Marianne Simon-Oikawa

La Poésie idéographique de Pierre Albert-Birot

RIEN NE FASCINE COMME LES LOINTAINS. Leur indistinction même met en branle toutes les facultés du spectateur, saisi par ce qu'il voit et avide de l'interpréter, souvent à l'aune de ses propres fantasmes. On sait le rôle que ces lieux de mirage jouèrent dans l'esthétique et dans la littérature occidentales. Les paysages de l'Afrique du Nord fournirent aux peintres du XIXe siècle de nouveaux thèmes et de nouvelles couleurs. L'estampe japonaise les éveilla à une esthétique inédite, leur inspirant en retour certaines de leurs expériences les plus audacieuses.

Au début du XXe siècle, l'idéogramme devait à son tour constituer, pour les poètes, une formidable machine à rêver et à créer. Exotique, il l'était doublement, d'abord par la situation géographique des cultures y ayant recours, mais aussi par son principe même, si différent de celui sur lequel l'alphabet repose. Associant au vertige de l'Orient la magie d'une écriture qui relie indissociablement visible et lisible, l'idéogramme pouvait devenir le support d'une cristallisation de l'imaginaire graphique des écrivains. Les poètes voyageurs – on pense à Paul Claudel, Victor Segalen ou Henri Michaux – y furent souvent sensibles. Mais d'autres aussi, sans quitter leurs terres, l'évoquèrent, voire tentèrent de le transposer dans leurs propres créations, poétiques ou graphiques. Guillaume Apollinaire fut de ceux-là. Qualifiant ses poèmes visuels d'«idéogrammes lyriques», avant d'inventer pour eux le terme «calligrammes», il fit du mot «idéogramme» un usage étendu,

SIMON-OIKAWA Marianne, «La Poésie idéographique de Pierre Albert-Birot», *RiLUnE*, n. 8, 2008, p. 145-164.

visant à souligner la révolution qu'introduisait une poésie alphabétique redonnant ses pouvoirs à l'image[1].

C'est dans le sillage d'Apollinaire, et non au cours de longs voyages, que Pierre Albert-Birot (1876-1967) découvrit l'idéogramme, synonyme pour lui de «calligramme». Le mot le séduisit: il écrivit à son tour des «poèmes idéogrammatiques», avant d'y renoncer, assez rapidement. L'idéogramme fut cependant chez lui plus qu'un simple engouement, l'expression d'une mode à laquelle il aurait sacrifié. S'il abandonna le mot, il ne semble pas en effet avoir rejeté les principes sur lesquels repose le signe idéographique lui-même. On se propose ici d'examiner les formes et les enjeux de l'idéogramme dans l'œuvre de ce poète qui, indifférent à l'écriture chinoise, sut retrouver sous d'autres noms, et à l'intérieur du système alphabétique, les principes d'une écriture visuelle proprement idéographique.

Ce n'est pas par la Chine ou par le Japon que Pierre Albert-Birot vint à l'idéogramme. Sans être particulièrement attiré par les voyages, il n'était pas indifférent aux pays lointains. Sa connaissance de ces deux pays, bien qu'indirecte, aurait pu suffire à le mettre sur la voie de leur écriture. Il semble pourtant que son intérêt pour l'Extrême-Orient ne l'ait jamais conduit à s'interroger sur le système idéographique lui-même. Du moins rien dans l'œuvre ne fait état d'éventuelles réflexions sur le sujet. Un tel silence mérite d'être rappelé, ne serait-ce que parce qu'il permet de mesurer chez Albert-Birot l'importance de l'association du mot «idéogramme» à la poésie d'Apollinaire.

Rappelons les faits. Né à Angoulême en 1876, Pierre Albert-Birot monta à Paris fin 1892 et commença par étudier la peinture et la sculpture à l'École des Beaux-Arts[2]. En 1900, il devint restaurateur d'objets d'art chez un grand antiquaire, Édouard Larcade. Cet emploi, qu'il conserva toute sa vie, lui assura, outre un gagne-pain régulier, la

---

[1] Le mot «révolution» est utilisé par exemple dès 1914 par Gabriel Arbouin dans son article «Devant l'idéogramme d'Apollinaire» (*Les Soirées de Paris* 1971: p. 383).

[2] Albert-Birot mit un terme à sa carrière artistique après la guerre: «J'ai fait en 1916 deux ou trois tableaux cubistes, et deux ou trois peintures abstraites, et ce fut tout. J'ai opté définitivement pour les lettres, en 1918, j'ai liquidé tout ce que j'avais dans mon atelier, donnant par ci, cassant par là [...]. Dorénavant, tout pour la plume, tout à la plume» (Albert-Birot 1988: p. 41). Marie-Louise Lentengre, de son côté, précise: «Albert-Birot reprit deux fois le pinceau au cours de sa vie. Pendant les années trente, il revint à l'art figuratif, peignant des objets d'après nature et des nus; en 1955, il fit exactement quatre toiles, pour savoir, en la produisant lui-même, ce qu'était alors la peinture abstraite» (Lentengre 1993: p. 75). On renverra aussi, pour compléter cette monographie, à Renouard 1997.

fréquentation quotidienne de chefs-d'œuvre. Il le mit en particulier en contact avec des objets orientaux. Larcade avait constitué une importante collection d'art Ming, qu'Albert-Birot restaura, et dont son œuvre littéraire porte témoignage. Le premier poème qu'Albert-Birot publia dans sa revue *SIC* (Sons, Idées, Couleurs, Formes), fondée en janvier 1916, est d'ailleurs intitulé *La Kouan'inn bleue*, et prend pour sujet une statuette représentant la déesse de la compassion Kouan'inn, qu'il «eut sans doute [...] entre les mains» (Albert-Birot 1992: p. 235). Un des textes du *Catalogue de l'antiquaire*, publié pour la première fois en 1923, est intitulé «Une plaque porcelaine turquoise Ming avec ornements de personnages en relief» (Albert-Birot 1993: p. 41-42). Mais nulle part Albert-Birot ne parle d'idéogramme. Il y est tout aussi indifférent en 1967, dans l'une des *Deux cent dix gouttes de poésie*: «La lune est faite pour la Chine / Les fruitiers en fleurs pour les Chinois / C'est pourquoi la porcelaine / Un beau soir a fleuri / Au clair de lune» (Albert-Birot 1982: p. 241).

L'écriture japonaise, issue des caractères chinois, est tout autant absente de son paysage mental, alors même qu'il évoque à plusieurs reprises la littérature de ce pays, lui consacrant dans *SIC* deux textes particulièrement longs (n. 21-22, septembre-octobre 1917, et n. 23, novembre 1917). Peut-être l'intérêt soudain pour la poésie japonaise fut-il nourri, et même suscité, par un interlocuteur nippon, venu l'interroger sur sa poésie et auteur d'un article publié en japonais le 1er février 1917, dans la revue *Mita bungaku* (La Littérature de Mita), sous le titre: «Un Mouvement artistique récent en France» (*Furansu saikin geijutsu undô*). Dans cet article signé seulement de la mention «de notre correspondant à Paris» (*Pari no shiyû*), l'auteur raconte une visite rendue à la fin du mois d'octobre 1916 au couple Albert-Birot. Cherchant à situer le poète dans le paysage poétique contemporain, il lui demande quels sont ses liens avec les dadaïstes, les futuristes, ou encore Baudelaire, tandis qu'Albert-Birot s'emploie à le convaincre de son indépendance vis-à-vis de ces derniers. Lorsqu'Albert-Birot publie ses deux articles dans *SIC*, c'est avec l'espoir de découvrir, dans cette littérature nouvelle pour lui, les traces d'une modernité analogue à celle que lui-même est en train d'explorer à Paris. Las. Son deuxième article fait part de sa déception. «Il a été fait mention dans le dernier numéro de *SIC* d'un mouvement poétique d'*avant-garde* au Japon. C'est trop dire», regrette-t-il (Albert-Birot 1980: p. [174]).

Les relations d'Albert-Birot avec la poésie japonaise ne s'arrêtèrent pas là. Le poète composa une série de dix-neuf «*hai-kai*» dont certains furent publiés en 1920 dans le n. 84 de la *Nouvelle Revue*

Française[3]. L'ensemble fut ensuite repris dans *La Lune ou le livre des poèmes*, publié en septembre 1924 (Albert-Birot 1992). Albert-Birot, amateur de formes brèves, vit dans ces poèmes une occasion d'explorer pour lui-même les possibilités d'un format poétique très réduit. Son intérêt pour cette écriture poétique particulière aurait pu le pousser à étudier de plus près l'écriture tout court dans laquelle cette forme se donnait à lire. Il n'en fut rien.

Peut-être la Chine et le Japon étaient-ils trop lointains pour susciter chez lui un intérêt personnel qui dépassât la simple curiosité. La Kouannin ne fut jamais qu'un objet d'art à réparer, la poésie japonaise une poésie encore trop symboliste, le haiku un genre déjà pleinement français[4]. L'écriture idéographique, chinoise ou japonaise, lui demeura foncièrement étrangère. Il n'y vit jamais un écho à ses préoccupations, ni un tremplin pour ses propres rêves.

C'est non pas en Extrême-Orient, mais dans une poésie occidentale, celle d'Apollinaire, que la référence à l'idéogramme chez Albert-Birot trouve son origine. Il venait de fonder, en janvier 1916, sa revue *SIC* lorsqu'il rencontra Apollinaire, vraisemblablement en avril de la même année, par l'intermédiaire du peintre futuriste italien Gino Severini. La part la plus connue de cette intimité est la première et unique représentation, en juin 1917, des *Mamelles de Tirésias*, dont Pierre Albert-Birot assura la mise en scène (Lentengre 1993: p. 116-122). Mais dans le domaine poétique aussi, l'amitié des deux poètes fut particulièrement profonde. Albert-Birot publia dans *SIC* plusieurs poèmes d'Apollinaire, dont «Il pleut» (n. 12, décembre 1916), et «Pablo Picasso» (n. 17, mai 1917), un entretien avec Guillaume Apollinaire intitulé «Les Tendances nouvelles» (n. triple 8-9-10, août-septembre-octobre 1916), ainsi que deux comptes rendus de recueils (n. 12, décembre 1916, et n. 26, février 1918). La mort d'Apollinaire, survenue le 9 novembre 1918 et annoncée dans le n. 34 (novembre 1918), fit l'objet d'un numéro spécial consacré à sa mémoire (n. triple 37-39-39, janvier et 15 février 1919). Albert-Birot y donna un texte dont le titre, «Ma main amie», suggère à lui seul le rôle que joua

[3] Ce numéro de la *NRF* devait d'ailleurs marquer une étape importante dans l'histoire du *haiku* en France. Le 29 mars 1924, dans un article des *Nouvelles littéraires* intitulé *Du haikai français*, Benjamin Crémieux vit dans l'année 1920 «l'année du haiku».

[4] Paul Couchoud avait par exemple publié une série de *haikai* dans *Au fil de l'eau* en 1906, et Vocance une autre dans *Cent visions de guerre* en 1916.

Apollinaire auprès du directeur de *SIC*[5]. Dans «Poèmepréfaceprophétie» placé en tête de *Trente et un poèmes de poche*, le premier recueil de poèmes d'Albert-Birot, Apollinaire pour sa part décrivait ainsi son nouvel ami:

> Pierre Albert-Birot est une sorte de pyrogène[6]
> Si vous voulez enflammer des allumettes
> Frottez-les donc sur lui
> Elles ont des chances de prendre
> (Apollinaire 1965: p. 684)

La comparaison d'Albert-Birot avec un pyrogène est d'une étonnante justesse. Celui auprès duquel tout prenait feu, mais qui avait aussi besoin d'une allumette pour déclencher sa création, rechercha en effet toute sa vie, pour se construire et s'inventer, d'autres esprits que le sien auxquels se frotter. Apollinaire et son idéogramme furent de ceux-là.

Les occurrences du mot «idéogramme» chez Albert-Birot se limitent à trois mais, concentrées sur un laps de temps très court, entre 1917 et 1918, elles se situent dans la mouvance de la poésie apollinarienne. Le mot apparaît pour la première fois dans un court article publié en février 1917. On y lit:

> Qu'il nous soit permis de révéler au *Cri de Paris* une découverte sensationnelle que nous venons de faire après de longues et pénibles recherches: on retrouve des traces de poèmes simultanés (pour *le Cri de Paris*) d'idéogrammes (pour *SIC*) un peu avant le *Charivari*, nous en avons même découvert un en parfait état de conservation en forme de dive bouteille dans le livre d'un nommé Rabelais qui remonterait paraît-il à près de 400 ans, et des indices certains nous permettent de croire que d'autres auteurs plus anciens s'étaient exercés aussi à ce petit jeu-là. (Albert-Birot 1980: p. [111])

Grand lecteur de Rabelais, Albert-Birot connaissait depuis longtemps la dive bouteille. Pourquoi y faire allusion à ce moment précis, et qualifier de surcroît ce poème d'«idéogramme»? Sa découverte, l'humour même de la déclaration le laisse entendre, n'a rien de récent, ni n'est le fruit d'enquêtes très poussées. Le poète se souvient ici manifestement des débats entre Apollinaire et ses détracteurs à partir de 1914 dans *Paris-Midi* et *Les Soirées de Paris*.

---

[5] Apollinaire «avait coutume de terminer ses lettres par la formule: "Ma main amie"», rappelle Arlette Albert-Birot (Albert-Birot 1992: p. 243).

[6] Le pyrogène était un objet en porcelaine présent sur toutes les tables des cafés, à la disposition des clients. Il suffisait, pour avoir du feu, d'y gratter des allumettes soufrées.

La première version de *Calligrammes*, mise en souscription au milieu de 1914 pour paraître en août de la même année, et qui portait alors le titre *Et moi aussi je suis peintre*, désignait les poèmes sous le terme «idéogrammes lyriques[7]». Le mot «calligramme», inventé «probablement en 1917» (Décaudin 1993: p. 74) ne devint officiel que le 15 avril 1918, date de l'achevé d'imprimer de *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre (1913-1916)*. Lors de la parution des premiers «idéogrammes», donc, dans *Les soirées de Paris*, les poèmes d'Apollinaire suscitèrent la polémique. Félicien Fagus, reprochant à Apollinaire de n'avoir rien inventé de nouveau, affirmait ainsi dans la rubrique «Gazette des Lettres» de *Paris-Midi*, le 20 juillet 1914: «Mais c'est vieux comme le monde, la machine de ce farceur d'Apollinaire. C'est proprement la *poésie figurative* qui fit les délices de nos ancêtres! Le Verre de Panard est dans tous les dictionnaires de littérature, sans parler de la Dive bouteille de Rabelais». Apollinaire se défendit, deux jours plus tard, en répondant:

> Les figures univoques de Rabelais et de Panard sont inexpressives comme les autres dessins typographiques, tandis que les rapports qu'il y a entre les figures juxtaposées d'un de mes poèmes sont tout autant expressifs de lyrisme que les mots qui les composent. Et là, au moins, il y a, je crois, une nouveauté. (*Paris-Midi*, 22 juillet 1914)

Deux ans et demi se sont écoulés depuis ces débats vigoureux comparant les poèmes d'Apollinaire à la dive bouteille, quand Albert-Birot lui-même publie son article dans *SIC*. Mais le poète a eu entre temps l'occasion de s'intéresser de très près à la poésie visuelle d'Apollinaire. Il a en particulier supervisé, deux mois plus tôt, la réalisation typographique de «Il pleut», publié dans le n. 12 (décembre 1916) de *SIC*[8]. De manière plus générale, il fréquentait assidûment Apollinaire. N'avait-il pas l'occasion de parler avec lui de ses «idéogrammes»? Lui-même écrit:

> Je n'ai [...] été en amitié avec lui que durant deux années et demie, dit-il, mais dans ce peu de temps nous avons travaillé pas mal ensemble et je l'ai vu à toutes les heures, devant sa table à toilette, devant sa table à manger, devant sa table à écrire, dans les hauteurs qu'il habitait, au 202

---

[7] Apollinaire 2006, Debon 2004 et 2008. Sur les relations entre calligramme et idéogramme, on nous permettra de renvoyer aussi à Simon-Oikawa 2007.

[8] La réalisation elle-même avait été confiée à l'imprimeur Levé. «C'est Levé lui-même qui, n'osant confier cette tâche à un ouvrier, compose sur le marbre, lettre à lettre, le fameux calligramme d'Apollinaire "Il pleut", publié dans le n. 12, petit chef-d'oeuvre de typographie obtenu en une nuit de travail» (Lentengre 1993: p. 108).

> du boulevard Saint-Germain [...]. Oui, nous avons travaillé pas mal ensemble durant ce peu de temps [...] et que de choses nous aurions pu faire tous les deux s'il avait vécu. Car je sais que nous nous serions compris de plus en plus, à l'heure de sa fin je m'entrouvrais tout juste (Lentengre 1993: p. 103).

Après la publication de «Il pleut», *SIC* annonce la publication imminente de *Calligrammes* à la rubrique *Etc*... du nº 16 (avril 1917), puis à nouveau, plus brièvement, dans le nº 17 (mai 1917). Dans la revue le recueil ne fait l'objet d'aucun compte rendu, ce qui nous prive du jugement d'Albert-Birot, mais c'est en parfaite synchronie avec la parution de *Calligrammes*, le 15 avril 1918, qu'Albert-Birot donne, en première page du nº 28 de *SIC*, daté d'avril 1918, son tout premier poème à voir, intitulé «Les Éclats, poème idéogrammatique» (fig. 1).

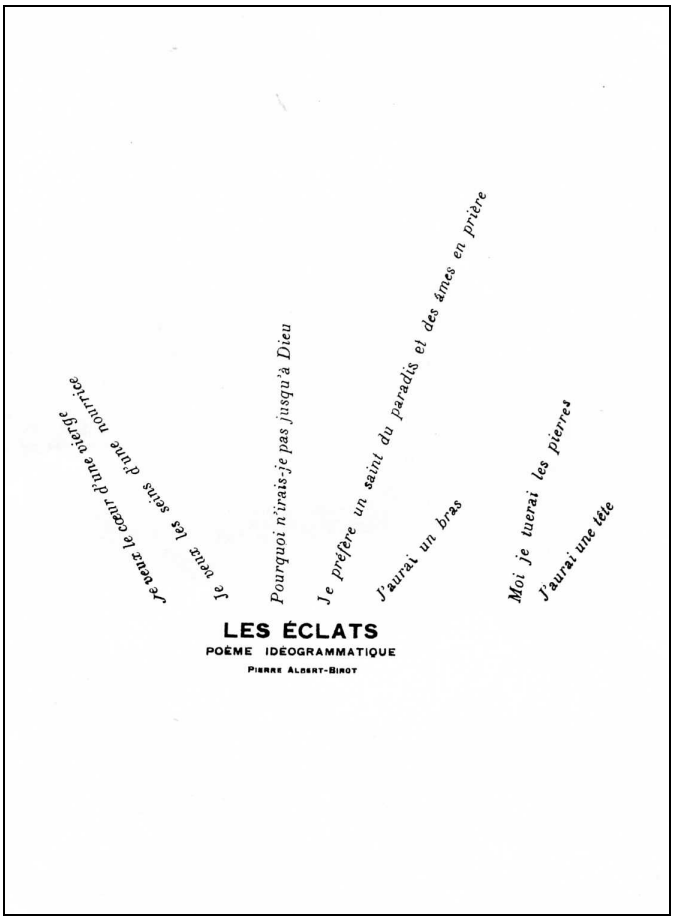
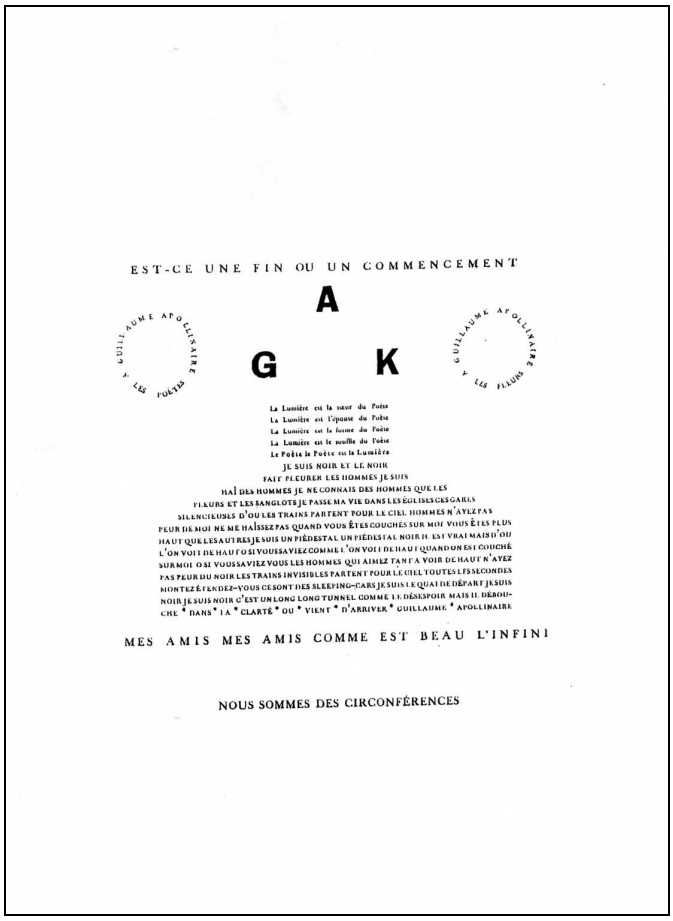


Figure 1. Pierre Albert-Birot, «Les Éclats, poème idéogrammatique», *SIC*, n. 28, avril 1918, tiré de Pierre Albert-Birot, *SIC*, Paris: Jean-Michel Place, 1980, p. [209].

L'association du mot «idéogramme» à la poésie visuelle était ainsi, à l'intérieur de sa propre œuvre, scellée. «Les Éclats» se présente sous la forme de courtes phrases rayonnant à partir d'un point situé en bas du poème. L'influence d'Apollinaire y est sensible. Le titre lui-même, qui évoque la forme éclatée du poème, n'est pas sans rappeler la thématique de l'explosion, récurrente dans les «poèmes de la paix et de la guerre», sous-titre de *Calligrammes*, et le regroupement des lignes verticales en faisceau rapproche même la mise en page de ce poème de celle d'un poème comme «Visée» par exemple.

C'est dans un contexte apollinarien plus explicite encore que le troisième et dernier «idéogramme» d'Albert-Birot apparaît (fig. 2). Son premier titre, «Idéogramme destiné au tombeau de Guillaume Apollinaire», ne laisse aucun doute sur les circonstances de sa composition. Réalisé juste après la mort d'Apollinaire, il se veut un hommage au poète disparu. Sa mise en page, minimale, parfaitement symétrique, évoque la forme d'un catafalque avec une inscription au centre, formée des initiales A (Apollinaire) G (Guillaume) K (Kostrowitsky), et deux couronnes mortuaires, l'une déposée par «les poètes», l'autre par «les fleurs». Le texte placé à l'intérieur du cercueil, qui évoque la lumière, reprend à sa façon la mise en scène du nom du poète, dans une disposition compacte. Le catafalque proprement dit, développe par contraste une méditation sur le noir, mais pour rejoindre à la fin la clarté, celle «où vient d'arriver Guillaume Apollinaire».


EST-CE UNE FIN OU UN COMMENCEMENT

A

G K

GUILLAUME APOLLINAIRE A LES POÈTES

GUILLAUME APOLLINAIRE A LES FLEURS

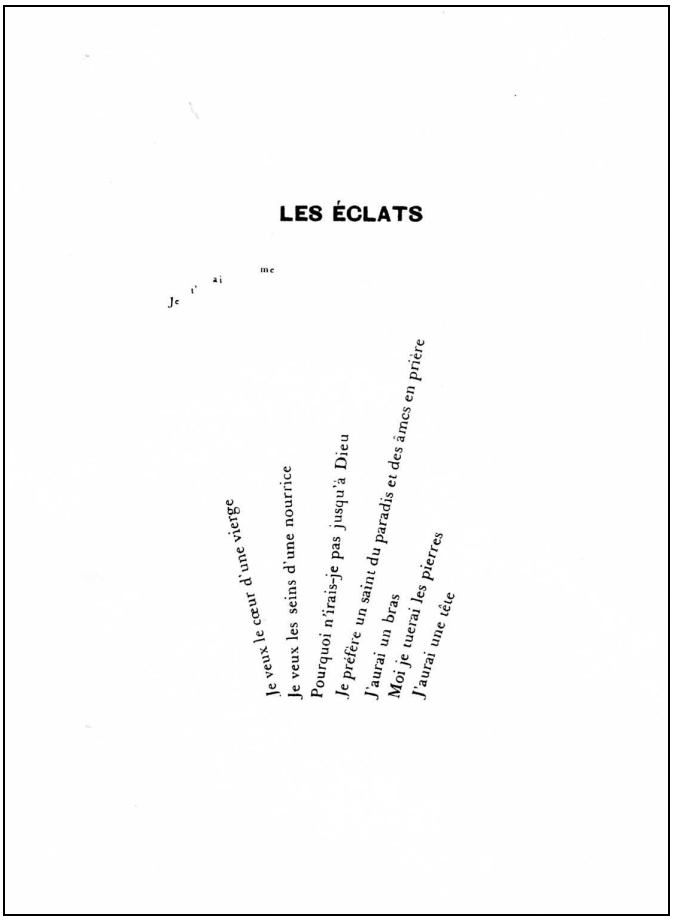
La Lumière est la sœur du Poète
La Lumière est l'épouse du Poète
La Lumière est la femme du Poète
La Lumière est le souffle du Poète
Le Poète le Poète est la Lumière
JE SUIS NOIR ET LE NOIR
FAIT PLEURER LES HOMMES JE SUIS
HAÏ DES HOMMES JE NE CONNAIS DES HOMMES QUE LES
FLEURS ET LES SANGLOTS JE PASSE MA VIE DANS LES ÉGLISES CES GARES
SILENCIEUSES D'OU LES TRAINS PARTENT POUR LE CIEL. HOMMES N'AYEZ PAS
PEUR DE MOI NE ME HAÏSSEZ PAS QUAND VOUS ÊTES COUCHÉS SUR MOI VOUS ÊTES PLUS
HAUT QUE LES AUTRES JE SUIS UN PIÉDESTAL UN PIÉDESTAL NOIR IL EST VRAI MAIS D'OU
L'ON VOIT DE HAUT O SI VOUS SAVIEZ COMME L'ON VOIT DE HAUT QUAND ON EST COUCHÉ
SUR MOI O SI VOUS SAVIEZ VOUS LES HOMMES QUI AIMEZ TANT A VOIR DE HAUT N'AYEZ
PAS PEUR DU NOIR LES TRAINS INVISIBLES PARTENT POUR LE CIEL TOUTES LES SECONDES
MONTEZ ÉTENDEZ-VOUS CE SONT DES SLEEPING-CARS JE SUIS LE QUAI DE DÉPART JE SUIS
NOIR JE SUIS NOIR C'EST UN LONG LONG TUNNEL COMME LE DÉSESPOIR MAIS IL DÉBOU-
CHE " DANS " LA " CLARTÉ " OU " VIENT " D'ARRIVER " GUILLAUME " APOLLINAIRE

MES AMIS MES AMIS COMME EST BEAU L'INFINI

NOUS SOMMES DES CIRCONFÉRENCES

Figure 2. Pierre Albert-Birot, «Poème au mort», *La Lune ou le livre des poèmes*, 1924, tiré de Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1924*, Mortemart: Rougerie, 1992, p. 199-202.

La mort d'Apollinaire, point culminant de la référence idéographique chez Albert-Birot, marque aussi toutefois celui de son abandon. Exposant une série de poèmes visuels à la Galerie Chareau, du 26 novembre au 3 décembre 1921, Albert-Birot présente encore son «Idéogramme destiné au tombeau de Guillaume Apollinaire». L'exposition suivante, organisée à la Galerie Weill, du 8 au 15 juin 1922, ne mentionne plus que «Poème à Apollinaire». *La Lune* en fait un «Poème au mort». Dans *La Lune* encore, «Les Éclats, poème idéogrammatique» mis en page dans une disposition plus resserrée, perd son sous-titre (fig. 3).



LES ÉCLATS

Je veux le cœur d'une vierge
Je veux les seins d'une nourrice
Pourquoi n'irais-je pas jusqu'à Dieu
Je préfère un saint du paradis et des âmes en prière
J'aurai un bras
Moi je tuerai les pierres
J'aurai une tête

Figure 3. «Les Éclats», *La Lune ou le livre des poèmes*, 1924, tiré de Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1924*, Mortemart: Rougerie, 1992, p. 121.

Mentionné par Albert-Birot pour la première fois en février 1917, utilisé dans le titre de deux de ses propres poèmes en 1918, le mot «idéogramme» a donc tout à fait disparu du vocabulaire du poète au moment où celui-ci publie son plus important recueil de poèmes visuels, *La Lune*, en 1924. Albert-Birot n'expliqua jamais les raisons de cette évolution, mais plusieurs hypothèses peuvent être avancées.

On peut d'abord remarquer qu'Albert-Birot reprit le mot «idéogramme» assez tard, très peu de temps avant qu'Apollinaire lui-même y renonce, au profit de «calligramme». Au début des années vingt, l'emploi du terme pour désigner un type particulier de poésie visuelle pouvait lui paraître déjà daté. De manière générale, Albert-Birot semble avoir préféré à un mot unique et englobant, pour désigner ses poèmes, des termes composés, comme «Poème-paysage» (Albert-Birot 1987), «poème-affiche», «poème-pancarte», «poème-rébus» (Albert-Birot 1992), ou encore «poème-timbre» (Albert-Birot

1983), tous construits sur le même modèle, «poème-x». La fragmentation terminologique avait peut-être, aux yeux du poète, la vertu de préserver un espace à explorer entre des catégories qui ne se voulaient pas exhaustives. L'idéogramme, trop synthétique, en aurait peut-être au contraire dissimulé la richesse.

Entre 1917 et 1924, Albert-Birot avait aussi beaucoup changé. Il avait accumulé une série d'expériences qui rendaient obsolète une référence aussi explicite à la poésie visuelle d'Apollinaire que l'était pour lui le mot «idéogramme». D'abord, en 1924, *SIC* n'existait plus. Considérant qu'il avait trouvé sa voie, le poète avait décidé, en 1919, de mettre fin à ce qui avait été pour lui essentiellement un moyen de se découvrir soi-même. La page tournée, Albert-Birot pouvait choisir de reprendre ou non les poèmes publiés dans la revue, et les modifier à sa guise, en fonction de son état du moment présent. Or le mot «idéogramme», justement, ne s'imposait plus.

Entre temps, Albert-Birot était devenu typographe, et avait eu tout loisir d'explorer par ses propres moyens les formes visuelles de la lettre. Contrairement à l'idéogramme chinois ou japonais, l'alphabet faisait partie de ses préoccupations constantes. Sa formation de peintre et sculpteur fut sans doute pour beaucoup dans l'attention, remarquable, qu'il accorda toujours à la matérialité de la lettre. C'est avec l'œil du peintre qu'il composa les pages de couverture de ses premières revues: *L'Œuvre idéaliste*, devenue *1915*, qui associait au texte du titre une image, puis *SIC*, avec son sigle gravé sur bois, spectaculaire dans sa simplicité même (Lentengre 1993: p. 80-89). La typographie proprement dite l'intéressait aussi. Dans le n. 32 de *SIC*, daté d'octobre 1918, Albert-Birot lança un «appel aux dessinateurs», insistant sur la nécessité de créer «un caractère courant, *caractère de texte* et non point caractère de fantaisie» (Albert-Birot 1980: p. 243) adapté à l'époque contemporaine. Au début de l'été 1922, il acheta une petite presse à bras, et entreprit la composition et l'impression de plusieurs de ses livres[9]. Le rythme soutenu des impressions entre 1922 et 1924 montre l'enthousiasme avec lequel il se lança dans l'aventure. Mais son chef-d'œuvre typographique, c'est précisément *La Lune*. La composition de ces 240 pages, imprimées à 326 exemplaires dura un an, mais le poète put réaliser librement toutes les expériences typographiques

[9] On citera *Quatre Poèmes d'amour*, puis *Le Bondieu*, drame comique (6 octobre 1922), *Les femmes pliantes*, drame comique (15 janvier 1923), *Le Catalogue de l'antiquaire* (mai 1923), *Image*, premier drame tragique (23 avril 1924), *Poèmes à l'autre moi* (1927), *Ma morte* (1931), *Le Cycle des douze poèmes de l'année* (1937), *Âmenpeine* et *La Panthère noire* (1938), *Miniatures* (1939).

dont il rêvait. Découvrant la liberté de composer lui-même ses poèmes sur le marbre, et de les imprimer, maîtrisant un nouvel outil qu'Apollinaire lui-même n'avait jamais exploré, Albert-Birot n'avait plus besoin de désigner ses propres expériences visuelles par un terme appartenant à un autre[10].

Et puis, les poèmes de *La Lune* avaient leur propre histoire, et s'inscrivaient dans l'itinéraire personnel d'un peintre devenu poète: «Écrits au pinceau et à l'encre de Chine noire sur fort papier d'arches, peints en blanc ou or sur fonds outremer ou noir, les poèmes étaient présentés comme des œuvres graphiques» (Albert-Birot 1992: p. 15). La phrase du Corrège, «Et moi aussi je suis peintre», titre de la première version de *Calligrammes*, exprimait surtout le rêve d'un poète passionné par la peinture mais qui n'avait lui-même réalisé que quelques aquarelles. Albert-Birot, lui, avait été peintre à part entière. Ses poèmes à voir, conçus comme des tableaux, constituaient le prolongement d'une trajectoire cohérente, qui ne suffisait à elle-même. En y joignant, au moment de la mise en livre, d'autres poèmes composés plus tôt, le poète eut peut-être le sentiment que ses «idéogrammes» possédaient désormais une existence autonome, et demandaient un nouveau titre. Lui-même, en fondant *SIC*, n'avait-il pas modifié son patronyme, faisant de son deuxième prénom, Albert, la première partie de son nouveau nom de famille? À nouvelle vie, nouveau nom. L'idéogramme avait peut-être, lui aussi, besoin d'une telle métamorphose.

Abandonnant le mot «idéogramme», Albert-Birot ne perdit pas pour autant tout lien avec la poésie d'Apollinaire. L'hommage au poète de *Calligrammes*, mais aussi des *Mamelles*, est constant dans *SIC*. Albert-Birot conserva «Offrande», qui figure un dialogue entre lui-même et Apollinaire. Les lignes courbes partant du bas de la page, correspondent aux paroles prononcées par Albert-Birot, et celles partant du haut, presque toujours droites, à celles d'Apollinaire[11]. «Reposoir», publié dans *SIC* le 1er juin 1918 et repris dans *La Lune*, tire parti pour sa part de l'association à l'intérieur d'un même texte d'une partie figurée et d'une autre linéaire, proche de celle

---

[10] «Tout ce que j'ai considéré comme des choses importantes en typographie, je les ai réalisées puisque j'étais moi-même le patron... alors j'ai fait tout ce que j'ai voulu», dit Pierre Albert-Birot (Lentengre 1993: p. 242).

[11] Dans une des premières versions de ce poème, composé après la mort d'Apollinaire, «la voix de P. Albert-Birot monte, comme les 8 branches d'un bouquet. La voix d'Apollinaire s'inscrit comme une étoile-fleur surmontant le bouquet» (Albert-Birot 1992: p. 251). Voir aussi Maunet 1996, en particulier p. 85-86.

qu'Apollinaire explorait dans un poème comme «La petite auto». C'est donc bien le mot «idéogramme», et lui seul, qui semble faire l'objet du rejet d'Albert-Birot. Trop daté, trop connoté, décalé par rapport à ce que le poète était devenu, il avait à ses yeux, en 1924, perdu sa pertinence.

La poésie d'Albert-Birot avait-elle pour autant perdu toute idéographie? Rien n'est moins sûr, si l'on entend cette fois par «idéogramme» non plus simplement la poésie calligrammatique, mais un système d'écriture, celui-là même auquel Apollinaire faisait référence en choisissant ce mot pour désigner ses poèmes. Un rappel rapide des caractéristiques de l'écriture idéographique montre en effet que la poésie visuelle d'Albert-Birot entretient des liens profonds avec les principes qui fondent l'idéogramme.

L'idéogramme, commun à plusieurs cultures (la Chine, le Japon, mais aussi l'Égypte), qui l'utilisèrent sous des formes variées, est, dans son principe, défini par Anne-Marie Christin comme un signe «flottant» (Christin 1995: p. 39). Il est, selon elle, susceptible d'être affecté de trois valeurs: il peut renvoyer à un objet du monde (l'image d'un taon pour renvoyer à l'insecte «taon»), renvoyer à un son (l'image d'un taon pour renvoyer à un homophone, «temps» ou «tant»), ou accompagner un autre caractère (qu'il commente visuellement, indiquant à quelle catégorie ce dernier appartient) (*Ibid.*: p. 47). Le choix du terme «idéogramme» pour désigner ce signe trivalent ne fait d'ailleurs pas l'unanimité des linguistes, en particulier parce qu'il suggère, à tort, qu'il s'agit d'une écriture d'idées, indépendante des sons de la langue. Les égyptologues parlent d'«hiéroglyphe», nombre d'orientalistes d'«idéo-phonogramme».

Les différences fonctionnelles qui séparent l'idéogramme de l'alphabet sont patentes. Contrairement à l'idéogramme, en effet, l'alphabet, et en particulier l'alphabet latin, le plus abstrait de tous, se veut un signe monovalent, transparent à la langue dont il prétend se borner à noter les phonèmes. Secondaire par rapport au langage oral, il en conclut que sa raison d'être vient de sa subordination à ce dernier, au point d'oublier ses liens avec l'image. Mais c'est là méconnaître sa propre histoire. Car l'alphabet est, comme l'idéogramme, né de l'image. D'une image conçue non pas comme un simple dessin, et encore moins de type réaliste, mais comme la combinaison de figures sur un support, celui-ci se voyant lui-même reconnaître le rôle principal dans la constitution du sens, dans la mesure où c'est lui qui

justifie le rapport entre les figures[12]. L'écriture proprement dite serait née d'un déplacement à l'intérieur même de cette pensée visuelle. C'est d'avoir pensé à déplacer sur les figures mêmes des images les interrogations que suscitait la vision de leur support qui a permis de concevoir ces figures comme des signes, et des signes suffisamment ambigus et prégnants pour que l'on ne les interroge pas seulement en termes de signification, mais en les associant également, comme à un système d'un autre type, aux sons de la langue (Christin 1995: p. 6)[13]. Le bavard alphabet semble avoir oublié cette origine, et le rôle que l'espace a joué dans sa genèse. L'idéogramme, lui, s'en souvient.

Si alphabet et idéogramme s'opposent, ce n'est donc pas par leur origine, visuelle dans les deux cas, mais par la reconnaissance qu'ils en font et les conséquences qu'ils en tirent. Toute écriture est double, tenant à la fois de l'image et de la langue, mais, comme le rappelle Anne-Marie Christin, cette nouveauté est «inutile tant qu'elle ne se trouve pas saisie par une culture qui adhère à elle ou la promeut» (*Ibid.*: p. 22). Dans ses usages courants l'alphabet l'ignore, l'idéogramme la revendique. À la monovalence du premier (écrire pour noter des sons) et au primat qu'il accorde au locuteur (à l'origine de la parole ainsi notée), le second oppose une polyvalence réglée dont l'interprétation est confiée au lecteur: c'est lui en effet qui, en fonction de l'espace et du contexte dans lequel se trouve le caractère, décide de la valeur à lui accorder.

Les poètes visuels de culture alphabétique ont bien senti la contradiction entre la conception purement logocentrique que l'alphabet se fait de lui-même et la réalité de ses formes graphiques. On ignore quelle connaissance exacte avait Apollinaire de l'idéogramme, chinois par exemple[14]. Mais en choisissant le mot «idéogramme» pour désigner ses propres poèmes, il devinait qu'il indiquait sa volonté de redonner à l'alphabet la visualité qui lui appartient en propre, et au lecteur un rôle de déchiffreur pleinement actif. Gabriel Arbouin, dans son article «Devant l'idéogramme

---

[12] On sait, depuis les travaux d'André Leroi-Gourhan que les premières peintures pariétales n'étaient pas des représentations d'objets mais des «mythographies», c'est-à-dire des figures déjà investies de symbolisme (voir Leroi-Gourhan 1964).

[13] Voir aussi Christin 2000, en particulier p. 1-75.

[14] Michel Décaudin repère la trace de ce mot dans des cahiers de 1898-1900: «On y trouve à plusieurs reprises le mot *idéogrammes*. Il ne s'agit pas de nos calligrammes (qu'il appela d'abord, on le sait, *idéogrammes lyriques*), mais, comme l'indique le contexte, de caractères cunéiformes ou chinois, qui sont à la fois une désignation et une représentation» (Décaudin 1955: p. 182).

d'Apollinaire», daté de juin 1914, mais publié dans le numéro de juillet-août des *Soirées de Paris*, au moment même où le débat sur l'idéogramme battait son plein, avait lui aussi bien vu en quoi la référence à l'idéogramme permettait de réinventer l'alphabet, lorsqu'il affirmait que dans les poèmes d'Apollinaire le lien entre les «fragments de langage parlé» disposés sur la page «n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive» (*Les Soirées de Paris* 1971: p. 384). L'espace contre le discours, le regard contre la parole, l'idéogramme apollinarien opérait selon lui, comme l'indique une formule restée célèbre, une «Révolution: parce qu'il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement» (*Ibidem*).

Les poèmes visuels d'Albert-Birot témoignent eux aussi du souci de rendre à l'espace ses pouvoirs et au regard du lecteur ses prérogatives. Dans «Idéogramme pour le tombeau d'Apollinaire», par exemple (fig. 2), les deux cercles placés de part et d'autre des lettres A, G et K constituent à la fois des formes visuelles, qui figurent des couronnes mortuaires, et des suites de mots qui se lisent «À Guillaume Apollinaire les poètes» et «À Guillaume Apollinaire les fleurs». À lire et à voir, ils fonctionnent comme des «signes flottants», dont les différentes valeurs, graphique et sonore, sont actualisées librement par le lecteur. L'espace joue aussi dans leur déchiffrement un rôle majeur: c'est lui qui suggère la mise en scène mortuaire de l'ensemble.

Envisagé comme un signe multivalent, l'idéogramme nous paraît ainsi pouvoir définir des poèmes auxquels Albert-Birot ne donna même jamais ce nom. Dans «Ode» aussi, par exemple (fig. 4), l'un de ses moins figuratifs, les signes écrits sont exploités de manière à la fois sonore et graphique (Albert-Birot 1992: p. 216). Les lettres et les chiffres, de taille et de formes légèrement différentes, mais tous très spectaculaires par leur typographie imposante, sont disposés de manière éclatée et ils ne cherchent pas à constituer de «texte» complet. On devine les groupes «Pierre» et «1922», mais plusieurs lettres restent comme en suspens.

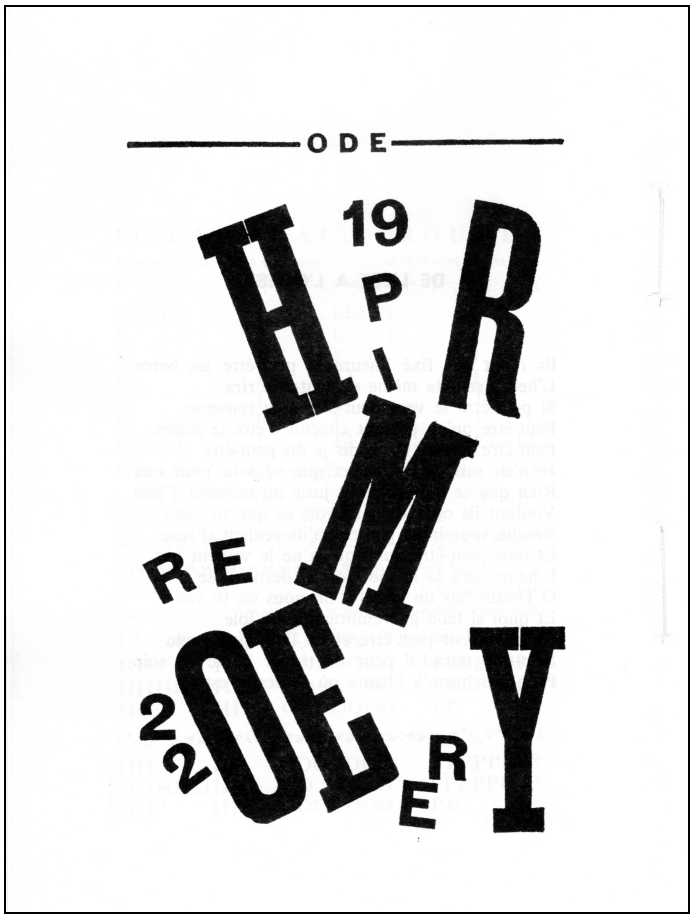


Figure 4. Pierre Albert-Birot, «Ode», *La Lune ou le livre des poèmes*, 1924, tiré de Pierre Albert-Birot, *Poésie 1916-1924*, Mortemart: Rougerie, 1992, p. 216.

On s'attardera pour finir sur le poème qui ouvre *Silex, poèmes des cavernes* (fig. 5). Tiré des *Amusements naturels* (1945), le recueil met en scène, dans quarante petits poèmes compacts de forme carrée ou rectangulaire, un homme des cavernes qui évoque le soleil, les bêtes, et le mystère de la naissance (Albert-Birot 1983: p. 123-164). Le poème d'ouverture est doté d'une forme particulière. Il dessine nettement la forme d'une main aux cinq doigts écartés. Placée en tête du livre comme une empreinte que le je lui-même aurait laissée sur le mur de sa caverne, la main signe d'abord une présence, celle de l'homme écrivant son histoire.

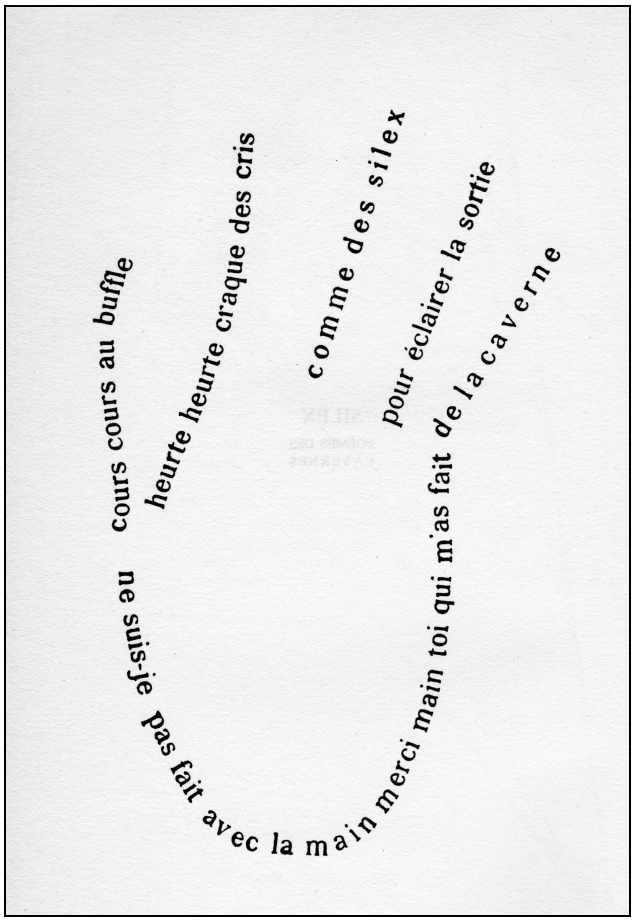


Figure 5. Pierre Albert-Birot, *Silex, poèmes des cavernes*, *Les Amusements naturels*, 1945, tiré de Pierre Albert-Birot, *Poésie 1945-1967*, Mortemart: Rougerie, 1983, p. 124.

Analysant «les empreintes de mains si fréquemment associées aux motifs graphiques ou picturaux des peintures préhistoriques», Christin explique: «c'est un objet bien particulier que célèbrent ces empreintes, celui auquel l'homme ne devait plus seulement ses outils et sa subsistance mais sa conquête ultime sur le réel, qui était de l'avoir transformé en univers symbolique» (Christin 2000: p. 9). Mais cette main, précise-t-elle quelques lignes plus loin, exprime plus qu'une «nouvelle forme de pensée sociale [...]. Car cet hommage à la main créatrice l'est aussi, et peut-être même avant tout, à la paroi sur laquelle – et par laquelle – elle venait d'inventer l'image» (*Ibid.*: p. 10). La paroi, l'espace où se détachent les images, c'est justement la surface sur laquelle les figures purent se transformer en signes et, associées aux sons de la langue, devenir écriture. Ce poème de *Silex* nous semble ainsi dépasser le simple calligramme figuratif et constituer

un indice de l'intuition qu'avait Albert-Birot, à l'intérieur même de la culture alphabétique, du fonctionnement de l'idéogramme comme écriture née de l'image et revendiquant sa dépendance à l'espace.

Idéographique, la poésie visuelle de Pierre Albert-Birot l'est donc à nos yeux bel et bien. Non pas parce qu'elle serait fondée sur une expérience de la Chine ou du Japon, voire parce qu'elle utiliserait des signes de ces deux pays[15]. Mais plus profondément parce que, délibérément visuelle, elle est conduite à refonder les usages de l'alphabet sur des bases idéographiques: la multiplicité des valeurs possibles du signe écrit, l'importance de l'espace et le rôle du lecteur.

On peut regretter qu'Albert-Birot, après avoir choisi le mot «idéogramme», l'ait finalement abandonné. L'assimilation du terme avec le calligramme apollinarien, son enjeu dans des débats auxquels le poète assista mais auxquels il ne prit pas part, au cours de l'été 1914, son parcours personnel tout simplement, expliquent qu'il se soit finalement senti mal à l'aise avec lui et, ne pouvant l'investir de significations personnelles, ait préféré y renoncer. Peut-être le rejet du mot était-il aussi la condition nécessaire à une nouvelle étape dans la création d'une poésie visuelle tout à fait neuve, et qui lui soit propre. L'idéogramme, dans le sens qu'il avait alors pour Albert-Birot, ne fut pas pour lui une machine à rêver suffisante.

L'intuition qui poussa le poète à reprendre à son compte, très brièvement, le mot «idéogramme», en tout cas, ne fut pas reniée. À l'écart des débats théoriques et des appellations savantes, elle ne cessa au contraire de se manifester, sous la forme d'une visualité revendiquée. Sans le savoir et comme malgré lui, Albert-Birot devint ainsi l'auteur d'une oeuvre profondément originale, qui métamorphosait l'écriture poétique parce qu'elle transformait l'écriture tout court. Illustration éclatante des pouvoirs visuels de l'alphabet et par là même hommage secret à l'idéogramme, sa création devait devenir l'une des références fondatrices de la poésie visuelle du XXe siècle.

Marianne Simon-Oikawa*
(Université de Tokyo, Japon;
Centre d'étude de l'écriture et de l'image, Université Paris 7)

---

[15] À la manière par exemple d'un Jean-François Bory, qui mélange dans ses poèmes des signes d'écriture différents. Voir en particulier *Japon, le retour*, Paris: Al Dante, 2004.

* Marianne Simon-Oikawa est professeur adjoint à l'Université de Tokyo. Elle travaille sur les relations entre le texte et l'image, en particulier sur la poésie visuelle, à laquelle elle a consacré plusieurs articles.

Bibliographie

ALBERT-BIROT, P.

1980. *SIC*, édition préfacée par M.-L. Lentengre, Paris: Jean-Michel Place.

1983. *Poésie 1945-1967*, Mortemart: Rougerie.

1987. *Poésie 1916-1920*, avant-propos d'A. Albert-Birot, Mortemart: Rougerie.

1988. *Autobiographie & Moi et Moi*, Troyes: Librairie bleue.

1992. *Poésie 1916-1924*, présentation et notes d'A. Albert-Birot, Mortemart: Rougerie.

1993. *Le Catalogue de l'antiquaire* (1923), Troarn: Amiot-Lenganey.

APOLLINAIRE, G.

1955. *Calligrammes* (1918), Paris: Le club du meilleur livre.

1965. *Œuvres poétiques*, préface par A. Billy, texte établi et annoté par M. Adéma et M. Décaudin, Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade».

2006. *Et moi aussi je suis peintre*, édition établie et présentée par D. Grojnowski, Paris: Le Temps qu'il fait.

BORY, J.-F., *Japon, le retour*, Paris: Al Dante, 2004.

CHRISTIN, A.-M.

1995. *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris: Flammarion, «Idées et recherches».

2000. *Poétique du blanc, vide et intervalle dans la civilisation de l'alphabet*, Leuven: Peeters-Vrin.

DEBON, C.

2004. *Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris: Gallimard, «Folio».

2008. *Calligrammes dans tous ses états*, Paris: Calliopées.

DECAUDIN, M.

1993. «De l'Espace figuré à l'espace signifiant», in *Poésure et peintrie, D'un art l'autre*, catalogue d'exposition, Réunion des Musées nationaux, p. 69-88.

1955. «À propos de *Calligrammes*», dans G. Apollinaire, *Calligrammes*, *cit.*, p. 179-187.

«Furansu saikin geijutsu undô» («Un Mouvement artistique récent en France»), *Mita bungaku*, vol. VIII, n. 2 (1er fév. 1917), p. 120-135.

LENTENGRE, M.-L., *Pierre Albert-Birot: L'Invention de soi*, Paris: Jean-Michel Place, 1993.

LEROI-GOURHAN, A., *Le Geste et la parole*, Paris: Albin Michel, 1964.

Les Soirées de Paris, t. II, reproduction en fac-similé, Genève: Slatkine reprints, 1971.

MAUNET, I., «Du Matériau scripturaire à l'espace de la page. Les manuscrits de "Poèmes-Tableaux"», *Genesis*, n. 10, 1996, p. 73-94.

RENOUARD, M., *Pierre Albert-Birot, Laboratoire de modernité*, Actes du Colloque de Cerisy-la-Salle, Paris: Jean-Michel Place, 1997.

SIMON-OIKAWA, M., «Idéogramme et calligramme: l'alphabet réinventé des pètes visuels français», in *L'Écriture réinventé: Formes visuelles de l'écrit en Occident et en Extrême-Orient*, Paris: Les Indes savantes, 2007, p. 107-126.