

La lettre et la figure dans *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire

L'œuvre poétique apollinarienne s'inscrit dans une période d'effervescence et de renouvellement esthétiques. Le début du vingtième siècle constitue une étape charnière entre le symbolisme et l'émergence de nouveaux mouvements poétiques comme le futurisme, le drammatisme et l'unanimité. C'est une réaction contre la poésie traditionnelle préconisant la régularité formelle et la linéarité du discours, considérée comme incapable de traduire toutes les transformations du monde moderne. La réflexion sur la spatialité, l'utilisation de l'espace comme une matière organique et concrète et non pas comme un motif thématique objet de la rêverie poétique, l'investissement des procédés picturaux et l'adoption des formes poétiques éclatées constituent les caractéristiques majeures de la poésie de l'avant-garde représentée par Apollinaire, Cendrars, Max Jacob et Pierre Reverdy. Ces poètes vont élaborer une esthétique discontinue qui accorde une grande importance au rayonnement des mots dans l'espace et au décloisonnement des frontières entre l'art et la littérature.

Dans ce contexte culturel remarquablement foisonnant d'expériences littéraires et artistiques novatrices et originales, Guillaume Apollinaire, figure de proue de l'avant-garde, se démarque comme poète, mais aussi comme journaliste, romancier, dramaturge et critique d'art. Il consacre deux essais critiques au cubisme pour défendre ses amis peintres : *Méditations esthétiques* et *Les peintres cubistes*.

Le rejet de la régularité formelle va l'amener à promouvoir une écriture poétique éclatée qui se caractérise par la dispersion des signes sur l'aire de la page et la fragmentation de la structure du vers. Il s'agit, pour le poète, de proposer une définition plus large du genre lyrique en s'ouvrant sur les techniques et les modes de compositions picturales. Cette synthèse entre l'art pictural et le texte littéraire constitue un élargissement des moyens du texte poétique qui va devenir un objet physique et plastique sollicitant à la fois le regard et la participation active du lecteur dans

Prof. Moucherif Abdelhakim – professeur assistant à l'Université Caddi Ayyad, Maroc. Adresse pour correspondance : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Département des Études françaises, l'Université Caddi Ayyad, Marrakech, Maroc ; e-mail : moucherif.abdelhakim@gmail.com.

l'élaboration de nouvelles significations complexes et polyvalentes. Quelle est donc cette conception moderniste du texte poétique préconisée par Apollinaire ? Et quelles sont les différentes relations qui s'établissent entre le lisible et le visible à l'intérieur de l'espace calligrammatique ?

1. Une nouvelle conception du texte poétique

Dans *Modernité Modernité*, Meschonnic a montré que la modernité de la poésie de l'avant-garde (1910-1920) est liée à une conception novatrice du texte poétique accordant une place prépondérante aux images, à la spatialité et à l'éclatement des formes. Il souligne, à juste titre, le rôle d'initiateur d'Apollinaire dans cette révolution esthétique :

Transformation des rapports entre le visible et le lisible. L'introduction des « papiers collés », des publicités dans la peinture cubiste, la pratique moderne du collage, du montage et de la fragmentation dans la poésie d'Apollinaire sont des manifestations de cette modernité avant-gardiste ce que Apollinaire nomme « l'esprit nouveau » qui a inventé la plupart des formes dans lesquelles nous vivons (1988 : 101).

Les objets modernes comme les affiches, les timbres, les cartes postales, les journaux, les papiers collés et les formes dessinées, codes bannis de l'art et de la littérature classiques, deviennent des supports et des matériaux de prédilection des poètes comme des peintres. C'est ainsi que *Calligrammes* a mis à mal la disposition typographique traditionnelle uniforme et unidirectionnelle, incapable d'intégrer le monde moderne dans sa complexité, dans sa vitesse et dans son foisonnement d'objets hétéroclites et d'affiches modernes hautes en couleurs. Le choix d'une écriture éclatée et fragmentaire s'explique, donc, par la volonté du poète de rendre compte de la complexité et de l'hétérogénéité du réel. Dans une lettre envoyée à André Breton, analysant ses poèmes allant des « Fenêtres » aux idéogrammes lyriques, Apollinaire motive la dimension éclatée de son écriture poétique par la diversité et la complexité du monde contemporain dont elle est l'expression la plus authentique et la plus spontanée : « La forme rompue rend à mon sens ce que je puis rendre à la vie infiniment variée. Je la sens ainsi » (cité par Jones, 1988 : 12). C'est au nom d'un art total, enjambant les frontières génériques qui se délitent qu'Apollinaire évolue d'une écriture linéaire et discursive (celle de son premier recueil *Alcools*) épousant la successivité temporelle vers une écriture déliée et éclatée. Dans sa *Conférence sur l'Esprit Nouveau*, le poète analyse les caractéristiques de cette nouvelle poétique qui doit rejeter la notion restreinte de la poésie définie comme « l'art simple des paroles » (1991 : 944-945) et épouser une notion plus synthétique et pluridisciplinaire qui englobe le visible, le lisible et l'audible. Dans ce même sens, l'auteur souligne, dans son *Manifeste de l'Anti-tradition futuriste* que l'œuvre nouvelle qui découlerait de la collaboration entre

les différents arts serait « une plastique pure » c'est-à-dire une œuvre qui se distingue par sa matérialité, mobilisant des formes géométrique, des lignes et des volumes comme modes d'expression artistiques. C'est cette acception concrète de l'œuvre poétique que Barzun définit comme caractéristique de la nouvelle poétique inaugurée par les poètes de la modernité comme Cendrars, Apollinaire et lui-même. Il définit la nouvelle poésie comme un art plastique : « formé d'un plasma, d'un corps vivant, ayant des dimensions autres que la seule longueur, c'est-à-dire des volumes, de la profondeur » (cité par Boschetti, 2001 : 269).

Quelles sont donc les enjeux esthétiques et les significations poétiques de cette nouvelle forme d'écriture ?

2. Significations poétiques et esthétiques de l'écriture calligrammatique

Le choix de l'écriture calligrammatique répond à trois nécessités poétiques et esthétiques : la réhabilitation de l'écriture, la destruction des cloisons entre les arts et l'éclatement de l'espace poétique traditionnel.

2.1. Le mariage entre le mot et la figure

L'ambition du poète était de composer « le livre vu et entendu de l'avenir » (1995 : 184), une œuvre qui abolit les frontières entre les arts et les genres, 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 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 simultanésisme, inspirée 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 de tentatives modernistes et novatrices aussi bien en poésie qu'en peinture. Les futuristes, 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 » (cf. Giovanni, 1977 : 99). 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. Apollinaire, également, 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. L'intégration des matériaux préexistants et hétérogènes bat en brèche toute définition puriste, rigoureuse et restreinte de la poésie comme un ensemble clos et homogène, caractérisé par une très grande unité formelle et thématique.

L'invention des calligrammes témoigne de la grande influence de la peinture cubiste et de l'écriture idéographique chinoise sur la poésie apollinaire. D'ailleurs, avant l'invention du mot calligramme, ses poèmes s'appelaient « idéogrammes lyriques » et portaient ce titre révélateur : « Et moi aussi je suis peintre » !

2.2. Significations de l'invention du calligramme sur le plan poétique

Dans la poésie traditionnelle, le poème est défini comme un espace fermé, régi par un jeu d'équivalences formelles et par une rhétorique continue et liée, basée sur des enchaînements syntaxiques et lexicaux. Les conventions typographiques consistent à disposer les caractères en rangs serrés et uniformes guidant la lecture du texte de gauche à droite (pour les lettres) et de haut en bas (pour les vers ou les strophes) selon une logique discursive linéaire et unidirectionnelle.

La volonté du poète de renouveler la poésie lyrique, l'a incité à rompre avec la disposition typographique et les conventions de mise en page traditionnelles. La forme rectangulaire de la page est dépassée au profit d'une nouvelle structure textuelle éclatée et rayonnante sous forme de dyptique, comme c'est le cas du calligramme « Voyage », ou de tryptique à l'instar de « Lettre-Océan ».

En guise de conclusion, nous dirons que le choix des compositions calligrammatiques s'explique, d'une part, par le dessein du poète d'opérer une synthèse entre la poésie, l'écriture et le dessin, et d'autre part, par sa tentative d'éclater l'espace poétique traditionnel clos et homogène, considéré comme incapable d'exprimer les nouveaux changements et les mutations de la société française du début du XX^{ème} siècle.

3. Les relations entre le discours et la figure

3.1. Les relations de convergence

Dans certains calligrammes, le discours et la figure sont redondants. L'expression verbale exprime ce que l'image figurative donne à voir. C'est ce que souligne Michel Foucault dans son essai *Ceci n'est pas une pipe*, qui généralise, malheureusement, cette dimension à tout le genre calligrammatique : « Le calligramme, dit-il, est donc tautologique. Il se sert de cette propriété des lettres de valoir à la fois comme des éléments linéaires qu'on peut disposer dans l'espace et comme des signes qu'on doit dérouler selon la chaîne unique de la substance sonore » (1973 : 20).

Cependant, nous pensons que le discours verbal ne se limite pas à décrire la figuration, sans renvoyer à des significations symboliques, et cette dernière ne se contente pas d'illustrer l'expression verbale. La tautologie caractérise seulement le sens littéral et immédiat des calligrammes, celui de la dénotation. De plus, comme l'ont montré les travaux de certains sémiologues comme Roland Barthes et Louis Marin, chaque signe (verbal ou iconique) se caractérise par deux systèmes de signification hiérarchisés. À ce propos, Roland Barthes souligne que le signe iconique « comporte deux messages : un message connoté et un message dénoté » (1982 : 11). C'est ce qu'affirme également Louis Marin :

Le premier système constitue alors le plan de la dénotation. C'est la relation de désignation dans le cas de la peinture « représentative » et le second système extensif au premier, le plan de la connotation. On dira donc qu'un système connoté est un système dont le plan de l'expression est constitué lui-même par un système de signification (1971 : 31).

La lecture dénotative est, certes, fort réductrice. Elle ne saisit que la signification littérale et néglige la polyvalence des calligrammes. C'est ce qui explique la réaction négative de certains critiques qui n'ont vu dans les calligrammes qu'un jeu superficiel dénué d'intérêt. À l'encontre de la thèse de Michel Foucault, nous pouvons affirmer que le calligramme n'est pas tautologique, mais polysémique. Pour Émile Benveniste l'un des principes qui « touchent aux relations entre deux systèmes sémiotiques à base différente est le principe de non redondance. Ils sont régis par un principe de non-convertibilité » (1974 : 53). On ne peut pas dire la même chose avec des mots et des signes iconiques. Les deux systèmes en question ne peuvent être ni synonymes, ni redondants, ils sont solidaires l'un de l'autre et se complètent sur le plan de la signification. C'est l'articulation de ces deux modes d'expression qui génère la disponibilité polysémique du calligramme. Le but de l'artiste, selon Apollinaire, n'est pas de copier le réel, mais de le transfigurer et de le déréaliser. Au lieu de renvoyer à des objets naturels ou culturels, le calligramme, à l'instar de l'art nègre, s'auto-présente comme paysage poétique et onirique. Ce qui importe, dans les calligrammes, c'est moins « "l'iconicité topologique" que "l'iconicité diagrammatique" intratextuelle » (Tineke, Smit, 2004 : 74) : c'est-à-dire que les analogies relationnelles qui s'établissent entre les compositions calligrammatiques sont plus signifiantes que les ressemblances référentielles et extratextuelles. Apollinaire dénonce le caractère faux et artificiel de toute création artistique. C'est pour cette raison qu'il a exprimé, à maintes reprises, sa prédilection pour la peinture orphique qui s'écarte des codes naturalistes et qui l'a fortement influencé dans son écriture poétique.

La propriété du calligramme, donc, n'est pas la tautologie, mais la polysémie qui tient à l'interaction de deux systèmes de signes, linguistique et iconique, à l'intérieur d'un espace unique. Ainsi, loin de relever d'un code naturaliste ou réaliste

axé sur la ressemblance entre objet figuratif et référent extratextuel, le calligramme relève d'une poétique moderniste rejetant la fiction de l'image spéculaire, de l'illusion référentielle au profit de la vérité sublime de l'imaginaire poétique et de la création artistique. La référence apollinarienne n'est pas mimétique, mais un acte de référence riche et complexe : d'une part, le signe iconique concrétise et matérialise le signe linguistique et ce dernier interprète le premier et l'enrichit sur le plan symbolique, et de l'autre, chaque calligramme renvoie dynamiquement à l'autre, comme chaque poème de l'œuvre réfère d'une manière permanente à d'autres textes. Le calligramme, donc, ne vise pas à reproduire fidèlement la réalité, mais à la transfigurer et à la transformer poétiquement. L'iconicité diagrammatique, les relations polyvalentes et polysémiques que contractent le visible et le lisible, au sein du texte calligrammatique, sont plus importantes que la ressemblance iconique.

3.2. Les divergences

Lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art, les différences entre le signe linguistique et le signe iconique sont très sensibles. Chaque système de signe occupe un cadre conventionnel qui lui est propre. Avec les calligrammes, le visible et le lisible sont confondus dans une parfaite unité. Toutefois, il est possible, en principe, de relever certaines différences entre les deux systèmes en question qui tiennent à la spécificité de chaque système de signes : perception auditive pour le texte et visuelle pour l'image iconique. Ces différences sont sources d'entrecroisements sémantiques et n'engendrent pas des exclusions mutuelles entre le visible et le lisible.

3.2.1. Le mode d'appréhension

Par opposition au lisible, le visible s'appréhende dans l'instant comme un tout synthétique. La première chose qui attire le lecteur des calligrammes, ce n'est ni le discours ni le message du poème, mais l'image visuelle qui s'offre à son regard d'une manière simultanée, globale et lui communique le sens littéral du calligramme afin qu'il déchiffre les significations du texte. L'image assume donc selon les termes de Barthes une fonction d'ancrage ou de désignation : elle délivre au lecteur le message dénotatif du poème.

En revanche, le lisible s'inscrit dans le temps. La lecture du texte poétique se déroule d'une manière linéaire et chrono-syntaxique. Mais, avant l'acte de déchiffrement proprement dit, le lecteur des calligrammes doit faire face à certaines difficultés d'ordre matériel (découpage de lettres, petits caractères, écriture rayonnante, discontinue, circulaire, rectangulaire, en zigzag, suivant un mouvement de bas en haut et de droite à gauche, etc.) qui déjouent les habitudes de lectures, les conventions de mise en page et le code scriptural du français. Loin de s'exclure, les deux systèmes de signes (le lisible et le visible) se conjuguent pour enrichir les significations du texte. Ils exigent de la part du lecteur une appréhension globale et synthétique. Lire l'image iconique indépendamment du texte linguistique est une démarche destructrice qui fait perdre au calligramme son originalité et sa richesse.

3.2.2. Les procédés rhétoriques

Le discours et la figure diffèrent selon la tendance prégnante de chacun à privilégier tel ou tel procédé rhétorique. D'une manière générale, le texte est marqué par le procédé métaphorique, alors que la métonymie prédomine dans l'image scripturée.

3.2.2.1. Le texte et la métaphore

Pour Jakobson (1963 : 61-67), la métaphore ou connexion par similarité constitue une dominante du message poétique. L'absence du lien syntaxique entre le thème et le phore exprime une relation étroite et directe entre le poète et le monde extérieur, entre microcosme et macrocosme. Le procédé métaphorique constitue un moyen dont se sert le poète pour exprimer sa vision du monde, ses obsessions et ses craintes devant l'aspect effroyable de la guerre qui a mutilé et tué la plupart de ses amis poètes. En effet, les réseaux isotopiques de *Calligrammes* sont marqués par une ambivalence, une tension entre le paradigme de la vie et celui de la mort, entre le sort tragique qui guette le poète-soldat et son effort de dédramatiser et de transfigurer sa situation par des procédés d'euphémisation. Ainsi, on peut distinguer deux types de métaphores dans les calligrammes, sémantiquement opposés. Le premier type relève d'un registre guerrier, alors que le second type euphorique appartient aux paradigmes de la vie et de la beauté. Dans le premier cas, on peut citer à titre d'exemple « La colombe poignardée et le jet d'eau ». Dans ce poème, l'expression « la colombe poignardée » est une représentation métaphorique de la paix détruite. Elle souligne une opposition entre deux époques : le passé marqué par le bonheur et l'amitié et le présent caractérisé par la souffrance et la mort. De même le voyage du poète, dans le poème-homonyme, (cf. Figure 2) vers le champ de bataille est assimilé métaphoriquement au voyage de Dante vers les Enfers (« Refais le voyage de Dante ») (1967 : 198) à une quête périlleuse. Dans le second cas, le poète atténue l'image de la mort par les vertus du langage poétique. Le poème « La cravate et la montre » (cf. Figure 1), est construit sur l'opposition de deux paradigmes, le paradigme de la mort et le paradigme de la vie. La hantise de la mort et la fuite du temps conduisent le poète à chercher un refuge qui lui permet d'échapper à sa situation tragique. La beauté et la création poétique sont considérées par le poète comme le moyen adéquat qui lui permet de dédramatiser l'obsession de la mort (« La beauté de la vie passe la douleur de mourir »).

3.2.2.2. L'image et la dominante métonymique

Dans la plupart des cas, la forme iconique souligne par un rapport de connexion de contiguïté une partie du thème développé métaphoriquement par le texte. Prenons à titre d'exemple le poème : « Cœur, couronne et miroir », l'élément « cœur », une métonymie du concret pour l'abstrait, renvoie au thème de l'amour et de la passion. « Couronne » est une métonymie du signe, c'est une représentation synecdochique des rois dont le texte dit qu'il « meurent tour à tour et renaissent au cœur des poètes ». De même, le poème « Voyage » développe une chaîne métonymique complexe au niveau de l'image scripturée. Le thème du voyage est évoqué plastiquement grâce à deux

métonymies : une métonymie du signe représentée par la figure du train (soulignée par une série synecdochique : « les wagons », la voie ferroviaire et la fumée) et une métonymie du lieu à savoir la région champêtre (évoquée métonymiquement au niveau du dessin par les fils télégraphiques, l'oiseau, les nuages, le ciel et les étoiles). En général, c'est la métonymie qui constitue la dominante rhétorique de l'image iconique, mais on peut trouver d'autres procédés comme la comparaison, la métaphore, le palindrome, etc. On peut dire, donc, que dans la lecture des calligrammes, on part d'un registre métonymique (représenté par l'image iconique) dont les significations sont immédiates et littérales, à un registre métaphorique (qui correspond au texte) dont les significations sont médiates et symboliques.

LA CRAVATE ET LA MONTRE

LA CRAVATE

DOU
LOU
REUSE
QUE TU
PORTES
ET QUI T
ORNE O CI
VILISÉ

COMME L'ON
S'AMUSE
BI
EN

les heures

la

beau

Mon cœur

té

de

la

les yeux

vir

par

se

l'enfant la

dou

leur

Agla de

mou

rir

semaine

la main

Tircis

et le
vers
dantesque
luisant et
cadavérique

le bel
inconnu

les Muses
aux portes de
ton corps

l'infini
redressé
par un fou
de philosophe

Il est

Et tout

se

en

fin

ni

Figure 1 : La cravate et la montre, Calligrammes.

En guise de conclusion, nous dirons que les différences qui existent entre le visible et le lisible s'affaiblissent à l'intérieur du calligramme. Les deux systèmes de signes sont polysémiques et solidaires l'un de l'autre. La capacité du poète d'inventer des expériences poétiques novatrices, de faire la synthèse de toutes les possibilités artistiques de l'avant-garde va préfigurer des pratiques poétiques et picturales qui préconisent l'éclatement des frontières poreuses entre les genres et les arts comme la poésie concrète et l'esthétique spatialiste des années cinquante et soixante, représentées par des poètes comme Jean Arp et Pierre Guiraud.

Voyage

ADIEU AMOUR NUAGE QUI
 FUIS REFAIS LE VOYAGE DE DANTE
 ET N'A PAS CHU PLUIE FÉCON



TÉLÉGRAPHE
 OISEAU
 QUI TOMBER
 L'AISSE
 SES AILES PARTOUT

?
 E
 L
 A

OU VA DONC CE TRAIN QUI MEURT
 DANS LES VALS ET LES BEAUX BOIS

AU LOIN
 FRAIS DU **TENDRE ÉTÉ SI P**

L A
 D U
 CE
 N U I T
 É T O I L E S
 D
 L E I N E
 N E
 J E

LU
 N A I R E ET
 C' EST TON VI SA GE
 QUE
 V O I S
 P L U S

Figure 2 : Voyage, Calligrammes

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres de Guillaume Apollinaire

1967. *Œuvres poétiques*. Édition établie et annotée par Adéma M. et Décaudin M. Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
1991. *Œuvres en prose II*. Textes établis, présentés et annotés par Caizergues P. et Décaudin M. Paris. Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ».
1995. Édition des *Calligrammes* établie par Décaudin M. Paris. Club du meilleur livre.

II. Ouvrages critiques et articles

- Boschetti A. 2001. *La poésie partout, Apollinaire Homme-époque (1898-1918)*. Paris. Seuil.
- Campa L. 1996. *L'esthétique d'Apollinaire*. Paris. SEDES.
- Jones G. 1988. « Paysage » et la notion du calligramme apollinarien. *Que Vlo-ve* 26. 3-16.
- Jones G. 1990. *Apollinaire, la poésie de guerre : voyage d'aventure pour poète et lecteur*. Genève. Slatkine.
- Lapacherie G. 1982. Écriture et lecture du calligramme. *Poétique* 50. 194-202.
- Read P. 1995. *Picasso et Apollinaire*. Paris. Jean-Michel Place.
- Saks-Galay P. 1988. *Calligramme ou écriture figurée / Apollinaire inventeur de formes*. Paris. Lettres modernes. Minard.

III. Ouvrages généraux

- Barthes R. 1982. *L'obvie et l'obtus, Essais critiques III*. Paris. Seuil.
- Benveniste É. 1974. *Essais de linguistique générale II*. Paris. Gallimard.
- Butor M. 1969. *Les mots dans la peinture*. Paris. Skira.
- Foucault M. 1973. *Ceci n'est pas une pipe*. Paris. Scholies.
- Genette G. 1982. *Palimpseste : la littérature au second degré*. Paris. Seuil.
- Giovanni L. 1977. *Marinetti et le futurisme*. Lausanne. L'Âge d'Homme.
- Jakobson R. 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris. Minuit.
- Marin L. 1971. *Études sémiologiques, Écritures, peintures*. Paris. Klincksieck.
- Massin R. 1993. *La lettre et l'image*. Paris. Gallimard.
- Meschonnic H. 1988. *Modernité Modernité*. Paris. Verdier.
- Peignot J. 1978. *Du Calligramme*. Paris. Chêne.
- Peytard J. 1989. *Texte littéraire et référenciation*. Paris. Les Belles-lettres.
- Tineke E., Smit J. 2004. *Ponge : lectures et méthodes*. Amsterdam. Rodopi.

The verbal and the visual in *Calligrammes*

ABSTRACT: This article is devoted to Guillaume Apollinaire original poetic experience's who tried to found a synthetic art combining heterogeneous semiotic systems such as painting and poetry. We propose, then, to study the various complementary relationship, polysemy or counterpoint established between the letters, poetic text and pictorial images.

Keywords: Guillaume Apollinaire, visual poetry, calligram, verbal text, polysemy, painting.