

Cubisme et littérature : une étude de *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire

Dhir Sarangi
Université de Delhi

Sommaire : *À Paris au début du XXème siècle, les jeunes peintres et les poètes fréquentaient le Bateau-Lavoir. L'amitié entre eux, les vicissitudes de leur vie et l'échange des idées par des revues, des catalogues et des ouvrages critiques, leur participation mutuelle à la formulation d'une nouvelle esthétique, sont incontestablement acceptés par des historiens de l'art. Parmi ces artistes figurait aussi un poète et critique d'art qui avait déjà aperçu les amorces d'une nouvelle école de peinture, notamment le cubisme : Guillaume Apollinaire. Grâce à ses écrits et à sa participation au mouvement cubiste, il allait non seulement déterminer le cours de l'histoire de l'art moderne, mais également appliquer des techniques et des principes cubistes à sa poésie. Peut-on attribuer aux Calligrammes des caractères cubistes? Les poèmes de ce recueil, peuvent-ils être également considérés comme des tableaux? Notre article vise une investigation parallèle entre les poèmes du recueil Calligrammes et quelques tableaux cubistes. Le développement historique du cubisme sert de fil conducteur et ses différentes phases fournissent le plan pour notre étude.*

Abstract : *In Paris at the turn of the 20th century, young painters and artists used to frequent a place known as the Bateau-Lavoir. Their mutual friendship, the vicissitudes of their lives, their exchange of ideas by means of catalogues, critical works and their contribution to the formation of a new aesthetics are universally accepted by art historians. Among these artists was a French poet and art critic who had already perceived the beginnings of a new school of painting, namely Cubism. Thanks to his writings and active participation in the cubist movement, Guillaume Apollinaire would determine the course of modern art. He will also try to apply cubist techniques and theory to his poetry. Can we attribute cubist characteristics to his work Calligrammes? Can his poems be considered as paintings? The present article focusses on the relationship between some of the poems of this work and some cubist paintings.*

Au début du siècle, un jeune mouvement de peinture était en gésine au Bateau-Lavoir, lieu où les jeunes artistes de l'époque se réunissaient. Guillaume Apollinaire, poète et critique d'art qui fréquentait ce lieu, avait déjà aperçu les amorces de cette nouvelle école de peinture : le cubisme¹. Grâce à ses écrits et à sa participation au mouvement cubiste, Apollinaire allait non seulement déterminer le cours de l'histoire de l'art moderne², mais également appliquer des techniques et des principes cubistes à sa poésie. L'objectif de cet article porte

précisément sur ces échanges entre le cubisme et la poésie d'Apollinaire, plus particulièrement ses *Calligrammes*³. À cet égard, il ne serait pas inutile de saisir les grandes lignes de ce mouvement pictural.

L'avènement du cubisme se situe entre 1907 et 1911. L'événement qui cristallisa ce mouvement fut l'exposition du groupe cubiste au *Salon des Indépendants* en 1911. Apollinaire avait écrit, dans la préface du catalogue qu'on avait préparé lors d'une exposition au *Salon des Artistes Indépendants* de Paris:

« *Les peintres nouveaux qui ont manifesté ensemble cette année, au Salon des Artistes indépendants de Paris, leur idéal artistique, acceptent le nom de cubistes qu'on leur a donné.* »⁴

Le premier tableau à témoigner des caractères cubistes fut *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso⁵; c'était « une œuvre qui allait devenir une des pierres de touche de l'art de XX^e siècle. »⁶ Ici sont nettement visibles les deux grands courants d'influence qui ont marqué un profond changement dans l'art du XX^e siècle: d'une part l'influence de l'art nègre et de l'autre celle de Paul Cézanne.

Un coup d'œil sur les *Demoiselles* suffirait à prouver combien les têtes de ses figures ressemblent à des masques nègres ou à des têtes de sculpture ibérique. De même, dans la grande composition de femmes nues, la liberté dans le traitement des corps et l'arrangement des personnages dans un champ très peu profond, sont autant de caractéristiques qui nous rappellent les tableaux de Cézanne.

Ce que les cubistes doivent à l'art nègre c'est l'intelligence qui s'exprime dans un art moins domestiqué par les apparences. Quant à Cézanne, on le considère comme le précurseur du mouvement cubiste.⁷ L'apport cézannien aux cubistes est d'ordre abstrait, car il leur a appris à « traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective ».⁸ En d'autres termes, le cubisme parvient enfin à s'affranchir des lois optiques de l'apparence objective, de la perspective classique, de tout un conditionnement de perception du monde. C'est l'esprit et non pas son œil qui conduira le pinceau de l'artiste.

Pourquoi représenter alors une tasse par une ellipse quand on sait qu'elle est ronde ? Pour montrer la vraie tasse, le peintre doit tourner autour d'elle et la peindre dans tous ses aspects à la fois, vue de multiples angles de vision différents; à savoir la désigner dans sa « totalité ».

Or, c'était précisément l'idée du « simultanésisme » dont Apollinaire avait parlé dans un article sur « Simultanésisme-Librettisme » où il « se sert de l'exemple de l'œuvre de Picasso pour montrer comment la *Simultanésité* peut être la combinaison en une seule image de plusieurs façons de voir un même objet. »⁹ Non seulement il en parle, mais il la pratique dans ses *Calligrammes* dont un des titres était « Et moi aussi je suis peintre ». Pour montrer la totalité, la vérité ou l'essence de son sujet, Apollinaire va adopter la technique cubiste simultanésiste pour écrire ses *Calligrammes*.

La perception de cette réalité contemporaine est une réalité cubiste où il n'existe pas de simples relations entre les choses mais plutôt tout un échelon de relations existant à plusieurs niveaux visibles et invisibles. Cette perception, Apollinaire la doit à ses peintres contemporains. Grâce à l'association étroite avec ce monde complexe que les cubistes faisaient émerger dans leurs toiles, il parvient à donner à sa poésie, une dimension « cubiste ».

Il n'y a rien dans les mots qui corresponde à des « cubes », mais l'expression « poésie cubiste » est historiquement datée. Elle apparaît en 1917, « peu après

qu'eurent été publiés deux textes essentiels, la *Préface du Cornet à Dè*s de Max Jacob, et l'article *Sur le Cubisme* de Reverdy. »¹⁰ Et « Apollinaire se vit bientôt lui aussi, à son corps défendant, qualifié de « poète cubiste », d'abord parce qu'il avait publié en 1913 les *Peintres Cubistes*, et puis parce qu'il collaborait précisément avec ses amis Max Jacob et Reverdy à la revue *Nord-Sud* ». ¹¹

C'est en cela que réside la raison d'être de notre étude. Peut-on attribuer aux *Calligrammes*, les caractères cubistes? Peut-il y avoir des correspondances entre un poème et une peinture cubiste ?

Les rencontres quotidiennes entre les peintres de l'époque et les poètes sont bien connues et acceptées sans revendication par les historiens de l'art du début du siècle. L'amitié entre eux, les vicissitudes de leur vie et l'échange des idées par des revues, des catalogues et des ouvrages critiques, leur participation mutuelle à la formulation d'une nouvelle esthétique, sont également incontestés. C'est dans le cadre de cet échange que nous nous proposons de mener notre recherche. Notre point de départ sera textuel. A travers l'étude des « textes » nous voulons établir qu'il y a eu un commerce de notions et de techniques entre les peintres cubistes et Guillaume Apollinaire, rapprochant ainsi deux domaines aussi éloignés que peuvent l'être la peinture et la poésie.¹² Le développement historique du cubisme servira de fil conducteur à notre étude. Ses différentes phases en fourniront le plan et les subdivisions.

Il va de soi que les historiens de l'art ne s'accordent pas sur le nombre de phases du cubisme. Certains divisent le mouvement en deux phases: une phase analytique et une phase synthétique. La première est dominée par les personnalités de Braque et de Picasso entre 1907 et 1912. Les principes fondamentaux de cette phase étaient la représentation de l'objet de divers points de vue et la rupture avec la perspective de la Renaissance. Pendant la deuxième phase, qui débute après l'arrivée de Juan Gris à Paris en 1911, les recherches de la période précédente constituent pour ainsi dire, une « synthèse ».

Carl Einstein, écrivain et poète allemand, distingue, de son côté, trois phases dans le cubisme: une période de déformation suivie d'une période d'analyse et de fragmentation et enfin une période de synthèse.¹³ Quant à Golding, il en discerne également trois phases qui vont de pair avec « les trois vertus plastiques »¹⁴ proposées par Apollinaire lui-même. Dans son ouvrage *Le Cubisme*, Golding consacre le second¹⁵ chapitre à « une enquête sur la première phase cubiste de Braque et Picasso, c'est-à-dire sur l'apparition d'une nouvelle conception picturale de la forme et de l'espace. »¹⁶ Le troisième chapitre de l'ouvrage traite des nouvelles techniques du cubisme: le « collage » et le « papier collé » ; et dans le dernier chapitre, il s'agit « de la manière dont le style se répand en France, contenant l'étude du développement d'artistes isolés comme Léger ou Delaunay, attirés un instant par le cubisme mais dont ils ont tiré des adaptations personnelles. »¹⁷ C'est le rapprochement entre les divisions signalées par Golding et les trois vertus plastiques d'Apollinaire qui nous fournira les différentes divisions de cet article :

« Les vertus plastiques: la pureté, l'unité et la vérité maintenant sous leurs pieds la nature terrassée. (...) »

La flamme est le symbole de la peinture et les trois vertus plastiques flambent en rayonnant.

La flamme a la pureté qui ne souffre rien d'étranger et transforme cruellement en elle-même ce qu'elle atteint.

Elle a cette unité magique qui fait que si on la divise, chaque flammèche est

semblable à la flamme unique.

Elle a enfin la vérité sublime de sa lumière que nul ne peut nier. »¹⁸

Ainsi à la première partie « la phase analytique », correspond la « vérité ». Durant cette phase, en s'appuyant sur l'analyse de l'objet à peindre, les cubistes ont recherché la vérité de celui-ci peint dans sa totalité. L'espace éclaté, l'ambiguïté qu'engendre la représentation de cet espace et le temps cinématique en sont quelques caractéristiques.

La deuxième partie, « la phase synthétique » répond à l'« unité ». Pendant cette phase, les cubistes ont recherché à donner une unité à leurs toiles par le moyen des collages et des papiers collés. Ici, nous discuterons l'équivalence des collages dans *Calligrammes*.

Le style des artistes comme Léger et Delaunay et son application aux *Calligrammes* fera l'objet de la troisième partie, « la phase abstraite »¹⁹. A cette phase correspond la « pureté » d'autant que les cubistes de cette époque se sont efforcés de traduire l'abstraction ou la pureté dans leurs toiles. Ici, nous discuterons la question du sujet littéraire ainsi que l'étude des éléments abstraits, les sons et la couleur.

Nos analyses des poèmes du recueil *Calligrammes* se poursuivront donc, à travers ces diverses phases du mouvement cubiste. En ceci se trouve justifié, le titre de notre étude: « Cubisme et littérature: une étude de *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire ».

La phase analytique

A l'origine du cubisme, que ce soit dans le domaine de la peinture, de la sculpture, du théâtre ou de la poésie, réside l'idée d'« intelligence ».

« Plus l'intelligence entre dans la création d'une œuvre d'art, plus on peut dire de la peinture qu'elle a un maximum d'existence », écrit André Lhote. C'est l'intellect qui délivre la poésie contemporaine de la croyance des romantiques qui entendaient par l'imagination, le pouvoir de l'émotion exprimé par la métaphore poétique. La notion qu'« un peintre doit être intelligent » ou que « la peinture exigerait donc des connaissances solides », est à la base de toute la poésie contemporaine française débutant avec Guillaume Apollinaire. Dans ses *Calligrammes*, il élève la poésie au niveau de l'esprit. L'intelligence, l'intellect, l'esprit étaient la notion-clé pour Apollinaire tout autant que pour les peintres cubistes. Avec cette notion que l'intellect ou l'esprit doit entrer dans la création d'une œuvre d'art, débute la première phase du mouvement cubiste, qu'on appelle la phase analytique. Elle se caractérise par une « analyse » des objets peints où les « *objets sont vus, rappelés, et conçus dans leurs divers aspects à partir de plusieurs points de vue en même temps. Les images des objets sont envahies, dissimulées et enrichies par des chevauchements, des réflexions, des transparences, des ombres, des répétitions, des variations de divers points de vue et à des échelles différentes aussi bien que par de pures créations* ».²¹

La poésie de Guillaume Apollinaire, contemporain de Picasso et de Braque, témoigne de ces traits cubistes : élaboration d'un espace éclaté nouveau non-euclidien où les objets sont présentés de plusieurs points de vue ; présence d'ambiguïtés et expression d'un temps cinématique dues aux chevauchements et répétitions.

Elaboration d'un espace nouveau non-euclidien

Le cubisme, style qui veut exprimer la condition de l'homme moderne obligé de vivre dans un monde où les relations sont plurielles, ne peut guère suivre la perspective de la Renaissance. Celle-ci représente la réalité considérée d'un simple point de vue. Or, dans notre monde d'aujourd'hui, il n'est pas de location simple, ni dans l'espace ni dans le temps. Techniquement parlant, le cubisme a brisé l'espace tri-dimensionnel de la Renaissance où l'on représentait les objets sous un angle de vision unique et fixe ; il les représente sous de multiples relations polyvalentes. Ces multiples relations qui engendrent des ambiguïtés de toutes sortes, sont les conséquences directes de la rupture d'avec la perspective traditionnelle. L'objet donc, est présenté sous tous ses aspects, voire dans sa « totalité ». Tel est le cas des *Calligrammes*, où Guillaume Apollinaire exprime ces relations complexes. Un bref regard sur quelques uns de ces poèmes suffirait à montrer comment et dans quelle mesure, Apollinaire projette cet espace poly-dimensionnel sur la page poétique, un espace dans lequel la dimension du temps semble figée.

Considérons le poème « Paysage ».²² Quatre éléments entrent dans la composition de ce paysage: une maison, un arbre, deux amants couchés ensemble sous un ciel étoilé et un cigare qui fume. La scène se passe dans la nuit; la présence des « étoiles » et de la lune qui est apparente dans la forme même du point d'interrogation et de la lettre C (« voiCi ») en sont la preuve. Deux amants y sont couchés « ensemble » sous un ciel nocturne et peut-être, l'un d'eux fume-t-il un cigare. Les étoiles ne sont pas représentées mais évoquées par le mot « étoiles » dans le vers qui forme la maison: « Voici la maison où naissent les étoiles et les divinités ». La lettre « a » forme la tête des amants, et les lettres « C » et « G » (comme dans « couchés » et « CiGare ») nous rappellent les lèvres des amants en train de s'embrasser peut-être, en solitude.

C'est un paysage dénudé, représenté à la façon de Cézanne, par des traits fins et légers.²³ Ce qui le rend cubiste c'est la présentation du paysage sous la même page, considéré de plusieurs points de vue et la non confirmation aux règles de la perspective. Par exemple, les courbes du point d'interrogation et de la lettre « C » évoquent le croissant de lune à des phases différentes, sous des angles différents. La maison et le cigare sont vus de profil tandis que les amants sont vus d'en haut: or cet amalgame de points de vue et de plans n'est point possible dans une peinture régie par les règles de la perspective traditionnelle. Les deux amants sont présentés comme un seul ensemble.

Les courbes des lettres 'C' et 'G' suggèrent en même temps, les lèvres des amants. Dans bien d'autres poèmes Apollinaire utilise ce motif de « lèvres » en renforçant ou en soulignant la courbe des lettres. Dans le poème, « Cœur couronne et miroir », la lettre « C » évoque les lèvres (il y a tout un champ lexical constitué de « cœur », « flammes » et « amour »). Dans le poème « Voyage »²⁴ de nouveau, « C » apparaissant au début du vers (« C'est ton visage que vois plus ») figure les lèvres dessinées sur le visage. Le motif des lèvres devient manifeste dans le premier vers du poème intitulé « La colombe poignardée et le jet d'eau »²⁵: « Douces figures poignardées Chères lèvres fleuries ». D'ailleurs, dans tout le poème, les lettres « O », « C » et « D » (légèrement déformées pour ressembler à un « O ») reprennent ce motif des lèvres fleuries.

Ici, il est difficile d'ignorer le symbolisme sexuel de la lettre « O ». Vu la silhouette guerrière d'Apollinaire, il n'est peut-être pas fortuit de voir dans la lettre « O », l'ouverture ou l'orifice qui nous lie à notre monde extérieur. Cette ouverture reste la voie par laquelle s'effectueront l'ingurgitation et la défécation ainsi que la naissance. Au sens sexuel cette lettre signifie aussi défloraison,

blessure et sang. D'où le rapport avec la guerre. Dans le poème « Paysage » ces lèvres se trouvent fort déplacées, loin de l'endroit habituel ou même entièrement déformées.

En peinture, l'amalgame de plusieurs points de vue est le mieux illustré par le célèbre tableau de Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*²⁶. Quant aux déformations des parties du corps et leur emplacement à des endroits inhabituels nous citerons l'exemple du *Portrait de Germaine Raynal* par Juan Gris. *Les Demoiselles d'Avignon* frappe le spectateur par le contraste émergeant de la juxtaposition des visages « impassibles et calmes » (cf. femme n°1,2,3) d'une part et « sauvages » (cf. femme n°4,5) de l'autre. Les nez des femmes 2 et 3 vues de face sont peints de profil. La femme 1 vue de profil a l'œil de face. Pour ce qui est de la femme 5 accroupie, on dirait qu'elle est vue aux trois quarts avec l'aperçu sur la poitrine et la partie intérieure de la cuisse. Pourtant le bras et la jambe, en principe éloignés du plan de la toile, nous donnent également l'impression que la femme est peinte de dos. La première moitié de son visage est peinte de profil — spécialement la bouche et le nez — et la deuxième de face. Toutefois, on distingue clairement l'ombre du nez sur le visage, ce qui est impossible car le nez est peint de profil. On ne sait pas si la jambe de la femme 1 est la gauche ou la droite puisque la partie inférieure du bras de la femme est indéfinie. Ainsi, tous les principes de la perspective traditionnelle sont violés. De plus, une telle composition, qui présente une synthèse optique de plusieurs points de vue sur un même objet, rehausse son caractère ambigu.

Dans le *Portrait de Germaine Raynal*²⁷, on dirait qu'une grille de métal irrégulière est surimposée au personnage du tableau. À l'intérieur de chaque carré, le personnage est étudié sous un angle de vision différent. Par exemple, un œil regarde droit tandis que l'autre « renversé de biais, entraîne dans son mouvement une partie du nez »²⁸. Le nez vu de dessus est placé au centre du visage. Le menton est anormalement déplacé vers le bas. On voit la bouche à la fois de face et de profil. Une épaule est transparente si bien qu'on peut voir à travers elle les pavés de la rue. Tous ces angles de vision sont réunis dans le cadre (la grille) qui est suggéré par les contours et les traits du personnage. Nous retrouvons le même traitement dans *L'Homme à la pipe*²⁹, portrait d'un ami de Gris. Ici, le front est divisé en deux en son milieu. Encore, dans *Le Portrait de Picasso*³⁰, il y a une division de la face autour d'un axe central et une déformation du menton anormalement allongé suivant cet axe. Un autre exemple de déformation des parties du corps humain est fourni par la toile de Jacques Villon, intitulée *Portrait de Duchamp-Villon*³¹. Ici, le peintre traite le volume du visage en le déformant anormalement, « au point que la partie la plus éloignée du visage est visible dans ce qui semble être une vue de trois quarts; »³².

La déformation se qualifie d'« anormale » par rapport aux règles de la perspective classique. La dislocation des objets ou les parties du corps dans le cubisme correspond à la dislocation du sujet autrement unitaire, mais actuellement en voie de destruction ou restructuration. Ces déformations et ces multiples points de vue sont des traits cubistes élaborés en poésie par Guillaume Apollinaire. Ces mutilations corporelles sont étroitement liées à la guerre dont les cubistes, peintres ou poètes, n'ignoraient pas les atrocités.

Ainsi les analyses comparées ci-dessus suggèrent comment Apollinaire arrive à exprimer dans sa poésie calligrammatique, les multiples points de vue de l'objet dans un monde cubiste, moderne. Cette notion de recueillir plusieurs points de vue dans une même image, montre le caractère ambigu du sujet traité. Or l'ambiguïté est un corollaire des relations multiples. On ne peut pas s'en passer quand on cherche à représenter la pluralité, la multiple identité des objets

et leurs relations avec d'autres objets ou événements.

Ambiguïtés

La complexité et l'ambiguïté de notre existence moderne ont directement influencé tous les domaines aussi bien que les techniques de l'expression humaine: la poésie, le théâtre, le roman, l'art et le cinéma. En poésie, Eliot parle de nouvelles « correspondances » ou associations qui sont aussi complexes que riches :

« La musique d'un mot se trouve, pour ainsi dire, à un point d'intersection: elle émerge tout d'abord, de ses relations avec les mots qui le précèdent et le suivent, et ensuite avec le reste du contexte; elle émerge également d'une autre relation, une relation entre son sens immédiat dans le contexte actuel et les autres sens qu'il [le mot] acquiert dans d'autres contextes avec ses richesses d'associations. »³³

Alors que Eliot parle de la richesse d'associations poétiques, Braque et les premiers cubistes mettent en relief la richesse de l'ambiguïté de l'image de l'objet moderne.

« Braque et les premiers cubistes ont accepté avec impatience, le défi de traiter l'objet dans toutes ses nouvelles ambiguïtés [...] Le cubisme a exploité la riche ambiguïté de l'objet moderne, de la même manière que la science et le cinéma étaient en train de découvrir les ambiguïtés de la vue moderne des choses. »³⁴

C'est d'une relation plurielle seule que peut naître le procédé de l'ambiguïté qui devient un trait indéniable de la poésie et de l'art contemporains. En comparant un texte à caractère informationnel (texte scientifique par exemple) avec un texte poétique, Daniel Delas écrit :

« L'ambiguïté n'est nullement un phénomène marginal. Ne communiquant guère d'information, le texte poétique fait de l'ambiguïté un constituant premier et une source de "richesse". »³⁵

Etant de même avis que William Empson qui dit que « les machinations de l'ambiguïté sont aux racines mêmes de la poésie. »³⁶, Roman Jakobson pousse l'ambiguïté à l'extrême pour l'installer au cœur de toute activité poétique. Le poète contemporain s'en sert pour exprimer les relations inextricables d'une vie moderne complexe où les rapports entre les choses et les événements ne sont plus simples mais infiniment variés. Ainsi dans la poésie contemporaine la fonction poétique oblitère la référence (la dénotation)³⁷ de façon à rendre le contenu ou message référentiel entièrement obscur. La difficulté, voire l'impossibilité de déchiffrer l'information d'un texte poétique contemporain, est due à la recherche d'une expression de pluralité complexe et riche. En poésie toute hésitation entre le son d'un mot ou d'un vers et son sens résulterait en une ambiguïté. Considérons par exemple les vers suivants du poème « Fumées »:

*« Tu fascines les flammes
Elles rampent à tes pieds
Ces nonchalantes femmes
Tes feuilles de papier ».³⁸*

Ici, ambiguïté son-sens entre les mots « flammes » et « femmes » est évidente.

Du point de vue sonore ainsi bien que visuel, il existe une grande affinité entre eux: dans sa transcription phonétique, « flammes » diffère de « femme » d'une seule position, à savoir, le phonème [l]. C'est un cas de rime très riche, sonore aussi bien que visuelle. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le poète les a placés à la position finale, en rime, afin de les mettre en relief. Cela pour suggérer en même temps que la frontière entre ces deux mots est floue ou ambiguë; que les lettres qui se trouvent dans l'un, se trouvent répétées dans l'autre avec une légère différence, qu'ils sont presque interchangeables. En transposant « flammes » par « femmes » dans le premier vers, on arrive à en déchiffrer parfaitement le sens:

« *Tu fascines les femmes (...)*

Ces nonchalantes femmes ».

En réduisant ainsi la différence de sens entre les mots, en vertu de leur forme sonore et visuelle, Apollinaire arrive à nous fournir un exemple parfait de l'ambiguïté son-sens.

En peinture cubiste, cela correspond à l'ambiguïté entre la forme réelle des objets et leurs représentations. Dans certaines de leurs toiles, Braque et Picasso suggèrent la forme de l'objet en dessinant leurs contours par le moyen des traits fins. Souvent, ces contours sont brisés ou répétés à des endroits différents et inhabituels de la toile, rendant ainsi la forme et la position de l'objet ambiguës.

Dans *Nature morte à la guitare*³⁹ de Braque, la forme circulaire découpée de la bande de papier à gauche, rappelle le trou dans la caisse de résonance de la guitare. Ce trou est reproduit à plusieurs endroits sur la toile, sous forme de courbes ou de demi-cercles si bien que le spectateur n'arrive pas à fixer définitivement la guitare à une position stable. De façon identique, les contours de la guitare se trouvent répétés sur la bande de papier collée à droite, aussi bien que sur la toile elle-même. Ces répétitions des contours rendent ambiguës, la forme et la position de la guitare.

Un autre exemple parfait de l'ambiguïté son-sens est un distique du poème « Zone » :

« *Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie*

*Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie »*⁴⁰

La répétition alternée des consonnes bilabiale occlusive [b], labiodentale fricative [v] et dentale occlusive [t]⁴¹ est une indication suffisante d'hésitation prolongée ou d'ambiguïté sonore qu'Apollinaire privilégie dans sa poésie parce que les relations enchevêtrées dans un monde complexe exigent l'emploi d'un tel procédé. Il y a interférence du sens, entre le verbe « boire » et la « vie » en vertu de l'ambiguïté consonantique [b] et [v]. Dans ce contexte on peut dire que la vie peut être bu comme de l'alcool (eau-de-vie). La comparaison « l'alcool est brûlant comme la vie » renforce également l'idée que la vie peut être bu, idée qui ne correspond pas cependant à notre expérience empirique. Autrement dit, il n'existe pas de démarcation nette entre les idées et les choses (« vie » et « alcool » par exemple); d'où ambiguïté et interpénétration entre les choses. Celles-ci sont fluides et passent les unes dans les autres.

« *Les schémas géométriques des objets présentent des surfaces brumeuses et enfermées. Ces "passages" figurent les endroits où l'atmosphère est venue entourer les objets et permettent l'alliance indissoluble de leurs contours. Grâce à ces "passages", les volumes sont liés les uns aux autres et la nature morte jouit d'une indiscutable unité.* »⁴²

Ce va-et-vient, cette interpénétration constante entre deux réalités rendent flou, la barrière entre le monde matériel et le monde des idées. Cela est un trait cubiste pratiqué par Picasso et Braque dans leurs « papiers collés » et leurs collages.

Dans ses *Calligrammes*, Apollinaire se sert de l'ambiguïté du référent⁴³ pour traduire cette interférence cubiste entre le monde des idées et le monde des choses. Le poème qui débute le recueil *Calligrammes*, est un exemple parfait de l'ambiguïté du référent. Intitulé « Liens », ce poème nous présente tout un champ lexical du mot « liens »: « cordes » (cinq apparitions), « rails », « ligotez », « tissés », « câbles », « araignées » et « concorde ». Ces mots se retrouvent dans le texte grâce à leur affinité de sens (champ lexical). Il n'y a pas de « référent homogène » auquel le poème fait allusion. Cette énumération qui fait un sens parfait à l'intérieur du texte n'a pas de référent clair dans le monde matériel; il est flou, vague ou ambigu. Le poète parle-t-il des chaînes, des cordes, des rails, des câbles ou des toiles d'araignées? On ne saurait le déterminer.

Tel est l'état de l'ambiguïté cubiste que Braque exprime également dans sa toile *Nature morte à la guitare*. Les morceaux ou bandes de « papier collé » ont à la fois trois niveaux d'existence différents :

« [Premièrement] ce sont des formes plates, colorées, picturales; [deuxièmement] ils représentent ou suggèrent, dans le tableau, certains objets par analogie de couleur ou de texture, ou par l'addition de clés ou d'indices; [troisièmement] (...) les morceaux de papier ont une existence propre, c'est-à-dire qu'on a toujours conscience que ce sont des fragments solides et palpables d'une matière étrangère incorporée à la peinture et renforçant sa réalité matérielle. »⁴⁴

D'où l'ambiguïté de leur statut entre leur existence en tant qu'objets réels dans le monde tangible et matériel et objets représentés dans un monde imaginaire de la peinture.

Par l'analyse des poèmes et des tableaux, nous avons vu comment Guillaume Apollinaire et les cubistes exploitent le procédé de l'ambiguïté pour exprimer les relations multiples entre les choses de ce monde matériel et les idées. Or, ces multiples relations exigent toute une conception nouvelle du temps, non pas un temps linéaire mais un temps multidimensionnel, un temps qui est plutôt du domaine du cinéma ou un temps cubiste. Comment Apollinaire, arrive-t-il à exprimer cette conception du temps cinématique dans ses *Calligrammes* est le sujet de la partie suivante.

Le temps cinématique

Ces multiples perspectives sur lesquelles est fondée notre existence, apparaissent en cinéma, art qui nous a fourni une nouvelle composition du mouvement, du temps et de l'espace.

L'espace cubiste est un espace « cinématique ». Les cubistes ont rejeté les illusions de l'espace trois-dimensionnel de la Renaissance; ils ont renoncé à la technique du clair-obscur (*chiaroscuro*) et à la disposition des corps solides dans l'espace tridimensionnel utilisant le *trompe l'œil*. Ainsi, ils ont créé une nouvelle perspective *plate* dans laquelle le tableau est semblable à l'écran « cinématique ». Dans son livre *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, Gleizes affirme en effet que « *La peinture, c'est l'art d'animer une surface plane. La surface plane est un monde à deux dimensions. Elle est vraie par ces deux dimensions. Prétendre l'investir d'une troisième dimension, c'est vouloir la dénaturer dans son essence même.* »⁴⁵

Apollinaire dans ses *Calligrammes*, nous montre que l'aspect visuel du poème est aussi important que les idées ou émotions qu'il exprime, que la page est un espace qui est à la disposition du poète et qui attend également une animation visuelle. Semblable à l'écran du cinéma grâce à sa couleur blanche et sa passivité de recevoir toute impression de l'encre ou action de la plume sans présenter aucune résistance, la « page poétique » offre autant de nouvelles possibilités au poète que l'écran au cinéaste.

Les cubistes concevaient leurs canevas comme un écran réel et tangible et non pas comme une fenêtre qui donnait sur un monde irréel et artificiel existant dans un espace trompeur. Apollinaire voyait la page comme un objet aussi tangible, dont tous les coins et les recoins pouvaient participer à l'élaboration ou à la création du sens. Car il va sans dire qu'un poème étant avant tout une certaine masse noire mise en relief contre la blancheur de la page, les plus grandes possibilités offertes au poète résidaient dans l'aspect matériel de la page elle-même. A l'encontre de la tradition, en collaboration avec les efforts des avant-gardistes, l'apport de Guillaume Apollinaire fut considérable dans l'élaboration d'une nouvelle prosodie. Pour lui, le vers n'était plus régi par le nombre de syllabes, la rime ne présentait plus de contraintes, ni les images, ni les figures, ni les sujets n'imposaient aucune restriction sur l'acte de création poétique. Comme il le dit lui-même :

*« Toutes les formes sont bonnes. Le vers peut être libre, régulier, libéré, calligrammatique. »*⁴⁶

D'après Lessing, le poème évolue dans le temps tandis que l'œuvre plastique est toute entière présente dans l'espace. Mais pour Guillaume Apollinaire, il en va tout autrement. La temporalité du poème n'implique pas que la simultanéité soit impossible dans le poème. Certains poèmes dans ses *Calligrammes*, emploient la technique du « montage » de cinéma, ce qui donne l'impression d'une « simultanéité ». A ce propos, Apollinaire écrit :

*« On a donné ici des poèmes où cette simultanéité existait dans l'esprit et dans la lettre même puisqu'il est impossible de les lire sans concevoir immédiatement la simultanéité de ce qu'ils expriment, poèmes-conversations où le poète au centre de la vie enregistre en quelque sorte le lyrisme ambiant. »*⁴⁷

Or, cette simultanéité des *Calligrammes*, les rapproche de la technique du cinéma, « une forme moderne d'illusion qui a des rapports avec le mouvement, le temps et l'espace dans une nouvelle sorte de composition ».⁴⁸ Une des façons de traduire la simultanéité en poésie ou en peinture c'est de représenter le mouvement, d'indiquer les états successifs d'un même mouvement d'une façon logique et systématique. Rien ne représente mieux le mouvement visuel en poésie que ces deux poèmes des *Calligrammes*: « Visée » et « Il pleut ». De même, le tableau de Marcel Duchamp intitulé *Nu descendant un escalier*⁴⁹, illustre parfaitement le mouvement « cinématique » en peinture. Considérons tout d'abord le poème « Visée »⁵⁰. Ce qui surprend le lecteur, dès l'abord, c'est la disposition des vers commençant par le premier en diagonale et finissant par le dernier qui est de peu perpendiculaire au titre. Ainsi, les mots balaient toute la surface de la page, d'un seul mouvement. Est-ce le mouvement d'une épée? Bien des mots du poème nous rappellent la notion du mouvement. Le titre « visée » par exemple, suggère « l'action de diriger la vue, le regard (et *par ext.* une arme, un instrument d'optique) vers un but, un objectif. »⁵¹ L'idée de visée suggère une cible et peut-être des « mitrailleuses ».

*« Des mitrailleuses d'or coassent les légendes »*⁵²

Il y a également un ennemi sur qui l'on tire et cet ennemi est « invisible »:

« *L'invisible ennemi plaie d'argent au soleil* »⁵³

Peut-être, ce poème figure-t-il le trajet des balles qui sortent des mitrailleuses à l'époque de la grande guerre. Une autre lecture est aussi possible, suggérée par le vers 4 :

« *Harpe aux cordes d'argent ô pluie ô ma musique* »⁵⁴

Ce poème représente peut-être les diverses cordes (ou simplement une corde) d'une harpe en vibration. Ainsi, le poète est inondé par la musique, d'où : « ô pluie ô ma musique ». La vibration d'une corde d'un instrument de musique ainsi que les gouttelettes de pluie qui tombent, traduisent la notion de mouvement qui peut être représentée graphiquement ou visuellement en poésie. Ce rapprochement de la pluie avec la musique est subtilement suggéré par le poème « Il pleut ». Le poème, qui consiste de cinq vers imprimés verticalement, commence par : « Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir ». Le quatrième commence par : « écoute s'il pleut... ». Dans ces deux vers, il y a une allusion subtile à la musique : « voix » (c'est chant/chanson) et « écoute ». De même que la pluie nous rafraîchit en un jour d'été quand il fait très chaud⁵⁵, elle peut nous faire écouter de la musique que produisent ses gouttelettes.

En peinture cubiste, Duchamp arrive à exprimer parfaitement les états successifs d'un seul mouvement dans sa toile *Nu descendant un escalier*. Dans ce tableau, « *les formes longuement travaillées, se multiplient et s'interfèrent, évoquant avec beaucoup plus de justesse les mouvements d'un personnage descendant un escalier marche après marche* »⁵⁶.

En effet, on y voit le nu de profil à des positions différentes sur les marches d'un escalier. Un genou (celui de droite qui est du côté du spectateur) est fléchi tandis que l'autre, qui est éloigné du spectateur est tendu, tout droit sur la marche suivante de l'escalier. Les différentes positions successives du corps et des jambes se sont superposées pour créer l'effet stroboscopique du mouvement.⁵⁷ Ainsi, l'image du nu qui n'est pas nette, a l'air d'être encombrée de lignes et de courbes. On ne peut donc pas saisir d'une façon claire et sûre, toutes les diverses positions de l'image qui bouge. Ce tableau de Duchamp présente une application de la théorie du dynamisme universel des futuristes :

« *Quoi qu'il en soit, le Nu descendant un escalier fournit une des illustrations les plus éclatantes et les plus directes du fameux passage du Manifeste pictural futuriste: "En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées dans l'espace qu'ils parcourent. C'est ainsi qu'un cheval courant n'a pas quatre pattes, mais il en a vingt et leurs mouvements sont triangulaires."* »⁵⁸

Jacques Villon, un autre peintre cubiste et contemporain de Duchamp, traite également ce dynamisme des futuristes. Dans sa toile *Jeune Femme*⁵⁹, Villon suggère les différents mouvements de la jeune femme qui se penche en avant, en répétant les formes diverses de l'épaule et en fusionnant, d'une manière dynamique, la femme avec l'espace environnant. Dans une autre toile, *Soldats en marche*⁶⁰, il exprime cette vigueur du mouvement par l'emploi d'une série de lignes de force diagonales qui représentent des soldats en marche.

La phase synthétique

Pendant la phase analytique du cubisme les artistes s'intéressaient à des

analyses géométriques de leurs sujets et les présentaient sous de multiples points de vue. Ce faisant, ils se sont rendus compte que l'espace dans lequel ils posaient leurs sujets n'était plus un espace traditionnel à trois dimensions. Au contraire, c'était un espace qui reculait et/ou avançait jusqu'à toucher la surface même de la toile. Ainsi, lors de la seconde phase ils ont souligné l'importance de cet espace entourant le sujet peint. Dès lors ce seront la composition et l'unité de la toile qui les concerneront le plus. Ce qui deviendra plus important que le sujet c'est l'espace environnant et la surface plate du tableau. Nous savons que Braque et Picasso, grâce à leurs natures mortes et à leurs collages, ont pu tourner l'attention du spectateur des sujets usuels et battus vers la surface de la toile, vers sa matérialité et ainsi vers de nouvelles possibilités plastiques. Georges Braque insistait sur le fait que l'espace était une obsession pour lui. L'espace vide ou ce qu'on appelle le "vide de la Renaissance", était aussi important que le sujet lui-même. L'objectif de Braque fut précisément de projeter en avant cet espace vide, de le rendre concret afin que le spectateur puisse en prendre conscience, l'explorer et le toucher « optiquement ». Pour ce faire, ces artistes ont inventé le procédé des collages.

Dans le domaine de la poésie, le poème-calligramme est une forme qui permet les rapprochements les plus étroits avec les collages. Que ce soit dans les poèmes en prose de Max Jacob ou dans les poèmes-conversations de Guillaume Apollinaire, des actes ou des événements qui sont logiquement séparés dans le temps ou dans l'espace, sont présentés ensemble, côte à côte. Cette présentation en bric-à-brac dans un même espace ou dans la même page, de plusieurs « objets » hétéroclites, constitue l'acte même du collage⁶¹.

C'est un procédé qui peut exister en peinture comme en poésie ou en musique, voire dans toute forme d'expression artistique ou autre. Ce travail de « bricolage » possède une identité expressive nouvelle, indépendante de toute esthétique canonique ou normative, n'existant qu'en vertu de ses propres règles, ce que les peintres eux-mêmes appelaient le « tableau-objet ».

« Les toiles des cubistes étaient pour eux des objets fabriqués, indépendants, de petits mondes autonomes qui ne refléteraient pas le monde extérieur, mais qui le recréeraient sous une forme totalement neuve. »⁶²

De même que les collages cubistes firent des toiles qu'on appelle des « tableaux-objets », les calligrammes de Guillaume Apollinaire sont des tentatives de créer des « poèmes-objets ». Un poème-objet est son propre objet. Il ne parle pas d'un sujet quelconque extérieur à lui-même, ne se soumet à aucune règle prosodique, linguistique ou autre qui n'est pas sa propre règle intrinsèque. Ce que Gleizes et Metzinger disent à propos du tableau-objet tient également pour le poème-objet.

« L'œuvre décorative n'existe que par sa destination, ne s'anime qu'en vertu des relations qui s'établissent entre elles et des objets déterminés [...] Le tableau porte en soi sa raison d'être. [...] c'est un organisme »⁶³

« Lundi rue Christine » est un poème-conversation ou poème-dialogue dont les vers constituant les répliques d'un dialogue, se rapprochent de près d'un collage cubiste :

« Je partirai à 20h. 27

Six glaces s'y dévisagent toujours

Je crois que nous allons nous embrouiller encore davantage

Cher monsieur

Vous êtes un mec à la mie de pain

(...)

Un journaliste que je connais d'ailleurs très vaguement

Ecoute Jacques c'est très sérieux ce que je vais te dire

(...)

Il me dit monsieur voulez-vous voir ce que je peux faire d'eaux-fortes et de tableaux

Je n'ai qu'une petite bonne

(...)

Une fois là il me présente un gros bonhomme

Qui me dit

Ecoutez c'est charmant

A Smyrne à Naples en Tunisie

Mais nom de Dieu où est-ce

La dernière fois que j'ai été en Chine

C'est il y a huit ou neuf ans

(...)⁶⁴

Ce sont des répliques collées pêle-mêle, sans constituer un sens monolithique. On a l'impression que le poète les a découpés (« Je préférerais me couper le parfaitement que de les lui donner »⁶⁵) d'un dialogue ou de plusieurs dialogues différents et les a présentés ensemble, côte à côte pour créer un effet de collage. Dans son ouvrage *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Georges Lemaître le signale en toutes lettres :

« ...il [Apollinaire] se mettait à une table, préférablement dans un café, et notait, l'un après l'autre, les fragments des phrases qu'il entendait de ses amis ou des étrangers. Ces bouts de conversations n'avaient absolument aucun lien les uns avec les autres... »⁶⁶

Plus loin dans le même contexte, il dit que ces poèmes-conversations ne sont pas dépourvus de charme. Il les compare aux vieux kaléidoscopes dans lesquels des fragments de verre colorés, vus à travers un petit tube contre la lumière, peuvent produire des effets de vitrail fantastiques et inattendus dans des combinaisons changeantes.⁶⁷

Pascal Pia écrit également que la première partie des *Calligrammes*, « offre plusieurs échantillons [des “poèmes-conversations”] et où se trouvent joyeusement mêlés, comme dans un kaléidoscope secoué par une main espiègle, des images écloses dans l'esprit du poète, des bribes de dialogues entendus au café, les noms lus sur des affiches et des bouts de phrases prélevés dans les journaux... »⁶⁸

Dans ce poème, comme dans un kaléidoscope, l'impression est celle de surprise car on n'y voit aucun objet reconnaissable: toutes relations entre les formes sont brisées. Par exemple, dans un texte, en général, les articulations entre les phrases sont marquées par la ponctuation. Or, ce poème, ne comporte aucune marque de ponctuation. Dans la plupart de ses poèmes ultérieurs Apollinaire leur enleva systématiquement la ponctuation⁶⁹. Ici, il ne se sert pas de guillemets pour cerner les propos du locuteur :

« Il me dit monsieur voulez-vous voir ce que je peux faire d'eaux-fortes et de tableaux »⁷⁰.

On ne sait plus si c'est le poète qui parle ou si c'est quelqu'un d'autre. Tous les propos sont arrangés en bric-à-brac. Des bouts de conversation sont transcrits et présentés sous forme de vers: « Voici monsieur... », « Ecoute Jacques... », « Ecoutez c'est charmant... ». On peut y distinguer également l'ébauche d'une lettre (débutant par « Cher monsieur »), dont le poète a peut-être découpé les lignes et les a collées ici et là sur la page comme des vers différents. Le « Cher monsieur » trouve son écho dans « Voici monsieur » et dans « monsieur voulez-vous... » indiquant, à la manière des collages de Braque et de Picasso, le début, le milieu et peut-être la fin de la lettre sans la (re)présenter dans son entier⁷¹. Ainsi, peut-on rapprocher ce poème-dialogue/ conversation des collages d'autant plus qu'ils ont la même caractéristique prédominante, notamment la (re)présentation des objets hétérogènes dans un espace unique. L'effet kaléidoscopique, dont nous venons de parler plus haut, est créé au niveau même des syllabes. Par exemple dans le poème « S P », considérons les strophes suivantes :

« dans

la so

lution

de bi

carbo

nate de

sodium

Les masques seront sim

plement mouillés des lar

mes de rire de rire »⁷²

On remarque des passages à la ligne après « so », « bi », « sim » et « lar ». Grâce à leurs positions finales, ces syllabes sont mises en valeur. Il en va de même pour celles qui figurent au début des vers: « lution », « nate », « plement » et « mes ». Cette dislocation des syllabes et leur réarrangement imitant un assemblage d'objets hétéroclites, ne connaît pas de précédent dans la poésie française. Dans ce poème, ce qui importe pour Guillaume Apollinaire ce n'est ni le sens des mots, ni les règles prosodiques mais plutôt l'adaptation de la technique du collage à la poésie.

Une autre caractéristique permettant de rapprocher les *Calligrammes* des tableaux cubistes est l'intrusion des morceaux d'objets réels dans l'espace poétique. Rien n'illustrerait mieux ce phénomène que le poème « Carte Postale »⁷³. En reprenant le motif du tampon de la poste, utilisé également dans « Lettre-Océan »⁷⁴, ce poème en exploite les caractéristiques d'objet réel. Tandis que dans « Lettre-Océan », le tampon est évoqué par les mots espagnols « REPUBLICA MEXICANA TARJETA POSTAL », dans « Carte Postale », il est au contraire, apposé sur la page comme un réel tampon. Celui-ci correspond à un objet authentique incorporé dans l'espace du poème. Les mots « CARTE POSTALE » en majuscules et au-dessous la ligne horizontale, recréent une carte postale en tant qu'objet réel. Dans cette optique, le titre du poème est significatif de la fusion des objets réels dans l'espace poétique, comme c'était le cas pour les peintres cubistes. Insistons qu'ils cherchaient non seulement à assembler des objets hétéroclites sur leurs canevas, mais plutôt à les intégrer au sens de leurs collages.

C'est une « lettre collage » dont le procédé fut repris par Ray Johnson en 1964. Dans ce collage, intitulé *Letter Collage*,⁷⁵ Johnson colle le début d'un article sur Alexander Pope, tiré d'une encyclopédie, sur une carte postale destinée au « Educational Dept., New York ». L'oblitération du timbre par le tampon de la poste représente l'aspect réel de l'objet. Le nom et l'adresse de l'expéditeur Johnson qui figurent en bas, évoquent en même temps la signature de l'artiste.

Nous avons remarqué ci-dessus que tout l'effort de Guillaume Apollinaire ainsi que celui des peintres cubistes, sont orientés vers une prise de conscience, de plus en plus aiguë, de l'aspect matériel du support sur lequel se dresse l'œuvre d'art. Que ce soit la page ou le canevas, l'attention du sujet spectateur ou lecteur est ramenée constamment vers son aspect bi-dimensionnel, voire sa matérialité et sa substance qui seule fournit une base stable à l'artiste ou au poète pour atteindre une unité complexe et dense au niveau de la composition de son œuvre. C'est l'une des trois vertus de l'art plastique dont parle Apollinaire dans ses *Peintres Cubistes*. C'est l'*unité* qui caractérise la deuxième phase du mouvement cubiste, tout comme la recherche de la *vérité* résidait au cœur de la phase analytique.

Ayant atteint cette unité, les cubistes se sont rendu compte que leurs toiles étaient encombrées d'objets réels, aussi disparates soient-ils, et par là même assujetties à une certaine notion de la représentation et de cohérence classiques.⁷⁶ Cet encombrement et cette sujétion empêchaient l'artiste de dégager l'art pur de l'ancienne peinture⁷⁷ et d'arriver à une « création pure de l'esprit ».

Il ne restait qu'un pas à faire pour atteindre ce monde d'abstraction: renoncer à représenter des « sujets » et s'engager dans des voies pures, notamment à essayer d'incarner les idées abstraites.

La phase abstraite

On s'approche de l'abstrait au fur et à mesure que l'on s'éloigne de la notion du « sujet » littéraire. Nombreux poèmes des *Calligrammes* n'ont pas pour ainsi dire de sujet classique. Ou bien, s'ils en ont un qui est souvent indiqué par le titre du poème, le corps du poème ne le traite pas directement d'une façon logique et ordonnée. Tel est le cas du poème qui débute le recueil, intitulé, « Liens »⁷⁸. Dans ce poème, tout gravite autour du titre. Tous les mots qui ont un lien avec le titre, aussi faible soit-il, trouvent leur place dans le poème. Ils sont placés, la plupart du temps au début du vers⁷⁹ (pour renforcer le titre), mais les vers ne sont pas liés entre eux de façon ordonnée afin de former un sens cohérent. « Cordes » et « cris » se rapprochent aux deux niveaux: celui du son [kr] et celui du sens. De la même façon qu'une corde établit un lien entre deux ou plusieurs objets, le cri établit un lien entre deux ou plusieurs personnes. C'est de ce point de vue qu'on peut comprendre le premier vers: « Cordes faites de cris ». Le distique suivant qui débute avec le mot « sons » prend le relais de « cris ».

« Sons de cloches à travers l'Europe

*Siècles pendus »*⁸⁰

Les sons de cloches se propagent à travers l'Europe, dans un effort de la réunir. Et cette même idée d'unification des nations s'expriment par le moyen d'une autre image dans le vers qui commence la strophe suivante: « Rails qui ligotez les nations »⁸¹.

Le troisième vers, par contre, entame sa réplique au mot « cloches ». Comme les cloches, les siècles aussi sont pendus. La juxtaposition des mots « siècles », « cloches » et « pendus » se justifie par le faible lien de pendaison. Ceci pour nous dire que ce vers ne parle de rien, que le poète n'a rien conçu de cohérent.

Seul est évident le processus d'association d'idées dans son esprit. Autrement dit, il n'est pas de « sujet » dont parle le poète; au contraire, il nous dévoile un phénomène d'association d'idées abstraites.

« Violente pluie qui peigne les fumées

Cordes

Cordes tissées

Câbles sous-marins

Tours de Babel changées en ponts

Araignées-Pontifes

Tous les amoureux qu'un seul lien a liés »⁸²

La quatrième strophe que nous venons de citer est régie par la notion d'enchevêtrement ou d'emmêlement. Les gouttelettes de pluie qui tombent à travers les fumées, (« Violente pluie qui peigne les fumées ») nous font penser aux fils entrelacés formant les « Cordes tissées » aux « câbles sous-marins », aux « araignées » ou aux « Tours de Babel transformées en ponts ». Les cordes deviennent ainsi la métaphore des relations multiples et complexes que les peintres cubistes ont tenté d'exprimer dans leurs tableaux.

Il est suffisamment clair que ce poème n'a pas de « sujet » cohérent renvoyant son lecteur au monde des objets. Les fragments de sens éparpillés dans le corps du poème, sont reliés au titre d'une façon ou d'une autre, mais leurs ramifications sont beaucoup plus complexes, qu'un simple lien unique. Placé au début du recueil, ce poème nous avertit contre toute recherche de discours cohérent autour des poèmes qui vont suivre.

Telle est l'attitude nouvelle vis-à-vis du monde et de ses objets qu'ont adoptée les peintres cubistes. *Les grandes baigneuses*⁸³ de Paul Cézanne a certainement fait l'objet de plusieurs études académiques tant pour son style que pour sa composition. Kandinsky, dans son livre *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, discute brièvement ce tableau de Cézanne pour ses qualités abstraites. D'après lui, le « sujet » de la toile n'est pas « les baigneuses » mais plutôt la forme abstraite du triangle dans lequel celles-ci sont inscrites. Ce triangle qui encadre les grandes figures élancées, « n'est pas un moyen accessoire de l'harmonisation du groupe, mais le but artistique du tableau présenté d'une manière éclatante. (...) l'œuvre est centrée sur une recherche purement artistique, avec une nette intervention de l'abstrait. »⁸⁴

Selon Kandinsky, cette composition basée sur une forme géométrique était un principe pictural ancien suivi par les peintres classiques. Pour eux, l'équilibre de la toile avait une grande importance. Ce principe avait été abandonné par leurs successeurs parce qu'« il dégénérait en formules académiques figées qui n'avaient pas de signification intérieure, pas d'âme. »⁸⁵ Et Cézanne avait repris ce « triangle mystique » pour lui redonner une âme. Au lieu d'utiliser ce triangle comme simplement un échafaudage pour le sujet, il en avait fait son dessin, voire son sujet abstrait. C'est d'ailleurs pourquoi, il a énormément modifié les figures humaines, hors de toutes proportions, pour atteindre son but qui était de renforcer la forme du triangle.

« C'est pourquoi Cézanne modifie à bon droit les proportions humaines. Ce n'est pas seulement la silhouette entière qui doit tendre vers la pointe du triangle, mais également chacune des parties du corps, dont certaines, irrésistiblement projetées vers le haut par un souffle intérieur, s'allègent et s'étirent visiblement. »⁸⁶

Par ailleurs, la forme géométrique abstraite formée par les figures humaines et les troncs d'arbres, apparemment le vrai sujet de cette peinture, encadre en fait le ciel et l'eau qui apparaissent au centre de la toile. Comme le dit Johnson à juste titre :

« dans sa composition, les portions actives (figures et arbres) forment les côtés d'un triangle encadrant rien. »⁸⁷

De plus, ces figures et ces arbres forment une sorte de voûte⁸⁸ autour de « rien ». Cette architecture supportant le triangle mystique, de courbes et d'arcs, possible grâce aux figures et aux arbres, exprime en même temps l'admiration profonde de Cézanne pour les forces mystérieuses de la nature.

Dans un autre poème long de quarante-cinq strophes, « Les collines »⁸⁹, Apollinaire n'a pas l'intention non plus de parler des collines; le mot n'y figure que quatre fois :

« Certains hommes sont des collines [strophe 6]

(...)

Comme au loin des collines bleues [strophe 12]

(...)

Temps des places et des collines [strophe 17]

(...)

Sur la colline ensoleillée [strophe 27] ».⁹⁰

Les collines semblent émerger du poème comme deux objets qui se dressent en opposition, l'un contre l'autre, et sans lesquels tout le poème s'écroulerait.

C'est à partir de cette notion d'opposition qu'Apollinaire arrive à communiquer à son lecteur toutes les multiples facettes de la « colline ensoleillée ». Cet idéal de contrastes et d'opposition qui est pour ainsi dire, le contraire de l'idéal classique (un équilibre de formes et d'idées) est à la base de notre littérature et de notre art contemporain. La phrase laconique de Kandinsky là-dessus mérite d'être citée :

« Luttés des sons, équilibre perdu, "principes" qui tombent, roulements de tambour inattendus, grandes questions, recherche apparemment sans but, impulsions apparemment déchirées et nostalgie, chaînes et liens rompus, en renouant plusieurs en un seul, contrastes et contradictions — voilà notre harmonie. »⁹¹

Ainsi, tout le poème est bâti sur cet idéal cubiste d'opposition de couleurs et de formes. Ici déjà, nous pouvons isoler plusieurs idées qui se contrastent tout au long du poème :

« L'un était rouge et l'autre noir

(...)

L'un était toute ma jeunesse

Et l'autre c'était l'avenir

(...)

Ainsi fit contre Lucifer

L'Archange aux ailes radieuses

(...)

Ainsi la nuit contre le jour

(...)

Mieux que s'il était le présent

Plus net que s'il était le passé

(...)

Passe et dure sans t'arrêter

(...)

Rien n'y finit rien n'y commence

(...)

Mort et plus subtil que la vie

(...)

Il vient un temps pour la souffrance

Il vient un temps pour la bonté

(...)

Ne mêlez pas l'ivraie au blé⁹²

(...)

Lents ou pressés ils vont ou viennent »⁹³

Et dans la trente-cinquième strophe, Apollinaire parle d'une manière métaphorique, à propos de cet idéal cubiste qu'on vient de citer plus haut :

« C'est de la souffrance et de bonté

Que sera faite la beauté

Plus parfaite que n'était celle

Qui venait des proportions

Il neige et je brûle et je tremble »⁹⁴

Ainsi notre « beauté » (idéal) réside dans le conflit entre forces en opposition (souffrance et bonté). Elle est « plus parfaite » que l'idéal classique qui est né des « proportions ». Et c'est pour cela que le poète « brûle » et « tremble » bien que sur le plan physique il neige encore.⁹⁵

Parmi les peintres cubistes, Robert Delaunay et Fernand Léger utilisaient beaucoup cette notion de contrastes dans leurs toiles. Delaunay parlait de « contrastes simultanés » qui étaient le contraire des contrastes binaires des impressionnistes. Dans ses *Fumées sur les toits*⁹⁶ et ses *Fumeurs*⁹⁷, Léger applique la technique des contrastes de formes et de couleurs. Le premier tableau représente un paysage urbain dans lequel les formes rondes des fumées s'échappant des cheminées présentent de forts contrastes par rapport aux solides cubes des maisons.

« Lorsque Léger fit en 1914 sa seconde conférence à l'Académie Wassilief il soulignait le fait qu'une toile doit être composée d'une série de contrastes soigneusement dosés, contrastes de couleurs comme de formes. »⁹⁸

Il a peint tout un tableau qu'il a intitulé *Contraste de formes*. Ce tableau « offre au regard un arrangement de formes contrastées, les unes cylindriques

et modelées, les autres plates et angulaires, certaines grandes, d'autres petites. »⁹⁹

Mais le poème « Collines » peut être rapproché de la toile de Cézanne intitulée *Mont Sainte-Victoire*. La colline du tableau se présente comme une masse constituée de subtiles modulations de couleurs contrastées: bleu, violet, rose, orange, ocre et vert. Chaque variation de couleur crée une différente indentation ou projection de la forme qui correspond aux divers contours de la colline vus à partir des points de vue différents¹⁰⁰. Dans le poème on remarque également les divers contrastes qui projettent chacun, un point de vue différent de la colline ensoleillée. Elle n'est pas le sujet du poème mais plutôt un prétexte pour l'utilisation du principe cubiste d'opposition ou de contrastes en vue d'exprimer cette multiplicité de soi-même et de l'autre, qui est « notre *harmonie* ».

Le rejet de la notion du « sujet » est suivi d'une autre préoccupation. Guillaume Apollinaire exploite la sonorité ou la musicalité de ses vers aux dépens de leur sens et les peintres tels que Léger, Villon et surtout Delaunay se concentrent sur le jeu des couleurs. Or le son et la couleur c'est ce qu'il y a de plus abstrait parmi les éléments constitutifs d'un poème et d'une peinture. Dans son ouvrage *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Wassily Kandinsky démontre la parenté entre la peinture et la musique : partant de deux citations¹⁰¹ qui démontrent la parenté entre la peinture et la musique, Kandinsky veut donner à la peinture « sa basse continue »¹⁰² afin de la rendre tout proche de la musique, aussi pure et aussi abstraite.

Il existe une étude comparée faite par Béatrice Waggaman¹⁰³, entre « Les fenêtres » de Guillaume Apollinaire et *La fenêtre*¹⁰⁴ de Delaunay. Ce poème fut composé par Apollinaire pour servir d'introduction au catalogue d'une exposition de peintures de Robert Delaunay en Allemagne, en 1913.¹⁰⁵ D'après Waggaman, le fondement d'une étude comparée entre le tableau et le poème est fourni par le principe de contrastes simultanés. Ceux-ci, à l'encontre des contrastes complémentaires des impressionnistes, étaient pour Delaunay une fin en soi.

Pour les impressionnistes la couleur et le principe des complémentaires étaient soumis à l'expression de leur vision de la nature, pour Delaunay « peindre la lumière était devenu une fin en soi. »¹⁰⁶ Chez eux les petites touches de couleurs étaient destinées à se fondre au niveau de l'œil. Par contre, dans les tableaux de Delaunay ces couleurs ne se mélangent pas mais gardent leur autonomie.

De la même manière, pour Apollinaire, exprimer des sons purs était un but en soi, des sons qui ne sont pas assujettis au sens mais autonomes; ils appellent l'attention du lecteur tout autant que le sens des mots qu'ils forment. Dans ses *Calligrammes*, Apollinaire a essayé des combinaisons nouvelles de sons sans se soumettre à l'impérialisme du sens; il écrit :

« On veut de nouveaux sons
de nouveaux sons
de nouveaux sons
On veut des consonnes sans voyelles
Des consonnes qui pètent sourdement
Imitez les son de la toupie
Laissez pétiller un son nasal et continu

Faites claquer votre langue

Servez-vous du bruit sourd de celui qui mange sans civilité

Le raclement aspiré du crachement ferait aussi une belle consonne

Les divers pets labiaux rendraient aussi vos discours claironnants

Habituez-vous à roter à volonté

Et quelle lettre grave comme un son de cloche

A travers nos mémoires. »¹⁰⁷

L'abstraction des « Fenêtres »¹⁰⁸ se caractérise par la façon dont Apollinaire se sert des consonnes et des voyelles et des pauses entre elles. Par exemple, le contraste simultané entre les occlusives sourdes du premier vers avec les sonores du deuxième se fait entendre dès le début du poème:

« Du rouge au vert tout le jaune se meurt

[d] [r] [] [v][r] [] [m] [r]

Quand chantent les aras dans les forêts natales »

[k] [t] [f] [t]

Dans le tableau de Delaunay, outre les contrastes entre le jaune et le bleu, le rouge et le vert, entre l'orange et le violet, il existe deux autres couleurs en opposition dont Waggaman ne parle pas dans son article. Ce sont le blanc et le noir.

Le blanc comme un grand silence visuel permet au sujet spectateur une détente; Mais c'est un repos productif qui dissimule au sein de lui-même des possibilités créatrices nouvelles. Et le noir, marque une fin définitive au voyage de l'œil. On trouve du noir en bas et à droite du tableau, sous une forme de triangle coupé dont une partie sort de la surface du tableau. Delaunay a mis un peu de noir dans son tableau pour rehausser la sonorité des autres couleurs car comme Kandinsky le signale, sur le noir « toute autre couleur, même celle dont la résonance est la plus faible, sonne plus forte et plus précise ».¹⁰⁹

Dans les « Fenêtres » d'Apollinaire, le blanc correspond au hiatus dès le troisième vers (« *Abatjis de pihis* »¹¹⁰) comme il correspond à certains silences en musique qui font « interrompre momentanément le développement d'une phrase sans en marquer l'achèvement définitif ».¹¹¹ Nous remarquons en plus que ce silence (hiatus) sonne d'autant plus fort que le hiatus est renforcé par l'assonance en [i]. Et le vers qui suit ce silence parle d'une possibilité de création poétique (« Il y a un poème à faire... »).

De la même manière, ce type de pause ou repos suivi par un commencement trouve un écho dans le vers 14-15:

« Nous tenterons en vain de prendre du repos

On commencera à minuit »¹¹²

Plus loin dans le poème, la répétition du mot-vers « puis » (vers 21-23) crée à chaque occurrence du mot, un silence interrogatif dans l'esprit du lecteur. Le blanc du tableau de Delaunay témoigne du désir de l'artiste de peindre la lumière. On retrouve les mêmes échos dans le poème d'Apollinaire :

« Araignées quand les mains tissaient la lumière

(...)

Où le train blanc de neige et de feux nocturnes fuit l'hiver

(...)

Le beau fruit de la lumière »¹¹³

A ces blancs de couleurs correspondent également les « blancs » entre les mots imprimés, qui ont une nécessité rythmique visuelle au sein du vers lui-même.

*« Ces “blancs” inégalement répartis sont autant de pauses et de suspens de la parole poétique. Le poète en use avec un art consommé et une véritable science des silences. »*¹¹⁴

Quant à la fin définitive du poème (correspondant ainsi à la couleur noire du tableau), les deux derniers vers sont significatifs.

« La fenêtre s'ouvre comme une orange

Le beau fruit de la lumière »¹¹⁵

Alors que l'avant-dernier vers parle d'une nouvelle possibilité créatrice avec l'ouverture de la fenêtre sur un nouveau monde, le dernier vers qui s'y oppose parle de la mort. Pour le fruit (orange) qui s'ouvre c'est la fin, la mort. Ainsi, la comparaison entre la fenêtre et le fruit, n'est pas bâtie sur des similarités mais sur des contrastes.

La fenêtre s'ouvre sur un monde de lumière, de blancheur, une non-couleur, d'où un silence, « c'est un néant (...) d'avant le commencement, d'avant la naissance »¹¹⁶. Au contraire, l'orange s'ouvre sur un néant sans possibilités (le noir). Ce fruit qui s'ouvre est comme une chose qui s'éteint, se consume et dépérit. Cette idée de dépérissement est exprimée dès le premier vers du poème: le jaune (couleur dynamique et pleine de vie), se meurt petit à petit au fur et à mesure que l'on traverse la moitié du spectre de l'arc-en-ciel: du rouge jusqu'au vert. Autrement dit, la force de la vie ou son dynamisme se perd petit à petit quand on va du rouge au vert. Cette idée est renforcée par les propos de Kandinsky où il dit que « la passivité est la propriété la plus caractéristique du vert absolu ».¹¹⁷ L'addition du jaune dans le vert y fait intervenir une force active.

Conclusion

A travers les analyses des poèmes nous venons de voir comment la poésie de Guillaume Apollinaire suit de près les dimensions cubistes. Suivant les techniques et les procédés adoptés par ses contemporains, il renonce, d'une part, au « sujet » littéraire et par là renie toute construction cohérente et classique. De l'autre, il exploite à fond les possibilités musicales de ses vers si bien que la sonorité prend le pas sur le sens des mots. Les vers ne reflètent plus un agencement cohérent d'idées, mais de sons.

Ainsi il transforme le poème en un lieu de rencontre d'idées abstraites sans aucun souci d'unité construite. Cette rencontre ne présente pas une construction « cohérente » soigneusement dressée, mais plutôt des associations fortuites basées sur des éléments de sens et de sons. Le poème reflète alors, l'état d'esprit du poète dans son originalité sans aucune intervention de censure. En cela, Apollinaire est très proche des surréalistes qui tâchaient d'exprimer « le fonctionnement réel de la pensée (...) en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. »¹¹⁸

Notes

¹ « Apollinaire et Salmon, en particulier, (...) se rendirent compte que les dernières toiles de Picasso portaient en germe un nouveau mode d'expression (...) » Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.16

² « En présentant Braque à Picasso vers la fin de 1907, Apollinaire détermina ce qui allait être une des plus exceptionnelles et des plus fructueuses collaborations de l'histoire de l'art. » *Ibid.* p.11

³ Tous les vers cités de ce recueil sont de l'édition Gallimard, Collection Poésie, 1925.

⁴ Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.17

⁵ « Cependant, cette toile [*Les Demoiselles*] marque incontestablement un clivage dans la carrière de Picasso, et bien plus, le début d'une nouvelle ère de l'histoire de l'art. Elle est également le point de départ logique de l'histoire du cubisme. » Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.38

⁶ *Ibid.* p.11

⁷ « L'art de Cézanne, (...) fut une source d'inspiration pour presque tous les jeunes peintres de valeur de ce premier quart du vingtième siècle en Europe; et aucun autre peintre n'eut autant d'importance dans la formation du cubisme. Plus que tout autre mouvement, le cubisme avait en effet, sur bien des plans, le droit de se déclarer issu de Cézanne. » Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.54

⁸ *Ibid.* p.54

⁹ Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.29

¹⁰ Bertrand, Gérard, *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme 1909-1914*, Editions Klincksieck, Paris, 1971, p.64

¹¹ *Ibid.*, p.65

¹² Il est important de rappeler le célèbre essai de Gotthold Ephraim Lessing, « Laocoön » où l'auteur démarque les limites entre la poésie et les arts plastiques. Selon lui, il existe des sujets qui s'adaptent mieux à la poésie qu'à la peinture, d'autres qui sont mieux faits pour la peinture que pour la poésie. Lessing sépare les deux genres en disant que le temps est l'élément de la poésie et l'espace celui des arts plastiques. Il met ainsi la poésie aux antipodes de la peinture. Or, Guillaume Apollinaire insiste dans ses *Calligrammes*, qu'il n'est pas de différence fondamentale entre les deux. L'un des titres proposés pour ce recueil était: « Et moi aussi je suis peintre ». Par le mot « aussi » utilisé dans cette expression, il faut entendre que les *Calligrammes* sont des peintures et des poèmes en même temps.

¹³ Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.102

¹⁴ « Les vertus plastiques: la pureté, l'unité et la vérité maintenant sous leurs pieds la nature terrassée. (...) » Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Editions Gallimard, Paris, 1991, p.5

¹⁵ Le premier étant une introduction...

¹⁶ Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, pp.9-10

¹⁷ Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.10

¹⁸ Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Editions Gallimard, Paris, 1991, p.5 et 6

¹⁹ A propos de cette phase abstraite, nous savons que « les critiques et les historiographes du cubisme divergeaient vivement sur le problème des tendances du mouvement vers l'abstraction. Apollinaire, lui, était convaincu, semble-t-il, que l'abstraction était le but final du mouvement cubiste. Il notait dans la seconde partie des *Peintres cubistes*: " Le sujet ne compte plus ou s'il compte, c'est à peine..." et: "Les jeunes artistes-peintres des écoles extrêmes ont pour but secret de faire de la peinture pure. C'est un art plastique entièrement nouveau. Il n'est qu'à son commencement, et il n'est pas aussi abstrait qu'il voudrait l'être" » Golding, J., *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.25

²⁰ « The more the intelligence enters into the creation of a work of art, the more the painting can be said to have a maximum of existence. » cité dans Sypher, Wylie, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Random House, New York, 1960, p.260.

²¹ « objects are viewed, remembered, and conceived in several aspects and from several observation points at the same time. The object images are invaded, concealed and enriched by overlappings, reflections, transparencies, shadows, repetitions, variations from shifting angles, rotating positions, and differences in scale, and by pure inventions. » Johnson, Ellen H., *Modernt Art and the Object*, Thames and Hudson, London, 1976, p.97-98

²² *Calligrammes*, p.27

²³ Ici, nous renvoyons notre lecteur aux paysages dessinés au crayon par Cézanne. Certains de ces paysages avec arbres dénudés font l'objet de la collection de The Art Institute, Chicago, d'autres font partie des collections privées comme la collection de Mr. et Mrs. Ira Haupt, New York. (Cf. Taillandier, Y., *Cézanne*, Flammarion, 1965, p.24, 25, 28 et 34).

- 24 *Calligrammes*, p.60
- 25 *Calligrammes*, p.74
- 26 Voir planche I.
- 27 Voir planche II.
- 28 Golding, John, *Le Cubisme*, Faber and Faber Ltd., Paris, 1987, p.89
- 29 Voir planche III.
- 30 Voir planche IV.
- 31 Voir planche V.
- 32 Golding, John, *Le Cubisme*, Faber and Faber Ltd., Paris, 1987, p.152
- 33 « The music of a word is, so to speak, at a point of intersection: it arises from its relation first to the words immediately preceding and following it, and indefinitely to the rest of its context; and from another relation, that of its immediate meaning in that context to all the other meanings which it has had in other contexts, to its greater or less wealth of association. » Sypher, Wylie, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Random House, New York, 1960, p.265
- 34 (« Braque and the early cubists eagerly accepted the challenge to deal with the object in all its new ambiguities [...] Cubisme exploited the rich ambiguity of the modern object exactly while science and the cinema were also discovering ambiguities in the modern view of things. ») Sypher, Wylie, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Random House, New York, 1960, p.265-66
- 35 Delas, Daniel, *Poétique/Pratique*, CEDIC, Lyon, 1977, p.17.
- 36 Jakobson, Roman, *Essais de Linguistique Générale*, Editions de Minuit, Paris, 1963, p.238
- 37 Jakobson écrit dans ses *Essais* que « la suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë ». *Ibid.* Dans la poésie contemporaine au contraire, où la langue cesse d'être un véhicule de l'information (la référence), la question de l'ambiguïté de la référence n'est point pertinente car la dénotation du texte ne renvoie plus à une expérience concrète empirique. Par contre, la langue en poésie, comme l'espace en peinture, est un lieu, un continuum où se manifestent la pluralité irréductible du monde et où cette pluralité de relations est l'aspect primordial de l'univers du monde.
- 38 *Calligrammes* p.71
- 39 Voir planche VI.
- 40 Apollinaire, Guillaume, *Alcools*, Gallimard, 1920, p.14.
- 41 Delas, Daniel, *Guide méthodologique pour la poésie*, Nathan, Paris, 1990, p.72
- 42 Fare, Michel, *La nature morte en France, son histoire et son évolution du XVII^e siècle au XX^e siècle, Tome I*, Pierre Cailler, Genève, 1962, p.294
- 43 L'ambiguïté du référent peut être définie comme l'ambiguïté qui existe entre une réalité référentielle et une réalité intra-textuelle.
- 44 Golding, J., *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.95
- 45 Cité dans Dorival, Bernard, *Les étapes de la peinture française contemporaine, Tome II*, Gallimard, 1944, p.211
- 46 Apollinaire, G., *Oeuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991, p.989.
- 47 Apollinaire, G., *Oeuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991, p.976.
- 48 « ...a modern form of illusion that relates motion, time, and space in a new kind of composition. », Sypher, Wylie, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, Random House, New York, 1960, p.266.
- 49 Voir planche VII.
- 50 *Calligrammes*, p.86
- 51 *Le Petit Robert*, Paris, 1992, p.2100
- 52 *Calligrammes*, p.86
- 53 *Ibid.*
- 54 *Ibid.*
- 55 Ici, il y a certainement une allusion à la chaleur car dans une lettre à Serge Férat, Apollinaire écrit le 29 juillet 1914: « Ici il fait chaud. Demain je vais prendre un bain et travailler tout le jour pour le *Mercury*. Avant-hier il pleuvait = j'ai fait un joli poème intitulé *Ecoute s'il pleut* et dont voici le schéma. » (Apollinaire, G., *Oeuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1956, p.1088-89)
- 56 Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.150
- 57 Golding écrit que « les techniques du cinéma intéressaient aussi Duchamp, ce qui joua sans aucun doute

un rôle dans sa manière de travailler. » (*Ibid.* p.150)

⁵⁸ Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.150-51.

⁵⁹ Voir planche VIII.

⁶⁰ Voir planche IX.

⁶¹ « Pour résumer, il n'y a rien de nouveau dans l'idée essentielle du collage, d'associer des images et des objets disparates afin de former une identité expressive différente. Ce n'était qu'avec la genèse de l'art moderne basé sur la connaissance technique et psychologique moderne que le collage commença à devenir un moyen d'expression significatif et unique qui a laissé son empreinte sur tout l'art du XX^e siècle. [...] Le collage moderne a son origine dans la peinture du Cubisme... ». Wolfram, Eddie, *History of Collage*, Studio Vista, 1975, p.14 et 15

⁶² Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.82

⁶³ Vallier, Dora: « Braque, la Peinture et Nous », *les Cahiers d'Art*, 1954, p.18, cité dans Golding, J., *Le Cubisme*, Julliard, Paris, 1987, p.82-83

⁶⁴ *Calligrammes* p.40-42

⁶⁵ *Ibid.* p.40 (Remarquons ici que le vers ne suit pas non plus un ordre strictement grammatical: le procédé du collage se manifeste au niveau même de la syntaxe où la position des mots « me » et « le » est intervertie. Le vers, syntaxiquement correcte doit être: « Je préférerais me le couper parfaitement que de les lui donner ».)

⁶⁶ Lemaître, Georges, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Harvard University Press Cambridge, Massachusetts, USA, 1941, p.115-16

⁶⁷ *Ibid.* p.116

⁶⁸ Pia, Pascal, *Apollinaire*, Seuil, 1995, p.165

⁶⁹ Voici son motif derrière la suppression de la ponctuation: « La ponctuation permet aux mauvais écrivains de justifier leur style. Quelques tirets, une virgule par-ci par-là, et tout semble se tenir. Au reste, cette suppression [de la ponctuation] donne plus d'élasticité au sens lyrique des mots. Mais cette question n'aura plus d'intérêt, certes, lorsque disparaîtra le livre. (...)

Avant un ou deux siècles, il [le livre] mourra. Il aura son successeur, son seul successeur possible dans le disque de phonographe et le film cinématique. On n'aura plus besoin d'apprendre à lire et à écrire. » (Apollinaire, *Oeuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991, p.989.

⁷⁰ *Calligrammes*, p.41

⁷¹ Ici, nous renvoyons le lecteur aux tableaux *Violon au Café*, de Picasso et *Violon et Cruche*, de Georges Braque. Dans ces deux toiles, le « violon » en tant qu'objet n'est pas représenté dans son entier. Seules quelques lignes suffisent à suggérer l'objet traité. De la même façon Apollinaire, dans ce poème, suggère la « lettre » grâce aux bouts de paroles qui y figurent.

⁷² *Calligrammes*, p.85 Même un amateur de poésie française moderne ne peut s'empêcher de se rappeler ici, les vers de quatre ou de trois syllabes de la « Chanson d'automne » de Paul Verlaine. L'allusion que nous faisons à Verlaine n'est pas outrancière mais juste, car ce que celui-ci fait au niveau des sons (musique), Apollinaire le fait au niveau de la graphie (visuel).

⁷³ *Calligrammes*, p.88

⁷⁴ *Calligrammes*, p.43

⁷⁵ Wolfram, Eddie, *History of Collage*, Studio Vista, New York, 1975, p.181

⁷⁶ C'est en cela que pour certains critiques d'art le cubisme était un réalisme.

⁷⁷ Voir Apollinaire, *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991, p.10

⁷⁸ *Calligrammes*, p.23

⁷⁹ « Cordes », « Rails », « Cordes », « Cordes tissées », « Câbles », « Araignées », « Cordes », se trouvent chacun au début d'un vers.

⁸⁰ *Calligrammes*, p.23

⁸¹ *Calligrammes*, p.23

⁸² *Ibid.*

⁸³ Voir planche X.

⁸⁴ Kandinsky, W., *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, 1989, p.123, note 1.

⁸⁵ Kandinsky, W., *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, 1989, p.123, note 1.

⁸⁶ *Ibid.*

- 87 Johnson, Ellen H, *Modern Art and the Object*, Thames and Hudson, London, 1976, p.70. (« in his composition, the active areas (figures and trees) form the sides of a triangle *framing nothing*. »)
- 88 L'idée de cette toile est partiellement reminiscence de son enfance, quand il se baignait avec ses amis dans la rivière Arc sous de grands arbres formant une sorte de voûte autour de l'eau. Plus tard, il avait écrit à son fils à propos de cette voûte sur l'eau. (Rapporté par Johnson, Ellen H, dans *Modern Art and the Object*, Thames and Hudson, London, 1976, p.70.)
- 89 *Calligrammes*, p.28
- 90 *Calligrammes* p.29-33
- 91 Kandinsky, W., *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, 1989, p.169.
- 92 Ici l'opposition biblique est entre l'ivraie et le bon grain (blé).
- 93 *Calligrammes*, p.28-34
- 94 *Calligrammes*, p.34
- 95 Ici aussi, au niveau des sensations on remarque le jeu d'opposition ou de conflit.
- 96 Voir planche XI.
- 97 Voir planche XII.
- 98 Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.139.
- 99 Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.163.
- 100 Voir Johnson, Ellen H, dans *Modern Art and the Object*, Thames and Hudson, London, 1976, p.66.
- 101 Une citation de Shakespeare et une autre de Delacroix qui suggèrent que le son musical ainsi que les couleurs agissent directement sur l'âme humaine.
- 102 Kandinsky, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, 1989, p.114.
- 103 Voir Waggaman, B., « Art abstrait pictural et poétique dans "Les Fenêtres" de Delaunay et d'Apollinaire, *Revue de Littérature Comparée*, LXIX, n° 3, juillet-septembre, 1995, p.287-295
- 104 Voir planche XIII.
- 105 Apollinaire, G., *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, p.1081 (Mais « selon Robert et Sonia Delaunay, il aurait au contraire été composé dans l'atelier du peintre et l'on y retrouverait une allusion "au rideau, à la fenêtre, aux oursins et à la vieille paire de chaussures jaunes" ».)
- 106 Golding, John, *Le Cubisme*, René Julliard, Paris, 1987, p.158
- 107 Apollinaire, G., *Œuvres en prose complètes II*, Gallimard, 1991, p.990-91
- 108 *Calligrammes*, p.25
- 109 Kandinsky, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, 1989, p.156
- 110 *Calligrammes*, p.25
- 111 Kandinsky, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, 1989, p.155
- 112 *Calligrammes*, p.25
- 113 *Calligrammes*, p.25
- 114 Bertrand, G., *L'illustration de la poésie à l'époque du cubisme 1909-1914*, Editions Klincksieck, Paris, 1971, p.73
- 115 *Calligrammes*, p.26
- 116 Kandinsky, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, 1989, p.156
- 117 Kandinsky, Wassily, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, éditions Denoël, 1989, p.151.
- 118 Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, 1979, p.37



Pl.I Pablo Picasso, Les Demeiselles d'Avignon, 1907
Huile. 2,50 m x 2,30 m
New York, musée d'Art moderne



Pl. II. Juan Gris, Portrait de Germaine Raynal, 1912
Huile. 55 cm x 36 cm



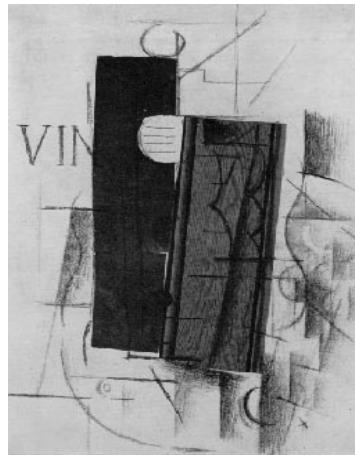
Pl. III Juan Gris, L'homme à la pipe, 1910
55 cm x 46 cm
Mexico, collection Mr. et Mrs Jacques Gelman



Pl. IV. Juan Gris, Portrait de Picasso, 1911-1912
Huile. 92 cm x 73 cm
Chicago, collection Mr. et Mrs Leigh Block



Pl.V. Jacques Villon, Portrait de Duchamp-Villon
Huile. 35 cm x 27 cm
Paris, musée national d'Art moderne



Pl. VI. Georges Braque, Nature morte à la guitare, 1912-1913
Papier collé. 58 cm x 43 cm
Philadelphie, museum of Art. Collection Louise et Walter Arensberg



Pl. VII. Marcel Duchamp, Nu descendant l'escalier, 1912
Huile. 1,46 m x 0,89 m
Philadelphie, museum of Art. Collection Louise et Walter Arensberg



Pl. VIII. Jacques Villon, Jeune Femme, 1912
Huile. 1,46 m x 1,14 m
Philadelphie, museum of Art. Collection Louise et Walter Arensberg



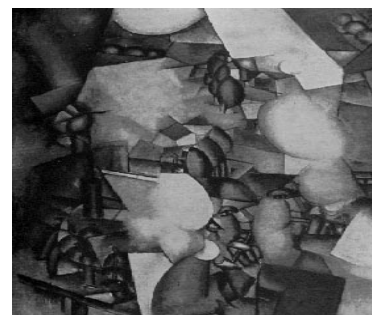
Pl. IX. Jacques Villon, Soldats en marche, 1913
Huile. 65 cm x 92 cm
Paris, collection galerie Louis Carré



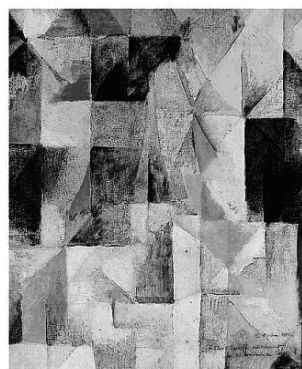
Pl. X. Paul Cezanne, Les Grandes Baigneuses, 1898-1905
Huile 208 cm x 249 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie



Pl. XI. Fernand Leger, Fumées sur les toits, 1910
Huile. 65 cm x 50 cm
Saint-Louis, collection Mr. Richard Weil



Pl. XII. Fernand Leger, Les Fumeurs, 1911
Huile, 1,26 m x 0,97 m
New York, musée Salomon Guggenheim



Pl. XIII. Robert Delaunay, Les Fenêtres, 1912
Tate Gallery, Londres