

# « Dramaturgie universelle » et la question de la tradition chez Apollinaire — une lecture de « L'Otmika » —

Ikuko MORITA

On dit qu'Apollinaire est « l'un des rares poètes à ne pas fonder un mouvement ou une école, à se montrer méfiant envers les dogmes et les définitions<sup>1)</sup> ». Nous comprenons bien cette observation quand nous lisons sa chronique d'art pleine de formulations d'une part ambiguës, contradictoires, elliptiques, d'autre part intuitives et empiriques. La poétique d'Apollinaire ne vit pas de la froide abstraction de théorie, ni de conception ; elle est concrète et nous parle concrètement. Chaque conte aussi bien que chaque poème du poète, même le prologue du théâtre, manifeste sa poétique en action. Le conte que nous aborderons dans le présent article le fait de même.

Nous considérerons, dans « L'Otmika », le kolo, danse de cette région des Balkans et le rôle du prêtre auxquels Apollinaire donne un sens nouveau et une nouvelle forme proprement apollinarienne. Ce conte qui est d'abord paru dans *La Revue Blanche* en 1903 et occupe ensuite une position centrale dans *L'Hérésiarque et Cie* est, en apparence, un conte qui joue sur le folklore des mœurs avec l'heureuse issue d'un amour partagé. On peut pourtant se demander : n'est-ce qu'un simple texte romantique agrémenté de folklore ? Ensuite, pourquoi Apollinaire a-t-il écrit un tel récit qui apporte au lecteur une pure joie alors que les autres textes du recueil sont plutôt irrévérencieux, parodiques et traitent d'imposteurs, de criminels et de faux religieux ? Ces questions nous incitent à voir un des aspects de la poétique apollinarienne qui est mise en œuvre dans la prose. Pour la considérer, parmi beaucoup d'appellations qu'Apollinaire donne à sa réflexion sur la création poétique, nous demanderons recours à « dramaturgie universelle » qu'il nous livre dans un texte inédit et inachevé qui date probablement de 1916-1917, considérée comme une entreprise d'ordre dramatique :

### *Dramaturgie universelle*

J'étais la voix qui clame dans les cris de la foule et cet appel solitaire qui seul était la mélodie s'accordait par sa justesse à l'harmonie du monde. C'est ainsi qu'au-dessus du lyrisme personnel, au-dessus de l'impersonnalité collective j'avais conçu un lyrisme plus élevé où ces deux alternatives de l'être se répondraient, s'aimeraient, se combattraient. C'est ainsi qu'avec tout ce que les lettres et les arts comptent de plus pur, de plus élevé je me passionnai pour le drame universel. [...]

« Dramaturgie universelle » et la question de la tradition chez Apollinaire

Pour réaliser ce « drame universel », voici des moyens d'expression qu'il propose :

Il ne s'agit plus comme au temps des romantiques de réhabiliter les expressions vulgaires, d'employer quand il le faut les mots techniques, il faut en outre les employer avec les sens qu'ils n'ont jamais eus, étendre leur puissance selon la fantaisie psychologique qui suscite les images et les sensations de la façon la plus imprévue et la plus surprenante et les images seules ne donneraient point toute son intensité dramatique au climat psychologique, il faut qu'y concoure aussi le conflit permanent des mots, de la syntaxe. Le mouvement, la vie même voilà ce que la dramatisation des œuvres apporte à l'art<sup>2)</sup>.

Cette réflexion qui nous semble être faite pour la création du théâtre *Les Mamelles de Tirésias* peut s'appliquer à tous les genres de création littéraire d'Apollinaire. Ce qui attire pourtant notre attention, c'est qu'il l'a déjà réalisée dans des contes, par exemple, « L'Otmika » dont il est question, bien avant l'exécution du théâtre.

Dans cette optique, ce conte nous intéresse à plusieurs titres : d'abord par sa présentation, on pourrait dire sa « mise en scène » : après la lecture du texte on a l'impression d'avoir assisté à une pièce de théâtre où les acteurs sont nombreux. Nous étudierons ce qui donne au texte cette apparence scénique. Ensuite l'intérêt de ce conte est aussi lié au personnage du curé. À la différence des autres clercs qui apparaissent dans ce recueil, il se présente sous une image de personnage sympathique et bienfaisant dans tous les sens. Mais pourquoi ? Enfin ce conte nous intéresse par le fait qu'il pose la question de la tradition. On sait bien qu'Apollinaire est, contrairement à d'autres avant-gardistes, un poète qui ne nie jamais la tradition. Alors, qu'est-ce que le poète entend-il par « tradition » à travers ce conte ?

Voici l'intrigue du récit : un villageois, nommé Omer, qui était tailleur, aimait Mara, la fille d'un riche villageois nommé Tenso, et voulait l'épouser. Mais elle préférerait épouser un autre garçon de la ville, et devenir une citadine. Alors Omer décida de la ravir, mais sans succès. Pour y réussir il recourut en vain à la ruse avec l'aide d'une vieille tzigane. Les échecs et la ruse employée par le tailleur provoquèrent, dans le village, un tumulte auquel le curé trouva une issue « constructive ».

Si l'intrigue est simple, la formulation ne l'est pas. Nous la considérerons en répondant aux questions que nous avons posées ci-dessus.

## **1. La culture populaire slave dans « L'Otmika »**

Ce conte est inspiré par la culture populaire balkanique. Si pour Apollinaire, la réalité de son temps est le point de départ de la création, il nous faut alors considérer cette réalité historique au moins dans la mesure où elle concerne Apollinaire et ce texte. La question balkanique est particulièrement complexe à cette époque. L'histoire nous enseigne que depuis des années, Hongrois,

Roumains, Serbes, Bulgares, Albanais, Grecs, Turcs aussi bien que Russes et Autrichiens discutent à perte de vue sur l'origine ethnique des habitants anciens et " actuels " des divers états de la péninsule : chaque groupe prétend justifier par l'histoire et l'ethnologie ses convoitises et sa politique d'annexions et de massacres.

En dehors de la quête de sa propre identité, Apollinaire, Wilhelm de Kostrowitzky est d'origine russe-polonaise, son intérêt pour la question balkanique remonte à 1903, date à laquelle il rencontre l'homme de lettres albanais Faïk bég Konitza, dans les milieux de la revue *L'Européen*. Cette dernière, selon Michel Décaudin<sup>3)</sup>, est une revue internationale établie en 1901, dont le principe est fondé sur des idées de « liberté, de justice, de progrès social, de paix d'arbitrage et de respect des nationalités » (n°1 le 7 décembre 1901). Elle a pris position contre toute violation du droit des peuples et a soutenu le mouvement qui tentait d'assurer la sécurité de tous, individu et nation, et d'établir une harmonie pacifique en Europe.

Apollinaire et Faïk bég Konitza qui vivent au cœur de l'actualité du multiculturalisme européen en raison de leur naissance et sont tous deux passionnés de linguistique échangent par le biais de la rubrique des échos de *L'Européen* leurs idées sur la question des langues universelles. D'après son article sur « Faïk bég Konitza »<sup>4)</sup>, c'est lors de leur rencontre à Londres, en 1903, au moment où le poète allait voir Annie Playden qu'ils sont devenus proches et de ce fait Faïk bég Konitza a collaboré au *Festin d'Ésope* où il publia deux articles, en 1903 et 1904, surtout sur les langues. De son côté Apollinaire a lui aussi écrit un article, en 1905, dans la revue nommée *Albanie* fondée par Faïk bég Konitza en 1898. Le principe de cette revue était la revendication de l'individualité nationale. Apollinaire est tellement fasciné par ce personnage fin et cultivé, qui, selon le chroniqueur, s'est nourri toute sa vie de sa mélancolie d'européen, de son humour désabusé de poète, et de son hypocondrie d'exilé qu'il fait glisser le caractère singulier de Faïk bég Konitza dans le personnage de Pablo Canouris de *La Femme assise*.

Parmi plusieurs articles écrits par Apollinaire sur la question albanaise en 1904, l'article intitulé « Deux faux princes d'Albanie » montre la façon dont il conçoit la question balkanique : par exemple, un faux prince se présente en énumérant interminablement les titres, « [...] prince d'Albanie, capitaine général des Monténégrins, patriarche de l'Église grecque, vieux berger, magnat de Pologne, prince du Saint-Empire romain, duc de Saint-Saba, duc de Hertzégovine, noble Vénitien, grand d'Espagne de la première classe, grand prieur de Malte, grand-croix de l'ordre de Saint-Constantin, etc., » (*Pr* III 359). Apollinaire, en citant les titres faux que se donne le soi-disant prince, illustre le métissage compliqué des cultures, des ethnies et des religions ; ce métissage étant le fruit de la domination de plusieurs empires et états, et de la revendication sourcilleuse de l'identité de peuples qui ont connu tant de vicissitudes et de divisions religieuses, linguistiques et culturelles. Comme le montrent plusieurs écrits de 1918, Apollinaire garde jusqu'à la fin de sa vie un intérêt pour ce sujet à la fois politique et culturel qui a été d'ailleurs la cause directe de la Grande Guerre.

Par ailleurs il soutient toujours l'idée de sauvegarder les particularismes de chaque région et rêve que soit fondée « une Europe nouvelle » (*Pr* III 602).

Pour ce qui est du multiculturalisme<sup>5)</sup> qui caractérise la péninsule balkanique, on ne doit pas oublier la question des tziganes dans son œuvre. Les frontières qui n'étaient pas stables, ni dans le temps ni dans l'espace, ont historiquement engendré l'existence de minorités, notamment de celle des tziganes. En effet, à cette époque, les Balkans sont un des endroits les plus habités par ce peuple nomade. D'ailleurs ils s'y sédantarisent souvent<sup>6)</sup> et il est connu que leur musique et leur danse exercent une singulière fascination sur les gens de ces régions.

Dans « L'Otmika », Apollinaire ne parle pas directement de la question politique, mais des détails situant le contexte du récit y font référence et nous montrent que cette question est importante pour lui, ainsi le sentiment de haine que nous rencontrons chez Omer à l'égard des Grecs, ce que disent les personnages dans le conte, la chanson qui suggère la domination turque, le fait que la monnaie en circulation est le kreuzer autrichien (*Pr* I 144), le nom de la vieille femme sur la place de l'église : *Croix de Hongrie...* Par ailleurs, pour ce qui est de l'existence des tziganes, ils sont toujours présents dans le conte. Étant nomades organisés en clans et un peuple en marge, c'est par leur musique, notamment par la guitare, par leurs danses et par la pratique des superstitions qu'ils sont présents. D'un caractère fougueux<sup>7)</sup>, ils apparaissent ici comme des acteurs provocants du conte : la vieille tzigane qu'Omer prend comme complice est appelée effectivement par le curé « possédée », « être infâme », « receleuse de démons », « tzigane voleuse de chevelures » (*Pr* I 143).

Le cadre du conte est ainsi caractérisé par la culture et la société balkaniques ; quant à l'utilisation des détails de la réalité de l'époque, il faut noter quand même, qu'Apollinaire ne les emploie pas tels qu'ils se seraient présentés à un observateur contemporain. Dans le conte, ils sont presque dénués de sens. Il semble que leur rôle ne soit que de donner au conte la cohérence apollinarienne en gardant pourtant les résonances qu'ils éveillent. Apollinaire utilise ces détails réels de la même façon dont un peintre manie toutes les matières pour une peinture. Si l'on emprunte une expression à Apollinaire au moment où il mentionne un rôle que joue l'objet réel ou en trompe-l'œil utilisé comme matière dans les tableaux par Pablo Picasso, on pourrait dire que les détails de la réalité dans le conte en sont « le cadre intérieur », « et en marque[nt] les limites profondes, de même que le cadre en marque les limites extérieures » (*Pr* II 22).

D'autre part, Apollinaire a une autre approche de la culture populaire balkanique. Elle est purement livresque. On sait qu'il fréquentait la Bibliothèque nationale et a trouvé *Kryptadia* en 1901<sup>8)</sup>. Selon Michel Décaudin, c'est une œuvre consacrée au folklore érotique européen que le Dr Friedrich S. Krauss a dirigé et publié de 1883 à 1906. Apollinaire s'y est plongé et a pris, dans ses cahiers, des notes, qui ont inspiré plusieurs œuvres à venir comme non seulement « L'Otmika » dont il est question, mais aussi « L'Hérésiarque » et « Les Pèlerins piémontais »<sup>9)</sup>. En ce qui concerne « L'Otmika », la création de ce conte est fondée principalement sur cette documentation livresque.

C'est tout à fait contraire aux contes fondés sur ses expériences vécues et imprégnés de la culture romaine, que nous pouvons reconnaître dans « Giovanni Moroni » par exemple. Mais la façon dont il utilise cette documentation livresque est variée. Il y a le simple choix de noms qui ont une sonorité rare et exotique, par exemple pour les noms des personnages principaux : Mara, Tenso, Omer et Njera, ou pour les noms de gâteaux : les *gurabié* et les *alvé*, il emprunte et utilise aussi par touches dans le conte, des croyances populaires régionales comme celles autour des cheveux<sup>10</sup>, ou le fait de croire qu'après la mort, on retrouvera sa première femme au ciel<sup>11</sup>. Dans ce livre il a même trouvé les deux éléments centraux du conte : le *kolo* et l'*otmika*. Il cite également la chanson populaire concernant le *kolo* qui commence par le mot « Igra » et la litanie de Marco, de plus, il se sert du mot « Frajle » qui signifie, selon la note ajoutée en bas de page par le poète, « mademoiselle ». Quant aux tziganes, Apollinaire emprunte leur danse frénétique et obscène à cet ouvrage sur les mœurs slaves. C'est la *khaliandra* que l'on danse en « sautant et se battant les semelles sur les fesses, en se tenant d'une main par l'oreille et de l'autre par l'organe génital » (*Pr* I 140). Nous expliquerons brièvement deux traditions populaires balkaniques qui sont les éléments dynamiques du récit.

« L'otmika » est le rapt d'une jeune fille organisé par le jeune garçon qui veut l'épouser. Il est présenté, dans le conte, comme « traditionnel chez les Sud-Slaves » (*Pr* I 138). Le poète est si fasciné par cet acte viril qu'il le raconte deux fois : l'une dans ce conte et l'autre dans *La Femme assise* à travers le personnage de Pablo Canouris, d'origine albanaise, qui essaie de ravir une jeune femme. Apollinaire qui fantasme sur la domination de l'homme, dans l'amour, sur la femme, a de la sympathie pour cette idée que « Ne nous appartient réellement que la femme que l'on a prise, celle que l'on a domptée. Sans rapt, point de mariage heureux » (*La Femme assise*, *Pr* I 425).

Quant au *kolo*, il l'a présenté dans *Paris-Journal* en 1910 comme la danse serbe venue en France après la valse, la polka et la mazurka :

Le *kolo* est une ronde... très suggestive, qui se danse chez Slaves du Sud. En Serbie, il y a des troupes renommées de danseurs de *kolo*, hommes et femmes. Généralement, le *kolo* se danse avec accompagnement de chansons très curieuses, qui mériteraient l'attention des folkloristes. (*Pr* II 1283)

Mais contre son gré, cette danse ne s'est pas enracinée en France. Voilà les éléments principaux qu'il emprunte à *Kryptadia* pour écrire le conte. Que ce soit une réalité politique contemporaine, que ce soit un document livresque, pour lui tout ce qui est extérieur à lui est la matière qui sert à la création de son œuvre.

## 2. La théâtralisation

On sait qu'Apollinaire s'intéresse sa vie durant au théâtre, surtout à ce qui concerne le théâtre

« Dramaturgie universelle » et la question de la tradition chez Apollinaire

forain et le spectacle populaire. Apollinaire donne également au conte « L'Otmika » une dimension théâtrale mais il le fait d'une autre façon que dans son œuvre théâtrale<sup>12)</sup>. Ici c'est l'expression du mouvement, l'utilisation des dialogues et des chansons et la fantaisie psychologique<sup>13)</sup> dont font preuve les personnages.

### **La danse et la musique**

C'est par l'explosion de la musique et des mouvements d'une danse que s'ouvre le conte comme pour annoncer le commencement éclatant de la scène. Il s'agit de la danse du kolo, « ronde échevelée<sup>14)</sup> et chantante », et ensuite, de leurs chansons accompagnées du son de la guitare dont jouent les tziganes. La signification qu'Apollinaire donne à la danse dans le conte est importante, parce qu'elle y fonctionne en tant que « cadre » : elle ouvre et en même temps elle clôt le récit. Il la présente sous l'image d'une mobilité forte, joyeuse, déchainée et rythmée. Imaginons. Les vingt deux jeunes filles et jeunes garçons dansent, en changeant tour à tour de partenaire, sautent en même temps dans leurs habits multicolores slaves qui moulent étroitement les formes de leurs corps. Le corps entier participe à la danse. Le cercle de la ronde s'agrandit et se rapetisse. Non seulement chaque personne tourne, mais encore le cercle lui-même tourne dans un rythme rapide et saccadé. Dans les paragraphes liminaires, le poète illustre le kolo en soulignant le contraste entre les mouvements du corps chez les jeunes filles d'une part et chez les jeunes garçons d'autre part et cela dans un style concentré, court, décisif et rythmé :

Les croupes s'agitaient en cadence : celles de garçons sautaient, nerveuses et étroites ; celles des filles roulaient, lourdes et bulbeuses, et tendaient le jupon court. (*Pr* I 137)

En plus, un instant de silence sans chanson met en relief ce mouvement de jeunes corps plein d'entrain comme si nous lecteurs pouvions entendre frapper les pas en cadence sur les planches :

Les croupes remuaient, sautillaient, frétilaient, se tortillaient. (*ibid.*)

Le début du conte, qui a l'éclat du mouvement, est ainsi pictural, scénique et chorégraphique.

Or la danse portée à la scène est en vogue à la Belle Époque. L'époque s'intéresse surtout à la danse folklorique que l'on a découverte au moment de l'Exposition internationale. Les gens ont dansé la sarabande d'Espagne, la polka de Bohême, la mazurka de Pologne, le cake-walk des peuples noirs des États-Unis, la matchiche brésilienne, etc. Toutes sont des danses populaires venues de l'étranger. On s'est enthousiasmé à voir danser Loïe Fuller<sup>15)</sup> la danse serpentine avec ses tissus unis en mouvement au moyen de longs bâtons à la fois sur la scène du théâtre et sur celle du café-concert et du music-hall. Isadora Duncan s'efforce également de libérer la danse de ses entraves en rejetant le

costume conventionnel : tutu et chaussons. On a trouvé chez elles la modernité populaire de la scène contemporaine chorégraphique avec la musique et la gestuelle parfaitement synchronisées. D'autre part, c'est aussi la première saison du Ballet russe au Théâtre du Châtelet en 1909. Paris s'enflamme pour l'incessant renouvellement des moyens d'expressions que présente Diaghilev. Le principal chorégraphe des Ballets russes, Michel Fokine, réclame « en premier lieu un renouvellement, un enrichissement du langage plastique<sup>16)</sup> ». Selon lui, le « corps entier doit participer à la danse, non seulement les jambes et les mains ; et participer non pas par des gestes conventionnels, mais par des actions mimées logiques et fonctionnelles ». En plus « ces actions, ces rythmes corporels doivent correspondre à la musique qui n'est plus un simple accompagnement mais contribue, au même titre que la chorégraphie et la mise en scène, à la synthèse finale ». Les parisiens ont été ainsi enivrés par la « sauvagerie » des danses du *Prince Igor*, la pureté du style romantique des *Sylphides*, le raffinement du *Pavillon d'Armide* et par la richesse orientale et l'exotisme de *Cléopâtre*.

L'intérêt d'Apollinaire pour la danse, qui commence assez tôt, se rattache surtout à la chorégraphie. Il a écrit, en effet, un article intitulé « La danse est un sport » dans *La Culture physique* en 1907 : il fait un petit historique de la danse, et il conclut que celle d'« aujourd'hui », dont l'origine est païenne et dionysiaque, nous donne visuellement la jouissance de la beauté, l'enthousiasme du mouvement vif et la joie de vivre. Le poète comprend bien que la danse moderne s'approprie le mouvement corporel caractéristique du sport comme dans les danses acrobatiques que montrent les scènes à cette époque. D'autre part, il présente, en 1912 dans l'article intitulé « Les Peintresses » du *Petit Bleu*, la peinture de Marie Laurencin sous l'image de la danse serpentine de Loïe Fuller. En contant d'une part la fascination esthétique de la peinture de Marie Laurencin et d'autre part la fascination chorégraphique de la danse de Loïe Fuller, il retrouve le charme de la féminité exprimée, chez l'une et chez l'autre, dans les couleurs et le mouvement qu'invente leur art. Cet intérêt du poète fait pendant à celui pour le Ballet russe. Apollinaire a assisté aux représentations du théâtre du Châtelet et a rencontré Léon Bakst, un chorégraphe russe<sup>17)</sup> et Natalie Gontcharova<sup>18)</sup>, une peintre russe. Cette dernière, pour le décor de *Coq d'or* de Rimsky-Korsakov a puisé dans l'art populaire russe. *Le Coq d'or* était le conte préféré d'Apollinaire qui le considérait comme révolutionnaire (*Pr* II 1469) et a échangé des lettres avec ces deux artistes. Certes, on ne peut pas dire que la danse soit un ballet, mais c'est sûr que le ballet, à cette époque, va chercher son inspiration de renouvellement aux danses populaires, régionales, foraines, autrement dit, à la vie enthousiasmée des peuples.

En ce qui concerne son œuvre, la danse est une des thématiques toujours présentes. On la trouve partout dans la poésie, à partir de la danse « nue » des « beaux dieux » dans « Aubade chantée à laetare un an passé », en passant par la Maclotte, danse stavelotaine dans « Marie » et des rondes que les enfants chantent aux paroles absurdes et lyriques dans « La Maison des morts », jusqu'à la ronde onirique dans « Nuit rhénane » et la danse de l'éternelle femme fatale dans le poème intitulé

justement « Salomé ». Pour la prose il y a la danse à la fois séduisante et languissante de Viviane dans *L'Enchanteur pourrissant*. *Le Poète assassiné* présente également plusieurs danses : la danse de la foule enivrée dans « Gambrius », la danse funéraire que fait Tristouse Ballerinette devant le tombeau de Croniamantal. On ne doit pas oublier l'importance qu'Apollinaire donne au Carnaval où la danse frénétique est essentielle avec « des grelots de Carnaval » (« Les collines », *Po* 174). Ensuite dans le premier chapitre de *La Femme assise*, il présente la vogue, avant la guerre, des bals masqués : « [...] l'époque fut dominée par le Carnaval. La danse était à la mode, on dansait partout, partout avaient lieu des bals masqués » (*Pr* I 415). On sait bien que c'est le fastueux Paul Poiret, grand personnage du monde de la mode qui s'y était illustré. L'intérêt chorégraphique se conjugue chez Apollinaire avec celui pour la mode : il fait mention, en effet, dans ce roman toujours, de Gavarni qui, d'après la note de Michel Décaudin, « dessina de célèbres costumes de carnaval ; il créa en particulier le titi et le débardeur » (*Pr* I 1338). Mais il faut noter que son intérêt pour la mode est singulier, c'est-à-dire que la mode l'intéresse à condition qu'elle se libère des entraves pour une invention ; par exemple, Tristouse Ballerinette décrit au « fopoïte Paponat » les costumes que les femmes portent, la mode parisienne « bizarre et familière, [...] simple et pleine de fantaisie » (*Pr* I 275), c'est-à-dire la mode créée à la manière « des cubistes ». Ainsi, pour le poète importe-t-il seules l'audace, la nouveauté et l'inspiration qu'elle manifeste<sup>10)</sup>.

Dans le recueil *L'Hérésiarque et C<sup>e</sup>* il y a aussi plusieurs danses : dès le premier conte « Le Passant de Prague », la danse est toujours présente : Laquedem et la jolie fille dansent « comme des anges » (*Pr* I 90) accompagnée de la musique, avec le violon, le tambour, la grosse caisse, le triangle et une sorte d'harmonium. Ensuite on trouve la ronde dans « La Rose de Hildesheim ». En plus dans « *Que vlo-ve ?* » apparaît la danse appelée crâmnignon « qui est une danse chantée aux évolutions serpentine » (*Pr* I 1134). Le conte intitulé « La danseuse » témoigne également de son intérêt chorégraphique. Même s'il est raconté dans un contexte de « châtiments » pour punir Salomé d'avoir fait mourir Saint Jean Baptiste, la Salomé apollinarienne danse sur la rivière glacée du Danube en hiver et se meurt en « min[ant] l'amour, la mort et la folie » avec « un peu de foleur dans sa grâce et sa joliesse ». Par ailleurs, cette danse solitaire représentée de façon picturale, selon le narrateur, survit, « aux provinces danubiennes, dans le corps d'une danseuse de kolo, — cette ronde obscène qu'on peut appeler : la danse de la croupe » (*Pr* I 127). Ainsi pouvons-nous dire que les danses apollinariennes que nous avons relevées semblent avoir, de manière générale, deux caractéristiques : d'abord un caractère chorégraphique, mouvement, couleur, forme qu'elles présentent, et ensuite un caractère collectif parce qu'elles sont presque toujours des rondes. Nous reconnaissons également les mêmes caractères dans les deux danses de « L'Otmika » : le kolo et le *khaliandra*.

D'autre part les danses sont toujours accompagnées par la musique. Dans le conte « L'Otmika », c'est le son de la guitare dont les tziganes jouent. Apollinaire ne la décrit pas. Mais rappelons-nous



quelques airs de la musique tzigane. Selon M. de Vaux de Foletier<sup>20</sup>, elle eut des succès dans l'Europe centrale et orientale, surtout en Hongrie, en Roumanie, en Russie aussi. Les tziganes musiciens furent populaires au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. L'art " flammenco ", la renommée de la musique gitane espagnole, appartient aussi à l'art spécifique des tziganes, même si interprété et modifié par la culture andalouse. La musique classique s'intéresse aussi à la musique tzigane : on peut reconnaître dans les morceaux de Béla Bartòk et de Franz Liszt le rythme particulier à la musique tzigane. Les Bohémiens rythmaient leurs danses en faisant sonner des grelots ou claquer des castanettes, ou surtout en frappant un tambour de basque. Apollinaire fait résonner, tout au long du conte, cette musique fascinante par sa fougue, sa tendresse, sa tristesse et sa joie, à travers la forte présence des tziganes.

Quand nous considérons ainsi la récurrence des danses dans son œuvre et les caractères qu'elles manifestent en s'accompagnant de la musique relevée ci-dessus, nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à la conception particulière de « Vie » qu'ont conçue les écrivains et les poètes du temps d'Apollinaire. Laurent Jenny a analysé, dans *La Fin de l'intériorité*<sup>21</sup>, l'évolution de l'idée de « Vie », de celle du Symbolisme à celle du Futurisme de Marinetti. Selon lui depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'art perd sa dimension métaphysique et se fonde sur le sensible. Il n'est plus séparé de la vie qui se définit comme flux et mouvement vitaux, que la vie soit individuelle ou qu'elle soit collective. C'est sûr qu'Apollinaire est attiré par l'enthousiasme avec des accents nietzschéens senti devant cette vie. La danse est pour lui, nous semble-t-il, une des expressions justes et représentées sous une forme matérielle de cet enthousiasme.

### **Le mouvements de la foule en cascade**

Le côté scénique du conte apparaît aussi par les mouvement incessants de la foule. Ceci concerne toutes les " agitations " de tous les villageois. Ce n'est pas seulement le groupe de danseurs et danseuses et le groupe de l'*otmikari* qui bougent, se dispersent, et se réunissent. La rumeur qui se répand vite symbolise aussi ce remuement de la foule : le lendemain de l'échec du rapt, les villageois en parlent et le critiquent dans les rues, ensuite, la visite que rend le curé à Tenso est connue immédiatement de tous les habitants, et le dimanche matin sur la place, avant et après la messe on ne cesse pas de bavarder. La force du qu'en dira-t-on dans la communauté villageoise est remarquable dans le conte. Tous le monde bouge : même des enfants, qui, apercevant le curé, vont lui baiser les mains. De surcroît, les tziganes tout au long du récit se déplacent dans le village. Même les bêtes remuent : la troupe de cochons poursuit, en « grognant, gargouillant, ronflant, renâclant, reniflant », la vieille tzigane tapageuse s'enfuyant avec des cris « des malédictions » et « des jurons immondes ».

D'autre part, l'église, que ce soit à l'extérieur ou à l'intérieur, l'intérieur qui « s'emplit [...] de tous les habitants du village, endimanchés », est également le lieu où il y a un grand mouvement : à

l'évangile, tout le monde se dresse, et au moment du rapt, les femmes s'enfuient du côté des hommes, et ensuite à la demande du curé, elles retournent à leur chaise et se rassoient. C'est comme si les lecteurs pouvaient entendre le tumulte, les pas précipités du ravisseur, le remuement des chaises, les cris des femmes qui retentissent dans l'église.

### **Chansons dialoguées**

Les chansons dialoguées entre les jeunes danseurs et danseuses, les conversations entre les personnages servent également à donner au texte sa dimension théâtrale.

Les échanges dialogués de chansons dont s'accompagne le kolo nous rappellent « le chœur » du théâtre grec<sup>(22)</sup> malgré la grande différence institutionnelle, technique et architecturale : d'abord, comme la ville d'Athènes donne son sens au théâtre, de même, dans le conte c'est la communauté villageoise qui donne le sens au kolo en en faisant une « danse nationale », et ensuite, comme la parole du chœur grec, les chansons dans le conte montrent le passé, le présent et le futur.

Regardons la première chanson : elle résume le conte à suivre, car celui qui fait des compliments maintenant ne sera pas son bien-aimé, mais celui qui s'est tu sera son vrai bien-aimé, dans ce cas, c'est Omer. La deuxième et la troisième chansons qui gardent l'écho de la réalité historique commentent d'abord ce qui vient de se passer, et ensuite à cela répond ce qui va se passer dans le futur, c'est-à-dire que la fille va épouser contre l'intention de son père. La quatrième chanson écrite en langue étrangère sonne comme une malédiction ou une conjuration d'Omer, mais d'après la transcription du narrateur, elle commente le kolo qu'il vient d'interrompre et dont Mara fait partie. La cinquième chanson se pose comme une litanie pour conjurer le malheur qui vient. Enfin la dernière chanson qui clôt le récit montre le signe de la réconciliation de Tenso avec Omer et en même temps le futur heureux du jeune couple et la célébration de la communauté villageoise. C'est ainsi que toutes les chansons présentent, commentent et prédisent le passé, le présent et le futur du récit, autrement dit elles apparaissent comme structure de mise en abyme du point de vue narratif<sup>(23)</sup>.

### **Fantaisie psychologique**

Il n'y a pas de psychologie proprement dite dans les personnages apollinariens. Mais, le conte a des scènes qui la montrent d'une façon « visuelle ». Cela tourne autour du dialogue entre Omer et le défenseur de Mara, et ensuite autour du dialogue entre Mara et la vieille tzigane.

D'abord il y a un moment de volte-face chez Omer. Le portrait du garçon qui interpelle Omer contraste avec celui d'Omer : l'un, « peut-être l'amant favorisé » de Mara, est « un joli garçon, grand et maigre », l'autre, qui est Omer, est par contre « petit, brun, fort comme un taureau » et manque complètement d'élégance. Omer se présente d'ailleurs comme un garçon qui ne fait pas comme les autres ou bien on peut dire qu'il est un garçon qui veut se détacher des autres, en se hasardant à faire deux choses qui doivent être évitées en principe : premièrement il veut ravir une

filles de son village, et deuxièmement il interrompt le kolo, danse nationale, pour tenter d'enlever la fille. Dans les dialogues qui se succèdent, on peut sentir Omer se replier sur lui-même ; d'abord, poussé par l'apostrophe du joli garçon, et réduit dans ses retranchements, il est obligé de déclarer le nom de Mara, mais son vœu est refusé par elle. Dans une communauté fermée comme celle du conte, son choix d'une fille du même village que lui, une fois rejeté, risque de le réduire aux abois. En effet le lendemain de l'échec du rapt, il « pass[e] sa journée à coudre et à broder, accroupi à la turque », isolé des villageois qui parlent de son échec et le blâment pour avoir interrompu le kolo. L'attitude de Bandi, le marchand de cochons, montre la volonté " absolue " de laisser Omer de côté : « il ferait désormais dix lieues, quand il aurait besoin d'un tailleur, plutôt que d'avoir affaire à Omer » (*Pr* I 140). Ce qui nous intéresse, pourtant, c'est la parole suivante d'Omer. Il ne se contente pas d'être humilié. Au contraire, il déclare, en refusant la proposition de la vieille tzigane, son vœu de devenir un héros : « Un héros ne vole pas, il ravit » (*ibid.*). Le mot « héros » n'est pas neutre. Il a un sens fort dans ce récit. Il est sûr qu'il y a le passage volontaire d'un être qui se fait tout petit à un être héroïque dans le monde imaginaire des garçons qui veulent par nature se faire valoir en s'attendant à l'applaudissement exprimé par les filles ; « Omer était un héros » (*Pr* I 146). On pourrait considérer ce passage tantôt comme un renversement psychologique de la situation opérée par lui, tantôt comme un agrandissement mental (oblique) du personnage. En plus, ce n'est pas seulement Omer qui prononce ce mot, mais aussi le curé le répète deux fois, comme refrain, pour l'encourager : « Sois héroïque » (*Pr* I 144). De ce fait, la coïncidence de prononciation entre « Homère » et « Omer » n'est pas un hasard.

D'autre part, la conversation qui donne à voir la scène, c'est le dialogue tendu entre Mara et la vieille tzigane. Ce dialogue ressemble à un combat verbal<sup>20</sup>. Parce que si la chevelure de Mara est coupée par la tzigane, cela signifie que la jeune fille deviendra soumise, étant donné que la chevelure, doublement connotée, est l'enjeu. Rappelons-nous que les cheveux courts symbolisent chez Apollinaire l'indépendance de la femme, ainsi Tristouse Ballerinetta a « les cheveux épars mais courts » (*Pr* I 268) et Pamela se présente vêtue en matelot, le béret posé sur ses cheveux dépeignés (*Pr* I 447), de plus Thérèse-Tirésias, homme-femme a certainement des cheveux courts. Par contre la chevelure symbolise avant tout, pour lui comme pour tant d'autres poètes, la féminité<sup>25</sup>. Alors dans ce conte, étant donné qu'il s'agit de la féminité, il est nécessaire que le « duel » se déroule autour de la chevelure. Mara résiste autant que possible à la provocation, à la réprobation, aux paroles sensées l'amadouer de la part de la tzigane jusqu'à ce que cette dernière s'écrie : « *Téremtété !* » où il y a un jeu de mots " T'es entêtée " (*Pr* I 141), qui signifie à juste titre le sens contraire à l'obéissance et à la « dépendance ». Mais la répartie prompte et vive courageusement faite par la fille pour défendre son indépendance ne tient pas longtemps. C'est " de justesse " que le curé arrive pour la protéger de la ruse de la tzigane.

### 3. La question de la tradition

Ce conte nous pose enfin la question de la « tradition » chez Apollinaire. L'importance de ce sujet<sup>26)</sup> a été déjà beaucoup étudiée. Puisqu'il chante dans le vers liminaire d'*Alcools* :

À la fin tu es las de ce monde ancien (« Zone » Po 39)

et dans le dernier poème, un poème testamentaire, de *Calligrammes* :

Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'invention

De l'ordre et de l'Aventure (« La jolie rousse » Po 313)

la question de la tradition et de la nouveauté, qui est d'ailleurs le sujet principal de la conférence de *L'Esprit nouveau et les Poètes*, est centrale pour lui tout au long de sa carrière littéraire. Nous résumons ce qui nous intéresse par rapport à ce conte. Parmi ce que nous avons précédemment vu comme élément théâtral, quelques uns relèvent déjà de la tradition populaire : ainsi la danse kolo, la parodie de chansons populaires chantée de la façon dialoguée et le mœurs de l'otmika ; mais Apollinaire les présente dans un contexte particulièrement apollinarien. C'est de sa nouveauté qu'il crée. En plus, il nous confie, dans le conte, d'une façon « anecdotique », son idée de la transmission de la « tradition ».

Apollinaire se reconnaît comme poète moderne qui cherche avant tout la nouveauté et l'invention. On sait également qu'il est le défenseur et le porte-parole du « cubisme », l'art éminemment révolutionnaire qui bouscule la tradition de la peinture fondée sur le principe de l'imitation de la nature et de la représentation de la perspective. Mais, à la différence des autres avant-gardistes qui font table-rase de toute tradition comme les Futuristes et les poètes Dada pour accéder à la modernité, ou bien qui dénie surtout la tradition de la génération précédente comme les Surréalistes qui apprécient l'Antiquité, Apollinaire ne rejette pas la tradition dans tous les domaines ; au contraire il s'en réclame. Ce qui caractérise la tradition à laquelle se rattache Apollinaire, c'est la trilogie qui se réconcilie : la tradition, la continuité, la nouveauté. Il approfondit son idée sur cette question et la manifeste en 1908 à deux occasions. Premièrement, lors de la conférence projetée par les animateurs du Salon des Indépendants, Apollinaire parle de « La Phalange nouvelle », le nom de la revue de Jean Royère à laquelle le poète collabore. Il affirme nettement la conception qu'il a de la tradition sous la formule interrogatoire : « Quelle serait la caractéristique d'une tradition, sinon la continuité ? » (*Pr* II 887). Le poète continue à constater que « la tradition est ininterrompue », et comme c'est la conférence sur la poésie, il salue les Symbolistes à qui les poètes contemporains sont redevables. D'autre part il souligne aussi, dans cette même

conférence, l'originalité fondée sur l'expérience individuelle. Rester entre tradition et nouveauté, cela ne signifie pas pour lui être éclectique, parce que la tradition n'est transmise et concrétisée qu'à travers l'expérience personnelle et chaque œuvre individuelle. Pour cela, le poète réclame la « personnalité<sup>27)</sup> » à toutes les œuvres qui veulent être nouvelles. Dans cette personnalité qui a suivi un long travail de communication avec la tradition et qui se réalise dans chaque œuvre, il reconnaît la nouveauté. Les deux éléments suivants sont donc importants pour lui : la continuité de la tradition et l'individualité qui conjuguent avec la surprise pour créer la « nouveauté ».

Puis, Apollinaire dit la même chose, mais en une formule plus impressionnante. C'est dans une préface écrite pour le catalogue de la 3<sup>e</sup> Exposition du Cercle de l'art moderne qui a eu lieu au Havre en 1908 et qui va constituer la première partie de *Méditations esthétiques* :

On ne peut pas transporter partout avec soi le cadavre de son père. On l'abandonne en compagnie des autres morts. Et l'on s'en souvient, on le regrette, on en parle avec admiration. Et si l'on devient père, il ne faut pas s'attendre à ce qu'un de nos enfants veuille se doubler pour la vie de notre cadavre. Mais nos pieds ne se détachent qu'en vain du sol qui contient les morts. (*Pr* II 6)

Il souligne ici la transmission continue de la tradition en l'illustrant par une image du rapport des parents et des enfants, et aussi par l'image d'un homme passant. Le poète parle de la tradition ici encore dans le contexte de la question de la création en général ou bien dans celui de la vie de l'individu elle-même. Pour lui, dans le monde de la vie où « il y a mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées » (*L'Esprit nouveau et les poètes*, *Pr* II 949), la tradition n'est pas quelque chose de fixe et d'immobile. Comme « la vérité est toujours nouvelle » (*Pr* II *ibid.* 951) parce que chaque jour l'ordre des choses, les causes et les effets se changent, et que le monde est ainsi différent de la vérité de ce qui existait la veille, de même la tradition, si l'on la mène à bien, se renouvelle sans cesse pour créer « une succession d'événements établissant une nouvelle réalité » (*Pr* II 1130). La nouveauté d'aujourd'hui sera une tradition de demain. Cette idée de la continuité nous invite à penser que chaque individu est un passant tel que le poète le chante dans « Cortège » : « Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes » (*Po* 76). D'ailleurs, cette activité créatrice seule rapproche, selon lui, l'artiste de la divinité. En plus, cette création divine n'est pas seulement l'apanage des poètes et des artistes. Chaque homme a ce pouvoir divin potentiel. C'est pourquoi, dans le poème intitulé « Un fantôme de nuées », « chaque spectateur cherchait en soi l'enfant miraculeux » (*Po* 196). Mais comme le montre l'habit de l'enfant saltimbanque, « rose pulmonaire », dont la couleur change avec le temps qui passe, la transmission de la tradition, qui n'est pas asservissement à cette dernière, et qui est toujours un acte créatif, se montre délicate, surtout au moment où se fait sentir l'effondrement du monde rural et de ses valeurs comme l'illustre ce poème de saltimbanque ; délicate, parce que la tradition ne peut se concrétiser que dans la

perception, la vision et la mémoire de chacun qui est « passant ».

Dans « L'Otmika », son idée de la tradition et de la nouveauté se montre sous l'opposition de la ville et du village : la nouveauté ouverte aux autres cultures de la ville contre la tradition séculaire du village. Mais comme Daniel Delbreil le suggère, « la ville n'existe pas en tant qu'espace diégétique véritable », mais « elle est " citée " dans le discours des personnages<sup>28)</sup> ». Le village n'est pas nommé non plus. Il n'est présenté que comme « le village bosniaque ». Apollinaire évoque ici l'opposition d'une façon symbolique : le conte montre simplement qu'Omer s'inquiète de ce que Mara a déjà connu un monde plus ouvert en voyant beaucoup d'autres cultures en ville et, dès lors qu'elle ne sera pas contente de sa vie au village.

Quand on focalise la question de la tradition sur le kolo et le rapt, deux traditions présentées du village, qui ne sont pourtant pas toujours observées, on comprendra que le curé agit comme un intercesseur ou un réconciliateur. Pour redonner de la valeur à la danse nationale qu'Omer a négligée, il suffit au curé de dire, à la surprise d'Omer, ce qu'il pense de la danse, qui est censée être d'origine païenne. En revanche, pour rétablir la coutume du rapt qui n'est pas respectée par Tenso, personnage attiré par les nouvelles idées que symbolise la ville, il lui faut une mesure à laquelle personne n'a jamais pensé. Mais pour que la mesure s'exerce bien, il nécessite deux conditions. C'est la pureté de l'amour d'Omer pour Mara et son opiniâtreté de ne jamais renoncer à l'épouser. Après en avoir été convaincu, le curé lui donne un renseignement qui l'étonne par son côté inattendu, l'effraie par la peur de commettre un péché, et l'exalte pour l'espoir d'épouser Mara. Voici l'élément décisif, le « sésame » qu'Omer obtient pour le succès de la réalisation :

Omer ! la place de Mara à l'église est à gauche près de la petite porte (*Pr* I 144)

Voilà le curé, un intercesseur qui sait user de son influence par la parole. Ce qui attire notre attention, ce n'est pas seulement l'association inopinée de deux idées d'un ordre différent entre le rapt et l'église, mais encore l'attitude presque pragmatique du curé. Ce dernier lui dit que pour être pardonné par Dieu, il suffit à Omer de « demander pardon à Dieu, avant et après » (*Pr* I 144). Son attitude envers Tenso l'est aussi : le vieux religieux, pour demander la magnanimité auprès de Tenso, lui fait d'abord rappeler sa jeunesse où il a fait, comme Omer, le rapt pour avoir sa première femme, la mère de Mara ; ensuite pour combler ses vœux d'être citoyen, il lui propose d'acheter un bon commerce au jeune couple en ville. C'est ainsi que le curé fait de sorte que tout le monde se « retrouve » dans la communauté et que personne ne perd rien. Voilà le curé, un réconciliateur. Son approche du rapt provoqué par Omer montre finalement qu'il est quelqu'un qui est pour la tradition, mais qu'il n'en est pas prisonnier. Ceci dit, son personnage nous rappelle nécessairement l'attitude d'Apollinaire face au mouvement d'avant-garde de l'époque : comme le curé, le poète invoque la tradition mais n'en est pas esclave. Il invente à partir de la tradition, en la

décontextualisant, lui donnant un nouveau sens que l'on ne lui a jamais donné. C'est tout comme le rapt exercé d'une façon totalement nouvelle. Pour permettre la renaissance du village, il faut la pureté de l'amour, l'audace d'Omer, la surprise, apportée par le curé, de la combinaison de l'église et du rapt. Ainsi en transmuant la tradition, se fait sa transmission. On peut voir ainsi que le curé est celui qui permet cette transmutation de la tradition et de la nouveauté.

Il y a une autre chose qui est en jeu sous l'apparence d'une gaieté gaillarde. C'est le " corps " de Mara que le récit révèle et recèle à la fois. Si la « continuité » est importante chez Apollinaire pour la tradition, le corps de Mara est un lieu de la continuité où la tradition est transmise, exercée et réalisée. C'est pourquoi, nous semble-t-il, dans le texte, le mot « race » est utilisé tant de fois et la virginité est chantée et discutée. Le mot « race » n'a pas du tout la signification raciste chez lui. En effet, si le curé, à la fin du conte, félicite Tenso d' « avoir marié " ta " fille à " ta " race, et d'avoir " tes " petit-enfants de " ta " race » (Pr I 147), ce mot n'a pas d'autre signification que la continuité qui succède de génération en génération, de pères à enfants, bref la transmission de la vie. Par ailleurs quant à la virginité, liée à la fécondité et à la fertilité à la fois de la natalité du village et de l'art, c'est-à-dire non seulement la reproduction et la transmission de la vie mais aussi la création, le conte la suggère d'abord à travers une chanson grivoise chantée par les garçons pendant le kolo : « La fiancée n'était pas vierge, / Elle était comme un sac troué... » (Pr I 137), et ensuite par l'oracle de la vieille villageoise édentée qui y fait allusion : « qu'un homme vienne à aimer une femme, il n'y a rien à faire ; il l'aura, et il faudra qu'elle l'aime » (Pr I 144). Même le curé en parle : « Tu sais qu'au pouvoir d'un garçon, une fille ne reste pas intacte » (Pr I 146). Nous avons déjà parlé de la virginité qui est l'enjeu du duel verbal entre Mara et la vieille tzigane, duel à propos de la " chevelure ". Dans cette perspective nous pouvons considérer les pruniers fleuris qui apparaissent au début du conte, et qui entourent le village, comme le symbole du " corps " de Mara.

Or, quand la vieille tzigane apparaît devant Mara, celle-là l'appelle « Frajle ». C'est la langue slovène qui signifie « mademoiselle », comme Apollinaire l'indique dans une note en bas de page. Au moment de la première parution du conte, dans *La Revue Blanche*, il y a cette annotation avec les autres notes de lecture. Mais au moment de la parution du recueil, c'est le seul signe qui reste pour la lecture tandis qu'Apollinaire ne fait pas de note pour les autres mots de la langue slave méridionale<sup>29</sup>. On ne sait jamais s'il le fait exprès ou non, comme pour camoufler le « signifiant », mais il est sûr qu'on peut y reconnaître un jeu de mots : on le prononce comme « fragile » en français. Cela nous incite à une interprétation, nous semble-t-il, plus avancée : cela signifie bien sûr que le corps de la fille est fragile, mais en même temps que le temps de la jeunesse, durant lequel on est une demoiselle, est fragile et éphémère. La beauté de la jeune fille ( les garçons disent après le rapt que « Mara est une bien belle fille. » (Pr I 146) ), la vie elle-même, est fragile et éphémère. Aujourd'hui elle est jeune et belle, mais que sera-t-elle demain ? Si Mara est une fille qui fait l'union

« Dramaturgie universelle » et la question de la tradition chez Apollinaire

de la tradition et de la nouveauté, il faut qu'Omer attrape ce temps et ce lieu de l'union. Entre le temps qui passe, comme les fleurs des pruniers en sont le symbole, " banal ", et le temps de l'éternel retour, comme le montre la ronde qui tourne, entre cette double temporalité, se situe Mara. Il en était de même pour la première femme de Tenso, Nijera. C'est pourquoi le curé lui a fait se rappeler de sa jeunesse. La réalisation de la continuité de la tradition et de la nouveauté ne se fait que dans le temps qui coule. C'est dans le corps " fragile " de la jeune fille. C'est pourquoi Mara ne signifie pas seulement la fille de Tenso. Ce prénom signifie la fille " universelle ", étant donné qu'on appelle ce nom « lorsqu'on ne sait pas le nom d'une fille ou qu'on ne veut pas la nommer » (*Pr* I 138).

Il reste une chose. Apollinaire joue, encore dans « L'Otmika », de la croyance populaire chrétienne. Si Mara est, selon la note qui n'est faite par l'auteur que dans *La Revue Blanche*, le nom qui signifie " Marie ", elle ne désigne pas seulement la fille en général, mais aussi la Vierge Marie. En plus, si on se rappelle que Jésus-Christ est la réalisation de l'Ancien Testament dans le temps de l'Histoire, c'est-à-dire que Dieu a ainsi donné son fils aux humains, ce conte semble-t-il irrévérent ? Apollinaire se joue-t-il du dogme catholique ? En plus, si on considère que c'est sous le pape Pie IX qui établit le dogme Immaculée Conception que son grand-père maternel, Michel Apollinaire devint, en 1868, *cameriere d'onore di capa et spada* et occupa ses fonctions de camérier jusqu'à la mort du pape en 1878, on se rendra compte que le poète joue d'une façon double sur le dogme. S'il y a ainsi un jeu autour du dogme catholique et sur la place de la Vierge Marie, nous devons néanmoins tenir compte de la pureté de l'amour que le poète a toujours manifesté tout au long de sa vie pour Marie, mère de Jésus<sup>30</sup>. Cependant, comme tant de belles œuvres d'art occidentales l'illustrent, pour Apollinaire aussi, le tableau qui représente la Vierge est le lieu à la fois de la dévotion, de l'amour et du désir. On note ainsi ce sentiment dans le poème intitulé « La Vierge à la fleur de haricot à Cologne ». C'est un poème écrit en 1901 ou 1902 pendant son séjour au bord du Rhin. Inspiré par le tableau intitulé « Vierge à la fleur de pois », peint par maître Guillaume, et que le poète a trouvé dans le musée de Nuremberg<sup>31</sup>, il superpose l'image de sa bien-aimée, dont le nom est Annie Playden, sur celle de la Vierge. Il confond discrètement ou indiscrètement les deux mondes religieux et profane : « Et c'est la Vierge la plus douce du royaume / Elle vécut au bord du Rhin pieusement / Priant devant son portrait que maître Guillaume / Peignit par piété de chrétien ou d'amant » (*Po* 534).

Revenons au conte. Quand nous tenons compte de cette signification que Mara-Marie nous montre, nous comprendrons mieux pourquoi le poète ajoute un adjectif « sacré » au mot « rapt » (*Pr* I 146) alors qu'il n'appelle le kolo que « la danse nationale ».

Par ce que nous avons considéré sur le conte, nous pouvons retrouver dans le simple conte en apparence gai l'univers apollinarien se constituant à partir du réseau de ses propres signes, c'est-à-



dire, du processus de la fabrication de significations. Que ce soit des mots, que ce soit des mœurs, chaque “ matière ” du folklore chargée de double ou triple sens que l’on n’a jamais imaginé devient le décor du conte qui met en question la tradition et la nouveauté. Cette poétique nous évoque justement la poétique intitulée par lui « Dramaturgie universelle » dont Apollinaire se passionnait pour la nouvelle création littéraire. Le conte « L’Otmika » nous en semble un bel exemple.

## Notes

La référence du texte dont il est question est : « L’Otmika », *Ceuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, 1977, p.137-147. Les autres textes de Guillaume APOLLINAIRE sont les suivants : *Ceuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [ abréviation : *Po* ]. *Ceuvres en prose complètes, ibid.*, [ abréviation : *Pr I* ] ; II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, 1991 [ abréviation : *Pr II* ] ; III, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, 1993 [ abréviation : *Pr III* ].

- 1) Laurence Campa, « Indéfinie définition de la poésie chez Apollinaire », *Définitions et redéfinitions de la poésie française (1900-1939)*, Actes du Colloque franco-polonais organisé par l’Institut de Philologie romane et le Centre de Civilisation française de l’Université de Varsovie en coopération avec l’Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III du 24 au 25 octobre 1996, Textes réunis et présentés par Zbigniew Naliwajek, Varsovie, 1999, p. 57.
- 2) Cité par Peter Read dans *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias, la revanche d’Éros, ibid.*, p. 61-62 : « sept feuillets manuscrits, dont il manque les f.2 et f.3 et dont nous avons transcrit les f.1, 5, 6, 7. Bibliothèque Jacques Doucet 7433 ».
- 3) Voir la note de *Pr II* 1541.
- 4) *Vie anecdotique Pr III* 105-109.
- 5) En ce qui concerne l’attitude d’Apollinaire vis-à-vis du multiculturalisme, le poète s’est mis du côté des “ minorités ”, des “ particularités ” de tous les points de vue, politique, social, culturel et linguistique. Par exemple, l’article intitulé « Sur l’Albanais », écrit en 1913 dans *Les Soirées de Paris* le montre bien : en considérant l’histoire et la situation de l’Albanie, il se rend compte de la complication religieuse, culturelle, linguistique, politique de l’Albanie et cherche à comprendre la signification de la notion de nationalité. (*Les Soirées de Paris*, 1913, 15 décembre, Tome II, Slatkine Reprints, Genève, 1971, p.50-56). Mais il nous semble qu’avec l’expérience de la Grande Guerre, ses observations sur la question balkanique et les peuples mineurs sont devenues plus pénétrantes et plus concrètes. Les échos qu’il a écrits en 1916 et 1917 dans le *Mercure de France* le manifeste.
- 6) Nous nous sommes référée au livre intitulé *Atlas l’Europe centrale et balkanique*, Éditions complexes, 1995, p.197-200.
- 7) Apollinaire présente leur caractère impétueux notamment dans le conte intitulé « La Comtesse d’Eisenberg », toujours d’une façon apollinarienne : « [...] dans notre langue [des tziganes] , *Vie et Mort* ne sont qu’un seul mot, de même qu’*Hier et Demain*, de même qu’*Amour et Haine* » (*Pr I* 389).
- 8) Voir Florence de Lussy, « Un inédit d’Apollinaire : un carnet de 1901, vivier de l’œuvre future », *Revue de la Bibliothèque nationale*, printemps 1990, p.8-21.
- 9) Il y en a d’autres exemples comme le premier chapitre du *Poète assassiné* intitulé « Renommée » et le poème intermezzo « Réponse des cosaques Zaporogues au sultan de Constantinople » de « La Chanson du mal-aimé ».

- 10) Dans certaines régions il y avait même une coutume qu'on coupait les cheveux pour fabriquer des mèches de cheveux, mais dans le conte, la façon dont la vieille tzigane montre une mèche de cheveux donne une impression sinistre. Comme au cas de la pratique des superstitions, Apollinaire souligne ici la matérialité des objets : elle « avait tiré de sa poche une longue chevelure noire, coupée par surprise à quelques misérables gardeuses d'oies, endormie dans une prairie. Avec un vieux peigne cassé elle peignait cette chevelure triste comme une relique de morte » (*Pr I* 139-140).
- 11) Voir la note *Pr I* 1129.
- 12) Apollinaire divise le texte en sept, cela nous semble correspondre justement à la fabrication de scènes de théâtre. Chaque partie a une seule scène, en plus, elle fait en connaître précisément au lecteur le temps “ présent ”, en utilisant déictiques temporels ainsi qu'« à ce moment », « le lendemain », « le surlendemain » et « le dimanche suivant ».  
D'autre part, nous pouvons imaginer le “ décor ” comme ceci : d'abord on a le lieu de la danse avec la toile de l'arrière-plan où sont peints les pruniers fleuris, ensuite une rue avec les murs de quelques maisons, pour la troisième scène on aurait l'installation de la maison de Tenso avec une fenêtre placée de sorte que l'on puisse voir l'intérieur et l'extérieur en même temps, pour la quatrième scène le presbytère, et pour la cinquième la place de l'église et l'intérieur de l'église. Pour les accessoires, il y a un vieux peigne cassé, la chevelure coupée, des ciseaux, tous les objets que la vieille tzigane utilise, ensuite le gourdin que Bandi brandit. Pour la chorégraphie, à laquelle Apollinaire d'ailleurs s'intéresse beaucoup, on peut imaginer les danseurs et les danseuses en costume multicolore et les villageois en tenue du dimanche. Comme instruments musicaux, nous avons la guitare pour les tziganes et les phonographes aux tubes pour un homme qui voyage de village en village.
- 13) Quant à cette idée, Apollinaire nous la livre dans un texte de « dramaturgie universelle », que nous avons cité au début de ce présent article.
- 14) Apollinaire explique bien, dans cette présentation concise, le caractère chorégraphique de la danse bacchanale : non seulement le corps lui-même mais aussi des cheveux longs de jeunes filles ont un mouvement courant suivant leur mouvement de sauts et de tours.
- 15) Voir Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque* ; 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris, Hermann, 2006. Apollinaire lui-même a fait remarquer dans ses chroniques d'art l'intérêt des artistes de cette époque pour la danse de Loïe Fuller et Isadora Duncan : ainsi Dunoyer de Segonzac a fait des dessins de danses d'Isadora Duncan et Antoine Bourdelle a sculpté à l'image des deux danseuses. Il a dit qu'ils célébraient « cet art exquis et sacré de l'eurythmie, cet art ardent du mouvement » (*Pr II* 350).
- 16) Bronislaw Horowicz, « Le Théâtre lyrique et le ballet au XX<sup>e</sup> siècle », *Histoire des spectacles*, Gallimard, « Encyclopédie de la pléiade », 1965, p. 1421.
- 17) Guillaume Apollinaire a écrit une lettre à Léonide Massine le 21 mai 1917. Voir *Satie / Cocteau les malentendus d'une entente* par Ornella Volta, Le Castor Astral, 1993, p.139-140.
- 18) Apollinaire a écrit quelques articles sur Nathalie de Gontcharova qui poussait avec Michel Larionov le mouvement de l'avant-garde russe dans l'art : le mouvement rayonniste en Russie. Surtout en 1914, dans *Les Soirées de Paris*, au moment de l'exposition de deux peintres russes faite à la Galerie Paul Guillaume, il a écrit qu'ils puisaient leur inspiration dans « l'art populaire de l'Empire russe ». Ils ont exploité Icônes et Loubki (imagerie populaire russe) pour renouveler la vision du monde qu'on avait d'une part et pour aller à la recherche de l'identité slave d'autre part. Voir *Pr II* 798-800.
- 19) Il faut faire également remarquer sa lettre adressée à Dufy qui faisait le travail avec Paul Poiret à ce moment-là ; Apollinaire a dit dans la lettre qu'il ne s'intéressait pas du tout à la mode parce que c'était un sujet de commerce. Voir *Correspondances avec les artistes*, Gallimard, 2009.

- 20) Voir « Histoire de la musique tzigane » par M. de Vaux de Foletier, *Bulletin de la Phonothèque nationale*, 2<sup>ème</sup> semestre 1970.
- 21) Laurent Jenny, *La Fin de l'intériorité*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 2002, surtout p. 71-75.
- 22) Voir Roland Barthes, « Le théâtre grec », *Histoire des spectacles*, Gallimard, « Encyclopédie de la pléiade », 1965, p.513-536.
- 23) Voir Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Préface de Giovanni Dotoli et Segio Zoppi, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1999, p. 675.
- 24) Daniel Delbreil appelle ce combat le « duel » dont la chevelure est l'enjeu. Voir *Apollinaire et ses récits*, *ibid.*, p. 485-486.
- 25) Nous savons, à partir des photos, que Lou a les cheveux courts. Apollinaire demande à Lou, dans sa lettre, d'envoyer une mèche de ses cheveux pour l'apporter avec lui. Elle est le symbole matériel de la féminité, de l'amour pour le poète. Voir Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou* ; préface et notes de Michel Décaudin ; nouvelle édition revue et complétée par Laurence Campa, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire » 593, 2010, p.29.
- 26) Sur cette question, voir Michel Décaudin, « L'Écrivain en son temps », *Apollinaire en somme*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle » 7, 1998, p.158-159 ; Daniel Delbreil, *op. cit.*, p. 579-582 ; Guillaume Apollinaire, *The Cubist Painters*, Translated with commentary by Peter Read, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 44 ; Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, SEDES, « Esthétique », 1996, p.68, et *Apollinaire Critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, « Littérature de notre siècle » 19, 2002, p.63-68.
- 27) La notion de la personnalité est importante pour Apollinaire. Il utilise tant de fois ce mot de « personnalité » dans sa chronique d'art. Il nous semble que cette idée ainsi que l'idée de « sublime » est une clé chez Apollinaire pour la vraie invention. Il a en commun cette notion de la personnalité avec Henri Matisse. Dans un article sur ce dernier écrit par le poète en 1907, il dit, en citant la parole du peintre, que Matisse a découvert sa personnalité: « [...] la personnalité de l'artiste se développe, s'affirme par les luttes qu'elle a à subir contre d'autres personnalités » (*Pr II* 102).
- 28) Voir Daniel Delbreil *op. cit.* p. 282. Il établit un tableau de comparaison de valeurs entre la tradition et la nouveauté, lesquelles ont les principaux personnages (p. 581-582).
- 29) Pour la parole de la chanson écrite en slave méridionale, qui commence par le mot « Igra kolo », Apollinaire fait la traduction dans le texte en même temps.
- 30) On sait que le poète, quand il était collégien, était un pratiquant fervent pour le culte à Marie comme le montrent les vers de « Zone » cités tant de fois par les apollinariens : il priait « toute la nuit dans la chapelle du collège » (*Po* 40) des marianistes. Pendant la guerre aussi, il raconte la pratique catholique dans les lettres à Lou et à Madeleine : il va souvent dans les églises détruites et à la messe sur des autels provisoires.
- 31) Apollinaire écrit un article intitulé « Le musée germanique de Nuremberg » en 1902 dans *L'Européen*. Il dit dans l'article qu'il a trouvé ce tableau de *Vierge à la fleur de pois* en célébrant la conception de ce musée qui a l'intention d'englober toutes œuvres qui illustrent la vie et l'idée et de l'âme germanique produits en « toute terre de race et de langue allemandes » (*Pr II* 70-73).