

Anna Boschetti
Université de Venise

LA PRATIQUE POÉTIQUE D'APOLLINAIRE À LA VEILLE DE LA GUERRE

Je voudrais, pour commencer, donner un bref aperçu de l'éclairage inédit que le modèle théorique et méthodologique élaboré par Bourdieu permet d'apporter sur quelques questions d'intérêt général posées par la critique apollinarienne.

Toute une série de faux problèmes et de méprises tiennent au fait que les historiens de la littérature continuent d'ignorer des aspects importants du fonctionnement du champ, tels que l'autonomisation, ses effets, et, notamment, les rapports d'opposition qui tendent à s'instaurer entre le circuit de la production pure et le marché de la grande production. Faute de reconnaître ces faits (qui sont, pourtant, des évidences pratiques fondamentales pour les producteurs les mieux insérés) on se prive de la possibilité de comprendre bien des relations et des choix. Par exemple, on débat à l'infini pour établir si Apollinaire peut être défini comme une avant-garde, parce qu'il a prétendu revendiquer la continuité avec le passé. On juge cette position paradoxale, alors qu'il suffit de considérer l'histoire de l'avant-garde pour constater que tous ses représentants les plus considérables maîtrisaient parfaitement les acquis des prédécesseurs et étaient conscients de ces liens. Par une erreur opposée, on prend généralement les futuristes pour le modèle achevé de l'avant-garde. Ainsi, on ne fait qu'enregistrer l'image qu'eux-mêmes ont fabriquée et imposée au grand public, grâce à leurs méthodes d'autopromotion. On ne voit pas que, justement, ces méthodes tapageuses et les résultats artistiques décevants des futuristes les avaient discrédités, en tant qu'avant-garde, aux yeux des seuls juges compétents, leurs concurrents les plus légitimes (dont Apollinaire). On ne voit pas, non plus, l'opposition, moins nette mais importante, qui s'instaure entre l'avant-garde poétique et une position comme celle qui est incarnée par *La Nrf* et par ses principaux collaborateurs. La position de *la Nrf* est caractérisée par un parti pris de modération, se définissant comme refus de l'alternative du classicisme et de la modernité. En outre, à la

différence de l'avant-garde, *La Nrf* privilégie le roman, un genre qui permet d'atteindre le grand public scolarisé. Ainsi peut-on expliquer que, progressivement, la problématique de l'avant-garde poétique se démarque de celle qui, à la même époque, retient l'attention des gens de *La Nrf*. Vers 1912, les poètes les plus réputés de *La Nrf* — Claudel, Valéry, Fargue, Larbaud, Saint-John Perse — restent totalement étrangers à la surenchère expérimentale qui à ce moment gagne les poètes de l'avant-garde et aux questions que se posent ces derniers. Un autre point que la perspective de Bourdieu (notamment son analyse des rapports entre l'avant-garde poétique et les peintres au cours du XIXe siècle) permet d'éclairer comme des faits structurels, ce sont les relations qui lient Apollinaire, Salmon, Cendrars, Marinetti et les principaux représentants de la peinture d'avant-garde. On comprend mieux, aussi, un aspect de la trajectoire d'Apollinaire — l'affaiblissement de la tension expérimentale après son départ pour le front — si on considère la perte d'autonomie que tendent toujours à produire des situations comme la guerre et la cessation des contacts avec les concurrents. On peut citer maints cas analogues, comme, par exemple, ceux d'Aragon et d'Eluard pendant la seconde guerre mondiale.

J'ai choisi d'évoquer la phase la plus radicale des expérimentations d'Apollinaire parce qu'il me semble que ces poèmes, si éloignés, à première vue, de la définition du poétique proposée par les théories formalistes, se prêtent à montrer *à fortiori*, pour ainsi dire, les vertus de l'approche de Bourdieu, et aussi le fait que cette approche permet, voire implique, le recours à tous les instruments d'analyse élaborés par l'histoire de la littérature et par la tradition critique.¹ Je vou-

¹ Je me bornerai à énoncer schématiquement les principales conclusions de ma recherche, faute de pouvoir citer, ici, tous les textes, les données et les références bibliographiques sur lesquels se fonde mon analyse.

drais montrer, par ailleurs, qu'en s'inspirant du travail de Bourdieu on peut expliquer la supériorité qui, à la veille de la guerre, est reconnue à Apollinaire, implicitement, par ses pairs (aussi bien français qu'étrangers).² En reconstituant sa position, on peut constater que cette reconnaissance n'a rien d'arbitraire. Au contraire on peut dire qu'elle est bien fondée, en ce que la position d'Apollinaire est la plus complète, si on considère les titres de légitimité disponibles dans cet état du champ. Je voudrais souligner que le critère ainsi proposé est celui que mettent en œuvre, plus ou moins consciemment, les artistes eux-mêmes, dans leurs appréciations. Baudelaire dit explicitement que pour être un grand poète il faut être un poète complet.³ Il semble que, dans le domaine de l'art comme dans les autres domaines de l'activité humaine, la capacité de cumuler les acquis tende à être perçue comme une preuve de la grandeur. Le modèle de Bourdieu permet de faire, sur ce point, un progrès décisif, par rapport aux autres approches, parce qu'il faut reconstituer l'espace des possibles pour apprécier les différences pertinentes entre les positions.

Je me propose ici de souligner, en particulier, l'importance qu'il faut attribuer, dans l'analyse de la position, aux propriétés de l'œuvre, et, donc, à l'examen rapproché des textes. Il est certainement vrai que d'autres propriétés peuvent contribuer à la renommée. Mais il reste que, pour les pairs, le capital spécifique, c'est-à-dire les résultats proprement artistiques, sont une condition nécessaire de la légitimité.

2 L'importance qu'ils lui reconnaissent est indiquée aussi bien par les marques d'admiration que par les attaques dont il est l'objet.

3 «*Sitôt que vous voulez me donner l'idée d'un parfait artiste, mon esprit ne s'arrête pas à la perfection dans un genre de sujets, mais il conçoit immédiatement la nécessité de la perfection dans tous les genres. Il en est de même dans la littérature en général et dans la poésie en particulier*». *Sur mes contemporains : Victor Hugo. Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard, Pléiade, p. 134-135.

Pour qu'on puisse comprendre le sens des expérimentations poétiques les plus significatives publiées par Apollinaire entre décembre 1912 et juillet 1914, je dois dire quelques mots sur l'état du champ à ce moment, et sur la position qu'il y occupe.

ÉTAT DU CHAMP ET POSITION D'APOLLINAIRE

Dans le circuit de l'avant-garde il se produit une véritable explosion de la compétition et, par conséquent, du paroxysme expérimental, entre les représentants de la génération d'Apollinaire. Lui-même et Jules Romains, Barzun, Marinetti, Cendrars, Max Jacob (pour ne citer que ceux qui comptent le plus dans la définition des enjeux) ont désormais l'âge et les titres nécessaires pour songer à prendre la relève et à s'imposer. Leurs recherches et celles des peintres d'avant-garde sont étroitement imbriquées. Ainsi peut-on expliquer l'homogénéisation de la problématique comme un typique effet de champ, produit par la confrontation entre les concurrents. Tous, peintres et écrivains, finissent à un certain moment par se réclamer d'un même mot d'ordre, la simultanéité, que chacun prétend, bien sûr, interpréter mieux que les autres.

Quant à la trajectoire poétique d'Apollinaire, on peut dire, d'abord, que dès ses débuts, en 1901, il s'est orienté résolument du côté de l'avant-garde — par affinité de dispositions — et il est parfaitement intégré à ce milieu. Picasso, Duchamp, Picabia, Delaunay sont parmi ses amis les plus proches. Il a contribué de façon décisive à lancer ces artistes et bien d'autres.⁴ Son esthétique s'est définie

4 S'il est vrai que vers cette époque les marchands commencent à jouer un rôle capital dans la promotion des artistes, la critique des poètes garde une importance considérable, comme on peut le montrer en examinant la part qui revient aux écrits d'Apollinaire dans la consécration des peintres qui retiennent son attention et dans les représentations, les interprétations, les classements qui sont retenus par l'histoire artistique. Il faut considérer que, si les peintres et, surtout, les marchands ont souvent, par la suite, déprécié la

dans la confrontation avec leurs recherches, tout en orientant à son tour ces tentatives, ne serait-ce qu'en fournissant aux peintres la plupart des catégories dont ils se sont servis pour penser leur pratique.⁵ Jusqu'à 1905, il est occupé à s'emparer de l'héritage. Il refait à sa manière l'histoire de la poésie jusqu'à lui. Sa production de ces années brasse librement tous les possibles poétiques proposés par le champ vers 1900. Il se démarque de ses modèles par la parodie, par le souci de perfection, par la capacité de tenir ensemble ce que les autres séparent. Vers 1907, il définit les principes fondamentaux de son esthétique, qui se situe dans le prolongement des réflexions de Baudelaire et de Mallarmé. En 1908, il aboutit à une invention importante, une écriture "cubiste" (obtenue par un montage de fragments ostensiblement hétérogènes) inspirée du souci de manifester le caractère anti-naturaliste de la création. L'originalité de ces poèmes n'est pas remarquée. Les représentants de la modernité les plus en vue sont, à ce moment, Jules Romains et Marinetti, dont les techniques et les thèmes sont plus aptes à susciter une impression immédiate de nouveauté.

Alors que son ami Salmon repousse le défi de ce modernisme agressif, Apollinaire s'engage dans la compétition, à laquelle vont se joindre, en 1912, Barzun et Cendrars. Il simplifie son langage, il fait place aux décors modernistes, sans pour autant re-

contribution des écrivains, ils n'étaient pas, sur ce point, des témoins fiables, les uns ayant intérêt à revendiquer le monopole de l'interprétation, les autres tendant à accaparer le rôle de découvreurs. V., p. exemple, P. Read, *Picasso et Apollinaire. Les métamorphoses de la mémoire. 1905-1973* (Paris, J.-M. Place, 1995), une reconstitution qui rend à Apollinaire la place qui lui revient dans la trajectoire de Picasso.

⁵ Il suffit de penser, pour ne citer qu'un exemple significatif, au rôle joué par Apollinaire, au cours de ces années décisives précédant la guerre, dans l'évolution de Picabia et de Duchamp. Cf., p. ex., K. Samaltanos, *Apollinaire, catalyst for Primitivism, Picabia, and Duchamp*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984, et M. Décaudin, *Apollinaire-Marcel Duchamp. 1910-1918*, Paris, Échoppe, 1994.

noncer à des ressorts traditionnels et à son souci de rigueur formelle. Le dernier poème inséré dans *Alcools*, *Zone*, témoigne, en décembre 1912, de cet enrichissement. Mais il est en apparence beaucoup moins révolutionnaire que les textes de Marinetti et de Barzun.

À cette époque, il commence à disposer d'un capital symbolique considérable. Il vient de remettre les épreuves d'*Alcools*, qui est son premier recueil poétique significatif, et les épreuves de ses *Méditations esthétiques*, auxquelles l'éditeur donnera un titre considéré comme plus attrayant : *Les Peintres cubistes*. La publication de ces livres en 1913 renforce son autorité. Il dispose d'une revue, *Les Soirées de Paris*, dont il fera l'organe de l'avant-garde littéraire et artistique. Il est apprécié comme conteur, journaliste, critique. Il va écrire des pièces et des scénarios pour le cinéma. Son goût pour l'excentricité et pour le mystère, son séjour en prison, ses oeuvres érotiques publiées sous le manteau contribuent à lui conférer le prestige d'une personnalité hors du commun. On comprend que, rassuré par les indices de reconnaissance, conscient de sa valeur, incité par les défis lancés par ses concurrents et par la confrontation avec les recherches des peintres, il soit poussé à des expérimentations plus audacieuses. Il aspire certainement à montrer qu'il n'est "ni moins cultivé que les autres, ni moins poète que quiconque, ni moins moderne que tous les poètes du monde entier".⁶

PROPRIÉTÉS GÉNÉRALES DU CORPUS

Il faut remarquer que même pendant cette période où il s'engage dans des tentatives très ambitieuses et risquées, il ne cesse de publier des poèmes (très hétérogènes par ailleurs) qui, de toute évidence, n'ont aucune prétention de subversion ni de hauteur poétique. Ces textes sont aussi, implicitement,

⁶ G. Apollinaire, "Simultanisme-librettisme", *Les Soirées de Paris*, 15 juin 1914, repris dans *Œuvres en prose complètes*, t. 2 (*Pr2*), Paris, Gallimard, 1991, p. 974-975.

des prises de position esthétique. Ils montrent qu'Apollinaire reste fidèle à l'idée que le poète est libre de combiner tradition et invention, de ne pas renier le passé ou encore de mêler le noble et le trivial. La simplicité prosaïque, l'humour, la nonchalance affichée de plusieurs d'entre ces pièces indiquent l'assurance qu'il a conquise. Comme le confirme le *Manifeste de L'Antitradition futuriste* (paru le 29 juin 1913, aussitôt après *Alcools* et *Les Peintres cubistes*), il ose désormais mêler le sérieux et la provocation, sans trop s'inquiéter du discrédit que cela peut lui attirer. En fait, la plupart de ces textes dénotent, sous une apparente désinvolture, une grande maîtrise. Je pense, notamment, à *Ispahan*, et à deux poèmes comme *Liens* et *Prophéties*, qui sont en fait deux déclarations de poétique : ils mettent ensemble savamment des ressorts très variés, allant des procédés traditionnels aux techniques qu'Apollinaire est en train de mettre au point à ce moment-là. Dans la moindre "banalité" ou "quelconquerie"⁷ on découvre une recherche digne de quelque intérêt.

La partie la plus expérimentale du corpus — sur laquelle va s'arrêter notre analyse — confirme cette incessante vigilance formelle : richesse et subtilité des moyens, orchestration adaptée aux intentions, exigence de perfection. On peut dire que ce trait est bien ce qui distingue les résultats d'Apollinaire par rapport à ceux de ses rivaux. Les historiens de la littérature n'accordent pas, paradoxalement, à cette supériorité formelle toute l'attention qu'elle mérite, faute d'une vision relationnelle et d'une reconstitution adéquate de l'espace des pratiques concurrentes. Ce qui, notamment, caractérise ces poèmes — même ceux qui, à première vue, sont des ruptures radicales avec le passé — c'est le parti pris d'utiliser tous les codes, tous les ressorts, y compris les mécanismes les plus traditionnels de la poésie, ou des allusions à ces mécanismes. On ne remarque pas, générale-

ment, ces aspects de continuité avec le passé, car ils sont occultés par l'inscription dans des contextes nouveaux. Cette tension entre tradition et révolution, entre harmonie et dissonance, est pourtant très importante, car c'est aussi grâce à elle que ces textes sont perçus, malgré tout, comme "poétiques". Ainsi comprend-on l'effet d'eurythmie, en constatant que, contrairement à l'apparence, ce sont rarement des vers libres véritables. La plupart sont susceptibles d'être lus comme vers métriques ou comme combinaisons d'unités métriques, selon une prosodie personnelle mise au point depuis longtemps par Apollinaire. Très nombreux sont les échos phonétiques, rythmiques, syntaxiques, les reprises anaphoriques, bref les équivalences traditionnelles de la poésie. Dans chaque poème, enfin, on reconnaît un souci de composition, un ordre suggéré par des symétries, des contiguités, des oppositions, des chiasmes. Il y a des réseaux sémantiques qui, pour être souvent obscurs, comme des associations oniriques, n'en produisent pas moins l'effet d'un ensemble où tout se tient, comme dans une composition musicale ou un tableau cubiste.⁸

Une autre propriété caractérise ces expérimentations, la compétence dont elles témoignent, par rapport à la problématique dominante à ce moment le champ de l'avant-garde poétique. Cette problématique, qu'Apollinaire a d'ailleurs lui-même contribué à constituer, peut être ramenée à la recherche

7 Ce sont les titres qu'il donna à deux petites suites de fragments anciens, qu'avec sa permission Soffici choisit en fouillant dans ses paperasses et publia dans *Lacerba* en 1914.

8 Pour apprécier ces combinaisons inédites d'ancien et de nouveau il convient évidemment de mobiliser aussi bien les instruments traditionnels de l'analyse métrique et rhétorique que des approches plus récentes, permettant d'appréhender les jeux structurels, de cerner, aussi, le fonctionnement d'une écriture qui naît à une époque où les écrivains méditent sur les mécanismes du rêve, de la mémoire, de l'hallucination. La connaissance de ce qu'on appelle l'avant-texte fournit, d'autre part, des informations importantes sur le travail de fabrication. Il reste que pour lire ces choix comme autant de prises de position, et pour comprendre l'effet qu'ils pouvaient produire sur des lecteurs contemporains compétents, il faut les mettre en relation avec l'espace des possibles stylistiques et la façon dont ils étaient perçus.

de techniques permettant de produire des effets de polyphonie, de simultanéité, spatiale et temporelle, et d'art total, empruntant ses moyens aussi bien à la peinture qu'à la musique, au théâtre qu'au cinéma. Ces orientations sont certes dues, en partie, à la sensibilité commune d'une époque où la vie et la perception de la réalité ont été profondément affectées par les transformations techniques. C'est ce qu'exprime Marinetti en parlant de "l'homme multiplié par la technique". Mais, si cette génération reprend l'idée d'un art synthétique, total, que Wagner et tant d'autres préconisaient à la fin du XIX^e siècle, c'est aussi que, à l'instar de ses prédécesseurs, elle cherche dans ces tentatives d'hybridation des ressorts nouveaux dans l'effort pour innover. Il est vrai que de toute évidence la page imprimée, loin de pouvoir vraiment réaliser des formes de polyphonie, de simultanéité, d'art total, ne peut que suggérer une manière nouvelle de lire. Mais on ne saurait sousestimer l'importance de ces mots d'ordre, car ils orientent de près la pratique des écrivains et en expliquent bien des aspects.

Inséré mieux qu'aucun autre poète de sa génération au cœur de l'avant-garde, Apollinaire a acquis un sens de l'orientation qui lui permet de répondre aux principaux défis de ses contemporains et de saisir les possibles qui se dessinent en creux dans les expériences menées jusque là. Ce sens du jeu, qui n'a rien d'un "projet" conscient et cynique, lui permet d'emprunter et d'explorer spontanément les voies que l'on peut reconnaître *a posteriori* comme les plus intéressantes parmi celles qui s'ouvrent alors à la recherche poétique.

Ces explorations peuvent être ramenées à trois directions fondamentales. Quatre poèmes — *Les Fenêtres*, *Arbre*, *Lundi rue Christine*, *Rotsoge* — peuvent être désignés comme des "poèmes-conversation", en reprenant une expression lancée par Apollinaire lui-même.⁹ Deux autres poèmes — *Le musicien de Saint Merry* et *Un Fantôme de nuée* — se présentent comme des récits allé-

goriques. Il y a enfin les "idéogrammes lyriques" qu'Apollinaire commence à publier dans sa revue, *Les Soirées de Paris*, à la fin de cette période, dans les numéros de juin et de juillet-août 1914, juste à la veille de la guerre. On examinera successivement ces trois types de poèmes.

LES POÈMES-CONVERSATION

Fait significatif, le premier poème-conversation, *Les Fenêtres*, est né comme préface au catalogue de l'exposition Robert Delaunay, organisée à Berlin par *Der Sturm* en janvier 1913, et se réfère ostensiblement (d'abord dans son titre) à la série de tableaux qu'il accompagnait, *Les Fenêtres* de Delaunay. Apollinaire a vu, à ce moment, dans les recherches de Delaunay un art "pur", et s'est efforcé de réaliser la même pureté en poésie. Delaunay l'a reconnu explicitement dans ses souvenirs : «*Je pense que Les Fenêtres marquent ce qu'Apollinaire appelait la peinture pure, comme il a cherché une poésie pure : une date*». ¹⁰ L'importance qu'Apollinaire attachait alors à ce type de recherche est confirmée par le soin mis à transcrire et à publier les propos de Delaunay concernant la "peinture pure" : ¹¹ ce qu'il n'a fait que pour des peintres comme Matisse, Picasso, Archipenko, dont les vues esthétiques l'ont particulièrement frappé. Les expérimentations de Delaunay ont été pour lui une incitation à réaliser l'œuvre pure telle qu'elle était préconisée par Mallarmé, dans *Crise de*

¹⁰ Dans P. Francastel, *Du cubisme à l'art abstrait. (Les cahiers inédits de Robert Delaunay)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 171.

¹¹ Dans un texte, *Réalité, peinture pure*, dont il existe trois versions en français : 1) celle publiée par Pierre Francastel dans *Du cubisme à l'art abstrait. (Les cahiers inédits de Robert Delaunay)*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, p. 154-157, d'après un manuscrit d'Apollinaire ronéotypé par Delaunay; la traduction par L.C. Breunig du texte allemand paru dans *Der Sturm* en déc. 1912 (dans *Chroniques d'art*, Paris, Gallimard, 1960); le texte abrégé publié par Apollinaire en déc. 1912 dans *Les Soirées de Paris*, repris dans *Pr2*, p. 494-496.

⁹ Dans "simultanisme-librettisme", *art. cit., Pr2*, p. 1078.

vers : «L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète qui cède l'initiative au mot».

Ce qui caractérise, en effet, ces poèmes d'Apollinaire, par rapport à toutes ses pièces antérieures, c'est l'effort pour effacer le je lyrique et tout ce qui peut directement ou indirectement l'évoquer. Il y a disparition, plus en général, des états d'âmes attribuables à un personnage déterminé, disparition de tout ce qui ressemble à un thème ou à un récit. Même dans les poèmes où un je réapparaît, son identité est brouillée et énigmatique. S'il reste des notations vaguement émotionnelles, elles sont privées de tout repère permettant de les attribuer à un sujet.

En fait l'expulsion du moi, des sentiments et de la psychologie correspond à une orientation que Mallarmé n'était pas seul à préconiser, à la fin du siècle : elle point aussi chez Rimbaud et chez Nietzsche. Ce dernier, notamment, avait certes été pour beaucoup dans le mot d'ordre — la nécessité pour l'art de se faire inhumain et de se diviniser — que l'on reconnaît dans les premières méditations esthétiques publiées par Apollinaire en 1908.¹² Mais, dans sa pratique, Apollinaire n'avait pas encore éliminé jusque-là le sujet lyrique et les "états d'âme". Outre la "peinture pure" de Delaunay, les manifestes futuristes sont pour lui, en 1912-1913, une incitation décisive. Marinetti invite à «végétaliser, minéraliser, électriser et liquéfier le style»,¹³ à remplacer toute allusion aux qualités et aux émotions humaines par des données sensorielles, telles que le bruit, le poids, l'odeur.¹⁴ Dans les poèmes d'Apollinaire on retrouve plusieurs traces de ces suggestions.

¹² "Les Trois Vertus plastiques", publié d'abord en 1908 comme préface au Catalogue de la 3^e Exposition du Cercle de l'art moderne du Havre, formera en 1913, remanié, la première partie des *Méditations esthétiques*.

¹³ Manifeste de novembre 1913

¹⁴ Manifeste technique du 11 mai 1912.

La technique des poèmes-conversation — un collage de propos fragmentaires et disparates — est le procédé mis au point par Apollinaire à partir de 1908, et adopté progressivement par les futuristes, par Barzun, bref par tous ceux qui, en poésie, visent à un effet de simultanéité. C'est, en effet, une écriture particulièrement adaptée à ces tentatives pour rendre une vision anonyme, multiple, rapide. Dans les poèmes-conversation on remarque, cependant, une radicalisation, par rapport aux poèmes antérieurs d'Apollinaire, certes liée, une fois encore, aux surenchères de Marinetti qui, à partir de 1912, propose le style télégraphique, les mots en liberté, l'abolition de la syntaxe.

Dans les poèmes-conversation les phrases deviennent souvent si lacunaires, qu'elles posent des énigmes syntaxiques, et le rythme des transitions est considérablement accéléré, par rapport aux poèmes précédents. Le disparate des matériaux est soulignée, en introduisant des citations facilement reconnaissables comme telles, des phrases étrangères, des allusions à des tableaux,¹⁵ en rapprochant des lieux épars dans tous les continents, et en glissant des survivances archaïques au cœur du moderne ("Dame-Abonde dans un tramway", "Je voyais une chasse tandis que je montais / Et l'ascenseur s'arrêtait à chaque étage"). On remarque des ressorts chers aux futuristes, tels que l'onomatopée et les combinaisons inédites de substantifs ("Araignées-Pontifes" dans *Liens*, la "Taupe-Ariane" dans *Arbre*).

On peut voir un effet du modèle mathématique et géométrique revendiqué par Marinetti dans les réflexions qu'Apollinaire consacre à cette époque à l'œuvre de Picasso, ramenée à un "dénombrement", une "simple action du numérateur".¹⁶

Mais Apollinaire se démarque nettement de Marinetti, aussi bien dans la réussite for-

¹⁵ Allusions aux *Fenêtres* de Delaunay dans le poème homonyme, aux tableaux de Chagall dans *Rotsoge*.

¹⁶ *Les peintres cubistes*, Pr2, p. 24.

melle que dans la lucidité sur le plan des principes. Marinetti, qui se propose de rendre le plus synthétiquement possible la richesse et la mobilité des sensations, a des visées implicitement réalistes, alors qu'Apollinaire reste fidèle, en principe et en pratique, à sa poétique antinaturaliste et constructiviste. Son antinaturalisme procède, comme chez Baudelaire et chez Mallarmé, de la conscience de l'autonomie de l'art et de son pouvoir créateur. En se servant de "matériaux étranges, bruts et disparates",¹⁷ le poète moderne, à l'instar de ses amis peintres, exhibe sa capacité proprement divine d'ordonner le chaos, de lui donner forme, jusqu'à évoquer un "univers nouveau, avec ses lois particulières".¹⁸ Loin de se borner à enregistrer des sensations, il doit aboutir, par une construction rigoureuse, à un effet de rupture avec l'expérience ordinaire. C'est dans ce sens qu'Apollinaire parle, à l'époque, d'un "naturalisme supérieur" ou "surnaturalisme"¹⁹ et, plus tard, de surréalisme.²⁰ Et sa pratique est très cohérente. L'analyse des poèmes montre que l'effet de déréalisation est obtenu par la mise en œuvre de procédés contrôlés. Ainsi Breton a-t-il faussé radicalement le sens et les intentions de ces textes en les lisant comme un précédent de l'écriture automatique. A la différence des surréalistes, Apollinaire a

17 Pr2, p. 503

18 Pr2, p. 112

19 «Un naturalisme supérieur, plus sensible, plus vivant et plus varié que l'ancien, un surnaturalisme, tout à fait en accord avec les œuvres surnaturalistes des autres arts.» Note "Surnaturalisme", publiée dans *Les Soirées de Paris*, le 15 mai 1914, et signée du pseudonyme des directeurs de la revue, Jean Cérusse, mais sans doute écrite ou du moins dictée par Apollinaire, pour protester contre ceux qui prétendent le classer comme "fantaisiste".

Dans le programme de *Parade*, il définit ce spectacle (donné par les Ballets russes le 18 mai 1917 au Châtelet, livret de Cocteau, chorégraphie de Massine, musique d'Erik Satie, décor et costumes de Picasso) comme "une sorte de sur-réalisme". Pr2, p. 865. *Les Mamelles de Tirésias* sont présentées comme un "drame surréaliste".

toujours pensé, comme Mallarmé, que la poésie est effort pour abolir le hasard.

Le principal ressort mobilisé est l'abolition de tout ordre logique ou narratif apparent, ainsi que des repères permettant d'identifier les sujets des énoncés et la situation d'énonciation : il est impossible de décider avec une certitude raisonnable du statut de ces fragments juxtaposés, manifestement hétérogènes, de leurs rapports et de leur sens. Ainsi se créent à tout instant des associations inédites et déroutantes, à jamais ambiguës.

Le calembour, plus fréquent et exhibé, concourt aussi à l'effet de mise en question du sens et de déréalisation, de même que certains moyens déjà exploités dans *Alcools*, comme les mots rares, les mots inventés, les noms communs peu connus ou dotés de majuscule. Les "êtres nouveaux" qui naissent (dans *Arbre*, par exemple) de la contamination entre le minéral et le vivant contribuent au mystère.

DES ALLÉGORIES SURNATURALISTES

Une autre voie explorée par Apollinaire à ce moment est représentée par deux poèmes, *Un fantôme de nuées* et *Le Musicien de Saint-Merry*, très éloignés, à première vue, de l'esthétique des poèmes-conversation, parce qu'ils reviennent à l'anecdote et restituent une place centrale à la figure du poète. Ces fables, où il suffit de marcher dans Paris pour rencontrer le mystère ou le merveilleux, semblent plutôt renouer avec un moule déjà expérimenté beaucoup plus tôt, dans les contes et dans des poèmes comme *La Maison des Morts*. La différence, capitale, est que le narrateur — témoin de ces métamorphoses est, ici, clairement identifié avec le poète. L'analyse amène à reconnaître dans ces récits deux paraboles illustrant le pouvoir et le rôle du poète dans le monde contemporain, tels qu'Apollinaire les définit à la même époque dans ses *Méditations esthétiques* : «Les grands poètes et les grands artistes ont pour fonction sociale de renou-

*veler sans cesse l'apparence que revêt la nature aux yeux des hommes».*²¹

Cette intention allégorique est clairement confirmée par les allusions transparentes à des figures instituées du poète. Dans le musicien de Saint-Merry on a à bon droit reconnu plusieurs de ces figures mêlées : Orphée, le dieu Pan, le joueur de flûte de Hamels... Quant à *Un fantôme de nuées*, le titre renvoie au mythe d'Ixion, dont Apollinaire s'est souvent servi pour indiquer la "fausseté enchanteresse" de l'art. Le saltimbanque, personnage récurrent dans l'oeuvre d'Apollinaire, de Salmon et de leur ami Picasso, est une image de l'artiste familière depuis Baudelaire et Banville. On est sans doute fondé à voir une figure de la poésie nouvelle, opposée aux règles figées de la tradition, dans la "musique des formes", créée par le corps mince du petit saltimbanque qui marche sur une boule et fait la roue. L'exhibition de cet "enfant miraculeux" est une "musique si délicate" qu'aucun des spectateurs n'y reste insensible, et elle fait taire la musique mécanique de l'orgue de Barbarie, tourné par le vieux saltimbanque, qui porte "toute son hérédité au visage". Pour dire le pouvoir de la poésie, Apollinaire se borne à décrire le charme qu'elle exerce, comme en hommage au précepte de Mallarmé, «peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit».

En effet, ce sont deux textes fascinants, que l'analyse révèle extrêmement riches et élaborés. Sur le plan de la technique et de la poétique implicite, ils sont loin d'être une rupture totale avec les ressorts mis en oeuvre dans *Alcools* (musique verbale, culture, mémoire du passé),²² bien qu'ils tiennent compte (contrairement à ce qu'il peut sembler à première vue) des procédés mis au point dans les poèmes-conversation.

²¹ Pr2, p. 12.

²² Ainsi que le prétend Renaud dans sa *Lecture d'Apollinaire, op.cit.*, trop préoccupé d'étayer sa thèse d'une coupure nette entre *Alcools* et *Calligrammes*

En cohérence avec le parti pris esthétique de rigueur constructiviste, ces deux poèmes sont structurés et agencés avec un soin extrême. Willard Bohn a mis au jour, pour ce qui concerne *Le musicien de Saint-Merry*,²³ une structure circulaire et une orchestration de différents types d'écriture — art poétique, récit, intermède simultaniste, allusions élégiaques, motifs historiques, images du Paris quotidien. Dans *Un fantôme des nuées* on reconnaît la même circularité et le même souci de composition, qui se manifeste dans les correspondances et les oppositions entre les différents segments et dans l'ordonnance des parties, qui ménage savamment l'attente, de la plantation du décor à l'exhibition de "l'enfant miraculeux". La syntaxe poétique extrêmement rapide et simplifiée (jusqu'à des licences et des énigmes grammaticales rares chez Apollinaire)²⁴ rappelle la recherche poursuivie dans les poèmes-conversation : «*Mais s'il s'agit de vitesse, de raccourci, le style télégraphique nous offre des ressources auxquelles l'ellipse donnera une force et une saveur merveilleusement lyriques*».²⁵

Si les poèmes-conversation ont pour but de montrer la réalité nouvelle, "surnaturelle", que le poète est capable de créer, ces fables semblent vouloir présenter le processus de métamorphose de la réalité dont la poésie est le produit, et le rôle que joue le poète dans ce processus, simplement en décrivant sa vision.

Dans *Le Musicien de Saint-Merry*, l'effet de transsubstantiation mystérieuse est obtenu, fondamentalement, par la contamination entre la situation familière, contemporaine, et les matériaux de toutes sortes — fabuleux, historiques, allégoriques — que le poète lui associe. *Un Fantôme de nuées* constitue un défi plus audacieux, en ce qu'il prétend don-

²³ Cf. W. Bohn, *Apollinaire et l'homme sans visage*, Rome, Bulzoni, 1984.

²⁴ Cf., p. ex., vv. 9 et 13 du *Musicien de Saint-Merry*.

²⁵ G. Apollinaire, *Tendre comme le souvenir*, Paris, Gallimard, 1952, p. 48.

ner le sentiment d'une réalité différente et supérieure sans recourir à aucun fait prodigieux. Le poète n'a pas besoin de l'inconnu pour trouver du nouveau, mais, modifiant la perspective baudelairienne, devient capable de découvrir de l'inconnu au fond du connu, à force d'interroger la réalité d'un regard non prévenu.²⁶ *Sur les prophéties*, le poème qu'il adresse en mai 1914 à son ami André Billy, (qui considère avec perplexité ses tentatives récentes de "lyrisme ambiant") peut être lu comme le manifeste de cette conception, selon laquelle la voyance poétique, de même que la "prophétie", n'est pas engendrée par des facultés surnaturelles mais par «une façon d'observer la nature / Et d'interpréter la nature / Qui est très légitime».

Mais ni ces récits, ni les poèmes-conversation ne se prêtaient à être reconnus comme des contributions importantes au renouveau des formes poétiques. La rupture avec la tradition n'était pas aussi voyante que dans les textes de Marinetti. En outre, la complexité des intentions et de la recherche formelle engagée était loin d'apparaître à première vue. Même des proches tels qu'André Billy en ont parlé avec suffisance amusée, les présentant comme des produit du hasard et de l'improvisation.

LES "IDÉOGRAMMES LYRIQUES"

Le désir de frapper un coup capable de faire sensation dans le milieu de l'avant-garde, au moment où la polémique sur la simultanéité bat son plein, est certainement l'une des raisons qui poussent Apollinaire à s'engager dans l'expérience des calligrammes, où la rupture formelle est immédiatement visible. "L'idéogramme lyrique" (tel est le nom dont il désigne d'abord cette tentative) lui apparaît, notamment, comme une façon de dépasser les autres, en explorant la possibilité d'une simultanéité visuelle, alors que jusque-là lui-même et la plupart de ses concurrents ont misé surtout sur des effets de poly-

phonie. En particulier il cherche à se démarquer par là de Barzun qui, dans son *Manifeste sur le simultanisme poétique*, a présenté comme une invention personnelle ses tentatives de simultanisme, fondées sur la combinaison de plusieurs voix (indiquée dans ses textes par des accolades). Fait significatif, *Lettre-Océan* paraît dans le même numéro des *Soirées de Paris* (15 juin 1914) où Apollinaire publie l'article "Simultanisme-Librettisme", une mise au point qui, tout en retraçant l'histoire des tentatives de simultanéité poétique depuis Villiers de l'Isle-Adam, ironise sur Barzun et sa "manie d'avoir tout inventé".

«Ici même, après s'être efforcé de simultaniser l'esprit et la lettre des poèmes, de leur donner, si j'ose dire, le don d'ubiquité, on s'efforcera aussi de faire faire un pas à cette question de l'impression nouvelle qui ne doit nullement être confondue avec la poésie scénique de M. Barzun, dont il trouvera encore de bons exemples dans les anciens canons comme Frères Jacques, dormez-vous»²⁷

Mais on ne saurait réduire les "calligrammes" à une tentative saugrenue et puérile pour épater à peu de frais, comme elle a été le plus souvent considérée.²⁸ Sans

27 "Simultanisme librettisme", *Pr2*, p. 977.

28 Cf. Georges H.F. Longree, *L'Expérience idéocalligrammatique d'Apollinaire*, Liège, Noël, 1984, qui cite ces jugements (p. 4) : «Depuis trois générations, l'unanimité se fait sur cette oeuvre-les voix se rejoignent et s'unissent par delà les idéologies et les démarches, pour manifester leur réprobation amusée». Une exception remarquable est constituée par les belles analyses de M. Butor, "Monument de rien pour Apollinaire", *Répertoire III*, Paris, Les éditions de Minuit, 1968, pp. 269-305 et "Préface à G. Apollinaire", *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966. Dans les considérations qui suivent je me réfère souvent à ces articles, aussi bien qu'à d'autres analyses intéressantes qui les ont suivis. V., p. ex., A.-M. Bassy, "Forme littéraire et forme graphique : les schématogrammes d'Apollinaire", *Scolies*, n° 3-4, 1973-1974, p. 161-207. V., surtout, le livre de Longree, qui constitue de manière convaincante l'ensemble des

26 Pour cette remarque, cf. C. Debon, "Fils de personne", in *Apollinaire en somme*, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 96.

doute Apollinaire a-t-il contribué lui-même à ce discrédit, par l'air improvisé et la dimension ludique et humoristique qui caractérisent bien de ces poèmes-dessins.²⁹ En fait cette tentative est une preuve supplémentaire de la maîtrise du champ, car elle correspond à l'une des principales directions de recherche inscrites dans l'évolution de la poésie depuis l'avant-siècle. Elle s'avère, en outre, à y regarder de près, une pratique extrêmement riche d'implications, qui interroge l'être même et le fonctionnement du langage poétique, voire les conditions de possibilité de la lecture et de l'appréciation.

La mise en question de la métrique traditionnelle et des formes fixes qui aboutit au vers libre est étroitement liée à un processus de valorisation de l'information graphique et spatiale, inscrit dans le passage de la poésie orale à la poésie imprimée, une poésie qui se voit plutôt qu'elle ne s'entend.³⁰ En fait la référence au modèle musical prévaut chez Mallarmé et les symbolistes, la mise en page et les variations des caractères jouant surtout un rôle de partition : elles guident l'"exécution" du texte par le lecteur, selon une progression qui demeure fondamentalement unidirectionnelle. Dans *Un coup de dés* Mallarmé a pris acte de ce fait et a cherché à en exploiter les potentialités. Si par la linéarité du sens de lecture qu'il propose ce

conditions de possibilité de la tentative d'Apollinaire. A travers l'analyse de quelques "calligrammes" il contribue aussi à montrer la complexité de cette expérience et de ses implications.

29 Cf. P. Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Age d'homme, 1969, p. 370-371.

Cf. G. H. F. Longree, *op.cit.*, chap. 2. Ce processus n'échappe pas aux contemporains les plus avertis. M. Décaudin cite à ce propos les Goncourt qui notent dans leur *Journal* (27 février 1890) : «Aujourd'hui Rodenbach parle ingénieusement de la page imprimée du livre qui, vu les combinaisons des interlignes, des à la ligne, des capitales, des italiques, etc., etc., est arrivée à l'arrangement artistique et, comme il le dit, à l'orchestration de l'affiche», (in G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1965 (Po), p. 1074.

texte reste attaché à la logique successive de la lecture traditionnelle et de la notation symphonique, il n'en constitue pas moins une tentative importante pour explorer une notion topologique du poème, d'ailleurs clairement évoquée dans la *Préface* par l'allusion au schème de la diffraction des ondes lumineuses (les "subdivisions prismatiques de l'Idée) et par la précision" c'est à des places variables, près ou loin du fil conducteur latent, en raison de la vraisemblance, que s'impose le texte."³¹

Or Thibaudet, dans son livre sur Mallarmé, paru en 1912, souligne la dimension visuelle d'*Un coup de dés*. Et Gide, lors d'une conférence faite au Vieux-Colombier le 22 novembre 1913, cite une lettre de Mallarmé confirmant cette visée : «le rythme d'une phrase au sujet d'un acte ou même d'un objet, n'a de sens que s'il les imite, et figuré sur le papier, repris par la lettre à l'estampe originelle, n'en sait rendre, malgré tout, quelque chose.»³² Ainsi cette suggestion de Mallarmé est au centre de l'attention, en 1912-1913, et n'est certes pas étrangère aux expériences des futuristes portant sur la forme et la disposition des signes, ni à l'exploration qui porte Apollinaire à publier, en juin 1914, son premier "idéogramme lyrique". Apollinaire était bien conscient de tout cela, au moment où il concevait ses premiers calligrammes, comme il le montre en déclarant que Barzun peut bien s'essayer à son tour dans le simultanisme "impressif", mais ne peut s'en proclamer l'inventeur : «il a été précédé là-dedans par les nouveautés typographiques de Marinetti et des futuristes qui, même sans couleurs, firent ainsi faire un pas à la couleur et inaugurèrent la simultanéité typographique entrevue par Villiers, par Mallarmé, et non encore entièrement explorée ; par le poème en couleurs contrastées simultanément de Biais Cendrars et Madame Delaunay-Terck, *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, par Le Sacre du printemps, de Voiron ; par mes poèmes différents par l'expression et l'impression de ceux qui pré-

31 S. Mallarmé, *Œuvres complètes* (Œ.C.), p. 455.

32 Œ.C., p. 1582.

*cèdent et que mes amis ont vus et lus chez moi ; par les poèmes peints par Picabia, différents encore de tous les précédents.»*³³

Plusieurs autres faits concourent, dès la fin du siècle, à faire du "topologique" un des terrains sur lequel converge l'attention des poètes : il y a les craintes apocalyptiques portant sur la fin imminente du livre, concurrencé par le langage plus immédiat de la photographie, de l'affiche publicitaire, du phonographe et du cinéma ; il y a l'intérêt pour l'art des primitifs et pour leurs systèmes d'écriture ; il y a la prolifération d'utopies et d'ouvrages de toute sorte portant sur la possibilité de langues et de signes graphiques universels ; il y a le mythe d'un art total, synthétique, mêlant librement les ressources de tous les arts ; il y a, enfin la conception relationnelle — "structurale", *ante litteram* — de l'œuvre d'art, qui se dessine chez Mallarmé et chez plusieurs symbolistes, remarquée, au début du siècle, par plusieurs des interprètes — Albert Mockel, Jean Royère, Théodore de Visan, Jacques Rivière — qui cherchent à caractériser rétrospectivement cette poétique. Cette conception tente de dépasser le fonctionnement unidirectionnel du discours et de la musique pour une appréhension globale et multilinéaire de l'œuvre. Apollinaire s'est intéressé de près, passionnément, à toutes ces questions, en les mentionnant et, souvent, en prenant position dans ses écrits.³⁴

Lorsqu'il a cherché à expliquer et à légitimer l'expérience des "calligrammes", face au rejet et à la déploration unanimes qu'elle suscitait, Apollinaire a eu recours à des arguments variés, dont certains peuvent apparaître peu lucides, voire contradictoires. Évidemment, il ne faut pas prendre ces déclarations maladroites et tâtonnantes pour une tentative de théorisation. Toutefois, il vaut la peine de les considérer, car elles nous indiquent les exigences, les inquiétudes auxquelles cette expérimentation était associée.

³³ "Simultanisme-librettisme", art. cit., *Pr2*, p. 978.

³⁴ Sur tous ces aspects, cf. G.H.F. Longree, *op. cit.*

Il a présenté d'abord les calligrammes, on l'a vu, comme une façon de réaliser l'effet de simultanéité qui était en 1912-1914 au centre des recherches du milieu artistique dont il faisait partie. Mais s'est-il vraiment flatté de parvenir à rivaliser avec la peinture, où «*tout se présente à la fois, l'oeil peut errer sur le tableau, revenir sur telle couleur, regarder d'abord de bas en haut, ou faire le contraire*», alors que «*dans la littérature, dans la musique tout se succède et l'on ne peut revenir sur tel mot, sur tel son au hasard ?*»³⁵ Certes, il n'était pas dupe : il s'agissait simplement de suggérer une saisie différente du texte, «*d'habituer l'esprit à concevoir un poème simultanément comme une scène de la vie, [...] 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 affiche*».³⁶

Dans une lettre à Maurras consacrée à la défense des calligrammes, il semble un instant les ravalier à "délassément poétique, *repositorium Apollinis*." ³⁷ Mais il ajoute aussitôt : «*Voyez -y plutôt une tendance, un effort pour retrouver une discipline tout en profitant de l'extrême liberté qui embrasse peut-être tout le XIX^e siècle.*»³⁸ En effet, par cette voie il a songé à trouver une solution à un problème qu'il ressentait à juste titre comme fondamental pour le sort de la poésie : celui de remplacer les règles traditionnelles par d'autres contraintes : «*... si loin qu'on aille dans la voie des libertés, celles-ci ne feront que renforcer la plupart des anciennes disciplines et il en surgira de nouvelles qui n'auront pas moins d'exigences que les anciennes*».³⁹ Bien avant les théorisations de l'Oulipo, il avait abouti à la double convic-

³⁵ Chronique sur le Salon d'automne, *Les Soirées de Paris*, 15 novembre et 15 décembre 1913, *Pr2*, p. 620.

³⁶ "Simultanisme-librettisme", *Pr2*, p. 976

³⁷ *Pr2*, p. 997.

Ibidem.

³⁹ *L'esprit nouveau et les poètes*, *Pr2*, p. 946.

tion que les règles sont arbitraires et qu'elles sont indispensables à l'art.

On comprend, alors, qu'il ait rarement recouru au vers libre proprement dit, c'est-à-dire à un vers non susceptible d'être ramené à une dérivation métrique. Et on comprend, aussi, qu'il ait vite abandonné les poèmes-conversation, où l'effort pour convertir des matériaux bruts et disparates en une forme structurée, reconnaissable comme telle, se présentait comme une entreprise désespérée et vouée à la méconnaissance. Il voyait peut-être dans le calligramme une sorte de garde-fou, qui lui permettait d'innover tout en récupérant, à son gré, des ressorts traditionnels, auxquels l'inscription dans le calligramme donnait un sens nouveau. C'est pourquoi, sans doute, la lisibilité et les réseaux d'équivalences métriques, phoniques, grammaticales et prosodiques reviennent-ils en force dans les calligrammes. Par ailleurs, il ne se prive pas d'y utiliser l'écriture moderniste : montage télégraphique de fragments disparates, mots en liberté, onomatopées, signes mathématiques. Il reste ainsi fidèle au parti de mêler tradition et invention, comme il l'a toujours fait.

Sur un point important, toutefois, il semble s'écarter des principes esthétiques revendiqués jusque-là : il ne prétend plus à la perfection, au contraire, à plusieurs reprises il admet l'imperfection de ses recherches et il la justifie comme la rançon inévitable de toute tentative pour innover.⁴⁰ Comme il

40 Cf. Lettre à André Billy, reproduite dans G. Apollinaire, *Po*, p. 1077-1078. Cf. aussi ce qu'il écrit à A. Soffici (lettre du 9 janvier 1917, reproduite dans G. Apollinaire, *Œuvres complètes*, Paris, Balland et Lecat, 1966, vol. IV, p. 758) : «...pour qu'une conception nouvelle puisse s'imposer, il [est] nécessaire aux choses médiocres de paraître en même temps que les sublimes». Il revient longuement sur cette idée dans sa conférence de 1917, *L'Esprit nouveau et les poètes* : «L'esprit nouveau admet donc les expériences littéraires même hasardeuses, et ces expériences sont parfois peu lyriques. C'est pourquoi le lyrisme n'est qu'un domaine de l'esprit nouveau dans la poésie d'aujourd'hui, qui se contente souvent de recherches, d'investigations, sans se pré-

l'écrit dans ses *Méditations esthétiques* à propos de Picasso, «ces poètes, ces artistes habitent dans la solitude et rien n'est exprimé que ce qu'ils ont eux-mêmes balbutié, balbutié si souvent qu'ils arrivent parfois d'efforts en efforts, de tentatives en tentatives à formuler ce qu'ils souhaitent formuler. [...] Mais que de fatigues, que d'imperfection, que de grossièretés !»⁴¹ Il déclare ouvertement que l'effort pour tracer des routes neuves doit primer le souci de perfection. Il va jusqu'à écrire : «Il me suffit, à moi, de voir le travail, il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur d'une oeuvre d'art».⁴² C'est un changement d'accent indubitable par rapport à la position qu'il revendiquait encore en 1911 : «...la personnalité, elle est le dernier de mes soucis, la perfection étant le seul but que doive, à mon sens, se proposer l'écrivain».⁴³ L'exemple des futuristes, qui célèbrent la beauté de l'esquisse et du fragment, et prétendent faire du travail le critère de mesure de la valeur, n'est sans doute pas étranger à cette évolution.

Une différence importante subsiste, pourtant : Apollinaire ne cessera jamais de souligner, en s'opposant explicitement, en cela, aux futuristes, qu'il ne faut pas confondre nouveau et progrès.⁴⁴ Si tout artiste véritable poursuit le nouveau, qui est "plein de

occuper de leur donner de signification lyrique. Ce sont des matériaux qu'amasse le poète, qu'amasse l'esprit nouveau, et ces matériaux formeront un fond de vérité dont la simplicité, la modestie ne doit point rebuter, car les conséquences, les résultats peuvent être de grandes, de bien grandes choses.»(Pr2, p. 948).

41 Pr2, p. 23.

42 Pr2, p. 25.

Lettre au critique Lucien Maury, à propos de *YHérésiarque et Cie*, citée dans *Prl*, p. 1109.

44 Dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, p. ex., il écrit «le nouveau existe bien, sans être un progrès» (Pr2, p. 949). Cf. aussi *La Vie anecdotique* du 16 octobre 1917, qui développe une critique de la confusion entre vitesse et progrès.

dangers, plein d'embûche"⁴⁵ et lui vaut souvent d'"être traité en hurluberlu"⁴⁶, c'est parce qu'il comprend "la nécessité d'appartenir avant tout à son temps et d'intégrer la vie contemporaine dans son art."⁴⁷ «*Je déteste les artistes qui ne sont pas de leur époque*», écrit-il dans ses *Méditations esthétiques*. Et le mérite qu'il reconnaît, en 1914, à des artistes qu'il admire, comme Archipenko et Savinio, c'est justement celui d'avoir compris «*que l'oeuvre d'un artiste ne doit avoir de rapport qu'avec l'époque où cet artiste vit ; et seules ces œuvres seront vaillantes et impérissables qui porteront l'empreinte de leur temps*

Lorsqu'il a prétendu voir dans les calligrammes un langage poétique d'accès plus immédiat que le vers traditionnel, Apollinaire cherchait en fait à exorciser ses préoccupations sur le sort de la poésie, dans une époque encline à confondre vitesse et progrès et, en général, son pessimisme concernant le destin du livre imprimé : «*Quant aux Calligrammes, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe*»⁴⁹ De fait, par ces dessins déroutants, faits de mots, il a fini par manifester symboliquement, de la manière la plus voyante, la rupture avec la vision ordinaire du monde qu'à ses yeux la poésie constituait. Car les calligrammes, contrairement aux apparences, restent un produit ésotérique. Plus encore que les poèmes-conversation, ce sont des expériences limite, qui interrogent les conditions de possibilité d'une réception adéquate, car ils ne peuvent fonctionner que pour un lecteur qui

reconnaît la légitimité du jeu et accepte de les lire comme ils demandent à être lus. Au fond, Apollinaire le savait très bien : ses poèmes les plus audacieux sont très souvent adressés, comme un dialogue allusif et complice, à des peintres ou à des poètes d'avant-garde, qu'il sent très proches de ses préoccupations.

La faiblesse des explications d'Apollinaire a certes contribué à occulter le pouvoir révélateur de cette expérience et l'attention qu'elle mérite, si l'on se place du point de vue de l'histoire et de la théorie de la poésie.

Par le seul fait qu'ils forment un dessin, ces textes constituent un objet profondément différent de tous les poèmes précédents, bien que, à ne considérer que l'aspect textuel, le lecteur reconnaisse des moules et des ressorts familiers. Ainsi le premier calligramme publié, *Lettre-Océan*, conçu comme un montage de fragments d'énoncés disparates, est très proche des poèmes-conversation. Mais, beaucoup plus que ces derniers, il interroge la notion même de poème. Tout d'abord, il abolit la segmentation typographique horizontale, le seul signal d'appartenance au genre poétique conservé par le vers libre. Comme tous les calligrammes (y compris ceux où le texte peut sembler complètement redondant par rapport au dessin, parce qu'il se borne à définir l'objet représenté, comme la phrase "un cigare allumé qui fume" dans *Paysage*), *Lettre-Océan* met en question le statut et le fonctionnement du texte, des signes qui le composent, de l'image qu'il forme. Il y a une ambiguïté foncière dans ces mots qui, dessinant une figure, obligent à percevoir la dimension visible des signes, et dans ces dessins qui, formés de mots, ne peuvent être vus simplement comme des figures.

Cette ambiguïté interroge la différence entre langage verbal et expression iconique. En outre, elle fait ressortir avec une évidence sans précédents la dimension physique, sensible, du signifiant, le fait que le poème imprimé transmet par les yeux des rapports de forme qui sont aussi des rapports de son et de sens. Par les objets qu'ils représentent — une table, une montre, un coeur, un bouquet,

45 Pr2, p. 9477

46 Lettre à A. Billy, cit., Po, p. 1078.

47 Préface au catalogue de l'exposition Archipenko, mars 1914, galerie du *Sturm* (Pr2, p. 657, traduit de l'allemand)

48 Pr2, p. 726 (à propos de Savinio)

49 Lettre à André Billy, reproduite dans *Po*, p. 1077-1078.

la tour Eiffel... — et par le caractère stéréotypé et rudimentaire des conventions graphiques adoptées, les calligrammes rappellent les dessins d'enfants. De toute évidence, ils n'aspirent pas à être appréciés en tant que formes plastiques. De plus, ces clichés approximatifs, loin d'indiquer le ralliement à un code pictural figuratif, confirment l'antinaturalisme dont Apollinaire s'est toujours réclamé. Ils énoncent de façon implicite le même message du "ceci n'est pas une pomme" de Magritte — le caractère faux, artificiel de toute création artistique — car ils ne peuvent prendre un sens que pour le lecteur qui tient compte du texte et, d'abord, du titre. Ce rôle essentiel des mots fait des calligrammes un objet littéraire, qu'on ne peut saisir sans passer par la lecture.

Mais on ne saurait pas, pour autant, négliger l'apport du dessin. Souvent l'objet qu'il évoque est riche de connotations culturelles qui compensent la pauvreté de l'image en contribuant à la signification.

Ainsi, dans *Lettre-Océan*, l'aspect de carte postale — avec adresse, timbres, sceau — contribue à éclairer d'emblée une intention importante du texte et à lui conférer un air moderne, concret et personnel. En outre, l'organisation radiale et circulaire du message, empruntée au schème du rayonnement des ondes (les ondes hertziennes produites par l'émetteur de TSF au sommet de la Tour Eiffel) acquiert le sens d'un véritable art poétique : du fait de l'intérêt suscité par les découvertes scientifiques, les ondes et les rayons ont une place privilégiée dans les métaphores par lesquelles la réflexion esthétique de l'époque cherche à éclairer le fonctionnement de l'œuvre d'art.⁵⁰ Il vaut la peine de remarquer que, justement à l'époque où il publiait ses premiers "idéogrammes lyriques", Apollinaire était très frappé par les œuvres de Natalie de Gontcharova et de Michel Larionov, qui se réclamaient du rayonnisme. Il présentait ainsi ce mouvement dans sa revue : «*L'œuvre d'art, telle que la conçoivent Larionov et les rayonnistes des arts plastiques ou des lettres russes est comme un aimant vers quoi con-*

vergent toutes les impressions, toutes les lumières, toute la vie ambiante». ⁵¹ Pour définir ses poèmes-conversation, il avait employé presque les mêmes mots : «[...] *le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant*». ⁵²

Les calligrammes particulièrement complexes, où les mots forment plusieurs dessins distribués dans la page (comme *Lettre-Océan*), présentent d'autres propriétés sur lesquelles il vaut la peine de s'arrêter. Tout d'abord, le réseau des significations s'enrichit considérablement, du fait des rapports multiples qui relient entre eux les différents aspects du texte et des figures : les rapports qui unissent les formes visuelles, ceux qui joignent le texte et la figure qu'il forme, ceux qui lient entre elles les parties du texte. En analysant ces rapports, on constate que chaque calligramme constitue un ensemble iconique et sémantique où les différents aspects sont associés et "s'allument de reflets réciproques".

Dans son analyse de *La mandoline, l'oeillet et le bambou*, Longree montre la complexité et la densité que peuvent atteindre ces rapports dans un calligramme, à première vue, très simple. Les trois objets sont reliés entre eux par plusieurs affinités sur le plan des connotations : des allusions sensorielles, culturelles et sexuelles évoquent à la fois une atmosphère baudelairienne et l'esprit d'avant-garde. Ils sont disposés de façon à former un triangle, une figure associée dans l'œuvre d'Apollinaire à un réseau d'importantes significations symboliques. Le texte renforce certaines de ces significations, en ajoute d'autres. L'étude des sonorités et des liens lexicaux et thématiques découvre une trame phonique, rythmique et sémantique très serrée. ⁵³

Dans *Lettre-Océan* et dans plusieurs autres calligrammes, la forme et la disposition spatiale du texte permettent souvent plusieurs

50 V. G.H.F. Longree, *op. cit.*, p. 43-63.

51 *Pr2*, p. 799.

52 *Pr2*, p. 976.

53 Cf. G.H.F. Longree, *op. cit.*, chap. 5, p. 194-236.

parcours et modes de lecture, sans fournir d'indications sur l'ordre à suivre, ni sur le sens des variations typographiques adoptées. Par cette incertitude, le calligramme met en question la notion de lecture comme déchiffrement d'un sens déjà constitué, qui ne tiendrait qu'aux propriétés du texte. Le lecteur est contraint de prendre conscience de la marge d'arbitraire que ménage cette opération et du rôle actif qui lui revient dans la définition du sens et dans le processus de reconnaissance dont dépend la survie et la consécration de toute oeuvre.⁵⁴

Ainsi les calligrammes sont des objets qui interrogent, implicitement, l'être même et les conditions de possibilité de la poésie, de l'art et du langage. Ce n'est pas un hasard si, au cours de cette période, jusqu'à son départ pour les États-Unis, Duchamp a été l'interlocuteur privilégié des méditations esthétiques d'Apollinaire, et si tous deux se rangeaient du côté d'un art de "conception" (pour employer l'expression d'Apollinaire) et rejetaient l'art d'imitation ou "réthorique", (selon l'expression de Duchamp). Ce n'est

pas un hasard si Apollinaire a conçu et réalisé les poèmes-conversation et les calligrammes exactement à la même époque où Marcel Duchamp aboutissait au ready-made. Ils étaient dans leurs domaines respectifs ceux qui pressentaient le plus adéquatement les possibilités et les défis implicites dans la structure et le fonctionnement du champ, grâce à la compétence pratique que favorise spontanément le fait d'être placés au cœur du circuit de l'avant-garde. Les positions dominantes sont, aussi, celles qui sont le plus complètement dominées par les injonctions du champ. Paradoxalement, Apollinaire et Duchamp ont confirmé leur maîtrise en s'engageant dans ces expérimentations limite. C'était une forme *d'amor fati*, une exigence inscrite dans leur position. Pour se faire les miroirs de l'art, à un moment où l'art devenait mise en question de la nature, des moyens et de la possibilité de survie de l'art, ils ont dû renoncer à être les artistes parfaits — dans le sens traditionnel du terme — que leurs dispositions leur auraient permis d'être dans un état antérieur de l'histoire artistique.

54 Cf. G.H.F. Longree, *op. cit.*, p. 63 et p. 211-221.