

Édition avec dossier

Apollinaire Calligrammes

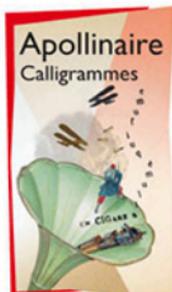
Présentation
par Gérald Purnelle



Extrait de la publication



Apollinaire Calligrammes



Sept mois avant sa mort, Apollinaire publie des poèmes «de la paix et de la guerre», écrits de 1913 à 1916, sous le titre *Calligrammes*. Ce néologisme, qu'il forge à partir des mots «calligraphie» et «idéogramme», annonce un mode d'expression original: le poème-dessin, qui allie jeu du langage et jeu des formes.

Les mots dessinent çà et là un cigare, une montre, une colombe, et traversent la page sous forme de gouttes de pluie ou de trains partant pour les champs de bataille de la Première Guerre mondiale... Car Apollinaire a en partie composé ses *Calligrammes* au front, pour ses correspondantes aimées, Lou et Madeleine. S'il a pu se nourrir du spectacle de la guerre, c'était pour mieux la transfigurer. Et c'est aussi pour continuer de croire en l'avenir qu'il a osé, sous le fracas des bombes, cette étonnante synthèse de plusieurs arts.

Dossier

1. Une conférence d'Apollinaire: «L'Esprit nouveau et les poètes»
2. Les poètes et la Grande Guerre
3. Autour du calligramme
4. Poètes contemporains d'Apollinaire
5. Le jugement d'André Breton

Présentation, notes, dossier, chronologie et bibliographie
par Gérald Purnelle

Texte intégral

Illustration:

Virginie Berthemet

© Flammarion



Extrait de la publication
Flammarion

Calligrammes

*Du même auteur
dans la même collection*

ALCOOLS (édition avec dossier)

APOLLINAIRE

Calligrammes



PRÉSENTATION

NOTES

DOSSIER

CHRONOLOGIE

BIBLIOGRAPHIE

par Gérard Purnelle

GF Flammarion

Professeur de lettres à l'université de Liège et président de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire, Gérard Purnelle, dont l'un des principaux domaines de recherche est la métrique française, est coauteur de *Difficultés de Mallarmé ? Introduction à la lecture des Poésies* (S. Arslan, 1998) ; il a édité les *Œuvres complètes* de Jacques Izoard (La Différence, 2006-2012) et a participé à l'édition de *Vies imaginaires* de Marcel Schwob dans la collection GF-Flammarion (2004).

© Flammarion, Paris, 2013
ISBN : 978-2-0812-8262-9

Extrait de la publication

P r é s e n t a t i o n

« Chacun de mes poèmes est la commémoration d'un événement de ma vie¹ », a écrit Apollinaire au sujet d'*Alcools*. Il en va de même pour *Calligrammes*. Aussi, pour lire et comprendre le recueil, faut-il se souvenir que sa rédaction est contemporaine de la Grande Guerre : à cette époque-là, Apollinaire est déjà un poète reconnu, auteur de manifestes et d'expérimentations poétiques avant-gardistes. Les thèmes du recueil, mais aussi les étapes et les conditions de son élaboration sont indissociables de l'engagement du poète dans le conflit. Entre 1913 et 1918, il a exploré de nouvelles voies poétiques, vécu de nouveaux amours, fait la guerre, subi une blessure : l'auteur de *Calligrammes* est à parts égales amant, soldat et poète.

APOLLINAIRE, 1913-1918 : L'AMANT, LE SOLDAT, LE POÈTE

DE WILHELM DE KOSTROWITZKY
À GUILLAUME APOLLINAIRE

Né à Rome en 1880 sous le nom de Wilhelm de Kostrowitzky, Apollinaire n'a jamais connu le nom de son

1. Lettre à Henri Martineau, juillet 1913.

père, dont l'identité reste à ce jour hypothétique. Sa mère est la fille d'un petit noble de souche polonaise mais de nationalité russe. Il passe son enfance à Rome et sur la Côte d'Azur puis s'installe à Paris en 1902, après un séjour en Ardenne, où il eut une idylle avec Maria Dubois, puis en Allemagne, où il vécut sa première passion pour Annie Playden. Ses amours se reflètent dans ses poèmes, tout comme la fin de sa liaison avec le peintre Marie Laurencin, qui survient en juin 1912.

Sur le plan littéraire, il a progressivement conquis une place en vue dans le Paris des lettres et des arts, non seulement en tant que poète, mais aussi comme journaliste, critique d'art, directeur de revues. Héritier du symbolisme (celui de Verlaine ou du poète Jean Royère, adepte de Mallarmé), sensible à l'unanimité de Jules Romains ou encore au futurisme de Marinetti, Apollinaire a cherché, dès les années 1907 et 1908, à fédérer ce qui s'élaborait de neuf dans la poésie française. Son écriture s'est ensuite dégagée de l'influence du symbolisme pour s'orienter vers un lyrisme nouveau, où s'affirme la force de l'imagination, la transformation de la réalité, la toute-puissance du poète. Avant *Alcools*, il a déjà publié trois livres : en 1909, le récit poétique *L'Enchanteur pourrissant* ; en 1910, le recueil de contes *L'Hérésiarque et Cie* ; en 1911, la plaquette *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, illustrée par Raoul Dufy. Il a fondé plusieurs revues : *Le Festin d'Ésope* (1903-1904), *La Revue immoraliste* (1905), *Les Soirées de Paris* (1912-1914).

Alcools, publié en 1913 mais sous-titré « 1898-1913 » et rassemblant, de fait, ce qu'Apollinaire considère comme le meilleur et le plus représentatif d'une production qui couvre quinze ou seize années, est ainsi l'aboutissement de tout un cheminement poétique. Ce n'est pas pour autant une fin, un point d'arrivée. Au contraire, l'année même où paraît *Alcools*, Apollinaire ne cesse

d'écrire et de publier. En mars 1913, un livre attendu, les *Méditations esthétiques*, sous-titré *Les Peintres cubistes*, rassemble ses réflexions sur la peinture d'avant-garde, qu'il défend depuis huit ans. Il apporte cette même année un soutien enthousiaste à la peinture de Robert Delaunay : en janvier 1913, il prononce une conférence¹ à Berlin dans la cadre d'une exposition consacrée au peintre ; il contribue au catalogue par un poème neuf et important, « Les Fenêtres », qui sera repris dans *Calligrammes*. En juin, il publie un texte complexe et ambigu, *L'Antitradition futuriste*, sous-titré « *manifeste-synthèse* »². Partagé entre enthousiasme et distance ironique, il y adopte à la fois l'audace typographique et rhétorique des futuristes et, pour une part, leurs thèses esthétiques radicales. Le mouvement (dont l'acte de naissance est la parution en 1909, à Paris, du manifeste de Marinetti) prône la rupture avec le passé et exalte les manifestations de la modernité – la technique, la vitesse, et même la guerre. Les futuristes, comme plus tard les dadaïstes, nient l'utilité de la syntaxe et de la ponctuation et pratiquent une poésie faite de « mots en liberté ». Apollinaire adoptera certains de leurs préceptes (la suppression de toute ponctuation sur les épreuves d'*Alcools*, par exemple), mais il restera par ailleurs toujours attaché à la tradition. *L'Antitradition futuriste* ne marque donc qu'une adhésion momentanée et superficielle.

En novembre 1913, enfin, Apollinaire relance avec le peintre Serge Férat la revue *Les Soirées de Paris*,

1. « Réalité. Peinture pure », in Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, t. II, éd. Pierre Caizergues, et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 (édition désormais désignée par l'abréviation *Pr. II*), p. 494-496.

2. Le manifeste est daté du 29 juin 1913. Il est d'abord paru sous la forme d'un tract constituant le numéro 14 des *Manifestes du mouvement futuriste* édités à Milan, puis il a été repris par André Salmon dans le numéro de *Gil Blas* du 3 août 1913 ; voir *Pr. II*, p. 937-939 et 1671-1674.

qu'André Billy avait fondée en février 1912. Il en fait l'organe de diffusion de ses idées et de sa nouvelle poésie. C'est là qu'en 1914 il publiera ses premiers calligrammes, d'abord baptisés « idéogrammes lyriques ».

LA GRANDE GUERRE D'APOLLINAIRE

Au début du mois d'août 1914, sitôt la guerre déclarée par la France à l'Allemagne, Apollinaire, qui est de nationalité russe, cherche à s'engager dans la Légion étrangère. En septembre, il fait une demande de naturalisation, afin de pouvoir combattre dans l'armée française. Il part pour Nice, où il arrive le 3 septembre. Le 27, il fait la connaissance de Louise de Coligny-Châtillon (1881-1963) dans un restaurant, par l'intermédiaire d'un ami. Celle qu'on appelle Lou est une femme d'origine noble, divorcée, libre, ardente et manipulatrice. Apollinaire est fasciné, il la courtise, fume de l'opium avec elle. Le 4 décembre, il s'engage pour la durée de la guerre. Le 7, Lou devient sa maîtresse. Apollinaire entre dans l'artillerie de campagne et reçoit son instruction à Nîmes. Le 2 janvier 1915, il rencontre dans le train Madeleine Pagès, une jeune institutrice oranaise, avec qui il sympathise. En mars, il voit Lou pour la dernière fois. Leur correspondance amoureuse se poursuit jusqu'au mois d'avril, puis s'espace jusqu'à la fin de l'année 1915. D'abord canonnier de seconde classe, puis élève officier de réserve, Apollinaire rejoint son régiment sur le front de Champagne le 4 avril. Il écrit sa première carte à Madeleine le 16 du même mois¹. Il la courtisera par lettres, la séduira, l'amènera aux fiançailles.

1. Les *Poèmes à Lou*, tirés de la correspondance, ont été publiés en 1955 ; les lettres d'Apollinaire à Madeleine en 1952 (voir *Lettres à Madeleine. Tendre comme le souvenir*, éd. revue et augmentée par Laurence Campa, Gallimard, « Folio », 2006) ; les *Lettres à Lou* en 1969.

Présentation

Après avoir été nommé agent de liaison et brigadier, il se rapproche du combat au gré des changements de secteur et devient en août observateur aux lueurs¹, sous-officier et chef de pièce en première ligne. Le 10 août, il demande Madeleine en mariage. Le 18 novembre, il est affecté à l'infanterie et promu sous-lieutenant. Il est désormais dans les tranchées de première ligne. De décembre 1915 à mars 1916, il bénéficie de trois permissions ; il use de la première pour se rendre à Oran afin de voir Madeleine. Le 17 mars, il est blessé à la tempe droite par un éclat d'obus. Trépané le 9 mai, il est d'abord en convalescence, puis revient à la vie littéraire et artistique. Sans raisons connues, il renonce à son mariage avec Madeleine. En octobre, il publie son roman *Le Poète assassiné*, composé avant la guerre, puis se lance dans un nouveau projet de recueil, qui paraîtra en avril 1918. Parallèlement, il publie dans les revues d'avant-garde : *Nord-Sud* de Pierre Reverdy, *391* de Pica-bia, *SIC* de Pierre Albert-Birot. Le 24 juin 1917 a lieu la première de sa pièce *Les Mamelles de Tirésias*, et le 26 novembre il prononce sa conférence sur l'« esprit nouveau² ». Le 2 mai 1918, il épouse Jacqueline Kolb. Affecté par la grippe espagnole, il décède le 9 novembre 1918.

1. L'observateur aux lueurs est chargé de guetter les lueurs des tirs ennemis et de relever « le nombre de secondes écoulées entre la lueur et la détonation » (« Lueurs », poème envoyé à Madeleine le 10 septembre 1915, in Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956 et 1959 ; édition désormais désignée par l'abréviation *Po.*), p. 618. Voir aussi *Lettres à Madeleine. Tendre comme le souvenir*, *op. cit.*, p. 178-179.

2. Voir *infra*, p. 32-33 et 46, et dossier, p. 233.

Calligrammes

POÈMES DE PAIX ET POÈMES DE GUERRE : LES CONDITIONS D'ÉLABORATION DU RECUEIL

L'élaboration et la publication de *Calligrammes* ont présenté de grandes difficultés. Durant toute la période de son incorporation, puis au front, Apollinaire n'a cessé d'écrire. S'il publie les premiers « idéogrammes lyriques » dès le mois de juin 1914 dans sa propre revue *Les Soirées de Paris*¹, la plupart des poèmes de *Calligrammes* (à l'exclusion de presque tous ceux de la section « Ondes » et de quelques poèmes datant de 1917 et 1918) ont été écrits entre décembre 1914 et mars 1916, les uns à Nîmes lors de l'instruction militaire du poète, les autres, plus nombreux, entre son arrivée sur le front et le moment où il est blessé. Pour assurer leur conservation, Apollinaire a usé de deux moyens : il a envoyé certains poèmes à des revues² et, par le biais de sa correspondance, il a confié à ses destinataires – ses amis (André Rouveyre, André Billy) ou ses amantes (Lou et Madeleine) – la mission de garder et de protéger ses textes jusqu'au moment où, après la guerre, il les rassemblerait dans un recueil. Parmi les poèmes associés à ces envois, il faut distinguer ceux qui étaient explicitement destinés à la publication (par exemple « La Nuit d'avril 1915 ») et les poèmes plus intimes personnellement adressés au destinataire de la lettre, à commencer par les poèmes d'amour inspirés par l'une et l'autre des deux femmes. En définitive, la différence n'est pas toujours très franche : Apollinaire prévoyait de récupérer les poèmes écrits pour Lou et d'en

1. La « Lettre-Océan » paraît dans le numéro du 15 juin 1914 ; celui de juillet et août accueille une nouvelle série, composée de « Paysage », « La Cravate et la Montre », « Voyage » et « Cœur couronne et miroir ».
2. « 2^e canonnier conducteur » a ainsi été publié dans *Der Mistral* le 3 mars 1915 ; « À l'Italie », dans *La Voce* le 15 novembre 1915 ; « Désir », dans *La Voce* le 31 janvier 1916 ; « La Nuit d'avril 1915 », dans *L'Élan* en mars 1916.

intégrer certains à son recueil ; plusieurs poèmes dédiés à Madeleine sont repris dans *Calligrammes*.

Dès juillet 1915, alors qu'il est encore mobilisé pour près d'un an, Apollinaire forme le projet d'un nouveau recueil qui contienne ses poèmes de guerre. Lorsque, en 1916, il reprend ses activités littéraires, il commence à en rassembler les matériaux. En avril 1916, Madeleine recopie pour lui les poèmes qu'elle a reçus mais en omet volontairement quelques-uns (en raison de leur caractère très intime) ; quant à Lou, elle ne lui renverra rien – ni lettres ni poèmes –, malgré la demande expresse qu'il lui fera. La physionomie finale de *Calligrammes* est aussi liée à ces aléas.

Le contenu du recueil a varié plusieurs fois¹. Apollinaire a d'abord déposé au Mercure de France un volume intitulé *Poèmes de guerre*, dont il excluait les textes de 1913 et 1914 (ceux qui figureront dans la section « Ondes »). La fabrication traînant, sans doute pour des raisons techniques (la composition typographique des calligrammes), Apollinaire reprend son chantier en mars 1917. C'est aussi à ce moment-là qu'il trouve le titre du recueil en inventant le mot « calligramme² ». Il intègre les poèmes du temps de paix (la section « Ondes ») et lance une souscription. Fin 1917, au vu de la très mauvaise qualité des épreuves, il recompose entièrement son recueil en confectionnant pour l'éditeur une maquette équivalant à un nouveau manuscrit et composée de pages d'épreuves corrigées, de copies de

1. Les différentes étapes de l'histoire du recueil sont minutieusement reconstituées, détaillées et analysées par Claude Debon in *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Clamart, Calliopées, 2008, p. 21-39.

2. La première occurrence attestée du mot « calligramme » date d'une lettre à André Breton de mars 1917. Voir Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, Balland et Lecat, 1965-1966, t. IV, p. 879.

poèmes publiés en revues et de versions manuscrites d'autres poèmes écrits ou remaniés postérieurement¹.

Cette nouvelle mouture, définitive, lui impose de renoncer à ce que certains calligrammes soient typographiés. Le fait de les laisser à l'état de manuscrits est un geste qui, même s'il fut subi plus que choisi, est capital sur le plan formel et poétique, ce dont Apollinaire a lui-même bien conscience². Après maintes tribulations, *Calligrammes* paraît enfin en avril 1918. Le recueil est structuré en six sections dont l'ordre est *grosso modo* chronologique, même si quelques poèmes ont fait l'objet de déplacements ou d'insertions significatives³.

LIBÉRER L'EXPRESSION POÉTIQUE

Après les derniers grands poèmes parus à la fin de l'année 1912, et ont été repris dans *Alcools* – « Vendémiaire » et « Zone » –, les nouvelles directions formelles et thématiques que prend la poésie d'Apollinaire se matérialisent dans huit poèmes qui, publiés en revues de janvier 1913 à avril 1914, seront tous intégrés dans « Ondes », la section initiale de *Calligrammes*.

Dans ces textes, un premier élément stylistique notable est la succession de phrases et de notations indépendantes,

1. C'est le cas de « Tristesse d'une étoile », écrit et publié en 1916, des « Collines », d'une partie de « La Petite Auto », de « La Victoire » et de « La Jolie Rousse » – autant de textes datant de 1917.

2. En réponse à un article de son ami André Billy, qui critiquait le caractère « inachevé » des « clichés » photographiques de poèmes manuscrits (dans *L'Œuvre*, 15 juillet 1918), Apollinaire défend le procédé en avançant qu'il s'agit d'« un moyen moderne dont on aurait tort de se priver », qu'il compare aux « moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe » (*Po.*, p. 1077-1078).

3. « Les Collines » est ainsi intégré à la section « Ondes », c'est-à-dire aux poèmes du temps de paix : tourné vers l'avenir, ce poème prophétique y prend toute sa portée, annonçant, par-delà la guerre, des temps meilleurs où régneront la magie et l'imagination.

privées d'articulation logique, qui tend souvent vers un hermétisme affirmé. Inspiré par la peinture de Robert Delaunay, le poème « Les Fenêtres » paraît transposer sa technique picturale dans l'écriture poétique : la décomposition verbale semble calquée sur celle du prisme lumineux qu'on trouve dans les tableaux du peintre, pour aboutir à la belle formule finale : « La fenêtre s'ouvre comme une orange/ Le beau fruit de la lumière. »

L'usage que Delaunay fait de la couleur pure, sa tendance à l'abstraction, « la pureté des moyens » au service de « l'expression de la beauté la plus pure » séduisent le poète et entrent en parfaite résonance avec ses aspirations poétiques. Pour désigner cette nouvelle esthétique, qu'il découvre autant dans la poésie contemporaine que dans la peinture, Apollinaire forgera le nom d'« orphisme ». Dans ses *Méditations esthétiques*, il définit le « cubisme orphique » comme « l'art de peindre des ensembles nouveaux avec des éléments empruntés non à la réalité visuelle, mais entièrement créés par l'artiste, et doués par lui d'une puissante réalité » ; les œuvres de l'orphisme « doivent présenter simultanément un agrément esthétique pur, une construction qui tombe sous les sens et une signification sublime [...]. C'est de l'art pur¹ ». Apollinaire a écrit par ailleurs qu'il « simplif[ait] la syntaxe du poème² », c'est-à-dire non seulement la phrase, mais la structure de l'énoncé et la disposition du poème. Transférant au régime linguistique ce qu'il emprunte au domaine visuel et pictural, il remplace le principe d'une représentation réaliste par la recherche d'une *composition* fondée sur la *couleur* des mots (leurs référents, leurs dénnotations et connotations) et sur des mécanismes de *contraste* et de *rythme*.

1. *Méditations esthétiques*, in *Pr.* II, p. 16-17.

2. Lettre à Madeleine du 30 juillet 1915.

Autre exemple d'innovation poétique remarquable dès la section « Ondes » : « Lundi rue Christine », que l'auteur définit lui-même comme un « poème-conversation ». Le poète Jacques Dyssord a raconté la genèse du texte, conçu par collage de propos épars et fragmentaires entendus dans un café. Il s'agit pour Apollinaire de capter les données brutes du réel ambiant, sans les ordonner et en visant un effet de « simultanété » : « le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant¹ » ; il s'agit « d'habituer l'esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie » et à « lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème ». Du simultanésisme qui, précisément, à cette époque, est l'enjeu de débats théoriques parmi les poètes, Apollinaire trouve le modèle non seulement dans la juxtaposition des couleurs d'un Robert Delaunay, mais avant lui dans la technique des cubistes. Le poème-conversation signe en outre la disparition d'un sujet unique de l'énonciation : l'énoncé n'est plus rapporté à un seul locuteur, il est au contraire éclaté en fragments autonomes.

La section « Ondes » tout entière témoigne d'une expérimentation formelle innovante et multiple – depuis le prosaïsme de « Sur les prophéties » jusqu'aux poèmes-récits à tonalité lyrique que sont « Le Musicien de Saint-Merry » et « Un fantôme de nuées ». À travers les figures obliques du joueur de flûte et du petit saltimbanque, ces deux textes confèrent à la poésie la fonction de créer une beauté envoûtante et miraculeuse ; le poète est indirectement figuré en un « mélodieux ravisseur », dont la musique « guide » ses auditeurs, et comme l'auteur d'une « harmonie » dont le bienfait désiré est une communion des spectateurs.

1. Extrait de « Simultanésisme-librettisme », texte polémique par lequel, en juin 1914, Apollinaire répond à Henri Barzun sur la question du « simultanésisme » (ou « simultanésisme ») ; voir *Pr.* II, p. 976.

Présentation

Le poème qui ouvre le recueil, composé en italique, assure la fonction de préface, voire de programme. Exaltant tour à tour des valeurs telles que la modernité, la fraternité et la sensualité, « Liens » joue sur l'ambiguïté et la multiplicité des relations que les hommes tissent les uns avec les autres : ces liens unissent et relient, mais aussi enchaînent et contraignent ; ils assurent la communication, mais les sens doivent permettre de s'en libérer. D'une voix prophétique, le poète lance un appel aux hommes (« Donnons-nous la main ») auquel la guerre va opposer un démenti radical, mais qu'Apollinaire choisit néanmoins de placer au seuil de son recueil, tel un rayon chargé d'en éclairer chaque page jusqu'au poème final, « La Jolie Rousse », qui boucle la boucle en faisant de la bonté une nouvelle contrée à explorer.

De décembre 1912 à avril 1914, Apollinaire a cherché, innové, poursuivi l'invention d'une nouvelle poésie en un travail foisonnant sur la matière et la forme du poème. De sa poésie passée, illustrée par *Alcools*, il a conservé certaines tendances : l'hermétisme, le goût de la narration, le ton prophétique, le prosaïsme, l'implication profonde du sujet lyrique. Continuant sur la lancée de « Zone », où le vers libre s'extrayait de la gangue de l'alexandrin, Apollinaire tourne un moment le dos au vers régulier. En 1913 et 1914, il s'agit bien de libérer l'expression poétique, y compris et en particulier sur le plan formel. C'est ce qu'illustrent de façon plus spectaculaire encore les calligrammes.

LES CALLIGRAMMES :
QUELLE INNOVATION POÉTIQUE ?

TRADITION OU INVENTION ?

L'« invention » des calligrammes constitue, dans les mois qui suivent la publication d'*Alcools*, l'innovation poétique la plus saillante d'Apollinaire. Tout comme *Alcools*, ce recueil présente une diversité certaine – de formes, d'objets, de tons, d'esthétiques –, dans laquelle ses détracteurs verront une irréductible disparate. À la parution, les comptes rendus qui sont élogieux passent généralement à côté des vraies qualités et nouveautés du recueil ; ceux qui sont critiques attaquent ouvertement ses aspects les plus novateurs, à commencer par les calligrammes proprement dits, dont la portée est méconnue, et dans lesquels on voit au mieux des « divertissements pittoresques et inoffensifs¹ ».

Les calligrammes ne sont toutefois pas les seuls poèmes à subir des attaques. Les autres voies explorées par Apollinaire – qu'il s'agisse des poèmes d'« Ondes » ou des poèmes non réguliers des mois de guerre – sont elles aussi critiquées. Dans une recension parue dans *L'Œuvre*, André Billy dit se « méfie[r] du vertige du mot qui constitue le seul attrait de certaines pièces » et reproche à Apollinaire de « cherche[r] son plaisir aux antipodes de la raison raisonnante » et de « briser les formes de l'expression lyrique », bref, d'avoir « été un grand destructeur ». Apollinaire lui répondra : « En ce qui concerne le reproche d'être un destructeur, je le repousse formellement, car je n'ai jamais détruit, mais au contraire essayé de construire². » C'est en effet une

1. Compte rendu publié dans *Excelsior*, jeudi 27 juin 1918.

2. Cité in *Po.*, p. 1077.

Présentation

nouvelle poésie qu'Apollinaire a voulu produire à partir de 1913.

Ainsi, les calligrammes ont d'abord suscité des jugements mitigés, oscillant entre le scepticisme, l'amusement condescendant et l'accusation de mystification. On a par exemple reproché à Apollinaire de n'avoir rien inventé, d'avoir simplement repris une tradition ludique remontant à l'Antiquité et à la Renaissance. Dès 1914, le poète Fagus s'est ainsi gaussé :

Mais c'est vieux comme le monde, la machine de ce farceur d'Apollinaire ! C'est proprement la *poésie figurative*, qui fit les délices de nos ancêtres ! *Le Verre* de Panard est dans tous les dictionnaires de littérature, sans parler de la *Dive bouteille* de Rabelais¹ !

Et l'on a pu, depuis, citer maints autres exemples, comme les poèmes de Simmias de Rhodes (IV^e siècle av. J.-C.) en forme d'ailes, de hache ou d'œuf. De fait, il existe une tradition de jeu sur la longueur des vers permettant d'obtenir un dessin, de représenter un objet entretenant une relation directe avec le contenu du texte.

Il est toutefois admis aujourd'hui qu'Apollinaire n'avait probablement pas connaissance de ces précédents ; et, l'érudit qu'il était les eût-il connus, ce n'est pas dans l'imitation de telles sources qu'il faut chercher l'origine de ses créations.

Plus sérieux est le rapprochement que l'on opère avec le « Coup de dés » de Mallarmé (*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), poème typographique publié pour la première fois en 1897 dans la revue *Cosmopolis*. Apollinaire a affirmé n'avoir connu ce texte qu'en 1914, après la publication de ses premiers idéogrammes², ce qui est

1. « La Gazette des lettres », *Paris-Midi*, 20 juillet 1914. Charles François Panard est un poète et chansonnier du XVIII^e siècle.

2. « Je crois la tentative originale, en dépit de Rabelais, de Panard, de Mallarmé. Je n'ai vu qu'il y a 2 jours "le coup de dés", ces recherches

vraisemblable, la première édition en volume ne datant que de juillet 1914. Sous certains aspects seulement les calligrammes d'Apollinaire peuvent utilement justifier la comparaison avec le poème de Mallarmé : il s'agit de part et d'autre d'occuper au maximum la page comme espace du texte (ou la double page, comme dans la « Lettre-Océan » ou dans « Voyage »), d'éclater le texte et de supprimer la ponctuation, de conférer par conséquent une dimension visuelle au poème et une autonomie au syntagme et au mot. Le rapprochement, toutefois, à ses limites, à commencer par la dimension figurative des calligrammes.

QU'EST-CE QU'UN CALLIGRAMME ?

Plusieurs critiques ont proposé une typologie des calligrammes – selon la fermeture ou l'ouverture du dessin, la composition d'ensemble, le mode d'utilisation de l'espace, le degré de représentation des idéogrammes, etc. De telles tentatives montrent surtout la grande diversité des formes regroupées sous l'étiquette « calligrammes » et la difficulté, voire l'impossibilité, de ranger ces derniers sous un même principe formel. Tentons néanmoins de dégager ce qui les distingue et ce qui leur est commun.

La difficulté vient d'abord du fait que le nom donné par Apollinaire à ses « idéogrammes lyriques » est étendu à tout le recueil, dont il fournit le titre. Tous les poèmes de *Calligrammes* sont ainsi en quelque sorte nommés par

typographiques sont d'un autre ordre que les miennes et cependant avec celles que vous avez citées, elles justifient ma tentative et lui confèrent des lettres de noblesse », lettre d'Apollinaire à Fagus (été 1914) publiée dans la *Revue des lettres modernes*, série *Guillaume Apollinaire*, n° 16, 1983, p. 194. Cité par Claude Debon in *Apollinaire après « Alcools »*, t. I, *Calligrammes : le poète et la guerre*, Dives-sur-Mer, Lettres modernes Minard, 1981, p. 62.

Présentation

la vertu du titre, même les plus « réguliers ». Cette extension maximale, qui n'élude pas la question des calligrammes « proprement dits », se comprend par l'étymologie du néologisme : mot-valise combinant « calligraphie » et « idéogramme », il assemble les racines grecques *kallos* (« beau ») et *gramma* (« lettre, écrit »). Littéralement, « calligramme » signifie donc « bel écrit » ou, en glosant, « poème qui donne à voir de la beauté » – nous y reviendrons.

Si l'on s'en tient ensuite aux textes qui, d'une manière ou d'une autre, se signalent par un « écart » par rapport à la forme traditionnelle du poème, on constate d'emblée une extrême diversité. La catégorie dominante est certes celle des poèmes où la disposition du texte « dessine » un ou plusieurs objets, réunissant ainsi deux modes de représentation : une énonciation et une figuration. Mais plusieurs cas échappent totalement ou en partie à cette veine figurative. Songeons par exemple à « Loin du pigeonnier » (où, certes, on a pu voir une couleuvre) ou à « SP », en passant par les poèmes manuscrits de la section « Case d'armons »¹. Les intégrer parmi les calligrammes tend à en diluer le concept, mais rend justice à l'inventivité évolutive d'Apollinaire. C'est alors à la notion d'écart qu'il faut s'en remettre pour analyser ensemble ces formes si variées.

Le principe général des calligrammes – au sens large – est en effet de rompre avec les conventions et les conditions que la forme imprimée impose à la publication des poèmes, à leur disposition et à leur apparence sur la page. Jusqu'aux calligrammes d'Apollinaire, les poèmes étaient constitués de vers (réguliers ou libres), eux-mêmes faits de mots composés de caractères d'imprimerie, et obéissant à un principe « naturel » d'orthogonalité : les mots

1. Voir Claude Debon, *Apollinaire après « Alcools »*, *op. cit.*, p. 151-153.

et les caractères qui les forment sont disposés horizontalement sur des lignes, lesquelles se succèdent verticalement ; l'espace en deux dimensions qu'est la page s'organise selon deux directions sur lesquelles se fixent les éléments constitutifs du texte : lettres, mots et vers.

On ne trouve guère de calligramme qui ne déroge peu ou prou à l'un au moins de ces aspects traditionnels de l'édition du poème. Le principe d'orthogonalité typographique avait au demeurant déjà été remis en cause par les symbolistes, pour lesquels l'invention du vers libre s'accompagnait d'une spatialisation progressive du poème (citons de nouveau le fameux « Coup de dés » de Mallarmé). L'essor des affiches et des annonces publicitaires¹, qui mettent en œuvre une représentation iconique et non linéaire, ont également pu jouer un rôle dans la genèse des calligrammes.

Quelques calligrammes intègrent en effet des motifs dessinés qui ne sont pas formés par des lettres : les lignes ondulées dans « Lettre-Océan », le poteau télégraphique dans « Voyage », le cachet dans « Carte postale », l'étoile et les canons dans « Madeleine », la mesure du doigt et les notations musicales dans « Venu de Dieuze ». Manifestement, aucune règle n'impose de restreindre à la lettre, manuscrite ou imprimée, les éléments dont use le poète pour « dessiner » ses calligrammes.

Le recours à l'écriture manuscrite constitue un autre écart particulièrement saillant, dans des poèmes où, précisément, l'orthogonalité est soit évitée (la mandoline et le bambou dans « La Mandoline l'œillet et le bambou »), soit malmenée (« 1915 »), soit partielle (« Carte postale », « Madeleine », « Venu de Dieuze »). Si ces reproductions

1. « Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut/ Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux » (« Zone », *Alcools*, in *Po.*, p. 39).

Présentation

manuscrites ont d'abord une explication d'ordre matériel et technique (les vingt et un poèmes de « Case d'armes » ont d'abord été une plaquette, transcrite de la main de deux soldats et imprimée au front en juin 1915), il ne faut pas minimiser l'intention du poète assumant ce choix, ni l'effet de réel¹ produit par ces « manuprimes² ». À travers ces calligrammes, qui ne figurent rien à proprement parler, Apollinaire introduit directement dans le livre des éléments du contexte d'écriture (voir « Carte postale » et « Madeleine ») : « le canal même de la communication est mis en scène » et directement représenté³. Comme les autres calligrammes, mais à leur manière, ils dépassent eux aussi la neutralité du texte classiquement typographié, pour « figurer » autre chose qu'un objet : le naturel, l'échange, l'intimité, l'authenticité, la présence du sujet et de son destinataire.

Dans le reste des poèmes – les calligrammes imprimés –, outre la mise à mal de l'orthogonalité, on observe encore un autre procédé : le découpage du mot en ses éléments constitutifs, syllabes et lettres. Dans « Il pleut », les deux principes sont associés avec une pureté radicale : des lignes obliques faites de lettres figurent la pluie. Lignes obliques aussi, sous une infinité de modulations, dans « Lettre-Océan » ou dans « Visée ». Et quand un calligramme n'est formé que de lignes horizontales, assimilables à des « vers », les mots peuvent tout autant se décomposer en syllabes ou en lettres (l'arbrisseau dans « Paysage », la pipe dans « Fumées », la couronne, Notre-Dame et la tour Eiffel dans « 2^e canonier

1. Voir Claude Debon, *Apollinaire après « Alcools »*, op. cit., p. 153.

2. Terme proposé par Claude Debon pour désigner ces « publications de manuscrits en fac-similés ». Voir *Calligrammes dans tous ses états*, op. cit., p. 15.

3. Claude Debon, *Claude Debon commente « Calligrammes » de Guillaume Apollinaire*, Gallimard, « Foliothèque », 2004, p. 35.

conducteur », trois syntagmes « Madeleine », plusieurs mots dans « Aussi bien que les cigales », le browning dans « Éventail des saveurs »).

L'atomisation des mots peut atteindre le niveau de la lettre, qui fournit parfois certains motifs ou éléments du dessin (le *C* de la colombe et l'*O* du jet d'eau ; le point d'interrogation de « Paysage » qui figure la cheminée et sa fumée, et le *a* la tête du corps dans le même calligramme ; dans « Voyage », la lune a la forme du *C* majuscule, sans compter les étoiles figurées par les autres lettres).

Le poète joue de multiples façons avec et contre la contrainte orthogonale, y compris dans des poèmes qui ne sont pas aussi nettement calligrammatiques : les lignes sont tournées à quatre-vingt-dix degrés (« Échelon »), les mots sont disposés verticalement (« TSF » dans « Lettre-Océan », « Pâle » dans « Voyage », « Salut » dans « Saillant », la section qui suit « Écoute s'il pleut » dans « Du coton dans les oreilles »), les lignes se groupent en blocs échappant à la verticalité globale de la page (« SP »). Ce découpage du matériau textuel, qui attente à la ligne et au vers, est déjà notable (quoique plus discret) en dehors des calligrammes proprement dits, lorsqu'un vers est segmenté en plusieurs éléments, comme dans « Reconnaissance », « Fête », « La Nuit d'avril 1915 » et « L'Espionne ».

L'usage de la ligne courbe transgresse davantage encore l'organisation traditionnelle du poème, tout entière fondée sur la ligne droite. La courbe peut structurer un calligramme complet ou l'un de ses motifs (la fumée du cigare, le cœur et le miroir, la mandoline, le jet d'eau et son bassin, la couleuvre dans « Loin du pigeonnier »), ou intervenir plus discrètement dans un dessin composé de lignes horizontales (le col de la cravate ou le remontoir de la montre, la route dans « La Petite Auto », la tête de la colombe poignardée, le clairon de « 2^e canon-

nier conducteur »). Par la courbe, écriture et dessin se combinent étroitement dans la fabrique du calligramme : la courbe gouverne la disposition non rectiligne des lettres ; elle définit le contour où vient se loger le texte (les roues de « La Petite Auto », l'oiseau d'« Éventail des saveurs »).

Le caractère figuratif du calligramme n'est pas une contrainte absolue. À côté de poèmes où l'effet visuel est entièrement lié à une disposition libérée et désaxée du matériau typographique (« SP ») ou à la matérialité de l'écriture manuscrite (« 1915 »), on peut relever une tendance sporadique à l'abstraction du calligramme, comme dans le début de « Du coton dans les oreilles¹ » ou déjà dans « Lettre-Océan ». Il n'est pas évident en effet de voir, en lisant ce dernier texte – premier calligramme publié, sans doute le plus complexe du recueil –, des images de la tour Eiffel vue du haut ; d'autres interprétations sont possibles².

La diversité formelle des calligrammes porte aussi sur leur structure et sur leur organisation. Les calligrammes figuratifs isolés sont rares. À cet égard, le plus évident est « Il pleut », où un texte unique est mis en forme par un procédé lui aussi unique, qui figure la pluie sous la forme de lignes obliques constituées de lettres. À l'inverse, dans la plupart des cas, les calligrammes sont regroupés, par simple juxtaposition, sur une même page et sous un titre

1. Cette abstraction peut d'ailleurs être fortuite : selon Claude Debon, sur les manuscrits de « Aussi bien que les cigales », on peut « identifier la cigale avec ses ailes, une fleur et un pistolet », formes que « le passage à la typographie a complètement modifié[es] » et qui ne sont plus reconnaissables (*Calligrammes dans tous ses états, op. cit.*, p. 307).

2. Jean-Pierre Bobillot suggère que « plusieurs interprétations [sont] possibles d'un dessin par lui-même malaisément interprétable » et envisage « diverses hypothèses tout aussi plausibles que la tour : le soleil, une horloge, le Temps, les ondes elles-mêmes, qui donnent son titre à la section où figure le calligramme » (*Trois Essais sur la poésie littérale*, Bandol et Paris, Al Dante et Léo Scheer, 2003, p. 36 et 38).

qui les décrit conjointement (« La Cravate et la Montre », « Cœur couronne et miroir », « La Mandoline l'œillet et le bambou », « La Colombe poignardée et le Jet d'eau ») ou synthétiquement (« Éventail des saveurs »). « Paysage » est un cas différent : le titre induit l'intention d'une composition à laquelle participent quatre calligrammes, dont les textes sont pourtant autonomes.

Le rapprochement de plusieurs calligrammes sur une même page et sous un même titre n'a rien d'arbitraire et relève souvent de la composition : ils entretiennent dans plus d'un cas de subtiles relations thématiques, comme l'affirmation du poète dans « Cœur couronne et miroir », la sensualité, la femme et l'amour, mais aussi la sagesse et la raison dans « La Mandoline l'œillet et le bambou » (calligramme composé dont la première version fut envoyée à Lou) ou encore l'interrogation sur la fuite du temps et la disparition des êtres chers dans « La Colombe poignardée et le Jet d'eau ».

Les calligrammes ne sont pas forcément autonomes et isolés. À quatre reprises, des poèmes en vers contiennent un ou plusieurs blocs calligrammatiques. Dans certains cas, ils s'intègrent naturellement dans la séquence du texte, qu'il s'agisse du poème en vers mesurés « Fumées » ou des vers libres et du récit de « La Petite Auto » ; ailleurs, ils contribuent davantage à l'éclatement du discours et à la poétique de juxtaposition et de rupture (« 2^e canonier conducteur », « Du coton dans les oreilles »).

Ces cas posent la question de la relation du calligramme avec la forme poétique classique et antérieure, le vers, auquel Apollinaire a contribué, dans *Alcools*, à imprimer une évolution spectaculaire, menant du vers régulier au vers libre de « Zone ». Il a lui-même situé ses

idéogrammes par rapport au vers, en répondant à Fagus en 1914 :

Je ne suis nullement futuriste. J'ai cherché avec mes idéogrammes à retrouver une forme qui, sans être le vers libre, ne retombait pas dans le vers dit classique. Mes images ont la valeur d'un vers. Ils [*sic*] ont une forme typographique ou lapidaire déterminée (ainsi que non seulement le vers, mais aussi la strophe, le sonnet, le rondeau, etc.). Ce ne sont plus des vers libres et ce ne sont point les vers réguliers dont pour ma part je suis las¹.

Il faut nuancer les affirmations du poète, notamment lorsqu'il dit que l'idéogramme n'est plus le vers, libre ou régulier. Il le fait d'ailleurs lui-même, puisqu'il ajoute : « Remarquez que je ne force point à m'en priver [des vers réguliers] et ils peuvent fort entrer avec la rime dans mes figurines » – ce qu'illustre clairement le « Jet d'eau », composé d'octosyllabes. Les calligrammes ne constituent pas pour Apollinaire une rupture radicale, une négation du vers comme composante du poème, mais une évolution et un dépassement de celui-ci.

Quatre ans plus tard, il redéfinit le calligramme comme une « idéalisation de la poésie vers-libriste² », ce qui renoue le lien entre les différentes formes de poésie³. Comment le calligramme *idéalisé*-t-il le vers libre ? Ceux qui sont enchâssés dans des poèmes sont bien des vers comparables à ceux qui sont mués en calligrammes ; le

1. Lettre d'Apollinaire à Fagus (été 1914) publiée dans *Revue des lettres modernes*, série *Guillaume Apollinaire*, n° 16, 1983, p. 194.

2. Lettre à André Billy du 18 juillet 1918, en réponse à son compte rendu de *Calligrammes* paru dans *L'Œuvre* le 15 juillet 1918.

3. Là encore, le parallèle est pertinent avec le « Coup de dés » de Mallarmé, qui, dans sa « Préface », précisait que cette « tentative participe, avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose » (*Igitur. Divagations. Un coup de dés*, éd. Bertrand Marchal, Gallimard, « Poésie », p. 406-407).

texte engendre localement la représentation de son objet. Quant aux calligrammes plus autonomes, certains ne sont, somme toute, que vers libres (par exemple « Il pleut ») ; d'autres réalisent les principes mêmes qui dirigent la production du vers libre : procéder par découpage d'un matériau discursif de prose ou par juxtaposition et séquence d'unités de sens directement conçues comme des vers.

LIRE LES CALLIGRAMMES : ROMPRE AVEC LA LINÉARITÉ

Tout calligramme proprement dit est saisi par le lecteur d'une manière double. La perception des deux plans (textuel/visuel) n'est guère possible de façon simultanée ; l'une est subordonnée à l'autre, et il n'y a pas de constante en la matière. Apollinaire visait pourtant cette lecture idéale et neuve, lorsqu'il écrivait à propos de *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (fin 1913) que, dans ce livre simultanément écrit, Blaise Cendrars et Sonia Delaunay « ont fait une première tentative de simultanéité écrite où des contrastes de couleurs habitaient l'œil à lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème, comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition, comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche¹ ».

L'innovation essentielle d'Apollinaire est bien de rompre avec la linéarité de la lecture classique (consubstantielle à l'orthogonalité évoquée plus haut) et d'amener le lecteur à des « stratégies » de lecture nouvelles et complexes, par lesquelles « le signifiant échappe

1. « Simultanisme-librettisme », *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914 ; Pr. II, p. 976.

à la détermination du signifiant phonique¹ » (la linéarité), en une alternance du lire et du voir dont l'aléatoire et le polysémique ne sont pas absents². Aussi n'est-il pas aisé de choisir la façon de lire « Lettre-Océan », et l'on a relevé que, jusqu'à un certain point, les octosyllabes du « Jet d'eau » peuvent se lire dans deux ordres différents, colonne par colonne ou ligne par ligne³.

Par ailleurs, on l'a vu, l'objet même que « représente » le calligramme n'est pas toujours aisément identifiable (par exemple la couronne, la mandoline ou la voiture) : le texte dont est fait le calligramme en est donc aussi la glose. Souvent, un décryptage de l'image est tout aussi nécessaire que le déchiffrement du texte.

Les calligrammes figuratifs impliquent la relation d'un texte avec l'objet qu'il dessine, relation qui, en théorie, n'est pourtant pas obligatoirement mimétique. À nouveau, les types sont multiples, depuis la sentence isolée (l'arbrisseau dans « Paysage ») jusqu'aux compositions complexes et paratactiques (« Lettre-Océan » ou même « Voyage »). La simple nomination de l'objet est rare (le cigare), ce qui suffit à confirmer que les calligrammes ne se ramènent pas à une superposition de deux codes désignant le même objet. On observe même souvent une distance entre texte et objet⁴. Prenons pour exemple la « maison » de « Paysage ». Qu'est-ce donc que cette « maison où naissent les étoiles et les divinités », sinon le ciel, ce même ciel qui est étoilé dans « Voyage », mais qui est ici figuré par le comparant métaphorique ? Le

1. Jean-Pierre Bobillot, *Trois Essais sur la poésie littérale*, op. cit., p. 44-45.

2. Claude Debon, *Claude Debon commente « Calligrammes » de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 39-40.

3. Jean-Pierre Bobillot, *Trois Essais sur la poésie littérale*, op. cit., p. 41.

4. Voir *ibid.*, p. 31 et 33 : « Le texte et le dessin sont plus "riches" que le modèle. »

calligramme est aussi une *figure* au sens rhétorique du terme. Quant au cœur de « Cœur couronne et miroir », sa nature de dessin traduit la comparaison que dit le texte, du cœur avec une flamme. Le miroir du même calligramme réalise au plus haut degré possible la « co-présence d'un texte lisible et d'un texte visible ¹ », en un acte performatif tout entier fondé sur la figurativité du poème : le texte elliptique fait exister et voir le miroir qu'il nomme, à l'intérieur duquel le reflet du poète est suppléé par son nom, en une forme purement littérale et textuelle : le nom est la métonymie du poète.

Au demeurant, la plupart des calligrammes énoncent un message clair et poétique, dans lequel s'engage le locuteur – le poète –, loin de toute description désincarnée. Les thèmes des calligrammes, propres à Apollinaire, ne s'éloignent d'ailleurs guère du reste de sa poésie, antérieure ou contemporaine : l'amour, le passé, le présent et le futur, la perte des choses, la poésie et la divinité du poète, la relation à l'autre.

La diversité des calligrammes est manifeste, et l'on comprend que leur « invention » fut pour Apollinaire une exploration constamment renouvelée, n'obéissant à aucune théorie préalable, si ce n'est sa liberté de créateur. En dépit des lignes que nous avons dégagées (dimension visuelle et segmentation du texte, occupation de la page, composition et juxtaposition, rejet de la linéarité et de l'orthogonalité), chaque poème de *Calligrammes* relève presque d'une esthétique différente. Pour Jean-Pierre Bobillot, « aucun calligramme ne donne les clés valables pour d'autres calligrammes », chaque poème relevant « d'un modèle qui lui est immanent »². Cette poétique de la variété et de l'innovation permanente peut certes

1. *Ibid.*, p. 47.

2. *Ibid.*, p. 68.

Présentation

produire une impression de disparate, qui, aux yeux de certains lecteurs, serait préjudiciable au recueil. Les calligrammes sont pourtant exemplaires de la poésie générale d'Apollinaire, dont on connaît les principes : invention et liberté, rupture et surprise, affirmation du sujet dans le poème. Ils participent aussi pleinement, et ce, dès leur invention en 1914, à l'un des grands axes dynamiques du recueil dans son ensemble : la recherche de la beauté, telle que le poète l'affirmera et la mettra en œuvre dans ses poèmes de guerre.

L'ÉCRITURE DU BEAU : « ET MOI AUSSI JE SUIS PEINTRE »

Le nom même de *calligramme*, dont l'étymologie associe écriture et beauté, présente, selon Claude Debon, l'avantage de désigner « un effet, non une essence¹ ». En 1914, l'admirateur des peintres qu'est Apollinaire ambitionne de rivaliser avec eux. À peine a-t-il publié ses premiers idéogrammes dans *Les Soirées de Paris* qu'il songe à les rassembler en une plaquette luxueuse, qui devait s'intituler *Et moi aussi je suis peintre*, sous-titré « Album d'idéogrammes lyriques et coloriés », le titre étant une citation du Corrège. Le poète avait en effet prévu de rehausser ses œuvres par de la couleur, à la gouache ou au pochoir.

La plaquette faillit paraître : un achevé d'imprimer l'annonçait pour le 10 août 1914. Devaient y figurer « Voyage », « Paysage animé », « Lettre-Océan » et « La Cravate et la Montre ». La guerre et le départ vers la Côte d'Azur expliquent sans doute l'abandon du projet. Mais l'idée de colorier ses « poèmes-dessins » ne quitte pas pour autant Apollinaire, et si la couleur n'intervient

1. Claude Debon, *Claude Debon commente « Calligrammes » de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 16.

ni dans « Case d'armons » ni dans *Calligrammes*, pour d'évidentes raisons techniques, il réalisera en 1917 treize calligrammes manuscrits et rehaussés à l'aquarelle pour le catalogue de l'exposition de Léopold Survage et d'Irène Lagut, organisée par *Les Soirées de Paris* du 21 au 31 janvier 1917¹. En outre, il a donné au numéro du 25 mars 1917 de la revue *391* (de Francis Picabia) le poème-tableau en couleurs « L'Horloge de demain »². Pour sûr, une telle œuvre n'est plus un poème orné, mais bien une synthèse complète des deux arts.

Très tôt – dès son adolescence, vers 1893 ou 1894 –, Apollinaire a manifesté un goût prononcé pour le dessin. Par la suite, il a toujours aimé tracer des dessins à la plume dans les marges de ses carnets, manuscrits, lettres et même épreuves d'imprimerie. Le dessinateur amateur a voulu un temps devenir peintre, d'où le projet d'album déjà évoqué ou encore les aquarelles réalisées à l'hôpital en 1916. En mai 1916, il envoie à Madeleine une aquarelle figurant la simple phrase « Puisque je t'aime » – somme toute, un calligramme de l'espèce du poème intitulé « 1915 », la couleur en plus.

Apollinaire va plus loin que Cendrars et Sonia Delaunay sur un point au moins : dans son projet de plaquette, le poète et le peintre ne font qu'un. Il veut donner à voir le poème, comme un tableau, en opérant une fusion profonde des deux arts. C'est à un lyrisme visuel qu'il tend, dès cette année 1914, comme il l'explique dans sa conférence sur « L'Esprit nouveau et les poètes » en novembre 1917 :

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel

1. Voir *Po.*, p. 675-681 et *Les Dessins de Guillaume Apollinaire*, choix et présentation de Claude Debon et Peter Read, Buchet-Chastel, 2008, p. 154-155.

2. *Ibid.*, p. 158 et *Po.*, p. 682.

Mise en page par Meta-systems
59100 Roubaix

N° d'édition : L.01EHPN000544.N001
Dépôt légal : septembre 2013