

«Écriture de l'Écriture dans dix *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire »

May Ali Essam El Dine Abd El Fattah

Maître de Conférences à la Faculté des Lettres-Université d'Alexandrie

**Résumé :**

*Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre* de Guillaume Apollinaire est un voyage au pays d'une écriture qui se révèle à la fois dans sa dimension historique, matérielle et créative. A travers un choix de dix figures mimant, avec plus ou moins de précision, des objets et des paysages divers, le poète révèle un anticonformisme qui épouse les bouleversements de son temps. En interrogeant le pouvoir du verbe, Apollinaire se lance dans une aventure commune avec le récepteur devenu tantôt complice, tantôt témoin de la scène en cours de constitution. Ainsi s'esquisse la genèse de la création littéraire et son cheminement pour enfin arriver à son appropriation par le lecteur. Dans ce contexte, le rapport entre *Littérature* et *Art* enrichit la définition du fait littéraire tout en mettant en valeur la liberté si chère au poète qui, en dénonçant les méfaits de la guerre et de la modernité souligne le rôle que tout poète est appelé à jouer dans la société.

"كتابة الكتابة فى عشر قصائد مصورة لجيوم ابولينير"

مي علي عصام الدين عبد الفتاح  
مدرس بكلية الآداب-جامعة الإسكندرية

**المخلص:**

القصائد المصورة- قصائد السلام والحرب- لجيوم أبولينير هي رحلة يصطحب فيها الشاعر قارئه لاكتشاف الأبعاد التاريخية والمادية والخلاقة لعالم الكتابة. وقع الاختيار علي عشر قصائد تظهر فيها بوضوح محاولة أبولينير رسم الأشياء والمشاهد بصورة تقريبية لما تبدو عليه في الواقع. يفصح الشاعر عبر هذه النصوص عن رغبته في خرق الأعراف المتبعة، تلك الرغبة التي تعكس ما ألم بهذه الفترة من اضطرابات أحدثتها الحرب العالمية الأولى وماتبعتها من دمار شامل. يطرح الشاعر تساؤلات حول قوة الكلمة جاعلاً من قارئه شريكاً أصيلاً وشاهداً علي عملية الأبداع الأدبي ليرسم المسار الذي يسلكه الأدب حتي يصل إلي المتلقي. وفي هذا السياق فإن علاقة الأدب بالفن تثري تعريف العمل الأدبي وتثمن مفهوم الحرية التي طالما كان أبولينير متعطشاً لها ومدافعاً عنها وهو ما يفصح عنه من خلال انتقاده لما أحدثته المدنية من تقييد لهذه الحرية متناولاً في الوقت ذاته الدور الذي ينبغي علي الشاعر الاضطلاع به في المجتمع.

« PENSER — serpenter. »

« Alphabet- l'étal des lettres, pas affublés de falbalas »

Michel Leiris, Glossaire, j'y serre mes gloses

L'écriture apollinairienne, telle qu'elle se présente dans les *Calligrammes*, ouvre la voie à une réflexion sur le propre de la création littéraire où le geste de l'écrivain, comme celui du peintre, est fondamentalement complété par le récepteur de son œuvre. C'est dans cette optique que nous envisageons ces textes, composés entre 1913 et 1916. Sous-titrées *Poèmes de la paix et de la guerre*, ces figures plus ou moins faciles à reconstituer, racontent la genèse de l'écriture dans sa dimension matérielle en tant qu'ensemble de lettres, de syllabes et de mots, mais aussi dans sa dimension poétique en tant que production inachevée. Les pages qui suivent constituent une tentative de relever, dans dix *Calligrammes*, les indices de ce que nous avons choisi d'appeler *l'Écriture de l'Écriture*. Le choix s'est porté sur des « *mimogrammes* »<sup>1</sup>, c'est-à-dire des calligrammes « *auto-représentatifs* »<sup>2</sup> qui renvoient à une réalité extralinguistique sans pour autant réussir à la transposer dans sa totalité<sup>3</sup>. L'objet de ces calligrammes est d'ailleurs directement désigné par Apollinaire qui nomme l'objet soit dans le texte du *calligramme*, soit dans un titre qu'il donne à celui-ci. Plusieurs définitions de *l'Écriture* se dégagent des figures étudiées, elles reprennent, entre autres, la notion de *la réception des œuvres, le rapport entre littérature et réalité et le rôle qu'un poète est appelé à jouer dans la société*.

<sup>1</sup> GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Pour une sémiologie du calligramme », Actes du Colloque de Stavelot 1977 : « Lecture et interprétation des calligrammes » in *Que-Vlo-Ve ?* (Bulletin de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire), No. 29-30, juillet-octobre 1981, p. 2. (Version numérique).

<sup>2</sup> *Ibid.*, *loc.cit.*

<sup>3</sup> Nous avons plutôt affaire à des *esquisses*, à des figures qui ressemblent en gros aux objets qu'ils désignent dans le monde réel.

L'intérêt porté à la question de l'*Écriture* se manifeste déjà depuis le titre du recueil puisque le poète y révèle la forme que prendront ses textes. Indirectement inscrite dans ce titre, la figure du lecteur l'est aussi dans les titres de certains calligrammes dont la lecture n'est pas toujours évidente<sup>4</sup>. Apollinaire met ainsi l'accent sur l'importance du *paratexte* qui oriente, dans une certaine mesure, le travail de l'interprétation<sup>5</sup>, sans pour autant effacer l'identité créatrice du lecteur :

« Une des fonctions majeures des calligrammes, leur «travail» spécifique serait d'empêcher le lecteur de décrire/déchiffrer un sens déjà-là, de le contraindre à se lancer dans une infinité de parcours de lecture en l'arrachant de sa place toute constituée de lecture dans une culture donnée (du signe, du sens, de la linéarité) pour lui proposer, à travers l'aventure de l'écriture, l'aventure de la lecture.»<sup>6</sup>

Quant au sous-titre, *Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), celui-ci permet de rattacher le genre des *Calligrammes* à la création poétique et de marquer l'alternance du *linéaire* et du *non-linéaire* qui caractérisera le recueil. Une thématique du recueil est déjà connue du lecteur qui la concevra désormais en fonction de l'ordre dans lequel les mots ont été placés : la *paix* d'abord, la *guerre* ensuite<sup>7</sup>.

*Paix et guerre*, qui n'est pas sans rappeler au lecteur le titre du classique russe *Guerre et paix* de Tolstoï, se présenterait comme une sorte d'apologie d'une paix que la barbarie de la Première Guerre mondiale est venue interrompre sans que le poète puisse comprendre pourquoi il en a été ainsi.

<sup>4</sup> Nommer l'objet du calligramme est souvent d'une grande aide pour le récepteur (Ex. *L'oiseau*, *Le cigare*, ...).

<sup>5</sup> Le lecteur sait, de prime abord, qu'il s'agira d'une écriture *image-texte*.

<sup>6</sup> GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Pour une sémiologie du calligramme », *art.cit.*, pp. 4, 5.

<sup>7</sup> Cet ordre est d'ailleurs confirmé par les dates indiquées (1913-1916). Il est repris dans les *Calligrammes : La Montre* : « Comme l'on s'amuse bien la beauté de la vie passe la douleur de mourir », *La petite auto* : « Ô nuit tendre d'avant la guerre », Le titre *La colombe poignardée* témoigne de même de la douleur du poète pour qui la guerre a meurtri la paix.

Bouleversant tout ordre établi, cette guerre ne manqua pas de faire autant dans le domaine des arts et des lettres et de pousser certains poètes à adopter des techniques d'écriture hors du commun. Ainsi, parler de la guerre en adoptant cette forme d'écriture permettrait-il de réfléchir sur la complexité de l'être humain et sur son comportement vis-à-vis de ses semblables tout en renouvelant des formes de création artistique dont la portée va dépasser la simple dimension esthétique ou ornementale.

D'autres indications sur la nature de son projet d'écriture sont données par le poète dans *Les Fenêtres*, deuxième poème du recueil, celui qui précède les premiers *Calligrammes*<sup>8</sup>. Apollinaire y explique, en quelque sorte ce qu'il entend faire par la suite sur les deux plans du fond et de la forme :

« Il y a un poème à faire sur l'oiseau qui n'a qu'une aile  
Nous l'enverrons en message téléphonique »<sup>9</sup>

Ce poème est repris, à quelques modifications près, dans le *Calligramme* de *l'oiseau* où le télégraphe est défini comme un oiseau qui vole, ce qui n'exclut tout de même pas une certaine logique liée au trajet effectué par cette courte missive :



Figure (1)<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Curieusement, le recueil ne commence pas par un *calligramme*, mais par un poème linéaire, *Liens*. Le sens de la transgression des règles et de la rupture des attentes caractérise bien la pensée et l'écriture apollinairiennes.

<sup>9</sup> APOLLINAIRE, Guillaume, *Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*, Gallimard, Collection « nrf », 1925, p. 25.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 60.

Apollinaire parle explicitement du *téléphone* et du *télégraphe*, deux moyens qui ont facilité la communication entre les hommes<sup>11</sup>. Mais, si *téléphone* et *télégraphe* renvoient respectivement à *la parole* et à *l'écrit*, ils possèdent ceci en commun : tous deux bannissent l'excédent de parole pour ne s'attarder que sur l'essentiel du message et tel sera en effet le principe des *calligrammes*. L'idée que le poète se fait de *l'écriture* commence à prendre corps pour se confirmer par la suite à travers différentes techniques telle que l'utilisation de phrases nominales courtes, l'absence de liens syntaxiques et de la ponctuation au même titre que la valorisation de la notion d'*espace* en tant qu'élément producteur de sens.

Confrontée à des textes où *l'absence* et le *vide* sont aussi importants que ce qui est directement perçu, la lecture des *Calligrammes* libère, à son tour, le lecteur de contraintes liées aux deux notions de *contexte* et de *cotexte*. C'est donc à partir d'éléments apparemment détachés les uns des autres que pourra se construire une infinité de parcours *du* texte et *au-delà* du texte :

« *Ce que le lecteur questionne, ce ne sont pas en effet seulement les mots privilégiés, mais l'emplacement, l'ampleur ou l'étroitesse des vides, le dynamisme ou la chute des vecteurs de phrase, semblable à l'auditeur complétant les propos qu'il écoute par des indices sonores – hésitations de la voix, pauses, redites- mais aussi par d'autres, purement visuels- altérations du visage, du regard, des gestes- qu'il relève dans l'attitude de celui qui s'adresse à lui et qui participent, que le locuteur l'ait voulu ou non, de son discours.* »<sup>12</sup>

Le *Calligramme* qui illustre de façon évidente l'interpellation directe du récepteur est celui de *l'arbrisseau* où Apollinaire semble désigner du doigt l'objet en train de se dessiner devant les yeux de son partenaire :

<sup>11</sup> Communication pourtant rompue dans ce contexte où les hostilités prennent le dessus.

<sup>12</sup> CHRISTIN, Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 2001, p. 117.

CET  
ARBRISSEAU  
QUI SE PRÉPARE  
A FRUCTIFIER  
TE  
RES  
SEM  
BLE

Figure (2)<sup>13</sup>

Une situation de communication est en train de se constituer entre Apollinaire et le lecteur qui partagerait le même Espace-Temps. Le démonstratif dirige le regard vers l'arbrisseau en train de se dessiner<sup>14</sup>. *Ecriture* et *lecture* se déroulent ainsi simultanément puisque le poète, en prenant la parole, semble dire au lecteur : *Suis-moi pour que nous créions ensemble un objet commun qui plus est, te ressemble*. En nommant l'objet de son *calligramme*, Apollinaire indique ainsi le sens d'une lecture qui accompagne le mouvement de l'écriture dans sa verticalité.

Considéré par Jean-Peytard comme un « *troisième genre de discours* »<sup>15</sup>, le calligramme est, entre autres, une mise en scène de *l'écriture* dans sa dimension graphique, celle qui rend possible la construction du message dans sa matérialité. Cette inscription sur la page de lettres, de syllabes et de mots donne naissance à une réflexion sur la fonction de *l'Écriture* dans la vie ainsi que sur l'utilité d'une ponctuation qui, en principe sert à rythmer et à préciser notre pensée. Il s'agit de même de la représentation d'une *écriture* en devenir qu'illustre la dissémination des lettres et des mots sur l'ensemble de la page :

<sup>13</sup> *Calligrammes*, p. 27. Le titre donné aux quatre *Calligrammes* figurant sur la page (*La maison, l'arbrisseau, le calligramme interpellant des amants et le cigare*) est *Paysage*.

<sup>14</sup> Le sens de l'écriture se fait du *haut* vers le *bas* contrairement à la nature des choses.

<sup>15</sup> Le premier genre étant le **roman** et le second le **théâtre**, PEYTARD, Jean, « Iconicité et référenciation (aux limites de l'écriture) » in *Semen* (Revue de sémiotique linguistique des textes et discours), no. 4, 1989, p. 3.(Version numérique).

*« On sait que, régulièrement dans notre culture, l'écriture s'efface au profit du «sens» qu'elle est chargée de véhiculer. Avec les calligrammes, au contraire, elle s'exhibe. La gêne que nous éprouvons encore régulièrement face à ces textes résistants aux dess(e)ins si singuliers, provient sans doute du fait qu'ils nous imposent leur nature de signes alors que tout notre code culturel dominant en matière de littérature vise la naturalisation du message par le biais d'un aplatissement de l'écriture.»<sup>16</sup>*

Cette coexistence du *verbal* et de l'*iconique*<sup>17</sup> traduirait ce désir d'établir une sorte de *Sur-communication* \_si on pourrait ainsi la nommer\_ avec autrui dans un contexte marqué par une rupture de la communication, à la fois cause et conséquence d'une guerre sans merci. Tout comme le système alphabétique, la civilisation de l'image est une étape incontournable dans l'histoire de l'écriture car elle ne marque pas seulement un passage de l'une à l'autre forme d'expression, mais elle est aussi fortement ancrée dans certaines cultures contemporaines<sup>18</sup>. Mais si l'image est *écriture*, elle est aussi dans *l'écriture*, en témoigne l'emploi, à titre d'exemple, par les récepteurs d'une œuvre littéraire de mots et d'expressions empruntés au domaine de la peinture : *peindre ou camper un personnage, esquisser les traits de ..., brosser le portrait de..., peinture d'une société (de ses mœurs, etc.)*. Ainsi le mot *image*, est-il aussi doublement employé au propre et au figuré:

*« Le même terme d' « image » désigne globalement l'œuvre plastique et le procédé utilisé par l'écrivain, par exemple sous forme de métaphore ou de comparaison. [...] mais tout se passe, dans la langue, comme si l'opération était du même*

<sup>16</sup> GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Pour une sémiologie du calligramme », *art.cit.*, p. 4.

<sup>17</sup> Daniel Bergez parle d'une « *picturalisation de l'écriture* » dans *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 187. Nous pensons aussi au titre d'un recueil de Paul Eluard : *Donner à voir*.

<sup>18</sup> Nous pensons à ce propos aux deux cultures japonaise et chinoise. Jean-Pierre Goldenstein note en effet qu'« *Interroger le calligramme comme système signifiant consiste avant tout à s'informer des différents moyens dont l'homme dispose pour écrire.* », *art.cit.*, p. 1.

*ordre. De même, il n'est pas indifférent que l'on dise d'un texte qu'il « dépeint » tel objet ou telle scène du monde. « Décrire » n'est d'ailleurs qu'un intensif du verbe « écrire » : le partage d'un même lexique entre littérature et figuration semble renvoyer à une même fonction essentielle. »<sup>19</sup>*

L'exploitation des ressources offertes à la fois par la littérature et par les arts est, par ailleurs, le témoignage d'une effervescence culturelle dans tous les domaines en ce début de siècle où écrivains et peintres sont en contact étroit les uns avec les autres, conscients qu'ils étaient de cette réalité commune qu'ils pouvaient mettre en scène au moyen des mêmes techniques :

*« L'exemple d'Apollinaire montre bien le rôle, une fois encore moteur, de la poésie dans le dialogue entre littérature et peinture pour l'époque contemporaine. Dès le début du siècle, les poètes sont à l'écoute des courants picturaux (ce qui montre une mutation importante : c'est à présent la littérature qui est soumise à la séduction de la peinture). L'écriture d'Apollinaire, comme celle de Reverdy, présente des analogies frappantes avec le cubisme contemporain : même goût des ruptures, des mélanges de plans différents et du « collage » d'éléments rapportés. »<sup>20</sup>*

Mais l'échange qui s'est produit entre poètes et peintres est également tributaire de l'usage que chaque artiste entendait faire de son art car l'inscription des calligrammes d'Apollinaire dans la tradition de la poésie dite *visuelle* ou *figurative* est aussi une sorte de remise en question du pouvoir d'une *écriture* récusée dans sa forme linéaire, c'est-à-dire dans sa présentation communément admise. N'étant pas l'inventeur de ces formes, Apollinaire en a fait un moyen pour exprimer l'idée qu'il se ferait de l'écriture tout en invitant

<sup>19</sup> BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, op.cit., p.42.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 35.



le lecteur à l'accompagner au cours de ce voyage dans le Temps et dans l'Espace :

*« Rhodes, poète du IV<sup>ème</sup> siècle avant J.-C., est considéré comme l'auteur des premiers « vers figurés » [...], qui combinent longueur variable de vers et contrainte linéaire de l'alphabet pour permettre au lecteur de recomposer au cours de sa lecture la forme de l'objet désigné. Le XV<sup>ème</sup> siècle, qui prendra goût à ces créations devenues, avec l'apparition de l'imprimerie, l'occasion d'autant de prouesses typographiques, devait produire de nombreuses réalisations du même genre, [...]. Elles se multiplieront dans toute l'Europe du XVII<sup>ème</sup> au XIX<sup>ème</sup> siècle, réalisées à des fins le plus souvent amusantes ou parodiques. »<sup>21</sup>*

Outre le lyrisme qui distingue ses *calligrammes* de ceux de ses prédécesseurs, la concision est de règle dans la plupart des textes et ce, éventuellement pour souligner l'idée de l'inachèvement inhérente à la littérature :

*« On sait que dans la tradition classique les vers figurés formaient des masses solides, remplissant entièrement le moule de l'objet qu'ils représentaient : de là leur nom de vers rhopaliques, c'est-à-dire en forme de massue. Déjà dans «Lettre-Océan» Apollinaire rompt avec cette tradition: aux formes solides et pleines il substitue soit des formes creuses ou évidées où une seule ligne de lettres dessine le contour des objets, soit des formes éclatées où des lignes rayonnent dans différentes directions sur la page. »<sup>22</sup>*

<sup>21</sup> CHRISTIN, Anne-Marie, *Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia*, Flammarion, 2001, p. 378. Pour plus de détails sur la vie et l'œuvre de Simmias de Rhodes, Cf. PEIGNOT, Jérôme, *Du calligramme*, Paris, Sté Nlle des Editions du Chêne, 1978, pp. 6-9.

<sup>22</sup> LOCKERBIE, S.I., « Forme graphique et expressivité dans les calligrammes », Actes du Colloque de Stavelot 1977 : « Lecture et interprétation des calligrammes » in *Que-Vlo-Ve ?* (Bulletin de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire), No. 29-30, juillet-octobre 1981, p.1. (Version numérique).

Le renouvellement du genre ne marque pas pour autant un détachement des sources car les *calligrammes* racontent aussi l'histoire de l'écriture qui a évolué grâce à l'imprimerie. Les majuscules et minuscules que nous relevons sur les pages du recueil et qui sont souvent séparées les unes des autres permettent au poète de remonter, une fois de plus, aux premiers éléments de toute expression verbale. Cette valeur, mais surtout ce pouvoir de la Lettre a déjà été souligné par Victor Hugo dans ses *Carnets de voyage* publiés en 1839:

*« Avez-vous remarqué combien l'Y est une lettre pittoresque qui a des significations sans nombre ?- L'arbre est un Y ; l'embranchement de deux routes est un Y ; le confluent de deux rivières est un y ; une tête d'âne ou de bœuf est un Y ; un verre sur son pied est un Y, un lys sur sa tige est un Y ; un suppliant qui lève les bras au ciel est un Y. Au reste cette observation peut s'étendre à tout ce qui constitue élémentairement l'écriture humaine. »<sup>23</sup>*

Ce jeu de ressemblances se poursuit pour toutes les lettres : l'alphabet étant l'origine de toutes les sciences, de toutes les idéologies et de toutes les activités de l'homme sur terre :

*« Toutes les lettres ont d'abord été des signes et tous les signes ont d'abord été des images. La société humaine, le monde, l'homme tout entier est dans l'alphabet. La maçonnerie, l'astronomie, la philosophie, toutes les sciences ont là leur point de départ, imperceptible, mais réel ; et cela doit être. L'alphabet est une source. »<sup>24</sup>*

<sup>23</sup> HUGO, Victor, *Œuvres complètes. Voyages*, Paris, Robert Laffont, 1987, p. 684.

<sup>24</sup> *Ibid. loc. cit.*

Dans *Calligrammes*, cette quête des origines en laquelle Apollinaire semble trouver refuge et consolation, paraît à plusieurs endroits évidente. Elle consiste surtout dans la mise en valeur du mot, ce « *poisson subtil* »<sup>25</sup> qui se meut gracieusement. L'autonomie du mot par rapport à l'ensemble du texte n'impose pas au poète un respect des règles typographiques en vigueur et libère ainsi son *écriture* du poids des traditions:

*« Le mot, soubassement du fond et de la forme de la littérature, est dès lors considéré comme la matière première de l'expression, une entité autonome dont on souligne, pour la première fois, l'importance. L'exploration de la liberté typographique conduit à l'examen du rôle du mot et d'une écriture en liberté, ce qui représente un tournant dans l'évolution de la littérature narrative. »*<sup>26</sup>

Dans *Liens*, premier poème du recueil, Apollinaire rejette toute entrave à cette liberté tout en exhortant ceux qui sont « *Libres de tous liens* »<sup>27</sup> à s'unir pour faire partager cette valeur universelle :

*« Rails qui ligotez les nations  
Nous ne sommes que deux ou trois hommes  
Libres de tous liens  
Donnons-nous la main »*<sup>28</sup>

L'exaltation d'une écriture libre de toute contrainte se dégage de même du *Musicien de Saint-Merry* où Apollinaire manifeste sa volonté de dépasser les frontières de ce monde et de « *chanter la joie d'errer* »<sup>29</sup>. Ainsi

<sup>25</sup> « Entends nager le Mot poisson subtil » écrit Apollinaire dans *Visée*, *Calligrammes*, p. 86.

<sup>26</sup> SOLANAS JIMÉNEZ, Maria del Carmen « La typographie dans la prose en liberté futuriste » in *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, [En ligne], 24 | 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/6699>

<sup>27</sup> *Calligrammes*, p. 23

<sup>28</sup> *Ibid.*, loc.cit.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 48.

s'esquisse une autre définition de *l'écriture*, celle d'une aventure à la découverte des limites du *Moi créateur*:

« *Je ne chante pas ce monde ni les autres astres  
Je chante toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et  
des astres  
Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir* »<sup>30</sup>

Quelques pages plus loin, il regrette, une fois de plus, l'absence de cette liberté lorsqu'il écrit dans « *Visée* » : « *Je t'aime liberté qui veille dans les hypogées* »<sup>31</sup>. Mais, ne se contentant pas d'insuffler au lecteur cet amour de la liberté, il l'incite à se défaire de toute convention qui l'empêche de profiter pleinement de sa vie :

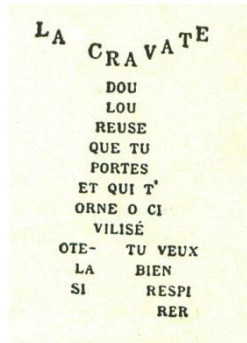


Figure (3)<sup>32</sup>

Considérée comme un ornement inutile, la cravate l'est autant que la ponctuation ici absente. Le poète s'adresse directement au lecteur à travers le pronom *Tu* et l'impératif *ôte-la* pour le conseiller de se débarrasser d'un objet

<sup>30</sup> *Calligrammes*, p. 48.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p.53.

aussi encombrant qui, par ailleurs, efface son identité en l'intégrant à une foule où tout le monde se ressemble.

Cette omission des liens syntaxiques et des signes de ponctuation est une technique ou plutôt une attitude tout à fait normale lorsque, affecté par une catastrophe ou un malheur quelconque, un individu cherche à se défouler en partageant sa détresse avec un, voire plusieurs récepteurs:

*« Supposez donc qu'un ami doué de ce don lyrique se trouve dans une zone de vie intense (révolution, guerre, naufrage, tremblement de terre, etc.) et vienne, aussitôt après, vous raconter ses impressions. Savez-vous ce que fera tout instinctivement votre ami en commençant son récit ? Il détruira brutalement la syntaxe en parlant, se gardera bien de perdre du temps à construire ses périodes, abolira la ponctuation et l'ordre des adjectifs et vous jettera à la hâte dans les nerfs toutes ses sensations visuelles, auditives et olfactives, au gré de leur galop affolant. »<sup>33</sup>*

Confirmant cette idée, Apollinaire laisse entendre, en révélant au lecteur sa posture d'écriture, que l'écrivain note ses sensations dans l'ordre où elles se présentent dans sa tête. L'expérience exceptionnelle et particulièrement pénible de la guerre semble priver le poète du *luxe*, si nous pouvons ainsi le nommer, de l'emploi des signes de ponctuation que la lecture se chargerait de restituer. Dans *Les collines*, poème linéaire, Apollinaire décrit ainsi le déroulement du processus de *l'écriture*:

*« Maintenant je suis à ma table  
J'écris ce que j'ai senti  
Et ce que j'ai chanté là-haut  
Un arbre élancé que balance*

<sup>33</sup> MARINETTI, Filippo Tommaso, « Les mots en libertés futuristes » in *Inter : art actuel*, n° 103, 2009, p. 21. (Version numérique) : URL : [http://traumawien.at/stuff/theory/marinetti-filippo\\_les\\_mots\\_en\\_libertes\\_futuristes.pdf](http://traumawien.at/stuff/theory/marinetti-filippo_les_mots_en_libertes_futuristes.pdf)

*Le vent dont les cheveux s'envolent* »<sup>34</sup>

L'absence de la ponctuation, également appliquée aux poèmes linéaires, multiplie les parcours de lecture puisqu'il s'agira d'imaginer les rapports logiques entre mots, phrases et bouts de phrases.<sup>35</sup> A examiner le calligramme du *Cigare*, que nous avons ainsi compris : « *Un cigare allumé : qui fume ?* »<sup>36</sup>, nous nous sommes d'abord interrogés sur la fonction du point d'interrogation qui n'a pas sa place dans le calligramme de la *Maison*<sup>37</sup> inscrit sur la même page. Ce signe devrait-il se déplacer vers le *Cigare*, c'est-à-dire se déplacer dans l'espace jusqu'à assumer la fonction qui lui est d'habitude assignée?

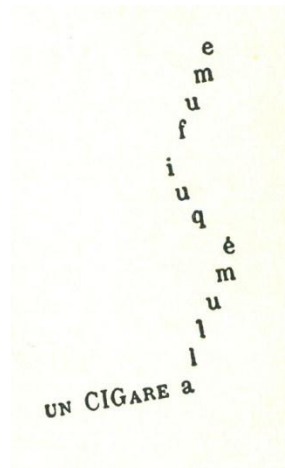


Figure (4)<sup>38</sup>

L'idée d'*absence* serait aussi celle de l'omission du pronom relatif *que*, sorte de jeu où s'alternent *sujet* et *objet* : *un cigare allumé que fume ..... ? Est-*

<sup>34</sup> Calligrammes, pp.34, 35.

<sup>35</sup> Nous relevons néanmoins dans le recueil quelques **points d'exclamation** qui suivent les différentes interjections employées : *Ah ! Oh ! Ha ! Eh !* ainsi que le **trait d'union**. Apollinaire omet le **point** qui marque la fin d'une phrase et ajoute tout de suite la **majuscule** qui marque le début de la phrase suivante, une façon de dire que le **point** est inutile puisque la **majuscule** sert déjà de ligne de démarcation entre les phrases.

<sup>36</sup> Calligrammes, p. 27.

<sup>37</sup> Cf. Annexe, p. 30.

<sup>38</sup> Calligrammes, p.27.

ce ici l'objet inanimé qui fait l'action ? Sur le plan linguistique, tout serait possible tant que le respect des règles syntaxiques est observé, ce qui est le cas dans ce calligramme. D'autres part, le calligramme se lit du bas vers le haut, faut-il en faire autant pour son interprétation et admettre que c'est l'*objet* qui devient *sujet* ? La puissance de l'*Écriture* transparaîtrait ainsi à travers cet exemple puisque le cigare ne peut fumer en réalité (à moins que le verbe *fumer* ne soit compris dans le sens de *dégager de la fumée*) mais qu'il peut être doté de ce pouvoir sous la plume du poète. Ainsi, l'*Écriture* serait-elle renversement d'un ordre établi pour donner plus de pouvoir au mot et le libérer de toute contrainte. *Un cigare allumé qui fume* réduirait l'homme\_ dont nous ne pouvons voir qu'un nez et une partie de la bouche\_ au statut d'objet soumis à l'action d'autres objets plus forts que lui.

Revisitée par Apollinaire, la notion d'*Espace* est déjà ancrée dans la création poétique puisque nous la relevons, à titre d'exemple, dans les *sonnets* : « *La spatialité poétique est d'ailleurs patente dans certaines « formes poétiques globales » comme le sonnet, dont on a bien des fois souligné le caractère architectural ou pictural [...] »*<sup>39</sup>. L'*Espace* renvoie aux *blancs* qu'il revient au récepteur de combler. Dans le cas des *Calligrammes*, le vide assume, de surcroît, une fonction de mise en relief des contours de l'image :

« *C'est surtout la poésie qui a mobilisé cette perception spatiale du texte. Elle la convoque presque par nature, puisque le poème se donne toujours comme une inscription découpée sur le fond blanc de la page. La tradition typographique exclut en effet que, dans un recueil, plusieurs poèmes soient en concurrence sur une même page. Celle-ci offre ainsi au poème un cadre visuel, [...]. »*<sup>40</sup>

<sup>39</sup> BERGEZ, Daniel, *Littérature et peinture*, op.cit., p. 138.

<sup>40</sup> *Ibid.*, loc.cit.

Les *espaces* favorisent, d'autre part, le *mouvement* car il s'agit bien d'une écriture en mouvement. Le lecteur cherche en effet la direction à prendre pour restituer le message dans sa forme linguistique avant de lui attribuer un sens en rapport avec l'image dans le cas des *calligrammes auto-représentatifs*. Le découpage et la disposition des syllabes rappellent le *jeu des points à relier* pour obtenir une image. Le poète soulève alors des interrogations sur la genèse de la composition des *Calligrammes* : le *dessin* a-t-il précédé l'*écriture* ou est-ce bien les mots qui ont été disséminés sur l'*espace* de la page puis reliés ? Ainsi, l'*Écriture* devient-elle à la fois *sens* et *sens* puisqu'elle est désormais capable de définir son propre mode de lecture en dépit de toute transgression des règles.

Mais si l'*Espace*, premier élément d'une dichotomie indissociable du fait littéraire est mis en relief dans tous les calligrammes, le *Temps*, lui, est explicitement représenté par le calligramme de *La Montre*. Ressemblant surtout à un réveille-matin, l'objet reprend, tout comme *La cravate* esquissée sur la même page, la question des limites de la modernité : l'usage d'un réveille-matin renvoyant à cette civilisation de la vitesse où le quotidien d'un individu qui travaille commence par un signal d'alarme :



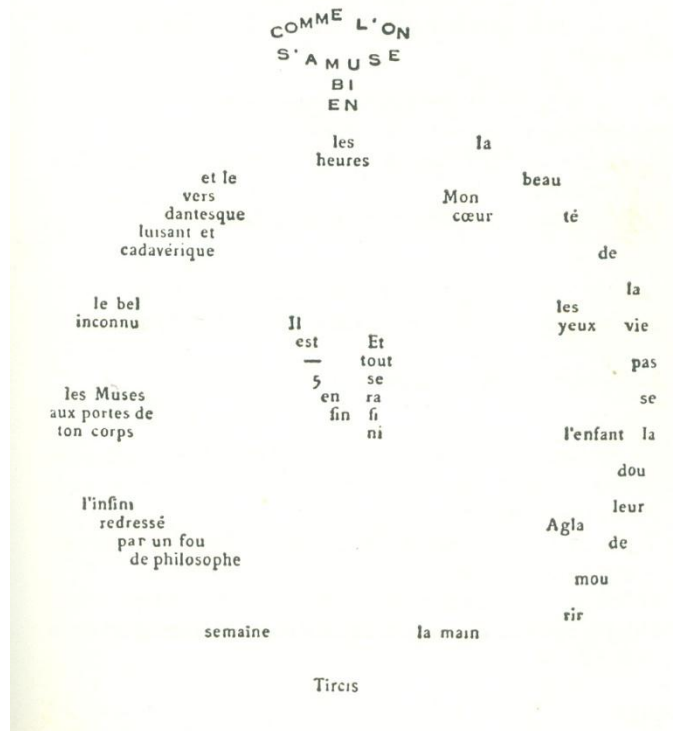


Figure (5)<sup>41</sup>

Le Temps est aussi composé de ces heures que l'on passe à écrire des vers à la main ou encore à dessiner des figures en attendant *les Muses* et en empruntant à nos prédécesseurs, à *Dante*, ou bien à *La Fontaine* dont il cite le titre de l'une des fables : *Tircis et Amarante*<sup>42</sup>. *Les Muses* seraient aussi le témoignage de ce mariage heureux entre la littérature et les différents arts et *Les yeux et le vers dantesque*, une allusion aux calligrammes qui attirent les yeux d'abord.

<sup>41</sup> *Calligrammes*, p. 53. Nous lisons de l'extérieur vers l'intérieur le texte suivant : *Comme l'on s'amuse bien la beauté de la vie passe la douleur de mourir Tircis semaine l'infini redressé par un fou de philosophe les Muses aux portes de ton corps le bel inconnu et le vers dantesque luisant et cadavérique les heures mon cœur les yeux l'enfant Agla la main Il est - (moins) cinq enfin (Effectivement les aiguilles indiquent qu'il est midi / minuit moins cinq) Et tout sera fini.*

<sup>42</sup> LA FONTAINE, *Fables*, Livre VIII, Fable XIII, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 219-221.

La question du rapport entre *littérature* et *réalité* est également soulevée par Apollinaire surtout dans les *calligrammes* que Goldenstein qualifie d'« *anti-représentatifs* »<sup>43</sup> mais aussi, nous semble-t-il, dans le *calligramme Cœur* où le lecteur perçoit effectivement le dessin d'un cœur mais non l'objet auquel il ressemble :

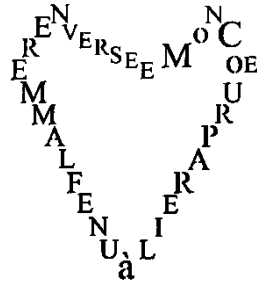


Figure (6)<sup>44</sup>

Chercher la forme d'une flamme renversée ne serait autre qu'une réaction au texte où l'adjectif *pareil* suivi de la préposition *à* ne peut prêter à équivoque. S'agit-il donc de la flamme dans le sens d'*amour* et de *passion* ? Dans ce cas, il s'agirait d'un rapport abstrait, celui qui lie en effet tous les objets esquissés à leurs équivalents réels. Le célèbre tableau de René Magritte *Ceci n'est pas une pipe* illustre bien cette idée d'une attente rompue aussitôt la légende lue :

<sup>43</sup> GOLDESSTEIN, « Jean-Pierre, Pour une sémiologie du calligramme », *art.cit.*, p. 2.

<sup>44</sup> *Calligrammes*, p. 58.



Figure (7)

*« [...] la graphie travaille à produire un simulacre iconique ; la procédure du "comme si" se déploie. Et paradoxalement, alors que l'on peut attendre de l'icône qu'elle fixe le référent par le dessin qu'elle en trace, elle déclenche une fuite du sens, un glissement, un déploiement des significations, une labilité qu'accentue en redondance la rhétorique de la comparaison. Tout n'est que reflet de reflet. Le référé n'est pas le référent... Le texte dit sa capacité impuissante à référencer totalement. A vouloir, par iconification, enfermer le sens, le poème, ne réussit qu'à le rendre plus foisonnant et plus insaisissable. »<sup>45</sup>*

Ne s'agissant pas d'une pipe que l'on peut toucher mais bien d'une simple représentation d'un objet qui devient abstrait<sup>46</sup>, car la pipe de Magritte représenterait l'ensemble des pipes, renverrait à l'idée de fumer une pipe ou d'en posséder une pour quelque objectif que ce soit. Apollinaire fait de même dans ses esquisses d'objets lorsqu'il met l'accent sur la fonction mimétique de la littérature tout en en précisant les limites.

<sup>45</sup> PEYTARD, Jean, « Iconicité et référenciation (aux limites de l'écriture) », *art.cit.*, p. 4.

<sup>46</sup> C'est presque une contradiction.

Quant à la schématisation du monde, celle-ci souligne l'influence qu'exercent les arts sur l'écriture apollinaire et plus précisément le mouvement révolutionnaire du *futurisme* dont le poète avait signé le manifeste avec d'autres artistes. Publié le 29 juin 1913 à Paris sous le titre de *L'ANTITRADITION FUTURISTE*, le texte expose les techniques d'écriture prônées par les représentants de ce courant anticonformiste :

« DESTRUCTION

*Suppression [...]*

*des syntaxes déjà condamnées par l'usage dans toutes les langues*

*[...]*

*de la ponctuation*

*de l'harmonie typographique*

*[...]*

*du vers et de la strophe*

*[...]*

*de l'ennui »<sup>47</sup>*

Ainsi, *Condenser* et *résumer*, sont-ils les maîtres mots de l'écriture apollinaire dans *Calligrammes*, une écriture qui se veut certes rebelle mais qui n'en est pas moins profonde et moins dense que sous sa forme habituelle. *L'Écriture* puise ses ressources dans cette civilisation du visuel où la valeur de l'image, élément constitutif de la mémoire de tout créateur, est mise en saillie:

« *L'écriture calligrammatique devient une forme d'expression vitale pour lui [Apollinaire] précisément dans la mesure où elle reflète la schématisation naturelle de sa vision. Etant les*

<sup>47</sup> Nous voyons déjà dans la suppression de la ponctuation et de la syntaxe les principes du langage des SMS lequel n'est qu'un système représentatif de l'idée que les jeunes se font de l'écriture de leur époque. Quant à *l'harmonie graphique*, elle est définie en ces mots par Marinetti : « *Nous emploierons aussi dans une même page 3 ou 4 encres de couleurs différentes et 20 caractères différents s'il le faut. Par exemple : ite/ic/ues pour une série de sensations semblables et rapides, gras pour les onomatopées violentes, etc. Nouvelle conception de la page typographiquement picturale.* », « Les mots en liberté futuristes », *art.cit.*, p. 23. La condamnation de la syntaxe dans les autres langues est notée en plus petits caractères.

*équivalents plastiques d'une façon de voir qui est profondément la sienne, les dessins des poèmes acquièrent ainsi la plus forte charge d'affectivité. »<sup>48</sup>*

Mais l'Écriture est aussi une *renaissance* chez Apollinaire car le rêve de *liberté* est surtout celui d'un nouvel espoir qui permettra au poète de redonner sens au monde en prêtant vie à des objets figés. Il s'agira ainsi de régénérer des images<sup>49</sup> disparues et de les redéfinir au fur et à mesure de leur renaissance dans son cœur mais aussi dans son esprit.

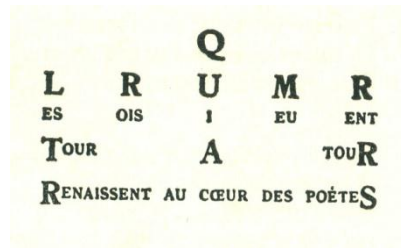


Figure (7)<sup>50</sup>

Ce rapport entre poètes et rois ne confère-t-il pas de la majesté à la mission des poètes ? Cette majesté n'était-elle pas aussi due au pouvoir que possèdent les poètes de restituer tout un univers par les mots ? La création littéraire est ainsi dotée de ce pouvoir de restitution, ne serait-ce qu'à travers un symbole, la *Couronne*, que le lecteur s'appropriera par la suite pour compléter la tâche du poète. Dans le *Calligramme Il pleut*, la pluie assure cette renaissance qui survient après la mort et l'oubli, marquant de la sorte la fin d'une étape et le début d'une autre. C'est à travers cette pluie que disparaîtra un pan du passé d'Apollinaire : le souvenir des femmes qu'il a connues, les

<sup>48</sup> LOCKERBIE, S.I., « Forme graphique et expressivité dans les calligrammes », *art.cit.*, p. 3.

<sup>49</sup> Nous revenons toujours au concept de *l'image*.

<sup>50</sup> *Calligrammes*, p. 58.

rencontres qui l'ont marqué, mais aussi les *liens* qui asservissent son récepteur:

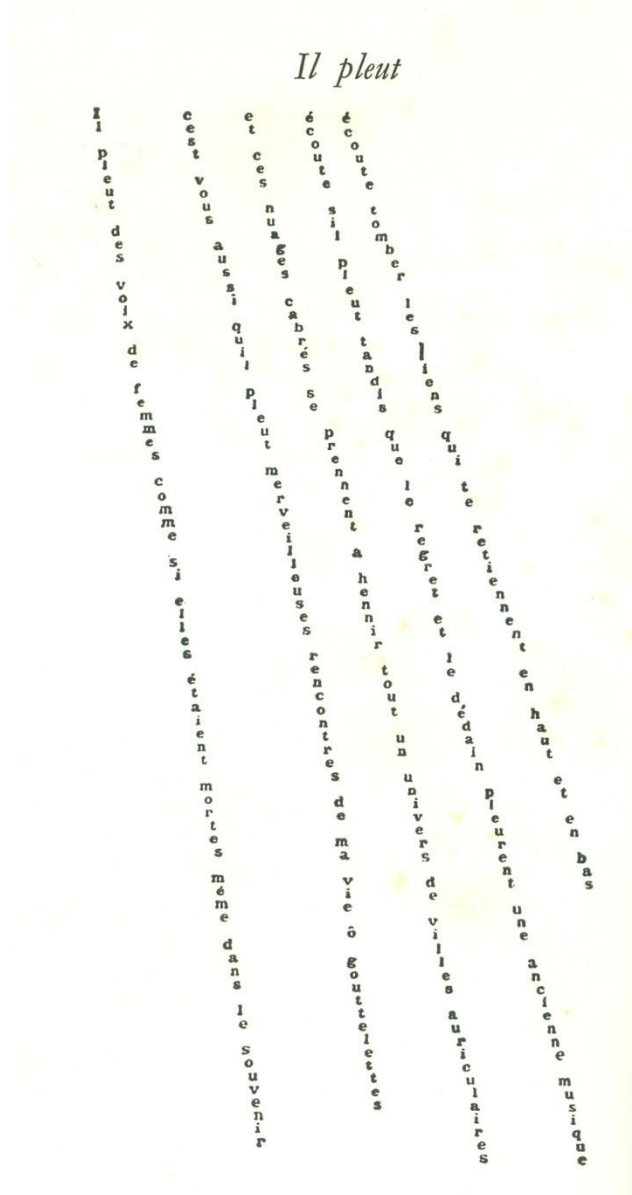


Figure (8)<sup>51</sup>

<sup>51</sup> *Calligrammes*, p. 64. Le Calligramme se lit ainsi du haut vers le bas, tel le mouvement de la pluie : *Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir / c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes / et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires / écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique / écoute tomber les liens qui retiennent en haut et en bas.*

Mais pourquoi les nuages sont-ils assimilés à des chevaux que l'on dresse ? Est-ce pour souligner la force de cette pluie dans les deux sens de *pouvoir* et de *bruit produit* ? Ou bien s'agit-il simplement d'une phrase tronquée ? Ainsi s'interrogerait le lecteur, témoin néanmoins de la scène qu'Apollinaire rapporte dans ses détails sonores: *des voix , hennir , écoute* (répété à deux reprises), *musique* ... Le titre du Calligramme n'est pas sans rappeler au partenaire / témoin de la création littéraire le poème de Paul Verlaine *Il pleure dans mon cœur*<sup>52</sup> où le poète évoque un état de *spleen* qu'il n'arrive pas à justifier. La référence à Verlaine paraît d'autant plus significative que la construction des deux titres est la même à une différence près dans le titre de Verlaine. Les deux poètes partagent un état d'esprit où le souvenir se mêle au regret, au dédain et à l'écœurement (surtout chez Verlaine) marquant ainsi la fin d'une étape de la vie. Le lecteur constate ainsi que l'écriture est continuité et reprise de ce qui la précède et que, dans le cas Apollinaire / Verlaine verticalité et horizontalité se rejoignent dans un jeu de correspondances qui se présente comme suit :

-« *Il pleut des voix de femmes / Il pleure dans mon cœur*

- Et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de *villes* / Comme il pleut sur *la ville*

- Ô *gouttelettes*, *Ecoute tomber* les liens qui te retiennent de bas en haut, *Ecoute s'il pleut / Ô bruit doux de la pluie* par terre et sur les toits !

- *Ecoute s'il pleut* tandis que le *regret* et le *dédain* pleurent une ancienne *musique* / Pour un cœur qui *s'ennuie*, ô le *chant* de la pluie

- .... tandis que le *regret* et le *dédain* pleurent une ancienne *musique* / dans ce cœur qui *s'écœure* »<sup>53</sup>

<sup>52</sup> *Romances sans paroles*, (1874).

<sup>53</sup> *Ibid.*

Si les *Calligrammes* sélectionnés révèlent plusieurs conceptions de *l'écriture* pour leur créateur, ils véhiculent aussi, plus ou moins directement, les idées d'Apollinaire sur la fonction et le statut du poète dans la société. Dans *Merveille de la guerre*, le poète annonce au lecteur l'objet de son projet, à savoir l'histoire du poète :

« Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire  
 Qui fut à la guerre et sut être partout  
 Dans les villes heureuses de l'arrière  
 Dans tout le reste de l'univers  
 Dans ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé  
 Dans les femmes dans les canons dans les chevaux  
 Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux  
 Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes »<sup>54</sup>

Cette mise en abyme, qui rejoint l'*autoreprésentation* propre aux *mimogrammes*, où Apollinaire dit Apollinaire n'est que trop évidente dans *Miroir* où le nom du poète tient lieu de son image :

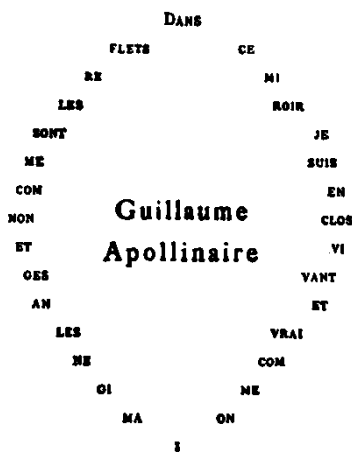


Figure (9)<sup>55</sup>

<sup>54</sup> *Calligrammes*, pp. 138, 139. Le *Calligramme* se lit comme suit : *Dans ce miroir je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 58.



La référence serait aussi faite à la solitude de l'écrivain *enclos vivant*, claustration cependant favorable à la création puisqu'elle permet de se tenir à distance pour mieux voir le monde. L'idée du poète objet de son écriture que nous retrouvons aussi dans le *Plongeur de Narcisse* de Michel Leiris fait-elle allusion à l'*autotélicité* du texte littéraire ?

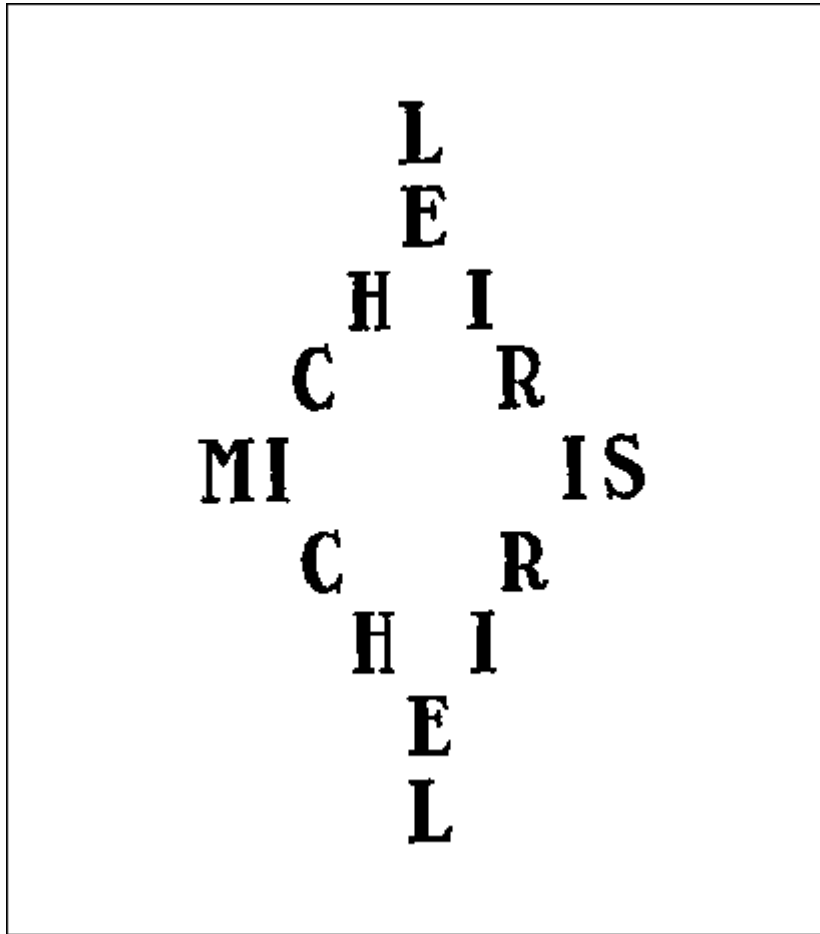


Figure (10)<sup>56</sup>

Bien que condamné à une solitude parfois involontaire, le poète demeure « *la langue du monde* »<sup>57</sup>, le porte-parole de la collectivité, celui qui prend la

<sup>56</sup> LEIRIS, Michel, *Mots sans mémoire. Glossaire. j'y serre mes gloses*, Paris, Gallimard, nrf, 1969, p. 115

défense de causes nationales aussi bien qu'universelles. L'écrivain vivant à l'écart de sa société n'est-il pas toujours à même de parler au nom des autres et d'extérioriser leurs maux ?

S  
A  
LUT  
M  
O N  
D E  
DONT  
JE SUIS  
LA LAN  
GUE É  
LOQUEN  
TE QUESA  
BOUCHE  
O PARIS  
TIRE ET TIRERA  
T O U      JOURS  
AUX      A L  
L E M      A N D S

Figure (11)<sup>58</sup>

Objet identitaire par excellence, la Tour l'est autant pour la France que pour Apollinaire qui *tire et tirera toujours sa langue aux allemands*. Dans ce contexte de guerre, le poète se fera surtout le chantre de l'amour et de la tolérance : tel devra être sa fonction dans la société. Apollinaire semble même affirmer qu'il détient, seul, le pouvoir de l'éloquence d'où sa supériorité. Symbole d'une modernité, récusée par certains<sup>59</sup>, la Tour Eiffel renvoie-t-elle à l'écriture à la fois contestée et contestataire d'Apollinaire ?

Le voyage au pays de *l'écriture* a permis à Apollinaire de partager avec son récepteur la construction progressive d'un fait littéraire depuis la genèse jusqu'à l'aboutissement à un texte conjointement composé. Marqué par les événements de son temps et imprégné des techniques du *futurisme*, le poète se livre à un jeu entre le *vu* et le *lu* pour dire l'atrocité de la guerre et la nécessité

<sup>57</sup> *Calligrammes, La tour Eiffel*, p. 76.

<sup>58</sup> *Ibid.*, loc.cit..

<sup>59</sup> Nombre d'artistes avaient protesté contre l'érection de la Tour Eiffel dans une lettre ouverte publiée le 14 février 1887 dans la revue *Le Temps*. Zola, Maupassant, Sully Prud'homme et Huysmans furent parmi les signataires de ce document.

impérieuse de renouer la communication avec ses semblables. Dépassant de loin la seule dimension ludique, *Calligrammes* trace ainsi le cheminement d'une écriture qui chante la reconquête de la liberté, de l'amour et de la paix.

**Bibliographie :**

- APOLLINAIRE, Guillaume, Calligrammes. Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916), Gallimard, Collection « nrf », 1925.

**Calligrammes étudiés :**

1. L'oiseau
2. L'arbrisseau
3. La cravate
4. Le cigare
5. La montre
6. Cœur
7. Couronne
8. Il pleut
9. Miroir
10. Tour Eiffel

**Ouvrages consultés :**

- BERGEZ, Daniel, Littérature et peinture, Paris, Armand Colin, 2004.
- CHRISTIN, Anne-Marie, L'image écrite ou la déraison graphique, Paris, Flammarion, 2001.
- -----, Histoire de l'écriture, de l'idéogramme au multimédia, Paris, Flammarion, 2001.
- HUGO, Victor, Œuvres complètes. Voyages, Paris, Robert Laffont, 1987.
- LA FONTAINE, Fables, Livre VIII, Fable XIII, Paris, Garnier-Flammarion, 1966.
- LEIRIS, Michel, Mots sans mémoire, Glossaire, j'y serre mes gloses, Paris, Gallimard, 1969.
- PEIGNOT, Jérôme, Du calligramme, Paris, Sté Nlle des Editions du Chêne, 1978.

**Articles :**

- GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, « Pour une sémiologie du calligramme », Actes du Colloque de Stavelot 1977 : « Lecture et interprétation des calligrammes » in Que-Vlo-Ve ? (Bulletin de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire), No. 29-30, juillet-octobre 1981.
- LOCKERBIE, S.I., « Forme graphique et expressivité dans les calligrammes », Actes du Colloque de Stavelot 1977 : « Lecture et interprétation des calligrammes » in Que-Vlo-Ve ? (Bulletin de l'Association internationale des amis de Guillaume Apollinaire), No. 29-30, juillet-octobre 1981.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, « Les mots en libertés futuristes » in Inter : art actuel, n° 103, 2009, p. 21. (Version numérique) :URL : [http://traumawien.at/stuff/theory/marinetti-filippo\\_les\\_mots\\_en\\_libertes\\_futuristes.pdf](http://traumawien.at/stuff/theory/marinetti-filippo_les_mots_en_libertes_futuristes.pdf)
- PEYTARD, Jean, « Iconicité et référenciation (aux limites de l'écriture) » in Semen (Revue de sémiotique linguistique des textes et discours), no. 4, 1989.
- SOLANAS JIMÉNEZ, Maria del Carmen « La typographie dans la prose en liberté futuriste » in Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives, [En ligne], 24 | 2013. URL : <http://narratologie.revues.org/6699>

Annexes :

V  
OI                    ?  
                         LA  
C I                    MAISON  
O ù                    NAISSENT  
LES                                    È  
TOI                                    LES  
ET LES DIVINITÉS

*Calligrammes, p. 27*

**Alpes et Pyrénées**

**Voyage de 1839 (Alpes)**

**24 septembre, 7 heures du matin**

«[...]»

*A, c'est le toit, le pignon avec sa traverse, l'arche, arx ; ou c'est l'accolade de deux amis qui s'embrassent et qui se serrent la main ; D, c'est le dos ; B, c'est le D sur le D, le dos sur le dos, la brosse ; C, c'est le croissant, c'est la lune ; E, c'est le soubassement, le pied-droit, la console et l'architrave, toute l'architecture à plafond dans une seule lettre ; F, c'est la potence, la fourche, furca ; G, c'est le cor ; H, c'est la façade de l'édifice avec ses deux tours ; I, c'est la machine de guerre lançant le projectile ; J, c'est le soc et c'est la corne d'abondance ; K, c'est l'angle de réflexion égal à l'angle d'incidence, une des clefs de la géométrie ; L, c'est la jambe et le pied ; M, c'est la montagne, ou c'est le camp, les tentes accouplées ; N, c'est la porte fermée avec sa barre diagonale ; O, c'est le soleil ; P, c'est le portefaix debout avec sa charge sur le dos ; Q, c'est la croupe avec sa queue ; R, c'est le repos, le portefaix appuyé sur son bâton ; S, c'est le serpent ; T, c'est le marteau ; U, c'est l'urne ; V, c'est le vase (de là vient qu'on les confond souvent) ; je viens de dire ce qu'est l'Y ; X, ce sont les épées croisées, c'est le combat ; qui sera vainqueur ? on l'ignore ; aussi les hermétiques ont-ils pris X pour le signe du destin, les algébristes pour le signe de l'inconnu ; Z, c'est l'éclair, c'est Dieu. »*

[...]

**HUGO, Victor, Œuvres complètes. Voyages, Paris, Robert Laffont, 1987, p.**

**684**

### Il pleure dans mon cœur

Il pleure dans mon cœur  
Comme il pleut sur la ville ;  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon cœur ?  
Ô bruit doux de la pluie  
Par terre et sur les toits !  
Pour un cœur qui s'ennuie,  
Ô le chant de la pluie !  
Il pleure sans raison  
Dans ce cœur qui s'écœure.  
Quoi ! nulle trahison ?...  
Ce deuil est sans raison.  
C'est bien la pire peine  
De ne savoir pourquoi  
Sans amour et sans haine  
Mon cœur a tant de peine !

Paul Verlaine, Romances sans paroles (1874)

# L'ANTITRADITION FUTURISTE

## Manifeste-synthèse

ABAS LEP<sup>ominir</sup> A<sup>liminé</sup> SS<sup>korsusu</sup>  
otalo EIS<sup>cramlr</sup> ME<sup>nigme</sup>

ce moteur à toutes tendances impressionnisme fauvisme cubisme expressionnisme pathétisme dramatisme orphisme paroxysme **DYNAMISME PLASTIQUE**  
**MOTS EN LIBERTÉ INVENTION DE MOTS**

## DESTRUCTION

**Suppression** de la douleur poétique  
des exotismes snobs  
de la copie en art  
des syntaxes *déjà condamnées par l'usage dans toutes les langues*  
de l'adjectif  
de la ponctuation  
de l'harmonie typographique  
des temps et personnes des verbes  
de l'orchestre  
de la forme théâtrale  
du sublime artiste  
du vers et de la strophe  
des maisons  
de la critique et de la satire  
de l'intrigue dans les récits  
de l'ennui

Pas  
de  
regrets

SUPPRESSION DE L'HISTOIRE

INFINITIF

Beo. m. Z  
439





## CONSTRUCTION

### 1 Techniques sans cesse renouvelées ou rythmes

Continuité simultanéité en opposition au particularisme et à la division	LA PURETÉ	Littérature pure <b>Mots en liberté Invention de mots</b> Plastique pure (5 sens) Création invention prophétie <b>Description onomato- péique</b> Musique totale et <b>Art des bruits</b> Mimique universelle et Art des lumières <b>Machinisme</b> Tour Eiffel Brooklyn et gratte-ciels Polyglottisme Civilisation pure Nomadisme épique exploratori- sme urbain <b>Art des voya- ges</b> et des promenades Antigrâce Frémissements directs à grands spectacles libres cirques music-halls etc.	LA VARIÉTÉ
--	-----------	--	------------

### 2 Intuition vitesse ubiquité

Coups et blessures	Livre ou vie captivée ou phonocinematogra- phie ou <b>Imagination sans fils</b> Trémolisme continu ou onomatopées plus in- ventées qu'imitées Danse travail ou chorégraphie pure Langage vélocité caractéristique impressionnant chanté sifflé mimé dansé marché couru Droit des gens et guerre continuelle Féminisme intégral ou différenciation innom- brable des sexes Humanité et appel à l'outr'homme Matière ou <b>trascendentalisme phy- sique</b> <b>Analogies et calembours</b> tremplin lyri- que et seule science des langues calicot Calicut Calcutta tafia Sophia le Sophi suffi- sant Uffizi officier officiel ô ficelles Aficio- nado Dona-Sol Donatello Donateur donne à tort torpilleur
--------------------------	---

ou ou ou flûte crapaud naissance des perles apremine



MER . . . . . DE . . . . .

aux

Critiques	Essaystes	Les frères siamois.
Pédagogues	<i>Néo et post</i>	D'Annunzio et Rostand
Professeurs	Bayreuth Florence	Dante Shakespeare Tol-
Musées	Montmartre et Mu-	stof Goethe
Quattrocentistes	nich	Dilettantismes merdo-
Dixseptièmesièclistes	Lexiques	yants
Ruines	Bongotismes	Eschyle et théâtre d'O-
Patines	Orientalismes	range
Historiens	Dandysmes	Inde Égypte Fiesole et
Venise Versailles Pom-	Spiritualistes ou réali-	la théosophie
pei Bruges Oxford	stes (sans sentiment	Scientisme
Nuremberg Tolède	de la réalité et de	Montaigne Wagner Bee-
Bénarès etc.	l'esprit)	thoven Edgard Poe
Défenseurs de paysages	Académismes	Walt Whitman et
Philologues		Baudelaire

**R O S E**

aux

**Marinetti Picasso Boccioni Apollinaire Paul Fort Mer-**  
**cereau Max Jacob Carrà Delaunay Henri-Matisse**  
**Braque Depaquit Séverine Severini Derain Russolo**  
**Archipenko Pratella Balla F. Divoire N. Beauduin**  
**T. Varlet Buzzi Palazzeschi Maquaire Papini Soffici**  
**Folgore Govoni Montfort R. Fry Cavacchioli D'Alba**  
**Altomare Tridon Metzinger Gleizes Jastrebzoff Royère**  
**Canudo Salmon Castiaux Laurencin Aurel Agero Léger**  
**Valentine de Saint-Point Delmarle Kandinsky Strawinsky**  
**Herbin A. Billy G. Sauvebois Picabia Marcel Duchamp**  
**B. Cendrars Jouve H. M. Barzun G. Polti Mac Orlan**  
**F. Fleuret Jaudon Mandin R. Dalize M. Brésil F. Carco**  
**Rubiner Bétuda Manzella-Frontini A. Mazza T. Derème**  
**Giannattasio Tavolato De Gonzagues-Friek C. Larronde etc.**

PARIS, le 29 Juin 1913, jour  
 du Grand Prix, à 65 mètres  
 au-dessus du Boul. S.-Germain

DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE  
 Corso Venezia, 61 - MILAN

GUILLAUME APOLLINAIRE.

(202, BOULEVARD SAINT-GERMAIN - PARIS)

## MANIFESTES du Mouvement futuriste

1. - Manifeste du Futurisme (*Publié par le Figaro le 20 Février 1909*) Marinetti
2. - Tuons le Clair de lune (*Avril 1909*) Marinetti
3. - Manifeste des Peintres futuristes (*11 Avril 1910*) Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini
4. - Contre Venise passéiste (*27 Avril 1910*) Marinetti, Boccioni, Carrà, Russolo
5. - Manifeste des Musiciens futuristes (*Mai 1911*) Pratella
6. - Contre l'Espagne passéiste (*Publié par la revue Prometeo de Madrid - Juin 1911*) Marinetti
7. - Manifeste de la Femme futuriste (*25 Mars 1912*) Valentine de Saint-Point
8. - Manifeste technique de la sculpture futuriste (*11 Avril 1912*) Boccioni
9. - Manifeste technique de la littérature futuriste (*11 Mai 1912*) Marinetti
10. - Supplément au Manifeste technique de la littérature futuriste (*11 Août 1912*) Marinetti
11. - Manifeste futuriste de la Luxure (*11 Janvier 1913*) Valentine de Saint-Point
12. - L'Art des Bruits (*11 Mars 1913*) Russolo
13. - L'Imagination sans fils et les Mots en liberté (*11 Mai 1913*) Marinetti
14. - L'Antitradition futuriste (*29 Juin 1913*) Guillaume Apollinaire

**Envoi franco de ces Manifestes  
contre mandat de 1 fr.**

**DIRECTION DU MOUVEMENT FUTURISTE: Corso Venezia, 61 - MILAN**



A. T. P. B. C. C. I. A. - R. M. A. R. C. H. E. R. I. T. A. - M. I. L. A. N.