

«LETTRE-OCÉAN»

par Daniel DELBREIL, Françoise DININMAN et Alan WINDSOR

«Lettre-Océan» premier «idéogramme lyrique» d'Apollinaire, fut publié dans le numéro du 15 juin 1914 des *Soirées de Paris*. Non seulement il combine des éléments écrits et des éléments dessinés comme tous les calligrammes, mais il se présente surtout comme un ensemble vigoureusement composé, organisé sur le plan typographique et plastique. Les réactions furent immédiates. En Italie, *Lacerba* du 15 juillet célébra cette première tentative de «*mots en liberté*» «*de notre très cher ami Guillaume Apollinaire*». En France, la critique souligna l'originalité de cette œuvre et G. Arbouin notamment, dans son article «Devant l'idéogramme de Guillaume Apollinaire» publié par le numéro suivant des *Soirées*, mit l'accent sur l'aspect plastique. «[...] assurément, pas narration, difficilement poème. Si l'on veut : poème idéographique». Œuvre puissamment nouvelle à propos de laquelle le mot «Révolution» a même été employé. «*Révolution* : (dit Arbouin) parce qu'il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement». Depuis, la critique a atténué cet aspect révolutionnaire et P.A. Jannini parle «*d'une révolution qui n'en est encore qu'à son premier pas*»¹. Tous les chercheurs qui récemment se sont intéressés à ce calligramme (Carmody², Lockerbie³, Levailant⁴, P. Renaud⁵) s'accordent sur la complexité et l'ambition de «*Lettre-Océan*», ils mettent aussi en lumière les dettes d'Apollinaire à l'égard des autres artistes de son époque. Il n'est cependant pas question aujourd'hui de soulever tous les problèmes de l'origine du calligramme chez Apollinaire ou des influences certaines ou supposées. Ces questions ont suffisamment empoisonné le climat des années 1910-1914 pour ne pas maintenant relancer la querelle.

La complexité évidente de cette œuvre, autorise plusieurs types d'approche. Malgré l'aspect novateur de sa présentation, «*Lettre-*

[1]

Océan» s'offre d'abord comme œuvre à lire, un texte, sinon un poème. Un texte à lire, à comprendre (et à apprécier) même si ces notions peuvent paraître discutables dans le cas présent. Ce texte, aussi désorganisé soit-il, permet de discerner les grandes préoccupations d'Apollinaire en 1914, et d'une façon plus générale, les grands thèmes de la poésie de l'époque et les nouveautés techniques des poètes d'avant-garde. Sur ce point précis, pas plus que pour les autres approches nous ne pourrions complètement éluder les questions de «rencontres» sinon d'influences. Comme l'œuvre choisie est une «Lettre», l'aspect littéraire ne saurait être négligé.

Mais, pour ne pas oublier le thème du colloque, nous ajouterons : Lettre à lire mais surtout œuvre à voir, où les éléments écrits ont également une valeur figurative ; bref, un calligramme. (*Et moi aussi je suis peintre*, titre fameux d'une plaquette qui devait contenir «*Lettre-Océan*» et qui ne vit jamais le jour). Cette œuvre cependant se distingue des autres «*Idéogrammes*» : moins figurative, plus abstraite. Elle se rapproche d'autres œuvres contemporaines : celles des futuristes ou de Delaunay. Et lorsque P. Renaud écrit «*cela tient du collage cubiste*» (p. 371), il invite à considérer «*Lettre-Océan*» comme un tableau. En fait il n'y a bien sûr pas d'opposition entre l'aspect textuel, calligrammatique ou «plastique» de cette œuvre. «*Lettre-Océan*» frappe d'abord par sa puissante unité et l'on voudra bien excuser la trahison du principe unitaire pour la commodité de l'exposé : la vision est simultanée, mais la parole est successive.

P.A. Jannini a fait figurer dans son étude sur Apollinaire et l'Avant-Garde les différentes étapes de composition de ce calligramme⁶. Il nous semble utile de comparer ces deux états manuscrits avec le poème définitif, tel qu'il a paru dans *Les Soirées de Paris*. La présentation de «Lettre-Océan» dans les *Soirées* nous paraît plus authentique que l'habituelle présentation en deux pages (Gallimard) qui brise l'unité du calligramme et donc le trahit.

Le premier manuscrit (A) fait d'abord apparaître une organisation rectangulaire verticale. «Le poème» tient sur un seul feuillet et il se dégage une certaine impression de confusion. La lecture en est difficile mais on peut déjà noter que c'est l'aspect de poème linéaire qui ouvre et ferme cette ébauche. Les éléments calligrammatiques sont

[2]

enfermés à l'intérieur du discours linéaire, mais, pour l'essentiel, les composantes sont déjà présentes. D'un point de vue strictement descriptif, on remarque le tercet en vers libres, la figuration de la carte postale, les deux grandes figures circulaires, les deux éléments idéographiques gouvernés par «je traverse» et «Bonjour». La dédicace à Albert ferme le poème.

Le deuxième manuscrit (B) accentue la rigueur géométrique des figures circulaires : on remarque le recours aux axes et aux cercles. Certains changements sont déjà intéressants : au centre des deux grandes figures apparaît le thème de la tour Eiffel, suggérée par deux périphrases (* Sur la rive gauche [...] et * haute de 300 mètres). thème qui remplace le mot «foules». Cette tour Eiffel transforme la signification des deux figures et de l'ensemble du poème. La disposition en rayons se fait beaucoup plus rigoureuse. La lecture est facilitée également par l'abandon de la perspective tournoyante dans la figure de gauche : le regard peut se fixer et appréhender les éléments écrits dans le plan de la page selon un axe vertical descendant, horizontal ou selon les diagonales. La figure de droite subit moins de transformations. On remarque surtout la rigueur accrue des structures radiales (rayons plus nombreux et plus précis) et des indications qui préparent la transposition typographique.

Par rapport au manuscrit A, la symétrie entre les deux figures circulaires est accentuée par l'introduction d'un axe médian vertical, T.S.F. La figure de droite apparaît comme le complément de la figure de gauche. Aux structures rayonnantes s'adjoignent les structures concentriques. L'axe TSF apparaît comme responsable de cette complémentarité nouvelle. Le calligramme a trouvé sa signification et sa forme définitive : ces transformations entraînent une expansion «en largeur» de l'ensemble. Les éléments vont être redistribués dans ce nouvel espace «rectangulaire horizontal», sur deux pages dans *Les Soirées de Paris*.

La version de «Lettre-Océan» des *Soirées* que nous avons choisie comme texte de base est clairement composée, aérée, très lisible. Le «poème tableau» est visuellement «coupé en deux» selon l'axe vertical (gauche droite) et l'élément TSF accentue la division verticale. Mais

[3]

à cette organisation verticale s'ajoutent de nouvelles divisions horizontales : les «filets» éléments horizontaux ondulés, séparent les éléments écrits et provoquent une impression de cloisonnement. D'autres transformations sont intéressantes.

La figure en Triangle * je traverse [...] «monte» et fait éclater le cadre linéaire du manuscrit A. L'élément * Bonjour... anomo anora [...] passe sous la première figure circulaire.

«Jeunes filles à Chapultepec» coiffe maintenant la seconde grande figure et «Mon frère Albert» est réintroduit à l'intérieur de l'ensemble. Ces changements confirment qu'Apollinaire a voulu terminer son «poème», non pas par un discours, mais bien par une figure de synthèse, une apothéose visuelle : l'aspect plastique l'emportant sur l'aspect poème.

«Lettre-Océan» combine donc un texte traditionnel, des idéogrammes, des figures géométriques :

- Des éléments textuels selon une typographie ordinaire, horizontale : le tercet en vers libre ou «Te souviens-tu du tremblement de terre [...]», ou bien avec des variations sur le corps et le caractère des lettres.
- Des idéogrammes, des phrases figurant visuellement l'objet, avec un grand souci de réalisme - notamment la carte postale avec son texte, son timbre et les différents cachets.
- Des éléments calligrammatiques dont la valeur figurative est moins évidente : le triangle de * je traverse la ville [...] et * Bonjour Anomo-Anora [...] où le jeu des suppositions peut s'exercer.
- Des figures ou des phrases, qui tout en dessinant un objet réel (une horloge sans doute pour la figure circulaire de gauche), prennent visuellement une valeur abstraite et géométrique (2e figure).
- Enfin des éléments de pur dessin : les filets, à la signification variable selon les cas.

Toutes ces composantes sont disposées méthodiquement sur l'espace du «poème-tableau». Pas de désordre mais au contraire une architecture rigoureuse, voulue, recherchant l'harmonie.

Dernier point de la comparaison des différents états du texte : le passage du poème manuscrit à l'impression. Sans entamer tout de suite l'étude typographique, remarquons seulement que la valeur plastique

[4]

des manuscrits pouvait justifier le recours au «fac-similé» (procédé utilisé dans d'autres calligrammes). Les difficultés de transposition étaient grandes. Constatons pour l'instant que le passage à l'imprimé accentue encore la rigueur géométrique de l'ensemble : chaque phrase est visuellement rendue plus raide, à la différence de la souplesse de l'écriture manuelle. «Lettre-Océan» dans sa version définitive donne une sensation de fixité (paradoxale) et d'épuration. L'impression stylise le dessin.

Une première prise de contact, même superficielle, avec «Lettre-Océan» fait apparaître une inspiration qui n'est pas spécialement originale. Le poème contient un «Salut au monde» que bien d'autres artistes ont aussi adressé à l'univers : à commencer par Whitman, mais aussi J. Romains, Beauvin, Barzun, Cendrars pour n'en citer que quelques-uns. «Lettre-Océan» est l'écho des préoccupations cosmopolites de l'époque, en France, en Italie et ailleurs, chez les écrivains ou chez les peintres. Il n'est pas question de revendiquer pour Apollinaire la paternité du «sens de l'univers» ou du désir d'être simultanément dans tous les coins du monde. Ce «poème» célèbre les nouveaux moyens de communication qui permettent à Guillaume de parler à Albert, à la France de parler au Mexique. Cette victoire sur l'espace et le temps est rendue possible grâce au progrès mécanique (bateaux, avions, téléphone, TSF), grâce à cette vitesse qui permet de réaliser le vieux rêve humain et apollinarien d'Ubiquité. On retrouve bien sûr dans «Lettre-Océan» les deux grandes exigences de l'avant-garde de l'époque : la «Modernolatria» et

la «Simultaneita»⁷ Toutes les réponses des artistes à ces exigences sont à la fois proches et originales : expériences simultanéistes du langage (Barzun), usage simultanéiste de la typographie (futuristes), recours simultané à l'écriture, au dessin, à la peinture. La notion de simultanéité est bien extensible. C'est une idée «dans l'air», comme l'écrivait avec ironie un journaliste de l'époque : «[...] le simultanéisme est né simultanément»⁸. Les rêves d'ubiquité et de simultanéité se cristallisent sur un certain nombre d'objets-symboles. L'avion, et surtout pour Apollinaire, la Tour Eiffel, «bergère» de la nouveauté. Le «sujet» de la «Tour» est presque un sujet obligé et si «la Tour à la roue s'adresse», («Tour») elle s'adresse surtout à l'univers. Apollinaire rencontre sur ce terrain, pour le traitement de ces motifs, les futuristes, des écrivains et peintres français (Cendrars, Delaunay,

[5]

les cubistes) : Alan Windsor et Françoise Dininman vont nous montrer maintenant la réalité de ces convergences. Convergences qui pourtant ne nous semblent pas remettre en cause l'originalité de «Lettre-Océan» : une œuvre ouverte, synthèse unique des simultanéités du langage, de la typographie et du dessin, à propos de laquelle, pour finir nous tenterons de donner quelques directions d'interprétation.

D.D.

«Lettre-Océan» emprunte plusieurs de ses caractéristiques aux «mots en liberté» des futuristes, et aux œuvres de ce genre de Marinetti en particulier.

Parmi ceux qui ont étudié «Lettre-Océan» en relation avec le Futurisme, Francis J. Carmody, dans son livre *The Evolution of Apollinaire's Poetics* indique plusieurs modèles dans l'œuvre de Marinetti, tant pour le format en général que pour des mots et phrases individuels. La base de ses comparaisons est extraite des «Mots en liberté futuristes» (Poesia, Milan, 1919), une collection de manifestes et d'exemples des «Parole in libertà» traduits en français par Marinetti. Le choix d'une telle source est trompeur, ne serait-ce que parce que cette collection fut publiée après la mort d'Apollinaire.

Carmody voit la forme générale de «Lettre-Océan» comme étant basée sur la «Décagone de la sensibilité motrice» du poème «Dune» de Marinetti (reproduit dans *Les Mots en liberté futuristes*). Bien qu'il ne soit pas impossible qu'Apollinaire ait vu cet idéogramme, qui parut dans *Lacerba* le 15 février 1914 en italien⁹, le reste des exemples de correspondance entre ces œuvres de Marinetti et le poème d'Apollinaire ne sont pas convaincants à cause de leur dépendance à l'égard du texte français.

Quand Carmody décrit, par exemple, le format de «Lettre-Océan» comme une roue, (pareil au «Décagone»), l'importance des mots au centre des motifs circulaires lui échappe : les premiers étant :

Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna

et les autres

Haute de 300 mètres

[6]

ils affirment l'image comme une vue aérienne de la tour Eiffel. La forme extérieure de «Lettre-Océan» n'est ni une roue avec des rayons, ni un décagone. Il y a dans chaque section douze phrases rayonnant du centre, disposées comme les chiffres sur une horloge.

Je suggère qu'un prototype beaucoup plus proche peut être trouvé dans l'œuvre de Marinetti à la page 120 de *Zang Tumb Tumb, Adrianopoli 1912* ¹⁰.

Zang *Tumb Tumb*, qui fut annoncé comme ayant été publié dans *Lacerba* le 1er mars 1914, était le développement d'un court morceau, *Adrianopoli Assedio Orchestra*, qui parut le 15 mars 1913. À la différence de ce texte court de l'année précédente, *Zang Tumb Tumb* contient un idéogramme frappant.

La page citée est une évocation d'une attaque sur un ballon captif turc, employé comme poste de télégraphie sans fil : «*Pallone Frenato Turco*». Quoique la forme de «*Pallone Frenato Turco*» soit, curieusement, plus semblable aux calligrammes ultérieurs d'Apollinaire, figuratifs et exécutés en silhouette, cet idéogramme est proche en texte et en dessin de «*Lettre-Océan*».

Il dépeint un ballon, esquissant sa forme ronde en mots en caractères gras, vue en coupe verticale. Tout cela présente un motif circulaire autour d'une définition de hauteur :

Altezza 400 m.

Il y a des phrases rayonnant du centre :

Vibrrrrrrrrrrrrrare

c'est-à-dire, coup ; frappe. Les longs câbles attachant le ballon à la terre portent en haut les lettres TSF disposées verticalement, flanquant le motif circulaire.

«*Lettre-Océan*» est identique en disposition formelle - un motif circulaire autour des chiffres (ici, 300 mètres) pénétré par des phrases rayonnantes et flanqué par les lettres TSF verticales.

Marinetti attira lui-même l'attention sur l'importance de son idéogramme «*Pallone Frenato Turco*» dans son manifeste *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* qui parut dans *Lacerba* le 15 mars 1914, en forme un peu réduite, et en version complète, comme brochure, le 18 mars.

[7]

Un paragraphe de l'article 6 de ce manifeste cite l'image du ballon captif comme exemple spécial et puissant des «mots en liberté» :

Le parole in libertà, in questo sforzo continue di esprimere colla massima forza e la massima profondità, si trasformano naturalmente in *auto-illustrazioni*, mediante l'ortografia e tipo-graphia libere espressive, le tavole sinottiche di valori litrici e le analogie disegnate. (Es : Il pallone disegnato tipograficamente nel mio ZANG TUMB TUMB).

Un stimulant direct pour Apollinaire, en ce qui concerne les idéogrammes, pourrait bien être venu de ce manifeste, jusqu'ici passé sous silence dans ce contexte, plutôt que des manifestes antérieurs. Bien entendu, beaucoup des idées essentielles adoptées par Apollinaire furent avancées par Marinetti une année plus tôt, avec *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà*¹¹ mais la réponse d'Apollinaire avait été son *Antitradition futuriste*.

Le manifeste *Lo splendore* souligne, plus que les précédents, la force visuelle des symboles mathématiques, des onomatopées, des effets typographiques et ainsi de suite. Plusieurs détails de ce manifeste furent fidèlement employés par Apollinaire dans «*Lettre-Océan*» : par exemple les symboles mathématiques comme plus, moins et égal.

Aussi, sur le dessin manuscrit pour le poème, une instruction (en fait non suivie) apparaît:

:

«Les "Hou" des sirènes en caractères diminuant»

Ce moyen est emprunté directement à un poème de Cangiullo «*Fumatori II*» qui parut dans *Lacerba* le 1er janvier 1914, et dans lequel les lettres du mot *Fumare* s'agrandissent progressivement vers la fin. Marinetti illustra son concept «*analogia disegnat*» avec ce mot «*Fumare*», ainsi composé, dans le paragraphe six cité de «*Lo splendore*».

Naturellement, «*Lettre-Océan*» consiste en une fusion d'éléments futuristes et d'éléments de «poème-conversation». Bien qu'il suive de très près un programme de «mots en liberté» inspiré de Marinetti, avec ses «images télégraphiques», ses «nœuds de pensée», ses «éventails de mouvement ouverts ou fermés», le poème est beaucoup plus lyrique, plus complexe, plus spirituel, plus nostalgique qu'aucun idéogramme futuriste.

Un peu moins de sept semaines après la publication de «*Lettre-Océan*» dans *Les Soirées de Paris*, le célèbre collage de Carlo Carrà,

[8]

*Dipinto Parolibero, (Festa Patriottica)*¹² connu aussi plus tard comme «*Manifestazione interventista*» fut reproduit pour la première fois, en noir et blanc. Il parut dans *Lacerba* le 1er août 1914.

Il fut à la fois le premier tableau «mots en liberté» et la dernière contribution de Carrà à *Lacerba* : ce fut pour lui «le chant de cygne au mouvement» comme Marianne Martin le dit dans son «*Futurist Art and Theory*»¹³

Il a été de longue date considéré comme un des accomplissements hors ligne de sa période futuriste, et même du Futurisme en général. Combinaison de couleur, de collage, de typographie et de fragments poétiques, le tableau est une image puissante et frappante, et il est devenu si caractéristique du Futurisme qu'il est reproduit sur la couverture des livres les plus connus sur le sujet.

Bien qu'on le considère et l'utilise ainsi maintenant il est en fait un dessin insolite, une affirmation individuelle, à la différence des autres tableaux ou collages futuristes, qui tendaient à être complètement peints, à être des dessins en noir et blanc, ou à être limités aux effets de typographie.

Carrà et son ami Soffici réalisèrent un certain nombre de collages qui sont proches en esprit des compositions cubistes synthétiques de Picasso, Braque et Juan Gris de 1914. Leur intérêt soutenu pour la peinture cubiste contemporaine donna à leur œuvre une qualité décorative et sensuelle. C'est cela, fusionné avec les éléments dynamiques de genre littéraire et politique du Futurisme qui donne au *Manifestazione interventista* son caractère spécial. Son impact violent contraste, cependant, avec les collages relativement stables et calmes de Carrà, comme son *Sintesi circolare di oggetti*¹⁴ exécuté un peu plus tôt en 1914. Marianne Martin suggère que l'impulsion pour ce nouveau développement de l'œuvre de Carrà est venue du «*Ballo dei pederasti*» par Soffici vers la fin de 1913. Ce tableau, dit-elle, exploite

Non seulement les possibilités visuelles et auditives des lettres et des mots, mais aussi leur fonction poétique comme «mots en liberté».

Elle continue en disant que ce tableau donna une impulsion à l'utilisation des effets typographiques les plus hardis des futuristes, et que cela fut la contribution la plus significative de Soffici.

[9]

De plus, Severini publia sa «*Danza Serpentina*» - un dessin en noir et blanc - dans le numéro de *Lacerba* du 1^{er} juillet. Carrà lui écrivit le 11 :

«Ho visto su l'ultimo No. di Lacerba un tuo diseano che da un certo punto di vista mi ha interessato moltissimo, perché anch'io in questi ultimi tempi ho fatto un lavaro, che ho chiamato "festa patriottica-poema pittorico" a che col tuo ha molti punti di contatto. lo ho abolito ogni rappresentazione di figura umana perché volevo darne l'astrazione plastica del tumulte cittadino. 2 giorni fa l'ho portato del fotografo riprodurlo in fotografia pur sapendo che non risulterà molto il suo pregio basato su una suggestions di immagini poetiche e colori ottenuti con carte colorate»¹⁵

Bien que dans cette lettre, Carrà parle de son intérêt pour ce «*Disegno*» de Severini, et le compare avec sa propre œuvre, récemment complétée, les similitudes avec le poème d'Apollinaire sont beaucoup plus frappantes¹⁶. L'emploi, soit dit en passant, de nombreux détails pris d'une copie de *Lacerba* du 15 juin, et la date de la lettre citée ci-dessus aident à situer la date de l'exécution du collage entre le 15 juin et le 11 juillet 1914¹⁷

Le collage contient plusieurs mots et phrases identiques ou presque, à ceux de «*Lettre-Océan*».

Bien en évidence en travers du côté gauche de la zone centrale par exemple, se trouve une bande de papier portant les lettres

«HUHUUHUUHUUHUUHUUHU»

que Carrà avait découpées dans «*Parole in libertà*» de Cangiullo, «*Serata in onore di Yvonne*» qui avait paru quelques semaines plus tôt dans le numéro de *Lacerba* mentionné ci-dessus (coïncidant avec la publication de «*Lettre-Océan*» dans *Les Soirées de Paris* du 15 juin 1914, rappelons-le).

Entre ces lettres, Carrà introduisit en caractères manuscrits, les mots

«SIRENE SIRENE»

Tandis que le format, de deux mots entrelacés est emprunté au poème de Cangiullo (par exemple, «*PoUrBcBhLelsCtOra*» aussi découpé par Carrà et utilisé dans le collage), le mot «*Sirène*» ne prend pas

[10]

place dans «*Serata*». Le mot «*Sirènes*» et les «*Hou hou*» de «*Lettre-Océan*» néanmoins, figurent à une pareille place dans le dessin d'Apollinaire.

Autour du centre du collage'apparaissent plusieurs slogans écrits à la main :

«EEWiiVAaa iL RÈÈÈ EWIWAAA L'ESERCITO ABBASSO»

et des répétitions fragmentées de ces mêmes slogans. Ceux-là correspondent aux slogans

*Vive le Roy Vive la République *Evviva il Papa *A bas la Calotte

de «Lettre-Océan». Pour Apollinaire, il se peut que ces slogans n'aient pas été étroitement liés avec l'actualité. En nous rappelant qu'au centre d'un de ses brouillons pour «Lettre-Océan», Apollinaire avait écrit «la foule» il est plausible de supposer qu'il employait ces slogans comme une expression généralisée de la voix publique des masses. Pour Carra, cependant, «Evviva il Rè» et les autres slogans eurent une importance directe, patriotique et contemporaine, à la veille de la première guerre mondiale.

Dans un cercle plus grand autour du centre de «Festa Patriottica» se trouvent un nombre de coupures prises du poème «Dune» et Marinetti, et de «Sports» de Gustave Fivé ; tous les deux imprimés dans *Lacerba*¹⁸.

Ces coupures sont respectivement

«Crucra crucra»

et

«Cric crac croc caaa...»

et ils sont posés sur l'arc d'un cercle. Ils jouent, je crois, un rôle analogue aux

«Cré cré cré cré cré...»

d'Apollinaire, évoquant les chaussures neuves du poète. Carra souligne cette idée avec l'image découpée d'une chaussure qui se trouve vers le centre du quartier droit en haut du collage¹⁹.

[11]

Un autre ouvrage de la même époque qui est très proche par la forme de «Lettre-Océan», et peut-être plus proche en esprit de l'oeuvre d'Apollinaire est le dessin de Carrà, «Rapporte di un Nottambulo Milanese»²⁰ qui porte la date juillet 1914.

Dans ce dessin, qui, comme «Lettre-Océan» représente un plan, des fragments sont disposés pour rendre compte de la promenade nocturne de l'artiste. Curieusement, malgré l'indication de l'heure de la nuit, *Ore 4 1/2*, la date exacte n'est pas donnée. Comme dans «Lettre-Océan», des lignes tremblées symbolisent un fleuve ; il y a des noms de lieu - Corfù-Belgrado, Trieste, Spagna, Canada etcétera -et des mots étrangers :

«Dans ce café (sic) tout (sic) les jours... Pompieri... l'institut classique...»

et ainsi de suite. (Les erreurs de français sont ici de Carrà !)

La seule citation empruntée directement au poème d'Apollinaire est

«ta gueule mon vieux...»

On peut aussi admettre que le mot «MERRRDE» soit un hommage au célèbre manifeste d'Apollinaire, *L'Antitradition Futuriste*. Les mots

«Crucra crucra... cric crac croc...»

rappelant les chaussures qui craquaient d'Apollinaire font de nouveau leur apparition. Les lettres MDLS placées verticalement flanquant le dessin central de phrases rayonnantes qui percent un

***Que Vlo-Ve?* Série 1 N° 21-22 juillet-octobre 1979 Actes du colloque de Stavelot 1975 pages 1-38**

***Lettre-Océan* DELBREIL, DININMAN, WINDSOR**

© DRESAT

nombre de cercles concentriques, jouant le même rôle pour les lettres TSF qui figurent, très en évidence, dans «*Lettre-Océan*» et «*Pallone Frenato Turco*».

circulaire (l'italien dans -| Eviva il Papa |), mais utilisé, on l'a vu, dans la carte postale. Un nouveau rapprochement, au niveau des techniques du langage cette fois s'impose avec Marinetti. Le texte de «Lettre-Océan» est souvent assez proche des théories poétiques du Futurisme exposées dans les Manifestes du 11 mai 1913 et d'avril 1914. D'abord, bien sûr, les onomatopées.

En avril 1914, Marinetti les classait en quatre catégories⁴ :

[25]

1 / l'onomatopée directe imitative, réaliste ; 2 / l'onomatopée indirecte, complexe et analogique ; 3/ l'onomatopée abstraite ; 4 / l'accord onomatopéique psychique. Les cercles onomatopéiques de la seconde figure circulaire, évoquent les bruits de la vie moderne : - hululement des sirènes *] Hou, ou, ou [...] j - moteur des autobus * | rro oo to[...] /, sonnettes *][ting-ting][- crissement de l'aiguille du gramophone * | [...] zzz ou ou ou a o [...] [- craquement des «chaussures neuves du poète» */ cré cré cré [...] |. Ces onomatopées appartiennent à la première catégorie, directe, imitative, réaliste, donc la plus élémentaire. Apollinaire refuse à l'onomatopée une fonction abstraite ou même psychique. *| anomo anora | est peut-être une onomatopée imitant des consonances mexicaines. Le poète se plaisant à utiliser des mots étrangers aux sonorités bizarres pour une oreille française comme dans «Coatzacoalcos», qui auditivement se rapproche d'une chaîne onomatopéique.

La sagesse relative d'Apollinaire sur l'onomatopée se retrouve au niveau de l'orthographe. Marinetti réclamait «l'orthographe libre expressive». Si l'on compare par exemple «Lettre-Océan» à la «Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste»⁵ ou «Le soir couchée dans son lit, elle relisait la lettre de son artilleur au front»⁶ on constate que le poète français n'utilise pas la reduplication de voyelles ou de consonnes chère aux futuristes de façon aussi systématique et provocatrice. Apollinaire n'est pas, comme on le reprochait à Marinetti, un «onomatopétomane». Quelques «timides» reduplications de consonnes dans le cercle Gramophone zzz, et autobus rroo, mais tout cela est relativement sage.

De même, l'utilisation des signes mathématiques dans la phrase : Apollinaire a biffé soigneusement 2 (en lettres dans le manuscrit A) et 5 (en lettres dans le manuscrit B). On remarque l'apparition des chiffres 300 (mètres) ; mais jamais il n'utilise les signes mathématiques gratuitement et pour exprimer des états d'âme. Il est «normal» que le cachet de la rue des Batignolles soit en chiffres (11-45 29-5 74) ou 2 cts 2. Les deux signes + employés remplacent simplement des mots équivalents. On obtient tout de même une vitesse de lecture plus rapide, comme le souhaitait Marinetti. La réserve d'Apollinaire est tout aussi évidente par rapport aux théories de *L'Imagination sans fils* et *les mots en liberté* .(manifeste du 11 Mai 1913).

[26]

La ponctuation, Apollinaire l'a abandonnée depuis novembre 1912. La syntaxe, il la malmène (phrases tronquées) mais la conserve. L'adjectif n'est jamais utilisé de façon «sémaphorique». Il s'agit presque partout d'adjectifs qualificatifs (énorme distance, mauvaise mine, rive gauche... etc.) que précisément Marinetti rejette. Le substantif à l'état brut comme chez Marinetti : «[...] + baisers + - x ++ caresses + fraîcheur beauté élégance [...]»⁷ n'est pas utilisé systématiquement dans «Lettre-Océan» (chirimoya, ypiranga... etc), et l'on ne trouve pas pas d'infinitif hors du discours. Apollinaire reste fidèle à sa propre recherche d'un langage poétique nouveau, tel qu'il le célébrera en 1917 dans «*La Victoire*» :

0 bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire.

Dans «Lettre-Océan», il utilise différentes techniques, préparant cet avènement : la rencontre de la tonalité élégiaque, du «Lyrisme monodique» et du discours volontairement anecdotique, «prosaïque».

- La phrase coupée de tout contexte explicatif, «libre» à sa manière. Phrase énigmatique aux multiples problèmes : origine, destination, fonction, interlocuteurs... etc.
- Le recours insistant à la syntaxe dynamique de l'exclamation, l'usage de l'onomatopée. Toute approche même rapide de ce texte montre l'utilité d'une étude proprement linguistique, au-delà de nos propos d'aujourd'hui. Ces procédés ont déjà été utilisés par Apollinaire dans les mois qui ont précédé la création de «Lettre-Océan». Mais il les réunit ici dans une œuvre que toute «lecture» invite à considérer comme un «poème conversation» d'un nouveau genre.

LE PARCOURS DE «LETTRE-OCEAN» : LA «LECTURE»

La question reste entière : comment «lire» «Lettre-Océan», car il faut lire cette œuvre. Toute approche «analytico-discursive» comme dirait Arbouin est délicate sinon impossible. Et pourtant la disposition d'ensemble nous y invite : la version des *Soirées de Paris* et bien sûr encore plus la présentation habituelle «Gallimard» impose même un ordre de lecture. La présence d'un titre (en haut à gauche) et d'une signature (en bas à droite) conduit, on l'a vu, à la lecture traditionnelle et successive d'une page double. Cette constatation peut venir en contradiction avec l'exigence formulée par Apollinaire lui-même de la liberté de l'œil d'errer à sa guise sur l'espace de la page. Cette dualité

[27]

«lecture-vision», cette appréhension «synthético-idéographique» conduit à un exercice intellectuel et oculaire tout à fait original.

Toute lecture fait apparaître des ensembles écrits autonomes, qu'il s'agirait au moment de l'interprétation de relier pour qu'ils forment un «Tout» cohérent, sinon logique. Chaque élément écrit a sa valeur propre «justifierait une étude spéciale» (Butor)⁸ mais contribue à la signification globale. Il n'est pas question bien sûr de faire une explication de texte, mais toute approche du texte de «Lettre-Océan» implique un certain «parcours».

Dans l'axe du mouvement normal de lecture (haut gauche, bas gauche/haut droit, bas droit) certains éléments ne posent pas de problèmes particuliers. Ainsi la lecture du «triangle» initial, de la carte postale, du dialogue entre Guillaume et Albert. Mais ce sont les deux grandes figures circulaires qui retiennent l'attention : leur disposition idéographique impose une prise de conscience globale de la figure. Au principe de la liberté de l'œil s'ajoute l'exigence intellectuelle d'un ordre de lecture. Pour la première figure, les douze rayons impliquent, semble-t-il, le sens des aiguilles d'une montre pour parcourir le cadran.

Cependant on a déjà remarqué qu'un certain nombre d'éléments correspondent : ainsi * | Zut pour M. Zun | et | Ta gueule mon vieux pad | (Bar) - (Bar-zun), ou se complètent comme par jeu : «Jacques-Hou le croquant». Certains se répondent directement : *| Vive le Roy | * |Vive la République | ou * |Eviva il Papa] et * |A bas la Calotte]. Apollinaire aurait pu les mettre en rapport, par exemple dans les diagonales de la figure et il n'en a rien fait.

C'est bien sûr la dernière grande figure qui pose le problème le plus délicat de lecture. Dans l'axe du mouvement global de lecture, elle semble gouvernée par le grand : «bonjour Mon Frère Albert à Mexico» (titre possible ou sous-titre) de même que par les «jeunes filles à Chapultepec» pour lesquelles l'impression en italique suggère peut être une fonction d'épigraphe. Mais visuellement, intellectuellement et typographiquement, cette figure est gouvernée aussi par

l'axe TSF (qui l'associe à l'autre figure). Écartèlement significatif de la multiplicité des perspectives.

Pour la lecture, quatre types de parcours sont suggérés sans qu'aucun ordre préférentiel s'impose : une lecture «descendante» entraîne le choix des éléments horizontaux distingués par la typographie (italiques, capitales maigres) «Chaussures..., gramophones,

[28]

autobus, sirènes».

- Eléments horizontaux gouvernant (de haut en bas) quatre cercles concentriques (mouvement centripète) ;

- A partir de l'élément central (haute de 300 m), dynamique centrifuge : Ondes vers l'extérieur ;

- Lecture selon l'organisation radiale, comme dans la figure circulaire correspondante.

On peut ajouter que la lecture selon l'ordre radial entraîne l'œil dans un mouvement circulaire, que ce soit d'ailleurs dans le sens des aiguilles d'une montre ou dans le sens contraire. Ces deux sens sont également possibles pour le cercle le plus extérieur gouverné par les «chaussures neuves du poète» (simples onomatopées toutes semblables) ou pour le cercle le plus intérieur (sirènes) avec le double départ des deux «Hou» complètement écrits. Par contre les deux cercles intérieurs «Gramophones» et «autobus» contenant des éléments syntaxiquement construits * [...] de nos jardins fleuris [...] | et * | [...] changement de section [...] imposent un sens unique de lecture. Il faut donc souligner que la lecture contribue à la dynamique circulaire et donne une grande mobilité à l'ensemble. Mais surtout, par le jeu des cercles aux sens antagonistes, la «figure» concentrique se met obligatoirement en mouvement et devient «disque tournant».

Toute approche du texte ou tout parcours de «Lettre-Océan» fait clairement apparaître la cohérence de cette œuvre : la «correspondance»

1° au sens réaliste et postal bien sûr ;

2° au sens poétique et baudelairien de synesthésie, entre les différentes sensations visuelles et auditives ;

3° correspondance aussi au sens plastique entre l'écriture et le dessin, le texte et les formes.

Il est sûr que l'organisation même de cette œuvre défie tout commentaire suivi : nous avons sous les yeux «Lettre-Océan» mais nous ne lisons pas tous le même poème : la «mise en poème» de ce calligramme est à la fois inévitable (il est un texte) et impossible. Il s'agit bien une nouvelle fois d'un «défi», et il serait bon aussi de replacer «Lettre-Océan» dans la «problématique» d'«Ondes», premier chapitre du recueil *Calligrammes*. P. Renaud écrit justement qu'avec chaque poème d'«Ondes», «Apollinaire tente une aventure unique,

[29]

va jusqu'au bout de son expérience, d'une possibilité poétique» (p. 324). «Au bout» et plus loin car «Lettre-Océan» permet de comprendre la valeur et les limites de la simultanéité du langage : langage cosmopolite, bilinguisme parfois, «poème-conversation» dans l'ensemble. Mais ici la recherche d'Apollinaire dépasse non seulement les expériences de simultanéité d'un Barzun, (qu'il critique justement dans l'article «Simultanisme-librettisme» du même numéro de *Soirées de Paris*) - mais même ses précédentes expériences de simultanéité (tout en les conservant) de «Zone», du «Musicien de Saint-Merry» ou des vrais «poèmes conversation». Il avoue : [...] après s'être efforcé de simultaniser l'esprit et la lettre des poèmes, de leur donner si j'ose dire le don d'ubiquité, on s'efforcera aussi de faire faire un pas à cette question de l'impression nouvelle [...]»⁹.

LE TRAITEMENT DE LA PAGE

«Impression nouvelle», c'est-à-dire aussi nouvelle fonction de la page imprimée. «*Lettre-Océan*» célèbre la communication au niveau mondial. Mais on peut aussi considérer que cette domination de l'espace réel, cette omniprésence au monde trouve son correspondant dans la victoire du créateur sur l'espace de la page : page qui n'est plus considérée comme l'espace neutre, simple support blanc d'une écriture, mais comme espace délimité, concret, visible, espace bien sûr symbolique que le poète va occuper par des formes elles-mêmes symboliques. Ne peut-on alors envisager la page comme le microcosme sur lequel l'homme étend sa puissance ? Dans l'occupation, le remplissage de cet espace virtuel, on retrouvera, comme dans la signification intellectuelle du texte, les schèmes de la division et de la synthèse. La signification des formes rejoignant celle du langage, voilà qui rendrait compte de l'harmonie du calligramme.

La fonction traditionnelle de la page blanche est préservée : invisible support par exemple du tercet, à propos duquel nous avons parlé de «Rhénane». Apollinaire a voulu préserver ce «Morceau» de lui-même au cœur de la nouveauté. Cette tonalité élégiaque, cette tendre musique apollinarienne s'harmonise avec la fameuse «Musique des formes» prônée dans le «*Fantôme de nuées*».

S'agit-il dans «*Lettre-Océan*» de formes figuratives ou de formes abstraites ? Par exemple, les deux «petits» calligrammes en triangle *][je traverse [...] / et */ Bonjour Anomo Anora [...] | renvoient-ils à

[30]

des objets réels, à l'espace réel ; sont-ils figuratifs (le nez de celui qui avance «nez en avant», la Seine qui coupe Paris en deux, ou bien, le porte-voix, le cornet ou l'écouteur du téléphone pour la seconde figure) ; n'ont-ils qu'une forme abstraite, simples éléments de décoration, proche alors de la valeur ornementale des «filets» ? Sur ces «vagues» de la typographie, le jeu des suppositions peut aussi s'exercer : le texte leur confère différentes valeurs : figuration des «ondes» de l'océan, figuration «horizontale» des ondes-radio, ou peut-être simplement marque de l'oblitération postale.

Figuration aussi de la tour Eiffel par les lettres TSF dans l'axe médian de la page. Dressées verticalement dans le plan de cette page, elles suggèrent visuellement la tour à laquelle les deux périphrases centrales des figures circulaires font aussi référence. C'est la fonction d'émettrice de la tour Eiffel qui, globalement, gouverne l'organisation formelle des figures. Il est bien sûr possible de voir dans les cercles concentriques la figuration des sillons du disque du «gramophone», mais il faut surtout penser au schéma des ondes hertziennes et aux douze heures de l'horloge. Rappelons à ce sujet que s'est réunie à Paris, en octobre 1912 la «conférence internationale de l'heure» et que la capitale française a été choisie comme lieu d'émission de l'heure mondiale. Le monde entier vit donc au rythme horaire de Paris et de nombreux poètes, dont Cendrars dans «Crépitements» (septembre 1913), ont célébré cette nouvelle fonction de la TSF : «Toutes les montres sont mises à l'heure». La tour Eiffel, suggérée par ses émissions d'ondes radio et de signaux horaires n'est pas dessinée (à la différence par exemple du «2e Canonier Conducteur») mais évoquée de façon schématique. Dans la première figure circulaire, elle a déjà sa fonction d'émettrice, et pourtant, visuellement ne figurent que les structures rayonnantes de l'heure. Cette figure est déjà synthétique, assumant les deux fonctions : par les phrases, l'émission radio proprement dite, par les rayons, l'heure. La grande figure d'apothéose distingue et harmonise cette double valeur fonctionnelle (ondes hertziennes, heures). Elle combine aussi une double perspective : la perspective «normale» du plan de la page et une

perspective zénithale, aérienne, différente de la verticalité de la page suggérée par l'axe TSF. On se souviendra que chez les artistes de l'avant-garde, la dynamique verticale de la tour Eiffel est mise en rapport avec les schèmes ascensionnels (des avions surtout comme dans *l'Hommage à Blériot* de

[31]

Delaunay) et que la perspective aérienne permettait à Marinetti de comprendre «l'inanité ridicule de la vieille syntaxe héritée de Homère». ¹⁰ Les ondes hertziennes vues «zénithalement» portent justement les onomatopées, défi à la vieille langue. D'un point de vue «aérien» les deux grandes figures circulaires apparaissent aussi comme des cadrans solaires où l'ombre portée de la Tour Eiffel indiquerait l'heure.

Le problème de la «carte postale» est un peu différent. C'est en quelque sorte un «objet» dans le poème après les tentatives de «poème-objet» des mois précédents. On peut d'abord penser à la projection sur la page d'un fragment du réel «extérieur», car le souci d'imitation est évident : objet «en trompe l'œil» ou «collage» à la manière cubiste, peut-être même «Ready Made» pré-Dadaïste. Il est «étranger» à la technique poétique, «étranger» semble-t-il aux autres éléments de ce poème. «Collé» sur la page, il fait ressortir la page elle-même comme réalité solide en étant lui-même le support d'un autre objet collé : le timbre¹¹. Cette «Tarjeta Postal», venant du Mexique devient un objet ayant traversé l'océan, donc à sa manière une «Lettre-Océan». On voit que c'est l'élément apparemment le plus hétérogène qui se révèle être comme une des clés de cette œuvre. Cette «Mise en abyme» de la «carte» dans la «lettre» nous invite à considérer l'ensemble de «Lettre-Océan» comme une grande carte postale. Il faut néanmoins rester prudent. Car si légitimement on peut penser à un «collage» on doit cependant remarquer que cette carte postale n'est que figurée incomplètement. De plus, elle s'inscrit par la typographie dans la succession linéaire du poème. Ces procédés permettent à la carte de conserver sa fonction d'élément du monde objectif et de n'appartenir en propre qu'à l'espace concret de la page ; de participer à l'espace symbolique du poème : objet «brut», elle est cependant assimilée et recomposée dans l'œuvre d'art.

«Lettre-Océan» est tout à la fois tendu vers une «représentation» et vers l'abstraction à l'image des œuvres cubistes contemporaines en équilibre entre ces deux exigences. Chez Apollinaire la poésie et la création en général sont surtout conçue comme «détachement» de «toutes choses naturelles» et «Lettre-Océan» réalise la mise à distance du monde extérieur et son «interprétation» en fonction de schèmes proprement apollinariens. Division et réunion, nous l'avons vu et, selon les expressions de Jean Burgos : «Détachement» et

[32]

«restructuration du monde»¹² Cette œuvre illustre les techniques de la division, du morcellement : des éléments autonomes, cloisonnés, à appréhender successivement. Morcellement méthodique, traitement séparé des différentes composantes du «tableau», soigneusement séparées par des verticales ou des horizontales. Découpage, collage, rapiécage, contribuent à cette «thématique du démembrement». Mais ces schèmes de la séparation de la «miniaturisation» (au sens physique et au sens esthétique), trouvent leur correspondant dans l'occupation globale de la page et dans le recours au simultanisme visuel. Chaque élément contribue aussi au remplissage rigoureux de l'espace. Rappelons les jeux entre les grands et les petits rectangles, la grande ou la petite figure circulaire, le jeu sur les différentes «tailles» (corps) ou «grosseurs» de caractères d'imprimerie. «Lettre-Océan» célèbre surtout par ses formes l'agrandissement, la synthèse, en accord avec la gigantisation et l'ubiquité évoquées par le texte lui-même. Confrontation, harmonisation des contraires, on retrouverait grâce à cette œuvre le

grand débat des structures mentales de l'imaginaire apollinarien. Mais ici ces structures mentales sont rendues visibles grâce à des formes géométriques symboliques. Des axes psychiques et plastiques : l'axe «horizontal» de la déambulation, de l'écoulement ; l'axe «vertical» de l'ascension, de la modernité, de l'atemporalité contre la temporalité horizontale ; les structures radiales de l'éclatement lumineux et sonore dans l'espace ; les structures circulaires, qui, combinées aux axes' horizontaux et verticaux, forment selon M. Levaillant, «[...] une composition d'espace typiquement apollinarienne» (GA 8, 54).

Le recours au cercle comme figure d'apothéose est significatif : le cercle, parfois satanique, est le plus souvent associé chez Apollinaire aux symboles de lutte ou de victoire contre la fatalité. Sa symbolique est souvent proche de la symbolique ascensionnelle (la tour Eiffel et la Roue dans «*Tour*»). Il suggère la possibilité d'avoir tous les éléments de sa vie autour de soi, simultanément, d'être le centre de la «ronde des heures» de dominer le temps. «*Lettre-Océan*» s'achève sur le triomphe d'un très beau «disque simultané».

L'ORPHISME DE «LETTRE-OCEAN».

Etre au centre du cercle, c'est dans le cas présent être sur la tour Eiffel, être la TSF. Beauvin écrit déjà en mars 1913 : «*Notre place est là-haut, sur la Tour, en vigie*»¹³, guetteur, non pas «*mélancolique*,

[33]

mais confiant dans l'avenir» au sommet de la grande pyramide de fer (Barzun)¹⁴. La tour Eiffel, dans «*Lettre-Océan*» prend une valeur mythique. Elle est le centre, du haut de ses 300 mètres le poète «voit tout» comme disait Fantomas dont on n'oubliera pas l'exploit justement sur la tour Eiffel. Le poète «parle» de tout à tous, devient la TSF. Et surtout, il EST partout. La tour Eiffel devient LE lieu «géométrique», où tous les axes du monde se rencontrent, le lieu mythique de la simultanéité et de l'ubiquité. Cendrars disait : «[...] Tu es Tout, tour [...] Tour, Tour du monde [...]»¹⁵. Elle rejoint alors d'autres grandes figures de la conscience magique : «grande pyramide», elle est aussi «Montagne sacrée», «Axis mundi». L'axe sacré d'où temps et espace cessent d'être perçus contradictoirement, où temps et espace sont dominés. On voit une fois de plus comment l'imaginaire apollinarien se nourrit aux sources des légendes au cœur même de la nouveauté. La simultanéité n'est autre que le vieux rêve de s'égalier au tout. «*Lettre-Océan*» n'est-il pas tendu vers la recherche de cette «quatrième dimension» qui «[...] figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini [...]» (*Les Peintres cubistes*, OEC, IV, 20). Et si l'on repense, pour les deux figures circulaires, au tableau Le Soleil et la Lune de Delaunay «*Lettre-Océan*» devient la rencontre du souterrain «*Roi-lune*» et de l'Apollon solaire. Comment ne pas reparler d'Orphisme, au sens plein ? On sait que pour Apollinaire l'Orphisme ne saurait se limiter à définir une technique picturale. Il désigne l'universalité des sensations, l'harmonie de tous les éléments du monde, non seulement à l'échelle humaine mais divine, cosmique. La grande figure d'apothéose - apothéose solaire, liée aux «jeunes filles à Chapultepec» lieu sacré du culte solaire et aux Mayas - éclatant typographiquement dans la page achève ce passage vers le cosmique, vers la recherche de la divinité. Et de nombreuses phrases des Méditations esthétiques s'imposent alors :

«Voulant atteindre aux propositions. de l'idéal, ne se bornant pas à l'humanité, les jeunes peintres nous offrent des œuvres plus cérébrales que sensuelles»(OEC, IV, 21).

Ils expriment «[...] la grandeur des formes métaphysiques», (ibid.) «Le peintre doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité [...] Il faut pour cela embrasser d'un coup d'œil : le passé le présent et l'avenir. / La toile doit présenter cette unité essentielle qui seule

[34]

provoque l'extase» (OEC, IV, 16).

N'est-ce pas définir parfaitement «*Lettre-Océan*» ?

On voit bien qu'Apollinaire, à partir d'éléments qui semblent disparates, réussit une extraordinaire synthèse des recherches cubistes et futuristes, pour poursuivre la quête qui lui est propre. Celle de l'harmonie et de l'unité dans la multiplicité.

Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide
Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour
J'admèrerais mon ouvrage.

«*Les Fiançailles*»

Il est certain que tout peut être encore dit sur «*Lettre-Océan*». Rappelons une fois de plus qu'Apollinaire réclamait pour le poète le droit aux symboles polyvalents et contentons-nous pour conclure de rappeler cette petite «parole en liberté» - «poème conversation» extraite de «*Lettre-Océan*» : «*Des clés j'en ai vu mille et mille*».

Daniel DELBREIL, Françoise DININMAN.

NOTES

1) JANNINI P. A. *Le avanguardia letterarie nell'idea critica di Guillaume Apollinaire* Rome, Bolzoni, 1971, 277 p. Biblioteca di cultura 21, p. 203.

2) CARMODY F. J. *The evolution of Apollinaire's poetics 1901-1914*, University of California, 1963.

3) LOCKERBIE S. I., *G.A* 5 et 6, «Le Rôle de l'imagination dans Calligrammes:

4) LEVAILLANT Jean, *G.A.* 8, «L'Espace dans Calligrammes».

5) RENAUD Philippe, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1969, pp. 371-2,

6) Op. Cit., pp. 207-8 pour les manuscrits A et B et pp. 204-5 pour la reproduction du texte de «*Lettre-Océan*» dans *Les Soirées de Paris*.

7) Voir BERGMAN Par, «*Modernolatria*» et «*Simultaneita*». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Uppsala, 1962, Studia litteratum upsalienda 2.

8) BOIS Jules, «Simultanéisme», *Gil Blas*, 1er juillet 1914 (les lettres), cité par P. Bergman (op. cit., p. 274).

9) Pour cet idéogramme et pour tous les autres Idéogrammes futuristes mentionnés ci-après, voir *Tavole Parolibere Futuriste* (1912-1944) par Luciano Caruso et Stelio M. Martini, Napoli, 1974, Liguori Editeur.

10) MARINETTI F. T., *Zang tumb Tumb*, Assedio di Adrianopoli - parole in liberta, Milan, 1914, Editione futuriste di «Poesia».

[35]

11) In SCRIVO Luigi, *Sintesi del Futurismo - Storia e documenti*, Rome, 1968, Buizoni. 78 manifestes, plusieurs en fac-similé.

12) Détrempe et Collage, Coll. Mattioli, Milan, illustré dans Caruso et Martini (op. cit.). Carra écrivit : «E un altro dipinto dello stesso stile che ora trova a Roma nelle raccolta Marinetti» (Carlo Carrà : *La Mia Vita*, Rome, Longanesi, 1943).

13) Marianne W. Martin. *Futurist Art and Theory 1909-1915*. Oxford, The Clarendon Press, 1968.

14) LACERBA - Juillet 1914 - Ou BIGONIARI Piero et CARRA Massimo : L'Opera completa di Carrà - Milano - Rizzoli 1970.

15) Gambillo. Maria Trudi, et Teresa Fiori : *Archivi del futurismo*. De Luca, Rome, 1962. «Dans le dernier numéro de Lacerba j'ai vu un de vos dessins qui m'a beaucoup intéressé d'un certain point de vue, parce que j'ai moi-même produit une œuvre appelée «testa patriottica-poema pittorico» qui ressemble à la vôtre en plusieurs points. J'ai débarrassé mon dessin de toute représentation de la figure humaine, parce que je voulais lui donner l'abstraction plastique du désordre urbain. Il y a deux jours, je l'ai porté à un photographe pour le faire photographier sachant que les résultats ne montreraient sa valeur, basé comme il est sur la suggestion des images poétiques, et des couleurs obtenues avec du papier coloré.»

16) Carrà connut bien Apollinaire. Au cours de son séjour à Paris en Mars 1914 (à l'époque de la publication du manifeste de Marinetti, «*La splendore*» etc.), il demeura dans l'appartement de la Baronne Hélène d'Oettingen, qui servait aussi comme bureau éditorial des «*Soirées de Paris*». Il fit le portrait d'Apollinaire, et plus tard écrivit ; «In questo mio nuovo soggiorno a Parigi strinsi saldamente l'amicizia con Guillaume Apollinaire. Ricardero sempre le ore piu felici della mia vita. quelle trascorse nelle primavera del 1914 in cordiale contatto con lui.» (*La Mia Vita*, p. 169.)

17) Joshua C Taylor, dans son catalogue d'exposition (et livre,) *Futurism* (Museum of Modern Art, New York. 1961) déclare, au contraire, que Carrà exerça une influence sur Apollinaire en ce qui concerne les *Calligrammes*. Une note, en bas de page, apparemment sur «Festa patriottica» énonce que «Apollinaire imitated some of the same sounds as Carrà in a parole in libertà published later in the same year, in «*Les Soirées de Paris*, 1914. p. 387.»

18) Le 15 février 1914, et le 1er février respectivement.

19) Le collage aussi contient le mot «tramways». A noter que Apollinaire écrivit «Tramways» dans son manuscrit pour «*Lettre-Océan*» mais en fin de compte, il employa «Autobus».

20) Coll. Carrà, Milan. Encre sur papier. Reproduit en Giovanni Lista : *Futurisme : Manifestes - proclamations - documents*. L'Age d'Homme, Paris. Aussi, plus grand, dans Bigioniari, Piero, et Massimo Carrà : *L'Opera completa di Carrà*, Rizzoli, Milano, 1970, etc.

21) *Guerrapittura* Milan, 1915. Un autre dessin pareil de cette série est *Composizione Lunare* (Galleria Annunciata, Milan.) On y trouve encore les lettres TSF disposées verticalement.

LE TABLEAU-POÈME

1) Marinetti (F. T.), «L'Imagination sans fils et les mots en liberté, manifeste futuriste, 11 mai 1913», in *Le Futurisme 1909-1916*, catalogue établi sous la direction de Françoise Cachin-Nora, Paris. Ed. des musées nationaux, 1973, p. 153.

2) Nous n'avons pas cherché à faire ici l'inventaire des noms des alphabets, des corps des caractères, etc... Nous nous contenterons de dire que les caractères employés dans «Lettre-Océan» sont ce que l'on peut appeler des «elzévir du XIXe siècle, fondus pour la plupart dans les années 1880-1900 et très en usage en 1914. Ces alphabets

[36]

n'ont pas été composés spécialement pour Apollinaire ; les typographes choisissaient dans leurs «casses» les caractères et les corps qu'ils estimaient le mieux correspondre, typographiquement, au manuscrit fourni par l'auteur.

3) «Devant l'idéogramme de Guillaume Apollinaire», *Les Soirées de Paris*, juillet-août 1914.

4) Apollinaire (G), *Calligrammes*, *OEC*, pp. 201, 192 et 212.

5) *Le Futurisme 1909-1916*. op cit., p. 153.

6) Fonds Doucet et *OEC*, p. 213.

7) CARRA (C-D), *La peinture des sons, bruits et odeurs*, manifeste futuriste, 11 août 1913 in *Le futurisme 1909-1916*. op cit., p. 108.

8) Op. cit., p. 109.

9) Op. cit., pp. 64 et 100.

10) Op. cit., p. 110.

11) Op. cit., pp. 111 et 73.

12) Op. cit., p. 109.

13) Op. cit., p. 109.

14) Op. cit., p. 108.

15) RUSSOLO L., *L'art des bruits*, manifeste futuriste, 11 mars 1913, in *Le Futurisme 1909-1916*, opcit, pp. 114-9.

16) Op. cit., pp. 208-9 «[...] il disegno vero e proprio è tracciato a matita et le parole o le lettere seguono il segno».

17) BOCCIONI V., «Manifeste technique de la sculpture futuriste», 11 avril 1912, in *Le Futurisme 1909-1916*, op.cit., pp. 94 et 91.

18) Op. cit., pp. 97-8.

19) Op. cit., p. 98.

20) Op. cit., pp. 64, 98, 99,100.

21) Op. cit., p. 101.

22) Op. cit., p. 65.

23) SEVERINI G., Article publié en 1916 par le *Mercur* de France et cité dans *Le Futurisme 1909-1916*, op cit., p. 17.

24) APOLLINAIRE G., «Réalité, peinture pure», *OEC IV*, pp. 276-80.

25) APOLLINAIRE G., *Les Peintres cubistes*. Ed. L. C. Breunig et J.-C. Chevalier, p. 57.

26) APOLLINAIRE G., «Réalité, peinture pure», *OEC IV*, p. 278.

27) In TOURETTE G. de la, *Robert Delaunay*, Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, 1950, p. 26, planche 8.

28) Op. cit., pl. 15.

29) Op. cit., pl. 13.

30) Op. cit., p. 50.

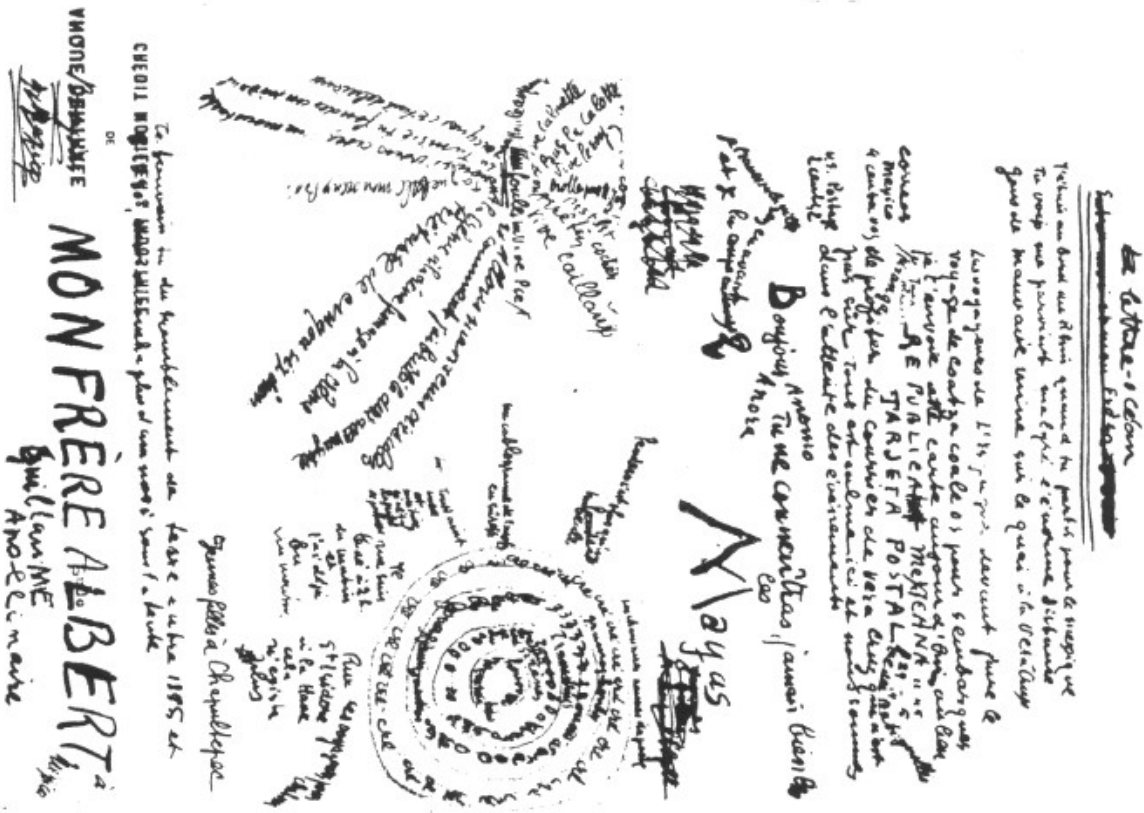
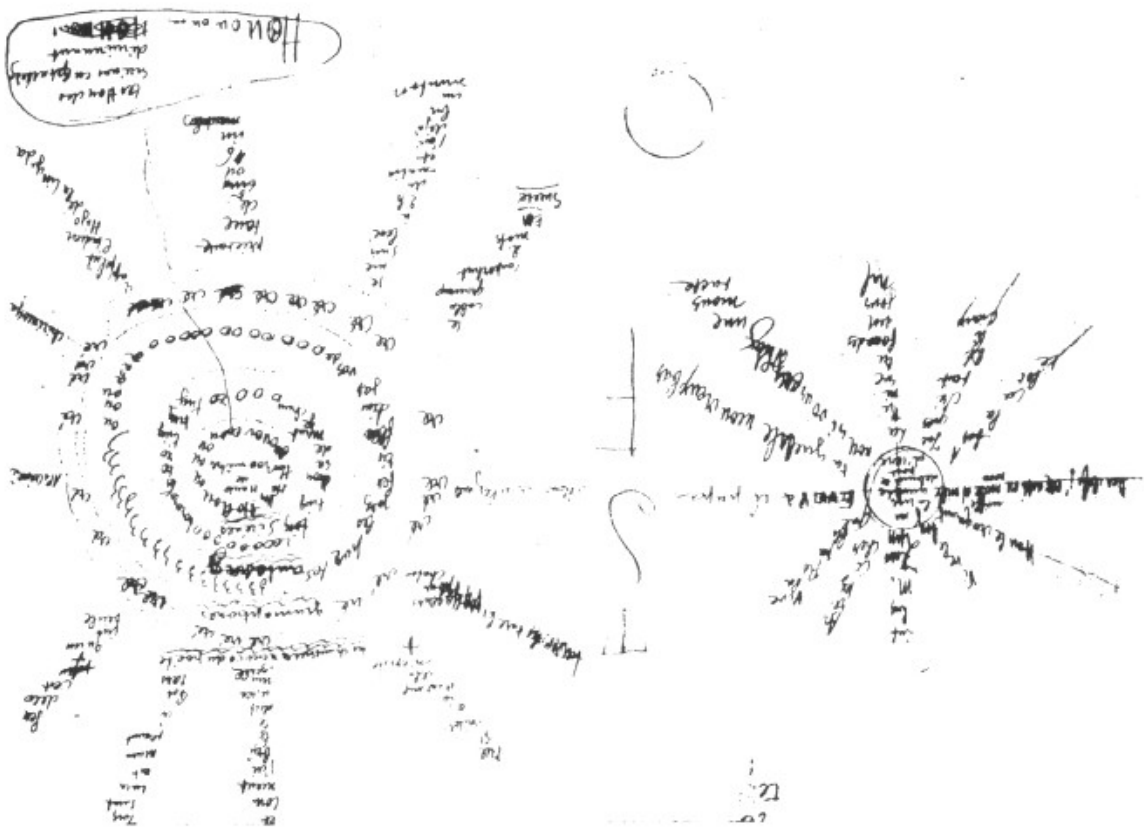
31) Op. cit., pl. 14.

32) Op. cit., p. 50.

DIRECTIONS D'ANALYSE

- 1) STROWSKI F., *L'homme moderne*, Paris, 1931, p. 52.
 - 2) Le poème de Cendrars contient également un salut au Mexique.
 - 3) PROUST Marcel, *OE C,A la recherche du temps perdu*, Gallimard. Pléiade, tome 2, p. 134.
 - 4) In *LACERBA*, 1er avril 1914, «Onomatopée astratte e sensibilita numerica».
 - 5) In «*Le futurisme 1909-1916*»,. Paris, Editions des musées nationaux, 1973, p. 149.
 - 6) In «*Le Futurisme 1909-1916*», op cit., p. 155.
 - 7) «*Lettre d'une jolie femme à un monsieur passéiste*», voir note 5.
 - 8) BUTOR Michel. Préface de *Calligrammes*, Poésie-Gallimard, p. 16.
 - 9) SP, 15 juin 1914, «Simultanisme-librettisme».
- [37]
- 10) «Manifeste technique de la littérature futuriste», 11 mai 1912.
 - 11) Voir GOLDING John, *Le Cubisme*, le livre de Poche, n° 2223, p. 160.
 - 12) Soir BURGOS Jean, «Pour une approche de l'univers imaginaire d'Apollinaire», in *GA 10*.
 - 13) BEAUDUIN Nicolas, *Vie des Lettres - Vol 1*, mars 1913, p. 266 (Vision de la cité future), cité par P. Bergman, op cit., p. 287.
 - 14) BARZUN, «Du symbole au drame», janvier 1913. p. 37, in *Poème et Drame*, vol 2 ; cité par P. Bergman, op cit., p. 296.
 - 15) CENDRARS Blaise, «*Tour*» in *Der Sturm*, novembre 1913 ; cité par P. Bergman, op. cit., p. 335.

[38]



Le Avantgarde littéraire nell'aria critica di Guillaume Apollinaire, per P. A. Jammari, Bulzoni, 1971.

MON FRÈRE ALBERT
 de
 MONNE/BRUYÈRE
 de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

La formation du mouvement de la poésie en 1915 et
 de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

Guillaume Apollinaire, République

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

de
 CHERIL MOGIFER/MAO MULLER/plus d'un verset/verset/leuk

