Document generated on 08/11/2025 7:17 a.m.

Tangence

Dynamique de la référence en littérature : l'exemple de l'écriture visuo-verbale d'Apollinaire

Anna Whiteside-St.Leger Lucas

Number 44, June 1994

La référence littéraire

URI: https://id.erudit.org/iderudit/025817ar
DOI: https://doi.org/10.7202/025817ar

See table of contents

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)
1710-0305 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Whiteside-St.Leger Lucas, A. (1994). Dynamique de la référence en littérature : l'exemple de l'écriture visuo-verbale d'Apollinaire. *Tangence*, (44), 106–124. https://doi.org/10.7202/025817ar

Tous droits réservés © Tangence, 1994

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Dynamique de la référence en littérature : l'exemple de l'écriture visuo-verbale d'Apollinaire

Anna Whiteside-St.Leger Lucas

I Pour une théorie de la référence dynamique

I.1 Référence et référent

La référence relie une expression et ce à quoi celle-ci se réfère. C'est la nature précise de ce lien qui intéresse le philosophe — surtout le logicien. Le linguiste, par contre, et le philosophe de la langue s'intéressent au phénomène de la référence en tant qu'acte : tout leur effort est de décrire les différentes façons de se référer.

Dans ce qui suit je prendrai pour acquis le point de vue de Leonard Linsky[1], corroboré par celui de Peter F. Strawson[2], Keith Donnellan[3] et John Searle[4] : à savoir, qu'on peut se référer à quelque chose, que cela existe ou non, que cela soit réel ou non. Il y a déjà longtemps, Alexius Meinong a proposé deux modes référentiels : *Sein* et *So-sein* («être» et «sembler-être»)[5]. C'est ce modèle que reprendra Linsky lorsqu'il affirmera qu'il y a bien référence lorsqu'on demande si le père Noël habite au pôle nord. Seule la force illocutoire (embrayeur du mode «sérieux» ou «non-sérieux»)[6] varie. Ses deux réponses le confirment : 1) Oui, il y habite ; 2) Non, il n'y habite pas vraiment, c'est une fiction. Bien entendu, la question et les deux réponses visent la référence exophorique, la référence endophorique (*il, y*) allant de soi. Or, ces deux modes opèrent dans le contexte extratextuel aussi bien

1 *Referring*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1967.
2 Il s'agit de son travail plus récent où il parle de la «story-relative» référence (*Individuals : An Essay in Descriptive Metaphysics*, Londres, Methuen, 1959, p. 18).
3 «Reference and definite descriptions», *Philosophical Review*, n° 75, 1966, p. 281-304.
4 «The Logical status of fictional discourse», *New Literary History*, n° 6, 1975, p. 312-319.
5 Dans Léonard Linsky, *Referring*, *op. cit.*, p. 125.
6 Strawson, dans *Individuals*, p. 18, emploie une expression plus descriptive : « story-relative reference » (référence reliée à l'histoire).

qu'(intra)textuel. Ils n'invalident en rien la référence. Plutôt, ils l'investissent d'un bifocalisme qui a tout pour nous intéresser.

Autrement dit, le référent fictionnel n'est pas un leurre. Je peux me référer à Emma Bovary, à Orphée, au rivage des Syrtes, tout comme je peux me référer aux ouvrages qui les créent. Tout le monde, aussi bien leurs auteurs, vous et moi, d'éventuels personnages fictionnels qui en parlent, peut se référer aux deux. Même une référence «fausse» ou «inexacte» n'entrave pas forcément la possibilité de la référence. Si je vous dis que votre chat est en train de manger une souris, et que vous me répondiez que ce chat-là n'est pas le vôtre, mais celui d'en face qui lui ressemble de loin, ou qu'en fait ce n'est pas une souris mais autre chose, il y a quand même eu référence, puisque, tous deux, nous sommes d'accord qu'il s'agit de tel chat, quelle que soit la description donnée[7].

I.2 Signe et statut du référent

Toute discussion sur la référence implique, nécessairement, le signe *ternaire*. Lorsque Ferdinand de Saussure parle du signe binaire, c'est dans le but de débattre du signe proprement *linguistique* (signifiant, signifié). Cependant, ceci ne justifie nullement le point de vue selon lequel le référent serait à jamais écarté du signe. En essayant de limiter sa discussion au seul phénomène linguistique, Saussure reconnaît, tout simplement, le statut différent du référent[8]. Mais c'est tout autre chose que d'en déduire, comme le font bon nombre de ses disciples, 1) que le référent doit forcément être «réel»; 2) que référent et référence n'ont rien à voir avec le signe! D'ailleurs de nombreux théoriciens remplacent le mot *signifié* dans leurs modèles du signe ternaire par «référence» ou un terme qui l'implique[9].

---

7 Anna Whiteside-St.Leger Lucas, «Fiction et flottement référentiel», à paraître dans les actes des colloques *Fiction I et II*, Cerisy-la-Salle (1989) et Noésis à Calaceite (1990), textes réunis et présentés par Didier Coste.

8 Pour une réfutation plus détaillée, tant sur le plan linguistique que philosophique, voir Anna Whiteside-St.Leger Lucas, «Framing Fictional Reference», *RSSI*, vol. 11, n° 1, 1991, p. 27-46.

9 Voir Anna Whiteside, «Conclusion: Theories of Reference», Anna Whiteside et Michael Issacharoff (dir.), *On Referring in Literature*, Bloomington and Indiana, Indiana University Press, 1987, p. 183-188.

Si certains philosophes ont postulé un référent «réel», c'est parce que ceux qui ont lancé le débat sur les liens entre une expression et son référent ont choisi de débattre de questions de *logique*. Ainsi, Gottlob Frege[10], par exemple, a voulu savoir si des expressions référentielles différentes, telles *L'Étoile du matin* et *L'Étoile du soir*, ou «*Phosphorus*» et «*Hesperus*» — des noms propres —, pouvaient désigner une seule et même réalité, soit la planète Vénus, mais vue à deux moments différents[11]. La réponse de Bertrand Russell a fait déraper la discussion vers des considérations encore plus ontologiques pour aboutir à la conclusion que la référence n'est possible que si le référent existe[12]. Son unique contexte est le monde réel et actuel. Charles Ogden et Ian A. Richards n'ont rien fait pour dissiper cette interprétation étroite de la référence lorsqu'en 1923, dans *The Meaning of Meaning*, ils ont postulé leur célèbre triangle: symbole — pensée ou référence — référent.

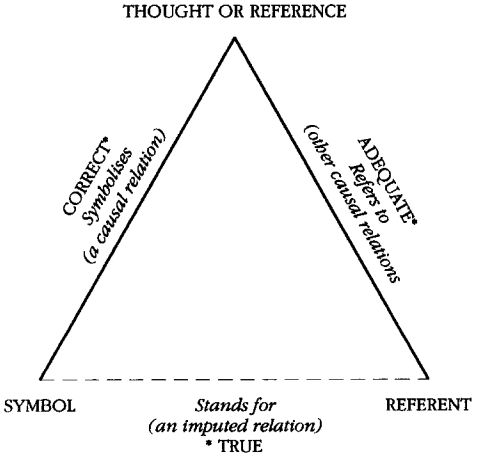

Figure 1: le signe triadique selon Ogden et Richards

10 Gottlob Frege, «Uber Sinn und Bedeutung», *Zeitschrift fur Philosophie und philosophische Kritik*, n° 11, 1892, p. 25-50.

11 Le nom propre étant l'expression référentielle la plus universellement reconnue, et ce depuis fort longtemps (voir, par exemple *Le Théétète* de Platon).

12 Bertrand Russell, «On Denoting», *Mind*, vol. XIV, 1905, p. 479-93). (Réimprimé dans Russell, *Logic and Knowledge*, London, Allen & Unwin, 1956, p. 41-56.)

Mais ils ont quand même tenu compte de la possibilité d'une très longue chaîne référentielle entre la référence (pensée ou concept) et le référent (Napoléon, en l'occurrence).

> Between the Thought and the Referent there is also a relation; more or less direct (as when we think about or attend to a coloured surface we see), or indirect (as when we «think of» or «refer to» Napoleon), in which case there may be a very long chain of sign-situations intervening between the act and its referent: word — historian — contemporary record — eye-witness — referent (Napleon).[13]

Déjà l'intervention de l'historien, qui donne sa version de l'Histoire, crée une Histoire partielle et partiale à partir d'annales, résultat partial, elles aussi, d'un témoignage faillible et par trop humain, de phénomènes contemporains. Pourtant ce témoignage n'est jamais tout à fait contemporain, puisque le compte rendu (oral ou écrit) *re*-présente des impressions après coup, et que la linéarité de cette transposition-transcription est déjà une interprétation. L'intervention de l'historien, qui recrée *sa* version de «l'Histoire», nous rappelle que cette prétendue réalité (Napoléon) n'est qu'une chimère, même si Napoléon a existé. Pourquoi supposer que le Napoléon de l'historien serait plus réel, plus vrai, que celui dans *Le rouge et le noir*, par exemple?

I.3 Énonciation et référence

La preuve suffisante du non-sens de vouloir confondre référence et considérations ontologiques est que je viens, malgré tout, de me référer à deux *Napoléon*: celui de Stendhal et celui d'un historien hypothétique. D'ailleurs, celui de Stendhal n'est pas plus simple que celui des historiens. Dans le premier cas il peut s'agir de l'image romantique du héros militaire idéalisé par un jeune ambitieux (Julien), de l'ennemi politique des ecclésiastiques, d'un Napoléon tout jeune, ou relativement âgé, ou même

---

13 «Entre la Pensée et le Référent il existe aussi un lien; plus ou moins direct (comme lorsqu'on pense à une surface colorée ou qu'on la regarde attentivement), ou indirect (comme lorsqu'on «pense à» Napoléon ou qu'on «réfléchit» à lui); dans ce cas une très longue chaîne de situations transformées en signes peut intervenir entre l'acte et son référent: mot — historien — compte rendu contemporain — témoin présent — référent (Napoléon)». Charles K. Ogden et Ian A. Richards, *The Meaning of Meaning*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1923, p. 11.

d'un *patchwork* évocateur de Napoléon selon certaines étapes de sa carrière. Ou encore, d'une image composée et complexe de Napoléon — celle du protagoniste à mesure qu'il évolue, du narrateur omniscient qui reflète l'idéologie ambivalente de sa propre époque et de son milieu socioculturel. N'oublions pas, non plus, que ce référent fictionnel subit également une autre modification. Tout ne dépend pas du seul point de vue de tel ou tel personnage, de son statut, de son idéologie, etc. L'imagination du lecteur y joue son rôle aussi. Le lecteur reconstitue le référent de Stendhal, du narrateur, et des autres personnages à sa façon: il opère sa propre sélection, fait valoir ses propres préjugés, sa propre idéologie — également anachronique. Dans le deuxième cas, celui d'un prétendu référent historique, n'oublions pas non plus la tentation de Saint-Simon qui a voulu «faire plus vrai» en inventant des épisodes historiques afin de réunir différentes «réalités historiques», comme lorsqu'il invente ce dîner «historique» où Louis XIV convie Molière[14]. La subjectivité intervient *nole vole*, ne serait-ce que par la sélection des détails «pertinents», par l'agencement narratif, les sources retenues. Jamais on n'oublie que les détails, aussi bien que les omissions, constituent, en même temps, le miroir de celui qui regarde. Ce bifocalisme, présent même dans les textes qui se veulent transparents, accuse le référent textuel dans un contexte à jamais double: celui de sa production (*alias* l'auteur), *et* celui de sa réception (*alias* le lecteur). Jamais on ne s'éloigne de cette double vérité axiomatique:

1. «la référence est partie intégrante de l'énonciation;»[15]

2. l'énonciation, comme tout ce qui relève du domaine de la pragmatique, implique (*a fortiori* dans le texte littéraire), un émetteur *et* un récepteur.[16]

Aussi toute discussion sur la référence tiendra-t-elle nécessairement compte du recoupement de ces deux contextes du locuteur et du récepteur (ou de leurs avatars tels qu'impliqués par les

---

14 Les implications référentielles sont discutées dans Anna Whiteside, «Self-Referring Artifacts», *Performing Texts* (textes réunis par M. Issacharoff et R.Jones), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1988, p. 27-38.

15 Émile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, p. 82.

16 Voir les modèles de communication de M. A. K. Halliday et de Roman Jakobson.

modes a) «historique» ou «réel», b) fictionnels)[17]: modes qui évoquent a) le discours «sérieux» ou «non sérieux» selon Strawson; a) conventionnel ou «pseudo-trompeur» selon Searle[18].

I.4 Contextes de la référence

Le schéma suivant représente ce phénomène en y ajoutant un troisième contexte «encyclopédique», fondamental par rapport aux deux autres.

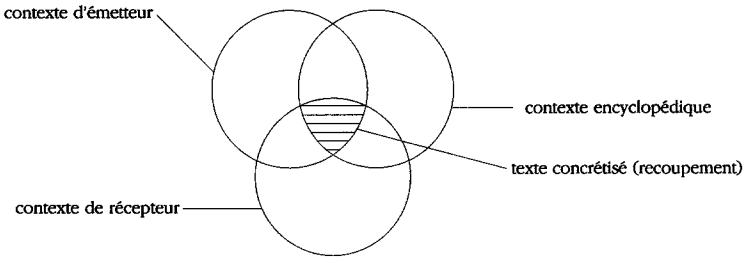

Figure 2: les trois contextes de base.[19]

Le contexte du locuteur représente celui d'un locuteur simple (l'autobiographe, par exemple)[20] aussi bien que toute la chaîne des locuteurs implicites qui enrichissent les textes littéraires les plus complexes. Une telle chaîne serait, par exemple, 1. l'auteur fictionnel de *Jacques le Fataliste et son maître* qui «fait parler» son lecteur et répond à ses questions:

> Comment s'étaient-ils rencontrés? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils? Que vous importe? D'où

17 Sur les modes référentiels voir Anna Whiteside, «Conclusion: Theories of Reference», *On Referring in Literature*, p. 197-201.

18 Voir les notes 2 et 4 *infra*.

19 Les figures 2 et 3 sont tirées de Anna Whiteside, «Conclusion: Theories of Reference», *On Referring in Literature*, p. 192.

20 En fait, la simplicité n'est qu'une illusion, l'appauvrissement d'une conscience catégoriquement unidimensionnelle. Que l'on pense à l'autobiographie de Roland Barthes qui corrobore le «nous, toujours nous, pas une minute les mêmes» de Diderot (*Réfutation d'Helvétius*).

> venaient-ils? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils? Est-ce que l'on sait où l'on va?[21]

2. le narrateur, qui sait en fait où ils vont, puisque son récit nous révélera leur itinéraire; et, à travers ce narrateur, 3. Jacques (tout comme son maître, puis l'hôtesse), narrateur et actant de sa propre histoire, qui fait intervenir d'autres narrateurs-actants qui en font intervenir d'autres...et j'en passe. Intervient aussi toute la dimension des lieux et des temps qui changent et évoluent, sans parler de l'influence des uns sur les autres, comme dans «Combray», ou dans «Zone» d'Apollinaire[22], où le narrateur adulte décrit ses impressions enfantines d'un contexte spatio-temporel longtemps éloigné, nous montre un moi à travers d'autres moi.

Le contexte du récepteur est tout aussi élastique que celui du locuteur. Un contexte simple évoquerait, par exemple, le destinataire d'une lettre, ou, dans le cas d'Apollinaire, d'une lettre-poème (*Lettres à Lou*, «Lettre-océan»). Mais, dès que d'autres la lisent par-dessus l'épaule du destinataire premier, ce contexte se met à flotter entre les deux récepteurs. En intercalant une telle scène dans un texte épistolaire «historique» ou «fictionnel», par exemple, le contexte s'étendrait jusqu'aux limites spatio-temporelles évoquées et, au-delà du texte, à celui du lecteur actuel puis virtuel, quels que soient son époque, ses origines, son milieu sociohistorique et idéologique. Dans le cas de la réception marxiste, mettons, on peut même imaginer une réception qui tiendrait compte de la réception anticipée de tel type de lecteur par tel autre, et ainsi de suite. La complexité polyphonique et dialogique est immense, et nul schéma ne saurait la représenter fidèlement. C'est pourquoi je préfère ne représenter ici que des cercles vides, le reste étant à remplir selon les circonstances.

Le troisième cercle correspond au contexte dit «encyclopédique». Là encore, il s'agit d'un contexte à potentiel élastique infiniment grand. Il représente l'ensemble du savoir disponible. C'est ce contexte encyclopédique qui nous permet de savoir à quoi se

---

21 Denis Diderot, Paris, Le Livre de Poche, 1965, p. 15.

22 «Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc [...]
Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous
sortez du dortoir en cachette...»
Alcools, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. «La Pléiade», 1965, p. 40. Tout renvoi ultérieur désignera cette édition ainsi: *OP*.

réfèrent des expressions comme *elle*, *ses gestes*, *Orphée*, *Guillaume Apollinaire*, *Jésus-Christ*, *la Deuxième Guerre mondiale*, *ibis*, *Deauville*, etc.

Là où ces trois contextes de base se recoupent (la «concrétisation» d'Ingarden), on constate, lorsqu'il s'agit du texte littéraire, et c'est là mon propos, quatre sphères contextuelles — élastiques, elles aussi, puisque, à mesure qu'on lit, nos connaissances contextuelles s'amplifient, nourries par le texte et par tout ce que ce dernier éveille en nous. N'oublions pas, non plus, que la hiérarchie de tous ces contextes reste dans un état de flottement plus ou moins constant.

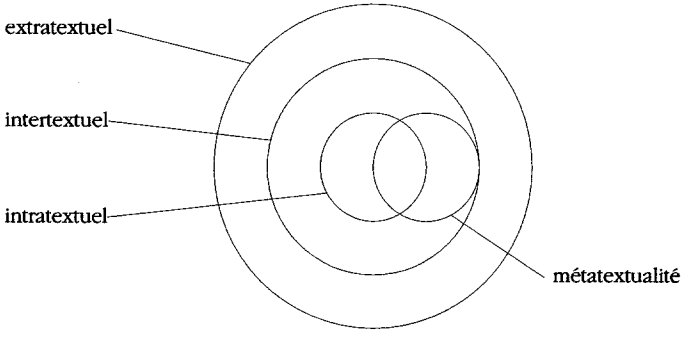

Figure 3: contextes à l'intérieur de la zone de recoupement des trois contextes de base de la figure 2.

Ces quatre contextes impliquent deux procès référentiels. Le premier est la référence endophorique. Dans ce cas il s'agit: 1. de la référence (intra)textuelle anaphorique («C'est Lou qu'on *la* nommait»[23]) ou cataphorique («*Nous* sommes *ton* collier France/ Rivière d'hommes forts et d'obus dont l'orient chatoie»[24]); 2. de la référence métatextuelle lorsque le texte se réfère à lui-même («je t'envoie *cette carte* aujourd'hui»[25]). Le deuxième procès est celui de la référence exophorique. Il concerne 1. la référence au monde extratextuel; 2. celle à d'autres textes en dehors du texte en question. Ces autres textes appartiennent à deux catégories:

23 Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, *OP*, p. 218. Je souligne.
24 *OP*, p. 232. Je souligne.
25 «Lettre-océan», *OP*, p. 183. Je souligne.

a) la référence intertextuelle (lorsqu'un texte, tel *Le bestiaire* d'Apollinaire, fait intervenir une longue lignée de textes (d'autres bestiaires), des références mythologiques, reprises et élaborées, d'anciens textes, et b) métatextuelle quand il s'agit d'un texte qui traite d'un *autre* texte, comme c'est le cas dans la critique littéraire, ou dans les genres parodiques. Intervient aussi toute la question de l'intertexte au sens de Michael Riffaterre, sans parler du recoupement qui existe entre référence intertextuelle et métatextuelle au niveau exophorique, puisque tout «bestiaire» est à la fois métatexte et intertexte.

II. L'exemple d'Apollinaire

II.1 Référence et référent polyvalents

L'exhortation sur laquelle s'ouvre ce *Bestiaire*, premier recueil d'Apollinaire à exploiter la référence systématique entre l'écrit et le visuel, établit d'emblée des liens étroits entre le texte écrit et le texte gravé [26].

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne :
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre.

Figure 4

26 Guillaume Apollinaire, *Le bestiaire ou cortège d'Orphée*, illustré par Raoul Dufy, New York, The Metropolitain Museum of Art, 1977. Sans pagination.

Le texte écrit se réfère à la ligne gravée pour la présenter comme altérité: cette ligne gravée est une voix, elle aussi. En fait, ce texte double présente simultanément «l'image au trait» (l'expression, d'Apollinaire lui-même, soulève l'ambivalence de l'image aux yeux de l'auteur[27]) et «l'image à l'écrit». L'impératif accuse à la fois l'importance des *liens* entre l'expression référentielle et le référent (critère philosophique de la référence) et l'aspect dynamique de la référence considérée comme *acte* (critère des linguistes et des philosophes de la langue). Si, pour le lecteur traditionnel du moins, le texte écrit est l'embrayeur du référent visuel, il devient vite évident que cette «image au trait» se réfère également au texte écrit: Orphée débarque, il descend du ciel ou de son socle, sa lyre à la main, prêt à entamer son premier chant, avant même que sa cape ne retombe autour de son corps, que son pied gauche ne touche le sol. Impossible de savoir si cet Orphée annonce son premier chant ou si ce chant le présente. Les majuscules «ORPHÉE» figurent-elles, comme le titre d'un tableau, sous celui-ci, suivies d'un texte descriptif? ou annoncent-elles un texte illustré par «l'image au trait»? La réponse est peut-être que ce titre reste à jamais entre les deux, expression référentielle reliant deux référents dont chacun est, en même temps, le référent et l'expression référentielle de l'autre.

Ce va-et-vient référentiel est typique du *Bestiaire* d'Apollinaire — ainsi que de tous ses textes visuo-verbaux. Si Fagus a accusé l'auteur de faire des compositions statiques, c'est, comme lui répond Apollinaire, que l'autre n'a rien compris: «les rapports qu'il y a entre les figures juxtaposées d'un de mes poèmes sont tout aussi expressifs que les mots qui le composent»[28]. En fait, Apollinaire nous apprend à nous défaire de nos préjugés de lecteur: à regarder d'emblée l'*image*, à la considérer comme une entrée en lecture, et puis, la lecture aidant, à la scruter dans un double déchiffrement où les deux codes visuel et écrit se répondent, l'un servant d'ancrage à l'autre. On ne saurait lire, c'est-à-dire déchiffrer, l'un sans l'autre. L'un devient l'image — au sens double du terme — de l'autre. Dans «Il pleut» (*Calligrammes*), le

27 Dans les notes de la première version parue dans *La phalange*, n° 24, 15 juin 1908, et appelée «La marchande».

28 *Paris-Midi*, 22 juillet, 1914. Voir aussi Anna Whiteside-St.Leger Lucas, «Apollinaire's ideogrammes: sound, sense...and visible signs», *Word & Image*, vol. VI, n° 2, avril-juin 1990, p. 163-179, pour une discussion sur l'aspect dynamique des idéogrammes.

texte ancre la référence dans l'image visuelle de cette pluie dont on «voit» les lignes descendre la page. Le texte nous y réfère de plus près: «C'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô gouttelettes», et ce sont ces gouttelettes, c'est-à-dire les lettres, qui deviennent référents puis signes (symboliques plutôt qu'iconiques) de ces nouveaux référents du texte écrit (ses «merveilleuses rencontres»). Mais si des liens référentiels entre texte écrit et texte visuel sont établis dès qu'on «lit» le texte («lit» impliquant ici l'action double du va-et-vient entre le déchiffrement des deux media) ils ne sont point figés pendant toute la lecture. Les deux textes évoluent en parallèle, car cette pluie n'est point statique. La référence est double et proprement dynamique: «il pleut» est un présent ponctuel *et* itératif, c'est-à-dire la pluie descend à mesure que l'œil/le cerveau déclenche le mouvement. Comme toute action, elle évolue; et les gouttelettes qu'on voit lors d'un premier déchiffrement se transforment. Ainsi, la vue d'ensemble qui suit la lecture nous montre que «maintenant» il pleut des cordes (sans jamais que *cordes* soit mentionné). Ces liens visuels entre le haut et le bas nous renvoient à une transformation parallèle du texte écrit. L'image visuo-verbale fait naître la coréférence de la fin: «écoute tomber les *liens* qui te retiennent en haut et en bas»[29]. «Il pleut», en tant que verbe, se réfère à l'action représentée sur la page, et cette image d'une pluie qui tombe, qui tombe de plus en plus, suscite le déroulement du texte écrit. Déroulement qui transforme les cordes ambivalentes en liens positifs, puis péjoratifs, de sorte que c'est l'action («tomber»), dont on suit la double évolution ambivalente, qui devient l'agent libérateur. Ce n'est pas un hasard si la fonction conative («écoute», répété deux fois) souligne le mouvement continu de cette pluie de mots. «Orphée» l'avait annoncé bien avant: «la ligne... est la voix», et, pour Apollinaire, ces rapports visuo-verbaux sont à la fois dynamiques et symbiotiques. On ne lit plus sans voir, et on ne regarde plus sans lire. Contexte, référence (lien et acte) et déchiffrement dépendent de l'*interaction* des deux codes visuel et verbal dans ces textes visuo-verbaux d'Apollinaire, contrairement aux *technopagnia* statiques d'un Rabelais, d'un Panard, où le visuel est l'expression tautologique de l'écrit et vice versa.

---

29 *OP*, p. 203. Je souligne.

II.2 Signe et statut du référent

Si l'œil, lors du déchiffrement de l'image visuelle, est surtout guidé par le texte verbal, ce mouvement, cette référence active impliquent une évolution parallèle à celle des mots. Mais, comme dans tout texte poétique, cette linéarité temporo-spatiale s'estompe dès la fin du déchiffrement au profit d'une vue d'ensemble. Or, c'est l'image visuelle, dans les textes visuo-verbaux, qui résume cette vue d'ensemble. Mais il ne faut pas présupposer qu'elle y perd son ambivalence pour autant.

Cœur couronne et miroir

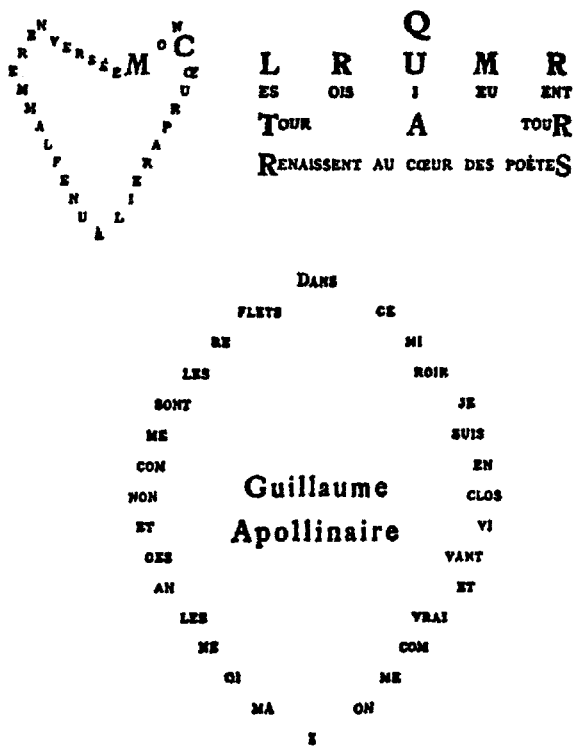

Figure 5

Ce cœur, dans «Cœur couronne et miroir»[30], grâce au texte qui nous le fait «voir», est aussi une flamme renversée, double référent qui devient signe iconique, à son tour, de «mon cœur» et de son flottement entre signe et référent: la référence au sens propre de l'*acte* qu'elle représente[31]. Le vacillement trahit la vie de la flamme et la force vitale du cœur qui bat, qui s'enflamme dès qu'il s'agit d'amour et de la poésie qu'il inspire — au plein sens du terme. «Mon cœur», qu'il soit image dessinée (référent présent sur la page: «sa» création), qu'il soit ce à quoi cette image se réfère, ce cœur synecdochique de l'auteur est bien *son* cœur. Comme pour le référent «historique», tel Napoléon, l'important n'est pas de savoir si l'un est plus réel que l'autre. Ce qui *devient* réel, et c'est ce que chaque lecture réactive, est justement la référence elle-même: ce lien dynamique de la coréférence qui relie le cœur à la flamme, qui fait battre l'un et vaciller l'autre dans un flottement référentiel.

«Ce miroir» (troisième élément de ce même texte), pour reprendre la logique de la pipe de Magritte[32], est un signe à deux référents égaux: il en est l'image, image présente sur la page, et il évoque un miroir réel. Mais en fait, l'illusion, c'est-à-dire l'image, l'emporte puisque «ce» miroir n'est pas comme son référent «réel» puisque le texte nous révèle «Guillaume Apollinaire» non à l'envers, mais à l'endroit. «Ce» est l'embrayeur spatio-temporel de la référence active qui relie, dès qu'on «lit» l'image, l'écrit et le visuel. *Ce* miroir est celui qu'on crée chaque fois qu'on le déchiffre. Il se réfère à lui-même en tant que référent actif, embrayeur de sa propre réalité puisque le miroir enserre Guillaume Apollinaire vivant et vrai. Double paradoxe: ce nom propre, expression référentielle par excellence, se réfère à l'auteur qu'il désigne, mais transforme l'image symbolique de sa réalité (les lettres de son nom) en un référent non pas à l'envers mais «vivant et vrai». Ce qui devait être l'image spéculaire du référent est devenu le référent. Encore une fois, la question ontologique est subordonnée à la création du texte. Être ou ne pas être perd toute pertinence dès qu'il s'agit du texte

30 Guillaume Apollinaire, *Les calligrammes* (tr. Anne Hyde Greet), Los Angeles et Londres, University of California Press, 1980, p. 88. Les textes français de cette édition bilingue sont parfois plus fidèles aux manuscrits que certains des idéogrammes dans *OP*.

31 Au sujet de l'icone-référent et de l'autoréférence, voir Anna Whiteside, «The Double Bind: Self-Referring Poetry», *On Referring in Literature*, *op. cit.*, p. 14-32.

32 «Ceci n'est pas une pipe» prouve une double référence à «ceci» et à une éventuelle pipe réelle.

littéraire. Faire paraître est tout son art. Et lorsque l'homme paraît, qu'importent ces distinctions ontologiques: ne le connaît-on pas aussi bien, sinon mieux, de l'intérieur, de l'autre côté du miroir?

Quant à la deuxième icone symbolique, ces «rois qui meurent tour à tour et renaissent au cœur des poètes» sont quand même *nommés* par les poètes qui les ressuscitent — on peut donc s'y référer. Mais le néo-référent littéraire serait, selon Apollinaire, une représention plus vivante; et qui dit vivant, dit réel, pour l'écrivain et le peintre — *dixunt* Oscar Wilde et Roland Barthes parmi d'autres Pygmalion. Ce sont ces poètes qui permettent au référent de revenir à la «vie», de renaître et, ce faisant, de retrouver un statut plus durable, puisque cette référence sera réanimée à chaque lecture, et de génération en génération. *La* couronne (l'article défini laisse croire à une description définie) dont on voit l'image, n'est pas la seule couronne de tel ou tel roi, mais celle qu'on transmet de roi en roi, couronne éternelle (description indéfinie) aussi. De même, cette couronne à laquelle le texte d'Apollinaire se réfère dans «Cœur couronne miroir» reste référent ambigu: elle est «couronne», icône et symbole des rois et, par métonymie, de chacun de ces rois; mais elle est aussi la couronne qu'on voit sur la page, celle qui renaît à mesure qu'on la déchiffre, celle que tous les lecteurs réaliseront tour à tour. Comme pour Napoléon (*supra*), la question n'est pas de savoir si le mode normal ou fictionnel crée un référent plus ou moins vrai. Ces référents sont disparus il y a longtemps. Ce qui importe c'est «l'effet de réel»: rétablir la référence, faire revivre celle-ci, réanimer le lien entre la parole et l'image qu'elle fait littéralement renaître. Si certains voient en la couronne un tombeau, ce n'est peut-être pas un hasard. De la couronne au tombeau tout un monde se meurt. Du tombeau à la couronne tout un monde renaît. Cette ambivalence fait enfin frémir de vie des restes qui, sans elle, resteraient à tout jamais ensevelis.

II.3. Polyphonie et énonciation

Dans *Le bestiaire*, Orphée, roi du chant, fait chanter ses différents avatars. Car le nom propre, expression référentielle la plus pure, la moins contestée, n'est pas toujours sans ambiguïté, lui non plus. En fait, quatre Orphée nous parlent dans ce «Cortège d'Orphée» (le sous-titre est d'Apollinaire lui-même), chacun présentant un groupe d'animaux. Poète créateur dès le début

(Orphée I)[33], cette «voix de la lumière» descendue des ténèbres pour créer «le dessin... la ligne»[34], et qui annonce la genèse de ses créatures et de ses avatars proprement créateurs, évoquera Orphée II dans un tout autre contexte: éperdument amoureux, chantant sa douleur, c'est celui qui descend aux enfers — d'où les insectes qui l'entourent. Sa troisième voix est celle d'Orphée Sauveur, car c'est Jésus, pêcheur d'hommes, réunissant tous ces animaux qui vivent dans l'eau, qui parle. Le dernier Orphée, accompagné d'oiseaux réels et mythologiques, remonte à Homère; c'est celui qui chante pour protéger les Argonautes des Sirènes, belles chanteuses qui useraient, elles aussi, de leurs voix enchanteresses.

Images et textes collaborent pour nous rappeler qu'Orphée est toujours resté un référent «historique». Historique au sens ironique du mot, puisqu'il évolue avec l'Histoire et les histoires qui s'en sont servi. La voix du contexte le plus ancien s'entend à travers le premier Orphée, référent composé grec qui assimile le poète pré-homérique légendaire, Dionysos Zagreus. Ambivalent dans l'image — Orphée I réunit d'anciens symboles égyptiens et grecs et des symboles modernes (la tour Eiffel, peut-être, et la signature de Dufy, créateur de cet Orphée moderne) — Orphée I n'est pas moins ambivalent dans le texte écrit. Avant d'être une voix, il est la ligne qui forme son image: ligne qui lui insuffle sa voix, l'informe, car cette ligne *est* la voix. Apollinaire le dira dans ses notes à propos d'Orphée: «la peinture est proprement un langage lumineux». Même la source de cette ligne-voix, héraut de celle d'Orphée, est ambivalente, puisque Hermès Trismégiste est un nom inventé par les néo-platoniciens pour désigner «l'auteur» de divers écrits. D'ailleurs c'est un nom (Trismégiste = trois fois grand) qui a tout pour rappeler la polyphonie des diverses voix d'Orphée et, par association, d'Hermès (puisque celui-ci invente cette lyre qui rend si puissante la voix d'Orphée). Rappelons qu'Hermès, ayant subi une évolution mythologique tout aussi variée que celle d'Orphée, assimile les voix qui parlent à travers lui: celle de Thot, ancien dieu égyptien, qui a lui-même remplacé plusieurs dieux animaux. Inventeur de la lyre, Hermès n'est-il pas

---

33 C'est-à-dire le premier texte intitulé «Orphée». Dans ce qui suivra on désignera les trois autres textes visuo-verbaux intitulés «Orphée» par les chiffres romains: II, III et IV.

34 Voir les notes d'Apollinaire à la fin du *Bestiaire* où l'auteur explique les allusions d'«Orphée I».

aussi le messager des dieux, devenu Mercure dans sa réincarnation romaine? En tant que tel, il parle en son nom (en *ses* noms) et au nom des dieux, multipliant ainsi ses «voix». C'est grâce à cette toute première lyre dont Hermès fait cadeau à Orphée, que ce dernier «parlera» aux animaux enchantés, enchantera démons et bêtes mythologiques, charmera les hommes en tant que poète. Multipliant sa polyphonie, Orphée, comme Hermès, est mortel et immortel, réincarné et légendaire. Dans ce «Cortège d'Orphée» le sous-titre est volontairement ambivalent: cortège d'animaux menés par Orphée, il est aussi celui de tous les Orphée réunis en un seul nom, celui de toutes ses voix à travers toutes ses métamorphoses.

Le récepteur subit un sort polyvalent analogue, puisque chaque Orphée évoque une différente catégorie de récepteurs. À l'Orphée des Argonautes correspondent les Argonautes, les Sirènes, les Grecs qui entendaient et transmettaient cette légende orale, dont Homère, les contemporains d'Homère, ses lecteurs à travers les siècles, les lecteurs de ces lecteurs — dont nous-mêmes, lecteurs d'Apollinaire, interprète lui-même d'Homère. L'emboîtement est analogue pour les récepteurs des autres Orphée (I,II et III) et nous renvoie à des intertextes bien connus dans les trois cas, aussi bien qu'à un intertexte à jamais protéen.

Jamais la référence ne se fige; dans le domaine de l'énonciation non plus. Comment en serait-il autrement? La voix est transmise, avec tout ce que ceci implique d'*actif*, d'émetteur en émetteur, de récepteur en récepteur. À mesure qu'elle se propage, se propage aussi sa polyphonie. Voix contre voix nous n'avons pas fini de compléter l'immense création d'Orphée.

II.4. Contextes et contexte

Si, pour nous, Orphée vit à travers le texte, pour le lecteur ancien, ou plutôt pour son prototype (celui qui, dans l'Antiquité, en entendait parler) il en était autrement. Pour celui-ci, Orphée *vivait*, partageait un seul et même contexte extratextuel. Nos cloisons de roseau pensant nous ont interdit cette unique «réalité» pour nous en avoir imposé d'autres, plus complexes, peut-être, mais qui, néanmoins, font «vivre» le référent, et donc la référence, d'une façon autrement dynamique. Afin d'en constater l'évidence, passons par ces catégories extratextuelle, inter-

textuelle, métatextuelle et intratextuelle, et l'on verra que leur étanchéité est illusoire.

Dans un texte comme «Il pleut», la référence extratextuelle est minime: «ma vie» et, à la rigueur, «ces nuages». La référence intertextuelle se lit dans les liens établis entre d'anciens textes (Verlaine, qui relie, avant Apollinaire, pluie et pleurs), et entre différents textes des «Ondes», premier livre des *Calligrammes*. Le lecteur remarque surtout les liens entre cette pluie, soit: «les liens qui te retiennent en haut et en bas», et ceux des multiples coréférents dans «Liens»:

> Cordes faites de cris
> [...]
> Rails qui ligotez les nations
> [...]
> Violente pluie [...]
> Cordes
> Cordes tissées
> Câbles sous-marins
> Tours de Babel changées en ponts
> [...]
> Tous les amoureux qu'un seul lien a liés
> D'autres liens plus ténus
> Blancs rayons de lumière
> Cordes et Concorde[35]

«Liens» ouvre la voie à tous ces liens exploités dans «Ondes»; et le finale, «Il pleut», concrétise, noir sur blanc, les «blancs rayons» de l'épreuve négative de l'ouverture. L'intertexte (au sens de Riffaterre), puisque les deux ne font qu'un et qu'on lit l'un en termes de l'autre, est également texte *et* métatexte. Or ce métatexte, pour revenir à l'exemple de «Il pleut», l'est non seulement au sens intertextuel, mais aussi au sens endophorique, de par sa référence à lui-même: «ces liens» sont bien là sous nos yeux — ils constituent la forme et l'action du poème. Quant à la référence intratextuelle «elles» se réfère aux «voix de femmes», aux «merveilleuses rencontres de ma vie», et «ô gouttelettes» à ces rencontres autant qu'à la forme, aux «gouttelettes» sur la page. Ces gouttelettes nous ramènent à la référence métatextuelle (le texte écrit renvoyant à l'image qu'il dessine), et extratextuelle: «elles», référence volontairement ambiguë aux femmes et à leurs voix, con-

35 *Calligrammes*, p. 21.

fond plusieurs «elles» en un lien métonymique pour nous ramener au contexte extratextuel du passé du poète. Que faire alors de «*ta* vie», «*te* retiennent» et du *tu* implicite dans «écoute s'il pleut»? *Tu* est à la fois l'autre en dehors du texte et le moi dans le texte: «ma vie», comme dans «Zone», est aussi «ta vie», et les liens dont elle est tissée sont autant ceux, extratextuels, de «l'autre» qui se voit avec les femmes du passé, que ceux qui revivent dans ce poème-souvenir, car «ma vie» réunit forcément tous ces contextes. La référence qui dominera à la fin de ce glissement contextuel est, malgré tout, la référence intratextuelle, mais seulement parce que les autres contextes vivent à travers et en elle, et que chaque contexte se nourrit des autres grâce aux liens qui les retiennent.

On voit ce glissement-ci s'opérer sur les référents même les plus évidemment extratextuels. «La petite auto» précise la date, le lieu et les personnes:

> Le 31 du mois d'Août 1914
> Je partis de Deauville un peu avant minuit
> Dans la petite auto de Rouveyre
> Avec son chauffeur nous étions trois[36]

Mais, à mesure que le voyage se poursuit, cette référence se métamorphose en référence légendaire — d'ailleurs elle devait déjà l'être au moment même de la rédaction —; le passé simple le souligne. Les personnes en deviennent des personnages, Deauville symbole d'un monde d'avant-guerre à jamais révolu, la date celle de la fin d'une époque. La petite auto devient, elle aussi, référent textuel: son idéogramme traverse la page. Ce voyage dans lequel la petite auto nous embarque tous, les trois personnages aussi bien que nous, lecteurs de toute époque, est un voyage depuis le monde extratextuel vers l'univers intratextuel d'une création qui vit de son propre mouvement: l'auto, devenue encore plus «petite» sur la page, nous emmène dans cet univers. Mais jamais le va-et-vient entre les contextes ne cesse; c'est la tension créée par ces liens qui fait naître cet univers intime évocateur du passé et de tout un avenir. Le glissement temporel suit le mouvement de la petite auto, référent central et polyvalent, qui relie, elle aussi, tant de textes dans *Calligrammes* — surtout ceux de la section intitulée «Étendards» qu'elle ouvre. Car le voyage est

36 *Calligrammes*, p. 104.

intertextuel aussi, et bien d'autres textes nous renverront à «La petite auto».

Comme pour le miroir, le référent, dans «Cœur couronne et miroir», bien qu'il soit «vivant et vrai», est néanmoins enclos: il reste à jamais *là, dans* le texte. Il n'arrête pas pour autant, dans les deux idéogrammes qui lui «font miroir», de montrer comment les rois redeviennent vivants et vrais. En faisant allusion à ses propres microtextes (le cœur et la couronne) Apollinaire se réfère aux autres poètes, à l'immense intertexte poétique. Il l'anime par la lecture en faisant de nous l'instrument de la renaissance de chaque cœur qui flambera de nouveau, de chaque roi qui renaîtra.

Trois microsignes se relient, se donnent la vie, et font vivre, en un bifocalisme proprement dynamique, tous les contextes, toutes les voix, toute la «réalité» de ces rois en un seul texte. Or ce texte, comme les autres idéogrammes d'Apollinaire, est à la fois référent, et, par son propre acte référentiel que la lecture déclenche, référence ambivalente et à tout jamais dynamique. Il en va de même pour le texte visuo-verbal du *Bestiaire*, à cette seule différence près que la séparation des deux media visuel et écrit rend le lecteur encore plus conscient du rôle dynamique de la référence. C'est proprement «l'expression référentielle» (écrite ou visuelle) qui nous pousse à franchir l'écart entre elle et son référent, entre les deux media, l'un devenant, tour à tour, le contexte complémentaire de l'autre. Cet écart, tantôt perceptuel, tantôt intellectuel (comme lorsqu'on ne «voit» pas à quoi telle expression se réfère, ou qu'on ne comprend pas tout de suite quelle expression désigne tel référent), cet écart, explicite ou implicite, nous pousse à chercher, à créer les liens animateurs de la référence. Une fois établie, la référence se maintient par un *perpetuum mobile* qui ne cesse de danser, comme la flamme et le cœur et les reflets qu'ils animent. Car la référence littéraire n'est jamais tout à fait figée: elle est toujours «entre deux».