

# Tatsiana Kuchyts-Challier

## VITAM IMPENDERE BELLO : La Grande Guerre sur l'Autre scène d'Apollinaire

---

RELIEF 8 (2), 2014 – ISSN: 1873-5045. P 15-27

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

URN:NBN:NL:UI:10-1-113950

Igitur publishing

© The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

---

Une fois entrée dans l'œuvre d'Apollinaire, la Grande Guerre devient un double front où se battent le poète et le soldat, retournant l'arme de la guerre contre les blessures sociales et intimes d'un homme outragé. Surréaliste, le théâtre apollinarien est une riposte à la réalité du monde, une diversion à la désillusion des « grandes paroles collectives ». C'est aussi le reflet, à la fois fidèle et en trompe-l'œil, du portrait mental d'Apollinaire et de ses idées relatives à la vie : portrait qui, à l'instar de la roue qui imite la marche, ne ressemble pas toujours à l'original.

La création littéraire est-elle à considérer comme une opération magique par la vertu de laquelle une œuvre naît *ex nihilo* ou est-elle étroitement liée à l'esprit qui l'engendre ? De nos jours, la critique universitaire fait la sourde oreille à l'aristotélicien « nous sommes ce que nous faisons », continuant de séparer l'œuvre de son créateur ; cela, malgré l'essor de la psychanalyse et l'apparition de la nouvelle critique qui s'en inspire. En dépit du désintérêt qui touche aujourd'hui les lectures psychologiques des œuvres littéraires, comment ignorer en elles une matérialisation du besoin de « vivre et de croire à ce qui nous fait vivre » formulé par Artaud, – besoin qui, pour Guillaume Apollinaire, serait celui de la guerre ?

Une fois entrée dans l'œuvre apollinarienne, la guerre de 1914-1918 s'y installe durablement et devient un double front où le poète-soldat se bat pour sauver la France, tandis que l'homme tente de combattre les infortunes intimes. En tant qu'il offre son espace à une action défensive, le théâtre auquel

Apollinaire s'essaye depuis 1916 prend fonction de première ligne où le mobilisé blessé, déclaré inapte à faire campagne, lance des obus sur les dangers qui guettent le pays (dépopulation et faillite) et lui-même. Surréaliste, ce théâtre est une riposte au monde qui ne peut plus continuer à l'ancienne et une attaque contre la convention réaliste dans le sillage de Jarry. C'est aussi une diversion à la désolation d'un moi atteint et à la désillusion d'un homme, dupe de « grandes paroles collectives » et de son patriotisme excessif. C'est enfin le reflet, à la fois fidèle et en trompe-l'œil, du portrait mental d'Apollinaire et de ses idées relatives à l'orientation que la vie devrait prendre dans les domaines social, politique et artistique. Portrait qui, à l'instar de la roue qui imite la marche sans ressembler à la jambe, ne ressemble pas forcément à l'original.

### **L'être-guèr(r)e de Guillaume Apollinaire**

Guillaume Apollinaire, poète de la Grande Guerre, son héros enthousiaste et son chantre naïf : tel est le portrait que dressent de leur auteur certains vers de *Calligrammes* et les lettres adressées aux amis en 1914-1915, non sans scandaliser par les allures de la « longue fête héroïque » (Becker, 28) qu'y prend le premier conflit mondial et par l'exaltation du soldat trouvant le temps de la guerre « béni » :

C'était un temps béni nous étions sur les plages  
Va-t'en de bon matin pieds nus et sans chapeau  
Et vite comme va la langue d'un crapaud  
L'amour blessait au cœur les fous comme les sages

As-tu connu Guy au galop  
Du temps qu'il était militaire  
As-tu connu Guy au galop  
Du temps qu'il était artiflot  
A la guerre  
[...]  
(« Les saisons », 240<sup>1</sup>)

L'ardeur avec laquelle Apollinaire, écrivain et combattant, évoque les premiers mois de la guerre, louant ses merveilles (« Merveille de la guerre », 271) et ses enseignements virils, continue de paraître suspecte. Cela, en dépit de la récente accessibilité de la correspondance du poète entrouvrant au lecteur les secrets de sa vie sur le front, et dont l'avantage est de sortir son œuvre du récit de la guerre dans lequel elle a été enfermée depuis les années vingt. Or, tout fondés que puissent paraître à première vue les reproches des critiques à

destination d'Apollinaire, disant qu'il n'aurait participé aux combats que pour en tirer des poèmes (Purnelle, 34-35), ceux-ci ne peuvent s'arrêter à une lecture littérale du premier vers de « L'adieu du cavalier ». Il semble que la majorité des dénonciateurs ignorent l'être apollinarien en guerre. Le superficiel de l'analyse littérale de l'enthousiasme guerrier d'Apollinaire ne se soutient-il pas du refus de prendre en compte l'existence du « théâtre de l'esprit » du poète, que Stéphane Mallarmé a proclamé « prototype du reste » (cité dans Mannoni, 75) ?

Quant à ceux qui, avec André Masson, vont au-delà de la facilité du grief de l'apologie de la guerre (cité dans Becker, 96), et qui comprennent qu'il s'agit moins de « la guerre en dentelles » (Billy, XXXIV) que de sa transposition dans la vie et l'œuvre d'Apollinaire, il ne leur échappe pas que pour Wilhelm de Kostrowitzky dont l'histoire cumule nombre de fragilités, la guerre a pu être autre chose qu'une féérique villégiature. Ainsi arrivait-il, au chantre des obus couleur de lune et des fusées qui illuminent la nuit, de ne pas s'estimer heureux d'être placé en première loge du grandiose spectacle qu'il décrivait à Lou et à Madeleine, notamment après être passé, en novembre 1915, dans l'infanterie. Si pour le poète, le spectacle de la guerre s'apparente à un opéra baroque où son solo a pour fond la musique barbare de coups de canon accompagnés de la danse des fusées ; s'il s'agit, pour l'étranger volontaire, de prouver le dévouement à son pays de cœur en offrant au passage une leçon de patriotisme aux embusqués ; s'il est question, pour le soldat ambitieux, de faire remarquer son courage militaire, l'homme Apollinaire que les autorités françaises, en ce temps de la suspicion générale<sup>2</sup>, traitent avec méfiance augmentée par l'affaire des statuettes<sup>3</sup>, semble tenir, par-dessus tout, à la reconnaissance de sa personne.

Bien que déjà célèbre, en 1914, dans les cercles littéraires et journalistiques, l'auteur consacré en 1913 par *Alcools* et *L'Antitradition futuriste*, apatride et bâtard de plusieurs nations, peine à obtenir les assurances légales capables de le protéger de la xénophobie ambiante. Auteur de manifestes et d'expérimentations poétiques avant-gardistes, est-il pour autant homme véritablement reconnu au vu de ses talents et mérites littéraires, lui dont les demandes de naturalisation et d'engagement dans la Légion étrangère sont déboutées à plusieurs reprises ?

Pour cerner Apollinaire et la vérité de son rapport à la guerre, Annette Becker appelle à la prise en compte de son « cabotinage permanent », « la façon dont il veut être lu, perçu, cajolé, aimé, admiré, comme homme, amant, ami, artiste, célébrité » (34) : rodomontades d'un hâbleur à l'*alter ego* dépaysé, mélancolique, mal jugé, mal payé et surtout mal apprécié. L'écrivain français

André Billy qui se lia d'amitié avec lui en 1903, a esquissé un portrait impressionnant du jeune poète : contraint, pendant la première décennie du siècle à une vie nomade à cause des caprices d'une mère toujours courte d'argent, survivant grâce à des répétitions, des jobs temporaires, et des publications dans des journaux et revues littéraires (Billy, XII-XVIII). A cet auteur à la fois notoire et méconnu, la guerre se présente comme une occasion inespérée de combler la mésestime de l'amoureux rejeté, du talent littéraire pas encore reconnu à sa juste valeur et de l'étranger tenant à cœur de prouver à la France la profondeur de son amour incompris.

La guerre qui le surprend à Deauville où, envoyé par le rédacteur en chef de *Comoedia*, il se rend en compagnie de son ami André Rouveyre, et la mobilisation générale qui suit justifient à double titre la métaphore de merveille/miracle qui leur est associée dans l'œuvre poétique et la correspondance du poète. Elles portent au futur guerrier une occasion de sortir de son (*n'*)être-guère de l'immigré à la limite de la clandestinité, de la déroute qui semble hanter tous les « fronts » de sa vie. Cette guerre qui, pour Apollinaire, se transformera bientôt en cause majeure lui forgeant son titre honorifique de patriote de France, sera la scène où se jouera la revanche d'un mal-aimé, un suprême geste d'amour pour cette patrie qui, à l'instar du père, ne se presse pas de reconnaître en lui un des rayons de sa gloire poétique.

### **L'affront au Je, le front comme jeu**

En 1914, les demandes réitérées de nationalité française n'ont pas encore abouti, et les tentatives de s'engager dans une relation conjugale ont également subi jusque-là des échecs cuisants. Les principaux ont pour nom Annie Playden, Marie Laurencin, et Louise de Coligny-Châtillon qu'Apollinaire courtise avec empressement et insistance. « Il y avait chez lui », se souvient André Billy, « un besoin de charmer pour conquérir que la moindre résistance exaspérait et acculait aux maladresses », telles persécutions et menaces à destination de l'objet convoité qui, dans l'imaginaire du « Slave déchaîné que doublait un Latin jaloux » (XV), devenait la « chose » dont il s'agissait de disposer en « maître ». « Je suis une grande bête quand je doute et m'affole » (*Lettres à Lou*, resp. 96, 90, 54), confesse-t-il à Lou. Une bête de guerre, en l'occurrence, transformant l'énergie de l'amant harceleur en celle de l'engagé volontaire pour les amours plus hautes. D'après les souvenirs d'André Billy, Lou n'a pas voulu céder aux pressions de l'amoureux effréné, de sorte que celui-ci s'est décidé finalement à se présenter une nouvelle fois devant le conseil de révision en novembre 1914 :

J'en ai pris mon parti Rouveyre  
Et monté sur mon grand cheval  
Je vais bientôt partir en guerre  
Sans pitié chaste et l'œil sévère [...]  
(« C'est Lou qu'on la nommait », 218)

Si, dans certains poèmes de *Calligrammes*, la guerre prend des allures d'un jeu – pictural, érotique, narcissique, militaire ou encore enfantin –, c'est entre autres parce que, dès le début, le poète a du mal à croire en sa probabilité, en la possibilité d'y participer (Becker, 17). D'un côté, l'ambiance estivale de la cité balnéaire de Deauville où les bruits de la guerre le surprennent favorise le déni du désastre dont on parle dans la capitale ; de l'autre, il a fait part, à son ami italien Ardengo Soffici, de son intention de s'engager dès les premiers jours du mois d'août, ce qui, étant donné sa nationalité russe, n'allait pas de soi ; si bien que, dans l'esprit d'Apollinaire, la guerre demeure irréaliste jusqu'à son enrôlement effectif, le 5 novembre 1914, en qualité de 2<sup>e</sup> canonnier-conducteur du 38<sup>e</sup> régiment d'artillerie de la 78<sup>e</sup> batterie située à Nîmes.

« Il siffle des obus dans le ciel gris du nord / Personne cependant n'envisage la mort » : ces vers adressés à Lou (*Lettres à Lou*, 253), contemporains de la découverte du front, témoignent de la légèreté avec laquelle Apollinaire continue de traiter la guerre. A Mourmelon-le-Grand elle est pour lui une distraction agréable dans la monotonie de la vie de son peloton à Nîmes et face à la triste évidence de se voir sacrifié sur le front sentimental. Depuis le début de leur liaison, Lou lui préfère un fiancé plus prestigieux, lorgnant au passage d'autres « fleurs rares » qu'elle cueille au cours de ses pérégrinations à travers les fronts et les arrières de France. Diluant sa mélancolie d'amant oublié, Apollinaire continue de s'amuser à piocher les tranchées, envoyant des signes de son amour, « obus plein de fidélité », à l'infidèle élue de son cœur, jouant au guerrier plus qu'il ne fait la guerre. Se rend-il alors compte qu'il est « sans cesse à l'opéra » (lettre de Lou, citée dans Becker, 34), hors de l'effroyable réalité des tranchées ? Certainement, à lire ce qu'il écrit aux amis (Becker, 34). N'empêche qu'il prend plaisir aux classes de la guerre qui le font briller au milieu des recrues moins intellectuelles. Aussi cherche-t-il à faire valoir son talent poétique auprès de ses chefs auxquels il distribue des exemplaires d'*Alcools*. Le soldat Apollinaire, c'est l'homme avide de reconnaissance, le je qui se donne en spectacle afin d'essuyer l'affront subi de la bâtardise, l'homme dont le patronyme même (le matronyme, en réalité) résonne comme un châtiment rejaillissant sur ses liaisons avortées. Celle vécue avec Lou qui le confine dans un trio boulevardier tant montré par le théâtre de l'époque, et dont il ne sortira pas

avant 1916, ne fait que mieux le propulser dans la « danse » (*Lettres à Lou*, 401), à la fois effroyable et féérique, des obus servant à produire des bagues pour les épousailles vouées à l'échec.

Le Je humilié d'Apollinaire cherche sa revanche dans la promotion militaire : ainsi l'armée devient-elle, pour le conscrit Kostrowitzky à l'identité nationale broyée, l'opportunité d'agir en acteur de la destinée de la patrie qu'il se choisit, quitte à déjouer les pénibilités d'une vie de soldat par le désaveu de celle d'écrivain (« Je suis bien et il me semble que le métier de soldat était mon vrai métier », cité dans Becker, 34) et l'autosuggestion transformant la guerre en quelque effort amusant. Ainsi ne déplaît-il pas à l'apprenti chevalier de prendre des pelles à cheval, ni de bachoter en se convertissant aux mathématiques et à l'artillerie. Si les exercices militaires trompent la routine parfois douloureuse du quotidien de la recrue, les calembours et les idéogrammes lyriques que compose Apollinaire entre ses classes l'aident à résister à l'incertitude du présent et de l'avenir, la beauté du vers étant pour le poète « un antidote à la détresse » amoureuse (Purnelle, 37). « Le projectile est un petit astre dont il s'agit de connaître la vie, les propriétés afin de le diriger au but. C'est évidemment très poétique », persifle cet artiste artilleur dans une lettre à Lou (84). La capacité d'Apollinaire de faire coexister, dans sa personnalité, le militaire et le poète, a été un grand sujet d'étonnement pour ses amis. Non seulement Apollinaire « s'est adapté aux rudes exigences de la vie militaire avec une déconcertante facilité » : « il les avait fait siennes, [...] les avait incorporées à sa façon d'être et de penser, [...] les magnifiait, [...] les exaltait, [...] les chantait » (Billy, XXXIV), en se jouant de leurs risques, au nom de l'honneur de s'assimiler, par son corps endolori, à la France meurtrie.

Divertissement ou diversion à l'ennui de caserne, doublé de l'angoisse de ne pas revenir et de ne pas advenir, en tant qu'homme, soldat et citoyen ? « On est en guerre / Mais Gui / N'y pense guère » (*Lettres à Lou*, 325), écrit-il en avril 1915...

La guerre aidera-t-elle Apollinaire à prendre congé de Lou ? Rien n'est moins sûr, si l'on considère la durée de leur correspondance (la dernière lettre à Lou date de janvier 1916), et surtout la fusion des images des combats et de la femme adorée (c'est le mot qui revient fréquemment dans l'apostrophe des lettres à Lou) en une seule figuration sexualisée de « l'amour à mort » lequel, du couple formé par le poète et sa muse, est étendu aux armées qui s'affrontent dans un élan réciproquement *hainamoureux*. De nombreuses métaphores témoignent de l'ardeur sexuelle d'Apollinaire qui joue de l'érotisme à l'amour comme à la guerre (qui est « multiplication de l'amour »). Dans les *Poèmes à Lou* et *Calligrammes* les obus prennent la forme de cheveux et

de seins féminins, et dans *Le Poète assassiné* les canons sont assimilés aux « vigoureux priapes » (Apollinaire 1979, 42). C'est l'ardeur dont semblent se jouer, à l'instar de Lou, les hautes amours du guetteur mélancolique du bonheur – patrie, famille et espérance –, que ce vaillant chevalier veut défendre au nom des femmes aimées dont il est l'antihéros amoureux. Un antihéros occupé à contraindre, dans le manège mortel et vivifiant de la guerre, le dessein de l'anti-Éros qui le maintient aux confins de *naître* et de *n'être*, utilisant le front comme théâtre de la métamorphose de son Je, prototype de celui de la transformation du monde.

### **(De) La guerre au théâtre, défi au réel**

Quelle nécessité de transformer le monde et la société française pouvait éprouver le poète en 1916, le héraut de la Grande Guerre, l'écrivain à la censure, fraîchement naturalisé Français<sup>4</sup>? Le désir de rééduquer l'humanité que l'on croise dans les œuvres d'Apollinaire postérieures à sa blessure paraît d'autant plus déroutant qu'il est cultivé par l'homme d'une part « purifié » de l'anarchie de sa folle jeunesse par l'uniforme et le galon et d'autre part beaucoup moins dupe de grands discours patriotiques qu'il ne l'était au début de la guerre. N'oublions cependant pas l'ambiguïté propre à Apollinaire, chez qui cohabitent le poète de la modernité et l'homme conservateur, bien qu'il fût suffisamment revenu de l'enthousiasme guerrier pour comprendre le dérisoire de son abnégation militaire bien pesée et rêver par la bouche d'Ansaldin, dans *Couleur du temps*, de la « nation de ceux qui ne veulent / Plus de mots souverains plus de gloire » (scène II, 938). La lassitude de la guerre qui, en 1918, semble s'éterniser, ainsi que la clairvoyance acquise quant au mensonge de l'avenir spirituel de l'homme, sont aux origines de ce happening tragique qui préfigure l'univers post-apocalyptique de Beckett. Ce sont elles qui séparent le drame surréaliste de celui que l'on pourrait appeler symboliste si son action située dans un espace/temps indéfini ne trahissait pas d'emblée la France de 1918, démontrant à quel point la paix remportée est homicide. Depuis *Les Mamelles de Tirésias* achevée en 1916, la présence de l'énorme charnier rempli de cadavres annule l'effet du message moralisateur que contient la première pièce d'Apollinaire :

Je vous apporte une pièce dont le but est de réformer les mœurs  
Il s'agit des enfants dans la famille  
C'est un sujet domestique  
Et c'est pourquoi il est traité sur un ton familial  
Les acteurs ne prendront pas de ton sinistre  
Ils feront appel tout simplement à votre bon sens  
Et se préoccuperont avant tout de vous amuser

Afin que bien disposés vous mettiez à profit  
Tous les enseignements contenus dans la pièce  
[...]  
Écoutez ô Français la leçon de la guerre  
Et faites des enfants vous qui n'en faisiez guère  
(*Les Mamelles de Tirésias*, prologue, 881)

Il serait cependant faux de ne voir dans le premier drame d'Apollinaire qu'une œuvre conformiste, où l'auteur adhère aveuglément à l'antiféminisme et à la cause nataliste soutenus par les autorités du pays : le ton moqueur, le cadre volontairement exotique et la représentation farfelue ne permettent pas de se tromper quant au genre de la pièce, ainsi que l'appartenance d'Apollinaire à l'avant-garde. Au seuil des années 1920, celle-ci usait volontiers de toutes formes de contradiction en vue d'éclater les formes artistiques dominantes que promouvait la culture officielle. Ainsi, *Les Mamelles de Tirésias* fait-elle un double écho aux manifestes futuristes de Marinetti et à la propagande officielle du soutien de la cause nataliste, en vue des besoins de la guerre. En 1916, Apollinaire va même jusqu'à établir des rapports entre l'art et la guerre très proches de ceux des futuristes, et qui sont : violence, vitesse, patrie. Ainsi il écrit dans la Préface des *Mamelles de Tirésias* : « Je l'ai appelé drame qui signifie action pour établir ce qui le sépare 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 » (865). Loin d'être une lapalissade, cette précision de la signification du drame pourrait résonner, en 1916 où Apollinaire assume le rôle de militant pour la cause nataliste, comme un aveu, l'aveu de vouloir agir sur les consciences des spectateurs.

Dans la même mesure qu'il soutient l'ordre politique et social existant, Apollinaire est un fervent adepte du progrès anticipant l'air du temps. Tout enthousiaste qu'il se donne devant la formation citoyenne dispensée par la guerre, il n'ignore point que son époque d'inventions est en violente contradiction avec la mort qui décime les hommes ; aussi, se doute-t-il que la modernité ne saurait embrasser la tuerie. Ainsi la leçon apportée par la guerre que le public des *Mamelles* doit apprendre n'a de sens que si elle dessert la paix. L'avenir, sans l'homme, héros des temps modernes défiant les survivances du passé et les aberrations du présent, ne serait qu'un rêve avorté. Et si le simulacre de ce drame imite la réalité de la dépopulation, le dessein de son auteur est de mettre le principal instinct de l'homme au profit de la réalité nouvelle qu'il s'agit de créer.

C'est là que le trompe-l'œil, chez Apollinaire, sert l'invraisemblable au double sens d'impensable et de non-encore-advenu. Proclamant, bien avant Artaud, la mort de l'« art calomniateur et délétère » (*Les Mamelles de Tirésias*, prologue, 879) du théâtre de boulevard, maître de l'époque, appelant à saboter la réalité, Apollinaire dramaturge s'éloigne à la fois du réalisme et du symbolisme, même s'il n'a pas révolutionné l'art dramatique. Surprenant par sa contradiction, à distance égale du patriotisme et de sa subversion, ce théâtre est neuf par la liberté créatrice accordée au dramaturge et le rejet de nombre de conventions qui retardent le théâtre traditionnel par rapport aux autres arts. Moyennant le théâtre, Apollinaire a tenté de réformer les mœurs (*Les Mamelles de Tirésias*) et d'ouvrir les esprits à l'évidence du désastre (*Couleur du temps*). Avec le théâtre, le front de sa lutte se délocalise et change de cible.

Si, à partir de 1916, la guerre pour Apollinaire quitte les lieux des combats, c'est à cause de la blessure qui le contraint à cesser la campagne. Elle s'investira désormais uniquement dans l'écriture du poète qui s'essaie à la dramaturgie, permutant les scènes du front et du théâtre. *Les Mamelles de Tirésias* et *Couleur du temps* sont de véritables métaphores de l'offensive qui conserve son caractère « mondial » en ce qu'elle vise plusieurs adversaires, parmi lesquels le vieux monde et l'ancienne société. Avec le désastre humanitaire, après avoir mis fin à la *dolce vita* que le théâtre de l'époque représentait si bien, est-il raisonnable de croire encore en la possibilité de restaurer le train de l'avant-guerre, de continuer à donner des spectacles « culinaires »<sup>5</sup>, emblématiques de la vie parisienne et de ses théâtres « sans grandeur sans vertu » (*Les Mamelles de Tirésias*, prologue, 879) ? Si *Les Mamelles de Tirésias* et *Couleur du temps* sont des drames, ils se distinguent des comédies de mœurs cherchant la vraisemblance « dans une couleur locale de convention qui fait pendant au naturalisme en trompe-l'œil » (*ibid.*, préface, 865) : tendance depuis Hugo que l'inventeur du qualificatif « surréaliste » veut inverser au profit d'une nouvelle réalité théâtrale qui ne serait pas issue de la *mimèsis* au sens originnaire du terme. Le théâtre rénové a pour but « d'intéresser et d'amuser », mais aussi d'éduquer en mettant en relief ce qui, pour Apollinaire en 1916, constitue une question vitale : le problème de la repopulation de la France, pays qui, au cours des deux premières années de la guerre, comptait près de 600.000 soldats de perdus.

Si, malgré la présence de la farce dans le spectacle issu de la tragédie à l'échelle mondiale, Apollinaire hésite quant au sérieux de son premier drame et qu'il « ne pense pas que le théâtre doive désespérer qui que ce soit » (*ibid.*, préface, 866), le ton du second qui met en scène des protagonistes irrémédiablement malades de la guerre, et encore davantage du rêve de la

paix, est nettement moins drolatique. Aussi près de la mort que leur auteur frappé par la grippe espagnole, aussi déçus de « cette paix homicide / Pour laquelle les hommes se battent / Et pour laquelle les hommes meurent » (*Couleur du temps*, scène VI, 962), ne sont-ils pas malades de la réalité dont ils découvrent la vraie nature après coup, et qui leur tend le miroir où ils se voient soudain en dupes de discours patriotiques ? A ce sujet, il convient d'évoquer deux scènes qui devaient précéder l'actuelle scène 1 du deuxième acte de *Couleur du temps*, et qu'Apollinaire a supprimées de la version finale du texte, de peur d'irriter la censure. Il y met en scène l'Homme dénonçant « de grandes paroles collectives » proférées par les diplomates à l'attention de leurs « simples esclaves si facilement manipulables par leurs États respectifs » :

#### L'HOMME

Messieurs vous êtes réunis pour discuter de mille choses sociales  
Vous êtes les uns pour l'autocratie  
Pour d'autres la volonté populaire compte seule  
Droit des gens races nationalités  
Voilà ce que vous concevez bien et que vos discours mettent en valeur  
Eh bien écoutez ce que j'ose vous dire  
Hors de ces idées par l'application desquelles  
Vous voulez imposer à l'homme un bonheur  
Que vous ne vous donnez pas la peine d'imaginer afin de l'examiner  
Hors de vos États policés ou non  
Il naît de la guerre tout un ordre nouveau  
Un État un véritable État  
Celui de ceux qui se contentent pour toute gloire  
De faire partie de l'humanité mais de l'humanité entière  
Ils seront comme furent les premiers chrétiens  
Prêts à devenir universels  
Comme il y a eu une chrétienté  
Au temps où les prêtres avaient le droit de ne pas répandre le sang [...]  
(Apollinaire 1972, 234-236)

A quelques semaines de sa disparition, Apollinaire, travaillant sur *Couleur du temps*, réalise-t-il qu'il a été, lui aussi, l'esclave des grandes paroles collectives ? La grande désillusion est-elle enfin arrivée, et avec elle, l'indignation contre le réel et sa représentation dramatique jusqu'à en venir, dans ce second drame, à la forme poétique et aux situations symbolistes qui paraissaient aux contemporains d'un déplorable conformisme esthétique et intellectuel ? *Couleur du temps* témoigne de la prise en grippe par l'auteur de l'actualité immédiate – objective et théâtrale. L'action se déroule dans un lieu indéterminé, un « partout » équivalant au « nulle part » de Jarry, avec renvoi à

l'année 1918 marquée par une lassitude généralisée du conflit que le gouvernement français tarde à conclure. Cette conclusion, est-elle enfin possible dans un monde transformé en charnier, auquel les efforts de procréation conjugués des peuples engagés dans la guerre n'ajouteraient jamais que de nouveaux cadavres ?

Rattrapé par la réalité, Apollinaire semble renoncer à son idée utopique de repeupler la France dont, au temps des *Mamelles de Tirésias*, il s'est fait militant, jusqu'à exhorter ses amis mariés à la mettre en œuvre. A lire *Couleur du temps*, il ne considère plus que « l'âme du pays se régénère dans la guerre », ni ne croit à l'utilité de « chanter les héros et la grandeur de la patrie » pour élever l'esprit citoyen. Lançant un défi à l'actualité et au réalisme théâtral nourri de l'héritage européen de l'art dramatique – sa rationalité, sa rhétorique, ses fameuses unités et le statut de ses personnages –, Apollinaire tente un effort personnel de rénovation lequel, plus qu'un « à rebours » du réalisme, consiste en son anamorphose. Il faut « revenir à la nature même, mais sans l'imiter à la manière des photographes », car « le théâtre n'est pas plus la vie qu'il interprète que la roue n'est une jambe ». C'est bien plus drôle – ou saisissant – quand le dramaturge s'en prend à la représentation théâtrale du monde telle qu'elle a été développée depuis l'âge classique : avec ou sans fable, effaçant le personnage ou le faisant proliférer, prétendant donner une leçon capitale qui se tourne elle-même en dérision, enseignant sans divertir et vice-versa, le théâtre apollinarien, plus qu'il ne métamorphose le monde, contribue à l'escamoter, à troubler la mimésis dramatique, faisant appel au bon sens du spectateur afin que celui-ci soit capable de discerner, à travers les invraisemblances, les vérités mi-dites par la vie. Celle notamment du péril où mènent les volontés bien pesées des uns instrumentalisant le zèle naïf des autres, zèle issu de quelque vide à combler.

Ainsi *Les Mamelles de Tirésias* déclarent, dès 1903, la guerre au réel, sapant, avec conventions théâtrales et règles sociales, la mauvaise fortune personnelle. Surréaliste avant Breton, Apollinaire ne voulait-il pas, en publiant sa pièce une douzaine d'années plus tard, passant outre l'affreuse réalité des choses – le désastre de la guerre, la fin du théâtre, les désillusions du mal-aimé éconduit – « revenir à la nature même » afin de tout recréer ? A cette intention à la fois destructrice et démiurgique, *Couleur du temps*, inspirée des mésaventures intimes et collectives, ne donne-t-elle pas une forme d'accomplissement en tournant en dérision l'humanité et ses hauts idéaux : devoir, honneur, amour ?

En pataphysicien de première heure associant le tragique au ridicule, métamorphosant hommes, temps et espaces dans une sorte de diptyque

bouffe où le drame et la comédie, la vie et la représentation deviennent interchangeables, Apollinaire propose aux problèmes du monde et de l'homme la solution imaginaire d'un déridant attentat contre la corruption. Non sans laisser résonner, dans ce défilé de parodies, sa voix languissant d'une paix qui ne serait pas homicide ni fallacieuse, et qui le transformerait – lui, l'être-guèr(r)e – en poète solidement aguerri.

## Notes

1. Le numéro des pages renvoie à l'édition des œuvres poétiques de la Bibliothèque de la Pléiade.
2. Ainsi l'ouvrage d'Annette Becker nous éclaire-t-il sur l'air du temps de la mobilisation de 1914 : « Si les hommes français sont mobilisés, les étrangers sont immobilisés. Pour les étrangers de pays neutres ou alliés, en séjour temporaire d'affaires ou de tourisme en France, c'est l'affolement de se penser bloqués, l'attente angoissée des rapatriements. Pour les étrangers résidant en France, les choses deviennent très compliquées. [...] Des instructions plus précises ont été prises en 1913 sur l'évacuation des étrangers vers leurs pays avant la fin du premier jour de la mobilisation » (29).
3. L'affaire en question date de 1911 : il s'agit du vol des statuettes ibériques au Louvre, auquel se trouvent mêlés Apollinaire et Picasso. L'auteur du vol était un certain Géry Piéret, avec lequel Apollinaire avait sympathisé au point de l'employer comme secrétaire. Le numéro de *New York Times* du 17 septembre 1911, rapportant l'affaire, a surtout parlé d'Apollinaire en termes d'homme de lettres russe résidant à Paris. De cette évocation de ses origines, Apollinaire sollicitant la naturalisation à l'époque où sa qualité d'étranger compliquait sa vie à l'extrême, se serait certainement passé.
4. Après sa blessure d'un éclat d'obus à la tempe, en mars 1916, restant toujours mobilisé, Apollinaire accepte de répondre à l'appel de Paul Painlevé qui recherche des intellectuels pour les commissions de censure.
5. Qualificatif attribué à Brecht par Robert Abirached (16).

## Ouvrages cités

Abirached, Robert, et al., *Le théâtre français du XXe siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, Éditions L'Avant-scène théâtre, Paris, 2011.

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

—, *L'Enchanteur pourrissant* suivi de *Les Mamelles de Tirésias* et de *Couleur du temps*, Paris, Gallimard, 1972.

—, *Le Poète assassiné*, Paris, Gallimard, 1979.

—, *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, 2010.

—, « Mon cher petit Lou », *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard/Folio, 2014.

Becker, Annette, *La Grande Guerre d'Apollinaire. Un poète combattant*, Paris, Tallandier, 2014.

Billy, André, « Préface » in G. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

Mannoni, Octave, *Clefs pour l'Imaginaire ou l'Autre Scène*, Paris, Seuil coll. « Points », 1969.

Purnelle, Gérard, « Présentation », in Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, GF Flammarion, 2013.