

Les typographes d'Apollinaire

Matthieu CORPATAUX
Université de Fribourg

Dans un article publié en 1982 dans *Études françaises*, Marthe Gonneville affirme :

Pendant des siècles – sauf quelques rares exceptions qui d'ailleurs ne ressortissent pas souvent à la poésie (voir Rabelais et sa fameuse bouteille, Restif de la Bretonne et Beaumarchais, typographes, Balzac et quelques autres) – on ne s'est pas tellement préoccupé de la « bonne forme » des lettres, c'est-à-dire de la typographie¹.

Un constat partagé par Johanna Drucker (elle écrit dans son ouvrage *Visible Words* : « *As I began my research, I was struck by the relative paucity of materials dealing with the typographic activity in any serious or systematic manner*² »), par Anne-Marie Christin³, Mitsou Ronat⁴, Bertrand Marchal⁵ ou Michel Murat⁶. Un champ de recherche sur le typographique, du moins une *approche typographique* des textes, peine pourtant à s'imposer comme terreau propice à l'étude de la poésie. Systématiquement texto-centrés, les outils manquent pour identifier et caractériser les enjeux de l'expressivité typographique.

Cela est en train de changer grâce aux travaux décisifs de Claude Debon sur les *États des Calligrammes*⁷. Dans cette publication, Debon fait un état des lieux génétique, non pas seulement textuel et discursif des poèmes, mais aussi de leurs états visuels, plastiques. De nouvelles recherches ont émergé depuis – je pense à Marianne Simon-Oikawa sur Pierre Albert-Birot⁸, Isabelle Chol sur Reverdy⁹, à Hélène Campaignolle, Gaëlle Théval et Sophie Lesiewicz¹⁰, entre autres¹¹ – et qui mettent au cœur de leur approche la

¹ Marthe Gonneville, « Poésie et typographie(s) », *Études françaises*, vol. 18, n° 3, 1982, p. 22.

² Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 3-4.

³ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Éditions de la Librairie Philosophique Vrin, 2009 (première édition chez Peeters, 2000), p. 144-145.

⁴ Mitsou Ronat, « Cette architecture spontanée et magique », dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Éditions mise en œuvre et présentée par Mitsou Ronat, réalisée par Tibor Papp, Change errant / d'atelier, 1980, p. 2.

⁵ Bertrand Marchal, « Petite histoire du Coup de dés », *Transversalités*, vol. 134, n° 3, 2015.

⁶ Michel Murat, « Les Épines de Calligrammes », *Europe*, mars 2016, n° 1043 : « Guillaume Apollinaire », p. 124-133, p. 127-128.

⁷ Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états. Édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Paris, Calliopées, 2008.

⁸ Marianne Simon-Oikawa, « La Poésie idéographique de Pierre Albert-Birot », *RiUnE*, n° 8, 2008, p. 145-164.

⁹ Même si Isabelle Chol intègre l'enjeu typographique chez Reverdy à une poétique plus large. Isabelle Chol, *Pierre Reverdy, poésie plastique. Formes composées et dialogue des arts (1913-1960)*, Genève, Droz, 2006.

¹⁰ Hélène Campaignolle-Catel, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval (dir.), *Livre/Poésie Une histoire en pratique(s)*, Paris, Éditions des Cendres, 2016 ; Hélène Campaignolle-Catel, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval (dir.), *Livre/Typographie. Une histoire en pratique(s)*, Paris, Éditions des Cendres, 2020.

¹¹ On pourrait encore citer la thèse, non-publiée, d'Isabelle Garron sur Reverdy : Isabelle Garron, *La part typographique : de la place de la typographie dans la mise en page du poème moderne, avec comme*

typographie comme élément constitutif de l'expressivité du poème et d'en questionner la *part* ou la *valeur*. Dans le cadre de cet article, je me propose donc d'en étudier l'un des tenants essentiels : sa dimension collective.

Premièrement, le travail de l'imprimerie est par essence collectif. Il n'est pas d'atelier d'imprimerie de livres qui soit supporté par une seule personne. Le XIX^e siècle s'est construit une image de Gutenberg en génie romantique isolé, mais cette vision tient plus de la fable que de la réalité historique. Au-delà de l'imprimerie, on a tendance à l'oublier tant c'est évident : un livre n'est pas fabriqué par une seule personne. Il est le résultat d'une combinaison de compétences : la fabrication du papier, des encres ; le dessin, la fonte puis la composition des caractères ; la reliure et d'autres tâches encore viennent s'ajouter à celles, moins matérielles mais non moins collaboratives, de l'éditeur et de l'auteur. On pourrait le formuler différemment : l'auteur est dépendant des conditions de production de son livre. C'est particulièrement vrai dans le cas des livres de poésie, qui utilisent des moyens expressifs de la typographie dans la mesure où le poème visuel est, par essence, double : à la fois texte et image. Ce que Marchal soutient pour le *Coup de dés* peut être étendu à tous les poèmes visuels : « [Le *Coup de dés*] n'est pas seulement une œuvre littéraire (allographique), mais [il est] aussi une œuvre plastique (autographique)¹². »



Paul Albert Baudouin, *L'imprimerie*, huile sur toile marouflée, 1892-1894,
Bibliothèque patrimoniale de Rouen.

exemple phare la poésie de Pierre Reverdy, et comme application l'étude critique et typographique de *La Lucarne ovale*, 1916, imprimerie Paul Birault, Thèse de Doctorat sous la direction d'Anne-Marie Christin, Paris, Université Paris Diderot, 2000, p. 183.

¹² Bertrand Marchal, « Petite histoire du *Coup de dés* », *Transversalités*, vol. 134, n° 3, 2015, p. 109-113, p. 113.

Dans mes recherches sur la typographie, j'ai pu constater que le travail de *composition typographique* – et j'insiste sur le mot *composition* – n'est que rarement une réalisation de l'auteur. Celui-ci doit négocier, déléguer, renoncer face à certaines limites techniques ou matérielles. Ce que Michel Murat identifie comme un écart entre « l'intention et la réalisation¹³ ». Or, dans le cas des poèmes dont la typographie est une part constitutive de l'expressivité de l'œuvre, il s'agirait de ne pas retrancher ni minimiser le *geste* du typographe au risque de défigurer le texte¹⁴ ou d'en créer une autre version. Si certains poètes ont épuisé des imprimeurs en commandant la fabrication au millimètre près de leur œuvre (comme Mallarmé avec le *Coup de dés* qui, on s'en souvient, s'est finalement épuisé lui-même), d'autres n'ont pas eu une maîtrise individuelle jusqu'aboutiste.

Il faut insister sur un point : l'intervention typographique modifie l'œuvre. En travaillant sur l'enjeu typographique des poèmes visuels, j'ai fait un constat qui m'a relativement surpris : dans la littérature secondaire, les poèmes visuels sont presque systématiquement étudiés du point de vue de la réception. Les monographies qui proposent une classification des *Calligrammes* s'organisent par formes des dessins, par figurations (concrètes ou abstraites), ou par une classification sémiologique en mélangeant les poèmes faits à la main et reproduits par clichage, avec des poèmes composés par un typographe. Bien sûr les objectifs de ces recherches ne sont pas les mêmes et les analyses sont souvent très valables. Mais cela a pour conséquence que le *Cheval* du catalogue Survage-Lagut, par exemple, qu'Apollinaire dessine à la main en 1918, est classé parmi les calligrammes. Pour rappel, il ne fait pas partie du recueil *Calligrammes* qui ne comporte – en réalité – que 27 calligrammes sur 86 poèmes¹⁵. Par abus de langage ou par extension populaire (notamment dans les programmes scolaires), le genre du « calligramme » a remplacé celui de « poème figuré » pour dire plus ou moins la même chose. Or, il me semble qu'il y a un intérêt scientifique à distinguer les outils de fabrication de ces œuvres. Car, en nous plaçant du point de vue de la production (comme le fait Claude Debon par exemple), en nous mettant dans la peau d'un ouvrier du livre, une évidence nous frappe : le geste de *faber* n'est pas le même. Ce serait comme mettre dans le même panier le burin et le pinceau. Dans les poèmes visuels, comme leur nom l'indique, la visualité est une donnée essentielle de l'expressivité. Or le poème manuscrit et le poème typographié ne produisent pas la même image. Par extension, ils ne produisent pas le même poème visuel : le poème « Visée » manuscrit qui est publié dans la *Case d'Armons* et le poème « Visée » typographié qui est édité dans l'édition originale du Mercure de France sont, pour moi, bien que leur texte ne varie pas, des œuvres différentes. On le voit avec les lignes de fuite qui sont plus souples dans la version manuscrite ; et plus dures dans la version typographiée, ce que j'appelle « l'effet de plomb ». D'autres classifications de ces poèmes visuels doivent être organisées – classifications qui distingueraient au moins les poèmes typographiés et les poèmes non-typographiés.

¹³ Michel Murat, « Les Épines de *Calligrammes* », *Europe*, mars 2016, n° 1043 : « Guillaume Apollinaire », p. 124-133, p. 126.

¹⁴ Jacques Dürrenmatt, « Virgules et blancs : une question d'importance ? », dans *Victor Hugo et la langue*, textes réunis par Florence Naugrette et Guy Rosa, Paris, Éditions Bréal, 2005.

¹⁵ Jean Burgos dénombre : « 18 le sont en totalité et 6 partiellement, si on laisse de côté ceux qui ne recourent qu'à divers jeux typographiques, soit 25 poèmes sur un total de 86. » Voir Jean Burgos, « Pour une lecture calligrammatique d'*Alcools* », *La Revue des Lettres Modernes*, Paris, « Guillaume Apollinaire 19 », 1996, p. 7-31, p. 9.

Pour cette fabrication, le poète doit, le plus souvent, *collaborer* ; et cette collaboration – c’est mon hypothèse de départ – est telle qu’il en devient audacieux de considérer certaines œuvres comme étant la création d’une seule personne. J’aimerais préciser que j’entends ici le terme de collaboration au sens pratique du terme et non dans sa dimension d’échange artistique et culturel comme a pu le faire, de manière détaillée, Philippe Geinoz dans son ouvrage sur les *Relations au travail*¹⁶. Dans cet article, il sera question d’esquisser comment les données *pratiques* conditionnent les données *poétiques*. Dans cette brève étude, j’ai proposé de concentrer mon propos sur les *Calligrammes* d’Apollinaire car en plus d’être spectaculaire et canonique, cette œuvre n’a, en fait, que rarement été approchée par ce biais de la production ; et surtout parce qu’elle a été créée avec différentes méthodes de travail, ce qui étayera la typologie des écritures collectives dessinée dans ces actes.

Au cours de ces recherches, j’ai pu repérer et identifier au moins quatre types de procédés différents, quatre types de collaboration qui vont conduire mon propos :

- la délégation ;
- le groupe de travail ;
- la négociation ;
- le renoncement.

J’essaierai de montrer que plusieurs poèmes nous obligent à reconsidérer l’auctorialité unique et individuelle des *Calligrammes*. Apollinaire en a choisi le texte ; pas toujours le rendu visuel. Bien avant les *Calligrammes*, Apollinaire a déjà activé la collaboration à de nombreuses reprises dans la fabrication de ses livres. S’il est tenté à plusieurs reprises d’illustrer lui-même ses publications – Apollinaire a une production non négligeable de dessins, de peintures ou de collages, comme l’ont très bien montré Claude Debon et Peter Read¹⁷ –, il choisit finalement, à chaque fois, la collaboration. Il avait dessiné la page de couverture du *Poète assassiné*, finalement confiée à Cappiello¹⁸ ; idem pour les dessins de *L’Enchanteur pourrissant*, mais ce sont finalement des gravures d’André Derain qui sont retenues ; il voulait dessiner lui-même les animaux de son *Bestiaire*, mais il laisse rapidement à d’autres le soin des images (Picasso est espéré mais refuse, ce sont finalement les gravures de Raoul Dufy qui accompagneront les poèmes¹⁹). Pour les *Calligrammes*, c’est un peu plus compliqué. Le recueil est un amas de créations issues de diverses sources, réalisées avec différents moyens. Le premier calligramme (qui n’est pas le premier poème des *Calligrammes*), « Lettre-Océan », est publié dans les *Soirées de Paris*.

¹⁶ Philippe Geinoz, *Relations au travail. Dialogue entre poésie et peinture à l’époque du cubisme Apollinaire-Picasso-Braque-Gris-Reverdy*, Genève, Droz, 2014.

¹⁷ Claude Debon, Peter Read (dir.), *Les Dessins de Guillaume Apollinaire*, Paris, Buchet-Chastel, coll. « Les cahiers dessinés », 2008.

¹⁸ Claude Debon, « Apollinaire dessins épistolaires et griffonnages marginaux », dans Claude Debon, Peter Read (dir.), *Les Dessins de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p. 12.

¹⁹ Laurence Campa, Michel Décaudin, *Apollinaire : la poésie à perte de vue*, Paris, Textuel, 2004, p. 105. Laurence Campa ajoute : « Dans un travail préliminaire, il a sommairement dessiné les animaux : le croquis, souvent élémentaire, revêt néanmoins un caractère humoristique et spontané qui n’est pas sans charme. » (p. 105). Le *Bestiaire*, publié en 1911, aura inspiré de nombreux pincesaux après la mort du poète comme le rappelle Claude Debon dans la préface de Madeleine Ravary, *Apollinaire illustré*, Paris, Calliopées, 2012.

La délégation

Apollinaire a été, un court moment, éditeur : en novembre 1913, il reprend avec Serge Férat la direction de la revue des *Soirées de Paris*²⁰. Mais il faut préciser les choses, car bien sûr le mot *éditeur* couvre beaucoup de réalités, beaucoup de gestes différents ; sa polysémie pose problème²¹. Pour situer mon propos, Apollinaire aux *Soirées de Paris* a été éditeur au sens de « rédacteur en chef » et au sens de « directeur artistique ». Apollinaire n'a jamais réalisé la mise en page et la transcription (« le graphisme »). Le geste « d'éditer la page » est effectué en 1913-1918 par des typographes – citons les.

Ce premier poème typographique, « Lettre-Océan », largement commenté, est d'abord rédigé à la main au verso d'un feuillet de banque, dans un format portrait puis réécrit partiellement – les formes circulaires seulement –, toujours à la main dans un format double page²². Puis il est *édité*, composé avec des caractères de plomb, par l'imprimeur. En l'occurrence, en tant que directeur de la revue, Apollinaire avait décidé de travailler avec. Il est très probable que ce ne soit pas Snégaroff qui dirige la composition Dimitri Snégaroff de l'imprimerie de l'Union, mais son associé Volf Chalit, compositeur-typographe, si l'on en croit une lettre d'Apollinaire à Férat datée du 29 juillet 1914²³.

Il semble que cette collaboration ne lui a pas déplu car il prépare avec l'imprimerie de l'Union, à l'été 1914, la première édition (partielle) de ses calligrammes, une plaquette qu'il nomme à ce moment-là *Et moi aussi je suis peintre* et qu'il espère en couleur²⁴.

À n'en pas douter, les compositions, que ce soit pour les *Soirées de Paris* ou pour la maquette d'*Et moi aussi je suis peintre*, ont été réalisées sous la supervision attentive d'Apollinaire. Même si rien dans les sources n'indique qu'Apollinaire ait manipulé la machine à typographier. On est face à un cas de délégation assez clair. Apollinaire ne sait pas composer typographiquement ses poèmes. La guerre en août met en suspens le projet d'*Et moi aussi je suis peintre*, qui ne sera jamais achevé sous cette forme.

Un autre cas de délégation apparaît : le poème « Il pleut », publié dans *SIC*, la revue lancée par Pierre Albert-Birot en janvier 1916. Pour s'assurer une visibilité en profitant de l'autorité culturelle d'Apollinaire, Albert-Birot demande à son ami de lui envoyer quelque chose. Apollinaire lui donne ce manuscrit qu'Albert-Birot va éditer dans le numéro 12 en décembre 1916. Il est difficile de savoir à quel point Apollinaire a suivi et validé la mise en page. En mars 1916 il est blessé à la tête, et trépané en mai. Entre mai et novembre, il est en convalescence. Pierre Albert-Birot vient lui rendre visite à l'hôpital du Val-de-Grâce²⁵. Pendant cette période, Apollinaire a pu corriger les épreuves du *Poète*

²⁰ Créée en février 1912 par André Billy, René Dalize, André Salmon et André Tudesq.

²¹ On peut s'appuyer par exemple sur les distinctions que proposent Epron et Vitali-Rosati : choix et production, légitimation, circulation. Benoît Epron et Marcello Vitali-Rosati, *L'Édition à l'ère numérique*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2018.

²² La maquette conservée à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet réunit dans cet ordre : « Voyage », « Paysage animé », « Cœur Couronne et Miroir », « Lettre-Océan », « La Cravate et la Montre ». Voir Peter Read, *Apollinaire. Lettres calligrammes manuscrites*, Paris, Éditions Textuel/BnF Éditions, 2016, p. 137.

²³ « J'envverrai demain les épreuves du petit bouquin à Chalit. Je suis mécontent du titre et j'en cherche un » Lettre à Serge Férat, 29 juillet 1914, Guillaume Apollinaire, *Correspondances générales*, dir. Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, tome 1, 2015, p. 637-638.

²⁴ *Œuvres poétiques*, éd. Marcel Adéma et Michel Décaudin, préf. André Billy, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1956, p. 1075.

²⁵ Pierre-Marcel Adéma, Michel Décaudin (dir.), *Album Apollinaire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 1971, p. 244.

assassiné et réaliser de petites tâches administratives. Il a sans doute pu suivre l'état du travail, au moins de loin. Pour la publication dans *SIC*, la mise en page est pensée par Albert-Birot et le poème est composé par l'imprimeur Levé²⁶ avec qui Albert-Birot a l'habitude de travailler. Levé va se charger lui-même de la fabrication alors que, pour d'autres tâches moins complexes, il délègue à ses ouvriers²⁷. La réalisation est particulièrement soignée mais n'est pas sans conséquence visuelle. Le poème dessine une pluie dont chaque goutte est figurée par un caractère, martelant le sol de la page. Entre le poème typographié et le poème manuscrit, on doit remarquer au moins deux variations importantes : le geste manuscrit produit un effet de fluidité qui colle à la liquidité du thème de la pluie alors que le plomb appuie un effet de dureté et de violence qui fait davantage écho à la guerre. Cet aspect *fluide* de la main sur le manuscrit n'est que partiellement compensée par le jeu de décalage des caractères opéré par Levé. L'uniformité des caractères de plomb renforce l'impression de dureté. Les effets ne sont pas exclus d'une variation à l'autre mais sont rendus plus saillants selon l'outil de fabrication. La deuxième variation concerne la marge d'impression. Dans le poème typographié, le poème est centré pour respecter la convention du bloc-texte alors que le poème manuscrit faisait « tomber la pluie » jusqu'au bord de la page, jouant sur sa matérialité.

Enfin, dans cette marge nouvelle, l'éditeur a ajouté une signature célèbre de par sa disposition verticale : un Apollinaire debout défiant et résistant autant à l'ennemi sur le front qu'aux phénomènes météorologiques. Une dimension épique et chevaleresque qui colle à l'image qu'Apollinaire a de lui-même sur le front, mais qui n'est probablement pas de son initiative. C'est sans doute Albert-Birot qui ajoute cette figure. Elle n'apparaît pas dans le manuscrit. Cette signature sera enlevée, sans surprise, dans l'édition originale puis dans les rééditions.

Albert-Birot réitère une telle initiative pour un autre poème d'Apollinaire publié dans *SIC* : « Le Pont ». L'éditeur choisit d'ajouter une figuration dans le titre qui prend la forme d'un pont courbé. Le titre du manuscrit, que l'on retrouve dans les archives de PAB à l'IMEC, avait été souligné deux fois à la règle par Apollinaire. On voit ici que l'éditeur, même s'il reste timoré sur son expansion, prend quelques libertés. Il se contente certes de l'espace en marge, mais dans le cas d'un poème visuel, suivant les théories de Christin (le blanc est tout autant le poème que le texte) ou d'Anis (il faut considérer le poème dans l'espace de la page), cela ne peut être déconsidéré. Il faut estimer que PAB a une part de *création* dans cet objet poétique.

Nous sommes toujours dans un jeu de délégation mais ici la délégation se fait moins surveillée. Albert-Birot estimera qu'Apollinaire ne se souciait pas de la typographie²⁸, ce qui n'est probablement pas vrai. Je l'ai dit, son état physique se dégrade. Entre sa blessure en mars 1916 et 1917, il n'est pas en mesure de produire autant que lors des deux années précédentes. Déléguer est un moyen qu'il réactive lorsqu'en janvier 1918, il est atteint de la grippe espagnole puis qu'il est hospitalisé en février. Il demande à son ami Vallette de « faire avec soin les dernières corrections²⁹ » ; durant l'été 1918, plus affaibli encore par

²⁶ Marianne Simon-Oikawa, « De *La Joie* à *La Lune* : les poèmes à voir de Pierre Albert-Birot », dans Hélène Campagnolle-Catel, Sophie Lesiewicz, Gaëlle Théval, *Livre/Poésie Une histoire en pratique(s)*, op. cit., p. 107.

²⁷ Marie-Louise Lentengre, *Pierre Albert-Birot – L'Invention de soi*, Paris, Nouvelles Éditions Place, 1997, p. 107-108.

²⁸ Stefan Themerson, *Apollinaire's lyrical ideograms*, London, Gaberbocchus Press, 1968, p. 20-23.

²⁹ Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, op. cit., p. 37.

cette grippe, il demande à Cendrars de corriger les épreuves de ses chroniques réunies sous le titre du *Flâneur des deux rives*³⁰. C'est Cendrars qui signera le bon à tirer³¹. Apollinaire a, volontairement ou contraint, à plusieurs reprises, délégué le travail de composition et de fabrication de ses éditions.

Le travail de groupe : la *Case d'armons*

Apollinaire, c'est plus connu, a également eu une expérience pratique de l'impression en juin 1915, lorsqu'il réalise la *Case d'armons* avec ses camarades Lucien Bodard et René Berthier, maréchaux des logis. Sur le front mais dans un arrière-poste, il a notamment pour tâche d'être agent de liaison. Il a sous la main un « duplicateur stencil » que l'armée utilisait pour l'impression des papiers militaires³². J'ai postulé dans un article qu'il s'agit plus précisément d'un hectographe, machine qui épuise sa gélatine après une centaine d'impressions, d'où son nom³³. Apollinaire avait averti dans une lettre à Madeleine que le tirage serait d'une centaine d'exemplaires seulement. De plus, la couleur violette/bleue de l'impression est caractéristique de cette machine-là. Laurence Campa souligne la collaboration active de ses acolytes : Berthier calligraphie pendant que Bodard ajoute des enjolivures³⁴. Debon conclut à une œuvre « confectionnée à part égale³⁵ ». L'impression, artisanale et polygraphiée mais non typographiée, est un relatif échec. Apollinaire, Bodard et Berthier ne parviennent finalement à ne réaliser que 25 exemplaires de la *Case d'armons* ; et le poète doit retoucher les impressions insatisfaisantes en réécrivant par-dessus à la plume. Il avouera à divers endroits de sa correspondance sa relative déception devant la difficulté de la réalisation. Mais il affirme aussi sa motivation à rééditer correctement ses textes une fois revenu du front. Bodard et Berthier sont directement nommés comme étant ceux qui ont réalisé le tirage. Il est plus délicat d'estimer dans quelle mesure Apollinaire a collaboré avec ses camarades dans la pensée poétique des textes. La proximité induite par le contexte a tendance à me conduire à l'hypothèse d'une plus grande implication de la part des deux maréchaux. Mais comment savoir si leur participation a été sous-estimée ? Comment restituer l'exercice de création des poèmes sans donnée ? Force est de constater que nous ne sommes pas en mesure de répondre à ces questions.

La négociation et le renoncement

En revanche, pour d'autres poèmes, des documents, archives et ressources permettent d'identifier plus précisément la dimension collaborative de la fabrication des poèmes regroupés dans *Calligrammes*. Le troisième type de collaboration peut sembler plus contre-intuitif par rapport à la figure d'autorité qu'est Apollinaire : la négociation avec le typographe. Dans une certaine mesure, le poète a dû réduire, limiter, simplifier l'expressivité typographique de poèmes. Au moins deux cas s'inscrivent dans ce processus : le poème « Aussi bien que les cigales » qui sera gardé malgré sa réduction ; et « La figue, l'œillet et la pipe à opium » auquel Apollinaire, finalement, renonce.

³⁰ Pierre-Marcel Adéma, Michel Décaudin (dir.) *Album Apollinaire*, op. cit., p. 289.

³¹ *Ibid.*, p. 290.

³² Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, p. 570 et suivantes.

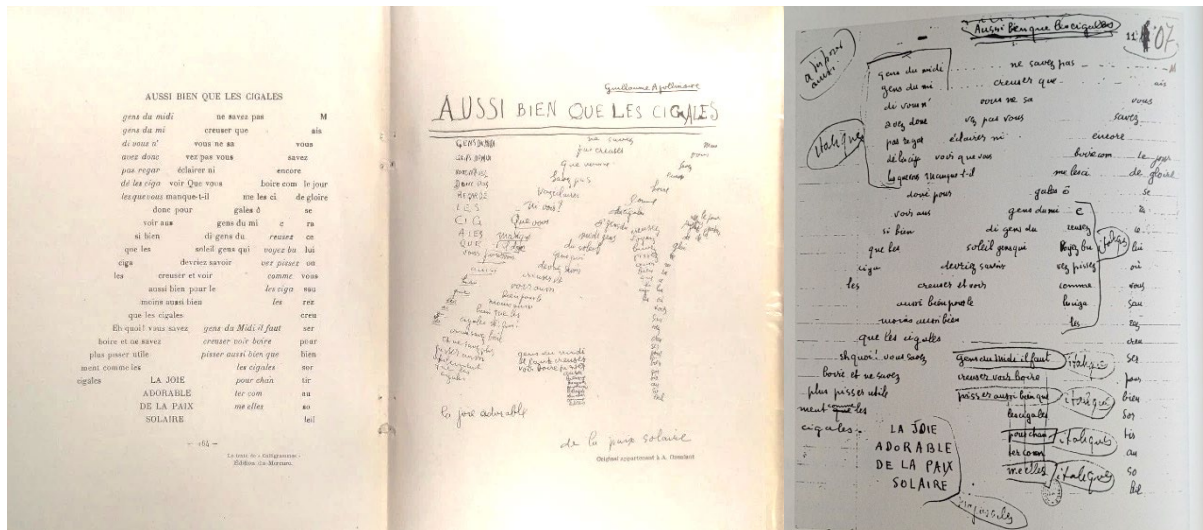
³³ « Oscillations d'Apollinaire entre typographie et calligraphie », dans *Lettres à l'œuvre*, actes de colloque sous la direction de Marion Uhlig Hélène Bellon-Méguelle, Thibaut Radomme, Fanny Maillet et David Moos, Paris, Classiques Garnier, 2023, p. 161-185.

³⁴ Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, p. 571.

³⁵ Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, op. cit., p. 18.

Dès mars 1916 il est blessé à la tête et revient à Paris. Cette proximité avec la mort lui donne un sentiment d'urgence à publier ses textes. Les poèmes qu'il a écrits dans ses lettres pour Madeleine et pour Lou leur sont demandés en retour pour préparer une publication au *Mercure de France*³⁶. Claude Debon rappelle qu'Apollinaire choisit le *Mercure de France* pour sa réputation. Elle est la maison d'édition la plus prestigieuse pour la poésie. Ce prestige est notamment dû à la qualité du travail typographique, reconnu depuis longtemps. Le *Mercure* travaille avec l'imprimerie Roy, basée à Poitiers. Pourtant, comme le rappelle Debon, « Apollinaire posait [...] à l'éditeur des problèmes éditoriaux nouveaux : calligrammes, typographie, reproduction de poèmes manuscrits³⁷. »

Dans le cas du poème « Aussi bien que les cigales », il existe des épreuves intermédiaires entre la version manuscrite et l'édition : Apollinaire a simplifié son dessin. Il l'a réécrit schématiquement pour que le prote puisse réaliser ligne par ligne le poème. Le second manuscrit montre bien comment Apollinaire a suivi les lignes pour faciliter ce travail de composition. Bien sûr le résultat questionne. La figure est particulièrement différente quand on les présente côte à côte comme a eu l'idée de le faire la revue de *L'Esprit Nouveau* en 1924 dans un numéro hommage.



Guillaume Apollinaire, « Aussi bien que les cigales », *Revue de l'Esprit Nouveau*, n° 26, « Apollinaire », Paris, 1924, p. 164-165.

Guillaume Apollinaire, épreuves corrigées de « Aussi bien que les cigales », dans Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, Paris, Calliopée, 2008, p. 306.

Apollinaire s'est plaint largement de cette réalisation, très frustré par l'édition de mauvaise qualité par le *Mercure*³⁸. Il faut dire que bon nombre de typographes sont mobilisés pour la guerre³⁹. L'identité précise des protes de l'imprimerie Roy qui ont réalisé ce travail-ci n'est pas connue.

³⁶ Dirigé à ce moment-là par Alfred Vallette et sa femme Rachilde.

³⁷ Claude Debon, « *Calligrammes*, creuset de la modernité », dans *Livre/Typographie : une histoire en pratique(s)*, op. cit., p. 87.

³⁸ Claude Debon, *Calligrammes dans tous ses états*, op. cit., p. 36-37. Le *Mercure de France* est imprimé à Poitiers (par G. Roy, 7 rue Victor-Hugo).

³⁹ « Ces problèmes nécessitaient des compétences élevées de la part des protes, dont malheureusement à cette époque la plupart étaient sur le front. C'est dire que la composition de ce livre fut longue et laborieuse ». Claude Debon, « *Calligrammes*, creuset de la modernité », art. cité, p. 87-88.

guerre. Très déçu des résultats, il annonce la fin de la « brillante carrière » de la typographie et réalise désormais tous ses poèmes-dessins dans une finesse qui ne peut être reproduite que par clichage, à l'instar du Catalogue Servage-Lagut. Il meurt en novembre 1918, laissant le soin aux éditeurs de décider pour lui du sort typographique des calligrammes. Et des rééditions des *Calligrammes*, il y en a eu beaucoup. L'approche génético-typographique que j'ai déployée ici⁴³, m'a amené à une autre considération : l'enjeu des rééditions.

Rééditions

Car si l'enjeu de cet article est d'identifier les typographes d'Apollinaire, il ne faudrait pas ignorer les typographies posthumes. Les *Calligrammes* est l'un des projets qui a eu le plus de rééditions, et nombre d'entre elles ont fait le choix de recomposer tout ou en partie les poèmes. Pour essayer d'y voir plus clair, j'ai réalisé une généalogie éditoriale des *Calligrammes* où l'on ne sera pas surpris de découvrir le foisonnement de rééditions, y compris numériques, du recueil. Potentiellement, chacune des rééditions modifient les œuvres. Par leur format (Poche, La Pléiade) ou par une recomposition (l'édition Gallimard de 1930, réalisée par Maurice Darantière, recomposition graphique pour les éditions numériques...), les rééditions supportent des variations qui créent autant de versions des poèmes. Celle de Darantière est particulièrement marquante. Non seulement parce qu'elle est augmentée de nombreuses lithographies de Giorgio de Chirico, non seulement parce que son papier de luxe et son format sont monumentaux, non seulement parce que les encres rouges utilisées en sur-titres sont particulièrement frappantes, mais parce que tous les poèmes de l'édition du Mercure de France sont recomposés, y compris les poèmes clichés. Chaque poème est recomposé dans un nouveau plomb, avec un dispositif proche des originaux, mais inévitablement différent. Il est prodigieusement stimulant de proposer des analyses comparatives de toutes ces versions. Outre celle de Darantière, les autres rééditions marquantes sont celle de Paul Bonet pour l'édition Gallimard de 1945, ou celle de Massin pour le Club du meilleur livre, achevée d'imprimer le 15 novembre 1955 par l'imprimerie Bernard. Massin commente :

Les plombs étant hors d'usage, et les clichés qui les reproduisaient complètement usés, j'ai pris le parti de reconstituer pour la plupart des calligrammes (ce fut un énorme travail) la composition originale d'Apollinaire, en retrouvant, parfois, les caractères dont il s'était servi. Naturellement, j'ai procédé par collage⁴⁴.

Mentionnons encore l'édition, en 2012, de la Compagnie Typographique dirigée par Claude Debon en suivant les épreuves corrigées d'Apollinaire. Ce travail n'existe pas dans le commerce mais a servi de base pour l'édition dans la collection « Blanche » de Gallimard en 2014⁴⁵. Mais ce serait oublier tous les autres typographes qui ont pris l'initiative de retoucher les poèmes, souvent individuellement, sans considérer qu'ils étaient des œuvres visuelles et non seulement textuelles, comme dans le travail de

⁴³ Le champ de la génétique n'aborde pas souvent de front la question de la typographie. Les théories canoniques préparent le terrain d'un champ à explorer. Seul Rudolf Mahrer a initié une première étude. Voir Pierre-Marc de Biasi, *Génétique des textes*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2011 ; Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, CNRS Éditions, 2016 (première édition aux PUF, 1994) ; Rudolf Mahrer, « La plume après le plomb », *Genesis*, n° 44, 2017, p. 17-38.

⁴⁴ Robert Massin, *Catalogue raisonné de l'œuvre typographique 1948-1958*, Chartres, Éditions Ville de Chartres, 2000, p. 92.

⁴⁵ Claude Debon, « *Calligrammes*, creuset de la modernité », art. cité, p. 89.

Raymond Gid⁴⁶ ou dans les traductions de Roger Shattuck (qui reproduit le texte en anglais linéairement mais recompose le poème en français dans une autre typographie)⁴⁷. Sans être exhaustif, voici une première liste des typographes d'Apollinaire. Les autres rééditions, la plupart du temps, reprennent par clichage une autre édition. Une généalogie permet de présenter le rhizome génétique des éditions :

Volk Chalit (*Soirées de Paris*, Imprimerie de l'Union (1914)
 Levé, édition de Pierre Albert-Birot (*SIC*, 1916)
 Les protes de l'imprimerie Roy, édition du Mercure de France (*Calligrammes*, 1917-1918)
 Maurice Darantière, édition de Giorgio de Chirico (Gallimard, 1930)
 Paul Bonet (Gallimard, 1945)
 Imprimerie Bernard, édition Massin (Club du meilleur livre, 1955)
 La Compagnie Typographique, édition Claude Debon (Gallimard, 2014)
 Adrian Frutiger, édition « Il pleut » dans Raymond Gid (*Typographies*, 1998)
 Les traductions américaines (Shattuck, 1948 ; Greet, 1970)
 Les traductions allemandes, espagnoles (Velazquez, 1987) ...
 Le graphiste de Wikisource (2008)
 ...

Auctorialité partagée ?

En conclusion, j'aimerais rappeler ce qu'avait écrit Anne-Marie Christin, insistant sur « l'aveuglement⁴⁸ » des commentateurs du *Coup de dés* qui s'obstinaient à considérer le poème comme un texte seulement, « habitués à considérer les techniques du livre comme secondaires, et étrangères à la création textuelle⁴⁹ ». Un commentaire qui peut tout à fait valoir pour les poèmes d'Apollinaire. Pour Christin : « Le typographe qui interprète le poète est un poète lui-même⁵⁰. » Ainsi, il participe entièrement au calligramme – à son expressivité, aux enjeux herméneutiques. Il me semble que c'est assez net : quand j'analyse un calligramme, il faut être sûr de sa version. J'étudie la version Darantière ou la version Massin ou la version Mercure, mais omettre l'inscription éditoriale de ces poèmes, c'est nier que la création artistique est conditionnée par les moyens de production ; c'est aussi revaloriser – peut-être – une discipline de l'ombre. Avec ces exemples, il devient difficile de considérer qu'Apollinaire est l'unique créateur de ses poèmes visuels. Il est la seule *autorité* poétique de son texte, mais du texte à l'œuvre il y a un monde. Il travaille avec des metteurs en page comme, au théâtre, on travaille avec des metteurs en scène. Le poème typographique est un théâtre, une création collective dont les *caractères* sont les *figurants*.

⁴⁶ Raymond Gid, « Il pleut » d'après Guillaume Apollinaire, dans *Typographies*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1998, p. 83 dans un caractère CMC7 réalisé par Adrian Frutiger.

⁴⁷ Apollinaire, *The Selected writings*, éd. et trad. Roger Shattuck, New York, New Directions Books, 1948.

⁴⁸ Anne-Marie Christin, *Poétique du blanc vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Paris, Librairie Philosophique Vrin, 2009 (première édition chez Peeters, 2000), p. 145.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁵⁰ Anne-Marie Christin, *L'Invention de la figure*, Paris, Flammarion, coll. « Champs-arts », 2011, p. 151-152.