

L'esthétique du collage et du recyclage dans l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire

Moucherif Abdelhakim

Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Marrakech, Maroc

Résumé: notre propos est de montrer que la pratique du collage vise à rompre avec l'esthétique classique préconisant la symétrie, l'harmonie et la spécificité générique, en privilégiant l'hétérogène, le discontinu, l'inachèvement et le métissage expressif et polyvalent de différents codes relevant d'ordres différents, littéraires et picturaux. Il s'agit également de voir comment les poèmes-collages constituent une pratique subversive de recomposition, de recyclage et de matériaux triviaux et de fragments hétéroclites puisés dans le réel.

Mots-clés: Guillaume Apollinaire, poésie visuelle, collage, calligramme, pictural, art du recyclage, ready-made

Abstract: our goal is to show that the practice of collage is to break with the classical aesthetic advocating symmetry, harmony and generic specificity, favoring the heterogeneous, discontinuous, incompleteness and expressive and versatile mix of different codes under different orders, literary and pictorial. It is also to see how the collage-poems are a subversive practice of recomposition, recycling and trivial materials and disparate fragments taken from reality.

Keywords: Guillaume Apollinaire, visual poetry, collage, calligram, pictorial, art of recycling, ready-made

En 1912, Picasso et Braque ont introduit, pour la première fois dans l'histoire de la peinture occidentale, des composantes extra-picturales (morceaux de journaux, timbres, papiers collés ou dessinés, etc.) en vue d'enrichir la texture plastique; tout en rejetant la notion de perspective et de profondeur spatiale, considérées comme des bases fondamentales de l'illusion mimétique. Les poètes de l'avant-garde comme Cendrars, Max Jacob et Apollinaire ont été largement influencés par cette pratique artistique novatrice et subversive qu'est le collage, et ont tenté de l'adopter comme moyen de création dynamique et polyvalent, tout en l'adaptant aux spécificités de l'écriture poétique.

Nous nous proposons d'expliquer les enjeux esthétiques et littéraires de l'investissement de cette technique picturale dans l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire. Quelles sont donc les différentes modalités de la mise en forme poétique de ce procédé artistique? Quelle relation le poète entretient-il avec les modèles antérieurs-objet de prélèvement et de recyclage? Et enfin comment peut-on considérer cette technique comme un facteur de renouvellement des formes poétiques et un instrument critique, vecteur de subversion de certaines normes littéraires traditionnelles comme la spécificité générique, l'indépendance des systèmes sémiotiques et la conception romantique de l'originalité de l'auteur?

1. Définitions du collage

Nous distinguons deux types de collage: le collage littéraire et le collage artistique. Dans ses écrits théoriques sur l'art, l'auteur des *Peintres cubistes* a expliqué, d'une part, les significations et les effets subversifs du collage cubiste sur le plan de la réception et, d'autre part, les rapports que tisse l'œuvre d'art avec la réalité:

[...] parfois il n'a pas dédaigné de confier à la clarté des objets authentiques : une chanson de deux sous, un timbre-poste véritable, un morceau de toile cirée sur laquelle est imprimée la cannellure d'un siège. L'art du peintre n'ajouterait aucun élément pittoresque à la vérité des objets. La surprise rit sauvagement dans la pureté de la lumière et c'est légitimement que des chiffres, des lettres moulées apparaissent comme des éléments pittoresques, nouveaux dans l'art, et depuis longtemps déjà imprégnés d'humanité [...] l'objet réel ou en trompe-l'œil est appelé sans doute à jouer un rôle de plus en plus important. Il est le cadre intérieur du tableau et en marque les limites profondes, de même que le cadre en marque les limites extérieures. (Apollinaire 1991: 22)

Ce texte insiste sur la dimension novatrice du collage comme procédé de métissage et de brassages d'éléments hétérogènes: des objets prélevés sur le réel sont intégrés au sein du tableau et coexistent avec des signes plastiques. Cette dimension disparate du collage déjoue l'horizon d'attente du lecteur-spectateur et provoque sa surprise. Le collage participe de la métonymie, puisque un objet brut appartenant au monde extérieur est intégré dans la texture du tableau et trace sa bordure ou figure son cadre externe comme c'est le cas de la cannelure du siège dans le collage de Picasso. Comme le dit Apollinaire, l'objet collé constitue "le cadre intérieur du tableau et en marque les limites profondes". Alors que le collage littéraire est défini par Béhar ainsi:

COLLAGE: n.m. Litt. (*XXe s. du vocab. pictural*) composition littéraire formée d'éléments divers, prélevés dans un texte préexistant. On distingue: Collant, le texte, intégral ou partiel, qui fait l'objet d'une manipulation littéraire; Collé, le texte qui reçoit une partie de texte emprunté; Collage, désignant à la fois le procès qui consiste à sélectionner un texte, le découper et le restituer ailleurs, ainsi que le résultat de cette action. Si le collant figure inchangé dans le nouveau contexte, on parlera de "collage pur" (Aragon); s'il est modifié par inversion de termes, suppressions ou adjonctions, on le nommera "collage transformé"; et auto collage, s'il s'agit de la reprise d'un même texte ou, par le même auteur, d'un fragment antérieur. (Béhar 1988: 184)

Cette définition du collage renvoie aux différents rapports d'intertextualité qu'entretient l'œuvre littéraire avec des modèles antérieurs.

2. Le collage littéraire ou l'hybridation des modèles

Dans *Palimpsestes ou La littérature au second degré*, Gérard Genette (Genette 1982) explique les mécanismes qui sont à l'œuvre dans des textes tissant des relations de citation, d'allusion ou de réécriture avec des textes échelonnés dans le temps et relevant de catégories génériques et de conceptions esthétiques différentes. Il y définit d'abord l'intertextualité "comme une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre" (*idem*: 8). Et puis, il souligne que ces relations de "coprésence" se concrétisent dans l'œuvre littéraire d'une manière explicite sous forme de citation (avec guillemets ou sans guillemets) et sous une

forme moins explicite qui est celle du plagiat (qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral) ou de l'allusion (d'une manière implicite et non littérale) (*idem*: 14).

2.1. La citation et l'allusion

L'œuvre poétique apollinarienne regorge de citations, d'allusions et d'échos qui soulignent l'hétérogénéité et l'hybridation des modèles littéraires que le poète réécrit, réinterprète et réhabilite dans le cadre d'une perspective moderniste où le nouveau dialogue avec l'ancien, le familier avec l'inédit, l'original avec le déjà-vu. Il se décrit dans "Marie" comme un homme cultivé, un lecteur en quête de savoir et de connaissances: "Au bord de la Seine / Un livre ancien sous le bras" (Apollinaire 1967: 8). Georges Duhamel reproche à Apollinaire de manquer de spontanéité et d'originalité en soulignant, ironiquement, que la multiplicité des allusions intertextuelles assimile son œuvre à "une boutique de brocanteur": "Mais j'aimerais mieux que M. Apollinaire fût illettré et qu'il écrivît plus souvent selon son cœur. En fait, il n'écrit que selon les livres" (cité par Décaudin 1996: 50).

En revanche, selon la conception moderniste de l'auteur, le poète doit s'éloigner de l'effusion spontanée et de l'épanchement lyrique en puisant ses matériaux dans la culture et la littérature: "J'estime, souligne-t-il, qu'une illumination interne doit faire naître le chant; mais j'estime que le poète doit cimenter son goût avec une forte culture" (Apollinaire 1991: 992).

Certes, le poète était réputé par son érudition consistante et ses lectures pluridisciplinaires et diversifiées qui embrassent tous les domaines littéraire, scientifique, religieux et mythologique. Sa prédilection porte exclusivement sur la littérature médiévale, les contes anciens et le roman populaire. Dans *Alcools*, les titres de certains textes peuvent être considérés comme des allusions à des poèmes de Verlaine. "Clair de Lune", intitulé d'abord, "Lunaire" et "Cortège" tissent des relations d'intertextualité avec deux poèmes homonymes extraits des *Fêtes galantes*. Pareillement, "A la santé", dont le titre initial est "Cellule", renvoie au poème "Cellulairement" de *Sagesse*. De la même manière, "La Loreley" est une réécriture de la célèbre ballade du poète allemand Clemens Brentano. Par ailleurs, on peut affirmer que la citation déclarée est un procédé fort rare dans l'œuvre du poète qui,

en général, ne convoque pas ses modèles, mais les dissimule par des procédés d'assimilation et de transformation. On peut, néanmoins, relever quelques cas dans *Le Bestiaire* où il cite explicitement et d'une manière littérale ses sources. Dans "Orphée", il fait référence à l'œuvre d'Hermès Trismégiste *Pimandre* et cite un extrait de ce dernier, en notes, pour louer le pouvoir de la lumière et la magie de la peinture comme "langage lumineux".

2.2. Le collage et le montage

Le collage peut être considéré comme une forme de citation non déclarée et dans ce sens, il est proche de la définition que propose Genette du plagiat qui a une connotation plus juridique qu'esthétique. Michel Décaudin définit le collage textuel comme "l'introduction ponctuelle d'un ou de plusieurs éléments extérieurs dans un texte", alors que le montage désigne "un ensemble de collages formant une structure autonome" (Décaudin 1978: 33).

Ce critique a montré que la plupart des textes poétiques et romanesques de l'auteur sont le résultat d'une opération consciente de collage et de recyclage de textes antérieurs. C'est dans ce sens que des poèmes comme "La Dame", "L'Adieu" et quelques vers de "Rhénanes d'Automne" (figurant dans *Alcools*), ainsi que la pièce moderniste "A travers l'Europe" (extraite de *Calligrammes*), proviennent tous d'un seul poème ancien composé en 1902 intitulé "La clef". Les procédés de dissémination et de dispersion de vers anciens, dans des textes en vers libres, visent à créer une dissonance tonale, énonciative, lexicale et prosodico-métrique.

Dans ses récits, l'auteur recourt à un collage intégral de textes appartenant à des sources diverses, comme c'est cas de *L'Enchanteur pourrissant* où une version complète de Lancelot du XVI^{ème} siècle a été intégrée et de *La Femme assise* qui est un véritable patchwork,¹ composé de deux récits provenant de sources endogènes et exogènes multiples (Cf. Décaudin 2002). Le premier récit, intitulé "Lamarmonne et Le Danite", est composé d'articles prélevés de sources livresques et encyclopédiques diverses, alors que le second est un montage d'articles et de nouvelles déjà publiés par l'auteur consacrés à Montparnasse avant et pendant la guerre. Il a aussi participé à une collection, *L'Histoire romanesque* (Apollinaire 1977: 563-939), éditée par les Briffaut, mais dont seulement trois récits ont été

publiés. Le premier, intitulé *La Rome des Borgia*, publié en 1913, a été rédigé par son ami Dalize, le second a été écrit par Apollinaire en collaboration avec d'autres écrivains. Enfin, *Les Trois Don Juan* écrit en 1914 est entièrement un montage de matériaux étrangers. Dans la première partie de l'ouvrage, il a prélevé beaucoup de passages du roman de Félicien Mallefille, *Les Mémoires de Don Juan* écrit en 1852, alors que la seconde partie est une réécriture à la fois d'une nouvelle de Mérimée, intitulée *Les Ames du Purgatoire*, et d'une aventure empruntée au *Don Quichotte* d'Avellaneda. Enfin la troisième partie est le résultat d'un collage intégral du *Don Juan* de Byron.

Au XIX^{ème} siècle, Lautréamont a préconisé, d'une manière subversive, le recours massif au plagiat pour renouveler son écriture poétique. Il a déclaré ouvertement dans ses *Poésies* que "le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée" (Lautréamont 1992: 257). Il a prélevé intégralement des passages appartenant à des auteurs célèbres. Dans son édition critique des *Chants de Maldoror* et des *Poésies*, Goldenstein souligne que "presque 45 p.100 de *Poésies II* (ne) sont constitués (que) de prélèvements! Ce procédé enchantait les surréalistes qui ne manquèrent d'en user à leur tour" (*idem*: 371). Il a repris littéralement des passages de *l'Encyclopédie naturelle* du docteur Chenu et des livres de Michelet, et a procédé également à une réécriture parodique des maximes et des réflexions de Pascal, de La Rochefoucauld et de Vauvenargues.

Au début du XX^e siècle, les poètes et les peintres de l'avant-garde ont adopté cette même stratégie d'écriture transgressive. Cendrars, particulièrement, s'est livré à une véritable opération de pillage puisqu'il a prélevé quarante et un de ses quarante-quatre poèmes documentaires du *Mystérieux Docteur Cornélius* (1912-1913), une fantaisie fantastique, de Gustave Lerouge. Dans le domaine pictural, les peintres ont suivi le modèle des écrivains concernant le traitement des modèles anciens. Par opposition à Apollinaire, qui a intégré les modèles anciens au début de son parcours littéraire, Picasso a voulu s'égaliser aux prestigieux peintres classiques, dans ses années de maturité artistique. Il pense que le peintre doit maîtriser son art en confrontant ses techniques avec celles des maîtres. Ainsi, il a exprimé son hommage aux célèbres peintres classiques en s'inspirant de leurs œuvres tout en soulignant l'originalité de son exécution qui est loin d'être une imitation servile:

Qu'est-ce au fond qu'un peintre? se demande Picasso. C'est un collectionneur qui veut se constituer une collection en faisant lui-même les tableaux qu'il aime chez les autres. C'est comme ça que je commence. Et puis, ça devient autre chose. (cité par Maison Rouge 2005: 23)

C'est dans ce sens qu'il a exécuté *Les Demoiselles des bords de la Seine* (d'Après Courbet) en 1950 et pendant cinq ans il a passé son temps à peindre des toiles classiques comme *Les Femmes d'Alger* de Delacroix, *Les Menines* de Velasquez, *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet et *L'Enlèvement des Sabines* de David. Contrairement à l'auteur de *Calligrammes* qui masque ses emprunts, Picasso les exhibe et se définit ouvertement comme plagiaire: "Quand il y a quelque chose à voler, je le vole!" (cité par Ferrier 1993: 157). Selon ce chef de file du cubisme, la création artistique est une activité consciente d'assemblage et de bricolage. Le rôle de l'artiste consiste à donner une nouvelle signification aux matériaux et aux formes artistiques héritées de la tradition. Dans *Les Menines*, il conserve le même sujet du tableau homonyme du peintre Velasquez, mais il y introduit quelques transformations et transgressions visant les significations et les enjeux esthétiques du modèle. L'invention de formes nouvelles naît donc de la destruction d'une œuvre ancienne:

Supposons que l'on veuille copier *Les Menines* [...], si c'était moi qui entreprenais ce travail, [...] je me dirais : qu'est-ce que cela donnerait si je mettais ce personnage-là un peu plus à droite ou un peu plus à gauche ? [...] Cette tentative m'amènerait certainement à modifier la lumière ou à la disposer autrement, du fait que j'aurais changé un personnage de place. Ainsi, peu à peu, j'arriverais à faire un tableau *Les Menines* qui, pour un peintre spécialiste de la copie, serait détestable; ce ne seraient pas *Les Menines* telles qu'elles apparaissent pour lui sur la toile de Vélasquez; ce seraient mes *Menines* (cité par Lallemand 2001: 23)

C'est une conception analogue à celle d'Apollinaire, qui rejette le mythe romantique de l'originalité et de pureté, en préconisant une poétique de transformation et de récupération des matériaux traditionnels. Le poète propose une nouvelle définition de l'œuvre qui n'est plus considérée comme un tout organique et homogène, mais un ensemble hybride ou des éléments empruntés à la réalité extérieure ou à des contextes livresques sont prélevés et greffés dans un nouvel environnement contextuel. Le collage constitue, désormais, dans la modernité poétique, une activité créatrice où l'inédit rejailit du préfabriqué, et le poétique du prosaïque, comme c'est le cas dans les tableaux picassiens

ou du *ready-made* duchampien. C'est le choix artistique qui donne à l'objet trouvé ou au fragment prélevé une valeur esthétique. Le matériau emprunté constitue une composante fragmentaire qui provient d'un ensemble déconstruit. Marie-Louise Lentengre, reprenant une thèse de M. Sanouillet, souligne à ce propos: "Le geste nie la construction, il valorise le choix, c'est-à-dire la détermination par l'artiste de ce qui est ou ce qui n'est pas art" (Lentengre 1969: 61). Cette conception novatrice d'Apollinaire et des peintres cubistes va être adoptée par les dadaïstes qui vont assigner à la déconstruction et au morcellement une dimension créatrice fort novatrice et subversive dans l'histoire de l'art: "toute négation s'accompagne d'une affirmation simultanée, toute destruction entraîne une construction" (*ibidem*).

Le travail intertextuel constitue donc un dialogue, autoréférentiel et autotélique entre différents fragments, un miroir de la littérature qui ne peut innover qu'à partir d'un jeu endogène de confrontation et de transformation avec la mémoire livresque. La réception de l'œuvre apollinaire soulève donc la problématique de la participation du lecteur dans la construction des réseaux sémantiques complexes entre le texte d'origine et le nouveau texte enchâssant. La lecture intertextuelle est éclatée et discontinue: le lecteur doit, à un moment donné, arrêter sa lecture du texte-palimpseste hybride et polyphonique et faire intervenir sa mémoire textuelle qui pourrait l'aider à comprendre les fragments étrangers, éminemment dissonants, qui renvoient à des modèles littéraires empruntés non déclarés et dilués dans la trame discursive ou bien le lecteur se méprend sur la signification cachée et ne peut reconnaître "le travail de seconde main". Il se contenterait, alors, de lire le texte au premier degré et, dans ce cas, il risquerait de ne pas comprendre la stratégie et le style de l'auteur. Laurent Jenny note à ce sujet:

Le propre de l'intertextualité est d'introduire à un nouveau mode de lecture qui fait éclater la linéarité du texte. Chaque référence intertextuelle est le lieu d'une alternative: ou bien poursuivre la lecture en ne voyant là qu'un fragment comme un autre, qui fait partie intégrante de la syntagmatique du texte, ou bien retourner vers le texte - d'origine en opérant une sorte d'anamnèse² intellectuelle où la référence intertextuelle apparaît comme un élément paradigmatique "déplacé" et issu d'une syntagmatique oubliée. (Jenny 1977: 266)

Nous dirons, pour conclure, que l'intertextualité rompt avec la conception classique de l'homogénéité formelle et stylistique de l'œuvre poétique comme un tout organique et promeut une poétique du discontinu et de l'hétéroclite. A ce propos, Roland Barthes oppose une rhétorique classique de l'amplification à une esthétique moderne du bricolage et de l'assemblage qui met en cause la linéarité et l'homogénéité du texte qui étymologiquement veut dire "trame". La métaphore artisanale de la tapisserie et de la texture évoque une structure composite constituée d'éléments hétéroclites et hétérogènes:

Le livre (traditionnellement) est un objet qui enchaîne, développe, file et coule, bref a la plus profonde horreur du vide. Les métaphores bénéfiques du livre sont l'étoffe que l'on tisse, eau qui coule, la farine que l'on moule, le rideau qui dévoile, etc.; les métaphores antipathiques sont toutes celles d'un objet que l'on fabrique, c'est-à-dire que l'on bricole à partir d'éléments discontinus. (Barthes 1964: 1300)

En s'ouvrant sur des références antérieures, le texte palimpseste se distingue par son hétérogénéité énonciative, temporelle spatiale, et stylistique. C'est le lieu où se croisent, d'une part, des voix d'origines diverses et d'autre part, des styles, des contextes et des registres composites. A ce sujet justement, Tiphaine Somoyault souligne:

[L'intertextualité] permet de mettre l'accent sur un problème central de toute poétique de l'intertextualité: la discontinuité. Même lorsqu'elle est absorbée par le texte, la citation l'ouvre sur une extériorité, le confronte à une altérité qui perturbe son unité, la place du côté du multiple et de la dispersion. (Somoyault 2005: 49)

3. Le collage artistique

L'ambition du poète était de composer "le livre vu et entendu de l'avenir" (cité par Décaudin 1995: 184), une œuvre qui abolit les frontières entre les arts et les genres et accomplissant une synthèse entre la poésie et la peinture. Influencé par la peinture cubiste, dont il était le porte-parole et le théoricien, Apollinaire a essayé de renouveler l'écriture poétique en intégrant au sein du texte calligrammatique des formes géométriques, des lignes discontinues, des objets collés ou dessinés qui se donnent à voir comme une œuvre picturale. Le poème n'est plus uniquement un texte que l'on doit lire d'une manière linéaire,

mais également une image que l'on doit regarder d'une manière simultanée. D'où l'importance de la notion de simultanisme, inspiré de la peinture orphique, pour la lecture des calligrammes. Ainsi, il propose de: "Lire d'un seul regard l'ensemble d'un poème comme un chef d'orchestre lit d'un seul coup les notes superposées dans la partition comme on voit d'un seul coup les éléments plastiques et imprimés d'une affiche" (cité par Peignot 1978: 27).

L'expérience poétique d'Apollinaire s'inscrit dans une période d'effervescence esthétique et des tentatives modernistes et novatrices aussi bien en poésie qu'en peinture. Les futuristes, d'abord, représentés par Marinetti, le chef de file qui a résumé les principes de son mouvement dans son *Manifeste futuriste*, revendique l'éclatement de l'espace poétique traditionnel et la création de formes nouvelles dynamiques, vertigineuse et subversives en adoptant une disposition typographique éclatée et en recourant à ce qu'ils appellent "les analogies dessinées". Chez le futuriste Binazzi, le mot "arc en ciel" prend la forme d'un arc en ciel, alors que Cangiulo donne à voir une bouffée de fumée par le mot en forme d'entonnoir "fumer". Cendrars a publié en 1913, "La Prose du Transsibérien", un poème-tableau en collaboration avec le peintre, amie d'Apollinaire, Sonia Delaunay. Ce poème constituant une réussite parfaite entre poésie et peinture, s'étend sur un dépliant de deux mètres de long, coloré par ce peintre. Il constitue le premier poème simultané, car sa structure, composée de couleurs et des mots, vise à créer une double impression simultanée. Parallèlement, en peinture, les cubistes ont intégré des mots, des lettres et des fragments de journaux découpés et collés. En 1912, Picasso déjà, a créé *feuille de musique et de guitare* où est collé un morceau d'une partition musicale portant comme sous-titre subversif "papier collé" exhibant le procédé. De la même façon, Apollinaire a intégré, à l'intérieur des calligrammes, des cartes postales, des partitions de musique, des affiches, des sigles, des messages hétéroclites, des bribes de conversations puisés dans la réalité quotidienne. Max Jacob, recourt, un peu plus tard, au collage dans son *Cornet à dès*, en 1917, en introduisant dans son texte des transcriptions d'enseignes et d'affiches. L'intégration des matériaux préexistants et hétérogènes bat en brèche la définition traditionnelle de la poésie comme un ensemble clos et homogène, caractérisé par une très grande unité formelle et thématique. C'est dans ce contexte, justement, qu'Apollinaire a

investi, à sa manière, la technique du collage comme un procédé de création d'un nouvel espace poétique, concret, hétéroclite et polyvalent contrastant avec la conception de l'aire de la page traditionnelle, uniforme et symétrique. Le poète s'est initié à la technique du couper - coller grâce à son activité de chroniqueur: "Apollinaire, note Michel Décaudin, est un maître dans la technique du 'couper-coller'. Bien plus qu'une simple commodité journalistique, elle est dans sa prose comme dans sa poésie, une dynamique de composition fondamentale" (Décaudin 2002: 27). Il a intégré des signes iconiques non linguistiques pour diversifier les formes d'expression poétiques. Dans "Voyage" l'image découpée et collée de la "ligne télégraphique" affiche son statut de signe iconique étranger à l'écriture poétique, référant à un objet extérieur issu des nouveaux moyens de communication.

Si le "couper-coller" était à l'origine un procédé pratiqué par l'auteur dans ses chroniques, le collage constitue une technique artistique qui lui a été inspirée par sa fréquentation des peintres cubistes. Les calligrammes manuscrits, qui ont été photographiés par l'auteur et intégrés au sein du recueil, peuvent être considérés comme des collages conférant à l'œuvre authenticité et originalité. Une certaine hétérogénéité se donne à voir grâce à l'effet prégnant du foisonnement typographique: caractères romains, en italique, en capitales, en bas-de-casse et écriture manuscrite. "Carte postale" est un poème manuscrit représentant concrètement une missive rédigée sur une carte postale. Un objet concret, utilitaire est détourné de son usage pratique et fonctionnel et intégré dans l'œuvre poétique. De la même manière, dans "Lettre-Océan", le poète a intégré à l'intérieur du texte poétique les nouveaux moyens de communication (comme le télégramme, le mégaphone, le TSF, la carte postale et la lettre-océan) pour élaborer un texte fragmenté, éclaté et hétérogène et saisir les différentes voix et impressions et les diverses manifestations du monde extérieur. C'est dire que pour Apollinaire le signifiant dans sa dimension graphique et sonore doit être considéré aussi comme un objet verbal. C'est ainsi que *Calligrammes* intègre des fragments langagiers hétérogènes comme la langue parlée, le registre familier, des fragments en langues étrangères, des slogans publicitaires, des messages idéologiques, des formules épistolaires, qui sont mélangés avec des notations oniriques ou livresques. A ce propos, justement, "Lettre-Océan" peut être interprété comme une synthèse des bruits de la ville de Paris. La tour Eiffel, qui constitue le centre où se concentrent les échos sonores de la

ville, remplace la voix monodique du poète lyrique. Les cercles concentriques figurent des bruits hétérogènes et discordants “le bruit des gramophones, des chaussures neuves du poète, des autobus et des sirènes” qui forment un contrepoint ironique avec des messages polyglottes, connotés politiquement ou religieusement: “Vive la république”, “E viva il papa”, “vive le Roy”, “A bas la calotte”, “REPUBLICA MEXICANA”.

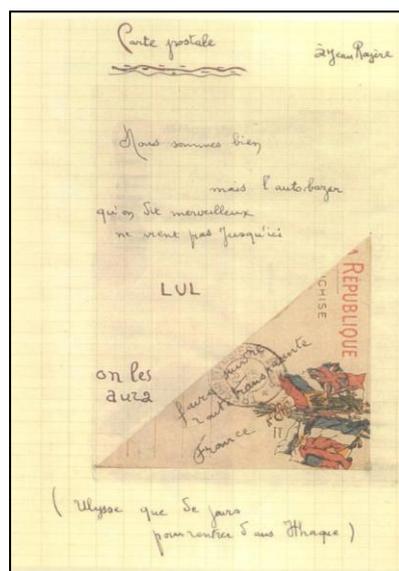
De surcroît, par opposition au texte lyrique régi conventionnellement par un lexique recherché, la poésie apollinarienne, dans sa facture moderniste, foisonne de mots familiers voire argotiques. En introduisant d’une manière novatrice les sociolectes comme les jargons à l’intérieur de l’espace poétique, le poète rejette la notion de l’écart² que constitue la langue poétique par rapport à la langue parlée. Ainsi, on peut relever dans la lettre-océan, le sociolectes des cochers, dans “Lundi Rue-Christine” et celui des personnages louches. Ces fragments langagiers qui concentrent toute l’épaisseur et la consistance du monde extérieur traduisent la dimension cosmopolite et unanimiste de la poésie d’Apollinaire qui inscrit le langage dans son contexte social et culturel. Le poète traite ces débris langagiers et ces reliquats de conversations comme des matériaux brutes qu’il assemble et intègre à l’intérieur de son œuvre sans pour autant ressentir l’utilité de les élaguer ou les hiérarchiser à l’intérieur d’une forme cohérente et homogène. C’est dans ce sens qu’il déclare, à propos des collages picassiens, qu’ils “ne prennent point figure d’objet grâce au travail des spectateurs qui, par force, en perçoivent la simultanéité, mais en raison même de leur arrangement” (1991: 23).

De surcroît, le collage par son intégration de matériaux composites ressemble à la définition de Reverdy de l’image. Il renvoie métaphoriquement à l’hétérogénéité, au désordre et à la diversité du monde extérieur. C’est ce qu’affirme Henri Béhar dans son article sur le collage littéraire intitulé significativement “Saveur du réel”:

Œuvrant pour une compréhension profonde de la vie, dont il aide à reproduire la structure dans le texte poétique, le collage littéraire, à l’époque cubiste, met en relief l’usage de l’hétérogène comme valeur esthétique et comme principe de composition. Rompant radicalement avec l’esthétique classique et la norme scolaire, il œuvre sur la modernité, qui est acceptation du vivant, du complexe, voire du contradictoire. (Béhar 1982: 108)

Nous pouvons conclure que le procédé du collage est un moyen de renouvellement des formes d'expression poétiques et artistiques qui vise à rompre avec l'esthétique classique préconisant la symétrie, l'harmonie et la spécificité générique en privilégiant l'hétérogène, l'hybride, le discontinu, l'inachèvement et le métissage expressif et polyvalent de différents systèmes sémiotiques, littéraires et artistiques. A l'instar du *ready-made* de Duchamp, qui déclarait: "comme les tubes de peinture utilisés par l'artiste sont des produits manufacturés et tout faits, nous devons conclure que toutes les toiles du monde sont des *ready-made aidés* et des travaux d'assemblage" (cité par Boschetti 2001: 167), on peut dire que ces poèmes-collages constituent une pratique subversive de recomposition, de recyclage et de bricolage de matériaux triviaux et de fragments hétéroclites puisés dans le réel. A ce propos, Claude Lévi-Strauss souligne que l'artiste moderne est un bricoleur original qui recourt à la combinatoire et à la récupération des objets trouvés pour construire une œuvre hybride:

[...] son univers instrumental est clos, et la règle de son jeu est de toujours s'arranger avec les "moyens du bord", c'est-à-dire un ensemble à chaque instant fini d'outils et de matériaux, hétéroclites au surplus, parce que la composition de l'ensemble n'est pas en rapport avec le projet du moment, ni d'ailleurs avec aucun projet particulier, mais est le résultat contingent de toutes les occasions qui se sont présentées de renouveler ou d'enrichir le stock, ou de l'entretenir avec les résidus de constructions et de destructions antérieures. (Lévi-Strauss 1990: 57)



Poème-collage: «Carte postale», *Calligrammes*.

LETTRE-OCÉAN

Je traverse la ville nez en avant
et je la coupe en 2

J'étais au bord du Rhin quand tu partis pour le Mexique
Ta voix me parvient malgré l'énorme distance
Gens de mauvaise mine sur le quai à la Vera Cruz

Les voyageurs de l'Espagne devant faire
le voyage de Coatzacoalcos pour s'embarquer
je t'envoie cette carte aujourd'hui au lieu

Correos Mexico 4 centavos
U. S. Postage 2 cents 2

YIPIRANCA REPUBLICA MEXICANA TARJETA POSTAL
11 45 29 -5 14 Rue des Baignettes

de profiter du courrier de Vera Cruz qui n'est pas sûr
Tout est calme ici et nous sommes dans l'attente
des événements.

Vive le Père qui
Hoo le croquant
Des clefs j'en ai vu mille et mille
A Jac ques c'est toi de ci eux

Zut pour M. Zun
Sur la rive gauche devant le pont d'Iéna
non La tu n'as pas une mouche sur ton nez

Ar te co rner Roy
Vive le
Evvisa il Papa
la queue mon vieux pad

T
S
F

ANOMO
BONJOUR TU NE CONNAITRAS JAMAIS BIEN
ANORA LES

Mayas

«Lettre- Océan», Calligrammes.

Bibliographie:

Apollinaire, Guillaume (1967). *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

-- (1991), *Œuvres en prose II*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

Barthes, Roland (1964), *Essais critiques, Œuvres complètes*, Paris, Seuil.

Béhar, Henri (1988), *Le collage et la pagure de la modernité, Littéruptures*, Paris, L'Age d'Homme.

-- (1982), "La saveur du réel", "Cubisme et littérature", *Europe* n° 638-639 juin-juillet, 101-108.

Boschetti, Anna (2001). *La poésie partout, Apollinaire Homme-époque (1898-1918)*, Paris, Seuil.

Cohen, Jean (1966), *Le langage poétique*, Paris, Flammarion.

Décaudin, Michel (1996), *Le Dossier d'Alcools*, Genève, Droz.

-- (1978), "Collage, montage et citation en poésie", *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne, L'Age d'Homme.

-- (2002) *Apollinaire*, Paris, Livre de Poche, Inédit littérature.

Ferrier, Jean-Louis (1993), *La déconstruction créatrice*, Paris, Editions Pierre Terrail.

Genette, Gérard (1982), *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Lallemand, Dominique (2001), *Les défis de l'innovation sociale*, Paris, ESF Editeur.

Lapacherie, Gérard (1982), "Ecriture et lecture du calligramme", *Poétique* n°50, avril.

Jenny, Laurent (1977), "La stratégie de la forme", *Poétique* n° 27, Paris, Seuil.

Lautréamont (1992), *Poésies II*, Paris, Presses Pochet.

Lentengre, Marie-Louise (1996), *Apollinaire et le nouveau lyrisme*, Paris, Jean Michel Place.

Lévi-Strauss (1990), «La science du concret», in *La pensée sauvage*, Paris, Plon.

Mallarmé (1993), *Poésie*, Paris, Bookking International.

Maison Rouge, Isabelle de (2005), *Picasso*, Paris, Cavalier Bleu Edition.

Samoyault, Tiphaine (2005), *L'Intertextualité Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.

Moucherif Abdelhakim enseignant chercheur au département de langue et littérature françaises à la Faculté des lettres et des sciences humaines Cadi Ayyad de Marrakech (Maroc), depuis 2014 et professeur agrégé en littérature française depuis 2005.

-Intitulé de la thèse de doctorat: "Poétique de la discontinuité dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire", Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Béni- Mellal, Maroc, 2012.

- "Lecture du texte poétique: pratiques didactiques, principes théorique et méthodes d'analyse", *Actes de colloques* d'El-Jadida publiés par l'Association Marocaine des Enseignants de Français, Editions Bouregreg, Rabat, 2016.

- "La lettre et la figure dans *les Calligrammes*", in *Quêtes littéraires*, "De l'image à l'imaginaire", n° 5, 2016.

- *Colloque international* d'Agadir organisé par l'Université Ibn Zohr, mai 2015 "L'intertextualité dans la littérature et les arts", communication intitulée: "L'intertextualité dans l'œuvre poétique de Guillaume Apollinaire".

- Communication du 29 Mars 2016 intitulée "La conception esthétique de Guillaume Apollinaire sur l'architecture parisienne", *Colloque* organisé par l'Ecole Nationale d'Architecture de Marrakech (Maroc) sur le thème de "L'architecture et les arts visuels".

NOTES

¹ "Ouvrage de tissu constitué par l'assemblage de morceaux disparates dans un but décoratif. 2. Ensemble quelconque formé d'éléments hétérogènes, disparates". *Grand Usuel Larousse* (1997), Paris, Larousse-Bordas: 5524.

² Notion de Cohen (1966) développé dans *Le langage poétique*, Paris, Flammarion: "Chacun des procédés ou "figures" qui constituent le langage poétique dans sa spécificité étant une manière, différentes selon les niveaux de violer le code du langage normal" (199), "Définir le style comme écart, c'est dire non ce qu'il est, mais ce qu'il n'est pas. Est style ce qui n'est pas courant, normal, conforme au standard "usuel" (13). "Le poète ne parle pas comme tout le monde. Son langage est anormale et cette anormalité lui confère un style" (14).