



CLASSIQUES
GARNIER

CORPATAUX (Matthieu), « Oscillations d'Apollinaire entre typographie et calligraphie », *in* UHLIG (Marion), BELLON-MÉGUELLE (Hélène), MAILLET (Fanny), MOOS (David), RADOMME (Thibaut) (dir.), *Lettres à l'œuvre. Pratiques lettristes dans la poésie en français (de l'extrême contemporain au Moyen Âge)*

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14954-5.p.0161](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14954-5.p.0161)

Publié sous licence CC BY 4.0

CORPATAUX (Matthieu), « Oscillations d'Apollinaire entre typographie et calligraphie »

RÉSUMÉ – Une étude typographique des “versions” préparatoires ou éditées des *Calligrammes* reste à faire. En effet, le geste éditorial de transcription modifie l'œuvre. Apollinaire, conscient de cette problématique, anticipe les interventions éditoriales, adapte son dessin, négocie avec les contraintes techniques. Il conditionne ses créations aux contextes éditoriaux, et parfois renonce à une transcription. Dès 1913, il oscille entre reproduction typographique et affirmation calligraphique.

MOTS-CLÉS – Calligrammes, mise en page, disposition, éditorialité, édition, reproduction, réception, matérialité

OSCILLATIONS D'APOLLINAIRE ENTRE TYPOGRAPHIE ET CALLIGRAPHIE

Dès 1913, Guillaume Apollinaire, dans sa recherche de nouvelles formes, se voit confronté à des enjeux de production qu'il avait sous-estimés. Particulièrement durant la guerre où nombre de typographes sont mobilisés. Fort d'une maîtrise du dessin, il oscille, à plusieurs reprises, entre une reproduction typographique insatisfaisante et une affirmation calligraphique.

Avant de rappeler son rapport au dessin, ses expériences éditoriales (d'une réussite variable) et d'exposer les raisons contextuelles qui l'ont mené à tant d'hésitations, il convient de dire un mot sur la démarche scientifique qui est sous-jacente à cet article. Une approche typographique des œuvres, et plus particulièrement une étude de l'intervention éditoriale dans le processus de production et de reproduction des poèmes visuels, est relativement rare dans le champ des études littéraires. Cela s'explique, en premier lieu, par la difficulté à accéder aux documents de préparation – comme les manuscrits, épreuves, éditions préoriginales. L'œuvre d'Apollinaire est presque une exception grâce à la numérisation du projet HyperApollinaire¹ et à une publication de référence, riche et claire, dirigée par Claude Debon², qui présente côte à côte, de manière systématique, les différentes étapes de création des *Calligrammes*. Mais l'ouvrage se veut avant tout historique et sommairement descriptif – Claude Debon s'abstient

1 Dirigé par Didier Alexandre et Michel Murat dans le cadre de l'Observatoire de la vie littéraire OBVIL, ce projet a rappelé, par la même occasion, les nombreux chantiers qu'il reste à mener, notamment, sur la génétique textuelle des *Calligrammes*. Dans la présentation même du projet HyperApollinaire, nous lisons : « Tout a été dit et écrit sur Apollinaire, semble-t-il. Ou plutôt, beaucoup a été écrit sur *Alcools*, un peu moins sur *Calligrammes* » ; et si, depuis, beaucoup a été dit et écrit sur les *Calligrammes*, il manque encore des travaux sur les épreuves de ces œuvres.

2 Debon, Claude, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Paris, Calliopées, 2008.

de faire une étude des conséquences de l'intervention typographique tout en reconnaissant son importance :

Plus mes recherches avançaient, plus je m'apercevais en effet que la mise en page du recueil, la disposition des vers, les blancs, entre les mots et même entre les caractères, étaient essentiels, et malheureusement négligés par la plupart des éditeurs³.

Ces négligences d'éditeurs sur la disposition typographique sont fréquentes et peu de travaux se proposent d'en faire une étude approfondie quand bien même ils en reconnaissent l'importance. C'est le constat que faisait Goldenstein il y a plus de vingt ans quand il se proposait de faire une analyse pointue des variations textuelles de « Lettre-Océan » mais avouait sacrifier volontairement l'analyse typographique faute de connaissance technique⁴. Quelques amorces me sont apparues dans un article de 1982 de Michel Collot qui revient sur le geste de correction typographique de Pierre Reverdy⁵ ; dans l'important travail d'archives mené sur le *Coup de dés* par Thierry Roger⁶ ; ou plus récemment, sur une dizaine de lignes, sous l'entrée « Typographie », dans le *Dictionnaire Apollinaire* dirigé par Daniel Delbreil⁷.

Bien sûr, une analyse typographique exhaustive des *Calligrammes* est impossible dans le cadre de cette modeste contribution et c'est certainement davantage une réaffirmation des enjeux contextuels, ainsi qu'une certaine *méthode* – une *approche* – que je souhaite défendre ici : cette approche typographique des textes soulève de nombreuses problématiques nouvelles quant à la matérialité⁸, à l'auctorialité, aux conditions de production et de réception entre autres.

3 *Ibid.*, p. 9.

4 Goldenstein, Jean-Pierre, « ANOMO/ANORA : Tu connaîtras un peu mieux les Mayas "Lettre-Océan" : mise au point et hypothèses », *Que Vlo-Ve ?*, Série 4, n° 11, juillet-septembre 2000, p. 77-100.

5 Collot, Michel, « L'horizon typographique dans les poèmes de Reverdy », *Littérature*, n° 46, 1982, p. 41-58.

6 Roger, Thierry, *L'Archive du Coup de dés. Étude critique de la réception d'Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé (1897-2007)*, Paris, Garnier, coll. « Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2010.

7 Delbreil, Daniel (dir.), *Dictionnaire Apollinaire*, Paris, Honoré Champion, 2019.

8 Une approche matérialiste plus poussée encore (papier, encre, outil) révélerait, certainement, quelques informations nouvelles. Comme l'expose Michel Murat : « la troisième tâche reste encore dans une large mesure à accomplir, même si les travaux récents de Jean-Pierre Bobillot en fournissent les premiers cadres, tandis que le livre d'Anna Boschetti

Dans le cadre de cette étude, je me propose d'explorer les fluctuations apollinariennes entre calligraphie et typographie. Suivant Jérôme Peignot, Roger Druet⁹, Robert Hamm¹⁰ ou encore Ségolène Le Men¹¹, je prendrai ce terme de *calligraphie* au sens de création de beauté par l'écriture. Je ne vais pas le réduire au sens étroit de son utilisation courante mais bien le déployer dans sa dimension d'écriture esthétisée par sa forme et par sa disposition. En ce sens, la notion de calligraphie peut se trouver extrêmement proche de celle, construite par Apollinaire, de *calligramme*. Souvent, le terme *calligramme* recouvre en réalité deux techniques sans les distinguer : la plume ou le caractère imprimé. Dans ce texte, je mobiliserai le qualificatif *calligraphique* au sens de production manuscrite (autographe) ; et le qualificatif *typographique* pour couvrir toutes les productions ayant eu recours à des caractères d'imprimerie formatés¹².

Ces oscillations que je convoque se comprennent par la variété des techniques déployées par Apollinaire dans la création des poèmes visuels¹³, par ses tentatives d'éditions artisanales, les négociations avec les typographes, imprimeurs, éditeurs, par ses hésitations et renoncements,

présente une synthèse précise et justement orientée des données monographiques. Ce serait d'établir la place d'Apollinaire dans une *médiopoétique*, c'est-à-dire une poétique articulant la dimension sémiotique (non uniquement langagière) du poème avec une analyse de ses supports (médiologiques) et de ses modes de diffusion (médiatiques). » Murat, Michel, « La place d'Apollinaire », *La Place d'Apollinaire*, dir. A. Ernst et P. Geyer, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2015, p. 23-42, p. 40.

9 Druet, Roger, Peignot Jérôme, « De la calligraphie », *Communication et langages*, n° 44, 4^e trimestre 1979, p. 96-105.

10 Hamm, Roberto, « De la calligraphie à la typographie », *Communication et langages*, n° 46, 2^e trimestre 1980, p. 34-49.

11 Le Men, Ségolène, « Calligraphie, calligramme, caricature », *Langages*, 19^e année, n° 75, 1984, p. 83-101. D'autres insistent sur la différence résiduelle entre calligraphie et calligramme : « Une des caractéristiques, un des éléments fondamentaux du calligramme, c'est l'insistance sur l'aspect visuel de la page, sur les rapports entre les différentes parties de la page, ce qui le distingue de la pure et simple calligraphie. », Michel Butor dans « Du calligramme », *Communication et langages*, n° 47, 3^e-4^e trimestre 1980, p. 47-60.

12 On pourrait encore distinguer les polices avec ou sans empattement, les polices scriptes (qui imitent le manuscrit), mécanes (qui imitent la machine), les polices fantaisie... Notons encore que Fernand Baudin estimait que la typographie était une variété bien précise d'un plus grand groupe nommé calligraphie. Voir à ce propos Baudin, Fernand, « La typographie "comme il faut" et l'autre », *Communication et langages*, n° 35, 1977, p. 23-30.

13 Michel Décaudin insiste sur la perpétuelle exploration des techniques : « il se gardera en tout cas de tout automatisme dans la mise en œuvre de cette nouvelle formule. ». Voir Décaudin, Michel, « L'Écrivain en son temps », *Apollinaire en somme*, dir. J. Burgos, C. Debon, M. Décaudin, Paris, Honoré Champion, 1998, p. 179.

qui nous permettent de mesurer à quel point la création est en mouvement et se fait en réaction au contexte de production. Apollinaire n'a pas toujours l'entière maîtrise de toutes les étapes de la production. Michel Murat évoque cet écart entre « l'intention et la réalisation¹⁴ », qu'il qualifie de « contingence irréductible¹⁵ ». À plusieurs reprises, le poète a dû céder devant telle ou telle infidélité de reproduction typographique trop compliquée à réaliser avec les outils de l'époque ou faute de compétences suffisantes de la part des « ouvriers du livre¹⁶ ». Mon hypothèse de départ¹⁷ était qu'Apollinaire, déçu d'une réalisation qui laisse parfois à désirer, s'est éloigné d'une reproduction typographique pour revenir à une production manuscrite-calligraphique. Un mouvement de va-et-vient de dessin à typographie puis de typographie à dessin, qui l'amène à penser que les *Calligrammes* sonnent la fin de l'ère typographique, comme il l'écrira dans une célèbre lettre à André Billy, trois mois avant sa mort.

Après des recherches plus approfondies, ce parcours m'a semblé moins linéaire que je l'avais imaginé et je réaffirme la dialectique offerte par ce concept d'*oscillations* qui permet de faire concourir à la fois les *frustrations* du poète et sa polyvalence. Cette idée d'oscillation me vient également du vocabulaire de l'industrie de l'imprimerie. L'oscillation est considérée comme un danger. Un « rouleau qui oscille » laisse des *traces*, ce qui est le péché capital de l'imprimeur, traces qu'on appelle aussi images fantômes. Avant de nous mettre en quête de ces traces laissées par les imprimeurs, les typographes ou le poète, qu'elles soient concrètes ou métaphoriques, résumons deux ou trois éléments-clés sur le lien qu'Apollinaire entretenait avec le dessin.

14 Murat, Michel, « Les Épines de *Calligrammes* », *Europe*, mars 2016, n° 1043 « Guillaume Apollinaire », p. 124-133, p. 126.

15 *Ibid.*

16 Le mot est de Michel Murat.

17 D'abord des croquis, tout à fait schématiques, en préparation du *Bestiaire*, laissant à d'autres le soin du trait final ; puis l'invention du calligramme dans les *Soirées de Paris*, les nombreuses expérimentations calligrammatiques de 1914 à 1917, en passant par l'impression artisanale des *Cases d'armons*, puis un certain retour au trait avec le catalogue d'exposition *Survage/Lagut*. Mais cette hypothèse se basait sur une connaissance encore superficielle de la chronologie des œuvres d'Apollinaire et cette remarque de Willard Bohn : « Le fait qu'Apollinaire avait abandonné ses expériences initiales, imprimées en caractères typographiques, lui a fourni plus de flexibilité pour créer des formes picturales. » Voir Bohn, Willard, « Devant le miroir : l'imagination calligrammatique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 107, 2007, p. 105-119, p. 106.

LE DESSIN

Comme le rappelle Laurence Campa, Apollinaire a commencé le dessin très tôt et a beaucoup dessiné¹⁸ sans jamais renoncer à cette pratique tout au long de sa vie. Peter Read formule même qu'il était un « Dessinateur et [un] peintre avant d'être poète et critique, [et qu'] il continuera, sa vie durant, dans ses carnets et ses manuscrits, d'alterner et d'entremêler écriture et images¹⁹. » Plutôt adepte du croquis, présent par centaines dans ses manuscrits et ses carnets²⁰, il s'amuse à ajouter de petits dessins en marge de ses lettres, de ses cartes postales²¹ et même sur les épreuves²². Néanmoins, Claude Debon précise :

On constate cependant que peu de dessins sont "autonomes", c'est-à-dire isolés sur un support de telle manière qu'on puisse affirmer qu'ils ont été conçus comme des œuvres séparées. Les aquarelles au contraire possèdent cette autonomie. La plupart des dessins sont associés à un texte écrit²³.

Il a produit également un « nombre important de peintures et de dessins, souvent signés et datés, d'une facture plus aboutie²⁴ ». Michel Décaudin complète en rappelant qu'Apollinaire maniait autant le crayon que la plume ou l'aquarelle, Claude Debon signale des décalques²⁵, un intérêt précoce pour les idéogrammes²⁶, et Ron Padgett des col-

18 Campa, Laurence et Décaudin, Michel, *Apollinaire : la poésie à perte de vue*, Paris, Éd. Textuel, 2004, p. 28-29.

19 Read, Peter, « Du Moyen Âge au surréalisme : les dessins d'Apollinaire dans leur cadre historique », *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, dir. C. Debon et P. Read, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2008, p. 15-22, p. 15.

20 *Ibid.*

21 Décaudin, Préface au catalogue de l'exposition *Apollinaire entre plume et pinceau*, Abbaye de Stavelot, Musée Guillaume Apollinaire, 27 juin-30 août 2003, repris en préface dans *Apollinaire le dessin et les traces*, dir. J. Burgos, Caen, Lettres modernes Minard, 2007, p. 9.

22 Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*

23 Debon, « Apollinaire ; dessins épistolaires et griffonnages marginaux », *Apollinaire le dessin et les traces*, 2007, *op. cit.*, p. 12-28, p. 13.

24 Read, « Du Moyen Âge au surréalisme », 2008, art. cité, p. 15.

25 Debon, « Et moi aussi je dessine et je peins », *Les dessins de Guillaume Apollinaire*, 2008, *op. cit.*, p. 7-13, p. 8.

26 « Ses carnets de jeunesse témoignent de son intérêt pour la forme des écritures ; il écrit en grec, recopie des alphabets, et va jusqu'à en inventer. Il recopie dans le *Journal asiatique*

lages²⁷. À cette diversité de techniques, il faut ajouter une diversité de sujets : portraits et paysages en majorité²⁸, mais également objets du quotidien, scènes de guerre, et iconographie médiévale²⁹ notamment pendant sa période d'agent de liaison en 1915... Apollinaire fait dessin de tout bois.

Sans même mentionner son travail de critique d'art, de curateur ou sa propension à se faire tirer le portrait par tous ses amis³⁰, Apollinaire a eu la tentation, à plusieurs reprises, d'accompagner son écriture d'illustrations de sa main : la page de couverture du *Poète assassiné*, finalement confiée à Cappiello³¹ ; *L'Enchanteur pourrissant*, mais ce sont finalement des gravures d'André Derain qui sont retenues ; *Le Bestiaire*, mais il laisse rapidement à d'autres le soin des images (Picasso est espéré mais refuse, ce sont finalement les gravures de Raoul Dufy qui accompagneront les poèmes³²). Auxquels on peut ajouter évidemment les *Calligrammes*, qui, rappelons-le, s'étaient nommés à leurs prémices, comme une revendication, *Et moi aussi je suis peintre*. Des poèmes qu'il a d'ailleurs voulu colorier à plusieurs reprises.

des notes sur les idéogrammes, marques d'un intérêt pour les signes restés plus proches de la représentation que notre alphabet latin. » *Ibid.*, p. 9.

27 Padgett, Ron, « Deux ou trois choses sur Apollinaire et moi », *Europe*, mars 2016, n° 1043 « Guillaume Apollinaire », p. 42-53, p. 52.

28 Debon, « Et moi aussi je dessine et je peins », 2008, art. cité, p. 7.

29 Read, « Du Moyen Âge au surréalisme », 2008, art. cité, p. 18.

30 Conas, Anne-Marie et Touret, Michèle, *Apollinaire, portraits*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1996. Voir aussi Geinoz, Philippe, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l'époque du cubisme : Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, Histoire des idées et critique littéraire, 2014.

31 Debon, « Apollinaire ; dessins épistolaires et griffonnages marginaux », 2007, art. cité, p. 12.

32 Campa et Décaudin, *Apollinaire : la poésie à perte de vue*, 2004, *op. cit.*, p. 105. Laurence Campa ajoute : « Dans un travail préliminaire, il a sommairement dessiné les animaux : le croquis, souvent élémentaire, revêt néanmoins un caractère humoristique et spontané qui n'est pas sans charme. », p. 105. *Le Bestiaire*, publié en 1911, aura inspiré de nombreux pinceaux après la mort du poète, comme le rappelle Claude Debon dans la préface de Ravary, Madeleine, *Apollinaire illustré*, Paris, Calliopées, 2012.

L'EXPÉRIENCE ÉDITORIALE

Apollinaire aurait bien pu déclarer « Et moi aussi je suis éditeur » tant il accordait d'importance au suivi éditorial de ses livres, que ce soit d'un point de vue textuel ou typographique, jusqu'à s'agacer des épreuves qui tardent³³, voire à se dire *choqué* lorsqu'un éditeur oublie de faire valider les copies d'épreuves³⁴. Régulièrement, il assiste au travail éditorial, intervenant largement sur les épreuves avant impression³⁵, le geste éditorial le plus connu restant la suppression de la ponctuation lors de la correction des épreuves d'*Alcools*³⁶. Plus encore, Apollinaire a connu plusieurs petites expériences éditoriales. L'une des principales est évidemment sa participation, dès 1912, aux *Soirées de Paris*, où il prend, à partir du mois de novembre 1913, davantage de responsabilités – ce qui l'amène à travailler directement avec Dimitri

33 Michel Décaudin rappelle à quel point Apollinaire corrigeait, raturait, vérifiait ses écrits (*Apollinaire en somme*, 1998, *op. cit.*, p. 179). Apollinaire fait démonstration de l'importance qu'il accorde à la vérification des épreuves. Il écrit par exemple une lettre à Herwath Walden, directeur de la revue *Sturm*, le 13 mai 1913 où il demande : « [...] Schicken Sie mir auch di Proben. », Apollinaire, *Correspondances générales. En guise d'introduction 1891-1914*, dir. Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, 2015, t. 1, p. 529. Puis revient à la charge le 3 juin 1913 : « Lieber Freund. Erhalten die Holzstücke aber waren keine proben dazu Sie solen zeh, [*sic*] stück schicken [...] », p. 530. Idem avec l'illustrateur Jean-Émile Laboureur. Lettres à Jean-Émile Laboureur, septembre 1913, *ibid.*, p. 549 et 552.

34 « Cher ami, Je suis un peu choqué qu'on ne m'ait pas envoyé d'épreuves à corriger. Vollard m'a dit qu'on ferait l'Almanach [*Almanach des lettres et des arts*]. Si on n'a pas inséré ma nouvelle, qu'on me la renvoie. Si on l'a mise en une mauvaise place, ou en caractères trop petits, qu'on me la renvoie également. Je suis choqué depuis le début qu'on n'ait pas voulu de mes vers, que vous m'aviez demandés. Choqué du fait qu'on ait peu d'égards pour ceux qui ont fait la guerre, plus que du fait même, dont je me fous. » Lettre à Raoul Dufy, novembre-décembre 1916, *ibid.*, t. 3, p. 229. Puis : « J'ai bien reçu votre almanach [...] J'ai regretté toutefois que vous n'ayez pas cru devoir m'envoyer d'épreuves. J'y comptais. Ma nouvelle écrite hâtivement, car vous m'aviez pressé, avait besoin d'être revue. Je vous renouvelle ma demande d'épreuves sur quoi je pourrais mettre au point cette fantaisie. » Lettre à André Mary, 13 décembre 1916, *ibid.*, p. 260.

35 Voir notamment Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*

36 La suppression de la ponctuation sur les épreuves d'*Alcools*, encore appelé quelques semaines avant *Eau-de-vie*, se décide juste avant l'impression entre novembre 1912 et mars 1913. L'achevé d'imprimer est daté du 20 avril 1913. Voir Apollinaire, *Œuvres poétiques*, éd. M. Adéma et M. Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956 (rééd. 1965), LXVIII.

Snégaroff³⁷, imprimeur à l'Union. C'est peut-être ce contact, cette proximité avec l'imprimeur et avec les machines qui lui donnent l'idée et les outils pour imaginer sa *Lettre-Océan*, publiée en juin 1914, en plus, de l'esthétique futuriste dont Apollinaire est familier. C'est la première œuvre calligrammatique d'Apollinaire. Quatre nouvelles tentatives idéogrammatiques paraissent dans les numéros 26 et 27 du 15 juillet 1914 des *Soirées de Paris*³⁸. Ces cinq poèmes sont tous typographiés. Ébauchés à la main, ils sont retranscrits à la machine – Apollinaire a l'occasion de suivre au plus près la transcription en caractères d'imprimerie. Cependant, pour sa plaquette à venir (*Et moi aussi je suis peintre*), il laisse à Férat le soin d'organiser l'édition, la correction des épreuves et la couverture³⁹; il se fend tout de même d'un petit schéma qui indique la disposition d'*Écoute s'il pleut*⁴⁰, indice de la conscience naissante de la figuration typographique comme élément constitutif du poème. Durant la guerre, une seconde fois, il délègue à une personne de confiance le suivi éditorial d'un texte à paraître en revue⁴¹ : « Je te prie, aussi, mon cher Fernand, d'en bien corriger les épreuves. Je suis en ce moment en pleine forêt marécageuse⁴². »

Si, durant la guerre, il ne s'occupe plus beaucoup de typographie⁴³, il produit, dès janvier 1915, un très grand nombre de poèmes, notamment

37 Il aurait travaillé comme typographe pour Lénine à Genève en 1907 selon le petit historique de l'Imprimerie de l'Union mais l'on est en droit de douter quelque peu de la fiabilité de cette source, <https://imprimerie-union.org/annees-russes/snegaroff> (consulté le 15/10/2021).

38 *Voyage, Paysage, La Cravate et la montre et Cœur couronne et miroir*. Il s'agit des derniers numéros des *Soirées de Paris* puisque la guerre en absorbe les principaux acteurs, Serge Férat et Apollinaire lui-même.

39 Read, « Férat (Serge) », *Dictionnaire Apollinaire*, op. cit., p. 154.

40 Un schéma de sept lignes obliques parallèles, rapporté par Victor Martin-Schmets, pour clarifier la disposition du poème *Écoute s'il pleut*. Lettre à Serge Férat, 29 juillet 1914, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, op. cit., t. 1, p. 637-638. Les épreuves sont celles de *Et moi aussi je suis peintre*, Chailit étant peut-être, Victor Martin-Schmets ne l'affirme pas, le directeur de l'Imprimerie de l'Union qui devait s'occuper de ce travail.

41 *L'Intransigeant* lui avait demandé de modifier les deux derniers vers. Il raconte ce point dans une Lettre à Louise de Coligny, 25 avril 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, op. cit., t. 2, p. 347.

42 Lettre à Fernand Divoire, 25 avril 1915, *ibid.*, p. 348.

43 En suivant ses généreuses correspondances, on sent une attention portée à ses livres, leurs épreuves, leur vie et leur diffusion jusqu'à l'été 1914. Deux événements le détournent pour ainsi dire de ce travail : la rencontre avec Louise de Coligny et son engagement militaire. Sa première demande d'engagement, le 10 août, échoue. La seconde demande, le 29 novembre, aboutit – Apollinaire est engagé le 5 décembre. Jusqu'en janvier 1915,

figuratifs, et fait de nombreuses expérimentations calligraphiques⁴⁴. Son engagement militaire sur le terrain (dès le 16 avril, il est déployé comme agent de liaison), porté par un sentiment chevaleresque et un émerveillement des obus largement commentés, allume ses ardeurs créatrices et amorce une période d'intense production. Sur son écriture, Apollinaire déclare, non sans fierté : « J'ai trouvé des méthodes de poésie nouvelles, plus épatantes et bien plus compliquées⁴⁵. » Compliquées certes, mais il ne sait pas encore à quels obstacles techniques cela va le confronter.

Le 1^{er} juin, il annonce son intention de fabriquer un « petit bouquin⁴⁶ ». Il s'agit bien sûr de la *Case d'Armons* qui ne pourra être tirée, précise-t-il dans sa lettre à Louise de Coligny, qu'à 112 exemplaires au maximum. Nous le verrons, cette précision est importante et sans doute négligée.

à une ou deux exceptions près, il n'évoque plus ses poèmes ni ses livres dans ses lettres. Il écrit, à Louise, puis à Madeleine, de la poésie, indique à Serge Férat que ses poèmes sont « confiés aux Mortier à Nice ». Voir sur ces points les correspondances. Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 31.

44 « Mais en forme d'auto je t'ai fait un poème / Où j'ai dit nos départs la nuit dans l'ombre blême / Tu le liras un jour quand nous nous reverrons / Je t'en dédie un autre en forme d'éperon ». Lettre à André Rouveyre, 14 janvier 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 57. Auquel il faut ajouter un calligramme en forme de pipe, en tête de cheval et un en forme de pluie, un calligramme en forme de miroir, un en forme de canon, un temple grec, le portrait de Louise, un sabre, une orange...

45 Lettre à Jean Mollet, 16 janvier 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 64.

46 « Je vais faire un bouquin ; je vais t'envoyer des bulletins de souscription, tu tâcheras de m'en placer et demanderas à Mémée d'en placer. C'est le procédé habituel pour les livres de vers, mais il ne s'agit nullement d'une bonne œuvre. C'est un livre que je vends à ceux qui aiment ce que je fais. Il n'en sera tiré que le nombre strict de souscripteurs au moment du tirage et ce nombre ne pourra dépasser 112 exemplaires. Au demeurant, toutes les souscriptions seront pour toi évidemment, je t'enverrai ce que je ramasserai de mon côté... et j'enverrai le livre à tous les souscripteurs. Si tu en places seulement 20 à 20 francs, ton dentiste est payé... et les amateurs auront un livre unique fait et imprimé sur le Front... ». Lettre à Louise de Coligny, 1^{er} juin 1915, *ibid.*, p. 471.

CASE D'ARMONS

On sait qu'Apollinaire a fabriqué *Case d'Armons* de manière totalement artisanale, avec l'aide de ses camarades Bodard et Berthier à proximité du front⁴⁷, en empruntant un « duplicateur stencil » que l'armée utilisait pour l'impression des papiers militaires⁴⁸. L'Avertissement de la maquette préparatoire donne des indications de fabrication :

La 1^{re} édition à 25 exemplaires de *Case d'Armons* a été polygraphiée sur papier quadrillé, à l'encre violette, au moyen de gélatine, à la batterie de tir (45^e batterie, 38^e Régiment d'artillerie de campagne) devant l'ennemi, et le tirage a été achevé le 17 juin⁴⁹.

Je me propose d'ajouter une précision, car cela n'a jamais été dit : le procédé utilisé s'apparente très fortement à celui d'un hectographe⁵⁰. Cette technique assez simple, qu'un amateur pourrait facilement prendre en main, s'utilise à l'aide d'une plaque de gélatine, aussi appelée pâte à copier⁵¹, produite à partir de matériaux peu coûteux et trouvables en temps de guerre : de l'eau, de la glycérine et de la gélatine. La particularité de cette technique est qu'il n'est pas possible de ré-encreur la surface gélatineuse, elle s'épuise, ce qui limite donc le tirage à une centaine d'exemplaires (d'où le nom), comme Apollinaire l'indiquait à Louise. L'encre violette de la *Case d'Armons* correspond aux encres anilines habituellement utilisées avec un hectographe.

47 Campa et Décaudin, *Apollinaire : la poésie à perte de vue*, 2004, *op. cit.*, p. 155. Laurence Campa souligne la collaboration active de Berthier et de Bodard, le premier calligraphiait, le second ajoutait des enjolivures. Voir Campa, Laurence, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, p. 571.

48 Campa, *Guillaume Apollinaire, ibid.*, p. 570 et suivantes. Dans ces pages, Laurence Campa raconte en détail ces jours passés sur le front.

49 Reproduit dans Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 152.

50 Il s'agit d'une technique de duplication sur papier qui fonctionne, comme la lithographie, par procédé chimique : on crée un contact entre une surface gélatineuse encrée et une feuille de papier pour permettre le transfert d'encre. Cette entreprise ressemble tout à fait à l'apposition de tatouages éphémères des enfants.

51 Non signé, *Mercury de France*, 26^e année, t. 112, n°418, 1^{er} octobre 1915, p. 397-398. « M. Guillaume Apollinaire a employé la pâte à copier pour la composition de *Case d'Armon*. *Case d'Armon* n'est pas un journal. C'est un recueil de poèmes tiré à de rares exemplaires, brochés dans des fragments du *Bulletin des Armées de la République*. Ce livre est, pensons-nous, le seul, jusqu'à présent, qui ait été imprimé au front. »

Cette expérience d'apprenti imprimeur a certainement dû être frustrante pour Apollinaire. Le tirage final ne représente qu'un quart de ce qui était espéré, l'objet est fragile⁵² et le résultat laisse à désirer. Un commentateur anonyme du *Mercury* résume :

Grande importance de la pâte à copier. – [...] L'un des phénomènes curieux auxquels cette guerre a donné naissance est la publication, par des soldats du front, de journaux destinés aux soldats du front. On désigne ces gazettes éphémères et intermittentes sous le nom de journaux de tranchées. En réalité, elles ne sont rédigées ni imprimées dans les tranchées. Elles voient le jour à l'arrière, dans les villages ou les villes où les combattants viennent prendre du repos. [...] À vrai dire, l'aspect général en est peu agréable à l'œil, le tirage étant trop souvent défectueux. Mais la fantaisie y est extrême⁵³.

Seuls vingt-cinq exemplaires seront tirés avec succès. Son regret se comprend sans trop de détour dans ses lettres, comme celle écrite à Toussaint Luca : « Et en tout il n'y a que 25 exemplaires. On n'a pas pu en tirer plus⁵⁴. » Un commentateur du *Mercury de France*, devant la pauvre qualité des productions, estime qu'après la guerre, les écrivains retourneront à leur table d'écriture et les typographes à leur atelier⁵⁵. On ne peut lui donner tort dans le cas d'Apollinaire, qui envisage immédiatement une meilleure édition⁵⁶. Le 13 janvier 1916, il annonce à André Breton une parution prochaine au *Mercury*⁵⁷. Désormais son

52 Il prend soin d'inviter les personnes ayant reçu l'un des rares exemplaires à le relier dès que possible pour le protéger, et envoie des exemplaires à la Bibliothèque nationale pour archive.

53 Non signé, *Mercury de France*, *op. cit.*, p. 397-398.

54 Lettre à Ange Toussaint Luca, 21 juin 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 507.

55 « [...] on ne peut prévoir que la pâte à copier verra son importance grandir et se maintenir après la guerre. Une fois les littérateurs rentrés chez eux et les typographes à l'atelier, la casse et la linotype reprendront leurs droits. » Non signé, *Mercury de France*, *op. cit.*, p. 397-398.

56 « *Case d'armons* est une curiosité bibliographique, j'espère qu'elle paraîtra en volume typographié et avec *L'Et moi aussi je suis peintre* qui n'a point paru et tous mes autres poèmes envoyés à mes amies ou amis ; un certain nombre de ceux envoyés à Rouveyre, à Dupont, à Billy y rentreront. Je les prie donc de garder ces poèmes qu'ils possèdent seuls, car je n'en ai pas trace... mais mes meilleurs poèmes et il y en a je crois de bons vous ne les lirez que si celle qui les a veut bien, après la guerre, que je les publie. Et qui sait ce que deviennent les choses ! » Lettre à Louise Faure-Favier, 24 juin 1915, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 2, p. 519-520.

57 Lettre à André Breton, 13 janvier 1916, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 19. Même s'il indique, deux semaines après, qu'il n'a toujours pas contacté

but est clair : il veut une édition de bonne facture de ces créations de soldat, une édition typographiée et colorée⁵⁸ – oscillation entre dessin et caractères d'imprimerie.

Il nomme ce nouveau projet *Poèmes de la guerre...* mais c'est un nouvel échec. Ses nouvelles responsabilités, plus près du front⁵⁹, puis bientôt sa blessure à la tête, enterrent ce projet. Selon Claude Debon, la complexité technique des compositions typographiques n'y est pas étrangère non plus⁶⁰. Dès avril 1916, en convalescence à Paris, malgré une grande fatigue, il prépare le projet des *Calligrammes*⁶¹.

l'éditeur. Lettre à Madeleine Pagès, 25 janvier 1916, *ibid.*, p. 47.

58 Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 13 et 16. Au pochoir, par-dessus l'impression.

59 *Ibid.*, p. 21. Le 28 novembre, il est promu sous-lieutenant et change de secteur (troisième changement en trois mois). Il se retrouve beaucoup plus près du front : boue, maladies, danger permanent et mort deviennent sa réalité, il a moins l'occasion de composer. Après une permission passée à Alger, il revient, le 16 janvier, sur le front. Le 17 mars 1916, il reçoit un éclat d'obus à la tête. Après avoir frôlé la mort, Apollinaire veut impérativement achever l'édition de ses projets. Au cours des douze mois suivants, il terminera un conte (*Le Poète assassiné*), une pièce de théâtre (*Les Mamelles de Tirésias*) et les *Calligrammes*.

60 « Les raisons de cet échec [la publication du projet *Poèmes de guerre* qui regroupait plusieurs parties des *Calligrammes* mais pas *Ondes* par exemple] sont très certainement liées, outre les problèmes généraux du temps de guerre, à la difficulté de composition des manuscrits de *Case d'armes*, et tout particulièrement de ceux qui sont agrémentés de dessins, comme "Madeleine", de signes musicaux, comme "Venu de Dieuze", voire d'un collage, comme "Carte postale". On dispose à la Bibliothèque nationale de France de l'exemple malheureux de "La Mandoline l'œillet et le bambou". L'encre coule partout, et le résultat est désastreux. On a vu que "Aussi bien que les cigales" aurait pu faire partie de cet ensemble et posait aussi quelques problèmes de composition, de même que "Du coton dans les oreilles". » *Ibid.*, p. 24.

61 C'est à ce moment qu'apparaît le terme *calligramme* : « En substituant le terme "calligramme" à celui d'"idéogramme lyrique", Apollinaire évite la confusion avec les signes graphiques extrême-orientaux tout en insistant sur la solidarité visuelle et sonore d'une forme-sens où tous les éléments sont en interaction. Avec le titre générique *Calligrammes*, il renforce la dimension visuelle de tous ses poèmes. » (*Apollinaire : la poésie à perte de vue*, 2004, *op. cit.*, p. 176.)

L'ÉDITION DES *CALLIGRAMMES*

Le projet éditorial des *Calligrammes* a été long et fastidieux. Dans un premier temps, il cherche à rassembler, comme il peut, les poèmes dispersés (Louise de Coligny refuse de lui en rendre certains), récupère certains poèmes d'avant la guerre, d'autres publiés en revue. Plusieurs calligrammes de *Case d'armons* sont tellement mal conservés qu'ils auraient été perdus sans des copies de Madeleine Pagès⁶². Malgré ces difficultés, il reste confiant : en mars 1917, il indique à Breton que le projet est lancé et paraîtra au *Mercur*⁶³. Mais Apollinaire avait surestimé la qualité des compositions qui était, selon le mot de Laurence Campa, *catastrophique*⁶⁴, il doit recommencer. Laurence Campa résume :

Que faire ? Reproduire tous les calligrammes en fac-similé, ce qui risquait d'augmenter considérablement les frais d'impression ?

Faire un choix et abandonner ceux qui résistaient à la composition était hors de question. Le poète prit le parti de décider, au cas par cas, quelle pièce serait composée et quelle autre resterait autographe⁶⁵.

En octobre, il signale que le livre est en cours d'impression⁶⁶ et en novembre qu'il « corrige les retouches⁶⁷ ». En janvier 1918, les poèmes sont à nouveau sous presse et Apollinaire s'agace du temps infini que mettent les imprimeurs à terminer le travail⁶⁸, retardé encore par

62 Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 23.

63 Lettre à André Breton, 19 mars 1917, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 317.

64 Campa, *Guillaume Apollinaire*, 2013, *op. cit.*, p. 708.

65 *Ibid.* Voir aussi Debon, « Calligrammes », *Dictionnaire Apollinaire*, *op. cit.*, p. 159. Voir aussi Lettre à Georgette Catelain, 20 septembre 1917, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 410. Selon Debon, « Les calligrammes ont probablement été confiés à Paul Birault dont Apollinaire dresse un portrait plein de sympathie dans *Le Flâneur des deux rives*. C'est lui qui avait imprimé *L'Enchanteur pourrissant* : "Dans la petite imprimerie de la rue Tardieu [...] furent [...] composés un certain nombre de poèmes formels de mon recueil intitulé *Calligrammes*." » Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 32. À noter que *La Lucarne ovale* de Pierre Reverdy a également été imprimée chez Paul Birault, probablement en collaboration avec sa femme.

66 Lettre à Louise Autant-Lara, 26 octobre 1917, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 415.

67 Lettre à Louis de Gonzague Frick, novembre 1917, *ibid.*, p. 420.

68 Lettre à Frédéric Boutet, 16 janvier 1918, *ibid.*, p. 476.

la crise des transports en avril qui bloque les livres à Poitiers chez l'imprimeur Roy⁶⁹. En indiquant toutes ces étapes, et le suivi au jour le jour d'Apollinaire, on pourrait croire que le poète a eu la pleine maîtrise sur la composition typographique ; et que la publication est fidèle à ce qu'il avait imaginé. Ce n'est pas le cas⁷⁰ :

[...] la composition typographique de certains calligrammes ayant posé problème, ils sont finalement reproduits par clichage, dans leur version manuscrite : c'est le cas de quatre poèmes de la section "Cases d'armons" ("1915", "Carte postale", "Madeleine" et "Venu de Dieuze") : il en va de même pour un calligramme antérieur à la guerre, "La Mandoline, l'œillet et le bambou"⁷¹.

C'est une nouvelle déconvenue⁷². Face à ces difficultés, il prévient Germaine Bongard que la préface au catalogue de l'exposition Survage-Lagut sera « autographiée non typographiée⁷³ ». C'est une succession de déconvenues éditoriales, dans un contexte de guerre compliqué, qui l'amène à prendre cette décision. Sans doute qu'Apollinaire sait

69 Lettre à Pierre Varenne, avril 1918, *ibid.*, p. 517.

70 Dans une publication récente, dirigée par Claude Debon, l'éditeur a engagé un typographe qui a fait la transcription. Il y a beaucoup à dire (et à reprocher) sur ce travail. Claude Debon avertit tout de même de la chose dans la préface : « La disposition des vers et des blancs est respectée dans la mesure du possible. Il n'est pas toujours aisé de distinguer un passage volontaire à la ligne, en principe accompagné d'une majuscule, d'un débordement dû au manque de place en bout de ligne. Les transcriptions déjà effectuées du vivant du poète posent parfois problème lorsqu'on les compare aux manuscrits disponibles. Ainsi des poèmes de 1917 publiés dans *Nord-Sud*, considérant que c'était celle autorisée par le poète. » Préface de Claude Debon dans Apollinaire, *Poèmes en guerre 31 juillet 1914 – 9 novembre 1918*, éd. C. Debon, Dijon, Éd. Les Presses du réel, 2018, p. 18.

71 Debon, « Calligrammes », *Dictionnaire Apollinaire*, *op. cit.*, p. 159. Une série d'épreuves, baptisées Don Poissonnier, a été tirée à part spécifiquement pour préparer le travail de transposition typographique. Ce qui souligne une nouvelle fois la difficulté de l'entreprise. Voir Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 32.

72 De plus, il y a des erreurs : « Mon cher ami, Le papier de l'édition ordinaire de *Calligrammes* est fort beau au témoignage de M. Blaise Cendrars. C'est un papier à chandelles, véritable papier de guerre. Il ne me déplaît pas. En outre, il a l'air solide. Je vous conserve un exemplaire d'épreuves avec corrections. Cela vous plaira sans doute et vous le méritez bien. [...] Il est néanmoins vrai que les exemplaires sur vélin sont de véritables œuvres d'art auprès de l'édition ordinaire. [...] Ils contiennent par erreur le portrait à l'eau-forte qui d'abord ne devait se trouver que dans les exemplaires sur Japon et le papier en est fort beau. ». Lettre à André Breton, 20 juin 1918, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 540.

73 Lettre à Germaine Bongard, janvier 1917, *ibid.*, t. 3, p. 294.

parfaitement, comme l'affirme Willard Bohn, que « n'importe quelle déviation par rapport au manuscrit originel [...] déforme la signification du poème⁷⁴ ». Cette constatation est particulièrement vraie pour un calligramme. Claude Debon défend la même idée : « Cette contrainte technique a une conséquence sur la conception globale de ce qu'est un poème, et sur la perception que peut en avoir le lecteur : ces versions manuscrites véhiculent des connotations de réalisme, d'effet visuel, d'authenticité et de présence du sujet écrivant⁷⁵. » Je suis particulièrement d'accord avec Claude Debon sur le fait que le rendu calligraphique ou typographique ne produit pas les mêmes effets et donc n'invite pas aux mêmes interprétations – autrement dit, cet élément de production conditionne l'herméneutique des œuvres.

OSCILLATIONS HERMÉNEUTIQUES

Les différentes versions d'une même œuvre – manuscrit, épreuves, préoriginales, éditions, rééditions – présentent quelquefois des différences telles que l'on peut se poser la question du statut de chacun de ces documents. Œuvre distincte ou dérivée, la fidélité typographique joue un rôle décisif dans la perception des poèmes visuels du moment qu'on les considère comme des œuvres plastiques s'inscrivant dans un champ et une tradition d'arts visuels. Les typographes ont ainsi une responsabilité particulière qui leur confère même, à quelques occasions, le statut de co-créateur de l'œuvre. Prenons un exemple très concret pour illustrer cet argument ici.

74 Bohn, Willard, « L'imagination plastique des Calligrammes », *Que Vlo-Ve ?*, Série 1, n°s 29-30, juillet-octobre 1981, *Actes du colloque de Stavelot 1977*, p. 1-23, p. 11.

75 Debon, « Calligrammes », *Dictionnaire Apollinaire*, op. cit., p. 159. C'est l'interprétation, par exemple, de Serge Linarès, qui estime que la présence de ces cinq poèmes autographes est volontaire, mais on peut en douter très fortement. Son analyse sur l'effet de présence d'Apollinaire reste néanmoins, à mon sens, valable. Linarès, Serge, « La main calligraphe : manuscrit et poéticité », dir. I. Chol, B. Mathios et S. Linarès, *LiVres de pOésie Jeux d'eSpace*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 540-560.

La 3^e du mois d'août en 194
Je partis de Deauville m'y faire passer mes vacances
J'étais avec Roumaysse et autres sa gde 14
H.P.

La petite Renard ~~franch~~ qui fuyait dans la nuit

La petite Renault fait 4 mi jusqu'au dôme à nuit

16 n'amblikhai jannai
Aishwari jannai

le
nomb
sombre
ou mourraient
nos 3 phases

Route
Pondre
d'avant
dequatre

Villages où se trouvent
les villages

MARECHAUX FERRANTS RAPPELES

ENTRE MINUIT ET UNE HEURE DU MATIN

xueisil

LESER
IAS

sonner
ou muni d'un
nos 3 phases

d'avant
gauche

pages

MARECHAUX FERRANTS RAPPELES

ENTRE MINUIT ET UNE HEURE DU MATIN

plus tard
vers 18h

ou bien
ESTER
IAS

pour nous autres pour changer un peu

23/10

20
 et quand ^{l'après-midi} nous avons ^{passé} par Fontainebleau
 nous arrivâmes ^{à Paris} au moment ^{de la mobilisation}
 nous nous sommes ^{occupés} de la mobilisation
 que la petite auto nous avait conduit dans une époque
 nouvelle

Et l'écrit ^{non signé} a été changé
 et l'écrit qui promettait nous verser
 nos pensions revenait dans le ^{monde} ~~monde~~

FIG. 1 – Guillaume Apollinaire, « La petite auto », Paris, 1915, Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.
© Stiftung Arp e.V., Berlin/Rolandswerth.

Le manuscrit de *La Petite Auto* est composé à la fin de l'été 1914, probablement quelques jours après les événements mentionnés dans le poème. Il sera le premier poème de la seconde section des *Calligrammes*, « Étendards ». Typographiquement, il présente deux organisations différentes. Une première simple et standard, linéaire, alignée à gauche. Et une seconde avec le calligramme annoncé par le titre, aux deux tiers du poème, qui figure l'auto d'une vue latérale et une route dont la perspective n'est pas réaliste (dans un système euclidien du moins, mais tenons-nous en à ça). Le manuscrit original donne à voir trois personnages dont un conducteur au volant sur une sorte de char sans toit (fig. 1). Les deux cercles dessinant les roues étant particulièrement en arrière, leur position sera rééquilibrée dans les prochaines versions. Notons d'ailleurs qu'avec de bons yeux, on distingue quelques traces d'un gabarit. Quelques légers coups de crayon comme des repères pour aligner les mots au bon endroit. Génétiquement, on peut en conclure qu'Apollinaire a d'abord esquissé un schéma avant d'y injecter des lettres. Le choix des mots, leur longueur, leur taille, seront tout à fait conditionnés par l'ambition figurative. Néanmoins, le schéma reste simple. Gageons qu'Apollinaire se laisse une marge de manœuvre. Dans ce document, les lignes fuyantes semblent créer une distorsion dans la figuration. Cette coexistence d'un espace figuré en deux dimensions (la voiture) et d'un espace figuré en trois dimensions (la route) détonne. On remarque encore plusieurs écritures scriptes différentes qui produisent des effets variables : des lettres capitales qui imitent le caractère d'imprimerie (et anticipent donc leur transcription) sont présentées avec sérif pour figurer le châssis du chariot. Il y a déjà, dans la composition, la mise en place d'un effet de solidité que devront assumer les caractères imprimés. D'autres lettres, minuscules, sur le bord inférieur de la route, s'écrasent progressivement, dans une sorte d'italique exponentiel, sur la droite pour créer un effet de fuite en avant et de profondeur.

Malheureusement, dans la première épreuve imprimée, document issu du fonds Poissonnier de la BnF, l'écrasement des lettres de la route est totalement perdu à cause du formatage rigide du caractère d'imprimerie (fig. 2). La ligne supérieure de la route, très droite dans le manuscrit, gagne ici une courbure qui a tendance à enfermer la route. L'effet de profondeur est franchement difficile à percevoir.



FIG. 2 – Guillaume Apollinaire, sans titre [« La petite auto »],
 épreuve typographiée, *Calligrammes (idéogrammes lyriques)*, BnF, NAF 25610, f. 7r.
 © gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Il y a tout de même une intention de la part des typographes de distinguer les deux caractères (celui de la voiture et celui de la route) en proposant deux polices d'écriture assez différentes. La *fonte* choisie pour la route, sans que je puisse la nommer avec certitude, est plus ronde, plus fantaisiste, dans un style art nouveau assez *déroutant*. Les courbures sont reproduites par un positionnement non-linéaire, mais sans être très convaincantes. La police d'écriture retenue pour la voiture est plus sévère, plus rigide, sans doute une Elzévir. D'autres tailles de polices dérivées d'Elzévir sont également présentes pour les roues par exemple. Les figures humaines, relativement claires sur le manuscrit, ne se font plus reconnaître aussi facilement.

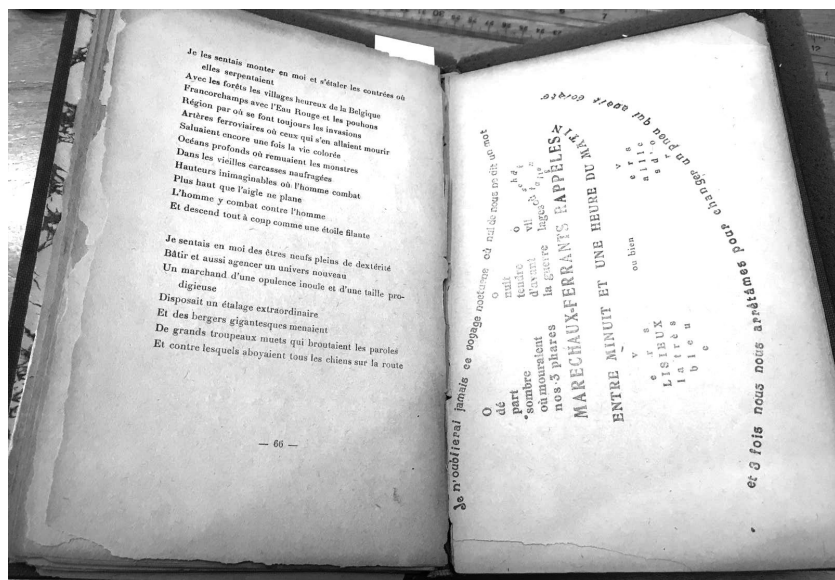


Fig. 3 – Guillaume Apollinaire, « La petite auto », *Calligrammes Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916), Paris, Mercure de France, 1918, Archives Beinecke (Yale University). © Matthieu Corpataux.

Il est très intéressant de constater le travail de composition – littéralement – par collage. Des morceaux de papiers sont découpés et disposés sur une nouvelle base de papier avant un clichage final. L'édition originale du Mercure de France reprend à l'identique l'organisation, les polices et les espaces du document Poissonnier (fig. 3). Mais nous remarquons une autre différence de taille avec le manuscrit original : le positionnement et l'orientation de la figure dans le texte. En effet, le premier manuscrit prévoyait une figure horizontale dans un format portrait, qui s'inscrit dans la continuité de la lecture du poème. Dans l'édition du Mercure de France, probablement pour des questions de taille de la figure, la voiture est renversée à 90° sur la gauche afin d'exploiter tout l'espace typographique de la page – un renversement qui n'est semble-t-il pas un... accident et qui se déploie en entier dans un format paysage qui nous aura forcé à une manipulation très concrète : un coup de volant sur le livre.

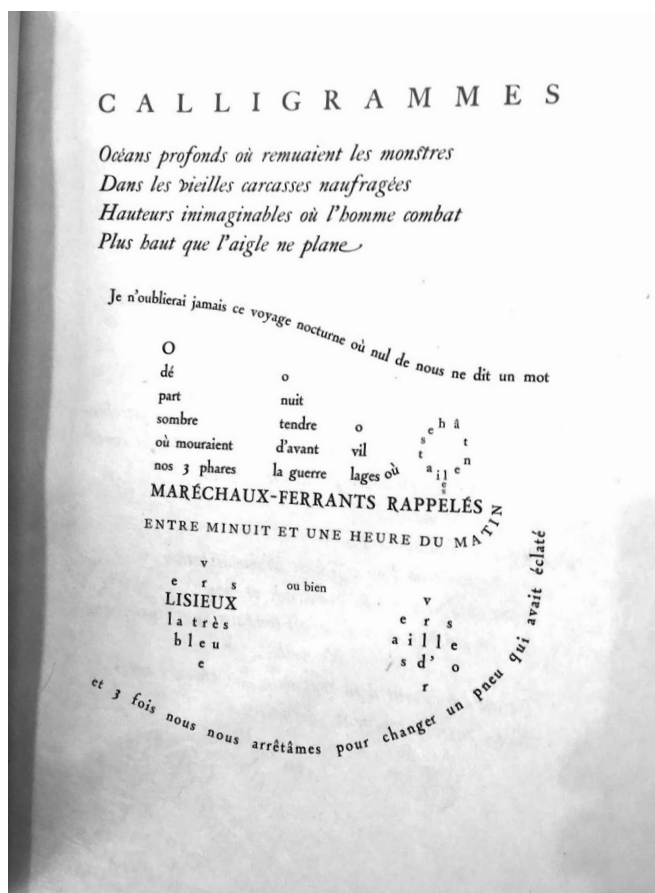


FIG. 4 – Guillaume Apollinaire, « La petite auto », *Calligrammes*
Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916), Paris, Gallimard [édition Darantière],
 1930, Archives Beinecke (Yale University). © Matthieu Corpataux.

Enfin, il est particulièrement intéressant d'ajouter à ces quelques remarques comparatives un quatrième document : la réédition des *Calligrammes* chez Gallimard en 1930, avec un travail de retranscription de Maurice Darantière (fig. 4). On ne sait pas si Darantière a pris comme base la manuscrit ou l'édition du Mercure, mais sa transcription apporte son lot de modifications. Tout d'abord, il réinsère la figure dans la continuité du poème, sur la même page que le paragraphe « Océans

profonds [...] l'aigle ne plane ». Nous remarquons un changement de police d'écriture : la police fantaisiste de la route est abandonnée au profit d'une police beaucoup plus classique. Les polices de la route et de la voiture présentent un rendu plus proche que sur la précédente version où la différence était particulièrement marquée. La ligne de la route suit une courbure plus fluide mais qui se referme beaucoup plus tôt sur le chemin, empêchant toute projection d'une profondeur. L'effet de perspective est ici perdu. Enfin, notons encore que la position de la roue avant semble terriblement détachée du châssis. Si le travail est plus propre, plus soigné, la figuration n'est pas pour autant mieux réalisée. Ce qui explique probablement que les éditions modernes privilégient systématiquement la transcription du Mercure à celle de Darantière, mais le positionnement de Darantière à celle du Mercure. Cette forme hybride est celle que l'on retrouve par exemple dans *La Pléiade*.

À cet exemple détaillé, que l'on pourrait approfondir encore, je propose quelques ajouts sur d'autres poèmes pour démontrer que cette problématique traverse toutes les œuvres poétiques visuelles. Ainsi, dans *La Colombe poignardée et le jet d'eau*, nous avons un bel exemple de cette différence d'effets produits par la technique : à l'étape manuscrite⁷⁶ (qui n'est alors encore qu'un brouillon), l'oiseau semble plutôt obèse et assez peu menaçant ; et la forme tient ensemble sans trop de démarcation. À l'inverse, après l'intervention typographique⁷⁷, l'oiseau sculptural est plus impressionnant, fier, le texte dit « s'extasie ». On remarque les lettres capitales à l'endroit des ailes qui fonctionnent moyennement en dessin mais plutôt bien en typo. Sa gorge, déployée si l'on peut dire, est plus visible que le reste du corps et focalise le regard sur la tête. Comme la colombe poignardée est une sorte de pigeon avec une tache sur le torse, la démarcation typo sert ici la figuration. De même, Apollinaire anticipe la transcription en schématisant des lignes de dessin pour servir de gabarit au typographe. L'arrondi des jets retombant ne semble pas très convaincant à la main ; alors que la ductilité de la typographie donne une meilleure visibilité. Ici les

76 Apollinaire, « La colombe poignardée et le jet d'eau », manuscrit, voir Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 135-136.

77 Apollinaire, « La colombe poignardée et le jet d'eau », édition originale du Mercure de France, 1918, voir *ibid.*, p. 137.

lettres agissent comme autant de gouttes d'eau isolées mais participant d'une même ondulation.

Le poème *La Visée* ne figure rien d'autre que la trajectoire des balles d'une exécution. Or une interprétation voudrait qu'il s'agisse d'un drapeau⁷⁸. Mais cette interprétation ne tient pas lorsqu'on regarde le manuscrit⁷⁹, où un homme-cible ressurgit d'entre les morts et attire à lui, clairement, les lignes de tir. Les onze tireurs sont absents – la cible aussi, du moins dans les versions éditées. L'effet de puissance des balles est mieux amené par le caractère imprimé, de plomb, frappé sur la feuille, le signe y est plus solide et plus uniforme que les lettres manuscrites qui sont, elles, plus volatiles, plus délicates et donc moins dangereuses. La ligne est plus droite, elle frappe plus directement. Alors que dans la version manuscrite, la cible était encore dessinée, après la transposition typographique, elle a disparu. Sans doute parce qu'il n'existe pas de caractère d'imprimerie susceptible de figurer l'homme-cible. C'est ce que j'aimerais appeler un *effet de plomb*. Le motif de la guerre, sa dureté, sa violence mécanique et matérielle me semblent mieux rendus par les caractères de plomb que par la calligraphie. La Tour Eiffel, le clairon ou les canons d'Apollinaire bénéficient largement de cet effet. Prenons un dernier exemple, même si l'on pourrait poursuivre ce travail sur chaque poème.

*La figue l'œillet et la pipe à opium*⁸⁰ a été composé le 8 octobre 1914 pour Lou avec une belle aisance dans le trait et des dessins très reconnaissables. On remarque surtout l'utilisation des lettres C et D pour former les deux bouts de la pipe, dans l'esprit des « lettres à l'œuvre ». Mais ce qu'il est plus intéressant de noter est l'évolution de ces dessins. La pipe se réaxe dans l'autre sens en modifiant la dynamique du dessin et l'ordre de lecture des figures. Dans une autre version, la pipe est à moitié typographiée, mélangeant solidité des caractères d'imprimerie et volupté du geste de la main. Notons encore la simplification des formes de la figue et de la fleur ainsi que leur disposition horizontale, qui seraient volontaires, selon une hypothèse de Claude Debon, afin de

78 Boisson, Madeleine, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Paris, Schena-Fasano, 1989. Citée par Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 125.

79 Apollinaire, Guillaume, « Visée », *Cases d'armons*, [sans éditeur], 1915, conservé à la BnF, disponible sur Gallica. [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1049474r/f12.item>, consulté le 22/06/2023].

80 Apollinaire, Guillaume, « La figue l'œillet et la pipe à opium », manuscrit, Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 125.

permettre une transcription typographiée plus facile⁸¹. La reproduction typo présentée dans l'ouvrage de Claude Debon montre tout le travail de composition, lettre par lettre, mot par mot, et le débordement de l'encre qui rend le poème illisible.

LA FIN DE L'ÈRE TYPOGRAPHIQUE

Selon Willard Bohn, « Le fait qu'Apollinaire avait abandonné ses expériences initiales, imprimées en caractères typographiques, lui a fourni plus de flexibilité pour créer des formes picturales⁸² ». En effet, on peut se demander à quel point Apollinaire anticipait la transposition typographique de ses poèmes, n'osant peut-être pas rendre trop complexes ses compositions. L'analyse comparative du manuscrit d'*Aussi bien que les cigales* avec les épreuves montre qu'il a, au moins une fois, simplifié la figuration, pour un rendu final très endommagé. Et au moins à deux reprises, Apollinaire a renoncé à un projet de calligramme typographique. D'abord pour le poème *Océan de terre* – en écho direct avec *Lettre-Océan* – qui aurait pu (dû ?) être un calligramme si l'on se réfère au manuscrit⁸³. La seconde fois, nous l'avons évoqué, c'est pour le catalogue Survage-Lagut (« autographiée non typographiée⁸⁴ »). Ces dessins, notamment le *Cheval*, sont considérés par beaucoup comme les plus réussis. En effet, d'un aspect visuel très précis, ils sont d'un souci du détail et d'un esthétisme charmants. Cela au détriment de la lisibilité. Ce sont des *dessins* avant tout. La fluidité et la souplesse du trait n'auraient pas été reproductibles dans une transcription typo formatée et rigide. Ils apparaissent comme les meilleures réalisations *picturales* des calligrammes. Et si Apollinaire a tant tenu à conserver le dessin, c'est qu'il a dû craindre une transposition typographique déficiente.

81 *Ibid.*

82 Bohn, « Devant le miroir : l'imagination calligrammatique », 2007, art. cité, p. 106.

83 Apparaît la mention « Variante du poème / Calligramme ». Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 274.

84 Lettre à Germaine Bongard, janvier 1917, Apollinaire, *Correspondances générales*, *op. cit.*, t. 3, p. 294.

Paradoxalement, c'est précisément le reproche que formulera André Billy à la publication des *Calligrammes*⁸⁵. Il déplore qu'Apollinaire ait cédé au clichage et n'ait pas terminé la transcription en caractères d'imprimerie. Apollinaire s'en défendra en convoquant l'argument de la modernité : la photographie (et donc le clichage) est pour lui un procédé innovant valable, car il permet justement d'échapper à la typographie⁸⁶ – puisque celle-ci, la formule est connue, « termine brillamment sa carrière⁸⁷ ».

CONCLUSION

Bien sûr, il est nécessaire de rappeler que les calligrammes, qu'ils soient typographiés ou calligraphiés et reproduits par clichage, possèdent une sémiotique complexe, et sont simultanément objet textuel et œuvre plastique. Ils mettent en évidence, comme j'ai essayé de le faire ici, les problématiques liées à la matérialité : conditions de production, enjeux de collaboration et de négociation entre artistes, éditeurs, typographes et imprimeurs, mais aussi matérialité du langage. Ces enjeux se jouent également dans l'horizon d'attente de la réception et conditionnent l'herméneutique des œuvres. Rappelons les tentatives de Jacques Anis de définir l'acte particulier de réception qu'engendre un calligramme : entre visibilité et lisibilité, il proposait l'insatisfaisant « vilisibilité⁸⁸ ». Comme l'avoue Murat en 2016 à propos des calligrammes, en particulier ceux de *Case d'armons*, « nous commençons seulement d'apprendre à les

85 « Billy les jugeait d'une laideur "impardonnable" », Murat, « Les Épines de *Calligrammes* », 2016, art. cité, p. 128. Voir aussi Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, 2008, *op. cit.*, p. 39.

86 *Ibid.*, p. 39. Mention en note de Mallarmé : « le vers n'est très beau que dans un caractère impersonnel, c'est-à-dire typographique » (lettre à Deman, 7 avril 1891), *OC I*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1998, p. 804.

87 « [Les Calligrammes] sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'heure où la typographie termine brillamment sa carrière ». Lettre à André Billy, 29 juillet 1918, Apollinaire, *Correspondances générales*, 2015, *op. cit.*, t. 3, p. 562-563. Pour des informations sur la réception des *Calligrammes*, voir Campa, *Guillaume Apollinaire*, 2013, *op. cit.*, p. 735 et suivantes.

88 Anis, Jacques, « Vilisibilité du texte poétique », *Langue française*, n° 59, 1983, p. 88-102.

lire⁸⁹ ». Le calligramme a en lui l'ambivalence d'être à la fois *concret* – un objet du monde – et *abstrait*, figure du monde, mimésis imparfaite. Si Apollinaire oscille entre calligraphie et typographie, le calligramme oscille entre dessin et écriture – et n'a pas fini de faire vaciller leur interprétation.

Matthieu CORPATAUX
Université de Fribourg

89 Murat, « Les Épines de *Calligrammes* », 2016, art. cité, p 128.