn, ne sera édité qu'en 1982.

est adapté à la culture de la langue-cible, pour le rendre moins étranger⁴⁸. Les textes d'Apollinaire sont, en effet, non seulement traduits en anglais (par les soins d'Adrian Henri), mais aussi rattachés à des références culturelles spécifiques qui servent à les insérer dans la culture populaire anglo-saxonne. Pendant le spectacle, la lecture du poème « La petite auto » se déroule en même temps qu'un morceau de comédie « tarte à la crème », conçu comme un « hommage à Harry Tate », grande vedette des films comiques populaires britanniques⁴⁹. La pièce est aussi librement accompagnée de musique populaire, dont des morceaux des Beatles (le début de « All you need is love », qui comprend les premières mesures de *La Marseillaise*, p. 24), Gary US Bonds (« New Orleans », p. 35), et The Liverpool Scene, ensemble poético-musical mené par Adrian Henri (p. 15)⁵⁰. Le banquet au Bateau-Lavoir pour le Douanier Rousseau est même réimaginé comme un « rave » (p. 9). Tout comme le tableau *Guillaume Apollinaire in Manchester*, dans lequel Adrian Henri imagine Apollinaire errant dans un cimetière de la grande ville du nord de l'Angleterre, avec en arrière-plan des bâtiments sans âme, en béton armé, il s'agit dans *I Wonder* d'une vision d'Apollinaire qui le ramène non seulement dans le présent mais au sein d'une culture populaire familière aux spectateurs britanniques, et surtout à un jeune public. Vision « domestiquante » qui en situant Apollinaire au sein de la culture populaire ne fait pourtant pas violence à l'œuvre du poète, qui puisait volontiers son inspiration dans des sources telles que le cinéma populaire ou les romans policiers à deux sous, ainsi que dans la langue de tous les jours⁵¹. Vision qui, enfin, semble trouver sa motivation dans un désir de ne pas voir Apollinaire « asphyxié », comme le craint Kustow, par la Culture bourgeoise.

On a vu que Kustow et Henri écartent tout le côté classique de l'œuvre d'Apollinaire, pour insister plutôt sur sa radicalité, créant ainsi un portrait d'Apollinaire fait pour plaire à la « génération 68 » séduite par la révolte des étudiants en France et par la contre-culture – ce que Jeff Nuttall en 1968 appelle la « culture de

⁴⁸ Lawrence Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London et New York: Routledge, 1995, p. 20. La notion de « domestication » et à relier à celles de « transculturation » et d'« indigénisation » proposées par Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, New York et London, Routledge, 2006, p. xvi, p. 145–50.

⁴⁹ « Poem LA PETITE AUTO crosscut with a slapstick car routine/ hommage à Harry Tate » (p. 22).

⁵⁰ La musique de Pink Floyd était aussi prévue, mais dans le scénario le nom de groupe est rayé et remplacé par The Liverpool Scene (p. 15).

⁵¹ Voir Maria Dario, « Le Douanier Rousseau, Fantômas et Cie : la culture populaire, ressort majeur des *Soirées de Paris* », dans Sascha Bru et al. (dir.), *Regarding the Popular: Modernism, The Avant-Garde and High and Low Culture*, Berlin, De Gruyter, 2012, p. 306-20.

la bombe », dont il retrace les origines, justement, jusqu'à Apollinaire⁵². *I Wonder*, autant que certaines œuvres exposées dans l'exposition, tend à insister sur les amours du poète, situées dans une biographie mythique où l'art et l'amour sont étroitement imbriqués, afin d'établir une équivalence entre le libertinage apollinarien et l'idéologie de l'amour libre propre aux années 1960. On insiste également, dans la pièce de Henri et Kustow, sur l'extrême actualité d'Apollinaire, sur les liens qui rattachent le poète de « l'esprit nouveau » aux expériences artistiques contemporaines les plus audacieuses, ainsi qu'à la culture populaire britannique et américaine. La vie et l'œuvre d'Apollinaire sont ainsi interprétées à travers le prisme d'un moment culturel spécifique et reformulées à la lumière des priorités stratégiques d'une institution singulière. L'ICA était soucieux non seulement de promouvoir des liens entre l'art contemporain de l'après-guerre et l'héritage des avant-gardes européennes dont Apollinaire est une figure de proue, mais aussi d'ouvrir l'art britannique à la culture populaire (à travers le « pop-art »), et à l'influence de l'art américain⁵³. En fédérant de multiples courants, tendances et moyens d'expression artistiques, la commémoration londonienne du cinquantenaire de la mort d'Apollinaire a brillamment contribué à la mise en œuvre de ce programme d'ouverture transfrontalière et de renouveau culturel.

Le cas d'Apollinaire à Londres en 1968 soulève pourtant beaucoup de questions auxquelles nous n'avons pu répondre ici, et il nous amènera peut-être à réfléchir de manière plus générale sur les modalités de la commémoration littéraire. Une telle réflexion semble particulièrement pertinente au moment du centenaire de la mort de Guillaume Apollinaire, moment où se déroulent des colloques et des expositions, où les spécialistes, les chercheurs, les lecteurs et les amateurs rendent hommage à la mémoire d'Apollinaire, à Paris, à Stavelot, à Turin et ailleurs. Au moment du centenaire, il convient de s'interroger sur le comment et le pourquoi de la commémoration, et de se pencher sur la façon dont on a commémoré Apollinaire dans des lieux et à des moments différents, prenant le relais des travaux menés par Peter Read autour de la mémoire d'Apollinaire et des désaccords esthétiques, politiques et

⁵² Jeff Nuttall, *Bomb Culture*, London: MacGibbon & Kee, 1968, p. 83-90.

⁵³ Nannette Aldred, « Art in Postwar Britain: A Short History of the ICA », dans Alistair Davies et Alan Sinfield (dir.), *British Culture of the Postwar: An Introduction to Literature and Society 1945–1999*, London et New York: Routledge, 2000, p. 146–68 (p. 164).

personnels qui ont ralenti la réalisation des monuments qui lui ont été dédiés⁵⁴. En 1968, au moment du cinquantenaire, il nous semble, en tout cas, qu'il existait deux approches distinctes de la commémoration. Dans l'exposition de la Bibliothèque nationale à Paris, réalisée en 1969, il s'agissait de mettre en œuvre une approche relativement sobre, censée privilégier la représentation historique exacte, tout en *préservant* la mémoire du poète, approche qui – pour emprunter à nouveau un vocabulaire propre aux théories de la traduction et de l'adaptation – privilégie la *fidélité* aux textes-sources, aux faits documentés de la vie d'Apollinaire. Une partie de l'exposition à l'ICA a cherché, elle aussi, à documenter les faits historiques, mais la partie « contemporaine » de l'exposition londonienne, ainsi que le spectacle de Adrian Henri et de Michael Kustow, adoptent une approche opposée à celle appliquée par la Bibliothèque nationale. Les conservateurs et les animateurs de l'ICA déploient, en effet, une stratégie que l'on peut qualifier de libre ou de créatrice (voire même d'*infidèle*) : au lieu de jeter un regard « archéologique » sur la vie et l'œuvre d'Apollinaire, ils s'efforcent plutôt de réinventer le personnage, d'*adapter* son œuvre, en accentuant son rôle de précurseur, afin de toucher un nouveau public, en leur offrant une rencontre avec le poète ressuscité et rajeuni, de retour enfin à Londres, heureux de se trouver au cœur de l'effervescence interdisciplinaire qui s'y épanouit en 1968⁵⁵.

⁵⁴ Peter Read, *Picasso et Apollinaire : les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*, Paris: Jean-Michel Place, 1995.

⁵⁵ Nous tenons à remercier Peter Read, Catherine Marcangeli, David Hunter, Eleanor Roberts, Wendy Cater et Lydie Augé-Smith pour leur aide précieuse lors de la préparation de cet article.