PÉNÉLOPE SACKS-GALEY

calligramme ou écriture figurée

Apollinaire
inventeur de formes

calligramme
ou écriture figurée

collection « interférences arts/lettres »

1. *THÉOPHILE GAUTIER, Émaux et camées*, avec une iconographie rassemblée et commentée par Madeleine COTTIN. 1968. 228 p., 75 ill. in texte.
2. BAILBÉ, Joseph-Marc. *Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*. Préface de Pierre MOREAU. 1969. 450 p. + 19 pl..
3. *JULES JANIN, Le Gâteau des Rois*. Édition illustrée, avec une introduction et des notes par J.-M. BAILBÉ. Préface de J. ROBICHEZ. 1972. 400 p., 58 ill. in texte.
4. GREET, Anne Hyde. *Apollinaire et le livre de peintre*. 1977. 164 p., 81 ill. in texte.
5. BOISSIER, Pierre. *Hosiasson — genèse d'un expressionnisme abstrait*. 1982. 212 p., 8 ill. in texte, 32 ill. en noir + 16 ill. en couleurs.
6. SACKS-GALEY, Pénélope. *Calligramme ou écriture figurée — Apollinaire inventeur de formes*. 1988. 230 p., 64 reproductions in texte + 4 ill. h.t. en couleurs.

820

arts
inter 6
férences
lettres

PÉNÉLOPE SACKS-GALEY

calligramme ou écriture figurée

Apollinaire inventeur de formes

LETTRES MODERNES
MINARD
73, rue du Cardinal-Lemoine — 75005 PARIS
1988

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

ŒC	APOLLINAIRE, *Œuvres complètes*, p. p. Michel DÉCAUDIN. Paris, Balland-Lecat, 1965-66 (4 vol. : I, II, III, IV).
[*Po*]	APOLLINAIRE, *Œuvres poétiques*, p. p. Michel DÉCAUDIN et Pierre-Marcel ADÉMA. Paris, Gallimard, 1956 (« Bibl. de la Pléiade »). Sans autre précision, les renvois sans sigle, entre parenthèses, sont à la pagination de cette édition.
Pr, I	APOLLINAIRE, *Œuvres en prose*, p. p. Michel DÉCAUDIN. Paris, Gallimard, t. I, 1977 (« Bibl. de la Pléiade »).
CA	*Chroniques d'art (1902–1918)*, p. p. LeRoy C. BREUNIG. Paris, Gallimard, 1960.
L. Lou 2	*Lettres à Lou*, p. p. Michel DÉCAUDIN. Paris, Gallimard, 1969.

Dans les citations hors texte le signe *| | encadre une restitution syntaxique/typographique d'un fragment de calligramme.

La Table des reproductions (p. 229) reprend la numérotation suivie (en chiffres gras entre crochets) qui accompagne la pagination du volume et sert aux renvois internes.

On trouvera dans la Bibliographie (pp. 225–8) les coordonnées complètes des études citées dans les notes de manière abrégée.

Je remercie sincèrement les auteurs, les ayants-droit, les éditeurs et les Bibliothèques qui m'ont donné la permission de reproduire gracieusement les documents sur lesquels se fonde mon étude. Je suis également sensible à l'encouragement que m'a accordé l'Université Américaine à Paris.

*

PRODUIT EN FRANCE
ISBN 2-256-90858-5

vers une approche du calligramme

QU'EST-CE QU'UN CALLIGRAMME, cette forme poétique qui, dans son acception moderne, a été léguée à la littérature par Guillaume Apollinaire? Question inévitable soulevée par cette écriture, depuis des années maintenant reconnue comme un véritable mode de création sérieux, nouveau, pour ne pas dire iconoclaste. Depuis son entrée dans la littérature contemporaine, le calligramme désoriente, renverse les perspectives, déconstruit les cadres habituels des rapports logiques et affectifs. Il est une provocation, *un calembour plastique* pour reprendre la formule de Queneau, une écriture éclatée, dénouée et renouée autrement. Langage fondé sur l'éclatement de la langue, il brise la linéarité formelle et, bouleversant la typographie, abandonne la strophe qui finit en naufrage, rompant, du même coup, le carcan de la tradition. Il réussit une pénétration dynamique de la figuration dans les soubassements de la poésie. Visuel et graphique d'un côté, verbal et discursif de l'autre, il englobe harmonieusement deux modalités d'expression qu'il organise invariablement l'une par rapport à l'autre dans des associations privilégiant tantôt la figuration, tantôt le discours sans jamais les séparer. Figuration et discours, deux modalités d'expression qui doivent leur existence à la participation active d'un espace qui se met à organiser le texte poétique. Qu'il manque seulement l'une de ces constituantes et le calligramme retombe dans les formes connues. C'est donc au prix d'une tension créée dans la substance même du langage poétique par cette sorte de triade et par l'enjeu dynamique qu'elle possède, qu'il convient de parler ici de *création pure*, qu'il convient de donner au calligramme la place qui lui revient dans l'écriture.

Puisque le calligramme réunit une expression verbale et une

expression graphique, il y a lieu de se demander si la figuration reste figuration et, surtout, si le calligramme reste poème. En effet, le calligramme appartient à un genre d'écriture où la linéarité formelle n'a jamais été mise en question d'une manière systématique et à un degré équivalent. Dans l'écriture où la typographie est conventionnelle, texte et discours coïncident et c'est du discours que naît tout un réseau d'images qui personnalisent l'œuvre. Avec le calligramme, ce n'est plus le cas. L'espace oriente le texte qui se trouve alors fragmenté, propose un discours fait d'images et une figuration qui est image. Il y a donc dans le texte comme une redistribution des rôles. L'image n'est plus tributaire du discours, elle s'émancipe, elle a son champ graphique même si elle est formée par les lettres composant le discours. Elle acquiert une vie nouvelle; elle peut exister comme une syllabe autonome, un mot, une phrase, une forme, libre de toute attache et libre de s'associer par le jeu de la spatialité. Dès maintenant il convient de distinguer les possibilités de l'expression graphique et de l'expression verbale. Celles-ci peuvent entretenir des relations de complémentarité comme elles peuvent se compléter sans qu'il soit question de recoupement d'images ou de leur signification.

Le glissement du mot à la figuration s'accomplit sans discontinuité dans une transgression des normes poétiques. S'il s'agissait de vers figuré comme chez les Anciens[1], où les mots remplissent une forme préalablement fixée ou suivent ses contours, où le jeu rythmique reste intact et où le discours et la figuration se doublent dans une adéquation parfaite, la problématique serait tout autre. Mais, les mots du calligramme détenant toujours le pouvoir de former ou de déformer les images — des images à double tranchant puisque à la fois graphiques et verbales —, nous sommes tentés de laisser au calligramme son nom de « poème » et de définir la figuration comme un système de signes graphiques mis au service d'une écriture, elle-même système de

1. Les exemples de vers figurés dans le passé proche et lointain ne manquent pas. Robert Massin dans son admirable ouvrage, *La Lettre et l'image*, en donne un inventaire et une description complètes. Ne citons donc que les exemples les plus connus comme les trois pièces de Simmias de Rhodes (300 av. J.-C.) en forme d'ailes, d'œuf et de hache, « *Le Verre* » de Panard, la « *Dive bouteille* » de Rabelais, les pièces des poètes métaphysiques anglais, George Herbert et Robert Herrick (MASSIN, *La Lettre et l'image*...).

signes verbaux. La vie du texte ne se limite plus à la signification, même multiple, des mots dont il est fait. Le calligramme produit alors une dissémination originale qui représente à la fois l'épanouissement du poème et l'écheveau emmêlé d'une énigme qui se donne à résoudre.

pour une lecture du calligramme

L'éclatement de la linéarité formelle du poème, le bouleversement de l'équilibre conventionnel de la page écrite et la mise en œuvre de rapports linguistiques inhabituels, compliquent la lecture des textes et, au lieu d'inviter ou d'inciter à la confrontation, provoquent souvent le rejet, l'abandon, la condamnation même. Le poème n'arrive pas à nous comme un objet tout fait dont l'existence est bien définie, réglée une fois pour toutes, mais plutôt comme un projet dont le *devenir* s'établit à chaque nouvelle lecture par la participation active du lecteur. Et cette lecture n'est envisageable que là où il y a consensus de sensibilités. « *L'acte de lecture est le moment de vérité où s'accomplit l'expérience de l'œuvre : l'expérience totalisante et la réflexion esthétique* »[2]. Avec le calligramme, le le verbe *lire* lui-même se trouve mis en question. Lire un calligramme de la même manière qu'un poème conventionnel est impossible. Vouloir le *traduire* dans des termes de linéarité formelle s'avère également inutile. Seule une lecture entendue comme un véritable travail de déchiffrement et de compréhension est envisageable.

2. PICON, *L'Usage de la lecture*, p. XIII.

D'emblée un problème fondamental se pose. Le poète casse l'horizontalité du vers qui, dans la construction du sens, menait le lecteur de gauche à droite de la ligne et du haut vers le bas de la page. L'orientation — ou vaudrait-il mieux parler de la désorientation — de la lecture qu'il nous propose incarne alors une nouvelle liberté. La lecture à haute voix est tout simplement condamnée par cette impossibilité de *dire* la figuration. Comment alors aborder le calligramme? Il fait d'abord appel à l'œil par la figuration, ensuite à l'oreille par le discours, il faut donc envisager un nouveau mode d'appréhension du poétique. Le lecteur est souvent appelé à faire des acrobaties à la fois physiques et intellectuelles : il lui arrive

d'avoir à déplacer et faire tourner la page pour déchiffrer les lettres ou les bribes de phrases qui s'y trouvent, et d'assimiler le système de pensée propre au calligramme qui suppose un langage délié, éclaté, où l'association des images suit une logique de polyvalence et de pluralité extrêmement poussée. La recherche *d'une* logique, *d'une* cohérence dans la lecture de ce type de poèmes va à l'encontre de la forme poétique à laquelle ils appartiennent et, comme nous le verrons, s'oppose à l'intention même qui préside chez l'auteur à leur création. Leur apprentissage, car il s'agit bien d'un apprentissage plutôt que d'une lecture, devient un acte de construction aux possibilités multiples nécessitant la collaboration active du lecteur. La figuration est déjà discours, le discours déjà figuration. On pourrait alors supposer que l'appréhension des deux est simultanée. Pour le lecteur cependant, le synchronisme est moins évident : malgré son éclatement, l'appréciation de l'expression verbale est toujours dépendante du temps : celui que prend la perception linéaire du lecteur. Quant à la figuration, elle s'apprécie d'abord sur un mode spatial mais reste aussi dépendante du registre temporel. La forme globale appréhendée dans l'instant peut sous l'observation soutenue faire surgir des détails secondaires, faire apparaître des figures isolées, ou renfermer même un message impliquant la durée. Tout cela constituant comme autant de séquences successives représentées sur le mode spatial. Les deux modes d'appréciation peuvent aussi coïncider; c'est le cas d'un calligramme composé d'un seul mot ou d'un mot répété à plusieurs reprises. Dans la majorité des cas pourtant, l'impression graphique prime l'expression verbale et c'est la figuration plutôt que le discours qui attire en premier l'attention. Il n'existe toutefois aucune *recette* qui permette d'aborder le calligramme. Tantôt la figuration informe le discours, donne la percée, l'entrée en matière qui aboutit à un dialogue entre l'Imaginaire du lecteur et celui du poète avec, entre les deux, cette déconcertante écriture qui n'appartient ni à la figuration ni au discours mais participe des deux à la fois. Tantôt l'inverse est vrai; le sens profond de la figuration n'est discernable qu'à partir du discours. L'équilibre de l'expression verbale et de l'expression graphique est à trouver dans le poème : c'est une sorte de charade poétique, un jeu de cache-cache qui consiste à trouver l'image dans l'image mais dont les pistes se brouillent dès le départ.

Approche difficile qui induit facilement en erreur et amène souvent l'incompréhension.

Le calligramme répond cependant à un projet. Il est une forme d'expression tout à fait sérieuse, du moins chez les poètes pour lesquels il est un véritable mode de création. Il repose sur un jeu complexe de volumes et d'images et se nourrit d'un espace de création ludique. C'est précisément ce jeu complexe qui le rend unique et qui incarne la liberté qu'il a fait sienne. Véritable souffle de fraîcheur, elle permet au poète de donner libre cours à l'inspiration et en même temps de dédramatiser son vécu. Elle lui donne les moyens d'ironiser sur lui-même. Elle impose enfin au lecteur qu'il respecte tous les niveaux de l'inspiration du poème.

À toutes ces dimensions il faut ajouter une autre dont il n'a pas encore été question mais qui n'est pas de moindre importance, celle de l'espace. À la différence de la poésie conventionnelle, l'espace devient dans le calligramme une réalité concrète qui donne une direction au poème, la prescrit même. Ce n'est plus une construction abstraite à partir de la réalité des textes, mais un élément constituant et constitutif de l'œuvre, doté d'une signification originale et possédant son propre mode de fonctionnement. Il donne au calligramme son relief, il participe à l'aspect ouvert ou fermé de la figuration, il compose des volumes, des replis, des grandes étendues, des sentiers de découverte. C'est pourquoi l'espace apparaît comme une voie privilégiée pour approcher le calligramme. Il a en quelque sorte « *repris à l'écriture son bien* »[3], il est devenu langage et se met à vivre comme lui. Dès lors il n'est plus possible d'en parler comme d'une dimension neutre et limitée ; au contraire, il devient nécessaire de le considérer comme une dimension organique et essentielle. Mais de quel espace s'agit-il ? L'espace de la page est bien évidemment quelque chose de concret, le lieu où se trouvent imprimés les images, les objets, les mouvements qui appartiennent au poème, mais il est aussi et surtout un espace personnel exprimant l'être profond de l'artiste, une image qui raconte le poète et sa manière de transformer la réalité extérieure. Pour l'heure, retenons seulement que, pour respecter le calligramme dans son originalité, toute analyse devrait garder présentes les

3. Nous pensons ici à l'exhortation des poètes symbolistes selon laquelle la poésie devait *reprendre à la musique son bien.*

trois dynamiques conjointes que sont le discours, le graphisme et l'espace, leur arrangement interne et le poids relatif de chacun dans la totalité qu'ils composent.

Roland Barthes à propos de Michelet dit que parler d'une œuvre, c'est « *rendre à un homme sa cohérence* [...] *retrouver la structure d'une existence* »[4] et Gaëtan Picon affirme que « *l'œuvre est une origine, non un terme : un événement, non un reflet* »[5]. Ces deux remarques nous aideront à définir une méthode qui voudrait concilier trois approches différentes dans l'élaboration d'une lecture du calligramme. Un calligramme est un poème dont il faut respecter l'autonomie et l'originalité mais qu'il faut ensuite replacer dans une analyse qui vise à explorer le fonctionnement de l'image. Une telle analyse, d'intérêt certain mais limité, resterait sans suite si elle n'était pas intégrée à une vue d'ensemble, si elle ne cherchait pas à dégager les structures d'une œuvre. Et encore faut-il pousser plus loin, dépasser le cas d'un auteur et se demander dans quelle mesure ces structures, une fois dégagées, ne rejoignent pas les grandes lignes de la création en général?

4. Cité par PICON, « Critique et lecture », pp. 6–7, 2e Préface de *L'Usage de la lecture*.

5. *Ibid.*, p. 12.

« *et moi aussi je suis peintre* »

L'exemple de Guillaume Apollinaire s'impose ici puisque c'est lui le premier qui crée le terme *calligramme* et qui s'y consacre en toute bonne foi dans un double effort, celui d'inventer des formes nouvelles et celui de retrouver une sorte de vérité du langage, un rapport essentiel qui *casse* la signification arbitraire des mots. Aventure donc qui fait immédiatement penser aux écritures idéographiques dont le poète connaissait l'existence puisqu'il en parle dans ses cahiers de jeunesse[6] et puisqu'à l'époque de la parution de sa première série d'idéogrammes lyriques dans *Les Soirées de Paris* de juillet-août 1914[7], son contemporain anglais F. S. Flint abordait dans la même revue les traductions des poèmes chinois par Allen Upward et une série de poèmes de Ezra Pound dont quatre puisaient leur inspiration dans l'idéogramme chinois. Les fragments épars

6. Information recueillie par M. DÉCAUDIN, « À propos de *Calligrammes* », p. 182 in APOLLINAIRE, *Calligrammes*.

7. « *Lettre-Océan* » est déjà paru dans *Les Soirées de Paris*, n° 25, 15 juin 1914.

d'Héraclite peuvent aussi illustrer une croyance du même ordre. Selon le mot de Battistini, Héraclite, « *voit ce qu'il pense* » ; pour lui les mots « *vivent et sont aussi réels que les objets* » et « *en ont toutes les qualités sensibles* »[8].

La tentative d'Apollinaire mène bien plus loin que le cri initial emprunté au Corrège, « *anch'io son pittore !* », qui figure comme une épigraphe au premier recueil de cinq calligrammes coloriés et dont il ne subsiste que la maquette[9]. Sa démarche expérimentale accompagne l'éclatement de tout un siècle dans presque tous les domaines aussi bien scientifiques et technologiques qu'artistiques et risque pour cela de passer inaperçue. Elle risque également d'être rattachée à la fin du mouvement symboliste. Les poètes symbolistes certes s'éveillaient à la notion d'un espace sensible, d'un espace matière. Pourtant, en dehors du poème unique de Stéphane Mallarmé, « *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard* », cette sensibilisation à l'espace n'est guère allée plus loin.

8. BATTISTINI, *Trois contemporains...*, p. 15.

9. Conservée au Fonds Doucet.

Il ne s'agit pas ici d'une œuvre graphique qui doublerait un texte comme le font par exemple les eaux-fortes de Gustave Doré[10] dont le climat onirique préfigure le surréalisme, mais surtout les gravures visionnaires que William Blake lui-même réalise pour accompagner la plupart de ses recueils poétiques[11]. Il ne s'agit pas non plus d'un projet comme celui effectué par Raoul Dufy pour illustrer *Le Bestiaire*, ou celui d'André Derain pour *L'Enchanteur pourrissant* où il y a déjà un souci d'aller plus loin qu'une décoration destinée à orner le livre. Un texte comme « *Minuit* » (317), première tentative d'Apollinaire pour associer lui-même l'expression picturale et l'expression verbale[12], sera également écarté de nos considérations : mis à part les douze mots-heures que le jeune poète fait figurer sur la page à la fois comme des gouttes de pluie et comme un semis d'étoiles clignotant dans le ciel nocturne, les éléments du poème ne sont pas dessinés à l'aide des lettres mais par des traits noirs.

10. Pour *Rime of the Ancient Mariner* de Coleridge.

11. Parmi les plus célèbres, citons *The Mariage of Heaven and Hell* (1774) et *Songs of Innocence and Experience* (1773).

12. Ce poème avait été écrit en 1895 lorsque le poète n'avait que quinze ans.

La question n'est pas pour Apollinaire de faire éclater un texte poétique jusqu'alors limité au sens des vers qui le composent en lui donnant, grâce à la figuration, un épanouissement nouveau. Il s'agit en fait de faire collaborer deux formes différentes d'expression artistique. Ces formes se recoupent et se complètent en se situant dans un espace qui leur est commun. Avec le calligramme le poète manifeste une volonté d'enfreindre l'écriture à linéarité formelle : nous assistons à une véritable percée dans le développement de son œuvre. La persistance de son effort témoigne en fait d'un désir profond de se définir, d'un besoin constant de se redéfinir, par une nouvelle forme d'expression poétique : « *pour ce qui est de mes idéogrammes ils ne ressortissent à aucune formule, mais répondent à d'importantes nécessités poétiques* » (1915 ; *ŒC*, IV, 675). L'importance de cette nouveauté, la nature de ce besoin et la force de ce désir ne se découvrent qu'une fois admise l'idée que les calligrammes forment un ensemble cohérent. « *Le* brékéké koax *des grenouilles d'Aristophane n'est rien si on le sépare d'une œuvre où il prend tout son sens comique et satirique* » (*ŒC*, III, 904). Ces mots mêmes, prononcés par Apollinaire lors de sa conférence intitulée « L'Esprit nouveau et les poètes », s'appliquent bien à ses propres calligrammes, considérés malheureusement par certains comme le *brékéké koax* poussé dans le désert et isolés d'une œuvre sinon unie, relevant du moins d'un génie créateur. Et pourtant, à plusieurs reprises, le poète lui-même s'est soucié de défendre ces poèmes et par là d'insister sur le fait qu'ils ne sont nullement un jeu gratuit à considérer en dehors du reste de sa création :

> Pour en venir à mes pièces qui vont des « *Fenêtres* » à mes poèmes actuels en passant par « *Lundi rue Christine* » et les poèmes idéograph[iques], j'y trouve pour ma part (mais je suis orfèvre) la suite naturelle de mes premiers vers ou du moins de ceux qui sont dans *Alcools*. La forme rompue dont vous parlez rend à mon sens ce que je puis rendre de la vie infiniment variée. Je le sens ainsi. (*ŒC*, IV, 871)

Selon Apollinaire, les calligrammes expriment donc la variété, la vie, et ce qui paraît le plus important dans le propos actuel, la continuité de toute sa production. Le poète ne s'est pas arrêté à la valeur singulière de ces poèmes. En revanche, ses paroles soutiennent l'idée qu'en dépit des apparences de révolte ou des masques de rupture il existerait entre l'œuvre

écrite et les calligrammes une homologie profonde structurant l'ensemble. Les textes matérialisent en quelque sorte les diverses facettes de l'être du poète. Une mise en rapport de ces manifestations livre les contradictions inhérentes à l'acte créateur chez Apollinaire et révèle la nature essentielle de son moi dans ses diverses relations avec le monde qui l'entoure. Le lecteur est avant tout confronté à des structures dynamiques dont les jeux dans l'espace permettent de suivre les ramifications d'une image poétique à travers ses métamorphoses. Le fonctionnement de ces structures dynamiques détermine les *schèmes moteurs* de l'œuvre, que Jean Burgos définit ainsi :

> Ces lignes de force [...] qui [...] récupèrent l'énergie des images dont elles dictent les constellations, imposent les passages d'image à image, mais aussi de constellation à constellation, multiplient les échanges à tous les niveaux, mais surtout donnent à ces diverses opérations des directions impératives qui sont autant de sens possibles. Tels sont les schèmes, indissociables de l'image comme des mécanismes fonctionnels du langage, mais qui ne possèdent pas la matérialité de l'image et ne se réduisent pas davantage aux seuls processus linguistiques.[13]

13. BURGOS, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, p.117 : « Les schèmes et leurs fondements ».

PREMIÈRE PARTIE | 15

DISPOSITION DU CALLIGRAMME LES MODALITÉS D'OCCUPATION DE L'ESPACE

« Le langage parle de l'homme et de son rapport au monde ; mais n'en parle qu'en fonction du mouvement qui est le sien. L'ordre du langage ne supprime pas notre relation au réel, mais la détermine. »

Gaëtan PICON, *L'Usage de la lecture.*

EN associant les images figuratives et les images discursives à un espace signifiant, les calligrammes d'Apollinaire participent d'un engendrement aussi inattendu qu'indissociable. La linéarité typographique de la poésie conventionnelle s'y trouvant abolie, ils font alors éclater la neutralité de l'espace traditionnel. Tantôt l'espace de la page et celui du poème s'identifient et se complètent, tantôt ils ont chacun une existence autonome. La page n'est plus un lieu vierge qui invite le poète à y éterniser son inspiration ; elle peut représenter la réalité concrète ou extérieure et nous révéler la nature des échanges entre le poète et le monde, comme elle peut participer à une rupture complète de ces mêmes échanges. Elle a la qualité d'un espace ludique, d'un espace qui peut même être le lieu de rencontre d'autres espaces, que nous pourrions alors appeler secondaires.

L'ensemble des calligrammes est à envisager comme une manifestation déterminante du moi créateur dans le monde qui ne diffère pas essentiellement de toute mise en scène poétique en ce qu'elle est un enchevêtrement d'expériences passées et actuelles, d'espoirs futurs, de ce qui tient d'une réalité extérieure et d'une réalité intérieure, et par là se fait l'expression de l'Imaginaire de l'auteur. Mais, à la différence de la poésie conventionnelle, les structures profondes de cette mise en scène sont révélées à la fois par la composition figurative du poème (d'où l'importance de l'espace) et par sa composition discursive.

La page de certains calligrammes est occupée par une figure unique, tandis que celle d'autres calligrammes est occupée par plusieurs éléments. D'entrée nous nous confrontons alors à deux sortes de structures, les formes simples et les formes complexes. Pourtant, à l'intérieur des formes complexes, nous remarquons des calligrammes à composition unitaire et des calligrammes à composition plurielle.

formes simples

Par leur structure même, les formes simples sont plus immédiatement accessibles que les deux formes complexes. Le calligramme est un ensemble qui occupe et ordonne l'espace de la page. Il fonctionne comme une composition autonome dont la symbolique est enrichie à la fois par la figuration, par le discours et par la disposition spatiale. Il arrive que le titre décrive le mouvement du poème au sens littéral et au sens figuré (« *Il pleut* » **[003]**) comme il lui arrive d'ajouter une dimension supplémentaire et explicative (« *1915* » **[039]**, « *Loin du pigeonnier* » (221)).

Ces formes peuvent être en totalité ou en partie pleines ou, au contraire, nettement aérées.

formes complexes à composition unitaire

Ces formes décrivent un texte calligrammatique composé de plusieurs ensembles différents et dont la symbolique particulière est mise au service de la symbolique globale. Ce sont des représentations partielles qui ne forment un tout que lorsqu'on les met en relation les unes avec les autres. Du point de vue du sens graphique et discursif comme du point de vue de l'espace, les ensembles fonctionnent uniquement dans le cadre de la totalité. Le calligramme est un véritable *paysage*; les ensembles tendent à abolir les barrières qui les séparent[1]. Dans « *Montparnasse* » **[033]**, par exemple, chaque lettre forme un élément, mais aucun de ces éléments n'a de sens véritable s'il reste isolé; le sens global se construit sur les sens particuliers et la totalité ainsi formée n'est rien

1. Henrich Wölfflin, en parlant de la composition d'un tableau nous dit la même chose : « *Ce n'est pas à dire que les formes de chaque chose s'y anéantissent dans le tableau ; on distingue au contraire très bien tout ce qu'il est nécessaire de voir, mais ces formes s'interpénètrent si intimement qu'on supposerait qu'elles appartiennent à un même organisme et qu'elles sont parcourues d'une même vibration.* » WÖLFFLIN, *Les Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, p. 48.

d'autre que la somme de ses parties constituantes. Il existe un seul calligramme qui pose un problème insoluble de classement, « *Loin du pigeonnier* »[2]. L'expression verbale est hermétique et ambiguë et le graphisme, au lieu de jeter une lumière sur les ombres du texte, en accroît encore les brumes. D'emblée nous sommes confrontés à une difficulté : comment identifier la figuration composée de six bribes de phrases ? S'agit-il d'un seul élément (qui le ferait se ramener aux formes simples) qui représente un cœur ou une harpe ou même la carte de France ? S'agit-il en revanche de plusieurs éléments (et donc d'une forme complexe à composition unitaire) parmi lesquels il serait possible de reconnaître une couleuvre qui est aussi la ligne du front, le profil latéral d'un canon de 75, une gerbe ? Il s'agit en tout cas d'un calligramme où « *la signification est flottante* »[3].

Le titre joue un rôle essentiel dans la lecture de ces calligrammes. *Il est une clé* qui, exprimant en raccourci l'unité textuelle du poème, permet d'en comprendre le fonctionnement. Il fournit souvent une justification au contenu pictographique. C'est ensuite le discours qui approfondit et complète le sens premier suggéré par le titre et qui, avec ce dernier, ouvre le texte à une lecture plurielle.

formes complexes à composition plurielle

Ces formes décrivent un texte calligrammatique composé de plusieurs ensembles différents dont chacun est une représentation à part entière. La symbolique particulière à chaque élément ou ensemble est indépendante des autres et le rapport d'un élément à un autre est un rapport de complémentarité. Chaque élément est donc un ensemble autonome qui donne le sens plein du calligramme lorsqu'il est considéré en relation avec les autres ensembles de la page[4]. Le calligramme n'est donc jamais une juxtaposition d'éléments hétéroclites disposés au gré du hasard sur une même page, mais il est bien une totalité animée d'un esprit commun

2. Pour une exégèse de ce calligramme voir RICHTER, « *Loin du pigeonnier* » in Actes du 9e Colloque.

3. Jean-Pierre Goldenstein, discussion suivant la communication de Mario Richter citée à la note précédente.

4. Par exemple, la cravate et la montre, dans le calligramme du même nom, ont chacune un sens indépendant, un sens plein. Le sens de la cravate ajoute encore une dimension à celui de la montre et, de manière réciproque, celui de la montre à celui de la cravate [022].

et articulée par des liens profonds. Hermétique, parfois irrationnel, cet esprit commun ne s'impose jamais à nous de manière évidente. La découverte du texte ne peut en aucun cas se comparer à celle d'un poème où la lecture est préétablie et fixée par le poète dans une version définitive et dont le déroulement ordonné est nécessairement linéaire. Grâce à la spatialisation du texte, une lecture en engendre une autre et les possibilités poétiques se trouvent de ce fait multipliées. La signification de cette totalité que représente chaque calligramme n'est pas toujours d'un accès facile ; il s'agit d'une forme littéraire dont les origines et les ressources sont en théorie doublement évocatrices : l'expression verbale forme la figuration comme la figuration épouse l'expression verbale. Sans jamais s'exclure, elles s'associent en s'ordonnant mutuellement. On conçoit ainsi que le rôle dominant puisse appartenir aussi bien à l'expression verbale qu'à la figuration ou, encore, aux deux à la fois. Mais en fait, bien que l'entrecroisement des deux donne au texte sa force et sa richesse, nous verrons qu'il est rarement à l'origine de l'unité textuelle. Aussi, il n'existe pas de formule pour trouver l'unité : chaque texte se présente comme un défi nouveau, chacun a ses propres lignes de force qui organisent le poème en profondeur et consolident son unité : les échanges, les relations au sein d'un calligramme mettent en marche un système de dialogues ou, si l'on veut, de conversations à plusieurs, dont les éléments s'opposent et se complètent. L'unité du texte se trouve alors au niveau d'un langage reliant les éléments d'un espace commun. Les éléments auraient facilement une apparence insolite et disloquée s'ils étaient analysés séparément.

Il est évident que le titre permet parfois de reconnaître des figurations à forme très abstraite, mais sinon il ne semble pas jouer de rôle décisif ni même intervenir dans le fonctionnement du texte, que ce soit pour impliquer un ordre de lecture discursif ou visuel. Au contraire, il semblerait même que le titre constitue un dernier vestige d'écriture à logique linéaire, gardé par le poète comme par réflexe : dans la plupart des cas, Apollinaire désigne les choses de gauche à droite et de haut en bas. Il y a pourtant quelques exceptions qui semblent confirmer la règle. À propos de « *La mielleuse figue octobrine...* » [021] Apollinaire écrit, dans une lettre à Lou, que c'est un « *petit poème idéogrammatique* [...] *et qui est formé d'un*

œillet, d'une figue et d'une pipe à opium » (*L. Lou 2*, 16). Or, dans ce calligramme, c'est la figue qui se trouve en haut à gauche, mais « *c'est dans cette fleur que bat mon cœur* ». L'œillet serait donc le cœur et l'âme du poème comme ce qu'il représente tient le cœur et l'âme du poète. Il est alors tout naturel de le mentionner en tête. Dans ces formes, le titre est alors souvent redondant. Il lui arrive même d'être absent, comme dans maints poèmes à Lou, ce qui met encore plus en évidence la façon dont les éléments d'un même poème se renvoient les uns aux autres et s'impliquent librement. Ce manque de directives ainsi que la lecture arbitraire qu'il provoque soulignent le fait que le poème repose sur un principe de mouvement continu.

À la différence des compositions unitaires, il est nécessaire d'établir une analyse interne de cette sorte de forme complexe car il arrive qu'un calligramme renferme plusieurs éléments disparates; ces derniers peuvent être là encore en totalité ou en partie pleins ou, au contraire, nettement aérés.

Ces formes seront considérées en même temps que les formes simples puisqu'elles se rattachent logiquement à une évolution de ces dernières qu'il serait arbitraire d'interrompre. Les formes à composition unitaire, par contre, illustrent un fonctionnement d'un tout autre ordre.

Pour préciser la relation entre l'écriture même et les structures de l'Imaginaire, une mise en rapport de la nature du discours et des différents modes d'occupation spatiale s'impose. L'inventaire descriptif des trois sortes de compositions servira de point de départ, permettant ainsi de mieux saisir leurs différences et leurs ressemblances. Cet inventaire tient compte de la manière dont le calligramme organise l'espace. Une distinction supplémentaire s'imposera encore entre les figures qui s'ouvrent sur l'espace et celles qui se referment sur lui. Cette distinction pose dès l'abord quelques problèmes parce que l'ouverture, comme la fermeture, ne sont pas toujours nettement dessinées. Là où la figuration est tout à fait remplie par l'expression verbale, il n'y a pas d'équivoque possible. Pour les autres figures, celles qui isolent un espace second dans un espace premier ont été classées comme fermées et comme ouvertes, celles où il y a véritablement des lignes d'éclatement vers l'extérieur ou une pénétration sans

bornes typographiques de l'espace dans le poème. La distinction s'appuie surtout sur les grandes lignes de la figuration dans le but de dégager les tendances principales. Pour cette raison, des motifs comme, par exemple, le joyau qui panache la couronne dans « *Cœur, couronne et miroir* » **[024]** et qui n'entre pas dans son alignement géométrique, ne seront pas considérés comme suffisants pour modifier telle ou telle figure, ce qui ne neutralise pas leur rôle dans le contexte précis.

De manière générale, le rôle du titre diffère selon la composition. Il peut révéler la nature de celle-ci et en même temps identifier certaines figurations ambiguës. Les titres des formes complexes à composition plurielle, par exemple, tiennent compte de tous leurs éléments, alors que ceux des formes complexes à composition unitaire sont représentatifs et semblent englober le sens de l'ensemble. Il est difficilement concevable que ces titres répondent au caprice du moment ; en effet, il paraît révélateur que des titres comme « *Cœur couronne et miroir* » ou « *La Mandoline l'œillet et le bambou* » énumèrent chacun des éléments du calligramme, tandis que d'autres comme « *Lettre-Océan* », « *Coup d'éventail* » et « *Éventail des saveurs* » placent le sens profond du calligramme au-dessus de ses parties constituantes.

exemplaire conforme au Dépôt légal de décembre 1988
bonne fin de production en France
Minard 73 rue du Cardinal-Lemoine 75005 Paris