

# LES MAMELLES DE TIRÉSIAS

## NOTE HISTORIQUE ET ANTHROPOLOGIQUE

PAR POL-P. GOSSIAUX

*Les Mamelles de Tirésias* ne sont-elles qu'une farce dont le sens ultime serait d'être une farce de sens, voire *du* sens? Les contemporains l'ont cru. Et généralement après eux, l'exégèse. L'écriture, celle du rire, annulerait le message qui s'afficherait ici comme un simple canular destiné à renforcer l'efficacité du code. Le sérieux avec lequel Apollinaire insista sur la gravité d'une œuvre qu'il entendait élever au rang d'un mythe offert à l'humanité nouvelle entrerait dans la logique du même canular, dans la stratégie de la mise en place d'un « surréalisme » que connoteraient seuls des termes comme « loufoque », « farfelu », etc. Qu'Apollinaire ait cru devoir rompre avec d'anciens complices qui refusaient de cautionner cette stratégie qui semblait compromettre leurs propres recherches (jugées, elles, sérieuses), qu'il ait pris soin d'écrire à certains de ses amis auxquels il n'avait pourtant rien à cacher, pour réaffirmer le sérieux de son œuvre, déroute profondément: certains critiques n'hésitent pas à évoquer ici un « dérangement mental », consécutif à la guerre et qui aurait affecté chez Apollinaire le sens de sa propre mesure et du réel<sup>1</sup>.

Nous prendrons ici le parti du sérieux. Non que nous pensions comme le veut l'adage que « le rire soit sérieux par essence ». Mais nous croyons déceler dans les *Mamelles* un sens grave — qui n'est du reste pas celui qu'Apollinaire lui-même entendit dégager explicitement: les *Mamelles* offrent en effet toutes les composantes d'un mythe, soit notamment d'un discours qui malgré tous les éléments du langage (musique, gestes, cris, etc.) qui le surdéterminent et en affirment le caractère métonymique, ne peut celer le sens et la multiplicité de sens qu'il emporte.

*Les Mamelles de Tirésias* résultent d'une longue genèse dont la durée recouvre en réalité celle de la production tout entière d'Apollinaire.

La poésie — au sens strict — d'Apollinaire laisse sans cesse affleurer les structures dramaturgiques qui la régissent souterrainement: *L'Enchanteur pourrissant* a pu être porté à la scène; *Le Larron*, *La Maison des morts* sont de courts drames en vers dont la tonalité générale annonce *Couleur du temps*. L'on a vu à ce colloque<sup>2</sup> qu'Apollinaire avait pu transcrire en pantomime *Le*

*Musicien de Saint-Merry* et que ce transfert s'était fait sans perte majeure de sens. Il nous semble que nombre de poèmes d'*Alcools* ou des *Calligrammes* pourraient se prêter à de semblables transpositions.

Quant au théâtre lui-même, Apollinaire s'y essaie dès 1900, en tirant de son aventure de Stavelot, et précisément de sa fuite de la pension Constant, *À la cloche de bois* qui devait sans doute, comme le suggère P.-M. Adéma, mettre l'accent sur le « pittoresque » des types ardennais qui ne pouvaient manquer d'y entrer<sup>3</sup>. L'on ne sait rien de la pensée dramaturgique d'Apollinaire à l'époque; on le voit cependant, en 1902, reprendre à son compte d'une manière significative, la critique qu'avait donnée la *Kölnische Zeitung* du *Coq rouge* de G. Hauptmann, qui reprochait à la pièce de n'être ni réellement comique « ni même documentaire »<sup>4</sup>. Critique qu'inspire en somme, l'esthétique « naturaliste » ambiante — laquelle n'est sans doute pas étrangère au projet d'un « théâtre social » que caressera longtemps Apollinaire.

C'est cependant à un tout autre langage que s'essaie bientôt celui-ci. Il propose aux Bouffes Parisiens dirigés par Lagoanère, *La Colombelle*, quatre actes inspirés par son séjour à Prague et bientôt *Jim Jim des Capussins*, une parodie du théâtre de Capus<sup>5</sup>.

Comédies, parodies ou opéras bouffes et d'autres formes de spectacle « pur » — comme le théâtre italien, les marionnettes, le cirque, etc. — qui fascinent alors Apollinaire mettent tous l'insistance sur le théâtre comme tel, tendant à placer le code dramaturgique en abîme de lui-même pour en affaiblir la fonction narrative et représentative. L'usage de masques ou de bamboches, les ruptures que produit l'hyperbole du cri et du geste, etc. contribuent à fermer le spectacle sur lui-même, en dehors de tout développement logique, loin du « réel » et du « sujet ».

Ce langage complexe, Apollinaire en détient la maîtrise dès 1905, comme le révèle *Le Marchand d'anchois*. C'est déjà celui des *Mamelles*, desquelles Apollinaire affirmera que la première idée remonte à 1903, ce que nous sommes portés à croire<sup>6</sup>. Cependant, jamais de 1905 à 1916, Apollinaire ne donne à entendre qu'il soupçonne la fonction que pourrait recevoir ce langage dans la « révolution esthétique » qu'appelle cet *esprit nouveau* dont il formulera un jour la doctrine. Cette prise de conscience fut le terme, pensons nous, d'une très lente dérive théorique, d'une « crise » qui mènera Apollinaire à redéfinir le champ et la fonction de la poésie et de l'art tout entier.

Cette crise, souvent évoquée à la suite de M. Décaudin, déborde de très loin Apollinaire comme tel: elle atteint le réel et son concept même. Et par-delà, le langage et la fonction du discours qui, d'acte simple de représentation, se donnera de plus en plus volontiers comme lieu de ce que Husserl devait bientôt nommer « eidétique ». La rupture du réel et de sa référence tradition-

nelle au jeu de l'apparence et du sensible appelait alors de nouveaux modèles épistémologiques et une métaphysique originale de l'Être et du savoir (ou du dire). L'on sait que c'est à travers la crise du discours pictural qu'Apollinaire devait mesurer la profondeur de cette rupture. L'abolition du « sujet » au profit du code même, pris comme objet où se fondent seuls la réalité et le temps, dans leur nécessité spécifique, acquiert rapidement à ses yeux le caractère d'une leçon exemplaire. En poésie, ses recherches, pourtant fort diverses (« orphisme », « simultanisme », etc.) s'inscrivent désormais dans le corollaire d'un seul impératif: réordonner le monde et la nature par le jeu même du langage, conçu désormais comme un matériel proprement magique. Volonté aussi — Apollinaire est explicite sur ce point<sup>7</sup> — de recréer l'homme par le *logos*. Il y aurait beaucoup à dire sur cette volonté générale qui, de la métaphysique en passant par la peinture et la poésie, cherche en ce début du XX<sup>e</sup> siècle à réintégrer l'essence de l'ancien ordre encyclopédique dans la logique seule des codes. Mais ceci déborderait de loin l'espace de notre communication.

Il nous semble cependant qu'en dehors de la poésie proprement dite, Apollinaire mit longtemps à percevoir toute les implications de la « révolution » cubiste. Il ne songe pas à étendre les solutions de l'esthétique qu'elle implique aux genres traditionnels: théâtre, roman, nouvelle (rien de plus classique, au contraire, que ses propres romans et nouvelles): c'est qu'apparemment, il demeure pénétré de l'idée que ces genres restent investis d'une fonction représentative et narrative. Son esthétique demeure là pleinement « réaliste » et le « sujet », l'« action » y conservent toute leur valeur. Or ce champ spécifique de la représentation, Apollinaire a pris conscience depuis longtemps qu'il s'offre désormais à un instrument autrement plus efficace que le langage proprement dit: celui de la « machine », phonographe, photo et cinéma. Tout naturellement donc, il n'imagine d'autre avenir pour les genres narratifs que le cinéma; il le répétera à plusieurs reprises. En 1916 encore, dans le fameux entretien qu'il donne à Albert-Birot, il affirmera que « le grand théâtre qui produit une dramaturgie totale est sans aucun doute, le cinéma »<sup>8</sup>. On sait d'ailleurs qu'en 1917, il travaillait avec André Billy au *scénario* d'un film, *La Brébatine*. Du théâtre lui-même, on ne s'étonne donc plus de le voir décréter qu'il est sans avenir. « Le théâtre est tombé si bas — écrit-il en mars 1914 — que celui de Claudel reste encore la seule chose qui vaille... »<sup>9</sup>. Mais il tenait l'art de Claudel pour « un talent de faussaire ».

L'on comprendrait donc mal qu'Apollinaire ait assez brusquement réclamé pour le théâtre la fonction qu'il assignait jusqu'alors au cinéma seul (soit la mise en place d'une « dramaturgie totale ») si l'on négligeait l'influence que subit son esthétique d'une certaine avant-garde et notamment des recherches de Pierre Albert-Birot.

C'est, on s'en souvient, en octobre 1916 que celui-ci avait publié dans « SIC » le projet de son *Théâtre nunique*. Il entendait y libérer la scène des trois unités traditionnelles, abolir ainsi la fonction re-présentative et narrative du théâtre (le fameux « sujet ») au profit de ses qualités spécifiquement dramatiques. L'action devait se démultiplier en un « polydrame » — discours éclaté en une gerbe d'actes spectaculaires, simultanés, dont l'intensité et le caractère surprenant (élément essentiel de cette esthétique) devaient être accentués par le geste, le cri, la musique, les jeux d'ombre et de lumière. « Le théâtre nunique — écrit-il — doit être un grand tout simultané, contenant tous les moyens et toutes les émotions capables de communiquer une vie intense et enivrante aux spectateurs »<sup>10</sup>. La scène même, traditionnellement conçue comme synecdoque du réel, devait laisser place à un espace spécifique, arbitrairement constitué et qui intégrerait, dans sa double géométrie (circulaire) les spectateurs au spectacle.

Comme le souligne H. Béhar, les recherches d'Albert-Birot visaient notamment à transposer au théâtre les théories simultanistes<sup>11</sup>. Ajoutons qu'elles dérivait plus lointainement de l'esthétique cubiste et qu'Apollinaire dut en percevoir immédiatement l'intérêt et l'actualité. Il put même se dire que les positions d'Albert-Birot rejoignaient, en somme, la longue tradition de ce « théâtre pur » qui dans ses formes multiples (opéra bouffe, *commedia dell'arte*, cirque, bambochade, etc.) avait su préserver en marge de tout réalisme, sa propre théâtralité par sa soumission à ces codes dont lui, Apollinaire, avait su exploiter toutes les ressources dès 1905. Les *Mamelles*, pourtant « aux trois quarts écrites » (selon son propre aveu), pouvaient donc passer pour une illustration des tendances nouvelles et l'on sait l'assurance avec laquelle il put dès lors les proposer à Albert-Birot.

De tous les genres qui relèvent de ce « théâtre pur » que nous évoquions plus haut, il faut sans doute mettre l'insistance sur l'opéra-comique, l'ancêtre de l'opéra bouffe. Ce spectacle, destiné à l'origine aux foires de Saint-Laurent et de Saint-Germain, n'était dans ses débuts — nous dit l'*Encyclopédie méthodique* — qu'« un composé bizarre de plaisanteries grossières, de mauvais dialogues, de sauts périlleux, de machines et de danses »<sup>12</sup>. Les sujets, toujours amusants, des pièces qui relevaient du genre « étaient mis en vaudevilles, mêlés de prose et accompagnés de danses et de ballets »<sup>13</sup>. Le recours à de tels procédés contribuait à rompre le fil de l'action et à valoriser le spectacle comme tel. Cris, gestes, pantalonnades, masques et bamboches concouraient au même effet. La typologie des personnages, empruntée le plus souvent à la tradition italienne, fermée sur un répertoire conventionnel de gestes et d'attitudes, interdisait tout « psychologisme », en renforçant le caractère irréel et artificiel du spectacle.

L'on retrouve sans peine dans cette brève typologie du genre quelques-uns

des procédés fondamentaux de l'écriture des *Mamelles* et de *Casanova*. Il est dès lors intéressant de rappeler que les métamorphoses de Tirésias avaient livré à l'opéra-comique le canevas de l'une des pièces les plus célèbres de son répertoire: *Tiresias. Opéra-comique en trois actes, précédé d'un prologue d'Alexis Piron*, donné pour la première fois à la Foire Saint-Laurent en 1722. Nous avons montré ailleurs qu'Apollinaire avait lu cette œuvre et qu'il en avait tiré quelques traits significatifs<sup>14</sup>. Diverses contraintes avaient forcé Piron à exploiter toutes les ressources de ces méta-langages (mime, bamboche, masque, chant, etc.) auxquels recourait l'opéra-comique. Suite en effet aux protestations des comédiens français et italiens qui entendaient faire respecter le monopole qu'ils détenaient sur l'organisation des spectacles de Paris, les acteurs forains et notamment Francisque pour lequel Piron travaillait, furent « interdits de parole ». « En vain — note un contemporain —: les acteurs savoient en éluder la défense, tantôt en faisant descendre du ceintre leurs rôles, tantôt en les portant en haut d'une perche, écrits en gros caractères avec les airs des vaudevilles notés: les violons donnoient le ton et des gens gagés et répandus sans qu'on s'en doutât dans le Parquet, l'Amphithéâtre et les Loges se mettoient à chanter, accompagnés de l'orchestre et entraînoient ainsi le Public qui faisoit *chorus* avec eux »<sup>15</sup>. Précisons toutefois que Piron ne put, pour son *Tiresias*, respecter l'interdit du silence, mais du moins chercha-t-il à éviter tout discours superflu. Il fallait, de toute manière, relever que les contraintes policières qu'eurent à subir les acteurs forains offrent quelque analogie avec celles que les théoriciens de l'*Esprit nouveau* revendiquèrent, eux, au nom d'une esthétique précise.

Le parallèle du *Tiresias* de Piron et des *Mamelles* d'Apollinaire éclaire quelque peu la nature du transfert qu'Apollinaire fit subir au mythe. De celui-ci rappelons d'abord la version qu'en donne Ovide — la plus accessible de toutes:

On dit qu'un jour Jupiter ayant noyé dans le nectar ses soucis et ses inquiétudes raillait avec Junon [...] Oui lui dit Jupiter, les femmes ont plus de plaisir que les hommes dans le commerce de l'amour: Junon le nie; ils conviennent de s'en rapporter au sentiment de Tirésie qui avoit goûté les plaisirs de l'amour sous les deux sexes; car ayant frappé autrefois de son bâton dans une forest deux serpens accouplez, chose étonnante, il fut sur le champ changé en femme. Au bout de sept ans il retrouva les mêmes serpens; il faut voir, dit-il, si les coups que l'on vous donne ont assez de vertu pour me faire changer de sexe; il frappa les serpens et reprit sa première forme. On le choisit donc pour arbitre de ce plaisant procès, il confirma le jugement de Jupiter. On dit que Junon se sentit plus offensée de ce jugement que la matière ne le méritoit; et pour punir le juge, elle le priva de l'usage de ses yeux et le condamna à une nuit éternelle mais Jupiter, pour le consoler de la perte de la vue, lui donna la lumière de l'esprit et la connaissance de l'avenir<sup>16</sup>.

Négligeant la plupart des éléments proprement mythologiques de ce récit, Piron et Apollinaire en retiennent surtout le thème de la métamorphose suc-

cessive — dont les ressources scéniques sont évidentes. Piron joue surtout sur le *quiproquo* qu'entraîne chacun des changements de son héros: Tiresias-Arlequin est aimé de Cariclée lorsqu'il est changé en femme. Cariclée ne croit pas à la réalité d'une telle transformation: elle croit que Tiresias veut lui échapper. Pour se venger et le/la reconquérir, elle se déguise à son tour en homme. Elle/il est près de réussir lorsque Tiresias-femme retrouve sa forme première. Apollinaire retient l'idée d'une métamorphose « réciproque » de ses héros: si le mari conserve apparemment son sexe, il assume le rôle de la femme. Mieux qu'un enchaînement de *quiproquos*, c'est la situation nouvelle qu'entraîne la *volonté* de chacun de ses protagonistes d'assumer les fonctions spécifiques — biologiques et sociologiques — de l'autre, qu'explore la pièce d'Apollinaire qui s'inscrit mieux au fond que celle de Piron dans la problématique évoquée, sérieusement ou non, par le mythe: celle de la condition respective de l'homme et de la femme. Il était dès lors logique que le thème de la procréation et du pouvoir investissent le « drame » d'Apollinaire.

Mais, de toute évidence, Apollinaire a confondu « thème » et « sens », voire « code » et « message ». Il a pu égarer lui-même le lecteur en affirmant, avec le sérieux que l'on sait, que le propos de son drame était d'offrir un remède « au grave danger reconnu de tous qu'il y a pour une nation qui veut être prospère et puissante à ne pas faire d'enfants »<sup>17</sup>. Affiché dans la Préface des *Mamelles*, le propos se trouve développé encore dans la fameuse conférence du 26 novembre 1917 sur *L'Esprit nouveau*:

Si j'imagine — dit-il — que les femmes ne faisant point d'enfants, les hommes pourraient en faire et que je le montre, j'exprime une vérité littéraire qui ne pourra être qualifiée de fable que hors de la littérature, et je détermine la surprise. Mais ma vérité supposée n'est pas plus extraordinaire, ni plus invraisemblable que celle des Grecs, qui montrait Minerve sortant armée de la tête de Jupiter<sup>18</sup>.

L'on devine, au vrai, pourquoi Apollinaire a pu se laisser séduire par une exégèse aussi singulière de sa propre « fable »: le principe de la stérilité essentielle de la femme qui constitue l'une de ses hantises majeures, trouve souvent chez lui son exorcisme dans des mythes analogues, dont l'ensemble forme une véritable mystique de la créativité masculine. En somme, Apollinaire aurait découvert dans les *Mamelles* l'espace où vienne s'abolir enfin la différence entre l'homme et la femme dont il mesurait ailleurs l'« éternité »<sup>19</sup>, en faisant de l'homme le seul « même possible », niant toute altérité dans sa propre suffisance.

Mais alors, pourquoi donner à ce mythe prétendument grandiose des accents de farce? Et de quelle satire Apollinaire qui se donne ici pour un nouvel Aristophane<sup>20</sup>, prétend-il accabler ses contemporains?

Certaines leçons de la Préface récusent ouvertement l'exégèse qu'Apollinaire donne de son drame: n'y est-il pas affirmé pour conclure en effet, que le seul remède au « grave danger » (la dépopulation) qui menace la France est tout simplement, l'amour et le mariage:

La vérité est celle-ci: on ne fait plus d'enfants en France parce qu'on n'y fait pas assez l'amour. Tout est là<sup>21</sup>.

Enfin, si l'intention réelle d'Apollinaire avait été de célébrer le mythe de l'homme-mère futur, comment justifier la dernière scène des *Mamelles* où Tirésie/Tirésias réclame, au nom de l'amour, sa féminité première, refusant par ce seul geste toute *valeur* à un mythe qui s'affirme ainsi définitivement dans l'ironie et la dérision pures.

Cessons donc de lire la pièce comme une pantalonnade sur le thème d'une société menacée qui retrouverait un équilibre nouveau (quoique fantaisiste) au prix d'une simple inversion des fonctions — biologiques et sociologiques — de l'homme et de la femme. Ce que la pièce dénonce au contraire, c'est la perversion du Désir qui régit le principe d'une telle inversion, et ses conséquences tragiques.

Il faut en effet souligner que les revendications de Thérèse ne visent nullement à instaurer un nouvel ordre social, fondé sur l'égalité stricte des sexes et le refus des servitudes biologiques. Ce qu'elle réclame, bien plus qu'un ensemble de fonctions « masculines » précises, c'est le pouvoir. Un pouvoir absolu et qui s'étendrait à l'univers tout entier<sup>22</sup>, voué dès lors à une inévitable barbarie: il est significatif, à cet égard, que le premier des « droits » qu'exige Thérèse est celui de faire la guerre:

« Je veux faire la guerre *Tonnerre* et non pas faire des enfants », hurle-t-elle<sup>23</sup>.

Quant au Mari, sa boulimie (littérale, ici) semble plus monstrueuse encore. Placé sous le signe du « lard » qu'il ne cesse de réclamer, il n'assume la fonction génésique délaissée par la femme que pour assouvir sa hantise de nourriture et/ou de richesses — nullement pour assurer la survie de l'espèce. Les 40.049 enfants qu'il produit « en un seul jour » n'ont d'autre fonction pour lui que de l'enrichir et le nourrir. Son plan est limpide:

C'est cher Monsieur tout à fait intéressé  
L'enfant est la richesse des ménages  
Bien plus que la monnaie et tous les héritages  
[...]  
Eh oui c'est simple comme un périscope  
Plus j'aurai d'enfants  
Plus je serai riche et mieux je pourrai me nourrir<sup>24</sup>.

Une évidence se dégage ainsi progressivement du *scénario*: si la folie de Thérèse et de son Mari menace la société tout entière, c'est qu'ils ignorent la Règle et l'Interdit sans lesquels le fait culturel se dissout. L'anthropologie tient pour l'un de ses axiomes que l'homme n'existe comme tel et ne subsiste que parce qu'il se soumet à un ensemble de règles ou de lois qui n'ont pour fonction que d'assurer la satisfaction des deux besoins biologiques que l'homme partage avec toute espèce vivante: subsister (à quoi répondent toutes les institutions qui visent à produire, faire circuler, consommer la nourriture) et se perpétuer (mariage, prohibition de l'inceste)<sup>25</sup>. Elle *constate* de plus qu'une certaine sagesse a mené la plupart des sociétés à ordonner la répartition des tâches imposées par l'ordre culturel selon la loi rigoureuse de la séparation des sexes.

Répétons-le, le rire grinçant des *Mamelles* ne dénonce pas l'inversion de ce partage traditionnel (un tel mythe, conçu sur le thème d'une révolte contre l'ordre biologique, ne prêtait à aucune ironie), mais le désir — dément — qui en commande l'exigence et menace le fondement — et la fonction — de la Règle et de la Culture. Il est clair en effet qu'en revendiquant les fonctions de la femme, le Mari ne sait qu'assumer mécaniquement sa tâche traditionnelle: produire la nourriture, puisque l'espèce qu'il engendre n'est qu'une métonymie de celle-ci. Mais cette nourriture, il en refuse le partage, il en est seul consommateur. L'ordre intransitif qu'il réinstalle ainsi est le régime cannibalesque des anciens mythes: Saturne dévorant ses propres enfants.

Thérèse aussi refuse le partage. En réclamant les tâches traditionnelles de l'homme, elle ne songe pas à en assumer la fonction réelle. Elle ne recherche que le pouvoir (politique, économique, etc.) qui s'attache à leur exercice. Ce pouvoir, étendu à l'univers, ne vise que lui-même; ainsi menace-t-il la société de sa tyrannie et — métaphoriquement — l'espèce de sa barbarie.

Une société où rien ne s'échange, où les héros rêvent soit de manger soit de dominer le monde est une société condamnée. L'inceste monstrueux que commet le Mari en s'auto-engendrant (pour se manger) donne ainsi tout son sens à la pièce.

Il y aurait également beaucoup à dire sur le statut du Signe ou du Langage (autre institution fondamentale de toute culture) dans la société dénaturée de Zanzibar. De nombreux passages insistent sur l'altération inévitable que leur fait subir une société fermée sur la folie et le mensonge: mise en cause ouverte de l'écriture lorsque le Mari rêve d'un « journaliste » idéal auquel « il faut de la cervelle pour ne pas penser. Une langue pour mieux bavarder »<sup>26</sup>; dénaturation de la fonction même de la littérature qui n'est plus, pour le Mari, qu'un substitut métonymique de la richesse et bientôt l'équivalent même de la



nourriture (« Les journaux ont poussé faut bien que tu les cueilles Fais-en de la salade à nourrir tes moutards »<sup>27</sup>, etc.).

Le discours même des principaux protagonistes reflète l'impuissance qu'ont les mots de Zanzibar à assumer leur fonction d'échange. Car s'ils parlent, ni Thérèse ni son Mari ne communiquent vraiment. Leur parole est de l'ordre de la *profération* sans plus. Ainsi désigne-t-elle, et accentue-t-elle leur solitude, leur aliénation. Les coupures continues imposées par le code dramaturgique (celui du « bouffe », etc.) qui enferme chacun des protagonistes dans son propre drame, renforcent encore cette impression. L'on devine ici pourquoi Apollinaire, maître de ce langage dès 1905, mit si longtemps à en découvrir la « modernité », soit encore la fonction véritable. Donner un langage « bouffe » à un héros lui-même bouffe ou simplement ridicule, comme il l'avait fait dans *Le Marchand d'anchois* n'allait en rien contre la tradition. Au contraire: tel procédé renvoie le héros aux conventions du genre; il le banalise, le « normalise ». Le même langage, placé dans la bouche de l'horreur désigne celle-ci à sa démente. Le rire aliène et rend l'horreur *intolérable*. C'est, nous semble-t-il, le sens d'un passage assez obscur de *l'Esprit nouveau* sur l'horrible. L'horrible, y est-il dit, est d'essence grossière; les romantiques ont eu le tort de vouloir l'ennoblir:

L'esprit nouveau ne cherche pas à transformer le ridicule, il lui conserve un rôle qui n'est pas sans saveur. De même, il ne veut pas donner à l'horrible le sens du noble. Il le laisse horrible et n'abaisse pas le noble [...] il est tout ardeur pour la vérité<sup>28</sup>.

Si j'entends bien, éviter de donner à l'horrible, dans les *Mamelles* le « sens du noble », c'était lui donner le « sens du ridicule ». Le rire serait à l'horreur ce qu'est la roue à la marche,... le sur-réalisme au réalisme. L'on conçoit l'agacement, la mélancolie d'Apollinaire devant l'impuissance de ses contemporains à saisir cette évidence. Jarry, pourtant, leur avait déjà donné la leçon.

Nous ne croyons pas nous tromper en donnant à la pièce un sens aussi grave et en décelant en contrepoint du mythe une leçon de sagesse, de soumission à un ensemble borné de règles — sans lesquelles l'homme n'est que folie et mort. Qu'en ces années de guerre, une inquiétude plus générale sur l'homme ait mené Apollinaire à rêver le futur comme ordre de sagesse et de devoir n'est pas douteux. C'est l'un des thèmes centraux (le moins bien compris) de *l'Esprit nouveau*: « L'esprit nouveau se réclame avant tout de l'ordre et du devoir »<sup>29</sup>.

Qu'inquiet de la survie de l'espèce, Apollinaire ait inventé une « fable » qui manifestait la *nature*<sup>30</sup> horrible de l'homme et retrouvé les *données* d'un discours — celui de l'anthropologie<sup>31</sup> — qui repose sur l'opposition même de la culture à la nature, pour affirmer ainsi la nécessité de l'ordre ne surprendra

plus si l'on se souvient qu'Apollinaire a toujours désigné à la poésie comme sa tâche fondamentale la nécessité d'inventer l'ordre et la culture:

Sans les poètes, sans les artistes — écrivait-il dans ses *Méditations esthétiques* — les hommes s'ennuieraient vite de la monotonie naturelle. L'idée sublime qu'ils ont de l'univers retomberait avec une vitesse vertigineuse. L'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos. Plus de saisons, plus de civilisations, plus de pensée, plus d'humanité, plus de vie même et l'impuissante obscurité régnerait à jamais<sup>32</sup>.

Nuit et chaos: ce que promet la monstrueuse solitude de Thérèse et de son Mari.

<sup>1</sup> Cf. P. PIA, *Apollinaire par lui-même*, éd. du Seuil, 1962, p. 167.

<sup>2</sup> Communication de Willard Bohn, à paraître avec le texte de la pantomime aux éditions Fata Morgana.

<sup>3</sup> P.-M. ADÉMA, *Guillaume Apollinaire*, éd. de la Table Ronde, 1968, p. 56.

<sup>4</sup> *CE. C.*, t. II, p. 557.

<sup>5</sup> P.-M. ADÉMA, *op. cit.*, p. 80.

<sup>6</sup> Cf. la Préface des *Mamelles*: « sauf le Prologue et la dernière scène du deuxième acte qui sont de 1916, cet ouvrage a été fait en 1903 ». (Paris, éd. Sic, 1918, p. [11]). La critique récuse systématiquement ce témoignage. Sans argument convaincant. La redécouverte du *Marchand d'anchois* (1905) (voir, dans ce recueil la communication de P. Della Torre) lève toute espèce de doute sur le génie dramaturgique d'Apollinaire à cette époque. Qu'il ait réécrit en 1916 les scènes de 1903 est toutefois vraisemblable.

<sup>7</sup> Cf. *infra*, p. 16.

<sup>8</sup> P.-M. ADÉMA, *op. cit.*, p. 292.

<sup>9</sup> *CE. C.*, t. III, p. 885.

<sup>10</sup> Cf. H. BÉHAR, *Etude sur le théâtre dada et surréaliste*, P., N.R.F., 1967, p. 55.

<sup>11</sup> H. BÉHAR, *op. cit.*, pp. 54-64.

<sup>12</sup> *Encyclopédie méthodique. Grammaire et Littérature*, Paris-Liège, 1784, t. II, p. 708.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Cf. *GA. 15*, pp. 172-173. Nous y relevons un certain nombre d'analogies entre les deux pièces. Mais il en est d'autres: le personnage du Gendarme, par exemple, est de Piron. Il joue, dans les deux pièces un rôle semblable.

<sup>15</sup> R. DE JUVIGNY, *Vie d'Alexis Piron en tête des Œuvres complètes d'Alexis Piron*, Liège, 1776, t. I, p. 28.

<sup>16</sup> *Métamorphoses*, Liv. III, ch. 5 (trad. de De Bellegarde, Paris, 1701, t. I, pp. 161-2).

<sup>17</sup> *MT*, éd. orig., p. 14.

<sup>18</sup> *CE. C.*, t. III, p. 906.

<sup>19</sup> *EP*, p. 82. Permettons-nous de renvoyer également à nos « Recherches... », « GA5 », pp. 52-3.

<sup>20</sup> *MT*, p. 14.

<sup>21</sup> *MT*, p. 16.

<sup>22</sup> *MT*, act. I, sc. I.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *MT*, act. II, sc. II (pp. 87-88) et III (p. 91).

<sup>25</sup> Cf. notre « Epistémè de l'histoire littéraire et anthropologie », « Rev. des Langues Vivantes », XLIII, 1977, notam. pp. 246-254 et notre *Anthologie de la culture classique*, t. I, *Cosmologie et Anthropologie*, Liège, P. Gothier, 2<sup>e</sup> éd., 1980, pp. II-VIII.

<sup>26</sup> *MT*, act. II, sc. III (p. 92).

<sup>27</sup> *MT*, act. II, sc. IV (p. 93).

<sup>28</sup> *Œ. C.*, t. III, p. 905.

<sup>29</sup> *Œ. C.*, t. III, p. 903. Cf. aussi la Préface des *Mamelles*: « le sujet sera assez général pour que l'ouvrage dramatique dont il formera le fond puisse avoir une influence sur les esprits et sur les mœurs dans le sens du *devoir et de l'honneur* ». (*Nous soulignons*).

<sup>30</sup> Cf. la Préface des *Mamelles*: « j'ai pensé qu'il fallait en revenir à la *nature* même ».

<sup>31</sup> La question de l'érudition d'Apollinaire en matière d'anthropologie a été posée au colloque. P. Caizergues a bien voulu nous indiquer qu'Apollinaire s'était intéressé à l'œuvre de Durkheim. Rousseau devrait sans doute également être évoqué. Mais les données de l'anthropologie culturelle sont de l'ordre de ces « évidences frustes » dont parle Cl. Lévi-Strauss: l'intuition qu'avait Apollinaire de l'essence de la culture a pu les lui faire retrouver seul.

<sup>32</sup> *Méditations esthétiques*, éd. orig., p. 19.