

10-1-2022

## L'abime comme figure de l'imaginaire de la guerre dans quelques calligrammes choisis de Guillaume Apollinaire et quelques tableaux choisis de Salvador Dali

Mona Saraya

French department, Faculty of Arts, Cairo university, monasaraya@yahoo.com

Follow this and additional works at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal>



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Saraya, Mona (2022) "L'abime comme figure de l'imaginaire de la guerre dans quelques calligrammes choisis de Guillaume Apollinaire et quelques tableaux choisis de Salvador Dali," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 82: Iss. 4, Article 3.

DOI: 10.21608/jarts.2021.76441.1143

Available at: <https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol82/iss4/3>

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

**L'abîme comme figure de l'imaginaire de la guerre  
dans quelques calligrammes choisis de Guillaume Apollinaire  
et quelques tableaux choisis de Salvador Dali<sup>(\*)</sup>**

**Mona Saraya**  
**Professeur-adjoint**  
**Faculté des Lettres- Université du Caire**

---

**Résumé**

Bien que le surréalisme comme mouvement littéraire et artistique international date depuis plus d'un siècle, il ne cesse de faire l'objet d'études visant à rendre compte de l'imaginaire qu'il interpelle. C'est ainsi qu'il s'avère pertinent de revisiter ce sentier et d'étudier, dans une perspective comparatiste, les voies de l'imaginaire de la guerre dans le contexte des rapports entre littérature et peinture. Dans cette recherche, nous mettons en lumière sur l'imaginaire de la guerre qui va de pair avec l'aspect documentaire dans quelques calligrammes de Guillaume Apollinaire (1880-1918) et quelques tableaux de Salvador Dali (1904-1982). Nous allons démontrer que l'intuition a sa propre logique selon laquelle la représentation symbolisante de l'image de l'abîme est organisée. Cette image est donnée à travers l'imaginaire de la mort et de la naissance, des éléments de l'imagination de l'eau (le miroir et la montre) et des éléments de l'imagination de la terre (la vallée et les rochers). Cette étude voudrait démontrer que l'Histoire est exprimée par la voie de l'imaginaire qui suit sa logique propre bien que l'intuition et l'inconscient y prennent part. Cette image de l'abîme n'est que l'image d'une terre-mère-patrie vouée à l'abîme de la guerre. D'autre part, l'image de soi associée à l'abîme est aussi une facette de la patrie et de l'identité collective.

---

<sup>(\*)</sup> Bulletin of the Faculty of Arts Volume 82 Issue 8 October 2022

## الهواية باعتبارها إحدى صور مخيلة الحرب في قصائد تشكيلية مختارة لجيوم أبولينير و لوحات مختارة لسلبادور دالي

### الملخص

علي الرغم من أن نشأة السيريالية كاتجاه عالمي في الأدب والفن تعود إلي أكثر من قرن، إلا أنها لا تزال مجالاً خصباً للدراسات التي تهدف إلي إظهار و تحليل المخيلة التي تطرحها. و لذلك فإنه من الضروري دراسة صور مخيلة الحرب من منظور مقارن في إطار العلاقة بين الأدب و الفن. في هذا البحث ، نلقى الضوء علي مخيلة الحرب الموازية للطابع الوثائقي في بعض القصائد التشكيلية لجيوم أبولينير (١٨٨٠-١٩١٨) وبعض اللوحات المختارة لسلبادور دالي (١٩٠٤-١٩٨٢). سوف نوضح أن العفوية تتمتع بسلاسة منطقية خاصة بها ومن خلالها تتشكل صورة الهواية علي المستوى الرمزي. تتجلي هذه الصورة من خلال مخيلة الموت و الميلاد ، ومن خلال عناصر تنتمي إلي مخيلة المياه (المرأة و الساعة) وعناصر أخرى تنتمي إلي مخيلة الأرض (الوادي والصخور). تهدف هذه الدراسة إذن إلي توضيح كيف يعبر أبولينير ودالي عن التاريخ من خلال السبل التي تطرحها المخيلة التي يدخل في تشكيلها العفوية واللاوعي. فصورة الهواية ليست سوى صورة الأرض-الأم-الوطن الذي تلتهمه هاوية الحرب. و من جهة أخرى، صورة الذات تبدو ذات ارتباط وثيق بالهواية و تعتبر وجهاً آخر للوطن و للهوية الجماعية.

### Introduction

Bien que le surréalisme comme mouvement littéraire et artistique international date depuis plus d'un siècle, il ne cesse de faire l'objet d'études visant à rendre compte de l'imaginaire qu'il interpelle. Mais, à notre connaissance, aucune étude comparative n'a établi le rapport entre le surréalisme et l'imaginaire de la guerre comme cadre culturel de ce mouvement, au moins à ses débuts. C'est ainsi qu'il s'avère pertinent de revisiter ce sentier et d'étudier, dans une perspective comparatiste, les voies de l'imaginaire de la guerre dans le contexte des rapports entre littérature et peinture. Dans cette recherche, nous allons mettre en lumière sur l'imaginaire de la guerre qui va de pair avec l'aspect documentaire dans quelques calligrammes de Guillaume Apollinaire (1880-1918) et quelques tableaux de Salvador Dali (1904-1982). En effet, la comparaison est souvent établie entre deux ou plusieurs œuvres appartenant à un même genre (des romans, des poèmes, des tableaux) ; c'est ainsi que l'intérêt de notre sujet réside dans le fait de comparer comment, par deux modes

d'expression dont chacun se base sur la rupture des lois du genre, l'abîme, comme figure de l'imaginaire de la guerre est abordée par la voie des symboles. D'autre part, les productions analysées dans notre étude appartiennent à deux cultures différentes (française et espagnole) et portent sur deux guerres distinctes (la Première Guerre Mondiale (1914-1918) et la Guerre Civile Espagnole (1936-1939). Cette différence de contexte permettra de mettre en valeur les éléments de variation et les invariants. Il s'agira donc, dans notre étude, de mettre en évidence la construction de l'image de l'abîme qui apparaît sous le masque de la déconstruction formelle. Nous allons démontrer que l'intuition a sa propre logique selon laquelle la représentation symbolisante de l'image de l'abîme est organisée. Cette image est donnée à travers l'imaginaire de la mort et de la naissance, des éléments de l'imagination de l'eau (le miroir et la montre) et des éléments de l'imagination de la terre (la vallée et les rochers)

Par « imaginaire », nous entendons les réseaux d'images appartenant à l'inconscient collectif qui donne lieu à des significations créatives sous-tendant toute production littéraire et artistique. Dans son introduction aux *Structures Anthropologiques de l'imaginaire*, Gilbert Durand définit l'imaginaire comme suit : « L'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement (...) les représentations subjectives s'expliquent par des accommodations antérieures du sujet au milieu objectif. » <sup>(1)</sup>

Pour étudier ce que G. Durand désigne par « trajet anthropologique » <sup>(2)</sup> de l'abîme comme composante de l'imaginaire de la Grande Guerre (1914-1918) et de la Guerre civile espagnole (1936-1939), nous avons choisi le corpus suivant :

Quatre calligrammes de Guillaume Apollinaire, tirés tous des *Calligrammes* : <sup>(3)</sup>

1. *Paysage*
2. *La cravate et la montre*
3. *Voyage*

4. *Cœur, couronne, miroir*

Quatre tableaux choisis de Salvador Dali :

1. *La persistencia de la memoria* (1933) *La persistance de la mémoire*
2. *Atavismo del crepúsculo* (1933) *Atavisme du crépuscule*
3. *Canibalismo de otoño* (1936) *Cannibalisme d'automne*
4. *El autoretrato siendo duplicado por tres* (1937) *L'autoportrait multiplié par trois*

Ce corpus a été particulièrement retenu pour la comparaison pour plusieurs raisons : d'abord, l'imaginaire en question est une forme d'engagement et de témoignage, autant pour le peintre que pour le poète puisque la guerre fait partie intrinsèque de leurs productions et par conséquent elle est exprimée par le biais des symboles. En outre, l'infraction des lois d'un genre (la poésie et la peinture) est de mise dans les œuvres de Guillaume Apollinaire et de Salvador Dali qui sont basées sur le principe de la déconstruction. D'autre part, le surréalisme pour les deux repose sur la multiplicité de la perspective (le réel déformé pour Dali et la dimension picturale des *Calligrammes* d'Apollinaire destinés à être à la fois lus et vus). D'autre part, la peinture cubiste (dont le pionnier est Pablo Picasso<sup>(4)</sup>) a eu une grande influence sur le poète qui entretenait une relation d'amitié avec Pablo Picasso. En fait, ce dernier vivait à Paris à l'époque. En effet, ce mouvement avant-gardiste part de la rupture totale des normes de la production artistique traditionnelle ; il se base sur l'idée de la décomposition et de la fragmentation. Il s'attèle à reproduire les formes naturelles en les plaçant dans le cadre de figures géométriques telles que le cube essentiellement comme son nom l'indique, le triangle, le rectangle et le cylindre<sup>(5)</sup>. De son côté, Dali a connu lui aussi le cubisme et a adhéré à ce mouvement à partir de 1922 alors qu'il était étudiant à Madrid. En effet, dans ses tableaux, se révèle de manière évidente son recours aux formes géométriques cubistes dont il se sert pour représenter son autoportrait entre autres thèmes. De leur côté, dans les *Calligrammes* d'Apollinaire aussi (qui était un critique d'art), les formes géométriques apparaissent pour rendre compte du

contenu du calligrammes. C'est ainsi que ses *Calligrammes* revêtent une dimension picturale. D'ailleurs, le recours à la forme picturale en littérature n'est pas propre à Guillaume Apollinaire, mais il prend de plus en plus d'ampleur dans la littérature moderne où le dessin sert d'auxiliaire au récit. <sup>(6)</sup>Mais, de notre côté, en comparant quelques calligrammes d'Apollinaire à quelques tableaux de Dali sous cet angle, nous allons montrer comment, par la forme basée sur la déformation ou la déconstruction, se révèle une image de l'abîme appartenant à l'imaginaire de la guerre sur le plan symbolique, laquelle est construite autour d'un réseau défini de significations.

Pour ce faire, nous allons avoir recours à la critique de l'imaginaire. En effet, si les surréalistes, influencés par les idées et les théories de Freud, font appel à l'onirique et rejettent la raison, donc pour analyser ces productions (picturales et poétiques), la méthodologie de la critique de l'imaginaire est celle qui ouvre le mieux la voie à une interprétation qui mettra en valeur l'imaginaire de la guerre. A cet égard, Christian Chelebourg, dans son ouvrage intitulé *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, ne manque pas de souligner l'importance de l'inconscient comme élément qui alimente la pensée :

« L'Imaginaire devient, dès lors, une part sacrée de l'individu, un espace non plus extérieur à lui, mais intérieur, une composante de sa psyché, concurrente de la raison. En ce lieu intime, l'homme communique de façon réflexive, donc hors du contrôle de sa volonté, avec des évidences que sa pensée rationnelle refuse. L'imaginaire se fait recéleur d'un savoir renié par la logique ordinaire. » <sup>(7)</sup>

Dans un premier temps, en guise d'introduction à l'analyse de l'image de l'abîme, nous allons situer le corpus dans son contexte historique étant donné que l'image est un moyen de documenter le contexte non moins important que l'Histoire. Cette documentation se fait par l'intermédiaire des symboles.

### Contexte historique

En France, le surréalisme a surgi vers 1919 et a atteint son apogée à la période de l'entre-deux-guerres, faisant suite au dadaïsme. Ce mouvement a vu le jour en 1916 avec le poète français Tristan Tzara (1896-1963). Il part du principe de la rupture totale avec le rationnel et les règles esthétiques traditionnelles de l'art, dans le cadre de la dénonciation des atrocités de la Grande Guerre. Parmi les noms les plus représentatifs de ce mouvement, nous citons les peintres Raoul Hausmann, Francis Picabia et Marcel Duchamp qui se sont servis de la technique du collage. Mais ce mouvement a été vite détrôné par le surréalisme qui, partant des découvertes de Freud sur l'inconscient, privilégie plutôt l'onirique, l'inconscient, l'étrange et l'automatisme. Le premier manifeste qui met au point les théories du surréalisme est celui d'André Breton (1896-1966) qui avait découvert les théories de Freud sur l'inconscient. En effet, dans son *Manifeste du surréalisme* publié pour la première fois en 1924, André Breton définit le surréalisme comme suit : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. »<sup>(8)</sup> C'est ainsi qu'est envisagée la création littéraire qui se caractérise surtout par son aspect hors commun. Parmi les grands noms de ce mouvement outre Apollinaire, citons Antonin Artaud (1896-1948), René Crevel (1900-1935), Louis Aragon (1897-1982) et Paul Eluard (1895-1952).

Guillaume Apollinaire a connu les atrocités de la Première Guerre Mondiale, lesquelles apparaissent avec évidence dans les *Calligrammes* qui ont comme sous-titre *Poèmes de la paix et de la guerre*. En effet, des évocations de la Grande Guerre<sup>(9)</sup> émaillent ces calligrammes : des scènes de combat, des trains qui partent vers le champ d'honneur, etc. Il est à noter, dans ce contexte, qu'Apollinaire était allé sur le champ de bataille. Les batailles les plus atroces auxquelles avait pris part la France sont la bataille de la Somme et celle de Verdun (1916) qui sont évoquées métaphoriquement dans les *Calligrammes* d'Apollinaire, comme nous allons le montrer.

Pour sa part, en Espagne, le surréalisme a vu le jour vers les années 1920. Ce mouvement de révolte artistique et littéraire trouve sa

place dans un contexte de tension et d'instabilité politique. Il s'est développé avec la génération des avant-gardes (celle de 27, ou plus précisément de 1927). Cette génération de 27 a connu des étapes importantes dans l'Histoire de l'Espagne. Citons, d'abord, la dictature de Primo de Rivera (1923-1930) et la grande crise de 1929 dans le système capitaliste mondial qui a eu d'importants échos politiques et sociaux en Espagne. Ensuite, la Deuxième République Espagnole a été proclamée (il est question d'un régime démocratique entre 1931 et 1939) et finalement la guerre civile espagnole (1936-1939) a éclaté entre le front républicain et le front national dirigé par le général Franco qui a remporté la victoire et qui a pris en mains le pouvoir en instaurant le régime dictateur franquiste.

Comme son nom l'indique, pour cette génération d'avant-garde, est mise en place une conception d'un art qui se rebelle contre les règles de l'art classique et qui ouvre la voie à une nouvelle tendance. Les principes de cette nouvelle tendance sont les suivants : la multiplicité des plans, le recours à la métaphore et au symbolisme et la place accordée aux formes géométriques. Sur le plan de la littérature, citons quelques romanciers comme Pedro García Cabrera (1905-1981), Pedro Salinas (1891-1951) et Damaso Alonso (1898-1990). En poésie, nous citons les noms de Rafael Alberti (1902-1999), Luis Cernuda (1902-1963), Federico García Lorca (1898-1936). Leurs œuvres se caractérisent par la présence de la métaphore créative qui exprime le tréfonds de l'âme et qui ouvre la voie à plusieurs interprétations possibles ; et c'est ainsi que l'influence du symbolisme sur eux se dévoile. En peinture, citons les noms de Miro, Salvador Dali et de Pablo Picasso dont les œuvres sont surtout basées sur la liberté de créer des images illogiques comme principes de la création.

L'interprétation de l'œuvre picturale de Salvador Dali n'est pas une tâche aisée et elle continue à faire l'objet d'études et de réflexions. Dans le contexte de la guerre civile espagnole, le peintre avait une position instable : d'une part, il défendait le franquisme et il soutenait la répression que son régime imposait, et d'autre part, il était en faveur du front républicain auquel appartenait García Lorca avec

qui il entretenait des relations d'homosexualité. En outre, le fusillement de Federico Garcia Lorca en 1936 près de Granada dans le contexte de la guerre civile espagnole l'a profondément marqué. Outre sa production artistique, il est l'auteur d'une autobiographie intitulée *Diario de un genio* (*Journal d'un génie*), ce "génie" n'étant autre que lui-même. En effet, il se considérait comme étant un génie qui ne se soumettait à aucune règle. En outre, il avait une attitude d'orgueil et cherchait à être toujours le centre d'attention. C'est pourquoi dans ses tableaux, outre son journal intime, le regard n'est jamais tourné vers le réel, mais vers un autre univers intérieur onirique selon lequel le réel est assimilé.

Pour étudier l'image de l'abîme, nous allons analyser l'imaginaire de la mort et de la naissance, des éléments de l'imagination de l'eau (le miroir et la montre) et des éléments de l'imagination de la terre (la vallée et les rochers).

### **1. L'imaginaire de la mort et de la naissance**

Dans les calligrammes d'Apollinaire et les tableaux choisis de Dali, les images de la naissance et de la mort sont évidentes. Outre la dimension religieuse, ce symbolisme revêt aussi une dimension mythologique puisqu'il évoque le cycle de la vie et de la mort représenté par les deux figures mythiques d'Eros et de Thanatos dont Freud s'est servi dans ses théories de la psyché humaine. Le recours à ces images met en évidence l'influence du psychanalyste viennois sur le poète et le peintre qui était un lecteur passionné de *L'interprétation des rêves*.

Un calligramme d'Apollinaire (*Paysage*) et un tableau de Dali (*Atavisme du crépuscule*) évoquent la vie et la mort conjointement mais elles y sont traitées différemment. Apollinaire reconstruit dans son calligramme une image de la naissance du Christ par une « maison où naissent les divinités ». La disposition formelle du calligramme évoque l'image d'une maison près de laquelle se trouve un arbrisseau comparé à la bien-aimée, laquelle évoque l'image de la Vierge Marie. En outre, la forme selon laquelle l'arbrisseau est placé est celle d'une croix. Ce symbolisme de la scène de la naissance est aussi confirmé

par la présence d'étoiles qui ont une dimension symbolique en rapport avec Jésus Christ. Mais parallèlement à cette image, une image de l'achèvement et de la séparation est évoquée. En effet, on voit un fragment où il s'agit de deux personnages (deux amants) qui sont séparés. La forme selon laquelle ce calligramme est présenté reflète ce sens : deux lignes vont dans deux directions différentes mais qui émanent à partir d'un même point, contrairement au dessin de la maison et de la croix qui sont fermés sur eux-mêmes, évoquant ainsi l'image de la patrie. De son côté, Dali traite la naissance différemment dans le tableau intitulé *Atavisme du crépuscule*. En effet, elle est placée comme arrière-fond dans un tableau qui évoque un enterrement, il s'agit d'un soleil qui se lève ou du jour naissant marquant ainsi une tâche de lumière très visible qui s'oppose aux couleurs sombres des rochers. En outre, cette naissance est accompagnée par son inverse, à savoir la mort. En effet, dans la scène représentée dans *Atavisme du crépuscule*, il s'agit de deux pasteurs dédoublés par leurs ombres (un homme et une femme qui représentent la vie et la mort) en train de prier. Ces deux personnages ont une attitude de soumission et ils regardent vers le bas. Ces deux personnages (qui ne sont pas déformés) ne s'entretuent pas comme ceux de *Cannibalisme d'automne*, mais ils pleurent et prient près d'une petite tombe qui pourrait être celle d'un enfant. La femme symbolise la vie par son aspect extérieur et ses traits vivants qui s'opposent à ceux de l'homme. L'homme a un crâne à la place du visage, un trou à la place du cœur et une jambe mutilée. D'ailleurs, le thème de la mutilation est fréquent dans l'œuvre de Dali et il évoque certainement la guerre par référence aux mutilations que subissent les soldats sur le champ de bataille. La mutilation symbolise aussi celle de l'identité : la guerre, ou, en d'autres mots, l'idée des frères ennemis. En outre, la mutilation apparaît aussi dans *Cannibalisme d'automne* où l'on voit deux personnages mutilés qui s'entretuent évoquant symboliquement l'atrocité de la guerre civile. C'est un tableau mouvementé marqué de violence, à commencer par son titre « cannibalisme » qui signifie le fait de manger des êtres appartenant à la même espèce. D'autres détails viennent confirmer cette idée de

violence : on voit aussi des organes séparés et disparates où des couteaux et des armes sont plantés cruellement. Apollinaire évoque lui-aussi la mutilation, mais différemment. En effet, cette mutilation est aussi présente dans les *Calligrammes* étudiés, mais il s'agit d'une mutilation de mots dont la plupart sont tronqués, revêtant ainsi le même symbolisme. Il est à remarquer de même que la plupart des mots sont tronqués, donnant ainsi une impression de rupture et de décomposition. Parmi ces mots tronqués, nous citons « amants », « séparés » et c'est ainsi que la séparation des amants va de pair avec celles des syllabes d'un même mot. En outre, l'on remarque que la lettre A, dans ce même calligramme, est plus grande que celle des autres lettres, faisant ainsi allusion à l'abîme.

## **Deux éléments de l'imagination de l'eau : le miroir et la montre**

### **Le miroir**

Pour Apollinaire et Dali, la représentation de soi est liée à l'image de l'abîme qu'évoque le miroir. Elle n'obéit pas aux lois du genre, mais elle est envisagée selon un mode différent à savoir l'écriture (les lettres comme reflet de soi) et le portrait déformé dont les composantes sont à peine déchiffrables. Apollinaire, pour se représenter, met en valeur la réflexivité par le miroir, mais ce n'est qu'une réflexivité faite par les mots, alors que celle de Dali est faite par l'image. Dans les deux cas, il s'agit d'une attitude narcissique qui dévoile un refus du monde dominé par les atrocités de la guerre. Le « je » sujet est ainsi montré comme entraîné vers un abîme lié à l'eau. En effet, le miroir est considéré comme faisant partie de l'ensemble de symboles liés à l'eau ou « symboles nyctomorphes » dans la terminologie de G. Durand qui souligne que « l'eau constitue, semble-t-il, le miroir originaire », <sup>(10)</sup> et « l'élément liquide inquiétant » <sup>(11)</sup> lié à l'abîme. D'autre part, le miroir est cité dans un calligramme d'Apollinaire intitulé *Cœur, couronne, miroir*, et il est traité comme étant le reflet de l'auteur, mais dans une forme scripturale : le nom de l'auteur est écrit en lettres remplaçant ainsi l'image. Il est à remarquer que seul le nom du poète est écrit en lettres minuscules alors que tous les autres mots du calligramme sont en lettres majuscules. Le choix

des minuscules évoque l'idée de la mort graduelle provoquée par la guerre. Toutefois, le nom de l'auteur, quoiqu'en minuscules, est écrit en lettres plus grandes que celles des autres mots du calligramme ; c'est ce qui souligne l'importance de son identité qui s'affirme. En outre, l'allitération en R est fréquente dans ce calligramme en question, par exemple : cœur, couronne, miroir, renversée, rois, tours, meurent, etc. Ce n'est que le R de la guerre. Par ailleurs, le miroir évoque l'idée d'une chute du fait que ce calligramme se lit du haut vers le bas pour remonter ensuite. D'autre part, le poète qualifie ce miroir comme étant sa véritable identité et non comme étant le reflet : « Dans ce miroir, je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets. ». Donc, il n'existe que dans ce miroir et non dans le monde.

De son côté, Dali, obsédé par l'idée de se représenter, a peint plusieurs tableaux dont lui-même était le sujet. Il représente aussi son autoportrait sous la forme d'un reflet dans le tableau intitulé *L'autoportrait multiplié par trois*. Outre la guerre, d'autres éléments ont joué un rôle important dans sa pensée, comme ses tableaux le reflètent. En effet, dans son adolescence, la mort de son petit frère (atteint de méningite) lui a causé un grand déséquilibre émotionnel. Ses parents avaient placé une image du défunt dans l'armoire, tout près du portrait de Jésus Christ de Velasquez ; d'où l'intérêt pour le thème du dédoublement. Dans *L'autoportrait multiplié par trois*, il s'agit d'un miroir où sont reflétées inégalement trois figures du poète. On remarque que les trois figures (dont les éléments du visage sont à peine esquissés) ne se regardent pas, contrairement à l'image qu'aurait pu donner le miroir habituel. D'autre part, la dimension géométrique du miroir n'est pas respectée et les trois figures sont de dimensions inégales, par opposition à l'effet attendu du miroir. En outre, ce même tableau représente aussi l'idée du tiraillement causé par la guerre civile : l'identité divisée entre deux factions opposées, ainsi que la position instable de Dali vis-à-vis d'elle. D'ailleurs, le portrait du milieu est vu de dos ; c'est ce qui implique une attitude neutre qui ne prend aucun parti. On remarque aussi que les couleurs utilisées sont d'un blanc très clair (couleur du linceul) pour les figures vues de

profil, rappelant ainsi le blanc de la figure difforme molle qui apparaît souvent dans les tableaux de Dali et qui fait référence à lui-même. Les nuances du noir apparaissent aussi dans ce même tableau, outre le rouge dominant et qui est une allusion explicite au sang coulé lors de la guerre civile espagnole. C'est ainsi que la double identité est marquée par le linceul et le sang.

### La montre

Tout comme le miroir, Pour Apollinaire et pour Dali, la montre est un élément qui mène à l'abîme et elle est associée à la représentation de soi, comme nous allons le montrer. Dans le calligramme intitulé *La montre et la cravate*, la montre comme métaphore du temps évoque l'image d'un temps angoissant, tout comme la montre molle (le cercle déformé) de Dali dans *La persistance de la mémoire*. Dali est obsédé par les montres molles et par les figures molles en général. Elles sont inidentifiables comme dans *Cannibalisme d'automne* où l'on voit un entassement de formes molles encombrantes difficiles à déchiffrer. Gilbert Durand a souligné cette obsession de Dali dans son ouvrage intitulé *Les structures anthologiques de l'imaginaire* et il la place dans le contexte de ce qu'il appelle « symboles nyctomorphes » comme étant des « visages du temps » :

« L'eau qui s'écoule est une amère invitation au voyage sans retour. (...) L'eau qui coule est la figure de l'irrévocable. (...) Dali le peintre a d'ailleurs retrouvé (...) cette intuition de la liquéfaction temporelle en représentant des pendules molles et coulantes comme de l'eau. » <sup>(12)</sup>

Dans *Persistance de la mémoire*, les montres molles revêtent certainement une forme inhabituelle et chacune d'elles est liée à un objet : la branche sèche d'un arbre sans feuillage (évoquant la mort et la sécheresse) et la figure déformée et statique qui dort et qui est captivée par la montre rappelant ainsi Hypnos, le frère de Thanatos. Cette figure apparaît dans de nombreux tableaux et elle n'est autre que le peintre lui-même. Cette figure encerclée par la montre donne l'image d'un personnage prisonnier d'un temps étouffant qui mène à

la mort. Quant à la troisième montre, elle est placée sur un meuble démuné prenant la forme géométrique du rectangle. Remarquons que la surface de la montre dure est toute couverte de fourmis qui revêtent elles-aussi un symbolisme en rapport avec le temps. En effet, elles symbolisent l'anéantissement du fait qu'elles sont liées à l'idée du rongement graduel qui mène à la mort. De même, elles appartiennent à la série de symboles liés à la terre. Pour ce qui est du calligramme d'Apollinaire intitulé *La montre et la cravate*, la montre occupe le plus grand espace du calligramme et elle ne manque d'évoquer l'idée d'une fin en faisant allusion à un vers que Dante désigne comme étant « cadavérique » Avec cette fin, un sentiment d'optimisme va de pair : il s'agit d'une phrase présentée sous la forme d'une maxime « la beauté de la vie passe par la douleur de mourir ». Il est à remarquer que la forme de la montre n'est pas strictement circulaire, tout comme celle de Dali. C'est ainsi que la valeur de la circularité du temps est niée par Apollinaire et Dali qui le réduisent à n'être qu'un temps synonyme d'abîme où l'homme tombe. Cette forme non strictement circulaire de la montre la rapproche de l'eau envisagée comme élément menant à l'abîme.

## **2. Deux éléments de l'imaginaire de la terre : la vallée et les rochers**

### **La vallée :**

Dans le calligramme intitulé *Cœur, couronne, miroir*, et plus particulièrement le calligramme du miroir, l'image de la montée suivie par une descente est exprimée. Ce mouvement ascensionnel des mots reproduit, symboliquement, celui de la montée d'une montagne alors que la descente des mots reproduit la descente dans la vallée. En effet, on voit que les mots sont découpés en syllabes qui vont du haut vers le bas pour remonter vers le haut ensuite. Ce calligramme se lit donc du haut vers le bas puis du bas vers le haut revêtant ainsi la forme d'un cercle. Cela donne l'image d'une chute suivie par une remontée. Cette remontée de l'abîme ouvre la voie à une note d'espoir que le poète évoque. En outre, la même idée est présente dans le calligramme où il s'agit de rois qui meurent et qui renaissent. La mort suivie d'une

naissance apparaît aussi dans *Cœur, couronne, miroir* où il s'agit de rois « qui meurent et renaissent tour à tour au cœur des poètes » où il s'agit de la définition de la mission de la poésie qui consiste à faire revivre et à éterniser le souvenir de ces rois.

D'autre part, l'on remarque, sur le plan formel, que le dessin représentant le cœur comparé à la flamme renversée ressemble par sa forme à un V, rappelant ainsi la vallée ou le val comme figure en rapport avec le symbolisme de l'abîme. Le mot "flamme" est écrit du bas vers le haut, reproduisant ainsi le mouvement de la flamme qui monte et évoquant le symbolisme du feu qui réduit tout à néant. En outre, la cravate, dans le calligramme intitulé *La cravate et la montre*, évoque ce même mouvement qui va vers le fond, donc vers l'abîme, faisant ainsi écho au sens du calligramme : en effet, la cravate y est présentée comme étant un élément menaçant qui mène à la mort : « ôte-la si tu veux bien respirer ». Tout comme la montre, la cravate est porteuse de mort et elle est envisagée comme étant un symbole d'étouffement et de douleur provoquée par la civilisation. En outre, le mouvement de la cravate évoque lui aussi la métaphore de l'abîme puisque cette cravate va vers le bas, vers un gouffre en métaphore, tout en empêchant l'homme de respirer. D'ailleurs, le calligramme est une incitation à se débarrasser de cette cravate, ouvrant la voie à une tentative de salvation. D'autre part, dans *Paysage*, on voit l'image d'un « cigare allumé qui fume », donc c'est la montée qui est évoquée ici puisque l'écriture revêt une forme ondulatoire qui monte. Il est à remarquer que les lettres deviennent de plus en plus petites à mesure que l'on monte vers le haut ; c'est ce qui évoque l'idée d'une disparition graduelle.

L'image de l'abîme est aussi présente dans le calligramme d'Apollinaire intitulé *Voyage*. En effet, l'abîme apparaît comme étant la destination d'un voyage sans retour qui mène à l'anéantissement. Il s'agit d'un voyage qualifié comme étant une chute dans un abîme puisqu'on y voit un train qui meurt dans les vals. De même, le symbolisme de l'abîme est exprimé à travers l'allusion au voyage en enfer de Dante : il s'agit d'une référence à l'ouverture de *La Divine*

*Comédie* (œuvre essentielle de la littérature italienne). Il est question d'un voyage en enfer lors duquel le héros fait une rencontre avec les âmes des défunts. D'autre part, les thèmes de la séparation définitive et de la disparition sont présents : "C'est toi que je ne vois plus- fuis- adieu". Ce calligramme reprend la même idée de la séparation de deux amants vus dans *Paysage*. Sur le plan phonétique, l'assonance en A (pour abîme) domine pour confirmer l'obsession de l'abîme. D'ailleurs, le A est un V inversé sur le plan formel. En outre, le titre du calligramme commence par un V majuscule pour montrer qu'il s'agit d'un voyage vers le val / l'abîme. D'ailleurs, ce V majuscule est fréquent dans tout le calligramme. D'autre part, remarquons l'image du train qui se précipite vers le fond du val / abîme. La référence est donc au mouvement des trains qui transportaient les soldats vers les tranchées. D'autre part, dans le calligramme intitulée *Paysage*, on voit aussi l'obsession d'Apollinaire pour le thème de la vallée. Cette obsession se manifeste par le "a" plongé entre "couchés" et "ensemble" qui sont donnés sous la forme de deux lignes convergeant en un même point qui est le fond de la vallée. D'autre part, les aiguilles sont rapprochées l'une de l'autre et elles convergent vers un même point évoquant ainsi l'image d'un abîme qui se manifeste par l'image d'un V majuscule qui apparaît.

De son côté, l'image de la vallée chez Dali n'apparaît presque pas, sinon dans le gouffre duquel émergent les deux figures de *Cannibalisme d'automne*. Cependant, il est obsédé par les compositions qui prennent la forme de rochers. Ces compositions, du fait qu'elles évoquent la montée, s'opposent à la vallée / abîme. Mais il est à remarquer que le rocher évoque le mythe de Sisyphe puisqu'il est le symbole de la souffrance perpétuelle et répétitive, d'une souffrance qui va dans le sens ascensionnel mais qui est suivie par une chute. C'est dans ce sens qu'il suggère implicitement l'image d'une chute dans l'abîme, laquelle est suivie par une montée, et ainsi de suite. Dans *Atavisme du crépuscule*, dans l'arrière-fond du tableau, on voit un paysage rocheux et aride, revêtant un aspect très réaliste et reflétant la cruauté. A la droite, on voit un rocher illuminé par un soleil couchant, évoquant ainsi l'idée d'une mort. On remarque aussi

la présence d'ombres sur ces rochers ; c'est ce qui ne manque pas de suggérer la notion de réflexivité déjà vue dans l'analyse du thème du miroir. Il est à noter que la notion d'ombre est très importante dans le contexte de la guerre civile : il s'agit de l'alter-ego et du frère ennemi. Dans *La persistance de la mémoire*, le fond du tableau est un paysage aride suggérant symboliquement l'abandon et l'idée d'un arrêt du temps. Malgré la dominance des formes molles (qui sont la montre et la figure que celle-ci encercle), les rochers sont nettement remarquables. Ces rochers, que l'on trouve au fond à la droite, sont d'une couleur lumineuse et, d'ailleurs, les différentes nuances de marron, rappelant ainsi les éléments de l'imagination de la terre, occupent une place importante dans le tableau.

En guise de conclusion, nous rappelons que nous avons montré, dans notre étude, que par la voie de l'intuition une même image a été créée (qui est celle de l'abîme) par le poète et le peintre, mais selon des outils différents selon le mode d'expression. Celle-ci revêt plusieurs formes et combine plusieurs éléments de l'imagination appartenant à des registres différents qui sont l'eau et la terre. Ces deux éléments sont en étroit rapport avec l'idée du retour à l'origine selon la phénoménologie bachelardienne. Cette étude a donc dévoilé comment l'Histoire est exprimée par la voie de l'imaginaire qui suit une logique propre bien que l'intuition et l'inconscient y prennent part. Cette image de l'abîme n'est que l'image d'une terre-mère-patrie vouée à l'abîme de la guerre. D'autre part, l'image de soi associée à l'abîme est aussi une facette de la patrie et de l'identité collective.

**Notes :**

1. Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, p.38
2. *Ibid*, p.38
3. Le mot *Calligrammes* vient d'un amalgame entre deux mots : « calligraphie » et « idéogramme ». Il s'agit de poèmes dont la disposition visuelle évoque et reflète le thème cité dans le calligramme. Ce recueil a été publié pour la première fois en 1918.
4. Le tableau célèbre intitulé *Les demoiselles d'Avignon* datant de 1907 est considéré comme la première peinture cubiste. Mais le tableau le plus représentatif de ce mouvement est *La Guernica* (1937) de Pablo Picasso qui évoque la guerre civile espagnole (1936-1939).
5. Michel Décaudin, dans son article intitulé « Guillaume Apollinaire et Picasso », Dans *Esprit* n : 61, Editions Esprit, janvier 1982, pp.82-84. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/24268501>), a abordé l'influence du cubisme et de Picasso sur le poète. Ce dernier a surtout retenu de Picasso, selon Décaudin, la simultanéité comme « force créatrice ». De même, il souligne le rapprochement entre « cette disposition profonde et ce qu'on appelle les déformations du visage humain dans la peinture de Picasso. » (p.83-84)
6. Cf à titre d'exemple l'article suivant qui en fait le recensement : Ripoll, Ricard, « Lire et voir : La typographie comme enjeu des textes subversifs », Dans : *Dalhousie French Studies*, volume 89 : *Voir le texte, lire l'image*, publié par Université Dalhousie, Hiver 2009. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/40838479>
7. Chelebourg, Christian, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan université, Nathan, Paris, 2000, p.9
8. Breton, André, *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, Paris, 1924.
9. Cette grande guerre a été déclenchée suite à l'assassinat de l'archiduc austro-hongrois à Sarajevo. L'empire austro-hongrois a culpabilisé la Serbie contre laquelle il a déclaré la guerre. La Russie et la France, qui étaient les alliées de la Serbie, se sont ainsi engagées dans la guerre. En effet, la France avait déjà perdu l'Alsace-Lorraine lors de la guerre de 1870-1871 contre la Prusse et elle cherchait à les récupérer en s'alliant avec la Russie
10. Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992, p.109
11. *Ibid*, p.109
12. *Ibid*, p.104

## Bibliographie

### **Corpus**

1. Apollinaire, Guillaume, *Calligrammes*, Présentation par Gérard Purnelle, Garnier-Flammarion, Paris, 2013. ISBN Epub : 9782081282629
2. Tableaux choisis de Salvador Dali

### **Ouvrages sur l'étude de l'imaginaire**

1. Chelebourg, Christian, *L'imaginaire littéraire, des archétypes à la poétique du sujet*, Nathan université, Nathan, Paris, 2000
2. Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, Paris, 1992

### **Ouvrages sur l'analyse des rapport texte/ image et l'analyse des images**

1. Bergez, Daniel, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2011
2. Louvel, Liliane, *Images à lire, textes à voir*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2002
3. Tilleul, Jean-Louis (éditeur), *Théories et lectures de la relation image-texte*, Editions Modulaires Européennes, Louvain, 2005
4. Fride R. Carrassat, Patricia y Marcadé Isabelle, *Movimientos de la pintura (Mouvements de la peinture)*, Collection Re-conocer el arte, Larousse Bordas, Barcelone, 2004.
5. Laneyrie, Dagen, *Leer la pintura (Lire la peinture)*, Collection Re-conocer el arte, Larousse Bordas, Barcelone, 2005.

### **Ouvrages sur le surréalisme en général, notamment en France et en Espagne**

#### **Les revues :**

#### **En français**

1. Champigny, Robert, « Analyse d'une définition du surréalisme », Dans *PMLA*, volume 81, publiée par Modern

- Language Association, Mars 1966, pp.139-144. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/461316>
2. Décaudin, Michel, « Apollinaire et Picasso », Dans *Esprit* n : 61, Editions Esprit, Janvier 1982, pp.82-84. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/24268501>
  3. Jenny, Laurent, « Les aventures de l'automatisme », Dans : *Littérature* n : 72, Matière de poésie, Armand Colin, décembre 1988, pp.3-11. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/23799575>
  4. Kopp, Robert, « Surréalisme et magie du surréalisme », Dans *Revue des deux mondes*, publiée par Revue des deux mondes, Mai 2008, pp.94-100. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/44192242>
  5. Ottinger, Didier et De Rubercy, Eryck, « Le surréalisme à travers l'objet », Dans *Revue des deux mondes*, publiée par Revue des deux mondes, Mai 2008, pp.94-100. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/26426954>
  6. Riese Hubert, Renée, « Les surréalistes et Picasso », Dans *L'esprit créateur*, volume 6, n:1, publié par les presses universitaires de Johns Hopkins, 1996, pp.45-51. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/26277439>

### **En espagnol**

1. Brihuega, Jaime, « El surrealismo bajó del cielo y habitó entre nosotros (Le surréalisme est descendu du ciel et a habité entre nous) », Dans : *Litoral* n : 174/175, *Surrealismo : El ojo soluble*, Publié par Revista litoral, 1987, pp.41-53. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/43405124>
2. Ferreyra, Marta Magdalena, « El debate critico en torno al surrealismo español (Le débat critique autour du surréalisme espagnol) », Dans : *Journal hispanique*, volume 17, publié par l'université de Pennsylvanie, 1996, pp.141-149. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/44284490>

3. Navas Ocaña, Isabel, « El origen de un tópico literario: Tradición y vanguardia en la generación del 27 (L'origine d'un thème littéraire : Tradition et Avant-garde dans la génération de 27) », publié par *Revue chilienne de littérature* n : 76, Université du Chili, avril 2010, pp.237-256. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/25676975>

### **Articles sur Apollinaire**

1. Anis, Jacques, « Visibilité du texte poétique », Dans *Langue française* n : 59, *Le signifiant graphique*, Armand Colin, septembre 1983, pp.88-102. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/41558154>
2. Bohn, Willard, « Devant le miroir : L'imagination calligrammatique », Dans : *Revue d'histoire littéraire de la France*, publiée par Presses universitaires de France, Janvier-Mars 2007, pp.105-119. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/23013425>
3. Décaudin, Michel, « Apollinaire et Picasso », Dans *Esprit* n : 61, Editions Esprit, Janvier 1982, pp.82-84. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/24268501>
4. Le Men, Ségolène, « Calligraphie, calligramme, caricature », Dans *Langages* n : 75, *Lettres et icônes*, Armand Colin, septembre 1984, pp.83-101. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/41682002>
5. Mare, Alexandre, « Apollinaire, critique de son temps », Dans *Revue des deux mondes*, publié par Revue des deux mondes, Janvier 2010, pp.169-170. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/44195737>
6. Mitroi, Anca, « Le passé et la passion des mots », Dans : *Dalhousie French Studies*, volume 80, publié par Université Dalhousie, Hiver 2009. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/40838410>

7. Ripoll, Ricard, « Lire et voir : La typographie comme enjeu des textes subversifs », Dans : *Dalhousie French Studies*, volume 89 : *Voir le texte, lire l'image*, publié par Université Dalhousie, Hiver 2009. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/40838479>

#### Articles sur Dali

1. Diez de Revenga Francisco, Javier, « Vida y literatura en el primer Dalí (1919-1936), (Vie et littérature dans le premier Dali (1919-1936) », Dans *Ínsula*, n : 639, publiée par Espasa, Madrid, 2004
2. Epps, Brad, « Figuración, narración, liberación, el método paranoico critico de Salvador Dalí, (Figuration, narration, libération, la méthode paranoïo-critique de Salvador Dali) », Dans : *Revue de langue et de littérature catalanes et basques*, publié par l'université nationale de l'éducation à distance, Espagne, 1994-1995
3. Fanès, Felix, « Salvador Dali, La construcción de la imagen 1925-1930, (La construction de l'image 1925-1930) », Publié par la fondation *Gala-Salvador Dali*, Madrid, 2003
4. García de la Rasilla, Carmen, « La persistencia del modernismo decadente de Salvador Dali, (La persistence du modernisme décadent de Salvador Dali) », publié par *le journal du modernisme hispanique*, n : 3-4,  
[www.jhm.magazinmodernista.com](http://www.jhm.magazinmodernista.com)
5. Jiménez Milán, Antonio, « El Alter Ego, Los ojos dibujados : El autorretrato en la poesía española y el arte contemporáneo, (L'alter-ego : Les yeux dessinés L'autoportrait dans la poésie espagnole et l'art contemporain) », publié par *Revue Littoral*, 2002. URL stable : <http://www.jstor.com/stable/43355298>