

LE THÉÂTRE DE GUILLAUME APOLLINAIRE

— SES RAPPORTS AVEC LA CULTURE POPULAIRE —

Ikuko MORITA

1-1. La présence du théâtre forain ambulant dans le théâtre d'Apollinaire

1-1-1. L'intention de renouveler le théâtre

En 1917 encore en convalescence et désirant reprendre une activité littéraire, Apollinaire est entré dans le domaine théâtral. Le poète avait clairement une intention de proposer une nouvelle esthétique dramatique à base de comique et à exigence morale, comme il l'a proclamée dans le prologue des *Mamelles de Tirésias* en l'appelant « l'Esprit nouveau » :

On tente ici d'infuser un esprit nouveau au théâtre
Une joie une volupté une vertu

Alors, d'où vient cette esthétique dramatique ?

Beaucoup d'apollinariens constatent qu'Apollinaire s'est intéressé au genre théâtral depuis sa jeunesse. En effet, nous connaissons non seulement quelques ébauches (*Un Buveur d'absinthe qui a lu Victor Hugo*, *À la cloche de bois*) mais encore quelques pièces en collaboration avec André Salmon qui n'ont pas été représentées, à l'exception du *Marchand d'anchois*, mais sans succès. Son amour pour le théâtre ne s'arrête pas là. Il a écrit beaucoup de textes de critiques dramatiques : à partir de la *Revue d'Art dramatique et musical* en 1903-1904, jusqu'à *L'Europe nouvelle* en 1918, en passant par les notes du *Festin d'Ésope* en 1903-1904, la rubrique de *La Démocratie sociale* en 1909, la chronique mensuelle des *Soirées de Paris* en 1912-1914 et son *Théâtre italien* en 1910, et les réponses à divers enquêtes surtout en 1916 et 1917. Dans ces textes les propos d'Apollinaire concernant le théâtre nous révèlent tout d'abord son mécontentement à l'égard du théâtre de son temps, qui ne s'accorde pas du tout à son esthétique. Sa nouvelle dramaturgie se dégagera à partir des défauts qu'il reconnaît dans le théâtre de son temps. Par exemple, dans l'article intitulé « Giuseppe Giacosa » écrit en 1909 dans *La Démocratie sociale*, qui, d'après la note de Michel Décaudin (*Pr II 1218*), est à mettre en relation avec « Dramaturgie » du *Poète assassiné* qui met par ailleurs en doute tout le théâtre de son temps, Apollinaire dit que si la pièce sans grande

originalité, superficielle, banale de Giacosa a un tel succès à Paris, c'est parce que l'« on ne joue guère à Paris que des pièces plus lamentables encore ». Aux yeux du poète, le théâtre de son temps « est tombé si bas » (*Pr* II 972) parce que les pièces jouées relèvent toujours du romantisme, du « réalisme d'Augier, de Dumas fils » ou bien du symbolisme. Il leur reproche d'être toutes « pauvres », « prétentieuses », « de tiédeur raffiné », et de manquer de mouvement, de nouveauté, de surprise, en un mot, de vie. Il se plaint aussi du vaudeville, par exemple, d'Eugène Scribe qui « règne encore sur le théâtre » (*Pr* I 265) en exhibant « la prudence bourgeoise » (*Pr* I 1222).

D'autre part Apollinaire attaque la pièce de Jules Romain, un confrère, avec qui le poète a discuté de la littérature à la table des dîners de Valois en 1908 ; Apollinaire dit que « le drame de Jules Romain n'est appuyé sur aucune vérité » (*Pr* II 961) historique, alors que pour Apollinaire « l'histoire véritable ou mythique » est indispensable à un théâtre. Jules Romain, dans sa pièce, fait « de la prose sans le savoir », alors que pour Apollinaire, « le vers qui seul convient au théâtre, est un vers souple, fondé sur le rythme, le sujet, le souffle (*Po* 869) ». Il a finalement affirmé que :

S'il y a un esprit nouveau, qu'il se traduise autrement que par ces imitations du romantisme et du naturalisme par quoi se manifestent les incertitudes actuelles des imaginations. (*Pr* II 963)

Apollinaire écarte ici complètement la reproduction médiocre de la nature de même que l'exaltation grossière de l'humanité. La vérité fondée sur des imaginations lui importe. C'est son principe depuis les *Méditations esthétiques*.

Alors qu'il n'apprécie guère non plus la tentative de Jacques Copeau dont les intentions sont « nobles et raisonnables » mais « modérées », il apprécie fortement en revanche la tentative de Marinetti qui « souhaite l'ouverture d'un théâtre de variétés où les acteurs ne seraient qu'acrobates, clowns et danseurs, tandis que les spectateurs s'y démèneraient, y crieraient, jouant chacun un rôle improvisé, à l'instar de la *commedia dell'arte* » (*Pr* II 969). C'est parce qu'Apollinaire trouve là, la surprise, la nouveauté, le mouvement et la communication avec le public qui constituent, à son avis, le théâtre à venir.

Or, beaucoup d'apollinariens dont, entre autres, Pierre Caizergues et Peter Read ¹⁾, reconnaissent dans le théâtre d'Apollinaire des emprunts à la culture populaire traditionnelle qui vient notamment de la fête foraine. En effet *Les Mamelles de Tirésias* montrent surtout les éléments du théâtre de marionnettes et du cirque, mais sous une forme renouvelée. On y trouve la candeur, la simplicité, le burlesque, la caricature, la satire, la vulgarité, la vivacité, le rire, tout ce qui caractérise essentiellement le théâtre forain. Ce n'est pourtant pas la simple question de goût. Pour lui, l'enjeu est là. Apollinaire y puise l'énergie vitale pour créer un théâtre qui donnera au spectateur « la surprise »

et l'enthousiasme en faisant la communication mutuelle avec le public.

La préface des *Mamelles de Tirésias* explique ce que le poète entend par « la surprise » :

J'ai mieux aimé donner libre cours à cette fantaisie qui est ma façon d'interpréter la nature, fantaisie qui, selon les jours, se manifeste avec plus ou moins de mélancolie, de satire et de lyrisme, mais toujours, autant qu'il m'est possible, avec un bon sens où il y a parfois assez de nouveauté pour qu'il puisse choquer et indigner, mais qui paraîtra aux gens de bonne foi. (*Po* 866)

Être surpris, c'est apprendre la nouvelle manière de regarder la réalité. Pour atteindre « la vérité toujours nouvelle » il faut « la surprise » qui brise toute stabilité de la relation entre la fiction et le réel, la scène et la salle. C'est de là que naît le renouvellement du théâtre d'Apollinaire sur la base de comique.

Nous nous souvenons de la lettre connue, adressée à Giuseppe Raimondi en 1918 qui raconte une frayeur éprouvée par le poète au moment de voir la paillasse dans le théâtre forain à Bologne, à l'âge de trois ou quatre ans. Mais comme le prologue aux *Mamelles de Tirésias* le déclare, c'est Apollinaire à son tour qui donnera au public cette « frayeur », cette puissance, bref cette surprise, élément fondamental de « l'Esprit nouveau » :

Son univers est sa pièce

À l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur (*Po* 882)

Abordons maintenant sa passion pour le théâtre forain qui constitue « une surprise » de son théâtre.

1-1-2. La passion pour les marionnettes

Lorsqu'Apollinaire était un collégien, il a écrit une saynète intitulée *Un buveur d'absinthe qui a bu Victor Hugo*. C'est un sketch pour les marionnettes dont le manuscrit est illustré par lui-même. Cette petite esquisse nous montre déjà la caractéristique d'Apollinaire qui se révélera plus tard dans le théâtre : une donnée de la marionnette, c'est-à-dire, des personnages d'un couple ou d'un gendarme et un goût de farce. Il s'agit d'un homme qui ayant consommé trop d'absinthe est accusé d'avoir rossé sa femme et ses enfants dans un état d'ivresse. Mais l'excuse du père, c'est que s'il a bu beaucoup d'absinthe, c'est parce qu'il voulait faire manger à sa femme et à ses enfants tout le miel qu'une de ses tantes lui avait envoyé. Comme le titre le suggère, le texte reprend les vers de « La Prière pour tout » dans *Les Feuilles d'automne* de Victor Hugo, publié en 1831 ; ce poème, d'inspiration religieuse, adressé à sa fille Léopoldine morte à noyade accidentelle, comporte deux vers involontairement ridicules, qui, peut-être, ont incité le collégien Wilhelm de Kostrowitzky à écrire ce sketch : Hugo, parlant de la mère de Léopoldine, chante : « Faisant pour toi deux parts dans cette vie amère, / Toujours a bu l'absinthe et t'a laissé le miel ! », alors que le père, dans la

saynète d'Apollinaire, s'excuse : « J'ai fait deux parts en cette vie dure... Toujours je pris l'absinthe et leur laissai le miel ! ». Le sourire que le texte produit se trouve dans la signification équivoque du mot « absinthe » : l'absinthe a au moins deux sens, c'est une plante amère qui symbolise, dans la Bible, la vie amère en opposition à la vie douce symbolisée par le miel. En même temps l'absinthe signifie la liqueur extraite de cette plante, très en vogue à la fin de XIXe siècle jusqu'à ce que sa nocivité soit à l'origine d'une question sociale. C'est clair qu'Apollinaire joue sur les deux côtés de ce mot ; pour alléger sa famille de la douleur de la vie, le père accusé a volontairement bu de l'absinthe. Voilà un sourire estudiantin.

En revanche l'illustration de l'œuvre est ambiguë : le poète a fait deux illustrations d'esprit naïf et burlesque. La première représente le père accusé se trouvant entre le juge et le gendarme. Le père se sent apparemment mal à l'aise à côté du juge qui lui porte solennellement une accusation et du gendarme qui attend de lui donner vingt-sept coups de rotin avec un bâton, autour duquel, curieusement, des mouches tournent. La deuxième illustration montre aussi trois personnages, mais le père accusé semble se fier d'avoir battu le juge au lieu d'être rossé, en faisant fi du gendarme stupéfié, nous semble-t-il, par la situation inattendue. Si on pense que ce renversement de situation pourrait se faire grâce à l'encouragement du public présumé « Bravo ! Bravo ! » signalé à la fin du texte, cela signifierait que le jeune Apollinaire a tenu préalablement compte de la participation du public, laquelle lui tiendra de plus en plus à cœur.

Ce qui nous frappe dans cette saynète, c'est que le jeune Apollinaire a utilisé des marionnettes pour s'exprimer. C'était bien avant la rencontre avec Alfred Jarry qui lui a servi de parrain dans sa carrière artistique à Paris, en applaudissant les poèmes « Schinderhannes » et « Au prolétaire », récités à la soirée de *La Plume* en 1903. Si Apollinaire insiste sur la date primitive de rédaction des *Mamelles de Tirésias*, en 1903, c'est, nous semble-t-il, qu'il rend un hommage silencieux à celui qui l'a entraîné à la conception dramatique représentée en théâtre guignol, *Ubu roi*.

Mais, en ce qui concerne les marionnettes, Apollinaire, lui-même, a une longue histoire, que nous suivrons. D'abord, elle remonte à son enfance. Le protagoniste de « Giovanni Moroni », un double du poète, se souvient de son enfance où il est allé à Turin, sa poupée qu'il a nommée par lui-même, Maldino, à la main, pour voir Giandouia avec son beau-père qui est un fabricant de jouets de bois. Selon la note de Michel Décaudin, Giandouia est, à la fin du XIXe siècle, le principal personnage du carnaval de Turin, mais, avant, elle était une « marionnette piémontaise, qui date de l'occupation française à la suite de la campagne d'Italie menée par Bonaparte ; elle fut un symbole de résistance pendant la Risorgimento » (*Pr* I 1298). Les lecteurs des « Pèlerins piémontais » et de « La Favorite » d'Apollinaire savent que « le piémontais » s'opère comme presque un signifiant dans son œuvre. Par ce signifiant, nous nous rendons compte que le théâtre de marionnettes est, dans certaines régions, indissolublement lié à la lutte pour l'indépendance.

D'autre part, en ce qui concerne le théâtre de Guignol de Lyon, Apollinaire y était allé en 1899,

lors du voyage avec sa mère et son petit frère, puis il l'avait fréquenté plus tard quand il voyageait avec André Billy. La rubrique de *L'Intransigeant*²⁾ dans laquelle Apollinaire parle d'une statue récemment érigée de Laurent Mourguet, créateur de Guignol lyonnais, suggère sa fréquentation des pièces de marionnettes lyonnaises parce qu'il en relève les noms, comme *Les Frères Coq*, *Le Déménagement*. Il nous faut noter que Guignol, qui adopte l'esprit et le langage de l'artisanat lyonnais des fileurs et des tisseurs de soie et devient le porte-parole d'une classe particulièrement touchée par l'évolution économique de l'époque, comprend et exprime très bien les sentiments du peuple ; un pauvre ouvrier à bon cœur triomphe toujours du riche mesquin.

De plus, la Wallonie où Apollinaire séjournait avec son frère en 1899 est aussi une des régions privilégiée du théâtre de marionnettes. Le jeune Apollinaire devait y voir avec son frère et des villageois plusieurs pièces de marionnettes et devait rire beaucoup. Les personnages principaux des marionnettes wallonnes étaient le couple nommé Tchantchès et Nanesse comme celui de Lyon s'appelait Guignol et Madelon. Les noms de ceux-là nous rappellent le nom de la femme de « Que vlo-ve ? » : Chancesse. Lorsqu'il voyageait en 1901 au bord du Rhin, le poète devait voir aussi les marionnettes rhénanes dont nous trouvons le nom Kasperl (Casperl)³⁾ dans son cahier. De plus, Apollinaire chante un chemin de théâtres ambulants tziganes avec la forte couleur de la culture régionale qui marque les poèmes des « Rhénanes » et d'autres poèmes apollinariens d'une empreinte profonde. Sa description est pourtant très elliptique.

Sa passion pour les marionnettes le tient jusqu'à Paris. Le poète les retrouve d'abord aux Champs-Élysées, aux Tuileries, ensuite en 1917, durant la première guerre, en haut des Buttes-Chaumont où Gaston Cony immortalise la grande tradition inaugurée par Mourguet, en établissant l'association « Nos Marionnettes ». Apollinaire lui-même s'y est inscrit et fréquentait le théâtre nommé « Guignol de la guerre » fondé par cette association. Dans le poème intitulé « Guignol-Poilu » adressé à Gaston Cony, Apollinaire chante :

Guignol, depuis ma tendre enfance,
Je t'aime et toujours pense à toi,
N'es-tu pas un vrai fils de France ?...
Honnête, tu nargues la Loi.

[...]

[...] pour notre belle
France, en haut des Buttes-Chaumont,
Sous les ordres du grand Nivelles
Tu nous montres à tous comme on

Peut garder par ce temps de guerre

Une gaité de bon aloi.

O mon cher Guignol militaire, [...] ⁴⁾

Le sentiment révélé dans ce poème nous semble s'opposer à celui du Guignol lyonnais et de Giandouia, parce que, dans ce poème, il s'agit du patriotisme tandis que le Guignol et Giandouia montrent essentiellement une satire burlesque qui proclame l'indépendance du peuple. C'est là une ambiguïté du théâtre de marionnettes. Mais il faut nous rappeler que dans l'histoire de la marionnette il y a une autre source dramatique qui se mêle à la farce. C'est le genre épique. Gaston Baty et René Chavance, dans *Histoire des marionnettes*, font l'hypothèse que l'histoire chantée par le jongleur, au Moyen âge, avec les marionnettes « n'était rien de moins que nos vieilles épopées françaises » s'appuyant sur le fait que les scènes des marionnettes étaient exécutées par un jongleur, en langue vulgaire, accompagnées du rebec, devant des auditeurs assemblés ; d'autre part les chansons de gestes devaient être écrites pour les marionnettes, étant donné que les batailles étaient décrites toujours en forme de duels successifs, ce qui correspond aux nécessités de la mise en scène par un seul manipulateur ⁵⁾. Si on pense à cette source du genre épique, il n'est pas étonnant que Gaston Cony donnait au théâtre « Guignol de la Guerre » *Guignol contre Guillaume, Guillaume dans les Tranchées, Chez les Boches, Le Vin de la Victoire* qui ont plu aux Français, les ont encouragés et ont remporté de grands succès. Cette même ambiguïté qui accompagne les marionnettes rend aussi le texte des *Mamelles de Tirésias* complexe, quoique le drame apollinarien, à strictement parler, ne soit pas le théâtre des marionnettes : Apollinaire traite ici de deux thèmes majeurs, à savoir, la question de la repopulation et celle de l'identité sexuelle et existentielle. Le premier thème peut être considéré comme une approbation du patriotisme pendant la guerre, tandis que le deuxième semble affronter les fondements de la société établie. Comme le poète dit avec tristesse dans « La Jolie rousse » qu'« il y a tant de choses que je n'ose vous dire / Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire » (*Po* 314), Apollinaire fait de ce drame le lieu d'« un phénomène de mimétisme » (*Pr* I 172) à la fois pour lui et pour le spectateur. Même si la prolifération de l'être et l'amour partagé sont son rêve, il tend un piège dans ce drame. Le poète se réjouira à voir le public rire dans son piège en apparence amusante.

Enfin, nous trouvons la preuve de cette grande passion dans le fait que le poète a pendu la marionnette sur le mur de 202 boulevard Saint-Germain. Nous sommes sûre qu'elle jouait le rôle du clown qui pouvait le faire rire aussi bien que celui de talisman comme les fétiches d'Océanie et de Guinée, parmi lesquelles le poète revenait dormir. Comme nous avons observé la relation vécue du poète avec les marionnettes, elles se chargent de significations plurielles, soit sociales soit personnelles dans le théâtre d'Apollinaire.

1-1-3. L'engouement d'Apollinaire pour le cirque forain

Le cirque que nous allons aborder ici n'est pas le cirque moderne d'après la Grande Guerre, grand cirque américain écrasé par la lumière crue des projecteurs, encore moins le cirque élégant qui s'unit au ballet moderne représenté à l'Opéra avec un décor et une musique raffinés. Mais, il s'agit du cirque Medrano, cirque clownesque de « Boum-Boum » en 1900, qui fait encore partie du monde forain ; des gens pouvaient alors y errer sans contrainte, en s'enivrant de liberté, dans les coulisses, du bar à l'écurie, de l'entrée de piste aux loges des clowns⁶¹. Enfin, le cirque d'Apollinaire est celui qui sait sa promiscuité avec le public. Or, ce cirque qui a de vraies origines populaires attire un public d'artistes, à savoir Picasso, André Derain, Amedeo Modigliani. Et plus tard, Jean Cocteau et Firmin Gémier en étaient les habitués. Apollinaire lui aussi le fréquentait avec Picasso, même trois fois avec Vsevolod Meyerhold en 1913.

D'ailleurs, en ce qui concerne le cirque, depuis Baudelaire, beaucoup de poètes romantiques ou symbolistes, par exemple, Nodier, Gautier, Flaubert, écrivent sur le sujet du saltimbanque. Et les peintres comme Toulouse-Lautrec, Georges Seurat, sont aussi attirés par ce sujet. Apollinaire est, dans cette perspective, un de ces descendants⁷¹. Evidemment, nous pouvons retrouver l'identification du créateur chez Apollinaire à l'arlequin, laquelle est une invention d'une importance primordiale du romantisme. L'originalité, pourtant, du poète, c'est le caractère sacré du saltimbanque associé non seulement aux tours joués sur la piste, mais encore à sa vie quotidienne ; cette particularité est bien illustrée dans la description faite par Apollinaire en 1905 des peintures de Picasso :

La paternité tansfigure l'arlequin dans une chambre carrée tandis que sa femme se mouille d'eau froide et s'admire svelte et grêle autant que son mari le pantin. [...] L'amour est bon quand on le pare et l'habitude de vivre chez soi double le sentiment paternel. L'enfant rapproche du père la femme que Picasso voulait glorieuse et immaculée. (*Pr II 21*)

Apollinaire fait avec poésie une description du tableau de Picasso qui représente la famille du saltimbanque composée du père, de la mère et de l'enfant : après la représentation des numéros, la famille de l'arlequin se repose et vit sa vie quotidienne dans une salle provisoire, sous une tente ; la femme, tout à fait rassurée auprès de son mari, se lave dans une intimité conjugale paisible ; le père-arlequin prenant leur enfant dans ses bras regarde sa femme, lui aussi, dans un amour paisible ; l'enfant dans les bras de son père est un symbole de l'amour paternel assuré. Apollinaire utilise le vocabulaire « glorieux et immaculé » qui a une connotation chrétienne, et de ce fait, cette famille nous évoque la famille sacrée du Christ⁸¹. Mais, quand on se souvient du statut social du poète, on s'aperçoit que la famille « immaculée » que cette description nous présente fait un contraste curieux avec celle du poète ; tout en s'identifiant à la vie ambulante de la famille du saltimbanque,

Apollinaire, né d'un couple illégitime, ne connaît pas finalement l'amour paternel.

D'autre part, Apollinaire décrit avec admiration les tours des saltimbanques et des animaux savants que les peintures de Picasso représentent :

Les sœurs adolescentes, foulant en équilibre les grosses boules des saltimbanques, commandent à ces sphères le mouvement rayonnant des mondes. [...] Mais placés à la limite de la vie, les animaux sont humains et les sexes indécis. Des bêtes hybrides ont la conscience des demi-dieux de l'Égypte; des arlequins taciturnes ont les joues et le front flétris par les sensibilités morbides. (*ibid.*)

Le poète utilise cette fois encore le vocabulaire « religieux » : les saltimbanques pratiquent « des rites muets ». De même, les animaux savants sont dotés du caractère sacré. Cette admiration pour les tours exécutés, nuancée d'une expression rituelle, nous rappelle un poème d'Apollinaire intitulé « Un fantôme de nuées ». Il s'agit d'un enfant saltimbanque qui joue un tour miraculeux. Ce poème commence par la date et l'heure précises : la veille du quatorze juillet, vers les quatre heures de l'après-midi et l'endroit précis : entre Saint-Germain-des Prés et la statue de Danton. Le prix des tours est aussi noté : c'est trois francs. Malgré la négociation avec le public, les jongleurs reçoivent en réalité deux francs cinquante au total. Ces descriptions scrupuleuses nous donnent une impression forte de la réalité quotidienne. Leurs tours eux-mêmes s'exécutent entourés du bruit des voitures et des passants, au beau milieu des vies quotidiennes du boulevard Saint-Germain. En revanche, le regard du poète est ambigu ; il regarde sous ses yeux les tours des arlequins, mais en même temps, il semble être en retrait dans son cœur en pensant à son enfance et à sa jeunesse perdues. C'est d'ailleurs les saltimbanques qui lui apportent cette attitude mentale de retrait pleine de mélancolie ainsi que de catharsis. Le narrateur se focalise sur la couleur de l'habit du petit saltimbanque au moment de son apparition comme pour prédire son disparition : rose pulmonaire.

De dessous l'orgue sortit un tout petit saltimbanque habillé de rose pulmonaire

Avec de la fourrure aux poignets et aux chevilles

Il poussait des cris brefs

Et saluait en écartant gentiment les avant-bras

Mais ouvertes

Une jambe en arrière prête à la gène flexion

Il salua ainsi aux quatre points cardinaux

Et quand il marcha sur une boule

Son corps mince devint une musique si délicate que nul parmi les spectateurs n'y

fut insensible

Un petit esprit sans aucune humanité

Pensa chacun

Et cette musique des formes

Détruisit celle de l'orgue mécanique

Pour décrire cet enfant saltimbanque, Apollinaire utilise cette épithète : « sans aucune humanité ». Étant complètement charmé par cet enfant qui se montre quasi-divin, « chaque spectateur,[après sa disparition,] cherchait en soi l'enfant miraculeux ». Jean Burgos explique ce merveilleux exécuté par le petit saltimbanque :

Chez Apollinaire, il n'y a pas d'échappée dans un monde autre (...) et c'est l'étoile qui est amenée dans ce monde-ci, le merveilleux qui est introduit dans le quotidien. Cette intrusion du merveilleux dans le quotidien, c'est aussi l'intrusion du sacré dans le profane, et c'est la sacralisation de l'espace qui est à porter enfin à l'actif du saltimbanque⁹).

Jean Burgos souligne que c'est au beau milieu du quotidien que se produit ce merveilleux. C'est en ébranlant soudain le monde réel que le petit enfant miraculeux en révèle une dimension nouvelle. Ce n'est pas autre chose que l'« Esprit nouveau », fondé sur la surprise qui nous invite à poser un nouveau regard sur le monde réel.

Quand nous pensons au caractère sacré du saltimbanque dont nous avons relevé les exemples ci-dessus, il nous semble qu'Apollinaire veut rendre en dignité la bouffonnerie qu'il montra dans *Les Mamelles de Tirésias*.

Quand au cirque, il faut aborder la communication clownesque, c'est-à-dire, l'échange mutuel entre les clowns et le spectateur. Le clown invite le spectateur à participer au spectacle dans une promiscuité joyeuse et vivante. Imaginons le cirque de Medrano ; le Boum-Boum, au costume excentrique et au maquillage outré qu'il porte comme un masque, improvise à partir d'une idée comique et crée une entente profonde entre son spectateur et lui ; la vivacité des réparties et le brio des mouvements corporels du clown et de l'auguste permettent au public d'assister à un spectacle en train de se faire sous leurs yeux. Tout se déroule, entouré de spectateurs, dans le centre de la piste du cirque comme le théâtre grec se jouait dans l'amphithéâtre. En effet, si on considère deux réponses d'Apollinaire, celle à l'enquête faite en 1911, de *Gil Blas* sur la situation actuelle du cirque (*Pr II* 1498) et celle à l'interview de *SIC* en 1916 sur « la tendance nouvelle » de « l'état actuel du mouvement littéraire d'avant-garde » (*Pr II* 985-987), on se rendra compte combien le poète s'intéresse toujours d'une part au rapport entre le public et la scène, d'autre part à la communication à base d'improvisation. Dans la réponse de la première enquête, il constate que :

J'avoue même que les petites pièces improvisées sur un scénario arrêté d'avance et en quoi excellent MM. les acrobates de Medrano me semblent le seul spectacle qui vaille la peine d'être écouté et regardé de nos jours.
(*Pr* II 1498)

Et dans la réponse de la deuxième enquête, il fait remarquer que :

Le théâtre de chambre ou de scène aura moins d'importance qu'autrefois. Peut-être qu'un théâtre de cirque naîtra plus violent ou plus burlesque, plus simple aussi que l'autre. (*Pr* II 986-987)

Ces deux idées ne sont pourtant pas une originalité d'Apollinaire. Le cirque Medrano qui était d'abord un cirque clownesque a apporté une idée importante au mouvement du théâtre moderne : Apollinaire dit effectivement, dans l'interview ci-dessus, que l'improvisation faite « plus violent[e] ou plus burlesque, plus simple, dans le cirque », venant de la *commedia dell'arte*, ouvrira à une dramaturgie nouvelle dans le théâtre moderne. Vsevolod Meyerhold, qui est allé au cirque Medrano trois fois avec Apollinaire pendant son court séjour à Paris en 1913¹⁰⁾, « comme Craig, prononce la condamnation de l'acteur psychologique, pour lui substituer les règles de jeu en honneur dans la *commedia dell'arte* »¹¹⁾. Il est sûr que les mouvements « expressionnistes » du clown, qui se déroulent comme une activité de jeu, produisent une complicité avec le spectateur, et de ce fait répondent juste, aux yeux des rénovateurs de théâtre, à leur recherche de l'esthétique anti-naturaliste.

À ceux qui veulent réaliser cet échange mutuel et improvisé avec le spectateur, il importe le problème architectural de l'organisation des scènes et du public. Une salle de théâtre agencée à la manière d'une piste de cirque résoudra ce problème. Selon Peter Read, Apollinaire « participe à un mouvement contemporain de recherche théâtrale très large qui s'intéresse tout particulièrement à l'agencement des rapports entre la scène et la salle »¹²⁾ ; non seulement Firmin Gémier mais encore Lugné-Poe avaient le même rêve de monter leurs spectacles sur une piste de cirque, et ils l'ont réalisé¹³⁾. Apollinaire connaissait deux metteurs en scène et il a écrit même dans une rubrique un article qui annonçait ce genre de spectacle monté par Gémier (*Pr* II 1424). Cette sorte de création du théâtre était vraiment un rêve des rénovateurs à cette époque, car Max Reinhardt, fondateur du festival de Salzbourg, qui avait joué dans les églises, des pistes de cirque et des parcs, a transformé, après la guerre, un cirque de Berlin en un immense théâtre où il jouait pour un public populaire¹⁴⁾. En montant des pièces sous la forme du cirque, ces rénovateurs théâtraux se débarrassent du clivage entre la scène et la salle pour créer une communication profonde avec le public¹⁵⁾.

Apollinaire, lui-même, dans le prologue des *Mamelles de Tirésias*, propose un lieu de théâtre en rond :

Un théâtre rond à deux scènes
Une au centre l'autre formant comme un anneau
Autour des spectateurs et qui permettra
Le grand déploiement de notre art moderne (*Po* 881)

Cette idée sur l'architecture théâtrale, qui dépasse la piste du cirque, n'a pas été réalisée au moment de la représentation des *Mamelles de Tirésias*, mais l'intention du poète suffit pour nous faire bien comprendre que la nouvelle idée dramatique d'Apollinaire marche côte à côte avec le nouveau mouvement artistique de théâtre.

Il nous apparaît donc, qu' au moment de la création des *Mamelles de Tirésias*, Apollinaire a une intention théâtrale précise, S'appuyant sur les bases d'une culture populaire traditionnelle, venant du théâtre forain, il veut obtenir la participation du public. Après avoir ainsi observé la passion pour les marionnettes et le cirque, qui tient le poète toute sa vie, nous allons étudier *Les Mamelles de Tirésias* pour savoir comment l'idée du théâtre de marionnettes et celle du cirque les actualisent et les rendent vivantes telles qu'elles sont.

1-1-4. Les Mamelles de Tirésias : leurs rapports avec les marionnettes et le cirque

Quels sont les emprunts concrets aux marionnettes et au cirque dans *Les Mamelles de Tirésias* ? Ce que nous avons observé ci-dessus, nous pouvons le retrouver tout entier dans ce « drame surréaliste », mais renouvelé à la manière proprement apollinaire, c'est-à-dire que ce « drame » s'extériorise non pas grâce au réalisme, mais grâce à l'évocation en utilisant l'esthétique des marionnettes et du cirque et en s'appuyant sur les règles de jeu basées sur l'improvisation. Cette manière de l'exprimer vient directement de l'esthétique d'Apollinaire ; « Car le théâtre ne doit pas être un art en trompe-l'œil » (*Po* 882).

Pierre Caizergues, qui est un précurseur dans l'étude de la relation entre la culture populaire et les théâtres d'Apollinaire, a montré dans un article¹⁶⁾ ces emprunts. Ensuite Peter Read a complètement étudié combien et comment ce drame puise dans la culture populaire¹⁷⁾. Nous allons simplement résumer ce qui nous intéresse. À strictement parler, on ne peut pas dire qu'Apollinaire emprunte tel élément au cirque et tel autre aux marionnettes, parce que le cirque et les marionnettes ont la même origine qui est le théâtre forain. Donc, nous envisagerons quatre points de vue ; le décor, les instruments musicaux, l'espace continu, le mouvement rythmique et hybride.

En premier lieu, voici le décor. C'est Serge Férat qui se charge du décor, du costume et des accessoires. Apollinaire a écrit à celui-ci qui était en train de les préparer, qu'il n'y avait pas de lieu de se soucier, parce que « le décor sera le plein air qui appartient au théâtre ». Ce que le poète lui a proposé, c'était le décor et l'espace libres que rien ne freine. Il veut changer la vision que le spectateur pouvait avoir du théâtre en s'opposant au naturalisme encore en honneur à son époque.

Dans ce but, Apollinaire a pris des mesures astucieuses. Le décor est, à première vue, très simple, mais chaque élément du décor a des usages multiples comme, par exemple, une chaise nue avec laquelle le clown apparaît dans la piste et qui sert à tout. De même le kiosque joue un rôle essentiel dans *Les Mamelles de Tirésias* en raison de sa forte présence pendant toute la pièce et de son ornement du miroir. Le kiosque est un lieu où on vend des journaux variés, ensuite il devient le lieu où Thérèse se transforme en homme. Elle confirme sa transformation en se reflétant dans le miroir. De plus, le kiosque se déplace sur la scène et même danse avec Presto à la fin du premier acte comme le poète a annoncé dans la préface : « l'usage raisonnable des invraisemblances ». Un deuxième exemple : un personnage qui représente le collectif de Zanzibar est chargé aussi d'un autre rôle, c'est-à-dire du rôle du musicien qui manipule des instruments pour fabriquer du bruit. Le dernier exemple est un grand cornet à dés. Cet objet de jeu, en suggérant dès le début que ce drame se fonde sur le ludique, sert, en cas de besoin, de mégaphone avec lequel les personnages s'adressent au spectateur. C'est ainsi que chaque décor de ce drame joue plusieurs rôles en même temps.

Le costume fait aussi partie du décor comme le costume frappant du clown qui est le seul décor sur la piste nue du cirque. Toutes les personnages des *Mamelles de Tirésias* portent un costume spectaculaire. Ces costumes sont de couleurs pures, violentes et multiples¹⁸⁾. Apollinaire décrit celui de Thérèse ainsi : une « longue robe bleue ornée de singes et de fruits peints ». D'après la photographie reproduite dans H. Carter, le mari, après sa transformation en femme, porte un costume de crocodile très souple. Il a le visage peint, porte une longue perruque noire et tient deux poupées masquées, l'une est noire et l'autre blanche. Et la femme Thérèse porte un costume tout blanc. Elle a aussi le visage peint en tout rouge aux joues. Presto porte un costume orné de rectangles, triangles et ronds « coloré comme une carte à jouer » qui pourrait nous rappeler le tableau cubiste. Le gendarme porte le chapeau napoléonien, de grandes moustaches et la veste noire ornée d'un insigne à l'épaule. Le cheval est en carton à pois irréguliers. Le peuple zanzibarien dont la moitié supérieure du visage est noircie au bouchon brûlé, porte un costume de Peau-Rouge en satin et une coiffure décorée d'une grande plume blanche. Les rideaux sont ornés de papiers rectangulaires qui semblent répondre au costume du Presto. Bref, tous les costumes des personnages et les rideaux servent au décor de la scène.

Le masque n'est pas utilisé sauf par Presto. Mais, les visages des personnages sont tous maquillés en couleur comme un masque. Ce grimage nous rappelle le visage du clown et celui des marionnettes. Si Serge Férat a fabriqué le décor en toute hâte et à petits frais, cette façon de présenter la scène s'adapte à l'art apollinarien qui s'éloigne du trompe-l'œil du naturalisme et s'approche de l'abstraction. C'est ainsi qu'Apollinaire a réussi à faire intervenir sur la scène une nouvelle conception du décor et à créer une nouvelle vision du théâtre.

En deuxième lieu, considérons les instruments de musique. Quant au côté sonore des *Mamelles de Tirésias*, la critique est partagée entre deux extrêmes ; les uns disent la pauvreté de la musique¹⁹⁾

et les autres disent la musique de « panacée » (Po 894). Une des raisons de cette divergence d'opinions est qu'Apollinaire n'utilise pas de vrais instruments musicaux mais des jouets musicaux d'enfant. En effet, les instruments qui servent à donner « de la musique » dans ce drame, d'après à la fois la didascalie et le dossier de presse, ce sont non seulement d'humbles instruments musicaux tels qu'on utilise dans le théâtre forain, comme la musette, la grosse caisse, l'accordéon, le tambour, les castagnettes, les cymbales, la trompette d'enfant, le fifre, les grelots, le mirliton, mais encore un bric-à-brac d'objets de tous les jours comme la vaisselle cassée, la porcelaine cassée, un chaudron, une poêle, une baguette. Apollinaire invente des instruments bizarres, mais capables de donner le change de séquence, d'accompagner les gestes et les sentiments des personnages, et d'attirer le spectateur.

Sur le compte des membres constituant le chœur qui chante après la pause de l'entracte, Apollinaire fait usage aussi de cette invention fantaisiste. C'est-à-dire que des gens dont ce n'était visiblement pas le métier constituaient le chœur avec des gens « particulièrement talentueux²⁰⁾ » : celui qui dirige le chœur était le poète Max Jacob. L'avocat et romancier Raymond de Rienzi chantait avec Maurice Lévy²¹⁾, musicien et compositeur plein de promesse. D'ailleurs, François Poulenc a dit que Mme Germaine Albert-Birot qui se chargeait de la musique de ce drame était « une musicienne du dimanche »²²⁾.

Ce qui constitue le fonds sonore dans ce drame, ce n'est pas seulement la musique jouée par un seul personnage de Zanzibar avec des instruments bizarres, mais le bruit de l'explosion des ballons, les voix retentissantes de Thérèse et les cris. Les cris des bébés s'entendent continuellement de partout pendant tout le deuxième acte, sur la scène, dans les coulisses et dans la salle. Ces cris qui font « la musique moderne » devaient être sûrement accompagnés des cris et des huées du spectateur. Au contraire de la vraie musique qui est l'apanage des opéras, celle des *Mamelles de Tirésias* pourrait être appelée la fausse musique fantaisiste comme le clown musique.

En troisième lieu, nous donnons un aperçu de sa conception de l'espace théâtral avec le public. Comme nous avons déjà observé, le souci d'obtenir un espace continu avec le public est un des éléments majeurs dans le renouvellement du théâtre. Nous avons déjà remarqué ci-dessus que cette idée est venue à la fois du cirque et du théâtre grec. *Les Mamelles de Tirésias* partage ce souci, mais la façon d'inviter le public dans le jeu de théâtre est proprement apollinarienne d'autant plus qu'il n'a pas pu réaliser le lieu de théâtre en rond tel qu'il propose dans le prologue : tout d'abord, Apollinaire utilise des accessoires efficaces pour réaliser cet espace. Ce sont des mamelles en caoutchouc. Thérèse qui a décidé d'abandonner sa féminité les jette au spectateur. Imaginons que des ballons en couleur flottent nonchalamment dans la salle. Quel contraste ils font avec la volonté violente de Thérèse !

D'autre part, les acteurs eux-mêmes vont et viennent entre la scène et la salle. L'apparition première de Presto et de Lacouf dans le premier acte joue le rôle de réunir les deux espaces : ils sortent de sous la scène, et s'avancent dans la salle en se disputant sur le pari. En revanche, à la fin

du drame, Thérèse déguisée en cartomancienne apparaît, à son tour, du fond de la salle, s'adresse au spectateur et même échange les propos avec celui-ci, ensuite monte sur la scène comme si un messenger, ayant pour mission l'amour, était né du public. En plus, c'est souvent qu'en suivant l'indication d'Apollinaire, les acteurs s'adressent directement au public au beau milieu de leur conversation, avec le mégaphone : « tout ce qui est indiqué comme devant être dit au mégaphone doit être crié au public » (*Po* 883). Apollinaire fait ainsi, sous forme de drame, un poème où il n'y a pas d'intermédiaire entre le public et la scène et où le poète, en tant que « dieu créateur », impose au public sa force propre de création.

En dernier lieu, voici le mouvement rythmique et hybride. Dans le cirque, le rythme des échanges entre le clown et l'auguste est essentiel. Il en est de même dans les *Mamelles de Tirésias*. Ce qu'Apollinaire veut réaliser, c'est le mouvement et la vivacité de la vie. Dans ce but, toutes les conversations, qui sont accompagnées de mouvement corporel, se déroulent à vitesse hybride en manipulant deux allures de l'accélération et du ralentissement. Par exemple, la conversation entre Presto et Lacouf s'accélère, mais leurs gestes du duel la coupent. Dans le premier acte, le mari parle plutôt lentement alors que le ton de Thérèse est accéléré. Mais dans le deuxième acte, le ton du mari s'est changé et prend même de la vitesse vis-à-vis du journaliste sans figure qui n'a qu'une bouche. Il s'irrite contre le journalisme et devient furieux : il déchire les journaux, trépine, verse de l'encre, le pot de colle dans le berceau et y met un énorme porte-plume, des ciseaux. Par ailleurs, dès le début, ce drame est caractérisé par son propre rythme. La répétition de chuintements et d'éternuements démarre le drame, et puis l'imitation à la fois ludique et puérile de la marche militaire et celle du bruit du chemin de fer accentuent le courant du drame.

Apollinaire substitue ainsi au réalisme les règles de jeu en vigueur dans le cirque et le théâtre de marionnettes. Nous aborderons ensuite un autre théâtre populaire, mais plutôt moderne que traditionnel. C'est le café-concert qui, non moins que le cirque et les marionnettes, a une origine dans la fête foraine.

1-2. La correspondance avec le café-concert dans le théâtre d'Apollinaire, l'exemple des *Mamelles de Tirésias* et du *Marchand d'anchois*

Apollinaire emprunte aussi quelques formes et quelques éléments au café-concert dans sa création théâtrale. Le poète semble avoir fréquenté les cabarets, les cafés-concerts et les music-halls, théâtres typiquement populaires bien aimés par les gens de cette époque. D'abord nous allons configurer grosso modo cette forme de théâtre populaire²³¹ .

Le café-concert est l'ancêtre du music-hall français. Il est issu du café-chantant, débit de boissons où se produisaient, depuis le XVe siècle, des chanteurs et des poètes, il se développa sous le Second Empire, et disparut avec l'arrivée de la culture américaine au moment de la Grande Guerre. Pendant

la guerre de 1914-1918, on assistait, dans les cafés-concerts aussi bien que dans les music-halls, à un déferlement de chauvinisme entre une romance sentimentale et un refrain grivois. Le music-hall se présentait comme la rencontre de tous les spectacles forains, numéros forains, danse, chants, cirque, pantomime, saynètes théâtrales. Il cultiva avec le café-concert une représentation datée de 1728 ; c'est la revue, à laquelle nous reviendrons plus tard. Quant à leur différence nous signalerons simplement qu'au café-concert on pouvait manger et boire tandis qu'au music-hall on ne pouvait pas le faire. Les vingt-cinq années à cheval sur les deux siècles sont celles de l'âge d'or du café-concert. Cela correspond vraiment au temps où Apollinaire a vécu.

Alors, qui allait au café-concert ? Ce sont des gens de peu qui subissaient un énorme changement social, économique, culturel et qui voulaient trouver une issue à leur mécontentement et à leur énergie dans une joie enthousiaste du café-concert. En 1889, André Chadourne a écrit :

C'est par suite de l'événement du régime républicain, de l'influence des idées démocratiques, de la transformation générale des mœurs et, aussi, de la crise financière et commerciale qui sévit sur tant de points, que le mouvement vers les cafés-concerts s'est accentué au point d'acquérir une effrayante prospérité ²⁴⁾ .

D'après Maxime du Camp²⁵⁾ , à cette époque, Paris comptait à peu près « 180 cafés-concerts, 238 bals publics et près de 25 000 débits de boisson munis de 7226 billards » situés presque dans les quartiers voisins des fortifications que l'on appelle la « ceinture rouge » dans laquelle les embellissements d'Haussmann ont contraint les classes les plus pauvres à se réfugier, alors que Paris comptait « 41 salles de théâtre dans les quartiers riches et bourgeois. Cette « ceinture rouge » nous rappelle nécessairement « Zone » d'Apollinaire.

Alors en craignant sur la foule une influence rapide et communicative bien plus profonde que celle du livre ou celle du journal, il est naturel que l'État ait soumis les pièces à la « censure » avant qu'elles soient livrées au public, d'autant plus que la revue jouée traitait de l'actualité sur le ton satirique. La censure n'a jamais disparu. Cette situation s'appliquait aussi au cas où Apollinaire a écrit *Les Mamelles de Tirésias* pendant la Grande Guerre.

D'autre part, il y avait le cabaret. C'est bien sûr un débit de boissons. Mais à la différence du café-concert et du music-hall, il ne possédait ni scène ni estrade, tout au plus avait-il un piano. Les diseurs de monologues, les conteurs d'histoires, les chanteurs allaient et venaient parmi des consommateurs. Quant au contenu du spectacle dont un bonimenteur jouait le rôle de présentateur et d'animateur à force de verve et de drôlerie, le cabaret comprenait des chansons, des sketches satiriques, des saynètes parodiques, des poèmes. Comme le café-concert, l'art du cabaret voulait se montrer en prise directe avec le public en procédant à ces allusions et à l'actualité. La brièveté était une caractéristique propre à l'art du cabaret. Elle constituait un « montage » de numéros divers. Ce cabaret « parisien » a engendré un lieu littéraire surtout à Paris, à Munich et à Zurich. C'était *Le*

Chat Noir situé au boulevard Rochechouart où des poètes ne cessaient de lancer un art nouveau et révolutionnaire avec son Théâtre d'Ombres pendant 14 ans de 1880 à 1894. Et c'était aussi *Le Cabaret Voltaire* qui mettait le feu au mouvement " Dada " au printemps 1916.

Tous les trois dont l'origine était manifestement issue de la foire d'antan apparaissèrent successivement, existèrent simultanément à un moment, mais ils déclinerent tous avec le succès du cinéma.

1-2-1. Le café-concert et Apollinaire

Apollinaire n'était pas indifférent à ce qui s'était passé et se passait dans le café-concert et le cabaret. En fait, nous pouvons le remarquer dans son écrit : le titre de l'esquisse du cinéma *C'est un oiseau qui vient de France* vient de la chanson connue (texte de Camille Soubise, musique de Frédéric Boissière) chantée dans les cafés-concerts entre la guerre de 1870 et celle de 1914 ; et le nom de l'héroïne-héros des *Mamelles de Tirésias* nous rappelle le nom de la chanteuse Thérèse Valadon qui, d'après Laurent Tailhade, savait « incendier les cœurs ou susciter le rire formidable que la Grèce prête aux Immortels » (*Quelques fantômes de jadis*) en chantant la fameuse rengaine : *la Femme à barbe*. Nous reconnaitrons une similitude entre cette Thérèse Valadon et Thérèse-Tirésias d'Apollinaire : un femme-homme de ce dernier aura aussi des barbes et des moustaches. D'autre part, dans la première partie de *La Femme assise* où le poète décrit le milieu bouillonnant et léger de Paris, surtout de Montparnasse, de 1914 à 1918, il parle des bals masqués et des danses qui avaient lieu dans des cafés-concerts et des music-halls, en y reflétant des souvenirs de Montmartre.

Apollinaire, comme Reverdy, Braque, Picasso et Cendrars, ne s'est jamais directement impliqué dans les activités du *Chat Noir*, mais il avait des amis qui le fréquentaient. Alfred Jarry, par exemple, devait lui parler de la salle où se rencontraient des poètes, des musiciens et des comédiens qui s'amourachaient d'art libre, plein de paradoxes aveuglants, d'une fantaisie vertigineuse, sans respect du poncif et du bourgeois. En outre, Apollinaire est resté en relation avec quelques chansonniers ; le poète a écrit deux fois sur Marc Henry, l'une dans *La Grande France* en 1902 et l'autre dans *Le Festin d'Ésope* en 1904. Apollinaire avait rencontré Marc Henry à Munich en 1902 : ce chansonnier français avait fondé à Munich un cabaret nommé *Die Elf Scharfrichter*, le premier cabaret de cette ville, et « le seul cabaret vraiment artistique d'Allemagne » (*Pr II 1075*), muni d' « un grand théâtre moderne » où on montait « des jeux d'ombres, des pantomimes, des comédies, de parodies, de petits opéras ». Marc Henry fait, avant la représentation, « le boniment en allemand avec l'accent montmartrois le plus pur » et « à chaque représentation il chante en français les chansons de Paris ». Le cabaret était vraiment un autre *Chat Noir* français déplacé à Munich, un « résultat de la culture française en Allemagne » d'après le poète. Celui-ci a écrit, dans l'autre rubrique, que ce cabaret artistique fermait sa porte en laissant l'influence des représentations de *Die Elf Scharfrichter* sur toute la littérature allemande.

Un autre ami poète-chansonnier est Armory dont le vrai nom est Carle Lionnel Dauriac. Apollinaire l'a rencontré pour la première fois à la soirée de *La Plume* du 25 avril 1903, et grâce à lui, le poète a commencé à apprendre à écrire des rubriques dans des revues. Ce chansonnier montmartrois a publié en 1904 un recueil intitulé *Paris à travers les sages* dont il a offert un exemplaire à Apollinaire avec un envoi amical. Selon Peter Read, nous pouvons trouver dans son recueil « l'affinité avec Apollinaire » : Armory, flâneur de Paris comme Apollinaire, écrit un poème qui nous rappelle « Le Passant de Prague » ; et dans un autre poème, le poète-chansonnier chante la fête de la bière printanière munichoise comme Apollinaire en a fait un chapitre intitulé « Gambrinus »²⁶⁾.

Ainsi Apollinaire s'est intéressé depuis sa jeunesse à l'activité et aux personnages du cabaret et du café-concert. Nous ajouterions qu'en temps de guerre, quand le poète est passé à Paris en permission ou quand il était encore en convalescence, il devait certainement voir des numéros de music-halls pleins de vitalité : Mistinguette et Maurice Chevalier chantaient au théâtre Fémina ; c'était aux *Folies-Bergère* que Dorville montrait La Grande Revue avec tant d'artistes splendidement costumés.

Donc, le poète n'est pas loin du café-concert, ni du music-hall, ni du cabaret. En ce qui concerne la création du poète, nous nous attacherons principalement à deux éléments de ce théâtre populaire : une revue et des chansons.

1-2-2. La revue de fin d'année du café-concert

Ce qui constitue primordialement le café-concert et le music-hall, c'est la revue. Dans la préface des *Mamelles de Tirésias*, Apollinaire a répondu au reproche fait à ce drame par André Warnod qui parlait d'« un tel souci d'actualité qu'on croit, par instants, assister à une revue de fin d'année » (*L'Heure* 25 juin 1917)²⁷⁾. La réponse d'Apollinaire est bien affirmative :

Ce reproche toutefois n'a rien qui puisse me gêner, car l'art populaire est un fonds excellent et je m'honorerais d'y avoir puisé si toutes mes scènes ne s'enchaînaient naturellement selon la fable que j'ai imaginée et la situation principale : un homme qui fait des enfants, est neuve au théâtre et dans les lettres en général, mais ne doit pas plus choquer que certaines inventions impossibles des romanciers dont la vogue est fondée sur le merveilleux dit scientifique. (*Po* 866)

Le poète dit ici clairement qu'il puise volontiers dans la culture populaire. D'ailleurs Apollinaire apprécie beaucoup la revue du café-concert. Voyons le manuscrit du poète intitulé « Revue de l'année, La vérité sur la vie et le théâtre » qui devait être utilisé pour le chapitre XI du *Poète assassiné* ;

Allez à la Gaîté-Rochechouart, auteurs dramatiques, vous y trouverez ce que vous avez perdu et qui s'appelle la verve. Les cafés-concerts sont les vestales de ce feu sacré de la comédie. Molière sortit tout entier des farces

improvisées de *la commedia dell'arte*. Espérons qu'un nouveau Molière sorte du réalisme fantaisiste des revues de fin d'année [...] (*Pr* III 1017)

Il s'agit ici de la revue de fin d'année jouée à la Gaité-Rochechouart, un des fameux cafés-concerts de Paris. Le poète nous semble avoir trouvé la possibilité de renouveler le théâtre dans le café-concert. La clé du renouvellement est, pour lui, « la verve » issue de la revue de fin d'année. Pour tirer au clair ce dont il s'agit, considérons d'abord ce que c'est la « revue ». Jacques Feschotte explique « la revue » ainsi dans *Histoire du music-hall* :

La « revue » à l'origine était constituée par une série de scènes passant effectivement en « revue » les principaux événements d'une année, ou d'une saison : événements politiques, artistiques, mondains, judiciaires — voire scandaleux. Les cabarets de chansonniers ont porté le genre à son meilleur point. Les cafés-concerts, en utilisant la revue, ont mélangé, de façon plus ou moins heureuse, cette forme de spectacle avec les éléments dont ils disposent. Un meneur de jeu : le compère, souvent associé à une partenaire (la commère), assurait les liaisons entre les tableaux, fréquemment de façon inattendue et arbitraire. (p.76)

Ce qui caractérise la revue, c'est une adaptation de l'actualité. Mais, au fur et à mesure que le grand music-hall s'empara de la revue, le côté « actualité » et satirique s'amenuisa, et la présentation spectaculaire avec des « girls » l'envahit jusqu'à ce que le compère et la commère disparaissent presque totalement. Mais à l'époque d'Apollinaire, la revue montrait encore des actualités accompagnées de chansons satiriques et grivoises.

Or, l'œuvre d'Apollinaire se fonde solidement sur les actualités. Daniel Delbreil analyse, dans son article intitulé « L'actualité dans l'œuvre de fiction d'Apollinaire », la relation entre l'actualité et ses nouvelles et dit que, chez Apollinaire, « écrire le temps présent, c'est rompre avec lui après l'avoir convoqué pour l'inscrire dans le temps mythique. L'actualité devient ainsi carrefour d'intemporalité²⁸¹ ». C'est-à-dire qu'Apollinaire crée son propre enchaînement dans l'intrigue et fait sa propre création du « drame » à partir de l'actualité. De surcroît pour que le spectateur rie mieux et savoure mieux la satire, il est préférable qu'il ait des connaissances communes. Dans ce sens, l'actualité toute immédiate, toute fraîche sert à cette réaction collective.

En ce qui concerne l'actualité des *Mamelles de Tirésias*, après avoir mis en lumière le jeu de miroir qui existe entre actualité et création théâtrale dans ce « drame », Peter Read souligne les éléments de l'actualité qui nourrissent les sujets du drame²⁹¹ : « les revendications de la femme et la crise démographique », « la fragilité du mariage, exacerbée par la guerre, et l'inquiétude des soldats concernant la fidélité de leurs femmes », les nombreux soldats morts, « la guerre sous-marine[...] qui aggrave le déficit alimentaire du pays », la question de la pénurie de combustible. Apollinaire

traite dans le drame, non seulement de l'actualité sociale et politique, mais aussi de ce qui arrive à ses amis personnels : perte de manuscrits de Max Jacob lors d'un incendie, tentative artistique courageuse de Georges Braque, par exemple.

Il y a une autre chose qui est propre au café-concert. Ce sont les chansons. Ce sont elles qui unissent les chanteurs et le spectateur dans le cabaret et le café-concert. Beaucoup d'entre elles étaient descendues dans les rues. D'un côté il y a bien sûr des chansons grivoises et satiriques. Mais d'un autre côté, il y a des chansons patriotiques ou sociales. Par exemple, *C'est un oiseau qui vient de France*. Comme nous l'avons déjà relevé, cela est devenu le titre de l'esquisse du cinéma d'Apollinaire. C'est une chanson universellement connue en France entre la guerre de 1870 et celle de 1914. Le thème de cette romance est la perte de l'Alsace-Lorraine : C'est un oiseau printanier, une hirondelle, porteuse d'espérance, qui venant de France, vole jusqu'à un village d'Alsace-Lorraine. Mais elle sera tuée par un soldat allemand. Le refrain est le suivant :

Sentinelles, ne tirez pas,
C'est un oiseau qui vient de France !

Il exaltait certainement le moral revanchard des Français. D'autre part il y a aussi des chansons sociales. Apollinaire, par exemple, utilise « L'Internationale » dans *Le Marchand d'anchois* écrit en 1906. L'année 1888 marque une date dans l'histoire de la chanson sociale : Pierre Degeyter a mis en musique « L'Internationale » d'Eugène Pottier. C'est seulement vers 1910 qu'elle est adoptée par l'ensemble des partis ouvriers socialistes. De là nous pourrions dire que le poète est sensible et prompt à l'adaptation de nouvelles chansons qui reflètent le mouvement social.

Ce qui caractérise avant tout la chanson du café-concert, c'est l'invention de « la scie ». Dans le *Dictionnaire de la Langue française* d'Émile Littré, l'acception du mot est la suivante :

Refrain d'une monotonie préméditée, et répété d'autant plus de fois qu'il paraît agacer celui qu'on veut mortifier.

D'après François Caradec et Alain Weil, ce phénomène est né sous le Second Empire et a duré au moins jusqu'à la guerre de 1914 (p.24). Prenons un exemple cité par François Caradec et Alain Weil. C'est la scie très connue « Avez-vous vu Lambert » qui est née en 1864 et a duré longtemps. Nous allons longuement citer, car l'histoire de cette scie nous semble exemplaire :

“Un jour, au 15 août 1864, quelques farceurs s'interpellent dans la gare de chemin de fer de l'Ouest [la gare de Montparnasse] par ces mots : Ohé Lambert ! D'autres répondent : on vit là une allusion, un hurrah poussé en l'honneur d'un prince hôte de la France ; peut-être un cri séditionnel. On le répéta ; il partit comme

une traînée de poudre, et pendant deux jours, sur les boulevards, dans les rues, en chemin de fer, sur les routes, sur la terre et sur l'onde, on n'entendit qu'un cri : Ohé Lambert ! Les théâtres s'en emparèrent, Félix Baumaine fit vite une chanson dont le refrain fut : Ohé Lambert ! et dans les cafés-concerts, le public le cria. Huit jours plus tard, c'était fini, évanoui, passé de mode³⁰⁾ .”

Jules et Edmond de Goncourt et Maxime du Camp ont considéré cette scie de cris idiots comme une maladie ou une épidémie. Mais, toujours selon François Caradec et Alain Weil, elle était tellement répandue et impressionnante que Robert Desnos (né en 1903), dans les années 1936-1938, en écrit pour la radio une version nouvelle. De là nous pouvons dire que la scie « Avez-vous vu Lambert » était encore populaire dans sa jeunesse. Un mot court ou une phrase tranchée qui n'a pas de sens mais curieusement a beaucoup de charme mystérieux et de ce fait s'accroche au corps et à l'âme du peuple, c'est la scie. C'est donc naturel que les poètes adorent cette fascination que la scie exerce sur le peuple et veuillent la posséder au moyen de leurs propres vers.

Deux chansons dans *Les Mamelles de Tirésias*, à nos yeux, ressemblent à « la scie » au moins en deux points : premièrement, simplicité et légèreté, en apparence, du texte, deuxièmement, “ capture ” forte du public. Mais « la scie » se crée toujours de la manière apollinairienne. Nous citerons la chanson de la fin du premier acte :

Eh ! Fumez la pipe bergère
Moi je vous jouerai du pipeau
Et cependant la Boulangère
Tous les sept ans changeait de peau
Tous les sept ans elle exagère (*Po* 895, 898, 911)

Peter Read a signalé que cette chanson chantée en chœur par tous les personnages se joue à l'accordéon sur un air de bal musette traditionnel. Ce choix de la musique est le plus approprié, car le mari, le gendarme, Presto et le Kiosque doivent danser ensemble. Apollinaire indique dans la didascalie que les paroles de la ritournelle sont inscrites sur une pancarte, accrochée par le peuple de Zanzibar. C'est, comme la tradition du café-concert, pour permettre au public de participer au chant. Quant au texte de la ritournelle, il faut signaler tout d'abord son côté grivois comme c'est le cas de beaucoup de chansons du café-concert. Sous l'apparence pastorale du « pipeau » et du « berger », le poète fait des jeux de mots : « piper des dés », « faire une pipe » pour suggérer apparemment des jeux de l'amour charnel. Le général Boulanger a été une des cibles des chansons dans les années 1886-1889³¹⁾ : le jeu de mots de « Boulanger » et « boulangère » évoquent successivement les mots « manger », « la flûte » et « la pipe » qui tourneront facilement sur le jeu de mots autour de l'amour charnel. D'autre part, la ritournelle d'Apollinaire a un secret. Claude

Debon-Tournadre a étudié, dans l'article intitulé « Apollinaire lecteur de Salmon, Casanova et quelques autres³²⁾ », sur la signification de « sept » lourde de connotations qui sont au cœur de la pièce. Selon elle, Tirésias est un personnage mythique qui a plusieurs sources. Dans toutes les sources romaines et grecques, depuis l'Antiquité jusqu'aux *Mémoires* de Casanova, apparaît le nombre « sept », c'est-à-dire, les sept changements successifs de sexe que subit Tirésias ou bien les sept âges que vécut Tirésias. Il s'ensuit que les sept âges pouvaient constituer les sept étapes des transformations de Tirésias. Donc, le choix du nom de Tirésias est important pour le poète. Car, l'ambiguïté sexuelle et existentielle est une préoccupation majeure d'Apollinaire.

La conclusion de cette ritournelle revient à Peter Read : « La ritournelle reprend, donc, le thème fondamental de l'ambiguïté sexuelle et témoigne de l'érudition considérable de l'auteur. Celui-ci se plaît, sans doute, à voir son public chanter joyeusement un texte d'apparence légère, lourd de connotations diverses, qui prolonge et renouvelle une des traditions les plus anciennes de notre héritage culturel³³⁾ . »

Nous citerons une deuxième chanson, plutôt une ritournelle, qui fait office de « la scie » :

Et puis chantez matin et soir
 Grattez-vous si ça vous démange
 Aimez le blanc ou bien le noir
 C'est bien plus drôle quand ça change
 Suffit de s'en apercevoir

C'est une chanson qui clôt le drame. Toute l'équipe du drame chante en chœur cette chanson, qui vivifie en joie le drame et la salle : le gendarme est ressuscité et puis c'est la deuxième fois que des balles en caoutchouc sont lancées aux spectateurs. « Le peuple de Zanzibar danse en secouant des grelots ». Après leurs aventures, tous vivent dans une joie simple et généreuse. En faisant fi de la distinction mesquine, blanc et noir, Apollinaire fait appel directement à l'humanité libérée de tout préjugé. Quelle jolie expression pour l'âme tolérante : « Suffit de s'en apercevoir ».

Ces deux chansons qui s'approchent de « la scie » du point de vue de la simplicité et de la capture profonde du public ne sont pas gratuites dans le cas d'Apollinaire. Elles portent le thème essentiel de l'existence d'Apollinaire. Mais il ne nous faudrait pas oublier que c'est dans l'enthousiasme, dans la verve, que sa préoccupation est libérée. Dans ce sens ce que Victor Bache a écrit après avoir vu *Les Mamelles de Tirésias*, en se rappelant le temps du *Chat Noir* nous semble précieux : « la confusion n'était pas absente, mais c'était l'enthousiasme qui dominait³⁴⁾ ».

1-2-3. La présence du café-concert dans *Le Marchand d'anchois* et l'esthétique de l'éphémère

Nous allons, à notre tour, appliquer au *Marchand d'anchois* le « jeu de miroir », entre actualité

et création théâtrale, accompagné de chansons et de scies, pour étudier la présence du café-concert dans cette pièce.

Selon la note de Michel Décaudin, *Le Marchand d'anchois* est un manuscrit de travail qu'Apollinaire nous a laissé. C'est une pièce de théâtre inachevée en collaboration avec André Salmon. Les deux actes que nous allons étudier sont écrits par Apollinaire en 1906. Cette pièce ressemble aux *Mamelles de Tirésias* à plusieurs égards : une adaptation de l'actualité immédiate ; le contraste des deux pays, c'est-à-dire, Paris contre la Norvège et Paris contre Zanzibar ; une rapidité de séquences et une brutalité de transition ; des effets de caricatures et une invitation à une joie collective.

Voici le compte rendu de l'intrigue des deux actes : dans le premier acte, Jonas, marchand d'anchois Norvégien très riche, envisage de passer une année à Paris pour vendre un nouveau produit (de petits maquereaux fumés) et des animaux sauvages. Tous, sauf Jonas, se déguisent en ours qui font partie de la ménagerie de Jonas parce qu'eux aussi veulent quitter la Norvège « morose » et aller voir Paris « joli, exquis » ; le deuxième acte se déroule sur la scène de la ménagerie. La ménagerie est vide parce que Britannicus, mari de la patronne Layoucka a perdu ses animaux de ménagerie dans un pari. À la place des animaux, entrent dans la cage le mari Britannicus, « Nature » musculaire, les personnages autour du marchand d'anchois déguisés en animaux polaires, c'est-à-dire, Fred, Rick, Alma, Perce-neige, Arne, Borghilde. Le spectacle de cirque commence par le boniment de Prosper. Les animaux polaires sont sortis de la cage, se déshabillent et dansent en chantant pour montrer leur joie d'être à Paris, en même temps que tous les personnages ressentent de l'amour en se rejoignant dans la danse.

Nous pouvons facilement relever quelques marques évidentes du café-concert, même si elle sont superficielles. Le nom de deux chanteuses connues apparaît : Liane de Pougy et Polaire. Liane de Pougy était alors une vedette des *Folies-Bergère* et Polaire, après des débuts éclatants au café-concert, a eu des succès mémorables au théâtre, surtout son incarnation de *Claudine* de Willy était appréciée. Ensuite le rôle de la directrice de la ménagerie devait être attribué à Jeanne Bloch, type de la rondeur comique du café-concert qui avait un pouvoir hilarant très personnel. Apollinaire utilise souvent la structure en abyme dans son œuvre. Dans cette pièce aussi, on peut reconnaître un spectacle de café-concert en abyme. Des acteurs du spectacle en abyme chantent finalement en chœur à la fin de cette pièce : « Nous somm's des gens de revue [...] ».

En ce qui concerne l'actualité, nous parlerons de trois choses : l'actualité politique et sociale, surtout celle de l'intronisation du roi de Norvège et celle de l'expédition du pôle Nord, et puis l'actualité littéraire. Dans le premier acte, il y a un contraste entre Paris et la Norvège. Paris est pour les personnages la capitale lumineuse où on rencontre tout ce qu'il y a de charmant, de nouveau, d'élégant. Ils adorent surtout les belles femmes parisiennes et aspirent à rencontrer le bel amour. D'autre part la Norvège est, pour eux, un pays « morose », de neige. En faisant un contraste entre

ces deux endroits, le jeune Apollinaire utilise des actualités diverses en les caricaturant surtout dans les chansons sur l'air déjà connu par le spectateur. Par exemple, après une petite remarque du roi de la Norvège Haakon VII dans la première chanson tout au début de la pièce, le poète fait tout de suite, dans la troisième chanson, le jeu de mots banal mais très français avec le nom du roi : « Haakon », « faucon » et « con ». Il suffit de consulter n'importe quel journal de cette époque pour savoir que le prince du Danemark a été choisi comme roi de Norvège et nommé Haakon VII le 18 novembre 1905 après la scission de ce pays d'avec la Suède : *le Figaro* a écrit le 19 décembre 1905 qu'« Ainsi se sera joué jusqu'au dernier acte, sans aucun heurt grave, sans incident tragique, le drame politique que nous venons de vivre. Pour la première fois dans l'histoire du monde on aura vu s'accomplir entre deux peuples, un divorce par consentement mutuel ».

À cette époque la conscience de l'identité nationale s'est aiguisée. La course à la conquête du pôle Nord a connu une sorte de patriotisme. Quand on se souvient de l'année 1908 où l'Américain Frederick Cook a affirmé avoir atteint le pôle, on comprendra le grand enthousiasme du peuple suédois au moment de l'expédition polaire en ballon de S. A. Andrée en 1897. Même si cette tentative a échoué, Apollinaire utilise « le ballon », dans lequel l'équipe de personnages du *Marchand d'anchois* voyagent pour Paris.

Au début du XX^e siècle, l'affaire Dreyfus qui a divisé la France en deux n'a pas encore d'issue. Apollinaire fait, dans la pièce, une petite caricature des politiciens. Camille Pelletan, par exemple. Lui, dreyfusard et radical-socialiste, était ministre de la Marine dans le cabinet Emile Combes de 1902 à 1905, qui a montré une sympathie prononcée pour les grévistes de Marseille en 1904 sans tenir compte du risque de l'affaiblissement de la Marine française. De ce fait il est devenu une cible privilégiée pour les caricaturistes. Notre poète aussi le caricature à travers les paroles chantées par « Hareng de la Baltique » : « Et j' peux dir' que je m' suis trempé dans l'eau / Pour ne pas devenir alcoolique / Plus souvent / Qu' Pell'tan / N'a pris dans sa vie de bains de Barèges. »

Par contre Paul Déroulède, écrivain, était militant nationaliste français. Son nationalisme intransigeant et son revanchisme en font un acteur important de l'antidreyfusisme. Il a tenté un coup d'État. Arrêté, relâché, et finalement expulsé en Espagne, il a bénéficié d'une amnistie en 1905. Apollinaire fait une caricature de l'allure maigre de Paul Déroulède à cause de la prison. Comme Apollinaire a déjà témoigné de la méfiance à l'égard de la politique dans sa jeunesse, il ne s'intéresse pas du tout à l'engagement politique à droite ni à gauche. Il a encore une fois montrée cette méfiance dans la chanson : « J' suis pas plus bête / Qu' les harangu's et discours d' nos députés ».

Donc, Apollinaire garde une sorte de distance pour la politique. C'est pareil quand il parle des deux présidents. On s'enquiert sur des nouvelles venant de France auprès du « pigeon du ballon d'Andrée » presque à la fin du premier acte, toujours dans la chanson. Le Pigeon répond sur le rythme de la marche militaire, que « Monsieur Loubet s'en va dans la rue Dante, / [...] / C'est pour y fair' plaisir à son dentiste / Non, c'est pour fair' plac' à monsieur Fallières. » ; c'est en 1906

qu'Armand Fallières a été élu Président après Emile Loubet. La chanson chante, à sa suite, que la femme de monsieur Fallières « s'appelle, Viv' la République ». Certes, ce sont des satires banales. Mais en confondant le privé et le public, Apollinaire suspend la politique pour la priver de sa signification.

Apollinaire traite ainsi, dans le premier acte, de l'actualité majeure des derniers mois de l'année de 1905 et de premiers mois de 1906. Le deuxième acte aussi se déroule à partir de l'actualité. Il fait allusion à l'expansion des empires coloniaux. Le poète témoigne de l'ennui à l'égard des affaires, qui se suivent au sujet du Maroc et de Zanzibar, à travers la parole du bonimenteur Prosper La Collique : « Comme si on n'avait pas assez des affaires du Maroc ! » (*Pr* I 996).

En matière de caricature, la comparaison des politiciens à des fruits ou des animaux est fréquente. Apollinaire le fait aussi dans une chanson : il compare à l'hippopotame Jean de Bonnefon qui était « journaliste, polygraphe, dont le considérable embonpoint était célèbre », à l'otarie Baudry d'Asson qui était « député d'extrême droite connu », au buffle Jean Jaurès, à la grenouille Ernest La Jeunesse³⁵⁾ qui était « une des plus curieuses figures du monde des lettres et du journalisme dans les vingt années de l'avant-guerre » et dont la voix était « aiguë de soprano », au perroquet Brousse qui était président du Conseil municipal de Paris.

Apollinaire effleure quelques informations littéraires dans la pièce : Polaire, artiste connue du café-concert « joue une pièce de Jean Lorrain », un habitué du *Chat Noir*, qui est l'un des écrivains retentissant du temps d'Apollinaire. *Chantecler* est une pièce d'Edmond Rostand longtemps retardée. Rostand ne la terminera et ne la représentera au Théâtre de la Porte Saint-Martin qu'en 1910 et « on parlait de la pièce depuis longtemps et les journalistes en relevaient avec ironie les retards successifs³⁶⁾ » (*Pr* I 1462).

Toutes les actualités que nous avons signalées sommairement sont si méticuleuses qu'il se peut que le spectateur à l'avenir ne puisse pas comprendre la pièce. C'est pourtant l'immédiateté et la méticulosité de la connaissance collective qui provoquent dans cette pièce le rire satirique du spectateur. D'autant plus que le poète fait des refrains et des chansons sur des airs déjà connus. C'est toujours un air célèbre³⁷⁾ et le spectateur rapproche les paroles du drame nécessairement de celles qu'il entend chanter ; il se crée ainsi entre la scène et la salle une complicité qui contribue largement à la séduction du *Marchand d'anchois* comme elle se produit dans le café-concert. Mais c'est sûr que ces chansons à la mode s'oublient avec le temps. Donc, à nos yeux, Apollinaire semble essayer dans cette pièce une esthétique de l'éphémère. De ce point de vue, on pourrait dire que cette pièce ressemble beaucoup plus que *Les Mamelles de Tirésias* à la « revue de fin d'année » du café-concert.

1-3. La présence du vaudeville dans *Casanova*

Apollinaire a écrit en 1918 un opéra-bouffe intitulé *Casanova* à partir des *Mémoires* de Casanova que le poète a tant aimés. Cette pièce a pour sous-titre « comédie parodique ». D'après la note de Michel Décaudin, l'idée de cette pièce est venue au moment de la rencontre du poète, chez Picasso, avec l'équipe des Ballets russes qui avait beaucoup de succès à Paris à partir de 1909. Apollinaire envisageait « des divertissements chorégraphiques » et a demandé une partie de la musique à Henry Defosse, chef d'orchestre des Ballets russes de Serge de Diaghilev, qui n'achèverait sa partition qu'après la mort du poète. Ce milieu artistique de l'avant-garde chorégraphique caractérise bien sûr cette pièce, qui, pourtant, emprunte ses idées à la culture profondément populaire. C'est cette fois le vaudeville auquel Apollinaire fait référence. Il a témoigné de son mécontentement vis-à-vis du théâtre de son temps y compris du vaudeville, comme nous l'avons déjà signalé. Quand le poète a représenté *Les Mamelles des Tirésias*, il voulait les séparer de « ces comédies de mœurs, comédies dramatiques, comédies légères qui depuis plus d'un demi-siècle fournissent à la scène des œuvres dont beaucoup sont excellentes, mais de second ordre et que l'on appelle tout simplement des pièces » (*Po* 865). Ce que le poète écarte là ne peut pas se limiter au vaudeville, mais c'est sûr qu'il n'était pas content du théâtre de Scribe qui était encore en honneur à son époque. Cette insatisfaction ne l'empêche pas d'aimer le vaudeville, une sorte de théâtre populaire dans lequel le poète ne cesse de puiser. Nous pouvons reconnaître dans *Casanova* au moins une des caractéristiques majeures du vaudeville. C'est le quiproquo accompagné du travestissement et du masque, qu'Apollinaire reprendra à la manière apollinarienne. C'est-à-dire que la méprise entre les deux sexes apporte une incertitude sur l'identité de l'existence elle-même qui est une des préoccupations constantes du poète comme nous l'avons déjà considéré dans *Les Mamelles de Tirésias*.

Dès le début de la pièce, Bellino entre en scène dans une situation déjà travestie, car ce personnage qu'Apollinaire emprunte aux *Mémoires* de Casanova est, à la vérité, Thérèse travestie en homme dont le nom est très familier à nous apollinariens. L'incertitude de l'identité sexuelle de Bellino nous tient jusqu'à la fin. Rosinella et la marquise se déguisent en homme tour à tour pour sauver leurs bien-aimés. Casanova, qui prend Rosinella et la marquise pour Bellino, les blesse avec son épée. De plus, le travestissement est redoublé par le théâtre en abyme dont le titre est *La Métamorphose galante* : le berger Bellino déguisé en fille se rapproche de la duchesse Filippino. La structure en abyme³⁸¹ pousse les spectateurs à la confusion vertigineuse de l'identité du personnage, qui vient de telle interférence de plusieurs séries qu'Henri Bergson montre dans *Le Rire* en expliquant le quiproquo du vaudeville. Le masque, le déguisement, le travestissement et la méprise ont pour but dans Apollinaire d'interférer plusieurs séries de vie afin de rendre l'identité des personnages tout à fait incertaine. Mais la méprise apollinarienne n'apporte pas, dans la plupart des

cas, de rire à la différence du vaudeville bergsonien.

Si Apollinaire a demandé à Henry Defosse de composer la musique pour sa pièce, c'est qu'il voulait redonner au vaudeville un charme de chansons, car d'après Henri Gidel, dans *Le Vaudeville*, l'opérette a pris au vaudeville qui s'était accompagné à l'origine de chansons, une part importante de son public, et tout particulièrement celle qui aimait musique légère et chansonnettes. Nous pourrions donc dire que *Casanova* récupère cette caractéristique du vaudeville une fois disparue, en la renouvelant toujours de la manière apollinarienne.

D'abord une chanson chantée par tous dans le premier acte « Il est fou, des plus fous ! / Il prend le fil pour l'aiguille ! » (Po 985) rend Casanova préalablement un roi des fous dans le carnaval qui suivra.

Trois chansons avec des refrains rythment *Casanova* et créent un autre thème que celui du travestissement : c'est le temps et l'amour. Deux refrains complémentaires dont l'un est « Le temps de joie et d'amour / Est de retour » et dont l'autre est « Le temps de joie et d'amour / Passe à son tour » (Po 989) sous-tendent cette pièce. Le carnaval qui fait une situation fondamentale du deuxième acte est évoqué ainsi dans la structure du retour du temps, de l'amour et du souvenir. Cette conscience apporte à la pièce à base de comique la mélancolie qui correspond au son du cor de chasse que l'on va entendre dans le troisième acte : « Entends le cor qui sonne, / Qui sonne au fond des bois. ». Finalement, Casanova redécouvrira l'amour de Bellino-Bellina. Rossinella rentrera dans sa troupe de bohémiens et la Marquise se déillusionnera de son amour avec l'arrivée du petit matin. Comme tous les plaisirs ne durent qu'un moment comme le temps du carnaval, la pièce finit par le chant de Rosinella qui témoigne de la grande acceptation de la vie.

Les éléments du vaudeville dont *Casanova* se compose, se mêlent et se transforment ainsi en un univers proprement apollinarien.

1-4.Est-ce que *Les Mamelles de Tirésias* et *Le Marchand d'anchois* sont du théâtre populaire ou autres choses ?

Après avoir parcouru une partie de la culture populaire dans le théâtre d'Apollinaire, il nous reste un doute. Nous nous demandons pour savoir si le théâtre d'Apollinaire est populaire ou non, ou bien, social ou non : social ? parce qu'il traite de sujets qui viennent de l'actualité immédiate ; de surcroît, il traite du sujet, dans un sens, « patriotique » et « social » ? Est-il populaire ? Oui ou non ? parce que l'on y trouve la candeur, la simplicité, le burlesque, la caricature, la satire, la vulgarité, la vivacité, le rire, tout ce qui caractérise essentiellement le théâtre populaire comme le cirque, les marionnettes, le café-concert et le vaudeville ? Notre réponse est à la fois affirmative et négative.

Commençons par la réponse affirmative. Ce n'est pas parce qu'Apollinaire traite de sujet « patriotique » et « social », ni parce que son théâtre a un effet comique. Nous avons une autre

raison. C'est parce que : *Les Mamelles de Tirésias* ont une intention de rencontrer le public, voire le plus grand public. En fait, le poète, à l'origine, voulait donner le « drame » dans la banlieue de Paris pour toucher le public plus populaire et plus grand comme le faisait le théâtre forain ambulant. Ce projet n'a pas été réalisé, mais on peut reconnaître cette intention même dans le prologue. Avant de monter le drame, le poète s'adresse directement au public. Ensuite, il utilise dans la préface une expression « choquer et indigner » et « frapper le spectateur ». Donc, c'est sûr qu'Apollinaire était très concient de la présence du public.

Or, au début du XXe siècle, est né le mouvement du Théâtre du peuple ou bien du théâtre social ambulant qui voulait éduquer le peuple populaire et canaliser une émotion collective pour créer la fraternité dans toutes les couches sociales. En 1904, Apollinaire a fait remarquer, dans *Le Festin d'Ésope*, le théâtre social ambulant qui aurait dû être donné par Henri Frick et Jean Mollet, gérant de cette revue et aussi très proche du poète. Ce théâtre ambulant avait pour but d'offrir des spectacles aux faubourgs parisiens (*Pr II 1250*). Le regard d'Apollinaire envers cette tentative est plutôt favorable :

On nous promet un théâtre social ambulant MM. Frick, Jean Mollet et leur excellente troupe offriront bientôt aux faubourgs parisiens des spectacles dont l'influence sera peut-être plus profonde que celle des meetings bruyants et fumeux³⁹⁾. (*Pr II 1250*)

En revanche, toujours dans *Le Festin d'Ésope* en 1904, Apollinaire a fait une annonce de la pièce de Maurice Pottecher et a donné son avis plutôt moqueur sur celle-ci. Le poète doute de la valeur artistique de la pièce :

Cette comédie pleine de bon sens a fait bien rire les habitants de Bussang. À Paris, elle devient longue et ennuyeuse ; on la jouerait, avec succès d'ailleurs, dans un établissement religieux d'éducation. (*Pr II 1257*)

Maurice Pottecher est un auteur dramatique qui a fondé le Théâtre du Peuple de Bussang en 1895 dans les Vosges, en le concevant comme « destiné à réunir, dans une émotion commune, tous les éléments dont se compose un peuple » pour recréer véritablement « une fraternité entre les spectateurs de toutes classes⁴⁰⁾ ». Sa pièce fondée sur cette ambition semblait aux yeux d'Apollinaire « ennuyeuse », étant chargée peut-être de trop d'intention éducative. Cela n'empêche pas pourtant que le poète s'intéresse à la manière de Pottecher de réunir des spectateurs et des acteurs dans le jeu.

D'autre part Apollinaire s'est aperçu très tôt de la nouvelle tentative de Firmin Gémier dans la mise en scène. Le poète a fait effectivement remarquer, dans « Dramaturgie » du *Poète assassiné*, le titre de la pièce *La Poigne* écrite par Jean Jullien et mise en scène par Firmin Gémier (*Pr I 262*). De plus, Apollinaire a annoncé en 1918 le spectacle que Gémier était en train de préparer dans la piste

du Nouveau Cirque et le poète a témoigné de son adhésion à son idée théâtrale de s'associer à la fois au théâtre forain et au théâtre grec (*Pr* II 1424). Firmin Gémier est un des grands novateurs du théâtre moderne. En craignant que le divorce entre l'art et la multitude ne soit absolu, Gémier, pour exprimer « l'âme populaire », voulut fabriquer des théâtres dont les œuvres sont accessibles à toutes les classes sociales. Il avait l'idée d'unir à travers le théâtre toutes les couches sociales pour mettre le peuple dans un enthousiasme unanime, une sorte de fête collective. Il réactive non seulement une communication mutuelle entre la salle et la scène dans la mise en scène de pièces de Shakespeare. De plus, il réalise le théâtre national ambulant qui parcourt la France durant les étés 1911 et 1912 pour montrer à un public populaire de province les meilleurs spectacles élaborés dans son théâtre parisien. De surcroît, il donne le théâtre aux soldats dans les tranchées pendant la Guerre. Pour Gémier le théâtre est un art collectif par excellence qui apporte une occasion d'insuffler aux spectateurs de toutes les couches sociales l'esprit démocratique⁴¹⁾ .

Mais cette idée que l'art sert d'intermédiaire pour confondre les différentes classes et les différentes pensées dans une même émotion, et celle que le théâtre est agent d'une fraternité ne sont pas familières à Apollinaire. Pour celui-ci, l'art est avant tout une conscience de penser, de sentir et d'« interpréter la nature » et la pièce « doit être un univers complet » « [à] l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur ». Le poète, ayant une méfiance à l'égard de la politique, garde une certaine distance pour ce mouvement théâtral qui est lié inextricablement à l'idée politique et démocratique. Nous pourrions nous rappeler l'indifférence⁴²⁾ du poète envers Romain Rolland qui a consacré au Théâtre du peuple le livre intitulé *Le Théâtre du peuple, essai d'esthétique d'un théâtre nouveau*, paru d'abord dans *La Revue d'art dramatique et musical* de 1900 à 1903⁴³⁾ . Cela n'empêche pas que le poète est attentif à affronter le public au moment de la représentation des *Mamelles de Tirésias*.

Notre conclusion aura recours à Roland Barthes. Il a fait en 1954 à Avignon une conférence intitulée *Pour une définition du théâtre populaire*. Après avoir reconnu cette tentative de définition comme décourageante, Barthes a pourtant défini :

C'est pourtant cette définition, et fort concrète, que je voudrais tenter ici. Je dirai tout de suite et d'un mot, que le Théâtre populaire est celui qui obéit à trois obligations concurrentes, dont chacune prise à part n'est certes pas nouvelle, mais dont la seule réunion peut être parfaitement révolutionnaire : un public de masse, un répertoire de haute culture, une dramaturgie d'avant-garde⁴⁴⁾ .

Il nous est permis de dire que, vu ce que nous avons étudié ci-dessus tout au long du présent article, *Les Mamelles de Tirésias* englobent la définition de Roland Barthes sur le théâtre populaire du point de vue du public de masse, du répertoire et de la dramaturgie. Mais pour Apollinaire, en matière de mise en scène et de public, « le grand théâtre qui produit une dramaturgie totale, c'est sans aucun doute le cinéma » (*Pr* II 987), que nous aborderons dans une autre fois.

Notes

Les textes de Guillaume Apollinaire sont les suivants : *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [abréviation : *Po*]. *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, 1977 [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) Au sujet de la culture populaire dans le théâtre d'Apollinaire nous nous sommes référée surtout à l'article de Pierre Caizergues « Apollinaire inventeur d'un nouveau langage théâtral ? », *Apollinaire inventeur de langages*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1973, p.181-196 et aussi à « Apollinaire le cirque et les marionnettes », *Apollinaire/Teatro*, Actes du colloque de Stavelot, *Berenice*, 3, juillet 1981, p.32-44 et au livre de Peter Read *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias. La revanche d'Eros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll.« Interférences », 2000.
- 2) *Petites Merveilles du quotidien par Guillaume Apollinaire*. Textes retrouvés, préfacés et annotés par Pierre Caizergues, Fata Morgana, 1979, p.24.
- 3) On peut trouver la note d'Apollinaire « Casper!— guignol munichois (marionnettes) — jolis décors » dans son carnet au moment du voyage du Rhin. Voir *Que vlo-ve ?* n°17-18, 1978, p.14. Elle est déjà citée dans l'article de Pierre Caizergues, *art.cit.*
- 4) *Journal de Genève*, 22-23 août 1970, n°195, p.13. « Apollinaire retrouvé » par Hughes Richard.
- 5) Gaston Baty, René Chavance, *Histoire des marionnettes*, P.U.F. « Que sais-je ? », 1959, p.29-31.
- 6) Voir Serge, *L'Histoire du cirque*, illustrations photographiques et dessinées de l'auteur, Librarie Gründ, Paris, 1947. Tristan Rémy, *Les Clowns*, 1946.
- 7) Quant au saltimbanque d'Apollinaire, voir l'article de Jean Burgos « Apollinaire en saltimbanque » *Apollinaire au tournant du siècle*, p.209-245 et aussi voir Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, nouvelle édition revue et corrigée par l'auteur, coll. « Art et artistes », Gallimard, 2004.
- 8) Voir Peter Read, *Apollinaire and Cubism*, Artists. Bookworks, 2002, p.59-71.
- 9) Jean Burgos, *art. cit.*, p.215.
- 10) Peter Read, « Guillaume Apollinaire et Vsevolod Meyerhold » *Guillaume Apollinaire*, 15, Minard, p.159-164.
- 11) *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Gallimard, coll.« Encyclopédie de la Pléiade » 1965, « Échecs et réussites du théâtre contemporain », par Guy Dumur, (p.1309-1348.) p.1313.
- 12) Peter Read, *Les Mamelles de Tirésias*, *op. cit.*, p.69.
- 13) D'après Peter Read, Firmin Gémier a monté après la guerre l'*Œdipe* de Saint-Georges de Bouhélier au cirque d'Hiver. Lugné-Poe avait déjà monté en 1898 *Mesure pour Mesure* dans le hall du cirque d'Été.
- 14) Au sujet du renouvellement du théâtre moderne, nous nous sommes référée à *Histoire des spectacles*, *op. cit.*, « Échecs et réussites du théâtre contemporain ». Surtout, sur Max Reinhardt, voir p.1039-1040.
- 15) Au lieu de représenter dans la piste du cirque, Maurice Pottecher, à qui Apollinaire a écrit un article sur son théâtre du peuple de Bussang fondé par celui-là en 1895, d'après la note de Michel Décaudin, « avait pour but d'associer acteurs et spectateurs dans le jeu, comme cela avait lieu dans le théâtre antique grec » (*Pr II*

- 1769).
- 16) *art. cit.*
 - 17) *op. cit.*
 - 18) On pourrait rapprocher le décor d'Apollinaire de celui de *Coq d'or* qu'a fait Gontcharova, peintre russe. Les tableaux de celle-ci sont polychromes et leur couleur est simple, pure et violente. Apollinaire a écrit en 1918 sur son exposition de « Costumes et décorations théâtrales » faite avec Michel Larionov.
 - 19) Guillaume Apollinaire, Jean Cocteau, *Correspondance*, présentée par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, avec le concours de Gibert Boudar, Paris, Jean-Michel Place, 1991, p.49.
 - 20) Nous empruntons à l'expression de Peter Read, *op. cit.*, p.95.
 - 21) *ibid.*, p.95.
 - 22) « François Poulenc parle des *Mamelles de Tirésias* », *Arts Spectacles*, 462, 5-11 mars 1954, p.4, cité par Peter Read, *ibid.*, p.97.
 - 23) Quand au café-concert, voir François Caradec, Alain Weill, *Le Café-concert*, Atelier Hachette/Massin, Paris, 1980. Pour le music-hall, voir Jacques Feschotte, *Histoire du music-hall*, Presse Université de Paris, « Que sais-je ? », Paris, 1965. Pour le cabaret, voir Lionel Richard, *Cabaret, cabarets, origines et décadence*, Plon, Paris, 1991 et la présentation par André Velter du *Chat Noir*, Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1996.
 - 24) Cité dans François Caradec, Alain Weil, *Le Café-concert*, *op. cit.*, p.67.
 - 25) *ibid.*, p. 68.
 - 26) Peter Read, « Apollinaire et Armory chansonnier montmartois », *Que vlo-ve ?* 2^e série n°12, octobre-décembre, 1984, p.13-17.
 - 27) *Que vlo-ve ?* 4^e série n°4, octobre-décembre 1998, p. 107-108.
 - 28) Daniel Delbreil, « L'actualité dans l'œuvre de fiction d'Apollinaire », *Apollinaire en son temps*, textes réunis par Michel Décaudin, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, p.59-77.
 - 29) *op. cit.*, p.151-178.
 - 30) H. Gourdon de Genouillac, *Les Refrains de la rue*, 1879. Ces phrases sont citées dans *Le café-concert*, *op.cit.*
 - 31) D'après *Le Café-concert*, *ibid.*, p.94, le boulangisme a fait naître les chansons réactionnaires, par exemple, « En revenant de la revue » et « Pioupious d'Auvergne » en 1886 ou bien « La Boulangère » en 1887 en même temps que « L'Internationale » était chantée dans les cafés-concerts, dans les réunions ouvrières.
 - 32) Claude Debon-Tournadre, « Apollinaire lecteur de Salmon, Casanova, et quelques autres », *Guillaume Apollinaire* 14, Minard, 1978, p.73-76.
 - 33) *op.cit.*, p.95.
 - 34) Victor Basche, *Études d'esthétique dramatique*, 1^{re} série, Paris, Librairie Française, s.d., 1920, p.166. « Le Théâtre sur-réaliste : *Les Mamelles de Tirésias*, de M. Guillaume Apollinaire ».
 - 35) Dans *Le Flâneur des deux rives*, Apollinaire a donné à Ernest La Jeunesse une place où il parlait avec humour de la voix particulière de ce dernier : « Parler avec une voix de tête purifie l'âme, donne des idées claires, de la volonté même et de la décision. (*Pr* III 31)
 - 36) Cette pièce d'Edmond Rostand offre, comme la pièce inachevée d'Apollinaire, *Le Marchand d'anchois*, l'occasion d'une continuelle satire contre la politique et les lettres, de plus, les personnages de *Chantecler* sont tous des animaux.
 - 37) D'après la note de Michel Décaudin, « Les couplets se chantent sur des regains à la mode ou des airs connus. » (*Pr* I 1459), et Décaudin a fait remarquer comme exemple que l'*Air connu de Benjamin Godard* chanté dans le deuxième acte, était « la célèbre romance de *Jocelyn* : « Ah ! ne t'éveille pas encore... » (*ibid.*, 1461)

- 38) Voir Peter Read
- 39) Mais d'après la note de Michel Décaudin, « il semble bien que ce théâtre social soit resté à l'état de projet » (*Pr* II 1767).
- 40) Quant au théâtre populaire, voir Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politiques De Jaurès à Malraux*, Bruxelles, Éditions Complexe, 2006.
- 41) *Ibid.*, p. 112-115, 142-150.
- 42) Quant à l'attitude du poète vis-à-vis de Romain Rolland, voir Laurence Campa, *Apollinaire Critique littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2002, p.168-170.
- 43) Apollinaire collabore aussi à *La Revue d'art dramatique et musical* du juillet 1903 au février 1904. Pendant ce temps Apollinaire est, dans un sens, un voisin de Romain Rolland.
- 44) Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, « Points essais », 2002, p.99-101.