

Le théâtre en vers d'Apollinaire

GÉRALD PURNELLE

Pour aborder le théâtre d'Apollinaire, nous partirons d'un double constat. Premièrement, après sa blessure et son retour à Paris, durant les années 1916-1918, Apollinaire se met à écrire du théâtre, et les trois pièces qu'il compose viennent grossir une tendance à diversifier ses formes de création : il prépare laborieusement *Calligrammes*, il publie *Le Poète assassiné*, il rédige *La Femme assise*.

Cette démarche est conforme aux propositions de «L'Esprit nouveau», même si cette conférence ne mentionne pas explicitement le théâtre. Rappelons ces principes : exploration de «tous les domaines propres à fournir une matière littéraire qui permette d'exalter la vie sous quelque forme qu'elle se présente» (*Pr*II, 943); légitimité des recherches dans la forme (face à l'opposition prose-vers); liberté dans l'inspiration, autorisée par le développement des nouveaux moyens techniques de production et de diffusion de la pensée; projet d'une «synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature» (*Pr*II, 244) qui ne dégénère pas en confusion; recherche d'un nouveau réalisme tendant à l'expression de la vérité; désir ou nécessité d'un art national; prolongation d'une tradition mais recherche du nouveau à travers la surprise; fonction prophétique du poète à travers les vérités supposées et la fable nouvelle; refus d'un art décoratif ou impressionniste.

Les *Mamelles* correspondent en plein à ce programme (il est fait allusion dans «L'Esprit nouveau» à la repopulation et la capacité des hommes à faire les enfants, ainsi qu'aux fables prophétiques des poètes; *Pr*II, 950-952). Pour *Couleur du temps*, pièce énigmatique et problématique à bien des égards, le lien est évident, mais comme, dans «L'Esprit nouveau», la fonction du poète est la «claire compréhension de son temps» et tend à «ouvrir des vues nouvelles sur l'univers extérieur et intérieur» (*Pr*II, 954), la pièce s'inscrit aussi, par son sujet, dans le programme global d'Apollinaire. *Casanova*, pour sa part, pose davantage problème par rapport à «l'Esprit nouveau» : «C'est aux poètes à décider s'ils ne veulent

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

point entrer résolument dans l'esprit nouveau, hors duquel il ne reste d'ouvertes que trois portes : celles des pastiches, celle de la satire et celle de la lamentation, si sublime soit-elle.» (*ibid.*). Or *Casanova* est sous-titré « Comédie parodique ».

Les trois pièces sont par ailleurs très différentes.

Les Mamelles de Tirésias, « hybride de culture populaire et de recherches d'avant-garde »¹, renvoient au théâtre populaire (bouffe, farce, revue, théâtre musical) et à l'humour gaulois. Leur thème est en prise sur l'actualité. Selon Apollinaire lui-même, il s'agit d'une œuvre de jeunesse remontant à 1903 (*Po*, 865), mais qui « ne prit son aspect définitif qu'à la fin de 1916 et au début de 1917 »²; ni Michel Décaudin ni Peter Read ne remettent en cause cette affirmation. La représentation eut lieu le 24 juin 1917.

Fin 1917, Apollinaire propose une pièce à Louise Lara, puis, en janvier 1918, à Carlos Larronde, du Théâtre Idéaliste. En avril 1918, *Couleur du temps* est transmis, puis passe à Édouard Autant et à l'Association Art et Liberté. La représentation est fixée au 24 novembre. C'est une pièce plus entièrement sérieuse, poétique, plus homogène et symbolique : ses thèmes sont la paix, le devoir et la poésie.

Casanova, livret d'opéra ou d'opérette, est achevé le 5 août 1918. Il présente tous les dehors d'un exercice.

Le deuxième constat est formel : ce théâtre produit durant la guerre est exclusivement écrit en vers. On peut s'interroger sur ce choix radical, et la réponse est obvie, quasi tautologique : le théâtre d'Apollinaire est en vers parce qu'Apollinaire est poète, parce que, selon un topos dont il est un des promoteurs sinon l'initiateur au XX^e siècle, pour lui toute écriture et toute création est poésie : « On peut être poète dans tous les domaines : il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte. » (« L'Esprit nouveau et les poètes », *Pr* II, 950). Le choix du vers découle d'une répartition claire et fixe des formes chez Apollinaire : la prose est réservée aux récits, contes et romans (où la « poésie » s'exprime à un autre niveau), le vers et les formes nouvelles à la poésie. À cet égard, son théâtre est à la fois une extension de sa poésie et une inclusion. Le vers est le moyen de la poésie ; le vers fait entrer toute création dans la poésie.

Si l'on peut répondre de la sorte à la question « Pourquoi le vers pour le théâtre ? », on peut en poser une seconde et même une troisième : *Comment le vers au théâtre ?* c'est-à-dire : pourquoi telle forme de vers pour telle

1 Peter Read, *Apollinaire et « Les Mamelles de Tirésias » - La revanche d'Éros*, « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2000, p.72.

2 Marcel Adéma et Michel Décaudin (*Po*, 1178).

Le théâtre en vers d'Apollinaire

pièce? L'objet de cette contribution sera la place et la fonction du vers dans le théâtre d'Apollinaire. Nous situerons chacune des trois pièces dans une pratique formelle, conçue comme le choix des moyens formels parmi un arsenal très divers (le vers régulier, vers libre, prose, calligrammes), et dans un parcours formel, en lien avec la poésie. Pour interroger la forme de ces pièces, il faut dépasser le simple constat de leur nature versifiée, sous peine à la fois de négliger le travail poétique du poète, d'ignorer un pan de sa démarche et de ramener la question aux genres généraux (poésie, théâtre). Chez un poète dont la forme varie aussi grandement que chez Apollinaire, la forme versificatoire d'une œuvre relève de prises de positions constantes, au moins sur un plan personnel, mais aussi, plus largement, sur un plan contextuel. Ceci s'observe à toutes les époques dans sa pratique poétique proprement dite : des changements de forme métrique ont toujours accompagné des mutations, des évolutions ou des innovations. Par ailleurs l'arsenal formel d'Apollinaire a toujours été plus cumulatif qu'exclusif : il a toujours fait jouer l'option de la diversification, du renouvellement et de l'invention contre la répétition, mais aussi contre la table rase et le reniement.

D'une part, le vers d'une œuvre, comme chacune des trois pièces, entre en relation avec ses autres écrits en vers, c'est-à-dire s'inscrit dans sa propre histoire formelle. D'autre part, choisir un vers c'est se confronter à une époque et à une histoire ; c'est se situer par rapport aux questions de tradition, de modernité, d'avant-garde, d'esprit moderne.

La forme des trois pièces

Nous décrivons en détail la forme versifiée de chaque pièce, puis nous les comparerons entre elles³.

Les Mamelles de Tirésias

La pièce est composée sur une base dominante de vers libres (VL), avec l'inclusion de passages, répliques et morceaux en vers réguliers (VR), rimés ou non. Cette mixité soulève une difficulté : si l'existence des vers réguliers est évidente dans le cas de séquences continues, en raison de l'isosyllabisme directement perceptible, repérer un alexandrin isolé dans une séquence de vers libres reste hypothétique et quasi contradictoire.

3 Un premier élément saute aux yeux : *Les Mamelles de Tirésias* et *Couleur du temps* ne sont pas ponctuées, conformément à l'option prise en poésie par Apollinaire en 1913. La présence de ponctuation dans *Casanova* peut être due à sa nature (livret d'opéra) ou aux aléas de l'édition.

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

Deux exemples d'alexandrins isolés : « Avec vous vieux Lacouf j'ai perdu au zanzi » [Pr 888], « La volonté Monsieur elle nous mène à tout » [Pr 900].

Pour le reste, on distingue cinq types de séquences régulières :

a. Le prologue du directeur (*Po*, 879-882) est un mélange de VL et d'alexandrins (12s) continus/contigus mais avec des exceptions; l'ensemble peut être rapproché de la forme de « Zone » ou de « Vendémiaire » dans *Alcools*. On trouve dans ce prologue un premier exemple de spécialisation orientée du VR, réservé au ton élevé, à la tonalité épique ou lyrique : la première partie est un morceau de bravoure en alexandrins non rimés évoquant le front, l'artillerie et les beautés de la guerre; puis, en vers libres, vient un retour à l'exposition de la pièce et à la conception du théâtre.

b. Des couplets de type chanson, fondés sur le quintil d'octosyllabes (8s) de type *ababa*, forme fétiche d'Apollinaire et typique d'*Alcools*⁴ : 1) « Eh! fumez la pipe bergère » [Po 895], refrain choral de la pièce musicale repris en [Po 898] et en [Po 911]; 2) « Et puis chantez matin et soir » [Po 910], repris à la fin de la pièce [Po 913]; 3) une occurrence unique, « Le beau constructeur Alcindor » dans une réplique du fils [Po 905-906].

c. Une réplique entièrement en VR : Acte I, scène 8 (p.897), le discours du mari au gendarme, en 12s rimés, prolongé par un dialogue avec le kiosque et le gendarme (dont des 8s); la fonction du VR est ici de soutenir un discours solennel, où est exposé le thème de la pièce et exprimé un engagement solennel du mari; le passage présente une reprise de deux vers comme à l'opéra et se clôture par une reprise du quintil.

d. Des répliques ou des tirades partiellement en VR :

Acte I, scène 1 (p.885), une tirade de Thérèse énonçant les métiers qu'elle souhaite faire; les alexandrins rimés soulignent la déclaration et l'affirmation de soi et assument une fonction énonciative. Le mécanisme métrique régulier s'enclenche à partir de l'expression « ministre président de la chose publique », qui présente une adéquation de la forme, l'alexandrin, vers prestigieux et potentiellement pompeux, au contenu, la fonction politique;

4 « La Chanson du mal-aimé », « Marizibill », « Marie », « Lul de Faltenin », « Rosemonde », « Le Brasier », « Cors de chasse ». Cette strophe est absente comme telle de *Calligrammes*, mais adaptée à l'alexandrin dans « La Nuit d'avril 1915 » et non rimée dans « Les Collines ».

Le théâtre en vers d'Apollinaire

cette dimension parodique du recours au VR est courante dans la pièce;

Acte II, scène 3, (pp. 901 et 903), le mari a de courts passages faits d'un mélange de rimes et d'alexandrins. Ici aussi le fond appelle la forme : il est fait allusion aux vers en page 903 («Récite de beaux vers par les mornes soirées»);

Acte II, scène 3 (p.905), le discours du fils au père est en alexandrins et octosyllabes mêlés et rimés; il se prolonge en page 906 par des octo- et des hexasyllabes qui font de chaque nouvelle annoncée un poème autonome.

e. Acte II, scène 7, des échanges brefs (p. 910), en octosyllabes, entre la cartomancienne, le mari et «Tous»; pages 912-913, le final de la pièce présentent des quintils et des tercets.

f. De courtes séquences de VL rimés : acte I, scène 1 (p.886), avec un aspect burlesque et une créativité ludique de la rime (accentuée par la brièveté des vers); page 893 (acte I, scène 7), de même, avec des jeux de mots à la rime.

Ces formes métriques multiples sont ciblées et ponctuent des moments clés; elles appellent une ouverture (naturelle) au chant, au ton élevé, ou à la chanson, à la parodie, aux conventions de la revue et de l'opérette. Apollinaire recourt à des formes qui lui sont familières : le vers libéré de «Zone», mêlés d'alexandrins, le quintil de «La Chanson du mal-aimé».

Autres observations importantes : les VR sont tous pairs : 6, 8, 10 et 12 syllabes. Les VR dominants sont l'alexandrin et l'octosyllabe, à savoir les deux mètres les plus fréquents de la poésie française et de celle d'Apollinaire : 48 et 46% des VR. La rime accentue l'opposition formelle entre VR et VL.

Couleur du temps

La métrique de la pièce a déjà été décrite en détail par Madeleine Boisson⁵. Nous reprenons cet examen ici, en le prolongeant.

La pièce est entièrement métrique, et marquée par une plus grande variété métrique que les VR des *Mamelles*, avec pour particularité la

5 Madeleine Boisson, «La versification dans *Couleur du temps*», *Guillaume Apollinaire : clés pour «Couleur du temps»*, série *Guillaume Apollinaire*, n°20, Revue des Lettres Modernes, Minard, 2000, pp.135-143.

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

présence dominante du vers de neuf syllabes (9s). Quelques effectifs⁶ : 9s : 73%, 6s : 12,2%, 12s : 9,1%, 8s : 4,6%; les autres (4s, 5s, 7s, 10s) comptent moins d'un pourcent chacun et totalisent 1,7%. La pièce est entièrement non rimée. Le 9s constituant la base de cette métrique, voyons quelles sont les parties (suffisamment longues et isolées) écrites dans les autres mètres.

a. Acte I, scène 2 (p.924), une réplique de Nyctor commence par douze 12s suivis de trois 5s et d'un échange en vers courts (6s et 7s) avec Ansaldin, clôturé par un 12s. Les 12s sont ici adéquats au chant (« Le désir infini qui nous enlève au ciel / M'ordonne de chanter [...] »), tout comme les vers courts miment le propos (« Il [l'horizon] s'élève à mesure / Que nous nous élevons »). Nyctor-poète est ici le pivot formel; les variations des autres procèdent de lui.

b. Aux pages 926-930 (acte I, scène 3), on trouve douze répliques alternant deux monologues de Madame Giraume et Mavise, sans interaction ni échange entre elles. Celui de la première exprime sa plainte sur la mort de son fils; il prend une forme plus rhétorique (par des anaphores) que lyrique, et le 9s est son mètre systématique. Celui de Mavise est entièrement en 8s. L'anamnèse et la déploration s'expriment chez les deux femmes, mais le thème de l'avenir et de l'espoir, typiquement apollinarien, émerge chez Mavise (*Po*, 928, 929).

c. Page 933 (acte II, scène1), une tirade de Van Diemen, de huit 12s, localise et décrit l'île, et page 935, une tirade du même, introduite par trois vers courts, développe en treize 12s une évocation du monde quitté et de la place de l'homme. La plupart des vers sont autonomes, souvent anaphoriques. La liste nécessite un vers large pour produire ces effets rhétoriques; il s'agit d'un discours qui doit convaincre.

d. Aux pages 936-938 (acte II, scène2), un échange alterne des répliques de Mavise en 6s, où s'expriment l'accusation et la colère, et des réponses d'Ansaldin en 9s. Le 6s est un vers bref, dont l'isosyllabisme est directement perceptible; il sert ici à énoncer

6 Il a été tenu compte de quelques vers « faux » et de quelques vers courts rompant les régularités locales, toujours dans les séquences en 9s (7s, 8s, 10s).

Le théâtre en vers d'Apollinaire

le droit et le devoir contre l'argumentation et la justification; puis Mavise passe au 9s et Ansaldin répond partiellement par des 6s (p.938). Le débat oppose les grands principes («les grandes paroles», «les mots souverains») au droit des individus.

e. Aux pages 939-940 (acte II, scène 3), Mavise, seule, développe une longue délibération personnelle en 49 6s. Elle se dit «ivre de devoir et de lutte» et trouve un nouveau devoir à l'égard de Nyctor : une relation s'esquisse entre les deux tenants de la métrique paire.

f. Pages 949-950 (acte III, scène 1), le discours de Nyctor sur les dieux consiste en une liste, mais avec des phrases et des propositions plus longues que l'alexandrin. Les voix des dieux pleurant sur les hommes s'entretenant y succèdent, en sept 6s très concordants.

g. La fin de la pièce, y compris la dispute, est toute en 9s, jusqu'au 12s conclusif.

Au final, il y a dans la pièce une forte opposition entre le vers de longueur impaire en 9s, dominant et passe-partout, et la spécialisation des trois vers de longueur paire : 6s, 8s et 12s. Au chant, à la description et au prophétisme convient le 12s («lyrique et solennel»⁷, au débat, à la colère et à l'expression, le 6s. Enfin, le 8s permet un contraste subtil avec le 9s dans l'alternance des deux monologues. Les trois mètres pairs sont réservés à trois personnages : Van Diemen (description en 12s), mais surtout Nyctor le poète, qui s'exprime en 12s. Quant à Mavise, elle est en opposition aux autres hommes (marquée formellement) et en empathie avec Nyctor (marquée, mais pas par le même vers). La fonction symbolique du vers soutient la fonction symbolique des personnages. Il y a deux personnages plus poétiques/lyriques, qui s'allient contre les personnages «prosaïques».

Casanova

Il serait plus compliqué et moins intéressant de décrire en détail la variation formelle dans *Casanova*. Relevons des airs monométriques et d'autres polymétriques, et même strophiques, des duos, enfin des passages très polymétriques, correspondant aux récitatifs de l'opéra.

7 Madeleine Boisson, «La versification dans *Couleur du temps*», *op. cit.*, p.137.

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

Comparaison des trois pièces

Les trois pièces partagent des traits communs deux à deux, qui opposent chaque fois chaque paire à la troisième :

1. *Couleur du temps* et *Casanova* sont entièrement métriques, alors que *Les Mamelles* mêlent VR et VL.

2. Comme *Casanova*, *Les Mamelles* présentent des passages en couplets ou en répons, dans l'esprit de l'opéra ou de l'opérette, ce qui va de pair avec la présence de la rime. *Couleur du temps* n'a aucun élément de chanson, ni couplets ni rimes⁸.

3. *Les Mamelles* et *Couleur du temps* affichent l'une et l'autre un vers dominant, à usage neutre (le VL et le 9s, traduisant les passages de texte courant), s'opposant à une forme marquée, le VR dans *Les Mamelles* et les vers pairs dans *Couleur du temps*.

Touchant ce troisième point, on fait le constat d'un phénomène étonnant : les formes marquées et non marquées présentent les mêmes proportions dans les deux pièces, trois-quarts du volume du texte pour les premières et un quart pour l'autre, marquée (les pourcentages sont calculés sur le nombre de vers et le nombre de mots) :

	non marquée	marquée
<i>Mamelles de Tirésias</i>	75 % / 72,2 %	25 % / 27,8 %
<i>Couleur du temps</i>	73 % / 75 %	27 % / 25 %

On observe donc qu'il se dégage, chez Apollinaire, une tendance constante, qui structure formellement ses pièces, si différentes soient-elles. La question qui se pose est évidente : y a-t-il une forme marquée et une non marquée pour *Casanova*? On observe en tout cas que, si on totalise tous les vers de longueur paire, de 2 à 12s, ils représentent 71,9% des vers et 72,7% du texte, contre les vers de longueur impaire.

Ces observations entraînent trois questions : celle de la perceptibilité du vers, celle du sens et de la fonction des formes marquées et non marquées, celle du pair et de l'impair.

8 Tout juste des vers isolés répétés de loin en loin : « Adieu adieu il faut que tout meure » ; ou localement (insistance, obsession) : « C'est mon fils c'est mon enfant c'est lui » ; « Ramenez-nous dans notre pays ».

1. Perceptibilité du vers

Il faut faire la distinction entre la perception auditive des pièces lors des représentations (*Les Mamelles de Tirésias*, *Couleur du temps*) et la perception de leur forme à la lecture (édition des *Mamelles de Tirésias*). La forme métrique, régulière, marquée possède une perceptibilité fondée sur l'isosyllabisme et la récurrence contiguë du vers régulier, dans les couplets, les répliques, les tirades et les airs des trois pièces. Les formes marquées sont donc perceptibles, soutenues par leur métricité, ainsi que la rime et les formes strophiques éventuelles. Qu'en est-il de la perceptibilité des formes non marquées ?

Le VL des *Mamelles de Tirésias* est-il perceptible à l'audition en tant que vers, ou n'est-il perçu que comme de la prose ? La réponse est variable, et il faut à nouveau distinguer le prologue et le reste de la pièce. Dans le prologue, comme dans « Zone » où les VL baignent parmi les 12s, un VL entre deux 12s est perçu comme vers. Ailleurs, où les VL sont plus courts et très alignés sur la syntaxe (un vers = une phrase, un vers = un syntagme), ils seront davantage perçus comme un découpage de prose. Mais le passage à la ligne peut aussi être une indication rythmique pour l'interprétation (exemple au bas de la page 885).

Autre cas-limite : a-t-on affaire à du vers ou de la prose dans le cas des stichomythies, quand alternent des répliques d'un vers (bas de la page 887) ?

Au total, la réponse est partagée : les passages non réguliers des *Mamelles* sont du vers libre quand ceux-ci présentent un minimum de rythme, mais à nouveau, il faut distinguer le versant auditif du texte (interprété) et le versant visuel, imprimé ; à l'oral, la perceptibilité est fonction de l'interprétation ; à la lecture, le vers est directement produit par le retour à la ligne. Mais globalement, la prose domine le vers libre de la pièce.

En ce qui concerne *Couleur du temps*, le fait que les vers ne soient pas rimés comporte un risque de non-perceptibilité, outre que cela tempère la poéticité de la pièce. Certains vers du *Couleur du temps* auraient pu être rimés (par exemple la tirade des dieux), mais Apollinaire se refuse à rimer partiellement sa pièce (comme il le fait dans les *Mamelles*) et privilégie une cohérence formelle totale sur ce plan⁹.

Quant au vers de neuf syllabes, qui est totalement absent de la pratique poétique d'Apollinaire, il constitue un choix dont il faut chercher la motivation. Le 9s présente une incontestable régularité métrique, mais sa

⁹ Madeleine Boisson rapproche judicieusement ce choix de la forme des « Collines », en vers blancs, dans *Calligrammes* (« La versification dans *Couleur du temps* », *op. cit.*, p. 142).

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

nature même rend néanmoins sa métricité, sa régularité, imperceptibles, pour deux raisons. La métrique française comporte des vers simples (jusqu'à huit syllabes) et des vers complexes (divisés en deux segments, à partir de dix syllabes). Le 9s est situé à la limite; si on ne le césure pas, il excède la limite de 8 syllabes, au-delà de laquelle, comme l'a démontré Benoît de **Cornulier**¹⁰, l'équivalence en longueur de deux segments n'est plus perceptible par l'esprit humain; si on césure le 9s (comme le fait Verlaine dans «L'art poétique»), par exemple en 4 et 5 syllabes, on est obligé de le diviser en deux segments de nature différente (pair et impair) et ne différant que d'une syllabe et donc insuffisamment distincts. L'absence de rythmicité de ce vers est renforcée par l'absence de rimes et par un autre phénomène : dans la pièce, à une exception près, la division d'un vers entre deux ou trois répliques ne touche jamais que les 9s; dans ce cas, ils deviennent littéralement de la prose, en tout cas du non-vers.

Se pose dès lors la question de la poéticité ou du prosaïsme de ce vers et surtout des séquences qui en sont composées. Claude Debon y relève une tension entre prosaïsme et convention poétique :

L'emploi de l'ennéasyllabe illustre bien la tension maxima entre le prosaïsme et la convention poétique. Ces vers de neuf syllabes, contrairement par exemple à la pratique verlainienne, ne sont pas rimés. Leur rythme n'est pas aisément repérable. Mais ils obligent à une réalisation syllabique qui renforce l'aspect poétique du texte.

Dans les vers suivants [...] les finales muettes en *e* ici soulignées doivent être réalisées pour que le vers compte neuf syllabes, ce qu'impose la scansion d'autres vers ne présentant pas ces problèmes de muettes, comme ici le premier vers. Or rien de plus antiprosaique que cette accentuation de la muette qui, paradoxalement, est élidée en fin de vers.¹¹

Certes, mais d'une part, c'est le cas de tous les vers réguliers, à commencer par le 8s ou le 12s classiques : pour réaliser leur métricité régulière, il faut prononcer les *e* atones qui doivent l'être. D'autre part, réalise-t-on vraiment dans le 9s cette prosodie, qui est d'ailleurs constante chez Apollinaire tout au long de son parcours – sauf dans les vers libérés d'*Alcools*, «Zone» ou «Les Colchiques» – et à laquelle, de toute manière, il ne déroge jamais depuis le début de la guerre, y compris dans ses trois

10 RÉFÉRENCE. A COMPLÉTER

11 Claude Debon, «Couleur du temps. D'une réception l'autre», dans *Guillaume Apollinaire : clés pour «Couleur du temps»*, op. cit., pp.59-75 (p.72).

Le théâtre en vers d'Apollinaire

pièces¹²? La réalise-t-on à l'interprétation orale sur scène? Prononcer tous les *e* licites des 9s devait demander aux comédiens un effort surhumain, à la différence des 12s ou des 8s, qui sont à la fois pairs, classiques et conformes aux principes de la métrique française (moins de neuf syllabes pour le 8s, une césure pour le 12s). Ceci pose la question du choix de ce vers paradoxal pour une pièce de théâtre.

Réalise-t-on cette métricité à la lecture? La difficulté est la même. En fait, ce vers, non structuré, est impossible à concevoir mentalement, à moins de l'anonner. Mais il est vrai, et ici nous rejoignons Claude Debon, que cette difficulté même souligne la convention prosodique et métrique de la versification française pratiquée avec une grande rigueur par Apollinaire dans la pièce : le choix du 9s appuie celui d'une forme totalement métrique : la pièce en devient hypermétrique.

Apollinaire a donc choisi un vers paradoxal : sophistiqué, rare et « innovant », mais imperceptible comme mètre, malgré l'isosyllabisme. C'est donc à la fois un vers impossible, un anti-vers régulier, un vers hyper-régulier, partiellement dissimulé, un vers dont l'effet le situe entre régulier et libre, un vers entre faux et juste, une espèce de clone bancal de l'octosyllabe : un vers abstrait. Or, c'est le mètre dominant de *Couleur du temps*!

La réponse est peut-être hors de portée. On a vu la spécialisation des mètres marqués, tous pairs, mais cela n'explique pas directement le choix du 9s comme forme non marquée. Apollinaire aurait pu écrire la plus grande partie de sa pièce en 8s et réserver d'autres mètres traditionnels (6s, 7s, 10s, 12s) pour les passages à distinguer. La seule réponse paraît être justement ce prosaïsme inhérent au 9s, ou induit par l'usage qu'en fait Apollinaire. Le 9s est à la fois inhabituel, anomal, imperceptible et donc discret et hypermétrique; il assure donc un contraste maximal avec les formes qu'il s'agit de marquer. On l'a vu, deux personnages lyriques s'allient par la forme et s'opposent aux personnages plus « prosaïques »¹³. Nous reviendrons au 9s dans notre hypothèse finale.

2. Fonctions

On voit que, par-delà les grandes différences qui opposent les trois pièces, elles présentent un point commun, une conception de théâtre en vers moderne et sophistiquée, différente du théâtre en alexandrin : Apollinaire compose ses pièces au moyen d'une base neutre, peu perceptible comme vers (libre ou régulier), et dont la fonction et l'effet sont proches de ceux de

¹² Il y dérogeait dans *Le Marchand d'anchois*.

¹³ Notons qu'il y a 54 9s dans *Casanova*; en outre, 4 11s.

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

la prose¹⁴, à laquelle s'oppose une forme marquée réservée à des passages particuliers. Chaque pièce comprend une typologie de ces passages à marquer; ils relèvent généralement du chant ou du monologue, du ton élevé, de la célébration, de l'emphase sérieuse ou comique. Les modèles de cette disposition sont peut-être à chercher du côté de la tragédie grecque, où le trimètre iambique serait la forme non marquée, dédiée aux dialogues et à l'action, tandis que les parties chorales ou lyriques (les monologues) sont composées dans des métriques différentes et complexes (marquées). Rappelons aussi les rares stances dans la tragédie française (*Le Cid*, *Cromwell*) et, bien sûr, les livrets d'opéras, avec airs et récitatifs.

3. Pair – impair

La perceptibilité de la parité d'un mètre est une question complexe. Il n'est pas absolument établi qu'en entendant un poème monométrique (par exemple en 7s ou 8s), on perçoive réellement la nature paire ou impaire de la **longueur**¹⁵. Mais cela n'empêche pas les poètes d'être sensibles à la distinction pair-impair et d'en jouer (voir Verlaine : « préfère l'impair »). Apollinaire oppose visiblement le 9s et le 8s (notamment) dans *Couleur du temps*. On a vu que les vers pairs sont dominants dans *Casanova*. Les impairs y sont-ils dès lors spécialisés (marqués)? C'est surtout le 7s qui est utilisé en contexte spécifique, par exemple dans les parties chorales (*Po*, 967, 988, 993, 997, 1006), certains dialogues (*Po*, 993-996). La tirade polymétrique de *Casanova* des pages 972-973 contient des 9s. La présence du 9s dans *Casanova* est d'une portée différente de *Couleur du temps* : il est nettement moins fréquent et sans fonction propre, et sa présence peut s'expliquer par la mise en musique du texte. Mais il est intéressant de voir qu'Apollinaire, après avoir élu et privilégié ce mètre dans *Couleur du temps*, l'intègre à la métrique complexe de son livret.

Les vers de théâtre dans un parcours formel

Il existe une proximité des formes multiples du théâtre d'Apollinaire avec différents instruments de l'arsenal formel cumulé par Apollinaire depuis ses débuts et jusqu'à la guerre inclusivement :

la forme parfaite, voire hyper-régulière, des poèmes en VR de *Calligrammes* et des *Poèmes à Lou* se retrouve dans les poèmes-dédicaces de *Mamelles de Tirésias* ;

¹⁴ Voir Madeleine Boisson, « La versification dans *Couleur du temps* », *op. cit.*, p.135.

¹⁵ **Cornulier**; **Référence à compléter**.

Le théâtre en vers d'Apollinaire

le VL de *Calligrammes* se retrouve, sous l'une ou l'autre de ses formes, dans celui des *Mamelles de Tirésias*;

la polymétrie de *Casanova* et le mélange de VR et de VL des *Mamelles* (et même de certains passages de *Couleur du temps*) sont à rapprocher des poèmes hybrides de *Calligrammes* après ceux d'*Alcools* (« Du coton dans les oreilles », « La Victoire », « Le Brasier »; « Les Fiançailles »);

Couleur du temps partage son vers blanc avec « Les Collines ».

La dichotomie de l'écriture pour l'œil et de l'écriture pour l'oreille, telle qu'elle se manifeste dans *Calligrammes*, y compris dans les VR (par la typographie) se retrouve aussi sur un autre plan dans le théâtre, à travers, notamment, la difficile perceptibilité du 9s.

Au final, la pratique métrique d'Apollinaire au théâtre associe une grande variabilité, une adaptabilité des instruments aux projets, et une inscription de ces instruments dans sa pratique globale, son arsenal formel. À nouveau, il combine innovation et tradition.

Premières conclusions

Quelques lignes générales du théâtre d'Apollinaire sur le plan formel se dégagent :

le choix général du vers, sous toutes ses formes;

une adaptation de la forme au projet, à l'esprit de chaque pièce, à son esthétique;

un jeu d'opposition entre dialogues et monologues, burlesque et poésie, parodie et sérieux;

le principe récurrent d'une dualité de la forme pour chaque pièce : une base neutre, servant aux dialogues, et une forme marquée, utilisée pour des parties, moments et discours particuliers;

l'insertion des formes métriques du théâtre dans sa pratique formelle globale, en lien étroit avec les formes de sa poésie (VL, VR, quintils, alexandrin, rime).

Somme toute, la forme générale de *Mamelles de Tirésias* et de *Casanova* n'a rien de très particulier ou d'inexplicable : *Casanova* est un livret d'opéra assez classique; quant aux *Mamelles de Tirésias*, Apollinaire n'aurait pu se contenter d'une pièce entièrement en VL; divers aspects de la pièce (la liberté, la fantaisie, le rythme, le vaudeville, la farce, la musique, la poéticité du texte) requéraient le VR.

Reste la pièce reconnue comme la plus complexe, la plus énigmatique des trois, *Couleur du temps*, qui l'est aussi sur le plan formel. Rappelons ses trois traits dominants : sa métricité, la polymétrie et l'absence de rimes.

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

S'y ajoute la dominante de la forme « neutre » du 9s, qui pose problème, par son anomalie, sa non-perceptibilité, sa nature de forme régulière mais invisible. La question ultime à aborder est donc : pourquoi cette présence massive du 9s (75% du texte) dans *Couleur du temps*? Pour y répondre, une piste féconde semble être une comparaison avec une pièce de Jules Romains, qui n'est pas sans lien avec Apollinaire, puisqu'il en a donné une critique très sévère en 1911.

L'Armée dans la ville de Jules Romains

L'Armée dans la ville de Jules Romains fut représentée le 4 mars 1911. Dans le numéro d'avril de *La Nouvelle Revue française* paraît un article assez agressif d'Apollinaire (*Pr II*, 960-963). Notant que Jules Romains en appelle à « un art à la fois classique et national, traditionnel et novateur, austère et ardent », les critiques d'Apollinaire portent sur le caractère national et traditionnel de la pièce, sur la place du lyrisme et du merveilleux et la forme du drame, sur la psychologie et le réalisme des personnages, enfin sur la forme proprement dite.

Les enjeux de ses critiques adressées à Jules Romains sont multiples ; elles dénotent une rivalité, c'est-à-dire une opposition, mais aussi une concordance partielle, de leurs conceptions poétiques et théâtrales. On peut les analyser en notant que ce qui, selon Apollinaire, manque à la pièce de Jules Romains relève justement de sa propre conception de la création, telle qu'il l'a souvent exprimée : la recherche d'une vérité supérieure à la simple réalité.

a. Apollinaire conçoit la création comme une association de la tradition et de l'innovation : il critique la conception du « traditionnel » de Jules Romains¹⁶.

b. Apollinaire conçoit la création comme antinaturaliste, fondée sur une vérité supérieure à la réalité ; il accuse Jules Romains de prolonger le romantisme et le naturalisme¹⁷.

16 « Jules Romains ferait bien d'indiquer ce qu'il entend par tradition. [...]. Mais suivre Claudel et Bouhélière, ce n'est pas assez pour se réclamer de la tradition, bien que cela suffise pour enlever à Jules Romains ce titre de "novateur" [...]. » (*Pr II*, 961).

17 « Le drame de Jules Romains n'est appuyé sur aucune vérité » (*ibid.*) ; « 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*, 962-963) ; « Mais fallait-il dénoncer le romantisme lorsque les seuls morceaux lyriques de *L'Armée dans la ville* sont tout justement plaqués, comme les tirades romantiques, et pourraient sans inconvénient être détachés de la pièce. » (*Pr II*, 961)

Le théâtre en vers d'Apollinaire

c. La création doit intégrer du merveilleux : la pièce de Romains en est dépourvue, et n'assume pas sa nature de pièce historique¹⁸.

d. Pour Apollinaire, le théâtre doit situer l'action dans le temps et l'espace, pour prétendre être national¹⁹.

e. Apollinaire attaque l'unanimité : Jules Romains traite correctement la psychologie des groupes, mais son œuvre est invraisemblable et ridicule en ce qui concerne celle des individus²⁰.

f. Sur le plan formel, la polymétrie et l'absence de la rime sont jugés comme une tendance à la prose²¹.

On peut se demander quelle autre forme Apollinaire eût préconisée. Le 8s aurait-il dû être généralisé dans la pièce, et la rime utilisée ? Pour Apollinaire, le vers de Jules Romains n'est pas perceptible comme tel et comme français²², certainement à cause de la polymétrie et du renoncement à la rime.

18 «Le merveilleux n'intervient pas. Aucune apparence légendaire. Rien par conséquent ne forçait Jules Romains à ne point situer sa pièce, à nous donner cette gêne d'un sujet historique hors de l'histoire.» (*Pr II*, 961).

19 «Et, en exceptant bien entendu la comédie et le drame bourgeois, il n'y a pas d'exemple d'un théâtre qui, destiné à la scène, se soit passé hors de l'histoire véritable ou mythique. Sans elle, les personnages perdent toute autorité, leurs paroles et leurs actes sont sans conséquence et le sujet n'ayant aucune portée est entièrement dénué d'intérêt. Je crois qu'il faut voir là avant tout un manque de travail. Le fait de dater la situation eût entraîné d'autres efforts que l'on n'aurait plus osé éviter. Or, tout paraît bâclé, fabriqué à la hâte, plus vite sans doute et avec moins de soins que les pièces contre lesquelles on doit combattre.» (*ibid.*).

20 «[...] inexpérience, [...] méconnaissance de la vie et du cœur humain qui éclate chaque fois que le dialogue se poursuit entre individus et non plus entre groupes. Une psychologie sommaire se dégage de ceux-ci et ne suffit pas à animer ceux-là» (*Pr II*, 961-962); Les personnages «perdent toute humanité. Ce sont des abstractions et non des hommes, et le dramaturge accumule en vain les invraisemblances psychologiques. Il ne nous donne plus le change. La vie s'est retirée. Il reste un dialogue glacé et trop souvent ridicule.» (*Pr II*, 962).

21 «Jules Romains a banni la rime. Il emploie le vers blanc de huit syllabes auquel s'ajoutent "à titre auxiliaire" des laisses d'autres rythmes, à six, sept, et même douze syllabes. [...] Ne croirait-on pas lire quelque définition mollièresque de la prose, et ainsi que M. Jourdain, Jules Romains ne ferait-il pas de la prose sans le savoir?» (*ibid.*).

22 «La pièce se passerait-elle en France? [...] Et pour ma part, si je n'avais pas été renseigné, j'aurais pensé assister à une pièce traduite du russe [...].» (*Pr II*, 960-961).

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

La préface de Jules Romains

La préface que Jules Romains donne à l'édition de sa pièce au *Mercur* de *France*²³ (achevé d'imprimer le 30 mai 1911) est peut-être une réponse à l'article d'Apollinaire²⁴. Il y prône :

a. «Un théâtre jouable, destiné à la scène, non au livre; simple de structure; dépouillé d'artifices extérieurs; moderne quant au sujet, mais doué de la plus haute généralité» (réponse éventuelle aux points *b*, *c* et *d* ci-dessus);

b. «Une action ramassée en une crise; un conflit aussi essentiel et élevé que possible, où s'engagent les forces les plus internes de l'univers; un drame religieux par les profondeurs de l'âme qu'il révélera, et par l'émotion qu'il provoquera chez le spectateur.»

c. Enfin il affirme que :

Le grand théâtre dramatique exige le vers. La prose est une imperfection, une licence, de la beauté en moins.

Les ressources du vers traditionnel me semblent d'ailleurs épuisées. Quant au vers libre proprement dit, je ne le crois pas d'une structure assez ferme pour le théâtre. On reconnaîtra sans peine que les vers de *L'Armée dans la ville* ne sont ni des vers traditionnels, ni des vers libres.

Comparaison de la versification des deux pièces

Apollinaire a donc mis en cause la forme métrique de la pièce. Une comparaison avec celle de *Couleur du temps* peut être éclairante.

Les vers attestés sont d'une grande variété : 12s, 11s, 9s, 10s, 8s, 7s, 6s, 4s. Le plus fréquent est le 8s (48,5%), suivi du 12s (14,7%) et, plus surprenant et plus intéressant, du 9s (6,9%)²⁵.

L'arsenal métrique de *L'Armée dans la ville* est aussi riche que celui de *Couleur du temps*, et même un peu plus, puisqu'on y trouve le 11s, absent chez Apollinaire. Il y a donc dans la pièce deux mètres inhabituels : le 9s et 11s. Le 9s n'est pas dominant chez Jules Romains, et le deviendra dans *Couleur du temps*.

Les changements de mètres sont nombreux et rapides dans la pièce de Jules Romains et présente une apparente gratuité (p. ex. pp.164-165) : dans une même réplique, on peut passer d'un vers à l'autre (répété au moins deux fois), généralement à la faveur de pauses indiquées dans les

23 RÉFÉRENCE À COMPLÉTER.

24 Il y défend notamment l'unanimité et sa vision des groupes aux pages X-XI.

25 Par exemple aux pages 105-106 et 208-209. RÉFÉRENCE À COMPLÉTER.

Le théâtre en vers d'Apollinaire

didascalies²⁶. Ce n'est pas le cas dans *Couleur du temps*, ou alors nettement moins souvent.

Ces quelques faits amènent à poser la question d'une relation éventuelle entre les deux pièces.

Il ne faut pas oublier qu'en avril 1911, Apollinaire rendait compte de la pièce après avoir assisté à sa représentation, telle qu'il l'a *entendue*, et non pas après l'avoir lue; la publication ne survient qu'en mai 1911. Il eut donc une perception acoustique des vers; il a repéré les 8s allégués par Jules Romains, ainsi que l'hétérométrie et l'absence de rimes, et paraît faire reposer l'impression de prosaïsme sur ces trois faits, mais il est singulier qu'il ne mentionne pas les 9s et les 11s. Ne les a-t-il pas perçus à l'audition? S'il l'avait fait, il les aurait sans doute relevés comme un écart, une bizarrerie, une nouveauté, un luxe inutile...

Entre temps, dès 1911, il a dû lire la pièce et donc mieux en percevoir la métrique, y compris les 9s. En constatant qu'il reprend plus tard ce 9s dans sa pièce *Couleur du temps* et lui donne une prédominance statistique et fonctionnelle, je fais l'hypothèse que, malgré les critiques, y compris sur le plan métrique, qu'il a adressées en 1911 à la pièce de Jules Romains, c'est là qu'il a puisé l'idée d'un emploi important de ce mètre de 9s. Peut-être est-ce dû au fait qu'en 1917-1918, après l'expérience des *Mamelles*, Apollinaire peut adhérer aux trois points de la préface de Jules Romains rappelés ci-dessus (*a*, *b* et *c*) : *Couleur du temps* y correspond. Ne dirait-on pas même une description de *Couleur du temps* avant l'heure?

Certes, les deux pièces sont très différentes, mais davantage par le ton et l'esthétique (la poésie de *Couleur du temps* s'oppose encore au réalisme de *L'Armée dans la ville*) que par leur sujet; les points communs sont nombreux : dans les deux cas une situation de guerre; des choix à faire pour les personnages; la question du devoir et de l'engagement; une opposition entre les hommes et les femmes, etc.

Conclusion

Notre hypothèse serait donc que, sur la base de ces données formelles, *Couleur du temps* dialogue après sept années (par-dessus *Les Mamelles de Tirésias*) avec *L'Armée dans la ville*, prise comme modèle/anti-modèle, point de référence à partir duquel il peut concevoir un théâtre poétique et moderne, y compris dans sa forme.

Quand on rapproche les critiques faites par Apollinaire et ses propres conceptions ou théories sur la création, cela paraît évident sur

26 Exemples : du 8s au 11s (p. 75), du 11s au 8s (p. 77), du 7s au 8s (p. 78), du 7s au 9s (p. 96).

APOLLINAIRE ET LE THÉÂTRE

le plan du contenu, de la construction, de la conception de l'action et des personnages, de la dramaturgie. La pièce veut répondre à la question d'un théâtre en vers qui ne soit pas réaliste ni bourgeois, mais classique et moderne, et en outre poétique.

C'est aussi le cas de la forme : Apollinaire a peut-être sciemment conçu la forme métrique de sa pièce pour, à la fois, reprendre certains éléments de celle de Jules Romains et en laisser d'autres, et surtout les adapter autrement. *Couleur du temps* reprend les données (et celles de ses critiques) de *L'Armée dans la ville* et les traite par adoption, rejet ou modification. De cette confrontation différée avec la pièce de Romains, Apollinaire a pu tirer des éléments nourrissant sa propre conception du théâtre, ou plutôt d'un théâtre, tel que réalisé dans *Couleur du temps* :

le théâtre moderne doit être en vers, non en prose (ou en vers libre), pour les raisons dites au début de cet article (répartition du vers et de la prose entre poésie et récit);

il abandonne la rime du vers classique, comme Jules Romains (après le lui avoir reproché), mais aussi le vers libre;

il adopte la polymétrie et utilise des vers imperceptibles comme Jules Romains (un seul, le 9s, mais en quantité plus grande);

il alterne les mètres en dialogues et tirades.

Il adopte des choix de Jules Romains, mais il se démarque, va plus loin et veut faire mieux, en réalisant une meilleure adéquation des mètres et des changements de mètres à l'action, au contenu et à l'esprit de la pièce, alors que chez Jules Romains, il y a surtout un arbitraire des changements.

En outre, il fait le choix d'une base « prosaïque » (il accepte donc la prose « acoustique » comme contrepoint du vers marqué). Le choix du 9s au lieu du 8s peut être dicté par la recherche d'une forme non perceptible, donc d'une apparente prose qui soit néanmoins poétique (au sens de « formelle ») du point de vue de l'écriture, une forme cachée qui s'oppose à la forme trop visible de Jules Romains. Apollinaire fait le choix d'une plus grande rigueur formelle : moins de mètres, mieux utilisés, servant au contrepoint des répliques, et donc d'une plus grande cohérence au service de l'action dramatique.

En résumé, et à la limite, Apollinaire a voulu produire son propre théâtre « sérieux » et poétique comme il l'entend, en faisant le contraire de ce qu'il reprochait à Jules Romains, mais à partir, pour une part, des mêmes moyens et des mêmes choix. Ou, pour le dire autrement et de façon plus positive, il a tiré les leçons de l'expérience d'un autre pour forger sa propre forme.

En conclusion, *Couleur du temps* apparaît comme une des réalisations les plus avancées d'Apollinaire dans le domaine de la recherche formelle, à l'instar des calligrammes ou du vers libre moderne.