

L'écriture en guerre de Guillaume Apollinaire, édition établie par Claude Debon. Paris, Calliopées, 2006. Un vol. de 238 p.

Il était temps d'examiner, de plus près qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, l'impact de la guerre sur la production et l'écriture d'Apollinaire. Car si l'on avait remarqué depuis longtemps déjà, et pour s'en étonner, l'extrême diversité de la création du poète durant cette période vouée à la destruction la plus radicale, on s'était assez peu attardé sur les modalités de son renouvellement alors même que se profilait une ère nouvelle. Ce fut là justement l'objet du colloque international dont ce volume est le reflet, un volume qui, non content de combler une grave lacune, pourrait bien réserver de nombreuses surprises.

D'entrée Claude Debon pose le problème, politique autant que poétique : d'août 1914 à sa mort, qui coïncide tragiquement avec l'armistice, Apollinaire multiplie, dans des conditions souvent extrêmes, les créations les plus diverses qui toutes entretiennent d'étroits rapports avec l'histoire en train de se faire. Ce qui implique la nécessité de considérer les productions de cette période en fonction de l'événement guerre et de ses répercussions tant sur l'homme que sur le poète.

C'est précisément ce à quoi s'attache en premier Peter Read en confrontant les *Lettres à Madeleine*, dans l'édition intégrale non expurgée qu'en a donnée récemment Laurence Campa, au recueil des lettres à la même destinataire que l'on connaissait jusqu'alors sous le titre de *Tendre comme le souvenir*. Toute censure abolie, ce n'est pas seulement un texte à pleine valeur littéraire qui est ainsi restitué, mais aussi et surtout un texte à pleine valeur humaine qui remet le lecteur dans la situation où ces lettres ont été écrites et dans l'état d'esprit d'un poète se créant, bon gré mal gré, un espace réservé à la poésie et à l'amour au cœur même de la guerre. Dans les lettres qu'il écrit à Jeanne-Yves Blanc, sa marraine de guerre, c'est ce même espace protégé que repère pour sa part Patrice Lefebvre ; et le gentil marivaudage auquel se livre ici le poète ne paraît bien trouver de sens que sur fond de guerre. Il en va encore de même, sur un tout autre registre il est vrai, dans les lettres à Lou, où les scènes de guerre ne sont jamais bien loin des scènes d'amour ainsi que le montre Catherine Moore ; car si le quotidien de la guerre y apparaît alors dans toute son horreur et sa banalité, c'est en poète cependant qu'Apollinaire vit et écrit l'expérience du front.

Bien mieux, alors même qu'il est revenu depuis de longs mois à Paris, après sa blessure, c'est encore cette constante référence à l'actualité de la guerre qui traverse une œuvre comme *Couleur du Temps*, sa dernière et bien sombre pièce de théâtre. Et Serena Rampazzo de remarquer combien cette guerre est alors pour lui toujours présente, sous ses yeux, une guerre à laquelle il est vain de tenter d'échapper par quelque expédition lointaine, d'avance vouée à l'échec. Une telle présence indélébile de la guerre et des visions qu'elle impose va imprégner pareillement l'œuvre en prose d'Apollinaire, que l'on croyait pourtant vouée à d'autres tonalités, à d'autres artifices. Daniel Delbreil nous en détrompe, qui s'attache à déceler ce que récits de fiction et contes divers nous disent aussi de la guerre, à leur façon, le plus souvent de biais ; et ce sont toutes sortes de techniques de dérision, de brouillage et même de franche déréalisation qui sont ici mises en œuvre, alors même qu'on ne les attendait pas.

De façon beaucoup plus directe, ne voit-on pas d'ailleurs combien l'expression lyrique du poète, à partir de 1914, se trouve constamment émaillée d'une multiplicité de motifs concrets puisés au front (obus, canons, tranchées...) – ce qui ne saurait surprendre – et qui non seulement ne disparaîtront plus, mais deviendront bientôt vecteurs privilégiés d'un dire poétique tout entier voué à l'expression de son affectivité (beauté, ascèse, désir...). Et Gérard Purnelle de mettre en relief, dans la poétique apollinarienne, l'association de l'émotion esthétique, imposée par le spectacle de la guerre, et de certaine nostalgie, grâce à la médiation

d'un amour maintenu vivant par l'écriture. Il n'est pas jusqu'au bestiaire de la guerre qui ne conforte de telles vues, au travers notamment des lettres à Lou où les animaux, et ils sont nombreux, de mille façons, ne cessent d'évoquer celle que le poète désire et pour laquelle il n'en finit pas de réinventer son amour. Et sans doute, nous dit Samir Marzouki, ne serait-il pas possible dans un autre contexte que celui de la guerre, où tous les sens sont exacerbés, de voir ainsi se combiner souvenir et imagination, quand c'est le contact le plus brutal avec la réalité présente qui donne corps à ce bestiaire de signes.

De ces signes en guerre, un poème comme « *La nuit d'avril 1915* » nous livre un complet florilège. Et Mario Richter, ne laissant de côté le moindre d'entre eux, se livre à une lecture méticuleuse d'un poème qui met au jour la simultanéité du moi et du monde, mais aussi de l'amour et de la guerre. Et de découvrir finalement dans ce texte exemplaire l'hymne paradisiaque d'un amour décuplé par la dure réalité de la guerre et de ses spectacles d'horreur. Ce ne sont donc pas seulement thèmes et motifs que la guerre va remodeler, mais bien l'écriture elle-même qui va remettre en cause, d'autre façon que jusque-là, un ordre esthétique auquel depuis longtemps s'était attaqué le poète. C'est bien en effet ce qui ressort de la confrontation à laquelle se livre Pénélope Sacks-Galey entre « *Lettre-Océan* », le premier calligramme bousculant l'écriture traditionnelle paru peu avant la déclaration de guerre, et « *1915* », ce calligramme écrit au front où la dramatisation de l'écriture se révèle en parfaite synergie avec les éclats d'un monde qui se disloque.

Si la guerre, à l'évidence, a considérablement renouvelé le lexique du poète, elle lui a aussi ouvert de nouvelles possibilités de croiser les champs sémantiques et d'en faire retentir de nouveaux échos. Ainsi peut-on voir dans les calligrammes écrits au front, nous dit Anne Saint-Léger Lucas, comment l'écart progressivement se creuse entre le contexte du manuel militaire et la composition poétique qu'il nourrit, jusqu'à faire basculer le poème dans un milieu inattendu, celui d'une création en train de se faire. Il apparaît d'ailleurs, à la lecture du présent recueil, que ce sont les calligrammes proprement dits qui manifestent le mieux, de par l'univers éclaté que la guerre impose, le renouvellement de l'écriture d'Apollinaire. S'appuyant sur ce qu'il dit lui-même du calligramme en 1918, pour mieux le défendre, Bernard Magné montre ainsi que le calligramme, en complexifiant et enrichissant de diverses façons l'espace de la page devenu exemplaire, est la forme en tous points adaptée à cet univers nouveau que découvre et explore le poète, l'espace de la guerre.

La dernière section du volume va justement élargir le débat en portant son regard sur les incidences de la Grande Guerre sur la création poétique et artistique en Europe. Ainsi Daniel Meyer, s'attachant aux calligrammes catalans, note-t-il que la plupart d'entre eux tendent à se dégager de la tradition du poème figuré, dénoncée par Apollinaire pour sa rigidité et son statisme, afin d'explorer la veine dynamique nouvellement initiée par lui. Quant à Isabelle Krzywkowski, confrontant les recherches formelles d'Apollinaire avec celles de Marinetti et de Stramm, tous trois tentés de quelque façon par les avant-gardes, elle remarque à raison que c'est à l'épreuve de la guerre qu'ils mettent leur poésie expérimentale : le rapport à l'espace prend alors une dimension cosmique parce qu'angoissant, fondant ainsi un nouveau rapport de l'écriture au monde. Enfin, limitant pour sa part son champ d'étude au couple Apollinaire / Marinetti, lesquels par des voies radicalement différentes mettent pareillement en parallèle la guerre et l'amour, Barbara Meazzi en vient à conclure que le spectacle de la guerre ne permet plus ici d'opposer Éros à Thanatos dès lors que ce dernier a pris un tout autre visage. Car, tant chez Marinetti que chez Apollinaire, la guerre finit par se substituer même à l'érotisme le plus débridé et le plus négateur, bouleversant tout jusqu'à l'écriture et contraignant ainsi à trouver de nouveaux langages.

La conclusion du volume, sinon du débat, revient à Étienne-Alain Hubert qui élargit le propos en s'attachant aux multiples remous que l'avant-garde a pu provoquer pendant la

guerre mais aussi au-delà. C'est dès 1916, en plein cœur du conflit, que certain réveil artistique autant que littéraire, nourri et exacerbé par ce conflit, commence en effet à faire parler de lui, engendrant ici ferveur et passions, et là sarcasmes et menaces : la guerre se double d'un front intérieur qui ne va cesser de se durcir et s'amplifier, et Apollinaire reste au cœur de ce conflit-là. Rivalités internes et amertumes diverses se multiplient à propos de la poésie nouvelle comme de l'art nouveau. Cette guerre-là va se prolonger bien au-delà de l'armistice, mais il est certain déjà que plus rien ne sera comme avant.

À l'évidence, voilà un recueil qui vient à point nommé ouvrir de nouveaux horizons et combler une lacune d'importance au sein des études apollinariennes.

Jean BURGOS