

Apollinaire

Calligrammes



Préface de Michel Butor

nrf

Poésie / Gallimard

COLLECTION POÉSIE

GUILLAUME APOLLINAIRE

Calligrammes

*Poèmes de la paix
et de la guerre
(1913-1916)*

PRÉFACE DE
MICHEL BUTOR

nrf

GALLIMARD

© *Éditions Gallimard, 1925.*
© *Éditions Gallimard, 1966. pour la préface.*

Préface

Dans une lettre adressée à André Billy pour le remercier d'un compte rendu, Apollinaire déclarait :

« 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. »

Certes la carrière de la typographie, en donnant à ce mot son acception la plus large et en y intégrant tous les perfectionnements récents qu'Apollinaire ne connaissait pas : linotype, lumitype, etc., est bien loin d'être terminée, pourtant, près de cinquante ans plus tard (quand on lit ces textes si frais, on a peine à croire qu'ils ont été composés il y a déjà si longtemps), sa vision nous apparaît comme prophétique. Apollinaire a été un des premiers à comprendre poétiquement qu'une révolution culturelle était impliquée dans l'apparition de nouveaux moyens de reproduction et de transmission, que le phonographe, le téléphone, la radio et le cinéma (sans parler de la télévision et de l'enregistrement magnétique), moyens de conserver et diffuser le langage ou l'histoire sans passer par l'intermédiaire de l'écriture, obligeait à poser sur celle-ci un regard nouveau, et en particulier à interroger d'une façon toute nouvelle cet objet fondamental de notre civilisation qu'est le livre.

Nous savons bien que lire, c'est d'abord regarder, mais l'excessive rapidité de lecture à laquelle nous sommes contraints (qu'on pense au kilométrage de lignes que parcourt un courriériste littéraire) nous amène à traverser immédiatement cet aspect visuel pour ne nous intéresser qu'au sens, du moins qu'à l'infime partie du sens que nous parvenons à saisir dans notre hâte d'arriver au bout afin de pouvoir dire « j'ai lu » et de prononcer notre jugement. L'importance énorme qu'a prise l'illustration dans ces dernières années nous oblige naturellement à arrêter quelque peu notre regard sur la page, mais il faut bien dire que les relations entre l'image et le texte sont en général commandées par l'empirisme le plus grossier, au point que certains grands journaux se contentent tout simplement de laisser envahir leurs feuilles par des panneaux publicitaires qu'ils ne daignent même pas contrôler.

L'écriture est une image et le problème de ses rapports avec les autres types d'images est aussi ancien qu'elle-même, mais avec le développement de l'imprimerie, l'énorme multiplication de l'image écrite a provoqué une véritable occultation de la conscience occidentale à cet égard. Seuls certains des esprits les plus profonds, les plus déliés, les plus avertis, Rabelais, Rousseau, Sterne, Nodier, Balzac, Hugo, Lewis Carroll, Mallarmé, pour n'en citer que quelques-uns, ont réussi à délivrer leur regard de ce nuage.

L'intérêt que, dès sa jeunesse, Apollinaire avait marqué pour les caractères cunéiformes et chinois, la sensibilité qu'il avait pour les vieux beaux livres du Moyen Age ou de la Renaissance, lui ont permis de sentir d'emblée ce qu'il y avait de décisif dans l'introduction flagrante de lettres et de mots dans leurs tableaux par les cubistes, et à l'interpréter dans le contexte de cette révolution culturelle en train de s'esquisser.

Le recueil projeté d'idéogrammes lyriques mis en souscription en 1914 et qui devait comprendre tous les calligrammes

figuratifs de la première section de notre recueil « Ondes » (terme que la « Lettre-Océan » nous oblige à interpréter comme désignant avant tout les ondes de la radio), était, comme en témoigne son titre « Et moi aussi je suis peintre », une réponse poétique à la prise de possession de la lettre et du mot par la peinture cubiste, mais dès le « Bestiaire ou Cortège d'Orphée » de 1911 on voit posé de la façon la plus franche le problème du rapport entre le poème, son illustration et la page.

La suppression de la ponctuation dans « Alcools », outre qu'elle a l'avantage de laisser communiquer des mots qu'une analyse grammaticale ultérieure pourra assigner à des phrases différentes, et par conséquent de rendre plus sensibles leurs relations locales, leur proximité sur la page devenant plus importante pour l'intonation que la façon dont apparaissent rétrospectivement leurs relations logiques, de laisser aux mots une polyvalence comparable à celle qu'ils pourraient avoir dans une peinture, soulignant par là même leur caractère visuel, a la propriété de simplifier considérablement l'aspect du texte.

Il suffit de taper à la machine un des poèmes d' « Alcools » tel qu'il est puis une seconde fois avec une ponctuation conforme à la grammaire et de comparer les deux « épreuves » pour voir à quel point la première est plus carrée, et, si le poème est en strophes régulières, à quel point celles-ci se détachent mieux sur le fond.

A cet égard, on ne saurait trop déplorer les nombreuses infidélités typographiques défigurant les pages d' « Alcools » même dans les « œuvres poétiques » de la Bibliothèque de la Pléiade.

Avec cette suppression, Apollinaire obtient une nouvelle « couleur » typographique et nous oblige à une lecture différente, détachant chaque vers. Le fait, en particulier, que nous ne soyons pas prévenus par un point de la fin de la phrase nous

amène à laisser celle-ci en suspens, alors que, dans une lecture normale, nous baisserions automatiquement la voix. Chacune de ces lignes, au lieu de subir la modulation de la phrase française, va se présenter à plat, telle qu'elle est imprimée; les poèmes seront formés de facettes planes qui vont s'agencer selon différents angles de par leur « sens ». On voit à quel point cette décision est déjà reliée au cubisme.

Alors que la rime romantique souligne la fin du vers, l'absence de ponctuation et le mélange de vers rimés et non rimés va attirer l'attention sur leur début et leur alignement. Le décalage de marge utilisé dans la typographie classique pour donner une figure grossièrement symétrique aux strophes composées de différents mètres (par exemple « Le Pont Mirabeau » dans *Alcools* ou « Les Saisons » dans « Calligrammes ») va prendre une valeur nouvelle. L'utilisation du verset, débordant sa ligne, la seconde venant en retrait, fait que tout décalage semble impliquer un éloignement, une mise en perspective.

Si nous en venons plus précisément à *Calligrammes*, ce qui nous frappera d'abord, par rapport au recueil précédent, c'est la division du volume en six sections de longueur à peu près égale, avec leurs pages de sous-titre qui lui donnent une respiration, un rythme, selon une ordonnance généralement chronologique, chacune ayant sa couleur particulière, mais étant liée étroitement aux autres par la reprise de thèmes et de formes similaires. Ce sont les six faces d'un cube, la première tournée vers l'avant-guerre, la dernière vers la victoire.

En dehors du décalage « symétrique » classique, et de celui inévitable du verset, sans capitale initiale, on ne pouvait trouver dans *Alcools* que deux poèmes où apparaissait le décalage « expressif » (il s'agit du « Voyageur » et du « Brasier »). Cette technique est ici poussée beaucoup plus loin, mais ce qui est particulièrement intéressant, c'est d'obser-

tout en ayant le même nombre de syllabes, ont en fait une longueur moindre :

Feu d'artifice en acier
Qu'il est charmant cet éclairage
 Artifice d'artificier
Mêler quelque grâce au courage

Un poète dans la forêt
Regarde avec indifférence
 Son revolver au cran d'arrêt
Des roses mourir d'espérance

L'air est plein d'un terrible alcool
Filtré des étoiles mi-closes
Les obus caressent le mol
Parfum nocturne où tu reposes
 Mortification des roses

Les vers en retrait, plus bas, plus rapides, sont comme entre parenthèses.

Dans ce poème, nous avons naturellement remarqué l'épigraphie inscrite en grandes capitales. Les seuls changements de caractères que nous puissions trouver dans Alcools en dehors des titres et dédicaces ou épigraphes sont le passage du romain à l'italique. Il y en a trois exemples: « La Chanson du Mal-Aimé », « La Synagogue » et « Les Femmes », lesquels montrent que la distinction entre l'italique plus coulante, plus orientée, et le romain plus carré, plus stable, équivaut à celle entre le parlé et l'écrit. Les passages en capitales seront plus écrits que les autres, ils seront inscrits véritablement, plus forts, plus voyants, plus durables, plus gravés ou plus peints; ils se soumettront le reste du poème comme les titres composés de la même façon. L'encadrement de l'inscription,

comme dans « du Coton dans les Oreilles » la détachera encore plus, elle deviendra sa propre illustration.

L'utilisation de corps plus grands ou plus petits notera avant tout des variations dans l'intensité de la diction ou dans l'éclairage de l'inscription. A partir d'un certain degré de violence, le cri est perçu comme inscription, le mot éclate dans la tête en lettres de feu.

En liaison avec cette dynamique notons le retour discret de quelques signes de ponctuation : points d'exclamation (il y en avait déjà dans *Alcools*) et d'interrogation.

Puis Apollinaire va introduire toute une nouvelle gamme en changeant la direction des lignes. Au lieu de les conserver toutes horizontales, il va en faire dégringoler certaines (ce qui n'est que pousser à l'extrême la division d'un vers en plusieurs fragments qui conservent leur distance originelle à la marge), comme dans « Il pleut », « Fumées »,

monter d'autres doucement, comme dans « Saillant, « SP »,

rapidement, « du Coton dans les Oreilles »,
de plus en plus rapidement, « Visée ».

Bientôt nous atteindrons la verticale, soit ascendante (« Échelon »), soit descendante (« Saillant »). Lorsqu'elle est ascendante, c'est toute la ligne qui fait une rotation de 90 degrés, les lettres sont donc inclinées; lorsqu'elle est descendante, elle est au fond l'équivalent d'une versification en unités rythmiques très brèves, en vers d'un seul pied par exemple, donc en syllabes détachées, égrènement qui peut être poussé jusqu'à la lettre individuelle. Comparez le rythme de la pluie dans « Il pleut » et dans « du Coton dans les Oreilles ».

La disposition verticale permet la juxtaposition de plusieurs phrases, par exemple l'adjonction à quelques vers d'une annotation marginale, et même d'entourer une strophe d'autres notations.

Cette ligne qui tourne sur la page va pouvoir s'assouplir (« Visée ») se lover (« Loin du Pigeonnier »), jaillir puis retomber, ouvrir ses ailes (« La Colombe poignardée et le Jet d'Eau »), tourner (« Lettre-Océan », « Cœur Couronne et Miroir »), donc aller jusqu'à figurer, dessiner le contour d'un objet.

Ces calligrammes figuratifs sont certainement ce qui surprend le plus la première fois qu'on feuillette ce volume. Il est à remarquer que les poèmes les plus figuratifs en ce sens sont parmi les plus anciens, et que c'est à partir de cet effort de rivaliser de toute évidence avec la peinture qu'Apollinaire a approfondi sa réflexion sur la disposition de la page.

Certes la ligne imprimée conserve une raideur qui donne à son dessin d'étroites limites (du moins du temps d'Apollinaire, car les techniques actuelles permettraient des réalisations bien plus soignées, bien plus libres), et la figuration de ces pages est souvent aux dépens de leur lisibilité, ce qui n'est pas toujours assumé par le poème, et l'on peut estimer parfois qu'au lieu de disposer la légende selon le schéma linéaire de son illustration il aurait mieux valu séparer les deux choses. Mais il n'en est pas toujours ainsi, car la place qu'ont les mots dans le dessin change leur sens.

Le calligramme figuratif a mené Apollinaire vers une nouvelle source d'inspiration, fort proche de celle à laquelle nous devons ses merveilleux poèmes-conversations, et qui va nous donner des poèmes-peintures (« Paysage », « Voyage », « La Colombe poignardée et le Jet d'Eau ») et surtout des poèmes-natures mortes (« La Cravate et la Montre », « Cœur Couronne et Miroir », « La Mandoline l'Oeillet et le Bambou », « Éventail des saveurs »). Dans ces dernières pages, et seulement dans celles-ci, on voit déjà poindre l'art de Ponge.

Les relations entre les différentes parties de ces textes sont profondément différentes de celles qui existeraient si elles

étaient disposées les unes au-dessous des autres dans une typographie normale. Leur figuration oblige à les considérer simultanément.

Venons-en maintenant au détail. Prenons l'élément « Miroir » de « Cœur Couronne et Miroir », le voici transposé en typographie normale :

« Dans ce miroir je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets
Guillaume Apollinaire »

Le nom du poète ne peut être compris que comme une signature, alors que, dans le poème, sa place au centre du miroir dessiné par la phrase, en fait véritablement son portrait (et l'on sait l'importance qu'avait le nom pour Wilhelm de Kostrowitzky).

De même, examinons la montre dans de « La Cravate et la Montre », je ne saurais pas comment en disposer les différents mots selon une suite linéaire, ils n'y prendraient pas grand sens, mais si je les regarde dans leur image, je découvre avec un émerveillement amusé que certains sont une exquise interprétation des chiffres inscrits sur le cadran :

*un : mon cœur,
deux : les yeux,
trois : l'enfant,
quatre : Agla,
cinq : la main,
six : Tircis,
sept : semaine,
huit : l'infini redressé par un fou de philosophe,
neuf : les muses aux portes de ton corps (sur la notion des neuf portes du corps féminin, consulter les « Poèmes à Madeleine »),*

dix : le bel inconnu,
onze : et le vers dantesque luisant et cadavérique,
douze : les heures.

La « Lettre-Océan » demanderait une étude spéciale. Elle a en effet une puissance plastique frappante, mais sa figuration est beaucoup plus complexe que celle des poèmes-natures mortes. Soulignons seulement les deux idéogrammes de la tour Eiffel qui en sont l'articulation principale, l'un étant comme l'esquisse de l'autre :

Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna, entouré de dix cris qui rayonnent,

et :

Haute de 300 mètres, entouré de quatre cercles de bruits concentriques : sirènes, autobus, gramophones, et les chaussures neuves du poète, plus dix fragments de conversations pris au vol qui rayonnent aussi.

Le fait que tous ces bruits, cris, discours soient en caractères romains souligne le fait qu'ils sont enregistrés, notés, en opposition avec la ligne d'italiques chantantes :

Jeunes filles à Chapultepec.

Un mot encore sur les poèmes en fac-similé ; l'opposition entre le manuscrit et l'imprimé va jouer un rôle analogue à celle entre l'écrit et le parlé. A l'intérieur du fac-similé la lettre peut virer d'une façon beaucoup plus souple vers le dessin, s'enluminer, mais surtout le contraste entre un manuscrit brouillon et l'imprimé fait ressortir la puissance formelle de celui-ci ; c'est une genèse sur quoi se détachent les inscriptions définitives. C'est l'écrit « brut » et individuel qui fait