

Lionel Cuillé

APOLLINAIRE ET LE DÉTOURNEMENT DE L'ARSENAL
MILITAIRE : la vitesse comme vecteur amoureux

RELIEF 8 (2), 2014 – ISSN: 1873-5045. P 28-50

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-113951

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Le détournement de l'arsenal militaire se comprend à la lumière des spéculations de F.T Marinetti sur la vitesse, notion esthétique fédérant le futurisme italien. Le canon de 75, au service duquel Apollinaire est affecté, fut considéré comme une prouesse technologique dont la vélocité devait permettre une victoire fulgurante contre l'Allemagne. C'est ce vecteur de vitesse qui devient le support d'une nouvelle poétique. Certains *Calligrammes* se lisent dès lors comme un dispositif grâce auquel le poète-artilleur reconfigure, pour la contester, l'opposition entre l'idéal féminin et la luxure, deux postulations que Marinetti déclare exorciser par la magie de la vitesse.

Affecté au 38^e régiment d'artillerie de campagne, Apollinaire découvre en 1915 la réalité de la guerre, la vie avec les camarades de sa batterie de tir, et l'omniprésence de la craie dans l'humidité des tranchées de Champagne¹. Tous les moyens sont mis en œuvre pour se rendre invisible dans les tranchées en mystifiant l'adversaire par des canons factices, ou en se dissimulant à l'abri de fourrés illusoire : « Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité » (« Il y a », 281)². Apollinaire doit aussi accommoder ses sens à un nouveau champ de perception, afin d'identifier la présence de l'ennemi invisible : car le 'Boche' ne trahit sa présence qu'à l'occasion d'un reflet fugitif (« L'invisible ennemi plaie d'argent au soleil », « Visée », 224), d'une apparition fantomatique sous la

lueur des « fusants » (fusées éclairantes) ou des indices enregistrés par les ballons captifs et les avions de reconnaissance, aussitôt transmis selon un réseau complexe de communications, de signaux en code morse, ou de fils téléphoniques déroulés dans le labyrinthe des tranchées. Ce que le langage militaire qualifie justement de « théâtre d'opérations » s'impose au poète-artilleur comme un théâtre d'apparitions sur lequel il s'agit de faire naître le fantôme de la femme aimée, de l'Absente : Lou de Coligny, maîtresse folâtre en villégiature à Nice ; ou plus tard la figure sérieuse et éthérée de Madeleine Pagès rencontrée dans un train entre Nice et Marseille.

On a beaucoup glosé sur la fascination d'Apollinaire pour la « Merveille de la guerre » (271), et cette suspicion entretenue par les surréalistes n'a cessé de peser sur la lecture de *Calligrammes*. Le « guerrier ravi » s'est-il naïvement fourvoyé, ou faut-il entendre la « merveille » au sens que la littérature du moyen âge donne à ce terme, celui d'apparition magique? Je voudrais suggérer qu'Apollinaire s'approprie les nouvelles technologies militaires, celle en particulier du canon de 75 mm à tir rapide, non seulement pour figurer métaphoriquement la masculinité du désir érotique, mais aussi pour tenter d'articuler une double postulation envers la femme aimée: d'une part la représentation d'un désir de domination visant à exorciser la menace d'une femme moderne devenue trop indépendante ; d'autre part la figuration d'une femme idéale dont le détournement de l'arsenal militaire permettrait de conjurer l'absence. Ce détournement s'éclaire à la lumière des manifestes du futuriste italien Filippo Tommaso Marinetti pour qui les technologies de vitesse doivent au contraire exorciser la tentation de l'éternel féminin, en transfigurant l'homme « multiplié » qui ne fera plus qu'un avec sa machine. Il s'agit donc de prendre au sérieux la formule d'Apollinaire, lorsqu'il déclare coordonner une poétique et une technologie militaire (« mon art et mon artillerie », *Poèmes à Lou*, X, 389).

Notre propos n'est pas de revenir sur une querelle d'influences entre Apollinaire et Marinetti que l'histoire littéraire ne parvient pas à trancher. A une époque où la critique réactionnaire confondait les termes de « cubisme » et de « futurisme », il était déjà difficile de mesurer le degré d'ironie contenu dans le manifeste de *L'Antitradition futuriste* rédigé par Apollinaire. La signature « PARIS, le 29 Juin 1913, jour du Grand Prix, à 65 mètres au-dessus du Boul. S.-Germain » pourrait bien sûr viser

l'enthousiasme du pape du futurisme, lecture confirmée par André Salmon qui interprétait ce manifeste comme « la plus colossale bouffonnerie du siècle ». C'est Michel Décaudin qui, le premier, après avoir fait la liste exhaustive des similitudes formelles entre Apollinaire et Marinetti, a désamorcé l'illusion déterministe de la notion d' « influence » en appelant de ses vœux une véritable généalogie des concepts. C'est dans cette perspective que j'interpréterai les stratégies de détournement dans la poésie de guerre d'Apollinaire, non seulement comme une « subjectivation lyrique » (Debon, 172), mais comme une réappropriation du concept marinettien de « vitesse » qui structure l'idéologie futuriste.

Une conception différente du temps

L'hypothèse d'un intérêt d'Apollinaire pour la notion de vitesse ne correspond pas à l'idée qu'on se fait de l'auteur du « Pont Mirabeau ». L'élegie évoque la perception mélancolique d'un temps héraclitéen associé au fleuve dans lequel on ne se baigne pas deux fois, un temps sans retour qui engloutit les amours passées. Symbole d'une lenteur associée à la nostalgie sentimentale, le fleuve est inversement conjuré par Marinetti: « Je souhaite de voir bientôt le Danube faire du 300 à l'heure en ligne droite. Il faut persécuter, fouetter, aiguillonner, torturer tout ce qui pêche contre la vitesse » (Lista 1973, 367). Si en 1909 Marinetti proclamait la valeur esthétique de la vitesse (« Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle : la beauté de la vitesse », 87), celle-ci est désormais érigée en icône absolue détrônant la religion chrétienne qu'il associe à la contemplation morbide.

Cette conception différente du temps affecte d'autre part la représentation des technologies de transport et de communication émergentes à l'aube du XX^e siècle. Pour le théoricien du futurisme, la dynamique de ces nouvelles inventions rend possible la recomposition d'un moi tourné vers le futur. Dans le manifeste allégorique *Tuons le clair de lune !* (1909), le « Rail futuriste » symbolise la libération hors du pays de Paralyse. A l'enthousiasme du bouillant Italien s'oppose l'amertume d'Apollinaire, le « Mal Aimé », qui métaphorise les rails en liens (« Rails qui ligotez les nations », « Liens », 167). A l'heure de la mobilisation, les nations sont prisonnières d'un destin tragique évoquant la fin de *La bête humaine*, où Zola fait du train qui roule dans la nuit le symbole du destin

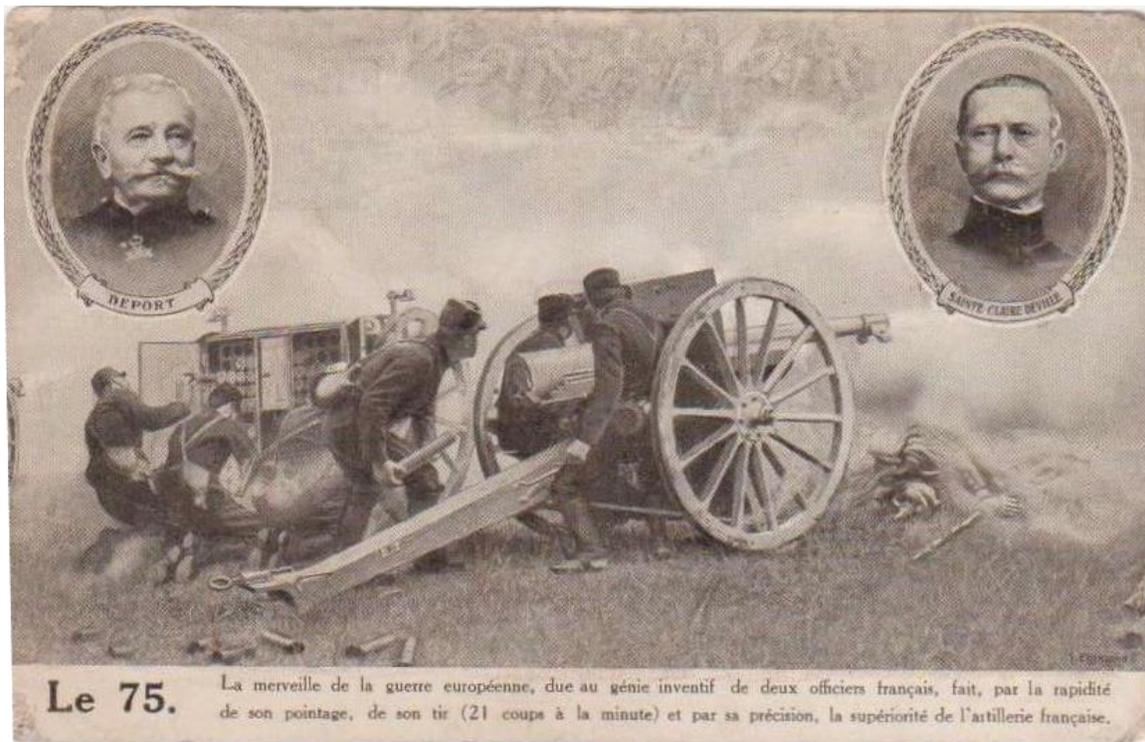
inéluçtable précipitant les soldats vers l'abîme de la guerre franco-prussienne de 1870.

Cependant la vitesse s'impose aussi comme une nouvelle valeur associée à la conquête féminine et à l'exploration de nouveaux espaces. Dans « Guerre » Apollinaire déclare par exemple : « Nous prendrons toutes les joies / Des vainqueurs qui se délassent / Femmes Jeux Usines Commerce / Industrie Agriculture Métal / Feu Cristal Vitesse [...] » (228). Placée en fin d'énumération, la vitesse se déchiffre à la fois comme un trophée, un résultat de la conquête, et comme ce qui la rend possible. La guerre où se déploient les nouvelles technologies rapides a par ailleurs une valeur heuristique: « Avant elle nous n'avions que la surface / De la terre et des mers / Après elle nous aurons les abîmes / Le sous-sol et l'espace aviatique ». Ces vers font écho au manifeste *La nouvelle religion de la vitesse* (mai 1916), où Marinetti proclame que l'ensemble des techniques de transport et de communication actualisent le mythe d'un Icare démultiplié explorant les dimensions inexplorées de l'espace: la vitesse est divine, car elle confère un pouvoir d'ubiquité dont Dieu seul avait l'apanage (Lista 1973, 370).

« Mon art et mon artillerie »

Pour Marinetti les champs de bataille sont un des haut-lieux habités par la nouvelle divinité de la Vitesse : « Les mitrailleuses, les fusils, les canons, les projectiles sont divins » (Lista 1973, 368). Or la critique n'a jamais souligné à quel point le canon de 75 représente une nouvelle vélocité à l'aube de la Grande Guerre: prouesse technologique, et promesse d'une victoire rapide sur les Allemands. Pour s'en convaincre, il suffit de lire un opuscule publié en 1915 (*Une merveille du génie français. Notre 75. Par un Artilleur*) qui précise les trois raisons pour lesquelles le 75 est supérieur au canon de campagne allemand. Tout d'abord l'invention d'un « débouchoir automatique » grâce auquel l'explosion de l'obus est réglée automatiquement. Ensuite l'ingéniosité d'une culasse qui se ferme d'un seul coup : « Dans la fermeture du 75 il n'y a plus qu'un seul mouvement au lieu de trois, et il n'y a aucun danger de coinçage » (14). Enfin l'invention d'un frein hydropneumatique qui annule les inconvénients du recul en permettant à la pièce de se déplacer sur l'affût : les servants de la pièce gagnent ainsi un temps précieux, car ils n'ont plus à repositionner le

canon après chaque détonation. L'auteur anonyme, pour qui « L'artilleur aime passionnément sa pièce » (6), ajoute : « Un fait tangible résulte de ce qui précède : le canon Krupp n'arrive pas à tirer plus de dix coups à la minute, alors que le 75 en tire facilement vingt-cinq » (38). Le « glorieux 75 », « merveille » technologique inventée par deux polytechniciens dont les médaillons illustrent les cartes postales de l'époque, se distingue ainsi par la technologie de son tir rapide, opposé à la lourdeur atavique de la Grosse Bertha...



« La merveille de la guerre européenne... ». Collection de l'auteur.

Ajoutons que ce qui distingue la vélocité du 75, c'est la réalisation technique d'un concept esthétique qui fait l'objet avant-guerre d'une querelle dans le champ de l'avant-garde: le concept de « simultanété » dans la manœuvre d'un canon qui se met en place, selon l'auteur anonyme, « en moins de temps qu'il ne faut pour l'écrire » (33).

Insistons : dans l'optique futuriste, le canon de 75 incarne l'avant-garde technologique d'une vitesse dont les cartes postales de l'époque se plaisent à illustrer les « effets dévastateurs » sur le champ de bataille. On comprend pourquoi le peintre futuriste Severini choisit de peindre une batterie de 75 pour louer l'héroïsme des artilleurs français (« Canon en

action », 1915). Suivant l'idéal marionnettiste illustré dans *Mafarka le futuriste* (1910) ou encore dans le *Manifeste de la danse* (« Il faut imiter avec le geste les mouvements des moteurs, faire une cour assidue aux volants, aux roues, aux pistons, préparer la fusion de l'homme et de la machine et arriver ainsi au métallisme de la danse futuriste », Lista 1973, 268, je souligne), les soldats sont confondus avec la machine, les couleurs des uniformes se mêlant à la couleur bleu horizon du canon et du caisson, tandis que le corps de l'un des servants semble pris dans une roue. Ce qui n'a pas été remarqué, c'est que cette position du servant lors du tir n'est attestée dans aucun manuel d'artillerie : au contraire le « frein » de recul, la « bêche » qui est normalement plantée dans le sol, et aussi les « patins » freinant automatiquement les roues en position de tir maintiennent l'affût en position. En outre Severini place les servants devant les boucliers du canon, afin de souligner la bravoure des soldats. Une revue de l'époque atteste la mauvaise presse des boucliers: « Le principe même des boucliers a été blâmé sévèrement en Allemagne; n'a-t-on pas dit qu'en défilant nos batteries et en protégeant nos servants nous avouions le peu de confiance dans le courage de nos hommes et les encourageons à la pusillanimité? » (*Armée et marine*, 514) Dans tous les cas, alors que le 75 devient chez Apollinaire un mode d'expression du sujet lyrique, chez Severini le visage des individus disparaît dans le dynamisme généralisé, ce que confirme l'inscription « SOLDATSMACHINES » dont la fusion semble rendue possible par le sigle V de la vitesse inscrit dans tout le tableau, à la sortie de la bouche à feu, et jusque dans le grade de brigadier, reconnaissable à ses deux chevrons accolés (Site 1).



Gino Severini, « Canons en action », 1915.

Vecteur de vitesse par excellence, le canon converge chez Apollinaire avec un double imaginaire des technologies de transport et de communication. Le poète cosmopolite associe en effet le transport amoureux à ses voyages en train, à Nice où il rencontre Lou, entre Marseille et Nîmes où il rencontre Madeleine. Transposée de l'imaginaire ferroviaire à celui de la balistique, la figuration de l'amour ne va pas sans ambiguïté : la métaphore du transport traduit à la fois la souffrance de l'absence, et les attermolements de l'absente dont souffre l'amoureux (« Mon amour / Va vers toi ma chérie / Comme un tramway / Il grince et crie / Sur les rails où je vais », *Poèmes à Lou*, IX, 387). Dans la « Guirlande de Lou » une jonction analogique sera d'ailleurs construite entre le moyen de transport et l'univers balistique, pour exprimer la douleur du départ de l'amoureux vers la zone des armées: « Le train fuyait avec un bruit d'obus de 120 au terme de sa course » (390).

Artillerie et artefact

L'ambivalence de l'imaginaire balistique pourrait trouver son origine dans la production matérielle des obus et de ses dérivés. Ce qui sous-tend la métaphorisation sexuelle de l'obus, c'est en effet un moment historique capital dans l'émancipation féministe. Dès le début de la guerre, le général Joffre fait appel aux Françaises dans l'effort de guerre : ouvrières indispensables dans les usines d'armement, les *munitionnettes* gagneront presque autant que les hommes, progrès qui n'ira pas sans ressentiment dans les tranchées, où une rumeur se propage selon laquelle ces femmes industrieuses s'accommoderaient du prolongement du conflit. Avant d'être allégorisée en Victoire guidant « les mesures angulaires » des canons, c'est donc la femme réelle, l'ouvrière de l'usine d'armement, qui inscrit sa présence anonyme dans l'obus qu'elle a manipulé et « tourné » entre ses bras (« 2^e Canonier conducteur », 215). Apollinaire n'ignore pas que c'est le filetage du canon rayé qui fait tourner l'obus afin de stabiliser sa trajectoire (« Quelle triste chanson font dans les nuits profondes / Les obus qui *tournoient* comme de petits mondes », *Poèmes à Lou*, XXXVIII, 441, je souligne). Cependant l'expression « tourner des obus » est une expression propre à la fabrication des munitions, comme le montre un dessin de Paul Iribe intitulé « Une vocation », où un grand-père demande à sa petite fille : « - Que veux-tu faire quand tu seras grande, Suzette ? - Moi, tourner des obus » (dossier du CNDP, site 2). Par ailleurs, si le canon de 75 est un vecteur de vitesse par excellence, sa vitesse mise en œuvre dans la guerre d'attrition dépend de la cadence avec laquelle les *munitionnettes* produisent les obus, comme le rappelle Joffre en 1915 : « Si les femmes qui travaillent dans les usines s'arrêtaient vingt minutes, les Alliés perdraient la guerre » (Zancarini-Fournel).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Munitionnettes dans une usine d'obus

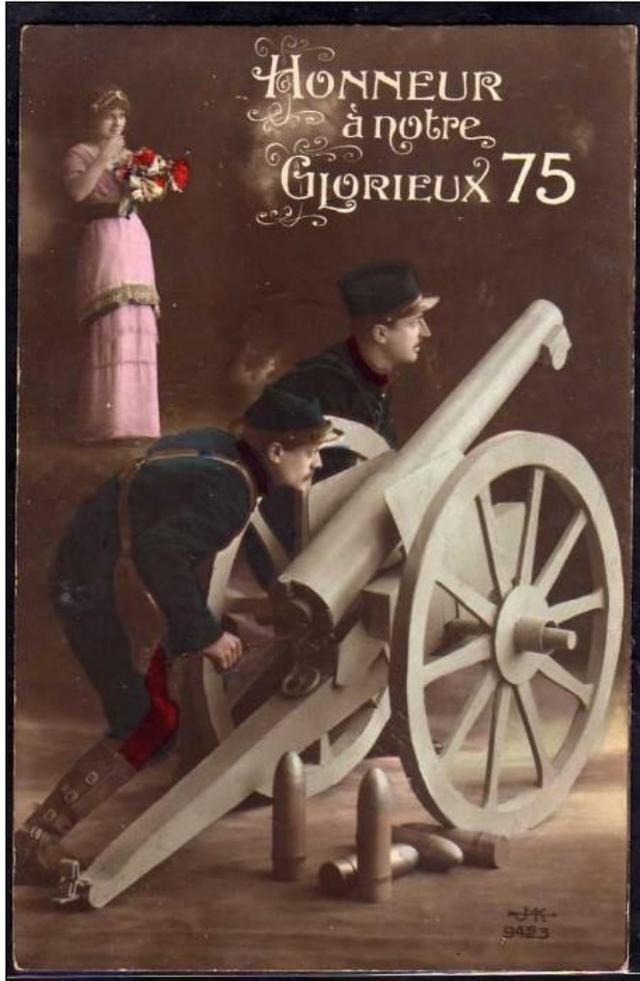
La sexualisation de l'obus, fondée sur une analogie formelle qui essaime dans la poésie de guerre d'Apollinaire (l'obus comme phallus, ou inversement comme poitrine féminine, « Je revois ma sœur au rire en folie/ Aux seins durs comme des obus », « Les soupirs du servent de Dakar », 235) est donc sous-tendue par la proximité avec celle qui l'a assemblé dans les usines d'armement. Bien que Lou de Coligny appartienne au monde de l'aristocratie, et qu'elle joue un temps le rôle de l'infirmière imposé aux femmes de sa condition, la première destinatrice des poèmes de guerre incarne comme les munitionnettes une nouvelle condition féminine : l'émancipation de la garçonne (Campa, 512). Dans ce contexte la représentation phallique du canon et de l'obus « épousant les buts » ne relève pas seulement de la « gauloiserie » des poilus (Fongaro, 73-96), mais aussi d'une tentative de réaffirmation de l'identité masculine par l'imaginaire balistique. Lorsqu'il décrit son abri (sa *cagnat*) et les fusées

(« Sur la planche brillent des fusées détonateurs joyaux dorés à tête émaillée », « Le palais du tonnerre », 255), l'artilleur n'embellit par le décor de la guerre : il féminise un objet ambigu produit par une munitionnette de l'arrière, laquelle incarne l'émancipation de la femme moderne qui risque de modifier les assignations génériques.

Si les munitionnettes tournant les obus dans les usines incarnent l'avant-garde des femmes économiquement émancipées, les poilus passent leur temps libre à limer des bagues dans l'aluminium des projectiles ennemis. Apollinaire fait de nombreuses références à cet artisanat des tranchées (« Quelqu'un lime une bague avec l'aluminium qui se trouve dans la fusée des obus autrichiens », *Poèmes à Lou*, XXXII, 426). Cette pratique s'impose en soi comme une stratégie de détournement, puisque l'engin de mort est transformé, à force d'un patient labeur, en objet symbolique par excellence de l'union amoureuse. Cependant la signification de cet artefact demeure ambivalente. Récupéré sur le champ de bataille, son origine témoigne de la réalité du danger auquel s'expose le soldat, et se lit comme un vestige de l'offrande offerte par le chevalier à sa dame pour attester sa prouesse. Dans le même temps cette bague contient en creux l'imaginaire de l'érotisme grivois, dans la mesure où la connotation sexuelle du verbe confère un double sens à cette pratique de « limer les bagues ». Mais dans la perspective marinettienne, cette bague limée dans un obus condense une effroyable vitesse. En gravant à l'intérieur de la bague une inscription au présent, Apollinaire fait de cet artefact un objet contenant une vitesse susceptible de rejoindre virtuellement la destinatrice : « Puis le soir venu il grava sur la bague / *Gui aime Lou* » (« Agent de liaison », 435). Ce qui accentue le contraste entre la distanciation du récit au passé (« il grava ») et la formulation au présent (« *Gui aime Lou* »), c'est l'objet-bague qui est doué d'une vitesse contenue actualisant, en temps réel, la déclaration d'amour. A l'homme marinettien « multiplié » par la vitesse, Apollinaire oppose ainsi la vitesse qui multiplie l'amour : « O Guerre / Multiplication de l'amour » (« Oracles », 230).

Gage de fidélité, la bague (« métal d'effroi », 432) contient cependant la menace d'une déflagration virtuelle pour celle qui mettrait en cause la suprématie patriarcale, ou qui serait infidèle : « Tendres yeux éclatés de l'amante infidèle / Obus mystérieux [...] » (*Poèmes à Lou*, XXXIV, 431). Une appréhension que ne parviennent pas à exorciser les cartes postales

idéalistes représentant les femmes en Pénélope moderne, ni l'auto-identification mythique d'Apollinaire à Ulysse (« Ulysse que de jours pour rentrer dans Ithaque », « La nuit d'avril 1915 », 244).



Tirex1964

www.delcampe.net

Pénélope attend les héros avec un bouquet de fleurs...
Pour les besoins de la photographie en studio, le canon
a la taille d'un modèle réduit : la guerre est un jeu pour adultes.
Source delcampe.net.

« Virilités du siècle où nous sommes / O canons »

Présente virtuellement dans les artefacts de la guerre (bagues, vases, briquets, encriers, porte-plumes), comment la violence de la vitesse est-elle représentée en régime poétique? (Site 3) Rappelons que l'emploi métaphorique de l'arsenal militaire dans le discours amoureux n'est pas une nouveauté. Déjà présente dans *l'Art d'aimer* d'Ovide, cette analogie

informe toute la littérature française jusqu'aux *Liaisons dangereuses* dont l'auteur, Choderlos de Laclos, fut lui-même officier d'artillerie et inventeur du premier boulet explosif. Ferdinand Brunot rappelle à quel point le langage militaire contamine à la fois la conversation mondaine et la littérature galante, de sorte que les faux marquis des *Précieuses ridicules* n'avaient qu'à écouter aux portes pour trouver leurs maîtres d'éloquence : car les « vrais hommes de guerre, les faux surtout, ont alors envahi les salons » (Brunot, 253). Le linguiste cite cet exemple (« On se lance *une artillerie d'œillades* », 254) qui, à des siècles de distance, semble informer l'un des deux calligrammes représentant la silhouette du canon de 75 dont l'affût est figuré par les mots « *une œillade chérie* » (« Le ciel est d'un bleu profond », 612).



L'« œillade chérie ». Calligramme écrit à Madeleine sur une écorce de bouleau. On retrouvera cet arbre désigné comme point de repère du canon dans le poème « Reconnaissance ».

Loin de n'être ici qu'un emprunt à la littérature classique de salon, l'« œillade chérie » actualise un terme technique, celui de l'« œilleton » qui surmonte directement la bouche à feu du canon de 75, moins précis et plus « intuitif » que celui du « collimateur », mais qui est le plus directement utilisé dans le feu du combat, lorsque les repères calculés

mathématiquement ont disparu. L'analogie actualise ainsi une fusion virtuelle entre l'œilleton où s'insère l'œil de l'artilleur, et l'« œillade » de l'aimée. Le dispositif de visée du canon est ainsi détourné en figure poétique nouvelle afin de convoquer, pour le réactualiser, une image militaire qui s'était fossilisée dans la littérature des salons précieux.

Mais il ne suffit pas d'analyser en quoi l'analogie balistique chez Apollinaire modernise les fleurs de rhétorique du Grand Siècle. Jusqu'à présent la critique a surtout relevé à quel point l'argot et les chansons grivoises des tranchées informent la typologie des pièces d'artillerie : le « sous-verge » (214), mais aussi le « manchon », la « bouche » du canon, ou encore la « vis-culasse » et son « échancrure », les sous-entendus de tout ce vocabulaire technique ne devaient pas échapper au poète-artilleur (Site 4). La métaphorisation sexuelle de l'arsenal militaire est l'aspect le plus évident de la poésie de guerre d'Apollinaire : sur le théâtre d'apparitions fantasmagoriques, les canons sont métamorphosés en membres virils, et l'explosion des fusées en poitrines rougeoyant de désir (« Deux fusants rose éclatement / Comme deux seins que l'on dégrafe », « Roses guerrières », 500). Cependant cette transposition érotique prend un sens nouveau à la lumière de cette « fiction de puissance » qui informe l'idéologie marinettienne de la vitesse³.

En effet il n'est pas indifférent que Marinetti dans *Tuons le clair de Lune !* se représente lui et ses amis comme de « jeunes artilleurs en goguette », tirant avec leurs « canons futurs » (105) sur les habitants de Paralyse. Car la masculinité marinettienne s'identifie étroitement à l'arsenal militaire, comme c'est encore le cas dans la 5^e proposition du *Manifeste technique de la littérature futuriste* (1912) : « Chaque substantif doit avoir son double, c'est-à-dire le substantif doit être suivi, sans locution conjonctive, du substantif auquel il est lié par analogie. Exemple : homme-torpilleur, femme-rade, foule-ressac [...] » (Lista 1973, 133). Loin d'être objectivement liés, ces exemples traduisent une volonté de domination qui commande la première place de l'homme dans l'énumération, associant le deuxième sexe soit à la protection maternelle (la rade protégeant la flotte militaire), soit à la cible militaire qui doit être torpillée. Cette proposition est développée dans un « Supplément », où Marinetti insiste sur la centralité du travail analogique qui doit « donner la suite illogique, non explicative mais intuitive, des seconds termes de nombreuses analogies,

toutes déliées et opposées l'une à l'autre » (139). L'auteur illustre son propos par une séquence de « BATAILLE POIDS + ODEUR » décrivant l'approche résolue de l'avant-garde italienne sur Tripoli : «[...] Tours *canons-virilité-volées* érection *télémetre* extase *toumbtoub* 3 secondes *toumb-toumb* flots sourires rires plaff plouff glouglouglouglou cache-cache cristaux vierges chair bijoux perles iodes sels bromes jupons gaz liqueurs bulles 3 secondes » (Lista 1973, 141, je souligne).

Quels sont ici les « seconds termes », et lesquels sont opposés? Si on relit la 5^e proposition (« Chaque substantif doit avoir son double »), on peut mettre en parallèle « l'homme-torpilleur » et les « canons-virilité » : pour Marinetti, la virilité est bien ce qui est lié par analogie au canon. Mais dans le « Supplément », quel serait le second terme opposé analogiquement au premier? Il faut en conclure que le second terme est l'adjectif féminin « volées » qui semble qualifier « canons », mais dont l'agrammaticalité de l'accord trahit cet « [...] état de la pensée presque entièrement intuitif et inconscient » (*op.cit*, 138). Car l'énumération exprime à la fois la menace (« volées ») analysable dans les termes du complexe freudien de castration, et la tentative de conjuration de cette menace par la technique militaire, le « télémetre » se lisant comme le double analogique du terme « érection », bien que les mots ne soient pas liés par un tiret. Apollinaire lui aussi projette son désir amoureux sur Lou en la comparant au canon (« Nos 75 sont gracieux comme ton corps », *Poèmes à Lou*, IV, 380), tandis que la Tour Magne à Nîmes où il est en garnison semble faire écho aux « canons-virilité-volées » (« La tour Magne tournait sur sa colline laurée », *Poèmes à Lou*, VII, 383). Figure d'une érection superlative (*magna*), la tour tourne comme un obus, en faisant planer le spectre de la munitionnette qui « tourne » les obus.

Cependant les points de contact entre les deux poètes s'arrêtent ici. Dans l'imaginaire marinettien, la vitesse balistique doit exorciser la menace « fin-de-siècle » de la femme associée à la luxure qui corrompt la volonté du surhomme. Quand Marinetti compare la femme à une mitrailleuse, l'analogie technophile vise à dompter la fatale attraction du féminin : « La danseuse à quatre pattes imitera la forme de la mitrailleuse noire-argent sous son ruban-ceinture de cartouches » (Lista 1973, 270). Par ailleurs cet exorcisme analogique s'inscrit pour Marinetti dans une visée de connaissance de « la vie de la matière » : « Il ne faut pas donner les

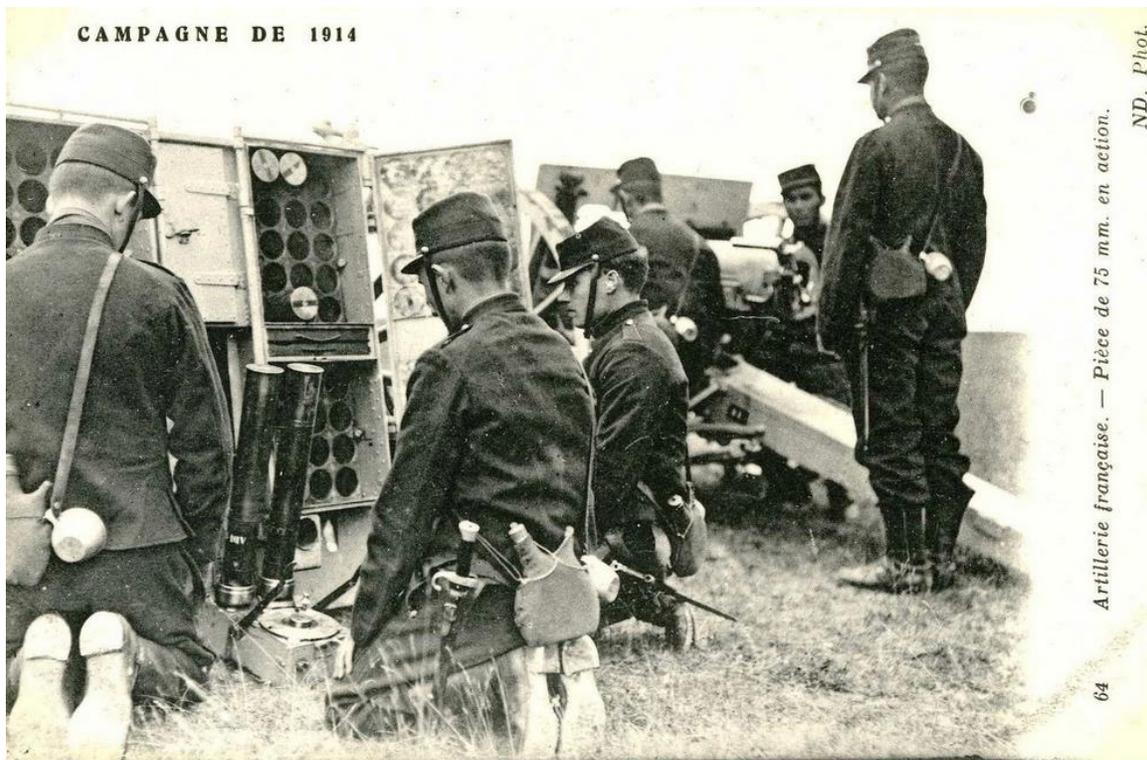
dramas de la matière humanisée. C'est la solidité d'une plaque d'acier qui nous intéresse par elle-même, c'est-à-dire l'alliance incompréhensible et inhumaine de ses molécules et de ses électrons, qui s'oppose par exemple à la pénétration d'un obus » (Lista 1973, 136). Semblables au canon à électrons des laboratoires qu'ils préfigurent, Marinetti investit les vecteurs de vitesse d'une propriété heuristique perçant les secrets d'un acier avec lequel il rêve de fusionner, comme il l'écrira dans « Le règne de l'homme multiplié » : « Le type inhumain et mécanique construit pour une vitesse omniprésente sera naturellement cruel, omniscient et combattif » (Lista 1980, 113).

A l'inverse le détournement apollinarien ne vise pas à la transmutation narcissique de soi en surhomme, mais à figurer un nouveau mode d'adresse vers l'être aimé. C'est pourquoi une déclaration telle que « Virilités du siècle où nous sommes / O canons » (« Fusées », 262) est toujours inscrite dans le contexte d'une adresse lyrique vers la Femme, ce que confirme le vers précédent : « Allongez le tir amour de vos batteries » (261). Selon une subtile modalité calligrammatique, le vers libre figure ici le canon, et le mot « amour » est visuellement inséré à la place de l'obus, si bien que le projectile est adressé vers la destinatrice du premier vers (« La boucle des cheveux noirs de ta nuque est mon trésor »). Loin de séparer les amants, ou de conjurer deux concepts honnis par le théoricien du futurisme (« le double alcool sentimental et luxurieux », Marinetti, 116), la vitesse apollinarienne actualise dans le même poème l'avènement de l'ancien chiasme tristanien (« Ni toi sans moi, ni moi sans toi ») : « Ma pensée te rejoint et la tienne la croise » (261).

Vitesse et « amour de loin »

Alors que la vitesse marinettienne exorcise la Femme comme incarnation de la Luxure et de l'Idéal, la représentation des vecteurs balistiques dans *Calligrammes* permet d'articuler ces deux postulations. Dans ce régime analogique on ne peut opposer l'amour érotique pour Lou et l'amour éthéré pour la jeune Madeleine. C'est la même figure féminine qui entre dans la tradition littéraire d'un code courtois de « l'amour de loin » illustré par Jaufré Rudel : « Lou mon amour lointain et ma divinité / Souffre que ton dévot adore ta beauté » (*Poèmes à Lou*, XXIV, 411). Par ailleurs la terminologie militaire désigne comme « servants » les soldats responsables

du chargement de la pièce, actualisant un univers courtois où l'allégeance du poète-serviteur est de rigueur. Ajoutons enfin que cette ritualisation de l'amour absolu est inscrite dans la configuration de la batterie de 75, qui ressemble à un autel voué à un mystère religieux des temps modernes. Il suffit d'observer la photographie des servants devant un caisson d'artillerie pour voir en quoi l'analogie chrétienne est virtuellement présente : ouverts, les caissons où sont rangés les obus ressemblent à un triptyque devant lequel les servants agenouillés semblent ici figés dans un étrange rituel d'adoration perpétuelle.



"Notre 75 mm - chargez la pièce". Collection Fortification et Mémoire.

Dispositif et poésie : « Mon désir est la région qui est derrière moi »

Le dispositif se comprend ici non seulement comme un détournement de la technique militaire à seule fin d'exprimer une subjectivité lyrique, ni même comme la réappropriation phénoménologique d'une technique arraisonnant le soldat proprement déshumanisé sur le *no man's land*. On parlera de « dispositif » lorsque l'écriture convoque un médium ou une technique externe afin de résoudre un problème pratique, en mettant en

évidence - voire en reconfigurant - des constructions idéologiques anciennes : celle qui oppose le corps et l'âme par exemple, qui structure l'imaginaire marionnettien écartelé entre la Luxure et l'Idéal (Hanna, 93-103).

Le problème pratique est ainsi formulé par Apollinaire : « Mon désir est la région qui est *devant moi* / Derrière les lignes boches / Mon désir est aussi *derrière moi* / Après la zone des armées » (« Désir », 263, je souligne). Or les médias à la disposition de l'artilleur échouent à matérialiser l'Absenté : bien qu'il corresponde quotidiennement, il se plaint d'un courrier qui lui paraît toujours trop lent et irrégulier. Comment s'adresser à quelqu'un lorsque le lieu d'où l'on écrit n'est que le numéro de code d'un « secteur postal » tenu secret, ou se fier à la « route invisible » de ces lettres et de ces paquets dont on peine à s'assurer qu'ils sont arrivés à destination (223)? Le médium photographique aussi laisse à désirer : car la photo ne présente qu'un avatar, l'empreinte lumineuse d'une pose théâtrale suspecte de duplicité : « Ta photo devant moi chère Lou je t'adore / Et tu sembles encore sourire à ton amant », *Poèmes à Lou*, XXIV, 411). Subissant l'empreinte du temps dans l'épreuve de la tranchée (« ce portrait qui s'efface », *Poèmes à Lou*, XXXVIII, 441), la photographie n'est donc qu'un pis-aller (« C'est la réalité des photos qui sont sur mon cœur que je veux », « C'est », 480). C'est dans ce contexte que l'arsenal balistique et pyrotechnique s'impose comme un modèle de projection amoureux.

Ce modèle, Apollinaire en fait d'abord l'expérience sur le terrain, par les feux du bivouac grâce auxquels le poète visualise comme sur un écran les silhouettes de son désir (« Les feux mouvants du bivouac / Eclairent des formes de rêve », « Les feux du bivouac », 250). Dans le funèbre paysage hivernal de « Chevaux de frise », l'artilleur évoque un premier mode de représentation descriptif (« Moi je décrivais tous les jours mon amour à Madeleine », 302). Mais c'est la référence à la fusée éclairante qui rend possible à la fois la présence de Madeleine devenue destinataire à la deuxième personne, et la promesse du chiasme final (« [...] La fusée s'épanouit fleur nocturne [...] Et je t'aime comme tu m'aimes / Madeleine », 303).

Dans le cas précédent, le dispositif analogique met en lumière cette conjonction entre l'industrie militaire et cinématographique analysée par Paul Virilio dans *Guerre et cinéma*, tout en réactivant le code de la littérature courtoise. Selon Virilio le projecteur anti-aérien est le symbole

d'un complexe militaro-industriel qui combine l'armement et le cinéma, ce que confirme d'ailleurs l'expression idiomatique anglaise « to shoot a film ». Instrument de propagande et symbole de la *XXth Century Fox*, le projecteur s'impose ainsi pour le dromologue comme le symbole de la surveillance permanente qui gouverne nos sociétés (123-125).



En construisant les métaphores du « projecteur du cœur » (« Simultanités », 286), ou du « projecteur de mon amour » (« Cote 146 », 484), Apollinaire n'investit pas seulement le *no man's land* d'une subjectivité amoureuse, il actualise aussi les similitudes d'un univers courtois dont Cervantès avait pourtant ratifié l'obsolescence, tout en surveillant l'amante qui pourrait s'affranchir de son autorité... Et alors que dans la légende Tristan meurt faute d'une erreur sémantique (on lui annonce que les voiles du bateau sont noires, Iseut n'est donc pas de retour sur la nef), Apollinaire s'empare de la technique pour renverser la fatalité du mythe: « Là-bas voici les blanches voiles / Des projecteurs jetés aux horizons d'espoir » (*Poèmes à Lou*, LI, 469).

Il y a donc dispositif dès lors que la stratégie de détournement de la technique militaire excède la simple subjectivation lyrique, ou le jeu de l'intertexte. Le poème « Reconnaissance » (222) est exemplaire à ce titre :

Un seul bouleau crépusculaire
Pâlit au seuil de l'horizon
Où fuit la mesure angulaire
Du cœur à l'âme et la raison

Le galop bleu des souvenirs

Traverse les lilas des yeux

Et les canons des indolences

Tirent mes songes vers
les
cieux

Jusqu'à présent la critique a montré que de nombreux poèmes de guerre sont adressés à la fois à Madeleine et à Lou, avec parfois de légères modifications, afin de prévenir la suspicion de l'une ou l'autre destinataire. Cependant on n'a pas analysé la nouveauté d'un régime poétique où c'est la transposition du dispositif de visée du canon de 75 qui détermine les significations du texte. Les manuels d'artillerie de l'époque soulignent en effet l'importance d'un point de repère stable lors de l'opération de visée : « Les directions d'attaque sont fixées, autant que possible, d'après des repères naturels visibles sur le terrain » (*Manuel du gradé de l'artillerie de campagne*, 486). Dans le feu de la mêlée, les signes de la présence ennemie peuvent se brouiller et désorienter le calcul de l'angle de visée malgré le frein de recul. Sauf à tirer à vue, ce qui se produisait le plus souvent dans la réalité des combats, il fallait donc un repère stable, un arbre par exemple : le « bouleau » n'est donc pas nécessairement la cible, mais le point de repère. Ce qui surdétermine ici le double envoi du poème à Lou et à Madeleine, c'est donc dans un premier temps le détournement d'une technique de visée : viser l'une, c'est tirer sur (ou s'adresser à) l'autre. La médiation balistique opère une triangulation grâce à laquelle sont réconciliées non seulement deux figures de femmes qu'on a jusqu'à présent opposées (Lou la charnelle, Madeleine l'intellectuelle), mais aussi

les deux incarnations de la femme que Marinetti ne cesse de fustiger : la femme associée à la luxure, et la femme idéale associée au « clair de lune ».

L'envoi simultané du poème à Lou et à Madeleine excède ainsi la visée pratique selon laquelle Apollinaire aurait voulu « préserver sa création » en multipliant par deux les chances de survie du manuscrit (Debon, 172). Le détournement de l'arsenal militaire ne se limite pas non plus à la subjectivation lyrique d'un titre qui s'entend au sens propre (reconnaissance du terrain) et au figuré (reconnaissance à la femme qui rend possible l'amour, et donc l'inspiration du poème lui-même). En fait la triangulation du dispositif de « Reconnaissance » se comprend une nouvelle fois à l'intérieur de la querelle virtuelle sur le statut de la vitesse. Chez Marinetti, l'imaginaire de la vitesse s'incarne dans l'arsenal militaire, afin d'exorciser toutes les traces du passé et du « sentimentalisme » qu'attestent ses propres poèmes de jeunesse. Dans « Le dompteur » (1909) par exemple, l'opposition entre l'âme et le corps de la femme structure l'ensemble d'un poème au style encore pénétré de symbolisme : « Voici l'amour dompteur qui cravache / d'un lourd désir clouté de feu / ton *corps* lâche et violent [...]. Et pourtant c'est la rose ingénue de ton *âme* / que je détacherai de tes jeunes mamelles [...] » (Lista 1977, 32-33, je souligne).

Pour résoudre cette opposition binaire, Apollinaire s'approprie le dispositif de visée qui équipe le canon de 75 « à tir rapide ». Notons d'abord que le dualisme marinettien est déjà inscrit virtuellement dans la nomenclature technique du canon : chargé dans la « culasse », l'obus circule dans l' « âme » du canon (désignant le cylindre intérieur rayé grâce auquel l'obus tourne sur lui-même pour gagner en stabilité gyroscopique et en précision), et il en ressort par la « bouche à feu ». Le dispositif apollinarien consiste à modifier les termes : en substituant la triangulation cœur/âme/raison à celle, classique, du cœur et de la raison. En s'appropriant une technique (la mesure des angles de tir), Apollinaire peut ainsi se rêver en héros cornélien capable de résoudre un dilemme entre le cœur et la raison, sans qu'il soit nécessaire d'ailleurs d'assigner l'une ou l'autre postulation à Lou ou Madeleine.

Plus profondément, il y a « dispositif » dans la mesure où le détournement d'une technique de visée équipant le canon « à tir rapide » est une réponse à la « religion » marinettienne de la vitesse. A la fin de *La nouvelle religion de la vitesse*, Marinetti transpose audacieusement le

symbole chrétien de la Passion dans l'espace mathématique des deux axes perpendiculaires de l'abscisse (axe horizontal correspondant à la « vitesse terrestre ») et de l'ordonnée (axe vertical correspondant à la « vitesse aérienne »). Marinetti visualise le parcours horizontal et vertical d'un surhomme épris de vitesse, pour vérifier une équation ainsi formulée : « Vitesse = éparpillement + condensation du moi » (Lista 1973, 370).

Or dans « Reconnaissance » Apollinaire inscrit sa propre axiologie à l'intérieur d'une figuration calligrammatique discrète : celle du dispositif de visée du « collimateur », un « instrument de visée qui permet un pointage précis ». En effet, conformément à l'édition originale de « Case d'armons » (Debon, 156), le **T** qui surligne les majuscules de « **T**averse » et « **T**ire » se déchiffre comme les deux « lignes de foi » du collimateur : « La ligne de visée est formée par un collimateur, dont les lignes de foi, l'une horizontale, l'autre verticale, sont tracées en croix sur [...] fond noir » (TLF⁴). Sur le champ de bataille, l'œil du pointeur doit rapidement parcourir ces deux lignes de foi (horizontale et verticale), afin de pouvoir régler le tir sur la cible. L'inscription calligrammatique des « lignes de foi » du collimateur (le **T**) permet ainsi l'appropriation du symbole chrétien, et sa pseudo-mathématisation marinettienne, en faveur d'une nouvelle axiologie : un nouvel amour réconciliant l'amour luxurieux (axe horizontal) et l'amour idéal (axe vertical). Pour Marinetti le parcours imaginaire de l'axe horizontal et vertical marque l'avènement du surhomme fusionnant avec les vecteurs de vitesse terrestre ou aérien ; Apollinaire, au contraire, reconfigure, à travers ce dispositif de visée, une relation amoureuse virtuelle réconciliant l'amour idéal et la luxure. C'est dans ce contexte d'une querelle virtuelle de la vitesse qu'on doit comprendre la métaphore des « canons des indolences ». Dans *Tuons le clair de lune !*, Marinetti rêvait de « canons futurs » bombardant la ville de Paralyse, et préparant une percée contre la « Lune charnelle, la Lune aux belles cuisses chaudes » afin de proclamer l'avènement du règne de la vitesse (Lista 1973, 107 ; 109). Dans le poème d'Apollinaire, les « canons des indolences » détournent la technique du canon de 75 à tir rapide en faveur d'un espace accueillant paradoxalement la mélancolie du « galop des souvenirs » et la rêverie confuse d'un amour futur.

Fusant

Acteur glorieux de la Grande Guerre, le canon de 75 s'impose dans la poésie de guerre d'Apollinaire comme un vecteur de vitesse dont les effets dévastateurs sont détournés, afin de repenser le rapport ambigu du soldat à la femme restée en-deçà de la zone des armées : femme idéalisée ou érotisée, qui menace de s'affranchir de l'autorité masculine. L'analyse des manuels d'artillerie et des cartes postales de l'époque, confrontée à une lecture de l'intertexte marionnettiste, permet ainsi de déplacer l'éternelle question qui hante la critique de *Calligrammes* : Apollinaire a-t-il été fasciné par la guerre ? Car le détournement du « glorieux 75 » met surtout en lumière une véritable querelle de la vitesse sous-jacente, dont l'enjeu dépasse le simple différend esthétique. Annonçant son ralliement aux idées mussoliniennes (Poggioli, 94-101), Marinetti s'approprie un arsenal militaire misogyne symbolisant la glorification d'un Moi surpuissant. Inversement Apollinaire détourne l'arsenal balistique, afin de réinscrire la femme dans la tradition de l'amour courtois, tout en projetant dans l'imaginaire nocturne du *no man's land* l'exubérance d'une sexualité débridée et partagée. Loin d'être fasciné par la « Merveille de la guerre », Apollinaire transfigure ainsi le canon de 75, « Merveille de la guerre européenne », en vecteur amoureux.

Notes

1. Je voudrais remercier le personnel des archives du Musée de l'Armée (Hôtel National des Invalides), en particulier Christophe Matthys qui m'a expliqué le fonctionnement du canon de 75, et de son dispositif de visée.
2. « Un obus vient mourir sur le canon factice / Que les boches ont repéré » (*Poèmes à Lou*, XLVII, 458). Le numéro des pages renvoie à l'édition des poésies dans l'édition de la Pléiade. Voir aussi Coutin.
3. Je renvoie ici à la notion définie par Cinzia Blum pour qui la fiction futuriste de puissance (« Futurist fiction of power ») relève d'une série de stratégies visant à réévaluer « the old, collapsed fiction of man's mastery of the universe and of language » (19).
4. Cité à l'article « Foi » du TLF (site 5).

Ouvrages cités

- Apollinaire, Guillaume, *Cœuvres poétiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981.
- Blum, Cinzia Sartini, *The Other Modernism*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, Paris, A. Colin, 1905.
- Campa, Laurence, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, Biographies NRF, 2013.
- Coutin, Cécile, *Tromper l'ennemi*, Paris, Ministère de la défense, 2012.
- Debon, Claude, « *Calligrammes* » dans tous ses états. *Edition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Vanves, Calliopées, 2008.
- Charles-Lavauzelle, Henri, *Manuel du gradé de l'artillerie de campagne : à l'usage des sous-officiers, brigadiers et élèves brigadiers, des élèves officiers de réserve et des candidats à l'École militaire de l'Artillerie*, Paris, 20e édition 1915.
- Décaudin, Michel, « Apollinaire et Marinetti », dans *Mélanges de littérature française moderne offerts à Garnet Rees*, Minard, 1980.
- Fongaro, Antoine, « De l'obscène à l'érotique voilée dans *Calligrammes* », in *Saggi e ricerche di letteratura francese* 23, 1984.
- Hanna, Christophe, *Poésie Action Directe*, Al Dante, Romainville, 2003.
- Lista, Giovanni, *Futurisme; Manifestes - Proclamations, Documents*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973.
- Lista, Giovanni, *Marinetti et le futurisme, études, documents, iconographie*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1977.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Le Futurisme*, Lausanne, L'Age d'Homme, Collection Avant-Gardes, 1980.
- Une merveille du génie français. Notre 75. Par un Artilleur*. Paris, A. Quillet, 1915.
- Morin-Rotureau, Évelyne, 1914-1918. *Combats de femmes*, Paris, Autrement, Collection Mémoires, 2004.
- Poggioli, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1981.
- Revue Armée et marine*, éditée par Jules de Cuverville, 5e année n.33, 16 août 1903.
- Virilio, Paul, *Guerre et Cinéma I: Logistique de la perception*, Paris, Cahiers du Cinéma, 1991.
- Zancarini-Fournel, Michelle, « Travailler pour la patrie ? », dans 1914-1918. *Combats de femmes*, Autrement, Collection 2004.

Sites

1. <http://www.defense.gouv.fr/terre/bloc-les-essentiels/les-grades>
2. <http://www.cndp.fr/crdp-reims/memoire/bac/1/GM/dossiers/femmes.htm>
3. http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=945
4. <http://rosalielebel75.franceserv.com/canon-campagne-75.html>
5. <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/foi>