



HAL
open science

La poétique du "bizarre" et de "la surprise" dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire

Yi-Pei Lee

► **To cite this version:**

Yi-Pei Lee. La poétique du "bizarre" et de "la surprise" dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire. Littératures. Université Sorbonne Paris Cité, 2016. Français. NNT : 2016USPCA040 . tel-01539432

HAL Id: tel-01539432

<https://theses.hal.science/tel-01539432>

Submitted on 14 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ED 120- Littérature française et comparée, UMR 7172-THALIM : Théorie
et histoire des arts et des littératures de la modernité

THÈSE DE DOCTORAT

Discipline : Littérature et civilisation françaises

Yi-Pei LEE

**LA POÉTIQUE DU « BIZARRE » ET DE « LA
SURPRISE » DANS LA PROSE D'IMAGINATION
DE GUILLAUME APOLLINAIRE**

Thèse préparée sous la direction de

Monsieur le Professeur Daniel Delbreil

Soutenance du 30 mars 2016

Membres du jury

Mme Claude Debon (Professeur Émérite à l'Université Paris 3)

M. Daniel Delbreil (Professeur Émérite à l'Université Paris 3)

Mme Barbara Meazzi (Professeur à l'Université de Nice)

M. Gérard Purnelle (Professeur à l'Université de Liège)

La poétique du « bizarre » et de « la surprise » dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire

Résumé :

Guillaume Apollinaire est incontestablement l'un des poètes français les plus célèbres du XX^e siècle. Celui qui a participé aux mouvements d'avant-garde et écrit des poèmes comme «Le Pont Mirabeau» et «La Chanson du Mal-Aimé», s'est pourtant livré à une autre activité littéraire moins connue du grand public. En effet, la «prose d'imagination»—contes et romans—de l'écrivain est conçue dans les règles de «l'esprit nouveau», et selon une poétique de « la surprise » qui caractérise aussi ses vers. Friand de *curiosa* et de bizarreries de toutes sortes, le prosateur Apollinaire manifeste une prédilection pour les hérétiques, les aventuriers, les maniaques, les poètes disgracieux et les artistes originaux. Il n'a pas peur d'aborder des sujets étonnants, voire hétérodoxes, à la recherche du renouvellement esthétique. Cette écriture très particulière peut s'inscrire dans une certaine lignée de la littérature, parmi les genres et les ouvrages des auteurs voués à ce qui est fantastique, mystérieux, anticlérical ou subversif.

Comme la vie et l'œuvre sont inséparables dans le monde apollinarien, il est naturel que la curiosité et le goût du bizarre de l'écrivain laissent des empreintes dans sa bibliothèque personnelle, ses agendas et dans ses chroniques anecdotiques. Et c'est effectivement dans le domaine du journalisme que se trouvent maintes «authentiques faussetés» d'un Apollinaire conteur, qui excelle à mêler le réel et l'imaginaire. Une telle tendance fusionnelle se traduit aussi par le mélange des genres artistiques et littéraires dans sa fiction, laquelle témoigne d'une volonté d'inventer au-delà de certains «modèles», de créer une nouvelle esthétique libre de contraintes formelles, tout en restant fidèle aux principes défendus par le poète Guillaume Apollinaire.

Mots-clés : *Guillaume Apollinaire, fiction, contes, romans, journalisme, L'Hérésiarque et Cie, Le Poète assassiné, religion, érotisme, curiosa, esthétique du bizarre,*

The poetics of 'the bizarre' and 'surprise' in the imaginative prose of Guillaume Apollinaire

Abstract:

Guillaume Apollinaire is undoubtedly one of the most famous French poets of the twentieth century. However, apart from being a key figure in the early avant-garde movements and the author of *The Mirabeau Bridge* ("Le Pont Mirabeau") and *The Song of the Ill-Beloved* ("La Chanson du Mal-Aimé"), the poet played another literary role less known to the public today. In fact, the "imaginative prose" ("la prose d'imagination")—short stories and novels—of Apollinaire was written in the spirit of "l'esprit nouveau" and in accordance with a poetics of "surprise" which also shaped his poetry. Being an avid reader of *curiosa* and other unusual texts, the prosateur Apollinaire had a predilection for heretics, rogues, maniacs, ungraceful poets and eccentric

artists. He was not afraid to write about shocking or unconventional subjects while aiming for aesthetic renewal. This very distinctive fiction writing belongs probably to a certain tradition in literature, where Apollinaire and some of his works remain among the genres and the authors who devoted themselves to fantastic tales, mysteries, anticlerical stories or other subversive texts.

Since worldly experience and literary enterprise are inseparable in Apollinaire's world, it is natural to notice many signs of the writer's curiosity and his taste for the bizarre in his private library, his journals and his magazine columns. In fact, a large number of the so-called "true falsities" ("authentiques faussetés")—a term invented by Apollinaire himself who, as a brilliant raconteur, excelled in mixing reality with fantasy—can actually be found in the writer's journalistic writing. As for his work of fiction, a similar tendency for mixing also reveals itself in the fusion of different artistic and literary genres. The "imaginative prose" shows the author's will to invent out of some existing "frameworks", to create a new aesthetic free of genre constraints, while remaining faithful to the principles defended by the poet Guillaume Apollinaire.

Keywords : *Guillaume Apollinaire, fiction, short stories, novels, journalism, The Heresiarch & Co., The Poet Assassinated, religion, eroticism, curiosa, aesthetic of the bizarre*

Je tiens à remercier vivement mon directeur de recherche, Monsieur Daniel Delbreil, qui m'avait initié aux oeuvres et aux études apollinariennes. Cette thèse ne verrait pas le jour sans ses encouragements et le soutien sans faille qu'il me témoigne depuis mes années universitaires à Paris.

Je dédie ce travail à mes chers parents et ma sœur, Kess.

Abréviations et distinctions des différents types de textes cités

Po : *Apollinaire, Oeuvres poétiques*
Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

Pr I, II, III : *Apollinaire, Oeuvres en prose, vol. I, II, III*
Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard

Les références complètes de ces ouvrages sont fournies dans la bibliographie.

Tous les titres cités dans cette thèse sont présentés de manière à distinguer différents types d'ouvrages ou de textes. Le titre d'un recueil, d'un roman, d'une pièce de théâtre, d'un ouvrage critique, d'un manifeste, d'une revue, d'un almanach, d'une anthologie ou d'un dictionnaire est *en italique*. Le titre d'un récit bref, d'un poème ou d'un article est mis entre guillemets (« »).

INTRODUCTION

Quand le nom de Guillaume Apollinaire est évoqué aujourd'hui dans une circonstance ou une autre, il est fort possible que ce soit en référence au poète ou à ses vers. Car l'intéressé est sans doute l'un des plus grands poètes français du siècle dernier. Comme Croniamantal¹, « la gloire » de l'auteur d'*Alcools* et de *Calligrammes* « est aujourd'hui universelle » (*Pr* I, 227). Cependant, une personnalité souffre peu et prou de la renommée du poète Apollinaire : c'est l'Apollinaire prosateur, qui reste relativement moins connu du grand public. Quant à la critique contemporaine, la réception de la prose d'imagination apollinarienne se montre « sélective » et les avis sont partagés, comme le montre Daniel Delbreil dans *Apollinaire et ses récits*. Le chercheur rappelle également les sentiments parfois conflictuels de l'auteur lui-même envers l'écriture prosaïque². En fait, on a conféré à l'Apollinaire prosateur un titre d'« hérésiarque »³, titre bizarre dû aux révoltes et aux transgressions des ecclésiastiques dans sa fiction en prose (dont *L'Hérésiarque et C^{ie}*) mais aussi à son rôle de prosateur « coupable » vis-à-vis de la vocation divine de poète.

Le fait que le prosateur Apollinaire joue avec des sujets hautement sensibles comme les institutions judéo-chrétiennes, l'infaillibilité papale, l'hérésie, le sacrilège ou l'ambiguïté sexuelle rend peut-être sa prose d'imagination moins accessible, voire inacceptable, pour une partie de lecteurs, bien que certains sujets controversés qu'il a abordés soient toujours d'actualité. L'insolence de l'écrivain est devenue le motif majeur du dénigrement des critiques à l'égard de certains textes, jugés de « mauvais genre ». Ainsi, le sujet de la présente recherche – *La Poétique du « bizarre » et de « la surprise » dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire* – pourrait susciter un double étonnement chez ceux qui nous lisent, en mettant en exergue une poétique très particulière et un corpus constitué de contes et romans généralement mal connus ou rejetés. Pourtant, ni le manque de notoriété d'un livre ni le jugement moral ou idéologique ne doivent constituer des critères pour juger de la qualité littéraire de l'œuvre elle-même. D'autant que les recueils de contes d'Apollinaire ont inspiré des

¹ C'est le héros d'un conte d'Apollinaire, « Le Poète assassiné ».

² Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Schena-Didier Erudition, 1999, pp.9-10.

³ Ce titre étrange, Apollinaire l'*hérésie*, pour ainsi dire, de la grande vedette de son premier recueil de contes, un certain Benedetto Orfei. Héros de « L'Hérésiarque », ce bénédictin excommunié par le Vatican a rédigé et publié sa propre version des Évangiles qui « contenait des passages d'une telle crudité que les autorités italiennes [a] firent saisir comme livre obscène [...] » (*Pr* I, 118).

critiques positives lors de leur publication⁴. Paru trois ans avant *Alcools, L'Hérésiarque et Cie* est même entré en lice pour le prix Goncourt en 1910.

Deux termes clés de notre thèse, **le bizarre** et **la surprise**, résument en fait les spécificités de l'écriture apollinarienne. Le mot « bizarre » substantivé est ici une sorte de « terme parapluie », nous permettant d'inclure dans la recherche une grande variété de thèmes hors norme, les ambiguïtés narratives, les jeux stylistiques et les écrits à tendance hybride de l'auteur. Pour ce qui est de « la surprise », le mot est employé par Apollinaire lui-même pour définir toute créativité moderne, dont la sienne, dans un manifeste intitulé *L'Esprit nouveau et les poètes*⁵. Crucial dans la poésie apollinarienne, ce « grand ressort » de « l'esprit nouveau »⁶ anime également et naturellement la prose de l'auteur. Alors, comment comprendre tant de bizarreries et de tentatives surprenantes, matériaux constituant une partie importante de la prose d'imagination conçue et rédigée par cet Apollinaire qui, tout en reconnaissant la poésie comme son plus noble devoir, déclara à son amie Madeleine Pagès en 1915 : « J'ai la faiblesse de me croire un grand talent de conteur » ? S'agit-il vraiment et simplement de différentes formes de provocation qui font fuir certains lecteurs, méfiants des histoires « hérésiarques » de l'écrivain ?

Pour répondre à toutes ces questions, nous nous proposons d'explorer un vaste champ de l'imaginaire apollinarien, à travers *L'Hérésiarque et Cie*, *Le Poète assassiné*, une série des « contes retrouvés » réunis par Michel Décaudin dans l'édition de « la Pléiade »⁷, *Les Onze mille verges*, *Les Exploits d'un jeune Don Juan* et certains passages de *L'Enchanteur pourrissant*. Trois romans ou projets de roman inachevés – *La Femme assise : Chronique de France et d'Amérique*, *La Femme blanche des Hohenzollern*, *L'Abbé Maricotte* – sont aussi des éléments utiles à notre étude, lorsqu'il est question des jeux du vrai et du faux, des atrocités liées à la guerre de 1914, des prodiges artistiques ou du mysticisme. Comme les démarcations entre la réalité et la fiction ne sont pas toujours nettes sous la plume d'Apollinaire prosateur, nous nous

⁴ Nous reviendrons sur la réception par les critiques des années dix des deux recueils de contes.

⁵ Ce manifeste signé Apollinaire a été lu lors d'une conférence au Théâtre du Vieux-Colombier, à Paris, en 1917.

⁶ « [Le nouveau] est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. [...] *La surprise est le grand ressort nouveau.* » (*Pr II*, 949).

⁷ Plus précisément, on peut lire ces récits brefs dans le tome I des *Oeuvres en prose* de « la Pléiade », Gallimard.

intéresserons également à certaines oeuvres en prose qualifiées de non-fictives (mais dont la nature reste incertaine), à savoir plusieurs articles journalistiques publiés dans la chronique *La Vie anecdotique* du *Mercur de France* et le recueil *Le Flâneur des deux rives*.

Si nous allons prendre le taureau par les cornes et étudier maints sujets bizarres et aspects ambigus de la prose d'imagination d'Apollinaire, plusieurs ouvrages critiques (personnels ou collectifs) nous seront précieux comme références de base indispensables ou incitateurs d'idées. Pour commencer, tous les initiés des contes « hérésiarques » connaissent le livre d'André Fonteyne publié en 1964. Étant le premier ouvrage critique *exclusivement* consacré à la prose d'imagination, *Apollinaire prosateur : L'Hérésiarque et Cie*⁸ ouvre une nouvelle page de la recherche apollinarienne. Surtout, le critique propose une typologie récapitulative des sources de **la surprise**⁹, un des grands thèmes de notre thèse. Les points-clés de cette typologie nous ont aidé à repérer des éléments bizarres dans les oeuvres apollinariennes qui nous intéressent ici. Par ailleurs, les actes du colloque de Stavelot de 1973, publiés sous le titre parlant de *Regards sur Apollinaire conteur*, ont fait découvrir les récits brefs de l'auteur sous différentes optiques¹⁰. Des communications comme « Apollinaire et la science-fiction », « Un fantastique apollinarien ? » et « « D'un monstre à Lyon » ou la dé-monstration de l'écriture »¹¹ nous éclairent notamment sur la question des ambiguïtés narratives et du mélange des genres littéraires chez Apollinaire prosateur.

Entre 1978 et 1999 apparaissent des travaux universitaires importants sur les oeuvres de fiction d'Apollinaire. On constate surtout une mise en valeur du mystère ou du mythe, souvent liée aux idées du déguisement ou à la mise en abîme autobiographique, que ce soient « les masques du prosateur » évoqués par Claude Debon¹², l'étude du « merveilleux » et du « mythe personnel » proposée par Françoise Dininman¹³ ou « le jeu autobiographique » exposé dans la thèse de Daniel

⁸ André Fonteyne, *Apollinaire prosateur : L'Hérésiarque et Cie*, Nizet, 1964.

⁹ La « surprise » est considérée par André Fonteyne comme un « ingrédient » important (à part « l'érudition » et « l'érotisme ») qui alimente le conte apollinarien.

¹⁰ *Regards sur Apollinaire conteur*, Actes du colloque de Stavelot (1973), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (8), Lettres modernes, Minard, 1975.

¹¹ On trouvera les références complètes de ces articles dans la bibliographie.

¹² Claude Debon, *Guillaume Apollinaire de 1914 à 1918*, Thèse pour le Doctorat d'État sous la direction de Mme Marie-Jeanne Durry, 2 vol., Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1978.

¹³ Françoise Dininman, *Du merveilleux au mythe personnel : Merveilleux, scénario initiatique et mythe*

Delbreil¹⁴. Sur la dimension mythique des oeuvres apollinariennes, *Apollinaire et les mythologies antiques* de Madeleine Boisson est un ouvrage de référence capital. L'auteur nous révèle une mythologie réinventée et parfois *à rebours* au sein de l'univers apollinarien, à travers des études bien documentées et des interprétations passionnantes sur les poèmes et, bien entendu, les récits en prose¹⁵. Tous les travaux cités sont prolongés et enrichis, d'une manière ou d'une autre, par *Apollinaire et ses récits* de Daniel Delbreil¹⁶. Nous avons bénéficié largement des connaissances du chercheur et de son ouvrage, qui offre une vision à la fois ample et exhaustive de l'écriture en prose, de la présentation globale des récits concernés à la construction de certaines oeuvres, en passant par les rapports de l'écrivain avec différentes formes de composition, l'évolution des critiques et des études apollinariennes, ou les analyses des textes eux-mêmes selon cinq angles : narration, espace-temps, noms, portraits et actions.

Au sujet de la poétique du merveilleux – centrale dans la thèse de Françoise Dininman (citée ci-dessus) et qui nous intéresse également –, les recherches ont été complétées par *Apollinaire et « L'Enchanteur pourrissant » - Genèse d'une poétique* de Jean Burgos¹⁷. Avec cette publication et celle de *Pour une poétique de l'imaginaire*¹⁸, le chercheur a démystifié le livre le plus mystérieux et inclassable d'Apollinaire (aussi le premier de l'écrivain) qui est mi-récit, mi-théâtral, mi-poétique. En examinant minutieusement le premier manuscrit de *L'Enchanteur pourrissant* et les carnets de l'auteur, Jean Burgos suit les étapes et les rythmes de la composition du livre pour rendre compte des premières tentatives de la poétique apollinarienne. Sa recherche nous dévoile l'image d'un Apollinaire friand de savoir ésotérique et de littérature celtique.

En l'an 2000 – trente-six ans après la publication du livre d'André Fonteyne (cité plus haut) –, Jean-Louis Cornille fait publier un ouvrage aussi centré sur les contes

personnel dans les contes d'Apollinaire, Thèse pour le Doctorat de 3^{ème} cycle dirigée par M. Michel Décaudin, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1980.

¹⁴ Daniel Delbreil, *Le Jeu autobiographique dans les contes de Guillaume Apollinaire*, Thèse pour le Doctorat de 3^{ème} cycle sous la direction de M. Michel Décaudin, 2 vol., Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1983.

¹⁵ Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Schena-Nizet, 1989.

¹⁶ Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, op. cit..

¹⁷ Jean Burgos, *Apollinaire et « L'Enchanteur pourrissant » - Genèse d'une poétique*, Éditions Calliopées, 2009.

¹⁸ Cet ouvrage de Jean Burgos est partiellement consacré à *L'Enchanteur pourrissant : Pour une poétique de l'imaginaire*, coll.« Pierres vives », Éditions du Seuil, 1982.

d'Apollinaire : *Apollinaire et C^{ie}*¹⁹. Dans sa critique, il propose la méthode du rapprochement (entre les récits apollinariens et les contes du XIX^e siècle) qui nous paraît particulièrement séduisante. C'est aussi grâce à lui que nous avons découvert la parenté littéraire entre Marcel Schwob et le conteur de *L'Hérésiarque et C^{ie}*. En outre, le colloque de Stavelot de 2011 ayant eu lieu sous l'égide d'un « Apollinaire poète en prose », met au jour et en évidence le statut binaire et l'écriture hybride d'Apollinaire²⁰. En se basant sur différents types de textes « prosaïques » (poèmes en prose, contes, lettres, articles journalistiques), les intervenants ont cherché à cerner par leurs efforts conjoints une poétique nouvelle qui a osé franchir la ligne de démarcation longtemps imposée entre deux formes « ennemies » (la prose et la poésie), selon des perspectives diverses. Enfin, les études sur la fiction apollinarienne se sont également enrichies de la thèse d'Ikuko Tomioka-Morita, soutenue en 2014 : *Le « Fonds populaire » dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire*²¹. Le travail de la chercheuse japonaise repose sur deux grands axes, l'axe culturel et l'axe littéraire, et c'est en prenant en compte des données de la culture populaire au tournant du siècle et des éléments folkloriques, religieux ou géographiques, qu'elle établit et analyse son corpus.

Pour ce qui est de la présente recherche, nous mènerons nos réflexions sur « la poétique du bizarre et de la surprise » par un point de départ *théorique*. Car nous croyons nécessaire et utile de rendre palpable notre sujet de premier abord plutôt abstrait. Pour ce faire, nous essayerons de définir les notions de « bizarre » et de « surprise » à l'aide des dictionnaires et des théories relatives au romantisme du XIX^e siècle, où l'on trouve une esthétique vouée au bizarre, au mystère, à l'épouvante et à l'étonnement. Toutes ces notions ont d'ailleurs leur place dans le monde imaginaire d'Apollinaire, comme on pourra le constater en lisant plusieurs extraits des contes apollinariens cités dans la même section de recherche. Pourtant, notre prosateur et les romantiques ne sont pas les seuls à se livrer à la recherche de bizarreries ou de l'exaltation des sens et de l'imagination. C'est pourquoi nous nous plongerons dans l'Histoire pour tracer une sorte de lignée littéraire du bizarre et y situer Apollinaire et sa fiction.

¹⁹ Jean-Louis Cornille, *Apollinaire et C^{ie}*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.

²⁰ *Apollinaire poète en prose*, Actes du colloque de Stavelot (2 et 3 septembre 2011), édition établie par Daniel Delbreil et Gérard Purnelle, Éditions Calliopées, 2014.

²¹ Ikuko Tomioka-Morita, *Le « Fonds populaire » dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire*, Thèse doctorale dirigée par M. Daniel Delbreil, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2014.

Néanmoins, le conteur de *L'Hérésiarque et Cie* et du *Poète assassiné* a été comparé avec les écrivains du romantisme noir par les critiques de son époque. Si une partie de ses récits imaginaires peuvent être qualifiés d'*inquiétants* comme un conte cruel, notons que *le rire* est aussi un composant non négligeable des oeuvres et du tempérament de l'écrivain. Nous nous demandons donc si tel décalage entre *inquiétude* et *rire* reflète une personnalité binaire (non sans rappeler le double statut de poète/prosateur) qui fait d'Apollinaire un écrivain original. Cela dit, nous placerons volontiers notre auteur entre deux tendances littéraires *a priori* opposées – **le romantisme noir et l'humour 1900** –, à l'image à un Christ crucifié *à rebours* entre deux larrons. Par une étude de rapprochement entre Apollinaire prosateur et six écrivains venant des deux camps en question, nous voulons examiner les liens et les affinités entre certains textes longtemps suggérés par les critiques et les spécialistes apollinariens.

Cette étude comparative soulève d'ailleurs la question des éventuelles sources d'inspiration d'Apollinaire, et donc de ses habitudes de lecture. En tant que lecteur, Apollinaire a en effet un goût prononcé pour tout ce qui est étrange, insolite, énigmatique, étonnant et amusant. Cela s'entend lorsqu'on lit ses journaux intimes ou que l'on pousse la porte (au sens figuré) de sa bibliothèque personnelle²². Étant donné son métier d'anecdotier pour les journaux, c'est aussi un collectionneur de bizarreries et de curiosités par profession. En fait, le journalisme offre au prosateur « hérésiarque » un terrain idéal pour ses jeux du vrai et du faux. Et comme notre travail le montrera, il en profite aussi bien dans le monde réel que dans le domaine imaginaire.

Si Apollinaire glane en permanence des faits insolites dans la vie, il s'adonne à un vrai *culte* du bizarre et de la surprise avec le personnel religieux (ecclésiastiques ou fidèles) de ses histoires « hérésiarques ». Avec les romans érotiques, c'est de toute évidence la partie la plus délicate de notre corpus. Nous tâcherons de montrer que les bizarreries inventées au nom de la religion (ou l'irréligion) par l'écrivain s'inscrivent effectivement dans un projet littéraire visant à proposer des nouveautés sur la base d'une tradition. Certes, il n'y manque pas de propos blasphématoires ou d'actions opportunistes pour tricher sur la loi religieuse, mais ce genre de thèmes, étant souvent

²² *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, établi par Gilbert Boudar avec la collaboration de Michel Décaudin, Éditions du CNRS, 1983. / *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire II*, établi par Gilbert Boudar avec la collaboration de Pierre Caizergues, Éditions du CNRS, 1987.

traité avec une certaine ambiguïté, mérite des analyses nuancées. Les infractions commises dans le domaine sacré révèlent davantage les interrogations de l'homme sur ses rapports avec Dieu, sur sa croyance. Face aux châtements divins et aux jouissances de l'amour, Apollinaire « hérésiarque » semble se partager entre l'esprit et la chair, le lyrisme et la fantaisie, *l'ordre et l'aventure*.

La volonté d'inventer sur la base solide de la tradition se traduit aussi sous la plume d'Apollinaire par une écriture originale, une écriture « totalisante », constituée de différents genres et formes littéraires, de différents registres langagiers, de concepts et d'éléments empruntés à mille domaines divers. Les tentatives du prosateur de se rapprocher du *merveilleux*, du *fantastique*, du *roman populaire* et de *la science-fiction* (quatre genres du bizarre étudiés dans ce travail) sont loin d'être des imitations faciles ou futiles. Nous verrons comment ce fidèle de *l'esprit nouveau* se sert des « modèles » d'un genre littéraire ou d'un autre pour écrire, toujours sur le principe de « la surprise ». Notre thèse se terminera par une réflexion sur l'aspect esthétique du bizarre, qui se manifeste à travers les nouveaux arts et éventuellement la poésie dans notre corpus.

En nous penchant sur la poétique du « bizarre » et de « la surprise » dans la prose d'imagination, nous voulons surtout montrer que la combinaison des deux vocations littéraires *a priori* contradictoires de Guillaume Apollinaire (prosateur/poète) ne compromet pas l'une ou l'autre. Au contraire, cette combinaison nourrit le style de l'écrivain et donne naissance à une poétique de la simultanéité, capable de célébrer les merveilles de la modernité tout en gardant des liens avec la tradition et s'ouvrant sur l'avenir. Si, hélas, les « bonnes intentions »²³ de notre part ne suffisent pas ici pour convaincre les sceptiques et les méfiants, nous ne pouvons rien faire, sauf invoquer le secours de « l'hérésiarque » lui-même. Écoutez-le :

« Nous ne sommes pas vos ennemis
Nous voulons vous donner de vastes et d'étranges
domaines
Où le mystère en fleurs s'offre à qui veut le cueillir
Il y a là des feux nouveaux des couleurs jamais vues
Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité » (« La jolie rousse »)

²³ Le conteur du « Juif latin » ne rappelle-t-il pas aux lecteurs que « [...] l'enfer est pavé de bonnes intentions. » (*Pr* I, 109) ?

PARTIE I
LE BIZARRE ET C^{IE}

Chapitre 1. Terminologie, histoire et critique

1. Étude terminologique sur les qualificatifs du « bizarre » et de « la surprise »

Comme l'indique le titre de la présente thèse, deux mots-clés ont déterminé la problématique et l'orientation de nos recherches : il s'agit évidemment de « bizarre » et de « surprise ». Nous avons déjà expliqué notre choix lexical au début de ce travail. Il faudrait procéder maintenant à une petite étude terminologique sur le mot *bizarre*, ainsi que sur une série de qualificatifs relatifs à la bizarrerie ou à la surprise. D'une part, nous allons nous appuyer sur les grands dictionnaires français permettant d'apprendre l'étymologie, les sens ou les usages spéciaux de mots comme *bizarre*, *étrange*, *fantastique*, *sinistre*, *surnaturel*, *extraordinaire*, *singulier*, *curieux*, *surprenant* ou *étonnant*, et de distinguer éventuellement les uns des autres ; d'autre part, il nous paraît indispensable de nous référer à des théories ou commentaires spécifiques sur l'imaginaire du bizarre et de la surprise, qui domine surtout la scène artistique et littéraire du XIX^e siècle, époque de la peinture symboliste, des *Fleurs du mal*, du fantastique et du mystère.

L'intérêt des artistes et des hommes de lettres pour le « Bizarre et C^{ie} » se poursuit et se métamorphose au siècle suivant, sous la forme de mouvements et d'expériences d'avant-garde, parmi lesquels se trouvent les oeuvres variées de Guillaume Apollinaire. Dans le but de prouver que l'univers apollinarien – en particulier celui de la fiction – est bien un terrain propice à la recherche du bizarre et d'un nouveau toujours surprenant, nous allons adopter le moyen le plus commode et le plus direct : celui de montrer dans quelles circonstances le lexique du bizarre et de la surprise est employé sous la plume d'Apollinaire prosateur, à part les précisions lexicales et théoriques mentionnées ci-dessus. Pour ceci, nous utiliserons plus précisément des exemples tirés de ses deux recueils de contes, *L'Hérésiarque et C^{ie}* et *Le Poète assassiné*, dont nous nous servirons pour illustrer l'emploi des qualificatifs liés au bizarre et à la surprise fait par l'auteur¹. En outre, une grille récapitulative (voir l'annexe) complétera utilement ces propos, notamment pour préciser le nombre d'utilisations de chaque qualificatif et leurs «

¹ Repérer ces qualificatifs dans les récits brefs apollinariens a été, en réalité, le point de départ de nos réflexions sur le sujet de cette thèse.

sources » (dans quel recueil / récit bref ont été repérés les mots en question ?).

A. L'étymologie de « bizarre »

La forme et le sens tels qu'on les connaît aujourd'hui de ce mot furent déterminés au XVI^e siècle. À l'origine, trois termes, existant en trois langues et similaires à l'écrit, sont signalés par *Le Robert - Dictionnaire historique de la langue française* (en abréviation : *D.H.L.F*) : le « bizzaro » en italien, dont la signification originelle *coléreux* (en usage entre 1300-1313) allait évoluer en *extravagant* au début XVI^e siècle, semble être l'origine la plus probable de *bizarre* français. Le mot espagnol « bizarro », qui voulait dire *brave* (en 1526), et le terme basque « bizar », doté d'un sens propre (*barbe*) et d'un sens figuré (désignant un homme *énergique*) étaient, quant à eux, synonymes d'une virilité impressionnante. Ils ne sous-entendaient pas donc une connotation péjorative, souvent associée à *bizarre* en français. En ce qui concerne les emplois grammaticaux, deux fonctions étaient utilisées en langue française avant 1544 : soit comme substantif féminin (le mot s'écrivait alors « bigearre », synonyme d'*extravagance* ou de *singularité*), soit comme adjectif (« bigarre » qui qualifie la nature *singulière* ou *étrange* d'un homme ou d'un objet). Le second usage a persisté jusqu'à nos jours, tandis que le premier a disparu après le XVI^e siècle.

En réalité, la fonction substantive de « bizarre » n'a été reprise qu'au XX^e siècle, cette fois-ci sous la forme masculine. Le *bizarre* fut fréquemment employé à l'époque par des écrivains « populaires » comme Jacques Prévert², et donna naissance à plusieurs locutions familières. C'est d'ailleurs la forme nominale de « bizarre » que nous appliquons au titre de cette thèse. En matière de morphologie, le mot connaît une évolution au fil du temps. Selon le *Trésor de la langue française (T.L.F)*, deux formes primitives dérivées du qualificatif « bigarré » (qui signifiait *disparate, hétérogène*) sont constatées avant 1544 : « bigearre » comme nom et « bigarre » comme adjectif. Il est donc intéressant et important de noter que l'origine de « bizarre » fut liée à un terme au caractère « hétérogène ». Ce fait étymologique justifie effectivement notre choix de « bizarre » comme *terme parapluie* qui couvre l'ensemble des sujets hors du commun traités dans le présent travail, quelle que soit leur nature (singulière, étrange, atroce,

² Dans *Drôle de drame* (1937) - un film de Marcel Carné, qui a collaboré avec Jacques Prévert - le poète-dramaturge y introduit un petit dialogue saturé du mot *bizarre* et cette fameuse formule : « vous avez dit bizarre? Comme c'est bizarre ».

grotesque, etc.). En ce qui concerne la forme définitive de « bizarre », le *D.H.L.F* et le *T.L.F* mentionnent tous deux l'ouvrage d'un certain E. Tabourot des Accords, *Les Bigarrures* (1572), dans lequel l'auteur emploie alternativement « bizerre »³ et « bizarre ». L'une de ces deux formes utilisées alors en langue des courtisans est donc identique à celle que l'on emploie aujourd'hui.

B. Les précisions lexicales et les citations apollinariennes

Tâchons maintenant d'établir un lexique autour de *la bizarrerie* et de *la surprise*, deux grands thèmes de cette recherche. Il sera utile de passer en revue une série de mots (adjectifs ou noms) liés à ces notions, de nous rappeler leurs définitions à l'aide de dictionnaires et, si possible, de les distinguer les uns des autres. Pour certaines « rubriques » lexicales établies ci-dessous, nous ajouterons aussi des précisions relevant de la théorie littéraire. L'étude de chaque qualificatif sera complétée par (au moins) trois phrases tirées des contes d'Apollinaire, dans lesquelles le mot qui nous intéresse est utilisé. Nous verrons comment « Bizarre et C^{ie} »⁴ s'infiltrer dans l'univers imaginaire de l'écrivain et animent les actions de ses personnages.

Commençons par l'un de nos mots clés, *bizarre*, et rappelons la définition du qualificatif d'après les dictionnaires :

- « **bizarre** » : [qqn] qui s'écarte du bon sens (*Grand Larousse de la langue française. G.L.L.F*), difficile à comprendre en raison de son étrangeté (*T.L.F*), qui n'est pas dans son état normal (*Petit Larousse illustré. P.L.I*), qui suscite une sensation de malaise en révélant une anomalie de comportement (*Grand Robert de la langue française. G.R.L.F*) ; [qqch] se dit de ce qui s'écarte de l'ordre ou de l'usage commun, de ce qui surprend par son étrangeté (*G.L.L.F*).

Plus ou moins différentes, ces manières de définir le mot sont instructives. Nous pouvons en dégager deux constats : tout d'abord, une certaine péjoration est associée à l'adjectif « bizarre », due à son éloignement « du bon sens » ou « de l'ordre », son « étrangeté » ou « anomalie », susceptible de « suscite[r] une sensation de malaise » ;

³ Or, l'utilisation de « bizerre » ne datait pas de 1572. On peut remonter (au moins) une vingtaine d'années avant. Par exemple, le *T.L.F* signale la présence de *bizerre* dans un livre paru en 1555 : *OEuvres en rimes, l'Amour de Francine* de J.-A. de Baïf.

⁴ Inspiré visiblement de *L'Hérésiarque et C^e*, ce terme désigne ici tous les qualificatifs du bizarre et de la surprise mentionnés ou analysés dans cette partie de recherche.

ensuite, la dernière définition fournie par le *G.L.L.F* indique la qualité **surprenante** de *bizarre/bizarrierie*. Voilà donc un lien avec « la surprise », autre concept principal de notre recherche. Comme le démontrera la suite de cette analyse, ce rapport très étroit a été rendu pertinent par Baudelaire, puis par Apollinaire lui-même. En ce qui concerne le premier constat, nous pouvons citer comme exemples deux contes apollinariens (c'est nous qui soulignons ci-dessous) :

- « Ses allures bizarres intriguèrent bientôt les professeurs et les étudiants de Heidelberg. Ceux qui ne faisaient pas partie du même corps que lui n'hésitaient pas à dire qu'il était fou. » (*Pr I*, 161 : « La Rose de Hildesheim [...] »)

Dans ce passage, il est question d'Egon, cousin amoureux de la belle Ilse. En effet, ses bizarreries sont nées d'un espoir ardent, presque désespéré, de retrouver le trésor légendaire des Trois Rois Mages. Les phrases citées montrent combien les « allures » étranges du jeune homme provoquent la curiosité de son entourage, voire en déconcertent certains, qui le prennent pour un « fou ». Dans la phrase suivante, l'intéressé est un sénateur âgé venant de se remettre d'une opération médicale. Le « moyen bizarre » auquel il recourt consiste à inviter sa jeune maîtresse à un dîner galant et à lui offrir une bague ornée d'un calcul de sa vessie (une sorte de trophée obtenu lors de l'opération qu'a subie le vieillard). Qualifiée de « dégoûtant[e] », l'offre du sénateur confirme l'aspect peu flatteur du mot *bizarre* :

- « Cet homme, versé dans diverses sciences sociales fort importantes, et qu'on eût pu croire sérieux, imagina un moyen bizarre, assez dégoûtant, pour commémorer sa guérison. » (*Pr I*, 190 : « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul »)

Notons de surcroît que le bizarre s'écrit sous trois formes - l'adjectif « bizarre », le nom « bizarrerie » et aussi l'adverbe « bizarrement ». Apollinaire conteur privilégie « bizarre » et « bizarrerie » dans *L'Hérésiarque et Cie* ; « bizarre » et « bizarrement » dans *Le Poète assassiné*. Nous avons noté également les emplois du mot *bizarre* dans deux « contes retrouvés ». En somme, c'est la forme adjectivale qui apparaît le plus souvent sous la plume de l'écrivain. Citons encore quelques-unes de nos trouvailles :

- « [...] il [un prêtre] établit un dossier sur le cas bizarre et édifiant de ce juif qui, ayant vécu en criminel, fut sauvé par ce qu'il eut la foi. » (*Pr I*, 108 : « Le Juif latin »)
- « Les autorités, non sans raison, supposèrent qu'il [l'infirme] s'était noyé, mais son corps bizarre à membres uniques n'a pas été retrouvé. » (*Pr I*, 352, « L'Infirme divinisé »)
- « Il court en ce moment à Vienne, avec persistance, une légende bizarre. » (*Pr I*, 371 : « La Chasse à l'aigle »)
- « [...] mais les Turcs l'appellent bizarrement Pata, ce qui signifie oie ou organe viril [...] » (*Pr I*, 227 : « Le Poète assassiné »)
- « Il fut condamné et dut payer de sa vie le bizarre attentat que lui avait fait commettre une frénésie causée par un étonnement nullement criminel mais uniquement scientifique. » (*Pr I*, 505 : « L'Orangeade »)

- « ‘Vous avez été étonné ! dit-il, mais vous comprenez maintenant la raison pour laquelle je m’habille avec tant de bizarrierie.’ » (*Pr I*, 172 : « La Disparition d’Honoré Subrac »)
- « ‘Vous m’étonnez, lui dis-je, cependant vous m’avez habitué à tant de bizarrieries [...]’ » (*Pr I*, 218 : « Le Toucher à distance »)

Les deux derniers exemples cités retiennent notre attention par une certaine ressemblance syntaxique et sémantique existant entre eux. Extraits d’une conversation entre le narrateur-personnage et le protagoniste du récit, ces propos résument en quelque sorte la tonalité à la fois étrange et étonnante des deux histoires apollinariennes. Remarquons d’ailleurs que les mots relatifs à **l’étonnement** sont utilisés avec ceux de **la bizarrierie** dans les trois dernières citations. Telle association n’est pas un produit du hasard mais une marque de réminiscence du romantisme noir. En réalité, la littérature et l’art du XIX^e siècle forment une esthétique particulière que personne n’a su théoriser mieux que le poète des *Fleurs du mal*. En tant que critique artistico-littéraire, Charles Baudelaire n’a cessé d’expliquer et de promouvoir cette esthétique (du) « bizarre » ainsi caractérisée, par exemple dans son compte rendu de l’Exposition universelle de 1855 :

« *Le beau est toujours bizarre*. Je ne veux pas dire qu’il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu’il contient toujours un peu de bizarrierie, de bizarrierie non voulue, inconsciente, et que c’est cette bizarrierie qui le fait être particulièrement le Beau. »⁵ (Nous soulignons.)

Il s’agit ici d’un *Beau bizarre* qui ne doit pas être routinier, sinon il risque de devenir banal, insipide et sans surprise. En effet, parmi les concepts que Baudelaire cherche à rapprocher de, voire assimiler à, celui du Beau, se trouve encore « [l]’étonnement, qui est une des grandes jouissances causées par l’art et la littérature [...] » (ces propos sortent du même compte rendu de 1855). Au sujet de la beauté féminine, l’esthète qui a écrit le remarquable « Éloge du maquillage » exprime une idée identique : « La femme [qui embrasse les modes] est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s’appliquant à paraître magique et surnaturelle ; il faut qu’elle étonne, qu’elle charme [...]. Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s’élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits. »⁶. L’étonnement est donc la conséquence d’une beauté « surnaturelle », artificielle – à l’aide des accessoires et du maquillage – qui s’écarte des règles de la Nature. Bref, il s’agit d’une beauté « bizarre » à proprement parler, aussi bien définie dans les

⁵ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, texte établi, présenté, et annoté par Claude Pichois, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976, p. 578.

⁶ Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage », *Le Peintre de la vie moderne*, *Ibid.*, p.717 (c’est nous qui soulignons ci-dessus).

dictionnaires⁷ que dans le compte rendu de Baudelaire cité ci-dessus.

Qu'Apollinaire adopte aussi l'esthétique du bizarre peut se repérer *littéralement* par son emploi dans certains contes des mots *bizarre* ou *bizarrement*. En effet, les exemples suivants montrent que l'écrivain associe l'idée de la bizarrerie et l'art (la mode, l'artisanat et la danse) : Tristouse Ballerinette (la maîtresse de Croniamantal) déclare que « la mode [féminine] est bizarre et familière [...] » (*Pr I*, 275. Nous soulignons) dans « Le Poète assassiné ». Est-ce là une réminiscence de la beauté baudelairienne ? Le narrateur du même récit nous décrit également les palmes « tressées selon un art spécial » et dont les fibres « se courb[ent], s'enroul[ent] bizarrement et gracieusement » sous les doigts des artisans. Dans « Le Roi-Lune », le narrateur-personnage s'étonne devant un spectacle bizarre au sein d'une grotte mystérieuse : « de singuliers meubles sembl[ent] danser de la façon la plus bizarre et sans musique » (*Pr I*, 306-307). Ici, il s'agit effectivement de l'expérience étrange d'un voyageur dans un pays étranger. Cela nous amène à examiner un qualificatif assez proche de *bizarre*. Voici d'abord la définition du mot selon les dictionnaires :

- « **étrange** » : [qqn/qqch] ce qui est hors du commun (*T.L.F*), qui frappe par son caractère inhabituel, son aspect singulier (*G.D.L*)

Souvent considéré de nos jours comme synonyme de « bizarre », « étrange » fut dérivé d'« étranger » qui signifiait et signifie encore : *qui n'est pas du pays où l'on est*. Etymologiquement, « étrange » a donc le même caractère hétérogène que « bizarre ». Il est vrai que ces deux adjectifs sont souvent interchangeable dans les contes d'Apollinaire, qui utilise aussi fréquemment l'un que l'autre. Voici quelques exemples sélectionnés afin d'illustrer l'utilisation d'« étrange » sous la plume de notre auteur :

- « Sa réputation étrange d'avocat du diable l'y suivit. On frémissait en l'écouter prêcher sur la mort ou sur l'enfer. » (*Pr I*, 95 : « Le Sacrilège »)
- « Je nommai cet art : l'amphonie, en souvenir du pouvoir étrange que possédait Amphion sur les moellons et les divers matériaux en quoi consistent les villes. » (*Pr I*, 196 : « Le Guide »)
- « Il [un moine sulfureux] fit ses recommandations à ma mère qui, le soir, [...] alluma les chandelles et porta le triangle aux latrines en prononçant d'étranges paroles qui m'effrayaient. » (*Pr I*, 324 : « Giovanni Moroni »)
- « Surmontant mon effroi, je repris ma marche en avant, en examinant attentivement l'étrange personnage à corps humain supportant une tête d'oiseau rapace. » (*Pr I*, 370 : « La Chasse à l'aigle »)

⁷ Rappelons la définition de «bizarre» fournie par le *G.L.L.F* : « se dit de ce qui s'écarte de l'ordre ou de l'usage commun, de ce qui surprend par son étrangeté ».

- « Suivez-moi, lui dit le masque étrange. Et attention au pastisse !... Aviss ! » (Pr I, 383 : « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité »)

Sans entrer dans les détails, il nous suffit de rappeler que les trois derniers récits cités sont peu et prou teintés de surnaturel. Ce constat n'est pas dénué d'intérêt. Car dans la critique littéraire moderne, l'étrange se voit particulièrement lié au genre fantastique, soit qu'il est assimilé au « fantastique », soit qu'il est un genre proche mais différent de ce dernier. Ces idées sont (re)présentées respectivement par deux ouvrages critiques importants : le livre de Louis Vax, *La Séduction de l'étrange - Étude sur la littérature fantastique*⁸ et celui de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, dans lequel l'auteur théorise ce qu'il appelle « l'étrange pur », un type littéraire à son avis :

« Dans les oeuvres qui appartiennent à ce genre, on relate des événements qui peuvent parfaitement s'expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d'une manière ou d'une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites et qui, pour cette raison, provoquent chez le personnage et le lecteur une réaction semblable à celle que les textes fantastiques nous ont rendue familière. »⁹ (Nous soulignons.)

Cette définition nous intéresse pour deux raisons : 1) Todorov cherche à mieux saisir la nature hétéroclite de l'étrange en employant un petit lexique du bizarre (i.e. les qualificatifs soulignés ci-dessus) ; 2) Il existe une certaine ambiguïté entre l'étrange et le fantastique, ambiguïté parfois difficile à démêler. Théoriquement mais aussi littéralement. En effet, le premier sens de « fantastique » est « *qui est crée par l'imagination, n'existe pas réellement* » (*Dictionnaire du français : Référence apprentissage*¹⁰. En abréviation : *D.F.R.A*), autrement dit *fictif*. Cela ne veut pas dire forcément *étrange* mais insiste plutôt sur la qualité irréelle des choses. En fonction des circonstances, le mot « fantastique » porte parfois le même sens que « remarquable », qualificatif plus positif, et distinct du mot « étrange ». Or, « fantastique » peut aussi signifier – toujours selon le *D.F.R.A* – « *où domine le surnaturel* » ou « *qui étonne énormément* », et c'est bien dans ces sens que le terme se rapproche d'*étonnant, étrange, surnaturel et C^{ie}*.

Doté d'un esprit curieux, superstitieux et décalé, Apollinaire ne peut naturellement pas résister, entre autres formes de bizarrerie, à la « séduction de l'étrange

⁸ Publié en 1965, cet ouvrage capital est l'une de nos références sur le genre fantastique. Voir notre bibliographie.

⁹ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, pp.51-52.

¹⁰ Ce dictionnaire a été publié par Le Robert & CLE International.

» (l'expression de Louis Vax). Ni dans la vie, ni dans la fiction. Pour nous, ce n'est pas encore le moment d'approfondir la question du fantastique et du surnaturel dans la prose d'imagination apollinaire. Ce sujet passionnant occupera une section qui lui est réservée dans la troisième partie de la présente thèse. Notons simplement ici que le mot *fantastique* lui-même est synonyme de *surnaturel*, *bizarre* et *fictif* sous la plume d'Apollinaire et que nous avons trouvé ses traces dans quatre contes (ainsi qu'une apparition du mot *fantasmagorie* dans « La Rose de Hildesheim [...] ») :

- « Il [Simon le magicien] ramena par-devant les plis de sa robe traînante, dont l'étoffe jaune était tramée de dessins violets figurant des bêtes fantastiques [...]. » (*Pr I*, 131 : « Simon mage »)
- « Les nuits d'orage, Hérodiade, annoncée par les ululements des hiboux et l'effroi des animaux, mène une chasse fantastique qui passe au-dessus de la cime de nos forêts. » (*Pr I*, 125 : « La danseuse »)
- « Il [le baron d'Ormesan] s'est moqué de moi en se faisant passer pour Aldavid, c'était fantastique et charmant. » (*Pr I*, 221 : « Le Toucher à distance »)
- « [...] je ne vis devant moi que la silhouette fantastique de l'homme au masque en bec d'aigle qui fuyait [...]. » (*Pr I*, 370 : « La Chasse à l'aigle »)

D'autres qualificatifs usuels de, mais pas exclusifs à, la littérature fantastique comme *horrible/horreur*, *terrible*, *sinistre* et *surnaturel* se trouvent aussi dans les contes d'Apollinaire, bien que les textes / événements concernés n'aient pas toujours un lien direct avec le surnaturel. Le « cri d'horreur » (*Pr I*, 327) dans « Giovanni Moroni », par exemple, est en réalité la réaction des fêtards de Carnaval à la découverte d'un crime crapuleux, alors que l'adjectif « terrible » est employé dans « La Lèpre », « Cox-City », « La Noël des milords », « Le Sacrilège » pour décrire respectivement une maladie, les grands froids hivernaux, une « époque » ou encore un avocat du diable. Au fond, rien n'est surnaturel, mais tout est inquiétant. Quant aux cas qualifiés de « sinistres », Apollinaire conteur évoque, d'une part, « le cri sinistre d'une sirène » (*Pr I*, 177) et un « bout de bois sinistre » (*Pr I*, 520) dans des histoires teintées plus ou moins de couleur fantastique ; d'autre part, il utilise le même qualificatif pour dépeindre l'aspect bizarre d'un plat, une mystification scientifique ou les « longs cris sinistres » (*Pr I*, 529) des comédiens déguisés en fantômes, lesquels n'ont rien à voir avec le genre fantastique.

Quant à l'adjectif *surnaturel*, il est ainsi défini par le dictionnaire :

- « **surnaturel** » : que l'on ne peut pas expliquer par les lois de la nature (*D.F.R.A*)

Ce terme est utilisé le plus souvent pour qualifier le pouvoir d'un personnage merveilleux ou messianique dans les récits brefs d'Apollinaire. Surtout, l'auteur du « Toucher à distance », du « Poète assassiné » et du « Roi-Lune » joue d'une façon assez

subtile avec deux types du surnaturel défini par certains théoriciens, à savoir le fantastique et les « merveilles scientifiques ». Sans révéler pour le moment ses méthodes « secrètes », citons quelques phrases apollinariennes qui relatent le surnaturel :

- « [...] Il [Simon le magicien] s'est soumis, lui, sa science et ses suppôts surnaturels à la divine autorité du Christ, notre Maître, et il a été baptisé. » (*Pr I*, 131 : « Simon mage »)
- « [...] le pouvoir d'Aldavid paraissant d'un ordre surnaturel ou du moins inexplicable par les moyens dont dispose la science, il valait mieux attendre, sans intervenir, des événements auxquels la force publique ne semblait pas pouvoir s'opposer. » (*Pr I*, 214 : « Le Toucher à distance »)
- « Il [Horace Tograth] laissa partout une impression surnaturelle à cause de ses miracles qu'il disait scientifiques, de ses guérisons extraordinaires qui portèrent au sublime sa réputation de savant et même de thaumaturge. » (*Pr I*, 294 : « Le Poète assassiné »)
- « [...] plein d'inquiétude et ne pouvant plus supporter l'atmosphère de cette maison souterraine, où rien n'était surnaturel certes, mais où tout était si nouveau pour moi, je voulus retrouver la sortie sans que personne m'eût rencontré. » (*Pr I*, 312 : « Le Roi-Lune »)

Dans le lexique du bizarre, il existe un adjectif structurellement très similaire du mot « surnaturel » (un préfixe *sur* + un adjectif *naturel*) et qui touche aussi notre recherche :

- « **extraordinaire** » (*extra+ordinaire*) : ce qui est hors du commun [synon. **remarquable, exceptionnel**] (*P.L.I.*), qui dépasse beaucoup le niveau ordinaire des personnes, des choses ; tout à fait remarquable en son genre (*G.D.L.*).

Comme « bizarre » et « surnaturel », « extraordinaire » porte le sens de « ce qui est hors norme ». Or, étant un synonyme d'« exceptionnel », il s'inscrit plutôt dans un registre positif (sachons que l'évocation de *bizarre* ou de *surnaturel* sollicite l'inquiétude, voire la peur). Apollinaire conteur utilise l'adjectif *extraordinaire* dans plusieurs cas. Ci-dessous, nous en citons les exemples les plus représentatifs à nos yeux en soulignant le terme qui nous intéresse :

- « Et c'eût été bien extraordinaire que dans un coin de l'auberge on ne découvrit pas Guyame le poète, qui avait le don d'ubiquité, [...] » (*Pr I*, 149 : « Que vlo-ve ? »)
- « L'écrivain entouré, fêté, raconta toutes sortes d'histoires, fit la gazette de la semaine, et ce fut un mélange extraordinaire de calambours, de recettes de cuisine, de conseils pour la toilette, d'aventures personnelles et d'anecdotes de toute sortes, souvent raides et salées. » (*Pr I*, 189 : « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul »)
- « Les journaux ont rapporté l'extraordinaire histoire d'Aldavid, qu'un grand nombre de communautés juives de cinq parties du Monde prirent pour le Messie [...]. » (*Pr I*, 212 : « Le Toucher à distance »)
- « En tâtonnant, je gagnai un escalier au bas duquel s'ouvrait une porte qui donnait sur un couloir étroit creusé dans le rocher et sur les parois duquel je vis, ou gravés ou écrits au crayon ou au fusain, les plus extraordinaires des graffiti obscènes. » (*Pr I*, 307 : « Le

Roi-Lune »)

- « Quand on a scruté la nature intime de la matière, on a eu l'occasion d'entrevoir des choses plus extraordinaires. » (*Pr* I, 513 : « Traitement thyroïdien »)

La dernière citation, on la doit à une scientifique qui conçoit un traitement médical étonnant dit « thyroïdien ». Elle véhicule, en quelques mots, une vision du monde très « apollinienne », qui cherche la nouveauté surprenante dans des choses considérées en général comme ordinaires. Cette même vision s'ouvre de surcroît sur l'aspect *singulier* d'une personne ou d'une chose parmi tant d'autres du même genre. Voici une précision lexicale du mot « singulier » :

- « **singulier** » : [qqn/qqch] qui est unique en son genre, qui est à part avec ses caractères propres, avec ses différences (*T.L.F*)

Quand on emploie le mot « singulier », on met l'accent sur la **particularité** d'une personne, d'un objet ou d'un phénomène. Parmi tous les qualificatifs du bizarre étudiés dans cette analyse, *singulier* est effectivement l'adjectif préféré d'Apollinaire conteur, probablement en raison de la neutralité et la souplesse du mot (contrairement à *bizarre* et *étrange* qui renvoient presque inévitablement à une image négative, à *extraordinaire* qui connote un enthousiasme pas toujours convenable dans certains cas). Lisons ci-dessous quelques phrases où l'écrivain opte pour *singulier* ou sa forme nominale *singularité* pour décrire une (des) bizarrerie(s) de son objet :

- « [...] les nombreuses rencontres dans lesquelles il [le baron d'Ormesan] m'avait donné l'occasion d'apprécier son caractère singulier [...]. » (*Pr* I, 213 : « Le Toucher à distance »)
- « Ce repas d'aliments vivants m'avait paru si singulier que je fus un peu inquiet sur le sort qui m'attendait en compagnie de gens aussi avides de sang [...]. » (*Pr* I, 306 : « Le Roi-Lune »)
- « Ce singulier Lovelace est un brave homme ; toutefois, sa manie du mariage quotidien est fort incommode [...] » (*Pr* I, 359 : « Les Souvenirs bavards »)
- « [...] quand devant lui se dressa un singulier brigadier qui faisait partie de son régiment et dont le visage était couvert d'un masque aveugle. » (*Pr* I, 383 : « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité »)
- « Des années passèrent sans que rien interrompît la vie paisible que menaient l'homme et la bête, singuliers Robinsons d'un des quartiers les plus animés de Paris. » (*Pr* I, 407 : « Le Robinson de la gare Saint-Lazare »)
- « L'on ne put que s'émerveiller de la qualité si singulière du crime commis par le médecin. » (*Pr* I, 504 : « L'Orangeade »)
- « [...] Connaissant à quel point vous intéressent les singularités de la vie et des mœurs, nous avons cru qu'il ne vous serait pas indifférent de connaître à quels excès les progrès de la science ont pu mener un simple train de chemin de fer. » (*Pr* I, 522 : « Trains de guerre »)

Alors que *singulier* se focalise sur tel ou tel aspect bizarre de la personne/la chose

décrite, un de ses synonymes, *curieux*, suggère avant tout l'intérêt du descripteur pour l'objet de description (qui surprend *a priori* à cause son étrangeté).

- « **curieux** » : — adj. [qqn] (+ de) qui veut voir ou savoir qqch, qui cherche à connaître ce qui ne regarde pas ; [qqn/qqch] qui attire l'attention, provoque la curiosité [*synon. bizarre, étonnant, étrange, singulier*] (*D.F.R.A*), qui suscite l'intérêt par sa nouveauté ou son étrangeté [*synon. insolite, singulier, bizarre*] (*T.L.F*)

— subst. [qqn] personne curieuse, qui veut voir ou savoir qqch (*D.F.R.A*), amateur d'art (*T.L.F*)

Deux fonctions grammaticales de « curieux » – l'adjectif et le substantif – sont donc signalées par les dictionnaires. Pour la première, c'est surtout le rapprochement de *curieux* avec d'autres synonymes du *bizarre* qui nous intéresse. La définition de l'adjectif proposée par le *T.L.F* indique d'ailleurs les sources potentielles de la curiosité : la faculté de s'émerveiller devant la « nouveauté » et « l'étrangeté » d'un objet ou d'une personne. **La curiosité** est effectivement la plus grande caractéristique de la personnalité d'Apollinaire, selon plusieurs témoignages de ceux qui ont fréquenté l'écrivain. Cela reflète également son monde imaginaire où l'envie de savoir et de découvrir amorce, en effet, la révélation de bizarreries de toutes sortes. À part l'adjectif « curieux », le conteur de *L'Hérésiarque et Cie* et du *Poète assassiné* emploie aussi l'adverbe « curieusement » et le nom « curiosité ». En voici quelques exemples (c'est nous qui soulignons) :

- « Je suis seulement curieux et voudrais vous accompagner afin de visiter votre hotte sous votre surveillance, chez vous. » (*Pr I*, 181 : « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul »)
- « Et François des Ygrées remarqua pour la noter cette curieuse particularité de syntaxe qui fait conjuguer le pluriel des verbes pronominaux avec le concours unique, à chaque personne, du pronom réfléchi de la troisième personne [...] » (*Pr I*, 245 : « Le Poète assassiné »)
- « Je quittai le laboratoire, et [...] consignai par écrit les cas curieux que j'avais observés. » (*Pr I*, 508 : « Chirurgie esthétique »)
- « Il a passé près de moi, regardant curieusement cette houpelande et ces pantoufles abandonnées sur le trottoir. » (*Pr I*, 173-174 : « La Disparition d'Honoré Subrac »)
- « Les voisins et les passants regardaient curieusement cet infirme qui, en se promenant, paraissait sauter à la corde [...] » (*Pr I*, 349 : « L'Infirmes divinisé »)
- « Cette information, qui en son temps excita vivement la curiosité du public [...] » (*Pr I*, 213 : « Le Toucher à distance »)
- « Puis la curiosité l'emporta et, tâtonnant le long de la paroi, je m'acheminai dans le but d'explorer la caverne de la sorcellerie. » (*Pr I*, 304 : « Le Roi-Lune »)
- « Ma curiosité s'était éveillée et je me promis tout ce qu'il voulut. » (*Pr I*, 354 : « Sainte Adorata »)

Étant donné que la curiosité est toujours mêlée à une certaine dose d'étonnement (à la découverte d'une nouveauté ou d'une bizarrerie), penchons-nous maintenant sur deux qualificatifs qui expriment ce sentiment, à savoir *étonnant* et *surprenant*. Nous entrons désormais dans le domaine de la seconde « vedette » de cette recherche, celui de la surprise.

- « **étonnant** » : [qqn/qqch] qui surprend, qui cause une surprise [*contrai. banal, normal, ordinaire*] (*D.F.R.A*) ; [qqn] qui se distingue par ses qualités, son talent (*T.L.F*), qui suscite l'admiration [*synon. prodigieux, extraordinaire*] (*P.L.I*)

D'après ces références aux trois dictionnaires, « étonnant » sollicite un effet surprenant par déviation de l'ordre, sans provoquer pourtant « une sensation de malaise » (*G.R.L.F*) qui caractérise *bizarre*. Synonyme de *prodigieux*, *étonnant* se veut même positif en fonction des circonstances. Cependant, *étonnant* et *bizarre* font tous les deux partie de la caractérisation de l'esthétique baudelairienne, à côté de termes comme *triste*, *mélancolie* ou *mystère*. Outre le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 cité plus haut, Baudelaire définit de nouveau l'art et « le Beau » à l'occasion du Salon de 1859 :

« Toute la question, si vous exigez que je vous confère le titre d'artiste ou d'amateur des beaux-arts, est donc de savoir par quels procédés vous voulez créer ou sentir l'étonnement. Parce que le Beau est *toujours étonnant*, il serait absurde de supposer que ce qui est étonnant est *toujours* beau. »¹¹ (Nous soulignons.)

En effet, le critique y reproche aux peintres participants au salon le recours à des « stratagèmes indignes » pour plaire et, au public, son goût grossier pour des tableaux délibérément ridicules et sans intérêt. Les idées de la bizarrerie et de l'étonnement sont donc nuancées sous la plume Baudelaire esthète. Adeptes de « l'art pour l'art », il met d'ailleurs en garde contre toute motivation autre que la cause esthétique. D'où son irritation face aux artistes et spectateurs complaisants du Salon de 1859. De plus, l'étonnement est un facteur décisif du « dandysme », doctrine considérée comme l'ultime expression du Beau par les grands esprits du romantisme. Au premier abord, la surprise semble incompatible avec l'impassibilité, signe fort de la maîtrise d'un dandy. La « bizarrerie » de celui-ci est bien résumée par Théophile Gautier au début de sa nouvelle, « La Toison d'or » :

« Tiburce était réellement un jeune homme fort singulier ; sa bizarrerie avait surtout l'avantage de n'être pas affectée, il ne la quittait pas comme son chapeau et ses gants en

¹¹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II, op. cit.*, p.616.

rentrant chez lui : il était original entre quatre murs, sans spectateurs, pour lui tout seul. N'allez pas croire, je vous prie, que Tiburce fût ridicule, et qu'il eût une de ces manies agressives, insupportables à tout le monde ; il ne mangeait pas d'araignées, ne jouait d'aucun instrument et ne lisait de vers à personne ; c'était un garçon posé, tranquille, parlant peu, écoutant moins, et dont l'œil à demi ouvert semblait regarder en dedans. »

En s'enfermant sur lui-même (« sans spectateurs »), le héros de Gautier – un passionné d'art – assume paisiblement sa propre singularité et en jouit peut-être. Incarnation de l'art pour l'art, « sa bizarrerie » ne le réduit point néanmoins à un état « ridicule » (à la différence de certaines toiles grotesques exposées au salon de 1859 en question). Par conséquent, le cas de Tiburce propose une sorte de gage de la théorie esthétique de Baudelaire, pour qui Gautier est un « poète impeccable », « [s]on très cher et très vénéré maître et ami »¹². Si la personnalité hors du commun de Tiburce peut *surprendre* de la même façon qu'une oeuvre d'art de qualité, il n'est pas « un monstre sorti des rails de la vie » comme le dénonce Baudelaire en 1855 à propos d'une beauté « volontairement, froidement bizarre », fausse à ses yeux. Ce dandy dans la vie est perpétuellement en quête d'une beauté étonnante mais maîtrisée qui devrait, par ses propres mots, « subjuguier les cœurs et frapper les esprits ».

Apollinaire aime, lui aussi, être étonnant et probablement étonné. L'émotion s'exprime *littéralement* dans ses récits brefs par l'emploi du mot « étonnement », « étonné » ou « étonnant ». Dans la plupart des cas, c'est surtout le narrateur « je » qui s'exprime tel que le montrent ces exemples (nous soulignons.) :

- « Pour mon étonnement, les cinq premiers [passants] ne comprenaient pas un mot d'allemand, mais seulement le tchèque. » (*Pr I*, 83 : « Le Passant de Prague »)
- « Les portées formées par les fils télégraphiques s'abaissaient, puis remontaient brusquement pour mon étonnement. » (*Pr I*, 328 : « Giovanni Moroni »)
- « Mon étonnement le fit sourire, tandis qu'il me disait d'une voix un peu tremblante : [...]. » (*Pr I*, 354 : « Sainte Adorata »)
- « Mon étonnement augmenta lorsque le matin suivant je fus réveillé par une nouvelle conversation qui s'échangeait cette fois en français, mais avec l'accent particulier des Américains de l'Ouest. » (*Pr I*, 358 : « Les Souvenirs bavards »)
- « Je vis venir une ombre. Mais, pour mon étonnement, elle ne dépendait d'aucun corps et s'avancait librement, toute seule. » (*Pr I*, 500 : « La Promenade de l'ombre »)
- « Etonné et très ému, je pris mon chapeau et après m'être inscrit comme expéditeur derrière l'enveloppe [...], je fus mettre la lettre à la poste. » (*Pr I*, 203 : « Le Cigare romanesque »)
- « [...]— Quoi ! c'est vous ? » m'écriai-je très étonné [...] » (*Pr I*, 204 : « Le Cigare romanesque »)
- « Je ne savais que dire, tant j'étais étonné [...] » (*Pr I*, 507 : « Chirurgie esthétique »)
- « Rien d'étonnant si ta voix est rauque, et tu aurais besoin d'une calcoplane pour la clarifier. » (*Pr I*, 273 : « Le Poète assassiné »)

¹² Voir la dédicace des *Fleurs du mal*.

- « Enfin je me retrouvai dans la grotte qui servait de vestibule à cette étonnante demeure. » (*Pr I*, 317 : « Le Roi-Lune »)
- « Ah ! monsieur, le livre prend une drôle de tournure, feuilles volantes, agrafes, machine à écrire... Et quelle étonnante littérature ce doit être ! » (*Pr I*, 532 : « Le Rabachis »)

Or, sur les plans théorique et esthétique, ce qui est « l'étonnement » pour Baudelaire serait plutôt « la surprise » pour Apollinaire, au moins littéralement. Cela nous conduit à nous intéresser maintenant à un autre qualificatif dérivé justement de « la surprise », composant indispensable de la poétique apollinarienne :

- « **surprenant** » : [qqn/qqch] qui retient l'attention par sa bizarrerie, par son étrangeté (*Grand dictionnaire des lettres, G.D.L.*), qui surprend, étonne [synon. **étonnant**, **inattendu**], remarquable [synon. **incroyable**, **prodigieux**] (*D.F.R.A.*)

Les définitions de « surprenant » rappellent celles de *bizarre*, *curieux* ou *étonnant* évoquées précédemment. Un détail grammatical : l'adjectif « surprenant » est même « substantivé » en français moderne – notamment dans la littérature – selon deux grands dictionnaires que nous avons consultés. Le *G.R.L.F* et le *G.D.L* citent, en effet, les mêmes phrases d'André Gide qui utilise « surprenant » pour désigner d'une façon générale « tous les événements inattendus, tout ce qui échappe à la banalité quotidienne » :

« 'Dans un instant, se dit-il, j'irai vers mon destin. Quel beau mot : l'aventure ! Ce qui doit advenir. Tout le surprenant qui m'attend.' » (Gide, *Les Faux-monnayeurs*. C'est nous qui soulignons)

Par la dernière phrase de cette citation, l'auteur des *Faux-monnayeurs* joue apparemment avec le sens de « surprenant » qui veut dire *inattendu*. La fascination des hommes de lettres pour la surprise et ses composants ne date pas certainement du XX^e siècle. Quand le critique Philippe Berthier commente Barbey d'Aurevilly, il juxtapose trois éléments qui relèvent du domaine du bizarre : d'après lui, le génie de l'écrivain consiste à faire surgir dans ses oeuvres « l'étrange », « l'inattendu » et « la surprise [qui], dans les choses de l'imagination, est une loi de l'esprit humain » (ici, le critique emprunte cette formule à Barbey lui-même)¹³. Comme sa fiction, ces propos de l'auteur des *Diaboliques* trouvent des échos dans l'écriture d'Apollinaire, qui cherche à élucider la vérité poétique dans *L'Esprit nouveau et les poètes*. On n'aura pas de difficulté à

¹³ Expression de Barbey d'Aurevilly citée par Philippe Berthier dans : *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Librairie Droz, 1978, p.251.

repérer les mots-clés :

« [Le nouveau] est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. La surprise est le grand ressort nouveau. » (*Pr* II, 949. Nous soulignons).

Nous verrons plus tard comment les deux esprits littéraires de la surprise se rapprochent au sein du domaine de l'imagination, dans le chapitre II de cette partie de recherche. Au sujet d'« Apollinaire et la surprise », il faut pourtant rappeler que l'écrivain lui-même a déjà fait part de ses idées en 1914, quand l'éditeur de la revue *La Vie* lui a proposé de résumer son « idéal d'art »¹⁴. Le dernier thème figuré dans ce résumé (dont le contenu est divisé en thèmes/points) n'est autre que « la surprise » : pour Apollinaire, c'est « la vérité, l'éternité » dans l'art, autrement dit, c'est l'ultime but de l'artiste.

Si l'écrivain valorise « la surprise » dans la création artistique et littéraire, il s'attache plutôt à l'idée qu'au terme lui-même lorsqu'il est question de l'écriture de ses récits brefs. Par rapport aux termes relatifs à l'étonnement (*étonnant / l'étonnement / étonné*), Apollinaire conteur emploie moins fréquemment les mots dérivés de la surprise (*surprenant / surpris(e) / surprendre / la surprise*)¹⁵. Quand il les utilise pour exprimer la sensation, c'est l'adjectif *surprenant* qui l'emporte. Voici quelques phrases tirées des récits apollinariens et qui comportent « surprenant », « surpris(e) » et « surprendre » :

- « Je m'assis dans un fauteuil et contemplai avidement cet homme surprenant [i.e. le baron d'Ormesan] qui, plusieurs fois condamné pour vol, auteur impuni d'assassinats retentissants, était aussi, et de manière indéniable, le plus miraculeux des mortels. » (*Pr* I, 218 : « Le Toucher à distance »)
- « Aussi, suis-je incapable de donner le moindre renseignement touchant l'invention prodigieuse de ce baron d'Ormesan, dont les aventures, surprenantes ou amusantes, ont fait longtemps mes délices. » (*Pr* I, 223 : « Le Toucher à distance »)
- « Mais depuis que le magicien, dédaignant de rivaliser avec ces concurrents ridicules [i.e. des médiums de toutes sortes], demande à la science et aux beaux-arts des combinaisons surprenantes [...] » (*Pr* I, 365 : « Petites recettes de magie moderne »)
- « Surprise par les flammes, et affolée, sa fille s'était jetée par la fenêtre pour leur échapper. » (*Pr* I, 390 : « La Comtesse d'Eisenberg »)
- « Elle revint ensuite à travers la ville, et c'est là qu'après le crépuscule la nuit nous surprit. » (*Pr* I, 502 : « La Promenade de l'ombre »)

En lisant les deux premières citations tirées du « Toucher à distance », on ne manquerait pas à remarquer que le baron d'Ormesan est un cas très particulier dans

¹⁴ Pour ce résumé, voir Michel Décaudin, *Apollinaire*, Librairie générale française, 2002, p.48.

¹⁵ Se rapporter à l'annexe : « Grille des qualificatifs du bizarre et de la surprise repérés dans les contes d'Apollinaire ».

l'univers apollinarien¹⁶, et auquel cette recherche consacra plus tard une analyse plus détaillée. Quant au substantif « la surprise », ce mot clé de *L'Esprit nouveau et les poètes* n'apparaît qu'une seule fois dans *L'Hérésiarque et C^{ie}*¹⁷ et il est introuvable dans *Le Poète assassiné*. Un fait qui n'est pas moins étonnant que le terme lui-même.

De *bizarre* à *surprenant*, en passant par leurs synonymes, cette étude terminologique vise à donner un avant-goût de la poétique très particulière que l'ensemble de notre travail tentera de mettre en valeur. Cela dit, nous sommes consciente de ses limites : d'abord, le corpus de cette étude ne comporte que les récits brefs d'Apollinaire ; ensuite, « le bizarre » ou « la surprise » ne se manifestent pas uniquement à travers des termes spécifiques comme *bizarrierie*, *étrange*, *surnaturel*, *curieux* ou *étonner*. Avec certaines techniques descriptives ou narratives, l'écrivain peut présenter à son lecteur une situation inquiétante, un personnage douteux, une idée singulière, ou même provoquer un étonnement, sans utiliser un qualificatif quelconque (ce qui n'est pas dire que les bizarreries n'existent pas). C'est pourquoi certains contes bizarres d'Apollinaire ne sont pas figurés ou n'apparaissent qu'une seule fois dans la grille relative à cette étude terminologique¹⁸.

Or, l'étude en question a ses mérites, puisque les analyses terminologiques nous ont aidé à mieux comprendre les deux concepts abstraits qui constituent notre sujet, ainsi que leur présence cruciale dans l'esthétique romantique du XIX^e siècle. De plus, les phrases tirées des contes apollinariens nous ont permis d'identifier rapidement certains types de bizarrerie, sur lesquels les études suivantes apporteront sans doute plus d'éclaircissements. La présence du « bizarre et C^{ie} » dans les récits brefs nous incite non seulement à explorer d'autres oeuvres en prose de l'écrivain, mais aussi à connaître l'origine (les origines) de cette « hérésie » littéraire vouée au culte des transgressions, des mystères, des nouveautés et des surprises. En effet, la fiction bizarre

¹⁶ Ce personnage pittoresque a son propre « cycle » d'aventures dans *L'Hérésiarque et C^{ie}*. « Le Toucher à distance » est la dernière histoire du « cycle d'Ormesan » ; c'est le seul récit bref dans lequel nous avons trouvé tous les qualificatifs du bizarre et de la surprise étudiés dans cette analyse.

¹⁷ C'est dans « L'Otmika » – un des contes du premier recueil d'Apollinaire – que nous avons repéré le mot « surprise » : « Une vieille tzigane à face desséchée avait tiré de sa poche une longue chevelure noire, coupée par surprise à quelque misérable gardeuse d'oies, endormie dans une prairie. » (*Pr* I, 139-140. Nous soulignons)

¹⁸ Nous pensons à des textes comme « Le Passant de Prague », « L'Hérésiarque », « L'Infaillibilité », « D'un monstre à Lyon ou l'envie », « La Serviette des poètes », « Arthur roi passé roi futur » et « L'Albanais », pour n'en citer que quelques-uns. Pour la grille récapitulative en question, se rapporter à l'annexe de cette thèse.

d'Apollinaire n'est pas un cas isolé ou accidentel dans l'histoire littéraire en France. Notre prochaine tâche visera à esquisser les manifestations diverses de l'imaginaire bizarre, qui a évolué au fil du temps, du Moyen Âge jusqu'à l'ère de l'auteur de *L'Hérésiarque et Cie*.

2. Les tendances du bizarre dans la littérature en France : du Moyen Âge au XX^e siècle de Guillaume Apollinaire

En feuilletant l'histoire de la littérature française, nous constatons que chaque époque a ses curiosités. Jusqu'au Moyen Âge, les thèmes du bizarre se rapportent souvent aux pratiques religieuses, païennes ou chrétiennes, en particulier aux relations entre les divinités et les mortels. Le merveilleux dans le cycle arthurien – grand classique médiéval dont certains personnages réapparaissent dans *L'Enchanteur pourrissant* d'Apollinaire – illustre encore, entre autres sujets importants, la présence des forces surnaturelles en tant qu'ennemis ou alliés des êtres humains. Les aventures des chevaliers de la Table ronde ont pour but de récupérer le Graal, symbole de la croyance chrétienne.

Par rapport à ces légendes de chevalerie, un autre genre littéraire du Moyen Âge nommé « l'exemplum », qui se développe aussi sous le signe de la religion entre les XIII^e et XV^e siècles, est très différent par la forme et la tonalité. D'après Christophe Carlier, auteur de *La Clef des contes*, les « exempla » (le pluriel de « l'exemplum ») proposent un modèle primitif de récit bref. Au début, ce sont des histoires religieuses rédigées par un prédicateur afin d'élucider de manière plus vivante un « point de foi » spécifique dans sa prédication. Peu à peu, apparaissent des recueils d'« exempla » dont *Nouvelles de sens* (paru au XV^e siècle), ouvrage considéré par certains historiens comme le premier recueil de contes en France.

Si les premiers « exempla » sont composés en latin et circulés exclusivement au sein de l'Église comme un outil pédagogique, leur histoire connaît une tournure étrange à cause de la publication de traductions en langue vulgaire, qui donne lieu à l'apparition d'un nouveau lectorat : un public laïc qui cherche à se distraire. Pour satisfaire le goût de ces amateurs curieux, les auteurs de « l'exemplum » commencent à imaginer de « [nouvelles] narrations brèves et savoureuses dont le caractère principal est pourtant l'esprit de dérision et l'anticléricisme. »¹⁹. En d'autres termes, ces histoires deviennent assez différentes des récits composés par un prédicateur. Quelle surprise et quelle ironie ! Né sous le toit de l'Église, « l'exemplum » finit par devenir un moyen littéraire pour railler l'institution religieuse et ses valeurs.

¹⁹ Christophe Carlier, *La Clef des contes*, coll. « thèmes & études », Ellipses, 1998, p.15.

Par son caractère goguenard, ce genre d'historiettes « religieuses » se confond fréquemment avec un autre type de récits médiévaux dit « le fabliau »²⁰. Dans son livre intitulé *Les Fabliaux : Contes à rire du Moyen Âge*, Philippe Ménard nous indique d'emblée les « thèmes dominants » du fabliau, à savoir l'adultère (femme infidèle, mari cocu, prêtre indécent), la pornographie (pucelle naïve, jeune sot, les envies sexuelles des femmes...), le vol ou le stratagème (voleurs professionnels, ecclésiastiques ingénieux, malfaiteurs rusés...) et les mésaventures de toutes sortes. Le chercheur met encore en évidence l'anticléricalisme de certains récits²¹, qui traitent « le motif du prêtre paillard » et les transgressions du clergé. Par ailleurs, on peut percevoir quelques sujets identiques dans un catalogue typologique des « contes factieux » du Moyen Âge établi par Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze. Car, parmi les sept types de textes distingués par les deux folkloristes, se trouvent des « récits qui se moquent des valeurs officielles : honnêteté, pitié, chasteté, ardeur au travail, et mettent en scène prêtres débauchés, maris cocus, femmes infidèles [...] »²². Tout cela nous fait penser évidemment à certains contes « hérésiarques » et « histoires de châtiments divins » d'Apollinaire, dans lesquels les ecclésiastiques lestes et les fidèles égarés sont aussi au rendez-vous. En somme, étant farcis de propos légers et d'anecdotes grivoises, les récits facétieux médiévaux ouvrent les premières pages de l'histoire de l'humour français.

Si les bizarreries sont risibles au Moyen Âge, elles deviennent sensationnelles, voire tragiques, vers les dernières décennies du XVI^e siècle, sous la forme des « canards sanglants ». Ces petites brochures d'information illustrées étant remplies de récits sur des événements singuliers, étonnants et (comme leur nom l'indique) souvent épouvantables, peuvent être lues comme les premiers « faits divers », avant l'apparition de la presse papier en France. C'est ce que nous a appris Maurice Lever, qui signe une anthologie intitulée *Canards sanglants : Naissance du fait divers*²³. Les lecteurs y trouvent la vivacité des narrations et des thèmes hors norme : crimes, incestes, châtiments, catastrophes naturelles, événements surnaturels, magie noire, figures diaboliques, sorciers, etc. Malgré une courte période florissante (fin XVI^e siècle-début

²⁰ Cependant, selon certains spécialistes des récits brefs comme Michèle Simonsen, le « fabliau » se distingue de l'« exemplum » par son style et son langage, qui sont plus raffinés. Voir Michèle Simonsen, *Le Conte populaire*, coll. « Littératures modernes », PUF, 1984.

²¹ Sur l'anticléricalisme des fabliaux, voir notamment Philippe Ménard, *Les Fabliaux : Contes à rire du Moyen Âge*, coll. « Littératures modernes », PUF, 1983, pp.121-131.

²² Cité par Michèle Simonsen. Voir *Le Conte populaire, op. cit.*, p.17.

²³ Maurice Lever, *Canards sanglants : Naissance du fait divers*, Fayard, 1993.

XVII^e siècle), ces histoires pittoresques fournissent un aperçu sociologique de l'époque, tout en témoignant de la fascination du peuple pour le Mal et le surnaturel. Pourtant, l'obscurité qu'expriment les « canards » se disperse au fur et à mesure du XVII^e siècle. On n'est pas loin du siècle des Lumières.

En 1690, une certaine Madame d'Aulnoy publie un roman intitulé *Histoire d'Hypolite, comte de Duglas*. C'est un événement à retenir dans l'histoire littéraire, puisque l'ouvrage contient un récit bref généralement considéré comme le premier conte de fées publié en France : « L'Île de la félicité ». Autrement dit, à l'aube du XVIII^e siècle on voit la naissance d'un nouveau type de récit merveilleux, celui de « la féerie ». Les fameux *Contes de ma mère l'Oye* de Charles Perrault apparaissent, quant à eux, en 1697. La dimension baroque des récits composés à cette période correspond bien à notre quête des bizarreries. Dans son étude titrée *Le Conte de fées littéraire en France – de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, Raymonde Robert évoque deux types de textes anciens qui ont une certaine influence sur les contes merveilleux. Premièrement, les conteurs s'inspirent des oeuvres chevaleresques du Moyen Âge (*Ogier le Danois, Parthenopeus, Perceval, Roland amoureux et Roland furieux*) en s'appropriant notamment les motifs surnaturels des légendes médiévaux – châteaux enchantés, accessoires magiques, sorcières, monstres légendaires, nains... – si bien qu'on trouve les versions stéréotypées de certains thèmes dans le conte de fées.

Deuxièmement, les connaissances ésotériques comme la Cabale (ou la Kabbale) influent sur, et révolutionnent même, l'écriture du conte de fées. Le meilleur exemple semble être le texte étonnant de Nicolas de Montfaucon (dit l'« abbé de Villars ») publié en 1670 : *Le Comte de Gabalis ou Entretiens sur les sciences secrètes*. Étonnant à cause de certains sujets libertins, ce livre illustre l'orientation de la poétique féerique vers un surnaturel ésotérique. Car l'abbé de Villars fait entrer dans l'histoire une des créatures typiques du domaine ésotérique, le sylphe²⁴. Cette intrusion de la créature cabalistique renverse davantage le schéma romantique traditionnel, puisque l'amour entre un homme et un être élémentaire est rendu possible sous la plume de l'abbé de Villars. D'autres conteurs ne tardent pas à tourner telle romance bizarre en dérision. Raymonde Robert

²⁴ Le sylphe est l'un des « êtres élémentaires », à côté du gnome, de l'ondin et de la salamandre. Apollinaire fait allusion aux sylphes dans « La danseuse » (une de ses « histoires de châtiments divins ») en parlant des « hordes d'esprits qui peuplent les airs [...] » (*Pr* I, 125).

cite deux ouvrages parodiques de natures très différentes : l'abbé Cointreau, conteur moraliste, met en scène un vilain qui se fait passer pour une salamandre afin de courtiser une pucelle naïve ; à son tour, Crébillon raconte dans un conte licencieux le songe érotique d'une grande dame, qui rêve de relations sexuelles avec un sylphe²⁵. Avec la publication des contes licencieux, l'histoire du genre merveilleux prend donc une tournure surprenante.

Empruntant l'expression de Christophe Carlier, on peut dire que les contes licencieux très à la mode au XVIII^e siècle « font du merveilleux l'alibi du fantasme »²⁶. Les images prodigieuses, surnaturelles, horribles ou monstrueuses portent, en effet, des connotations sexuelles. Prenons par exemple « L'Oiseau blanc, conte bleu » de Diderot : le conteur raconte les aventures bizarres d'un prince qui se transforme en pigeon blanc, séduit les vierges et les met enceintes. Il est patent que Diderot parodie ici l'image mythique du Saint-Esprit. Rappelons en passant qu'Apollinaire conteur a tenté un coup similaire dans « L'Hérésiarque », dont le héros imagine une version obscène de la conception miraculeuse de Jésus. Si on en croit Christophe Carlier, l'époque du conte de fées se termine justement en 1778 sur une note religieuse, quand Restif de la Bretonne publie son *Nouvel Abeilard*. À la même période, on voit l'apparition d'une nouvelle tendance du bizarre dite « le fantastique », avec la publication du *Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte. Cet ouvrage est souvent considéré comme la première histoire fantastique en France, bien que certains critiques comme Pierre-Georges Castex (*Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*), François Raymond et Daniel Compère (*Les Maîtres du fantastique en littérature*) le voient plutôt comme un récit « annonciateur » de la vogue fantasmagorique du siècle suivant.

Le XIX^e siècle est l'âge d'or de la littérature fantastique. Qualifié de « nouveau merveilleux » par Roger Caillois²⁷, ce nouveau venu de la filière du surnaturel aborde

²⁵ Au sujet de l'influence des oeuvres chevaleresques ou des textes cabalistiques sur les contes de fées, nous nous référons largement à l'ouvrage de Raymonde Robert : *Le Conte de fées littéraire en France – de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, coll. « Lumière classique », Honoré Champion, 2002.

²⁶ *La Clef des contes*, op. cit., p.23.

²⁷ Roger Caillois a édité et fait publier chez Gallimard une *Anthologie du fantastique* en deux tomes, laquelle se caractérise par l'ampleur et la diversité de son corpus. L'œuvre en deux volumes réunit des récits venant des quatre coins de la planète : Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres, France, Espagne, Italie, Amérique latine, Haïti, Pologne, Russie, Finlande et Extrême-Orient.

plusieurs thèmes identiques à ceux du merveilleux des siècles précédents. Il existe toutefois des distinctions entre les deux genres : par exemple, l'intégration des forces surnaturelles dans un monde ordinaire est indispensable pour construire le domaine du merveilleux, alors que la résistance à telle intégration provoque le fantastique (ce qui explique pourquoi la peur est souvent au cœur d'une histoire fantastique classique). De plus, si le merveilleux est né des « désirs naïfs » de l'homme « encore démuné des techniques qui lui permettraient de dominer la nature », le fantastique est peut-être la conséquence (fatale) de la frustration de l'homme face aux progrès de la science, qui « modifie la condition humaine, mais, par-là même, [...] en rend les frontières plus nettes et les fait reconnaître infranchissables »²⁸.

D'une manière paradoxale, le désir de « dominer la nature » et de pousser les limites de « la condition humaine » ouvre deux voies opposées en littérature. D'une part, telle ambition est propice à l'imaginaire « scientifique », aussi encouragé par les avancées technologiques de l'époque. La publication des premiers romans de la science (le terme « science-fiction » n'est employé qu'à partir des années vingt) en France, vers 1963²⁹, n'est pas donc si inattendue. D'autre part, le culte des pouvoirs mystérieux persiste. Il y a aussi des esprits déçus qui se tournent vers des solutions irrationnelles, quand la science ne marche pas. L'incapacité à connaître la vérité provoque de l'incertitude et de la peur. Tout cela explique la popularité du genre fantastique.

De la diablerie de Cazotte au Mal invisible de Maupassant, quelques grands noms s'imposent entretemps : Nodier, Théophile Gautier, Mérimée, Gérard de Nerval, Barbey d'Aurevilly et Villiers de l'Isle-Adam. Même Balzac ne sait pas résister à la tentation du démon : son roman *La Peau de chagrin* est rangé parmi les classiques du genre fantastique. Hormis le pacte entre l'homme et le diable – qui est le sujet central de *La Peau de chagrin*, par exemple – il y a encore des thèmes récurrents comme l'amour impossible entre un mortel et un revenant (ou d'autres créatures surnaturelles), la hantise de la mort, les corps possédés ou le dédoublement.

Les histoires dites « fantastiques » se situent *a priori* dans la course d'une vie

²⁸ Roger Caillois, *Anthologie du fantastique tome I. Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, Gallimard, 1977, p.18.

²⁹ C'est l'année où Jules Verne publie son premier roman, *Cinq semaines en ballon*.

banale, de préférence quotidienne, dans un décor parfois exotique (l'Orient de Mérimée ou les manoirs anglais de Villiers de l'Isle-Adam), avant qu'un événement insolite ne survienne pour brouiller tout ordre et ébranler les nerfs. Une expérience de ce genre est chargée de signes macabres, d'apparitions mystérieuses ou d'images cauchemardesques, sans que la (les) victime(s) dans cette affaire et le lecteur ne sachent trop s'il s'agit du rêve ou de la réalité. Le vrai ou le faux ? Cette question préoccupe d'ailleurs ceux qui lisent la « fiction » d'Apollinaire. Car l'effet de la vraisemblance, de même que l'esthétique de « la surprise », sont voulus par l'écrivain. Dans ces aspects-là, l'imagination apollinarienne semble avoir une veine naturellement « fantastique ». Nous verrons plus tard si c'est bien le cas.

Dans les nouvelles de Charles Barbara, Villiers de L'Isle-Adam et Maupassant, le fantastique s'associe de surcroît à un domaine qui est son opposé à première vue : le réalisme. Les Français n'ont pas pourtant inventé « le fantastique réaliste »³⁰, cette forme d'imaginaire étant déjà perceptible dans *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (publié en 1818 à Londres) de Mary Shelley³¹ ou les oeuvres d'Edgar Poe. D'ailleurs, il n'est pas étonnant de voir la contribution de Poe dans ce domaine : le conteur américain, maîtrisant aussi bien le surnaturel que la logique, est le maître absolu de trois genres populaires du XIX^e siècle : le fantastique, le récit d'imagination scientifique et l'histoire d'enquête. À propos du dernier genre, deux oeuvres les plus connues de Poe (*Double assassinat dans la rue Morgue* et *Le Mystère de Marie Roget*) mettent en scène deux affaires de meurtre sensationnelles qui ont lieu à Paris. En réalité, la France du XIX^e siècle manifeste un engouement pour les histoires de type « fait divers ». L'Histoire se répète, dit-on. Alors que le fantastique répond de loin au merveilleux médiéval, le roman d'aventures fait renaître le goût du sensationnel, qui rappelle les « canards sanglants » de la fin du XVI^e siècle.

Comme les fait divers, un grand nombre de romans populaires du XIX^e siècle se diffusent d'abord dans la presse. D'où vient donc le terme « roman-feuilleton »³² ? Les

³⁰ Nous avons découvert ce terme dans un ouvrage du critique Jean-Baptiste Baronian, qui y consacre un chapitre à ce sous-genre de la littérature fantastique. Voir J.-B. Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Table Ronde, 2007.

³¹ L'idée d'écrire ce classique de la science-fiction est venue à son auteur, dit-on, à cause de visions d'horreur nocturnes. Cette anecdote illustre bien la fusion du réalisme et du fantastique.

³² Nous devons largement nos connaissances sur la littérature populaire entre XIX^e et XX^e siècles à un séminaire de M. Daniel Compère intitulé « Fabuleux destins et fortunes littéraires : le roman populaire au

auteurs publient régulièrement leurs ouvrages par tranches dans la partie dite « feuilleton » d'un quotidien (*Journal des débats politiques et littéraires, La Presse, Le Petit journal, La Patrie...*). Ce mode de publication influe non seulement sur l'écriture (le langage, le contenu, les rythmes narratifs...), mais aussi sur la perception du lecteur par rapport à l'œuvre. Les thèmes sensationnels sont particulièrement efficaces pour attirer le public et le tenir intéressé pendant une certaine durée. Hormis les romans de cape et d'épée d'Alexandre Dumas, les feuilletons les plus célèbres et les plus célébrés au XIX^e siècle sont *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue (paru entre 1842 et 1843 dans le *Journal des débats politiques et littéraires*), *Le Bossu* de Paul Féval (paru en mai 1857 dans *Le Siècle*) et *Rocamboles* de Ponson du Terrail (paru entre 1857-1871 dans différents journaux). Dans ces trois ouvrages, on a affaire à des héros « justiciers » et à leurs aventures hors du commun (ou « rocamboliques », si l'on veut rendre hommage au héros de Ponson du Terrail). Grands aventuriers mystérieux, petites vies misérables, secrets brûlants, identités fausses ou cachées, assassinats, duels, surprises, ruses, vengeance, voyous, prostituées, maîtres d'armes, êtres prodigieux, lords anglais, maisons crasseuses, tavernes louches, « cours des miracles » parisiennes... un amateur des bizarreries ou un sociologue trouverait son bonheur en lisant ces feuilletons teintés de couleur historique.

En août 1880 – c'est-à-dire environ une décennie après la mort de l'auteur de *Rocamboles* –, un enfant est né dans le plus grand secret à Rome. Il se peut que sa naissance soit déclarée tardivement à la mairie par la sage-femme, qui invente sur place un nom (Dulcigni) pour le nouveau-né. On ignore l'identité du père comme celle de la mère, qui souhaite rester anonyme. Ce n'est qu'un peu plus tard que la jeune mère, descendante d'une famille de la noblesse russo-polonaise, reconnaît officiellement le nourrisson. La rumeur court en disant que le père serait un officier italien de haut rang. Vingt ans après, l'enfant, qui est devenu adulte à l'aube du XX^e siècle, se trouve à Paris après d'avoir beaucoup voyagé avec sa famille. Or, au lieu de devenir aventurier à l'image de Rodolphe dans *Les Mystères de Paris*, le jeune homme caresse une ambition peut-être plus grande encore. Il veut se faire un nom dans la littérature, devenir poète et créateur des héros fictifs. En effet, le monde le connaît aujourd'hui sous le nom de

XIX^e siècle » et aux deux ouvrages suivants : Jean-Paul Colin, *La Belle époque du roman policier français - Aux origines d'un genre romanesque*, coll. « Sciences des discours », Delachaux et Niestlé, 1999. / Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Presse Universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », 1989.

Guillaume Apollinaire.

Que devient le roman d'aventures au début du XX^e siècle ? Pris par la dynamique de la modernité, le genre se débarrasse peu à peu de la cape et de l'épée. En s'inspirant du changement social, des nouvelles technologies et du roman policier anglo-saxon, les feuilletonistes disposent de nouveaux matériaux pour séduire et surprendre un public toujours assoiffé de mystères et d'aventures. En 1907, Gaston Leroux fait publier la première aventure de Rouletabille (*Le Mystère de la chambre jaune*). Son personnage-journaliste est comparable au Sherlock Holmes de Conan Doyle par sa passion pour les énigmes et sa faculté de déduction. Par ailleurs, les héros justiciers du siècle dernier sont remplacés par des génies du crime, à la fois hommes-caméléons et ennemis jurés des figures d'enquêteurs. Le cycle d'Arsène Lupin de Maurice Leblanc (publié en nouvelles entre 1905-1908) et la saga de Fantômas de Pierre Souvestre et Marcel Allain (publiée en feuilleton entre 1910-1911) représentent bien le nouveau type romanesque. Il s'agit des criminels « gentlemen » de la Belle-Époque, et dont les images sont rendues éternelles par des illustrations qui les représentent en costume de soirée noirs. Le fameux masque de Fantômas rappelle d'ailleurs un autre super héros redoutable, qui a fait aussi son apparition sur la scène littéraire en 1910 : un certain Zigomar, chef d'une organisation criminelle imaginée par Léon Sazie (la série de Zigomar se poursuivra jusqu'en 1924).

En somme, les exploits des génies du crime cités ci-dessus ne manquent jamais de faire sensation. Ce sont des êtres prodigieux du temps moderne, qui sont capables de se transformer à leur gré (grâce au déguisement), d'être partout et nulle part (grâce à des agencements ingénieux) et de réussir les coups les plus invraisemblables. Marquant l'imagination collective depuis leur naissance littéraire, Fantômas et C^{ie} s'infiltrèrent encore dans d'autres domaines culturels comme le cinéma et la bande dessinée et deviennent de véritables figures emblématiques de la culture populaire française. D'une certaine manière, Apollinaire (1880-1918) est le contemporain de ces « mauvais sujets » imaginaires, et ses rapports avec les feuilletons d'aventures sont si intéressants que nous consacrerons plus tard une analyse à ce sujet.

Du Moyen âge au tournant du XX^e siècle, l'histoire nous montre bien que la littérature française s'est laissée entraîner à plusieurs reprises par des esprits voués à des

thèmes extraordinaires ou insolites. Pendant les dix dernières années de l'existence d'Apollinaire, les milieux littéraires ont connu une vague de révolution très inspirée par la nouvelle peinture, la vie industrielle et les échanges cosmopolites dans la capitale. Notre écrivain a participé activement aux premiers mouvements d'avant-garde. Quand il a quitté subitement le monde en novembre 1918, le carnaval n'était pas encore terminé. L'histoire littéraire du bizarre et de la surprise allait continuer sans lui, mais il est temps de regarder de près les contributions d'Apollinaire à ce domaine.

3. Regards critiques des années 1910

Le goût de la bizarrerie et la volonté de surprendre chez Guillaume Apollinaire ne passent pas inaperçus lorsque trois ouvrages importants de l'écrivain sortent successivement dans les années dix. Même avant cette période, on peut déjà pressentir le penchant singulier de l'auteur avec la parution de *L'Enchanteur pourrissant* chez Kahnweiler en 1909, livre inclassable en termes de genre et énigmatique en ce qui concerne le contenu. Dans le dossier de presse établi par Michel Décaudin dans la revue *Que vlo-ve ?* et qui sera repris dans l'ouvrage de Jean Burgos – *Apollinaire et « L'Enchanteur pourrissant »*, on compte en réalité très peu de données médiatiques³³, parmi lesquelles seulement deux documents sont dignes du titre de « commentaire ». L'un est un article signé André Salmon (*Paris-Journal*, 1910) qui compare *L'Enchanteur* à un « drame philosophique » et évoque un grand nombre de motifs bibliques et mythiques figurant dans le premier livre d'Apollinaire³⁴. Le second commentaire vient d'Angleterre ; il paraît dans un magazine littéraire londonien (*The Times Literary Supplement* ou le *TLS*), douze ans après la publication de *L'Enchanteur pourrissant*, et le critique, anonyme, y parle sur un ton sévère de l'ouvrage d'Apollinaire, le qualifiant de « farfelu ». Selon lui, c'est un livre dépourvu de bon sens et plein d'« incohérences qui n'ont de raison ni esthétique, ni autre »³⁵.

Par rapport à ce premier livre peu connu du public³⁶ et si mal accueilli de l'autre côté de la Manche en 1921, les trois publications de l'écrivain qui suivent attirent plus d'attention, voire de la sympathie auprès de la critique française des années 1910. En effet, entre 1910 et 1916, Apollinaire présente tous les trois ans un « livre curieux », en prose ou en poésie. Ces publications ne manquent pas de faire parler d'elles dans les milieux littéraires, où l'on s'indigne ou on s'émerveille devant la thématique bizarre de l'auteur et l'esthétique très particulière qu'il cultive. Les trois ouvrages – *L'Hérésiarque et Cie* (publié en 1910), *Alcools* (1913), *Le Poète assassiné* (1916) – témoignent de l'héritage littéraire des siècles précédents qui se régénère sous la plume de l'auteur en se

³³ Jean Burgos, *Apollinaire et « L'Enchanteur pourrissant » – Genèse d'une poétique*, op. cit., pp.109-112.

³⁴ D'après Jean Burgos, l'article d'André Salmon pourrait se baser sur « la première mouture de *L'Enchanteur* », puisque Salmon cite comme conclusion un extrait de la préoriginale du livre. Voir *Ibid.*, p.110.

³⁵ *Ibid.*, p.112.

³⁶ La petite quantité du premier tirage et le fait qu'il est réservé plutôt à un lectorat « bibliophile » à l'époque expliquent ce manque de notoriété.

nourrissant de la nouvelle énergie des avant-gardes. Afin de dépeindre, ou de rendre compte de, l'imagination à la fois fascinante et inquiétante d'Apollinaire conteur, ou bien des techniques inhabituelles adoptées par Apollinaire poète, les critiques se livrent à une sorte de renchérissement du bizarre et de l'étrange, et certains s'efforcent même de trouver les termes les plus grotesques pour dresser leur « procès-verbal » contre l'écrivain singulier. En lisant les dossiers de presse des années dix³⁷, nous avons l'impression de reprendre la classification des qualificatifs du bizarre et de la surprise présentée au début de cette recherche, du fait que les adjectifs « bizarre », « étonnant » et leurs synonymes peuvent être repérés ici et là dans la plupart des critiques. Nous proposerons donc un compte rendu des réactions et remarques de la presse sur *L'Hérésiarque et Cie*, *Alcools* et *Le Poète assassiné*. En outre, un florilège des commentaires comportant le mot « bizarre » et ses synonymes se trouve également dans l'annexe de la présente thèse³⁸.

A. Sur *L'Hérésiarque et Cie* (1910)

Commençons par la réception de *L'Hérésiarque et Cie* dans la presse : la plupart des critiques parues entre 1910 et 1912 montrent une fascination pour ce candidat malheureux au prix Goncourt 1910. Avec diverses formules et expressions, de nombreux critiques font part de leur admiration ou du moins de leur étonnement en lisant les histoires extraordinaires recueillies. Un journaliste de la revue *Gil Blas* tente de fournir une explication sur le titre curieux de *L'Hérésiarque et Cie*, dont les personnages sont d'après lui un « groupe de nouvelles hérétiques, sentant violemment le bûcher »³⁹. Visiblement impressionné par les contes « hérésiarques » qui sont « savoureux au premier chef, truculents parfois, fantastiques par instant, déconcertants le plus souvent, extraordinaires toujours » selon ses propres mots, un autre critique, Jules Bertaut, décrit ces récits brefs comme des « histoires bizarres ou abracadabrantes » ou encore des « histoires fuligineuses et étonnantes ». Jules Bertaut parle aussi de l'emprise

³⁷ Cette partie de la recherche et la plupart des citations suivantes sont basées sur les dossiers de presse regroupés par la revue *Que vlo-ve ?*, organe majeur des études apollinariennes entre 1973 et 2004. Notons également que plusieurs commentaires sur *Alcools* proviennent du *Dossier d'Alcools* réuni par Michel Décaudin et publié en 1971. Les références complètes de ces ouvrages sont données dans la bibliographie.

³⁸ Ce florilège est divisé en sept parties (autour de huit qualificatifs : *bizarre, surprenant, étrange, curieux, étonnant, extraordinaire, singulier, particulier*), sous lesquelles nous mettons les extraits des commentaires s'intéressant aux trois ouvrages d'Apollinaire. Comportant au moins un des qualificatifs en question, ces extraits se distinguent d'ailleurs par les différents tons des critiques, qu'elles soient positives, informatives ou négatives. Se reporter à l'annexe.

³⁹ Critique de Pierre Corrad, *Que vlo-ve ?* Série1, n°8, p. 8.

de trois écrivains du siècle dernier sur Apollinaire conteur, le critique constatant « des contes d'un merveilleux à la Wells », « des contes d'un fantastique à la Edgar Poe », « des contes à la Villiers » dans le premier recueil⁴⁰. Tel rapprochement avec le romantisme noir du XIX^e siècle est également rappelé par Lucien Maury, lorsque ce collaborateur de la *Revue bleue* s'émerveille devant le talent du conteur de *L'Hérésiarque et Cie* : « Il évoque en nous trop de réminiscences, contes d'Hoffmann et d'Edgar Poë [*sic.*], contes cruels, cyniques, sataniques et toutes ces larves et ces fantômes qui hantèrent le romantisme, de Gérard de Nerval à Baudelaire et à Barbey d'Aurevilly [...] »⁴¹. En effet, les deux critiques mettent le doigt sur un point pertinent, c'est-à-dire la parenté littéraire entre Apollinaire et certains conteurs romantiques. Nous y reviendrons bientôt.

Par rapport aux observations générales citées ci-dessus, Charles Morice, critique de *Paris-Journal*, précise la source de son étonnement : c'est la série des aventures du baron d'Ormesan – composée de six histoires (les dernières du recueil) – qui est en elle-même, à son sens, une « surprenante et souvent terrifiante fiction »⁴². Pour un autre commentateur, le « cycle d'Ormesan » présente au lecteur des « aventures agrémentées d'érudition, de fantastique, de mystère, d'observation »⁴³. Un des éléments majeurs de « l'hétérodoxie » d'Apollinaire conteur, le culte du surnaturel et du mystérieux est également signalé par plusieurs critiques comme Octave Béliard (« L'atmosphère fantastique de ce livre [i.e. *L'Hérésiarque et Cie*] me plaît »⁴⁴), André Salmon (« Le frisson du mystère parcourt ses nouvelles »⁴⁵), Louis Vernède (« [Apollinaire] a le goût des faits sans raison, mais pleins de passé et de mystère [...] »⁴⁶) et Lucien Rolmer (« *L'Hérésiarque et Cie* [...] nous plonge dans une atmosphère d'occultisme et de magie où j'ai respiré, je l'avoue, avec étonnement, avec plaisir »⁴⁷). Or, le critique J. Bury rappelle l'existence d'une autre forme du surnaturel qui n'est ni sous l'influence de l'occultisme ni sous l'effet de la sorcellerie : il s'agit du « merveilleux scientifique et prophétique de Wells » dans certains contes, lesquels « remplacent ou renforcent la

⁴⁰ Critique de Jules Bertaut, *Ibid.*, pp.10-11.

⁴¹ Critique de Lucien Maury, *Que vlo-ve ? Série1*, n°9, p.6.

⁴² Critique de Charles Morice, *Que vlo-ve ? Série1*, n°8, p.6.

⁴³ Critique signée «Les Treize», *Ibid.*, p.7.

⁴⁴ Critique d'Octave Béliard, *Ibid.*, p.9.

⁴⁵ Critique d'André Salmon, *Ibid.*, p.19.

⁴⁶ Critique de Louis Vernède, *Ibid.*, p.20.

⁴⁷ Critique de Lucien Rolmer, *Que vlo-ve ? Série1*, n°9, p.11.

mystique et la théologie »⁴⁸ dans l'univers de *L'Hérésiarque et Cie*.

Ces personnages et leurs histoires bizarres ne peuvent que témoigner de « l'imagination curieuse et puissante »⁴⁹ de l'auteur, de ses « fantaisies audacieuses »⁵⁰, susceptibles de mêler les faits oniriques aux réalités et créer la surprise. Vue la nature peu orthodoxe de l'ouvrage, certains commentateurs s'en inspirent en jonglant avec verve des mots ou images oxymoriques et insolites dans leur article. Par exemple, Alexandre Mercereau compare *L'Hérésiarque et Cie* à une sorte de collection de paraboles bizarres prêchées par « un moine érudit et paillard, religieux et sensuel aussi satanique que mystique, moitié juif latin moitié chrétien »⁵¹. En écrivant ces mots, le critique pense probablement aux fabliaux médiévaux. De sa part, le critique Pierre Corrad (ou son personnage Ponette) songe bizarrement à « des madones italiennes, qu'on voit affublées d'oripeaux bizarres, ou encore [à] ces Christs tortionnés, qui grimacent dans la pénombre de certaines chapelles espagnoles » en lisant le premier recueil de contes d'Apollinaire⁵².

En somme, si un chroniqueur de *L'Intransigeant* pousse le côté extraordinaire du livre à l'extrême par une déclaration concise et dramatique (qui contient pourtant une certaine vérité) – « *L'Hérésiarque* est terrible »⁵³ –, on peut se demander si le second recueil de nouvelles, *Le Poète assassiné*, cause autant de sensation dans les milieux des critiques des années dix. Néanmoins, avant d'ouvrir le dossier de presse du *Poète assassiné*, nous jugeons plus convenable de parcourir quelques critiques sur *Alcools*, dont la publication s'intervient entre 1910 et 1916. D'autant plus que le premier recueil de poèmes d'Apollinaire inspire parfois des remarques similaires à celles sur *L'Hérésiarque et Cie*.

B. Sur *Alcools* (1913)

D'abord, sur la question du « goût », le poète Apollinaire ne se différencie pas du conteur de *L'Hérésiarque*. *Le Divan* publie à l'été 1913 une critique signée H.M. (Henri

⁴⁸ Critique de J. Bury, *Que vlo-ve ?* Série 3, n°4, p.111.

⁴⁹ Critique de Touny-Lérys, *Que vlo-ve ?* Série1, n°8, p.4.

⁵⁰ Critique de Maurice Wilmotte, *Que vlo-ve ?* Série1, n°9, p.12.

⁵¹ Critique d'Alexandre Mercereau, *Que vlo-ve ?* Série1, n°10, p.21.

⁵² Notons que le commentaire de Pierre Corrad est composé sous la forme d'une conversation entre trois personnages, Philodore, Briannes et Ponette. Voir Critique de P. Corrad, *Que vlo-ve ?* Série 1, n°8, p.8.

⁵³ Critique signée « Les Treize », *Ibid.*, p.7.

Martineau), qui ne cache pas son admiration pour l'ouvrage et le poète lui-même en soulignant l'esprit malicieux de ce dernier : « M. Guillaume Apollinaire, [...] fait figure d'original sympathique. J'aime me le représenter comme un très fin lettré qui s'amuse et qui ne craint pas d'afficher son goût pour la bizarrerie. Nous savons aussi combien il excelle à pousser la farce jusqu'à la mystification. Nous voilà averti [...] »⁵⁴ (Nous soulignons). Or, selon un autre critique, *Alcools* dévoile une personnalité plus troublante du poète, quoique lucide en même temps: « [M. Apollinaire] possède à un haut degré, ce qui est rare, le sens du mystère. Il est inquiétant et insolite. Il est extraordinairement clair et extraordinairement hermétique »⁵⁵. Son confrère de *La Gazette de France* partage son avis et formule une sorte d'avertissement au lecteur dans un compte rendu : « Des mètres bizarres, des vers blancs, des étrangetés laborieuses, un cosmopolitisme forcené, de l'argot, des jurons, de la bohème, d'esprit et de cœur vous choqueront dans ce volume [...] où M. Guillaume Apollinaire a recueilli ses poèmes de 1898 à 1913 »⁵⁶. On y trouve des qualificatifs ou expressions qui auraient pu apparaître dans un commentaire sur *L'Hérésiarque et Cie*.

Il est vrai qu'en 1913, *L'Hérésiarque* « terrible » hante encore le mémoire de certains. Paul Léautaud n'a pas oublié « ce curieux *Hérésiarque et Cie* » quand il a entre ses mains le recueil de poèmes d'Apollinaire. Le grand critique du *Mercure de France* se laisse séduire par « le rythme, étrange souvent, mais souvent pénétrant, comme une musique à la fois barbare et raffinée [...] » des vers apollinariens⁵⁷. Dans son compte rendu paru dans *Les Marges*, Pierre Lièvre fait part de ses opinions partagées entre les premiers vers du recueil qui « expriment spontanément une sensibilité délicate et susceptible » et « les autres [qui] sont plein [*sic.*] de moqueries stridentes [...], alimentés par la verve et la fantaisie, par l'imagination abondante, par la culture curieuse, par tous les moyens précieux dont dispose Monsieur Apollinaire »⁵⁸. La seconde remarque résonne aussi bizarrement avec certaines critiques sur *L'Hérésiarque et Cie*. À propos de la fantaisie, justement, *Alcools* est considéré comme « le meilleur livre de vers cette année » par le *Paris-Journal*, à côté de quelques ouvrages fantaisistes aussi couronnés

⁵⁴ Critique de H. M. (Henri Martineau), *Que vlo-ve ?* Série2, n°22, p.23.

⁵⁵ Critique d'Alain Mercier, *Ibid.*, p.26.

⁵⁶ Critique de Gravelle, *Que vlo-ve ?* Série 2, n°18, p.10.

⁵⁷ Le commentaire de P. Léautaud apparaît sous forme de note dans la revue. Se rapporter à : Michel Décaudin, *Le Dossier d'Alcools*, édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Genève-Paris, Droz-Minard, p.44.

⁵⁸ Critique de Pierre Lièvre, *Que vlo-ve ?* Série 2, n°22, p.24.

sous différents titres en 1913⁵⁹. Ce privilège n'a pas dû trop plaire au poète, qui se méfiait de l'excès dont témoignaient les écrivains fantaisistes.

Sur le plan de la composition, une singularité de cette première œuvre poétique n'échappe pas à la presse : l'absence de signes de ponctuation. Henri Martineau parle de « ce nouveau souci de négliger toute ponctuation » chez un poète original⁶⁰, tandis qu'un collaborateur de *La Gazette de France* voit dans cette suppression une « des recherches de bizarrerie » de l'auteur⁶¹. Il y a également ceux qui défendent cette « bizarrerie », comme ce critique de *Gil Blas* :

« On reprochera à l'auteur l'absence de toute ponctuation. Mais il a voulu atteindre au chant parfait, au chant qui (cela est matériellement exact) n'a que faire d'artifices typographiques »⁶².

Dans le camp des opposés : on se plaint soit des difficultés de lecture, soit d'une pauvre imitation de Mallarmé, soit de la vanité du poète qui cherche à attirer l'attention du public. Comme toutes les œuvres originales, la publication d'*Alcools* attire inévitablement des contestations, voire des attaques, parmi lesquelles nous allons citer la plus représentative, donc la plus conséquente et blessante : en juin 1913, Georges Duhamel signe un article⁶³ dans *Mercure de France*, comparant le recueil *Alcools* à « une boutique de brocanteur », à « la ferraille du bric-à-brac » où le poète-brocanteur accumule « une foule d'objets hétéroclites dont certains ont de la valeur, mais dont aucun n'est le produit de l'industrie du marchand même ». D'après son commentateur sévère, Apollinaire est un vendeur de curiosités qui « ne fabrique pas » ; le « curieux ouvrage » du poète n'est globalement qu'un simple assemblage de thèmes et d'idées empruntés à Max Jacob, André Salmon ou Henri Hertz. Par conséquent, contrairement à ce que pensaient la plupart de ses confrères de l'époque, rien ne serait original ni créatif dans *Alcools* aux yeux de Georges Duhamel.

C. Sur *Le Poète assassiné* (1916)

De la nouvelle thématique à la suppression de ponctuation, en passant par un langage poétique inouï presque prophétique, *Alcools*, la « très curieuse poésie de

⁵⁹ Voir *Le Dossier d'Alcools*, op. cit., p. 44.

⁶⁰ *Que vlo-ve ?* Série 2, n°22, p.23.

⁶¹ *Que vlo-ve ?* Série 2, n°18, p.10

⁶² *Que vlo-ve ? Ibid.*, p.7.

⁶³ Pour l'article intégral, voir *Le Dossier d'Alcools*, op.cit., pp.49-50.

Guillaume Apollinaire »⁶⁴ le place désormais au rang des poètes les plus originaux du XX^e siècle. Cependant, Apollinaire prosateur ne cesse de cultiver parallèlement son oeuvre d'imagination et publie, six ans après l'apparition de *L'Hérésiarque et Cie*, un second recueil de contes au titre inquiétant : *Le Poète assassiné*. Le critique Louis Piérard qualifie l'auteur de « curieux » et d'« original », deux adjectifs qui sont apparus plusieurs fois dans la critique de ses ouvrages précédents : « [...] *Le Poète assassiné* de M. Guillaume Apollinaire qui est bien l'un des esprits les plus curieux et les plus originaux de cette génération [...] »⁶⁵. Pour André Billy, l'ouvrage s'inscrit dans le genre de la satire, genre d'« une tradition authentiquement française »⁶⁶. Si les éléments satiriques sont bien présents dans *Le Poète assassiné*, Edmond Jaloux (qui consacre une critique conséquente à l'ouvrage en 1917) y constate surtout un « mélange » plus complexe plein de surprise, d'humour, de verve poétique et de créativité :

«[*Le Poète assassiné*] fait emploi d'un tel mélange de lyrisme et de satire, d'observation et de bouffonnerie, de transposition et d'invention, le passage d'un point de vue à l'autre est si brusque, si inattendu que l'ensemble en plus qu'un endroit, a de quoi surprendre»⁶⁷.

Et encore :

«[Apollinaire] excelle à camper ces personnages exceptionnels dont une faculté exagérée ou une fêlure fait des lunatiques, des maniaques, des hallucinés, des inventeurs. Et derrière ces bonhommes fâlots, on voit grouiller des rues, bariolées et populeuses, des capharnaüms obscurs, des laboratoires de docteur Faust, des châteaux perdus, des ateliers bizarres»⁶⁸.

Un critique de *L'Intransigeant* constate « une soif de nouveauté » chez l'écrivain et avance un argument quasi-philosophique afin d'expliquer l'origine de ce besoin : « C'est une inquiétude intellectuelle qui point sous cette sensualité débordante, inquiétude née d'un singulier conflit entre la chair, l'esprit et le sentiment, écartés ensemble, par l'imagination, de leur ordre éternel, pour des destins inconnus »⁶⁹. Valdemar George apprécie surtout le style de l'auteur du *Poète assassiné* et décrit les techniques du conteur par ces mots : « Tout un art complexe, exempt de routine, (mais non de style), orchestré savamment, excentrique et caricatural parfois, « prestigieux » toujours »⁷⁰. Le critique cite encore trois récits brefs de sa préférence : « Le Poète assassiné », conte « ultra-moderne » dont le style le fait songer à Rabelais et à Jarry ; « Giovanni Moroni » et « Sainte Adorata », dans lesquels « le profane et le sacré alternent à dessein,

⁶⁴ *Que vlo-ve ?* Série 2, n°18, p.5.

⁶⁵ *Que vlo-ve ?* Série1, n°14, p.11.

⁶⁶ Critique d'André Billy, *Que vlo-ve ?* Série 1, n°11, p.22.

⁶⁷ Critique d'Edmond Jaloux, *Que vlo-ve ?* Série1, n°14, p.20.

⁶⁸ *Ibid.*, p.22.

⁶⁹ *Que vlo-ve ?* Série 1, n°11, p.24.

⁷⁰ Critique de Valdemar George, *Que vlo-ve ?* Série 1, n°14, p.19.

procèdent d'une tradition dont Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et le comte Villiers de l'Isle Adam sont les initiateurs certains et les maîtres incontestables »⁷¹. Rappelons qu'une remarque identique (sur les affinités entre Apollinaire et les conteurs du XIX^e siècle) est déjà parue lors de la publication de *L'Hérésiarque et C^{de}*.

Par ailleurs, le contexte historique influe certainement sur les habitudes et les choix de lecture d'une époque. Quand les premiers exemplaires du *Poète assassiné* circulent dans les librairies, on est en 1916/1917, autrement dit pendant la Première guerre mondiale. Certains critiques se montrent donc sensibles à des histoires ou aux passages d'un conte qui offrent des versions « fictives » de l'actualité. En effet, l'actualité est si désolante, insolite et différente de la vie avant 1914, qu'elle en devient presque surnaturelle (au sens premier du mot) pour les gens. Un commentateur cite en particulier un extrait du « Poète assassiné » (conte éponyme du recueil) sur la mode féminine en temps de guerre, mode qui « mérite de rester comme un curieux document »⁷², alors qu'Edmond Jaloux évoque un épisode remarquable dans « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité » qui montre le pouvoir *poétique* du conteur, capable de dépeindre « le plus singulier paysage d'ensemble de la guerre, en y mêlant tous ses personnages à lui, à travers de grands éclairs, des « illuminations », à la façon de Rimbaud »⁷³. Cette référence au romantisme n'est clairement ni une suggestion gratuite ni un cas isolé, puisque nous en avons croisé quelques-unes tout au long de ce compte rendu. Ainsi, il est temps de nous intéresser à quelques « initiateurs » du XIX^e siècle et à leurs oeuvres qui pourraient contribuer à la naissance d'un Apollinaire « hérésiarque ».

⁷¹ *Ibid.*, p.19.

⁷² Critique de Laurent Tailhade, *Que vlo-ve ?* Série1, n°11, p.26.

⁷³ *Que vlo-ve ?* Série1, n°14, p.20.

Chapitre 2. Entre inquiétude et rire : la naissance d'un écrivain « hérésiarque »

1. Sous l'égide du romantisme noir

Faut-il croire à Apollinaire conteur quand il dit que ses « maîtres » sont à rechercher dans le passé, plus précisément un passé lointain qui remonte au temps de La Fontaine et de Perrault, et non pas dans ce XIX^e siècle de Poe, de Barbey d'Aurevilly et C^{ie} dont parle la critique littéraire des années dix ? Face à la parenté littéraire entre lui et les auteurs du siècle dernier si souvent évoquée par ses contemporains, Apollinaire a réagi dans une lettre adressée à Lucien Maury¹, l'un des critiques convaincus par cette parenté :

« [...] Ne croyez pas cependant que les analogies que vous avez découvertes dans mon livre [i.e. *L'Hérésiarque et C^{ie}*] avec les oeuvres d'Hoffmann, d'Edgar Poe, de Gérard de Nerval, de Baudelaire, de Barbey d'Aurevilly viennent d'une sorte de vénération pour ces auteurs. C'est ainsi que je n'ai jamais lu un conte d'Hoffmann, que j'ai lu autrefois les contes d'Edgar Poe, mais je serais fort en peine si je devais raconter le sujet de l'un d'eux. Je connais de Gérard de Nerval quelques sonnets intitulés les *Chimères*. Et je suis peut-être le seul écrivain actuel à ne jamais avoir lu Baudelaire dans le texte. Je n'en connais que des citations d'anthologies ou de journaux.

Quant à Barbey d'Aurevilly, j'ai parcouru des morceaux intitulés *Memorandum* et qui ont paru dans la *Renaissance latine*. »² (Pr I, 1109-1110)

Au premier abord, l'influence des grands esprits romantiques semble hors de question : l'écrivain exclut l'idée de « vénération » en *confessant* son ignorance (presque) totale du contenu des contes d'Hoffmann, des histoires extraordinaires de Poe ou des nouvelles diaboliques de Barbey, contrairement à ce que croyait la critique. Mais il ne nie pas avoir lu *Les Chimères* de Nerval ni « parcouru » des passages de *Memorandum* de Barbey, c'est-à-dire deux ouvrages dont l'un est plein d'illusions hallucinantes et d'allusions aux sciences occultes tandis que l'autre, qui est le journal de Barbey d'Aurevilly, contient maintes pistes et clés à propos de ses nouvelles et romans majeurs (*Les Diaboliques, Une Vieille maîtresse, Un Prêtre marié...*). Nous imaginons bien qu'Apollinaire, ayant une prédilection pour les mystères et les bizarreries de toutes sortes, n'a pu être indifférent à ces écrits extraordinaires (qui ont peut-être même exalté

¹ Rappelons ici le commentaire de Lucien Maury : en lisant *L'Hérésiarque et C^{ie}*, le critique y voit « trop de réminiscences, contes d'Hoffmann et d'Edgar Poë [sic.], contes cruels, cyniques, sataniques et toutes ces larves et ces fantômes qui hantèrent le romantisme, de Gérard de Nerval à Baudelaire et à Barbey d'Aurevilly [...] ».

² Cette lettre à Lucien Maury a été publiée par le destinataire dans le *Mercur de France* en 1954. Michel Décaudin, éditeur des *Oeuvres en prose* d'Apollinaire (édit. La Pléiade), cite une partie de ce document dans sa notice sur *L'Hérésiarque et C^{ie}*.

sa vive imagination).

En effet, ce même Apollinaire *suggère* un héritage du romantisme noir quand il présente *L'Hérésiarque et Cie*, sans jamais prononcer le mot « romantisme » ou « le XIX^e siècle » :

« C'est un livre qui peut plaire également aux lettrés et au public, à ceux qui aiment la littérature, forte et inquiétante, étrange et logique.

L'Hérésiarque et Cie est en effet un ouvrage curieux et très intéressant. On le lit facilement et avec attachement. L'auteur parmi tant d'inventions fantastiques, tragiques et parfois sublimes se grise d'une érudition charmante de laquelle il grise aussi ses lecteurs. »³ (*Pr I*, 1110.)

Ces lignes comportent plusieurs caractéristiques de la fiction apollinaire – *inquiétant, étrange et logique, curieux et très intéressant, (inventions) fantastiques, tragique et parfois sublime* – parmi lesquelles se trouvent visiblement quelques points communs avec les auteurs du XIX^e siècle mentionnés plus haut, tels que le goût pour les sujets insolites, la mélancolie, « la séduction de l'étrange », un équilibre à maintenir entre le rationnel et l'irrationnel. Alors, pourquoi l'écrivain rejette-t-il la comparaison avec ses prédécesseurs romantiques faite par les critiques de ses livres ? Sa réponse négative serait née d'un souci d'originalité (souci partagé par tous les acteurs de l'avant-garde) et aussi de son refus d'adhérer à un mouvement ou une école spécifique (son attitude est la même à l'égard du groupe futuriste et du mouvement des surréalistes).

De la description de l'auteur lui-même sur son premier recueil de nouvelles, nous déduisons également une tendance oxymorique se manifestant non seulement dans l'œuvre qui est à la fois « inquiétante » et « très intéressant[e] », mais encore chez l'écrivain qui se considère effectivement comme la personnification de « l'inquiétude » et du « rire aux larmes » (entre autres composants), selon un texte signé de sa main en 1914⁴. L'œuvre imite-elle donc l'homme ? Le tempérament de l'écrivain se reflète-il inévitablement dans ses récits ? Ces questions provoqueront sans doute un long débat. Or, la question qui nous paraît plus intéressante et la plus pressante à résoudre dans le cas d'Apollinaire prosateur est celle-ci : les deux éléments oxymoriques qui

³ Cette citation est extraite d'un document retrouvé et reproduit par Pascal Pia dans son ouvrage, *Apollinaire par lui-même*. Il s'agit probablement d'une ébauche de prière d'insérer rédigée par Apollinaire. Michel Décaudin reprend ce texte précieux et le cite intégralement dans la *Pléiade*.

⁴ Dans le résumé de son « idéal d'art » présenté dans *La Vie* en 1914 – c'est-à-dire quatre ans après la publication de *L'Hérésiarque et Cie* –, Apollinaire définit d'une manière sommaire ce qu'est « Moi-même » : « l'inquiétude, l'épreuve, rire aux larmes, la liberté, le présent ». Pour ce document, se reporter à : Michel Décaudin, *Apollinaire, op. cit.*, p.48.

caractérisent son écriture et sa personnalité – l’inquiétude et le rire – prédisposent-ils notre auteur à recevoir une « formation » spéciale qui forge éventuellement le « conteur hérésiarque » qu’il devient ? Ayant grandi et évolué en tant qu’homme de lettres au tournant du siècle, Apollinaire se trouve, en effet, dans une position commode pour être initié (au sens figuré), d’un côté, par le romantisme noir et, de l’autre, par un groupement littéraire connu aujourd’hui sous le nom des « humours 1900 » (ou « l’humour 1900 »). Pour étudier tout rapport (que ce soit littéraire ou personnel) qu’Apollinaire aurait pu entretenir avec chaque mouvement, nous avons choisi au total six auteurs, représentants d’un camp ou de l’autre⁵. Les analyses suivantes consistent à voir si Apollinaire s’est prononcé sur ces écrivains et leurs oeuvres dans ses chroniques journalistiques et à comparer les récits et les romans apollinariens avec l’écriture de chaque auteur choisi, en insistant notamment sur les affinités et les ressemblances entre Apollinaire et ses confrères « bizarres ».

A. Apollinaire et Edgar Allan Poe (1809-1849)

Poe selon Apollinaire critique : « le merveilleux ivrogne de Baltimore »

D’après sa réponse à Lucien Maury citée au début de ce chapitre, Apollinaire n’ignore pas l’existence des « contes d’Edgar Poe ». Il en a même lu quelque-uns avant 1910, bien qu’il soit « fort en peine » si on l’interroge sur le contenu de n’importe lequel. Malgré cela, il devrait remarquer que, comme lui, l’Américain est simultanément poète, journaliste et conteur, avec un goût « dépravé » très attiré par l’étrange et les mystères sous toutes les formes. Dans ses articles journalistiques où le nom de Poe est mentionné⁶, Apollinaire s’intéresse plutôt au poète Poe. Le nom de celui-ci est souvent placé à côté d’un Mallarmé, d’un Baudelaire et parfois en compagnie de son confrère et compatriote, Walt Whitman. Au sujet du lien littéraire entre Mallarmé et Poe, Apollinaire critique en parle d’abord quand il commente une traduction peu réussie de l’œuvre d’Alan Seeger (un poète-combattant américain). Là, il rêve de « l’art [...] de Mallarmé traduisant les poèmes de Poe » (*Pr* II, 1186). Le maître symboliste étudie de très près les vers du poète américain et en traduit plusieurs, dont le fameux poème en prose, « Le Corbeau ». Mallarmé compose d’ailleurs un sonnet pour rendre hommage au poète et à sa « voix étrange ». Dans l’une des ses chroniques, Apollinaire mentionne

⁵ Notre choix se base soit sur les suggestions des critiques d’Apollinaire, soit sur nos propres lectures. L’idée est de trouver des écrivains dont les oeuvres peuvent se rapprocher, d’une manière ou d’une autre, de celles de notre prosateur.

⁶ Se rapporter à : *Pr* II, 605, 939, 953, 1186 ; *Pr* III, 256, 873-874.

sans commenter ce poème qui s'intitule « Le Tombeau d'Edgar Poe ».

Poète maudit et mal compris par ses compatriotes du XIX^e siècle (Mallarmé y fait allusion dans son poème d'hommage), Edgar Poe reste pourtant une inspiration pour les poètes français de la même époque et l'un de deux pionniers de *l'esprit nouveau* « à l'Amérique du nord » reconnus par Apollinaire dans *L'Esprit nouveau et les poètes*. Paradoxalement, c'est aussi le même Apollinaire qui a rédigé le manifeste *L'Antitradition futuriste* (1913), dans lequel Poe et Whitman semblent recevoir un traitement sans faveur, une humiliation même : avec Baudelaire, leurs noms figurent parmi les derniers dédicataires de la « MER.....DE..... » ! Or, ceux qui connaissent bien l'auteur de ce texte provocateur comprennent d'emblée sa vraie intention : en jouant le **faux** allié des futuristes italiens, Apollinaire parodie et se moque effectivement des tentatives de ceux-ci de rejeter, voire de détruire, tout ce qui a été créé avant le futurisme. Il revendique en réalité le contraire : pour le poète d'*Alcools*, c'est sur la base solide de la tradition qu'on peut et doit construire de la nouveauté. La poésie de Poe ou de Baudelaire faisant partie de cette tradition, mérite donc attention et respect, pas de « MER.....DE..... ».

D'ailleurs, ce point de vue serait la raison pour laquelle Apollinaire admire *La littérature des intoxiqués*, ouvrage d'un ami de longue date, René Dalize. Ce livre réunit des vers, des fragments et des essais « qui sont pleins d'aperçus nouveaux et ingénieux sur le mécanisme de l'imagination chez un Edgar Poe ou un Baudelaire » (*Pr* III, 256). Plus tard, Apollinaire reprend ce rapprochement Poe-Baudelaire dans l'introduction consacrée aux *Fleurs du mal*, parmi d'autres que cet érudit de l'érotisme rédige pour la collection « Les Maîtres de l'amour », de la *Bibliothèque des curieux*. Dans ce texte, nous pouvons lire enfin une critique plus développée sur le poète américain, en passant par Baudelaire. D'après le critique Apollinaire, l'auteur des *Fleurs du mal* est le « fils de Laclos et d'Edgar Poe », « leur fils aveugle et fou »⁷ et donc un monstre sacré né « de la boue révolutionnaire et de la vérole américaine ». Apollinaire explicite surtout l'influence de l'« étrange américain » sur le poète français, une sorte de « mauvaise éducation » par ces mots : « [L'influence] d'Edgar Poe a décidé le poète [i.e Baudelaire] à adapter au lyrisme étrangement élevé que lui avait révélé le merveilleux

⁷ Apollinaire qualifie l'art des pères spirituels de Baudelaire d'« inquiétant » et de « merveilleux ».

ivrogne de Baltimore les sentiments moraux qu'il avait tirés de ses lectures prohibées » (*Pr* III, 873). Et plus loin : « Chez les Anglo-Saxons de la même époque, comme Quincey et Poe, [Baudelaire] avait appris qu'il existait des paradis artificiels. Leur exploration méthodique lui a permis d'atteindre, appuyé sur la raison, déesse révolutionnaire, aux sommets lyriques vers lesquels les prédicants fous de l'Amérique avaient dirigé Edgar Poe, leur contemporain. Mais la raison l'aveugla et l'abandonna dès qu'il eut atteint les hauteurs. » (*Pr* III, 874)

En somme, Baudelaire hérite d'un lyrisme à la fois sublime et toxique que lui a transmis Poe à travers ses oeuvres. Ce qu'Apollinaire n'a pas précisé dans son commentaire, c'est que l'esthétique baudelairienne s'enrichit non seulement grâce aux poèmes, mais aussi aux nouvelles, de l'écrivain américain. Car, alors que Mallarmé traduit les poèmes, Baudelaire entreprend la traduction des recueils des nouvelles. Depuis la seconde moitié du XIX^e siècle (même un peu avant), les « histoires » de Poe sont accessibles au grand public et à la critique française grâce à des traductions diverses. Comme sa poésie⁸, ces récits brefs ont une certaine influence sur la littérature française au tournant du siècle, avec une grande variété de sujets et de types⁹. Ce n'est donc pas surprenant si certains critiques des années dix, encore sous le charme des *Histoires extraordinaires* ou des *Histoires grotesques et sérieuses*, évoquent le nom d'Edgar Poe en soulignant l'aspect bizarre de *L'Hérésiarque et Cie* ou du *Poète assassiné*.

Nous connaissons déjà la volonté d'Apollinaire d'étonner le monde : **la surprise** est le plus grand « ressort » de « l'esprit nouveau » apollinarien. Lisons maintenant la notice de Baudelaire, traducteur de Poe, pour une édition des *Nouvelles histoires extraordinaires* parue chez Michel Lévy, en 1857 : Baudelaire y défend d'emblée un courant littéraire dont lui-même et Poe sont partisans et que ses opposants appellent en général « la littérature de décadence ». Selon le poète des *Fleurs du mal*, « il est évidemment question d'un poème ou d'un roman dont toutes les parties sont habilement

⁸ Si nous nous appuyons sur l'évaluation de James Lawler : « [Poe] allait jouer un rôle capital dans la poésie française de 1850 à 1920 ». Voir James R. Lawler, *Edgar Poe et les poètes français, suivi d'une conférence inédite de Paul Valéry*, coll. « conférences, essais et leçons du Collège de France », Julliard, 1988.

⁹ Léon Lemonnier indique trois genres littéraires où la contribution et l'influence d'Edgar Poe sont importantes et incontestables : le conte fantastique, le récit policier et le roman scientifique. Se rapporter à : Léon Lemonnier, *Edgar Poe et les conteurs français*, Éditions Mouton, 1947.

disposées pour la surprise, dont le style est magnifiquement orné, où toutes les ressources du langage et de la prosodie sont utilisées par une main impeccable »¹⁰ (Nous soulignons). Ce sont, en effet, les nouvelles tentatives et expériences entreprises par lui-même et « certains esprits poétiques » contre les « sphinx sans énigme qui veillent devant les portes saintes de l'Esthétique classique »¹¹, à savoir des défenseurs de la poésie classique. Ainsi y a-t-il une convergence des idées entre ce nouveau lyrisme du XIX^e siècle et l'esprit nouveau prôné par Apollinaire en 1917. Tous les deux expriment leur lassitude d'un genre/monde ancien et font preuve d'une faculté à surprendre leurs aînés, à explorer une nouvelle « zone » de la littérature et à coudoyer des sujets souvent marginaux.

Du grotesque au dédoublement fatal

En ce qui concerne le récit bref, par quels aspects pourrions-nous rapprocher le conteur « hérésiarque » et Poe, ce « jongleur admirable » selon Baudelaire ? Il faut signaler d'emblée que le sujet de l'hérésie (au sens strictement religieux), cher à Apollinaire et essentiel dans ses premiers contes, est rarement traité sous la plume de l'Américain¹². Si la présence du christianisme est parfois sensible dans l'écriture de Poe, c'est le combat éternel entre Dieu et le Démon qui l'intéresse. À la différence de l'auteur de *L'Hérésiarque et Cie*, qui met en question la croyance judéo-chrétienne et le comportement du clergé catholique ou parodie des épisodes connus de l'Écriture sainte, Poe nous montre et nous éclaire sur la noirceur d'une âme dépravée, conséquence de « l'opération du démon Intempérance ». Si les critères du bien et du mal semblent très ambigus dans les cas des hérétiques apollinariens (la plupart de ces transgresseurs des lois religieuses ne sont point méchants dans la vie), les « pervers » terribles dans les histoires de Poe¹³ ont tous du sang sur les mains et prennent un malin plaisir au glissement des règles imposés par la Divinité (le Bien). Cette « perversité »¹⁴ provenant d'un esprit de contradiction et de provocation devant la moralité, l'homme est en proie à

¹⁰ Edgar Allan Poe, *Oeuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1961, p.1049.

¹¹ *Ibid.*, p.1049.

¹² Si la notion d'hérésie apparaît bel et bien dans un conte de Poe - « Le Puits et le pendule » -, la nature de la transgression religieuse reste inconnue. En revanche, l'hérétique (le protagoniste de l'histoire) doit subir d'atroces supplices pendant l'Inquisition, lesquelles constituent le thème central du récit.

¹³ Se rapporter, par exemple, à des histoires comme « Le Démon de la perversité », « Le Chat noir » et « Le Cœur révélateur ».

¹⁴ Ce terme, traduit du mot anglais *perverse*, ne prend pas ici une connotation sexuelle, comme il pourrait le suggérer en français.

une obsession qui aura mal tourné.

Sur le plan religieux, si le conteur Poe aborde à peine la question de l'hérésie, l'une de ses histoires dites « grotesques », intitulée « Un événement à Jérusalem », rappelle par contre un autre sujet préféré d'Apollinaire « hérésiarque » : le sacrilège. Trois juifs se font abuser par des soldats romains, qui leur promettent des bêtes de sacrifice pour l'autel du Seigneur en échange d'une somme importante. Au lieu de recevoir un agneau ou un veau, les Israélites finissent par trouver dans leur panier un cochon grognon. Ce mauvais tour des « incirconcis de Rome », joué aux dépens du peuple de Dieu, est d'ailleurs annoncé par un calembour à l'épigraphe du récit¹⁵. Cette farce religieuse se situant dans « l'antiquité romaine » aurait pu amuser Apollinaire, lui qui aimait les anecdotes blasphématoires sur des figures anciennes (ex. la légende du Juif Errant). D'une manière générale, les histoires « grotesques » de Poe se caractérisent souvent par des tournures burlesques, voire gaillardes, qui font penser à certains écrits humoristiques d'Apollinaire. Sous le titre de « L'Ange du Bizarre », une autre histoire grotesque se développe autour de l'être éponyme, qui ne ressemble pourtant ni à un archange biblique ni à un chérubin, représenté dans un tableau de la Renaissance. Un « monstre » selon le narrateur-personnage, la créature surnaturelle de Poe semble sortir tout droit d'une pièce d'avant-garde, probablement surréaliste : son physique est constitué de bouteilles de vin (corps, mains), de caques (jambes) et d'une vaste cantine avec un trou au milieu de son couvercle (tête, bouche).

L'apparence extraordinaire de l'Ange du Bizarre fait songer à un personnage du dessin animé contemporain qui devait inspirer *Iéximal Jélimite* d'Apollinaire/de Croniamantal. Dans cette pièce de théâtre loufoque présentée dans le chapitre X du « Poète assassiné », on voit en effet défiler une série de figures étranges, parmi lesquelles se trouve « un soldat dont les mains sont des ampoules électriques » (*Pr I*, 259). En outre, l'ange de Poe est *bizarre* non seulement en apparence (un ange sans ailes d'ailleurs, comme l'observe le narrateur), mais aussi en discours. En se nommant *l'Anche ti Pizarre*, il emploie une langue inouïe, presque incompréhensible pour le narrateur (de même que pour le lecteur, puisque Baudelaire traduit non sans peine cette

¹⁵ Pour l'explication de l'épigraphe et du calembour (qui signifie en substance « un horripilant cauchemar »), v. Edgar Allan Poe, *Oeuvres en prose, op. cit.*, p.1116 (Note 1 d'« Un événement à Jérusalem »).

langue *angélique* pour la version française). Pourquoi créer cette confusion linguistique ? En vérité, l'auteur américain invente la langue grotesque non seulement pour insister sur **l'étrangeté** de son ange (qui vient d'un autre univers), mais aussi pour railler deux auteurs contemporains¹⁶. Ainsi, Poe critique d'une manière subtile la littérature de son temps, à l'aide de son Ange du Bizarre. Pour sa part, Apollinaire adopte une technique identique dans le chapitre X du « Poète assassiné », lorsque Croniamantal compose des vers très originaux en imitant les futuristes et se voit critiquer par son ami peintre.

Certes, Poe cultive un surnaturel plus proche de la fantaisie d'avant-garde dans « L'Ange du Bizarre », mais il est surtout le maître du fantastique classique, de l'horreur des maisons hantées, des revenants et du double. Un trouble psychiatrique à l'origine, la « double personnalité » nourrit bizarrement l'imagination fantastique du XIX^e siècle, avant de devenir un grand sujet traité par la psychanalyse du XX^e siècle. « William Wilson », une des *nouvelles histoires extraordinaires* de Poe, est un classique du dédoublement fantastique. Le conteur américain met en scène deux personnages sosies qui se livrent sans cesse à des confrontations acharnées (ou s'agit-il d'une lutte contre soi ?). L'« effet miroir » y est très présent, à tel point qu'à la fin du récit le narrateur-héros se dit intrigué par « une vaste glace » dressée devant lui, avant de s'apercevoir qu'il est face à face avec son ennemi. L'affinité entre les deux personnages sans parenté est frappante. Nés le même jour, ce sont aussi des homonymes (William Wilson) et anciens camarades du même établissement scolaire. De surcroît, ils ont « une singulière ressemblance dans [leur] physionomie générale et dans [leurs] traits »¹⁷, d'autant plus que l'imposteur mystérieux excelle à mimer le narrateur-héros comme son ombre, le suit à la dérobée, le surprend, et surtout le défie quand l'occasion se présente. L'histoire se termine par un duel fatal et par la mort de l'une des parties sous le regard de l'autre¹⁸.

¹⁶ L'éditeur de la Pochothèque (une autre collection contemporaine des œuvres d'Edgar Poe) fournit un renseignement intéressant sur la motivation du conteur de « L'Ange du Bizarre » : Poe écrit cette histoire afin de railler le philosophe américain Ralph Waldo Emerson et son « transcendantalisme », ainsi que l'œuvre de Thomas Carlyle, historien écossais et ami personnel du premier. Très influencé par l'idéalisme allemand et par Goethe, T. Carlyle « était réputé pour l'obscurité de sa prose : sa ponctuation excentrique, ses néologismes et archaïsmes d'inspiration allemande [...] ». Se reporter à : Edgar Allan Poe, *Histoires, essais et poèmes*, coll. « La Pochothèque », Librairie générale française, 2006, p. 784, Note 1.

¹⁷ Edgar Allan Poe, *Oeuvres en prose*, op. cit., p.297.

¹⁸ La confusion des deux William Wilson atteint un point culminant quand le narrateur-personnage se reconnaît en son adversaire mourant (« C'est l'absolu dans l'identité! »).

Le rapport de force entre deux personnages « jumeaux » est également crucial dans « Simon mage » d'Apollinaire. Inspirée d'un passage évangélique, l'histoire se situe dans un univers plus merveilleux que fantastique, un univers peuplé de magiciens, de prophètes et de miracles. En profitant d'une analogie patronymique entre deux figures bibliques – Saint Pierre (né Simon-Pierre) et Simon le magicien samaritain –, le conteur « hérésiarque » les dépeint comme deux frères rivaux. Simon mage lui-même ne manque pas d'insister sur leur analogie, face à son double : « Simon-Pierre, je ne suis nul autre que celui que tu es, et nos noms sont les mêmes. » (*Pr* I, 133). Ces propos rappellent, de loin, les derniers mots (mis en italique dans le récit) d'un William Wilson mourant qui insiste aussi sur l'identification avec son sosie homonyme : « [...] et [tu] vois dans ma mort, vois par cette image qui est la tienne, comme tu t'es radicalement assassiné toi-même. »¹⁹. Comme les deux William Wilson, le duo apollinarien ne sort de sa concurrence vicieuse que par la mort d'une partie, en présence de l'autre.

Un fantastique paradoxal

Si Edgar Poe excelle dans le genre fantastique, ce n'est pas uniquement l'aspect sinistre de l'écriture qui l'attire. Son goût de la contradiction le conduit à s'aventurer dans le domaine de ce que l'on peut appeler « l'épouvante comique ». En effet, le conteur américain se plaît à bousculer les règles d'or du fantastique traditionnel en tournant le macabre en dérision. Le meilleur exemple de ce type d'écriture paradoxal est un récit bref intitulé « Le Roi Peste ». Pour son sujet principal, Poe s'inspire d'une croyance médiévale selon laquelle une épidémie fut l'œuvre du diable. Sous la plume de Poe, la peste prend l'apparence d'un souverain majestueux qui bâtit son royaume au sein de la Cité londonienne. Deux matelots ivres s'infiltrèrent par hasard dans cette partie de la ville complètement ravagée par l'épidémie et surprennent le festin du roi Peste et de son entourage (constitué de six figures bizarres, dont leur physique à chacune représente un symptôme de l'épidémie). Les *sailors* insolents finissent par saboter la soirée des créatures fantastiques. Par cette « histoire extraordinaire », le conteur américain opère effectivement une sorte de « schéma fantastique brisé » qui existe également dans certains contes d'Apollinaire²⁰.

¹⁹ Edgar Allan Poe, *Oeuvres en prose, op. cit.*, p.310.

²⁰ Dans un article intitulé « Un fantastique apollinarien ? », Daniel Delbreil démontre comment Apollinaire joue avec certaines règles du genre fantastique et crée de nouvelles surprises. Nous reparlerons plus tard de ce phénomène très intéressant. Voir Daniel Delbreil, « Un fantastique apollinarien ? », *Regards sur Apollinaire conteur* (Stavelot 1973), coll. « Bibliothèque Guillaume

D'abord, l'auteur de *L'Hérésiarque et Cie* rejoint son confrère américain par la fantasmagorie d'une maladie contagieuse : dans un conte titré justement « La Lèpre », le protagoniste est poussé aux limites de sa raison par une aventure *supposée* fantastique et liée au pouvoir maléfique de la maladie. Ensuite, comme l'aventure des matelots dépeinte dans « Le Roi Peste », l'expérience « surnaturelle » du héros apollinarien a un dénouement surprenant et surtout comique (c'est donc l'antithèse du « Horla » de Maupassant, un classique de la littérature fantastique). Aussi s'agit-il plutôt d'un « fantastique paradoxal », qui juxtapose non seulement l'éprouvante et le comique, mais encore renverse le rapport de force « conventionnel » entre mortels et êtres fantastiques, si bien que les vrais méchants ne sont pas ceux que l'on croyait, de même que les victimes. Par exemple, les victimes supposées/mortels n'éprouvent aucune peur – un des facteurs fondamentaux du fantastique – dans « Le Roi Peste » de Poe. En revanche, sous l'effet de l'alcool²¹, les deux matelots se montrent très agressifs envers les diables de la Peste, tandis que ceux-ci sont d'abord « très courtois » face à l'intrusion des mortels avant d'être même intimidés par leur impertinence.

Dans les oeuvres apollinariennes, les personnages surnaturels (ou d'apparence surnaturelle) comme Isaac Laquedem (« Le Passant de Prague »), Honoré Subrac (« La Disparition d'Honoré Subrac ») et l'homme-aigle (« La Chasse à l'aigle ») tous caractérisés par une attitude civilisée, *ne font peur à personne*, contrairement à l'attente générale du lecteur de la littérature fantastique. Certes, Apollinaire dépeint dans ces contes une atmosphère délibérément inquiétante, tout comme au début du « Roi Peste » de Poe, où l'on trouve un décor sinistre typique du genre fantastique (la description d'une Cité hantée, la présence des démons,...). Mais la domination du surnaturel est bientôt réduite à cause de la nature quasi-inoffensive des être fantastiques. Il arrive que l'horreur soit remplacée par l'humour²². Tel est bien le cas à la fin du « Roi Peste », avec la scène comique de l'attaque des diables de la peste menée par les marins ivres ; ou encore le dénouement de « La Lèpre » d'Apollinaire, quand la « victime » s'amuse et même profite de sa mésaventure. Avec de telles approches, les deux écrivains qui nous

Apollinaire » (8), Lettres modernes, Minard, 1975.

²¹ « S'ils [les matelots] n'avaient pas été ivres au point d'avoir perdu le sens moral, leurs pas vacillants eussent été paralysés par les horreurs de leur situation. » Voir Edgar Allan Poe, *œuvres en prose, op. cit.*, p.402.

²² En même temps il faut rappeler que Poe excelle également à écrire de véritables histoires d'horreur comme « Le Chat noir », « Le Cœur révélateur », « La Chute de la Maison Usher », « Bérénice », « Le Masque de la Mort Rouge », etc.

intéressent ouvrent une nouvelle dimension du fantastique : un fantastique paradoxal teinté de dérision.

Dans le recueil *L'Hérésiarque et Cie*, nous avons trouvé un autre conte qui porte plusieurs marques distinctives de l'écriture de Poe : « Le Matelot d'Amsterdam ». Apollinaire y relate l'aventure extraordinaire d'un jeune matelot débarqué à Southampton (Angleterre), ce qui n'est pas sans rappeler celle des deux marins à Londres dans « Le Roi Peste ». Dès son débarquement, le héros apollinarien, ayant l'intention de vendre quelques marchandises exotiques (y compris des étoffes, un perroquet et un singe), se voit approché par un inconnu qui manifeste son intérêt. Sous le prétexte de vouloir examiner de près les marchandises, l'inconnu invite le jeune matelot à le suivre jusqu'à sa maison de campagne. Dans une atmosphère pseudo-surnaturelle, le protagoniste se lance donc dans une aventure étrange avant de se trouver dans la position de proie d'un criminel sadique. Autrement dit, le conteur du « Matelot d'Amsterdam » jongle avec deux genres du bizarre, à l'instar de Poe, ce « jongleur admirable » selon Baudelaire : au croisement du fantastique et du réalisme, « Le Matelot d'Amsterdam » nous paraît être un hommage évident à l'écrivain américain (malgré le démenti d'Apollinaire), à la fois maître de la littérature d'épouvante et pionnier du roman policier.

En effet, le **double assassinat** qui éclate à la fin du conte apollinarien – un crime parfait – fait écho à « Double assassinat dans la rue Morgue » de Poe, dans lequel figure pour la première fois son personnage-détective emblématique Auguste Dupin, sans mentionner un marin et un orang-outan aussi présents au cœur de ce fameux mystère²³. Si « Le Matelot d'Amsterdam » est une sorte de variation de « Double assassinat dans la rue Morgue », Apollinaire y brouille quelques « pistes » laissées par Poe, remplaçant l'orang-outan par le singe (qui appartient, rappelons-nous, au jeune matelot d'Amsterdam), le coupable animal par le matelot (le maître du singe) et un

²³ Texte précurseur de la littérature policière, l'histoire se situe à Paris, où l'on découvre le corps d'une mère et de sa fille dans un immeuble de la rue Morgue. Les victimes se meurent dans les conditions les plus atroces. Pourtant, personne ne semble pouvoir s'introduire dans l'appartement par les fenêtres, qui sont bloquées de l'intérieur, ni sortir par la porte sans rencontrer des gens venus voir en entendant les cris. En outre, on n'en a rien trouvé quant à la motivation du forfait. Tout cela semble indiquer l'intervention d'une force **surnaturelle**. Finalement, c'est Auguste Dupin qui résout le problème en proposant une **explication logique** et trouve « l'assassin » : un orang-outan (élevé par un marin) qui entre et s'enfuit du lieu du crime par la cheminée.

gentleman-killer, deux femmes victimes par un homme et une femme, Paris par Southampton, etc. Les deux mystères interpellent la police, qui est pourtant incapable de trouver les solutions. Si Auguste Dupin – un prédécesseur de Sherlock Holmes – perce finalement celui de la Rue Morgue, le conteur du « Matelot d'Amsterdam », lui, préfère laisser le vrai assassin impuni par la justice. Le dénouement du conte apollinarien révèle, en effet, une fascination de l'auteur pour les crimes exécutés avec *art* et les criminels (ce qui se reflète d'ailleurs dans ses autres récits sensationnels), au lieu des détectives et de l'art de « la déduction » démontré dans la *Trilogie du chevalier Auguste Dupin* de Poe.

La mort d'une belle femme comme le plus poétique sujet du monde

Le même « Matelot d'Amsterdam » contient encore un thème lyrique récurrent d'Edgar Poe : **la mort de la femme aimée**²⁴. Soupçonnant sa femme d'infidélité, le *lord* sournois – protagoniste stéréotypé de la littérature gothique – de ce conte apollinarien commet un crime de passion, en la faisant tuer dans une villa « de campagne isolée » (*Pr I*, 180). Ce double visage d'un mari aimant/sadique caractérise aussi le héros de « Ligeia », qui se montre très amoureux de sa première épouse (lady Ligeia) et cruel envers la seconde (lady Rowena). Cette « histoire extraordinaire » de Poe aurait d'ailleurs pu attirer l'attention d'Apollinaire, puisqu'une partie de l'intrigue se situe au sein d'une cité « au bord du Rhin »²⁵, un des berceaux de la poésie apollinarienne. Sur son sujet de prédilection, Poe est connu justement pour avoir inventé une formule étonnante dans un essai intitulé *The Philosophy of composition*²⁶ (la traduction française du titre selon Baudelaire : *Genèse d'un poème*) : « [...] la mort d'une belle femme est incontestablement le plus poétique sujet du monde, et il est également hors de doute que la bouche la mieux choisie pour développer un pareil thème est celle d'un amant privé de son trésor. »²⁷ (Nous soulignons). À première vue, ses propos sont l'antithèse de « La Chanson du Mal-aimé » et du poète malheureux en amour incarné ensuite par Croniamantal, qui se positionne comme victime de la cruauté féminine dans « Le Poète

²⁴ C'est le sujet central des histoires comme « Bérénice », « Morella », « Ligeia », « Éléonora » et le célèbre poème en prose, « Le Corbeau ». D'une façon globale, l'intrigue de ces textes peut être résumée ainsi : un héros excentrique est tourmenté par le décès de l'objet aimé (son âme sœur), qui lui revient ensuite par des moyens surnaturels (vampirisation, réincarnation,...).

²⁵ Le narrateur-héros de « Ligeia » se souvient de sa première rencontre avec lady Ligeia dans une région rhénane. Le couple y vit heureux après le mariage, jusqu'à la mort de l'héroïne. Pour la citation, voir : Edgar Allan Poe, *Oeuvres en prose, op. cit.*, p.249.

²⁶ Le poète américain y explicite ses idées et démarches pour écrire « Le Corbeau ».

²⁷ Edgar Allan Poe, *Histoires, essais et poèmes, op. cit.*, p.1516.

assassiné ». Cependant, la poétique funeste de Poe en question – devenant canonique de l'écrivain américain – trouve bien quelques échos dans la prose d'imagination d'Apollinaire, celui-ci composant au moins six contes qui évoquent la mort d'une femme, avec des tournures différentes mais toujours surprenantes.

Le mode narratif et le contenu obscur du « Départ de l'ombre » (un conte du recueil *Le Poète assassiné*), par exemple, présentent quelques caractéristiques d'une nouvelle fantastique de Poe. En effet, nous constatons deux intrigues récurrentes du conteur américain combinées et développées dans ce récit apollinarien. D'abord, racontée à la première personne, l'histoire est la confession d'un narrateur ténébreux qui jouit de sa perversité secrète. Tel est donc son point commun avec le « je » dans les histoires comme « Le Cœur révélateur », « Le Chat noir » ou même « La Barrique d'Amontillado » : ces trois nouvelles de Poe dévoilent le penchant meurtrier et obsessionnel d'un narrateur-héros, responsable principal des actes abominables déployés au fur et à mesure devant le lecteur. Ensuite, « la mort d'une belle femme » si chère au lyrisme de Poe est le dénouement fatal du « Départ de l'ombre » d'Apollinaire, dont l'héroïne périt dans sa plus radieuse jeunesse comme une Lénore (« Le Corbeau ») ou une Bérénice (« Bérénice »).

Il y a aussi quelques ressemblances entre « Bérénice » et un conte de *L'Hérésiarque et C^{ie}*, « La Rose de Hildesheim ou les Trésors des rois mages », bien que ce récit apollinarien soit complètement dénué de « l'horreur » qui est l'essence même du conte de Poe²⁸. Le prénom du héros de « La Rose de Hildesheim [...] » (Egon) n'est pas très différent de celui du protagoniste de « Bérénice », qui se nomme Egæus. Les deux personnages partagent également le même tempérament « rêveur »²⁹ : Egæus se voit dominé par « les idées folles du pays des songes » (qui deviennent « [s]on unique et entière existence elle-même »³⁰, alors qu'Egon est obsédé par la « fantasmagorie » liée à la légende des rois mages. Comme Egæus et Bérénice, Egon et sa bien-aimée Ilse sont

²⁸ Le narrateur-personnage de « Bérénice » décrit ainsi son récit : « J'ai à raconter une histoire dont l'essence est pleine d'horreur. ». Teinté de mélancolie, « La Rose de Hildesheim [...] » d'Apollinaire est plus proche d'un conte de fées.

²⁹ C'est par ce qualificatif que le narrateur hétérodiégétique de « La Rose de Hildesheim [...] » décrit le caractère d'Egon. Quant à Egæus (le héros de « Bérénice »), il a « dépensé [s]on enfance dans les livres et prodigué [s]a jeunesse en rêveries [...] ». Pour cette citation, se rapporter à : Edgar Allan Poe, *Oeuvres en prose, op. cit.*, p.328.

³⁰ *Ibid.*, p.328.

aussi cousins. Morte enfin de chagrin d'amour, l'héroïne de « La Rose de Hildesheim [...] » se réincarne en le rosier millénaire de sa ville natale, tandis que le thème de la réincarnation est également traité dans deux autres histoires de Poe : « Morella » et « Ligeia ». Si l'intrigue de « Morella » se déroule autour de la réincarnation d'une femme décédée chez sa propre fille afin de revenir auprès de son mari aimant, l'histoire d'un autre conte d'Apollinaire intitulé « La Fiancée posthume » semble suggérer l'inverse : un étudiant russe devient pensionnaire chez un couple français. La fille de ce ménage est morte depuis longtemps. Les hôtes du jeune homme auraient aimé l'avoir pour gendre, si leur Théodorine était encore en vie, d'où le titre bizarre du récit³¹. Or, le pensionnaire devient amoureux de la dame elle-même, qui garde encore les allures d'une jeune femme : ses cheveux d'or pâle et ses « chairs épanouies » rappellent la beauté de sa fillette, « un bébé angélique ». On pourrait y voir la réincarnation de la « fiancée » chez sa mère, même si Apollinaire conteur ne fait aucune allusion explicite sur ce point.

« La mort d'une belle femme » se trouve encore dans deux contes d'Apollinaire à caractère religieux : « Les Pèlerins piémontais » et « Sainte Adorata ». L'état pathologique d'Apollonia (« Les Pèlerins piémontais ») est comparable avec la souffrance physique des héroïnes de Poe comme Bérénice et Ligeia – elles aussi sont victimes d'une maladie mystérieuse³² –, tandis que la cause de décès d'Adorata reste inconnue. De plus, Apollinaire conteur semble emprunter au romantisme noir les bizarreries suivantes et les transforme selon son goût d'« hérésiarque » : 1) la dissimulation du corps d'Adorata par l'amant dans « un sarcophage de pierre » antique fait penser à l'action d'un assassin du roman gothique, mais sans atrocité ni horreur. Ce procédé contribue effectivement à la canonisation de ladite « sainte Adorata » (qui n'est en réalité pas une martyre comme les gens le croyaient) ; 2) l'isolement volontaire d'Amedeo – un moine amoureux – dans le monastère après la disparition d'Apollonia³³ le rapproche d'un héros du romantisme noir. Car la littérature gothique est connue pour

³¹ Malgré la tonalité sinistre du titre qui devrait plaire à Edgar Poe, « La Fiancée posthume » d'Apollinaire n'est pas une histoire fantastique.

³² Apollinaire conteur ne précise jamais le nom de la maladie qui frappe Apollonia. On ne sait qu'elle est infirme, « malade » (ce mot est répété plusieurs fois dans « Les Pèlerins piémontais »). Tout comme le cas de Bérénice (il s'agit d'un « mal fatal » sans nom) ou de Ligeia (« Ligeia tomba malade », nous dit le conteur).

³³ Apollinaire conteur dit simplement : « Et il [Amedeo] entra dans le cloître, pour toujours... ». Le lecteur ne saura jamais la suite du destin de l'amant d'Apollonia. Les points de suspension dans la citation suggèrent pourtant toutes sortes d'éventualités.

ses manoirs, châteaux et domaines très isolés : l'exclusion du monde extérieur est une condition favorable pour créer un espace totalement dédié à la fantasmagorie ou aux faits les plus abominables. Quelque temps après le décès de sa première épouse, le protagoniste de « Ligeia » se retire aussi dans « une abbaye » ancienne située « dans une des parties les plus incultes et les moins fréquentes de la belle Angleterre ». C'est au sein de cet édifice que l'homme sombre peu à peu dans le désespoir et la folie. Sous l'effet de l'opium, l'esprit de ce héros romantique oscille entre les souvenirs et les visions surnaturelles, le vrai et le faux, dans un espace hermétique dominé par la peur. L'ambiance étouffante et la hantise de la femme : ces deux éléments nous font songer aux oeuvres « diaboliques » de Barbey d'Aurevilly, celui qui tisse patiemment des trames d'un surnaturel révélateur.

B. Apollinaire et Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889)

Barbey d'Aurevilly selon Apollinaire échoitier : l'un des modèles du « dandysme »

Rappelons que, dans sa lettre à Lucien Maury, Apollinaire dit avoir « parcouru des morceaux intitulés *Memorandum* » de Barbey d'Aurevilly. Quand le nom de Barbey est prononcé dans ses échos journalistiques³⁴, Apollinaire n'évoque jamais ses ouvrages. Il s'intéresse plutôt à la prestance d'un Barbey dandy : d'abord, Apollinaire échoitier fait un catalogue minutieux des objets d'art présentés lors d'une « exposition des dandys », parmi lesquels se trouvent des autographes de Barbey d'Aurevilly ; ensuite, dans un article titré « Choses à la mode », Apollinaire relate sa participation à une curieuse conférence « où l'on essa[ie] de constituer une « Société pour la rénovation du costume » qui n'aboutit pas »³⁵ : ce compte rendu se focalise notamment sur le commentaire de l'un des participants à l'égard du mauvais goût des modes masculines à l'époque. Apollinaire note que le même commentateur cite d'ailleurs comme bons modèles masculins certains « grands morts » et fameux dandys, à savoir Lord Byron, Théophile Gautier, Baudelaire et bien entendu, Barbey d'Aurevilly. Si Apollinaire ne donne point son avis personnel, ses articles reflètent au moins l'intérêt d'un nouveau siècle à l'image de ce dernier excentrique du XIX^e siècle, dont l'habillement provoqua trop souvent la curiosité, voire la moquerie de la part de ses propres contemporains³⁶.

³⁴ Se rapporter à : *Pr II*, pp. 482, 491, 1232 ; *Pr III*, pp. 465, 846, 1105.

³⁵ *Pr III*, 465.

³⁶ À l'ouverture de son ouvrage, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Philippe Berthier souligne l'intérêt excessif qu'on eut pour la personne de Barbey d'Aurevilly au XIX^e siècle, en le qualifiant comme « une attraction » aux yeux de ses contemporains, qui s'intéressent plutôt à la « défroque » qu'à l'écriture de

La carrière de Barbey d'Aureville prend un grand essor assez tardivement, ce qui explique pourquoi cet homme de lettres, né en 1808 et mort neuf ans après la naissance d'Apollinaire, est généralement vu comme un écrivain de la fin du XIX^e siècle. Ce royaliste résigné se sent dépaysé, étranger dans son époque ; il se livre à une songerie sans fin par la voie de l'écriture, convoquant un temps perdu et une monarchie qui n'existe plus à cause de la révolution de 1879. Écrivain au tournant du siècle, Apollinaire entretient un rapport très différent avec son temps. En 1914, il se considère comme un homme du « présent »³⁷ ; en 1916, il déclare que « [l]e présent doit être le fruit de la connaissance du passé et la vision de l'avenir [...] »³⁸. Rien n'est plus explicite. L'écriture, pour Apollinaire, n'est pas une tentation nostalgique ni un refuge pour fuir le présent. Elle doit s'intéresser et se rapporter à la vie, la vie de l'auteur et celle de ses contemporains. Elle doit être également le véhicule de la tradition et de la prophétie.

Malgré leurs attitudes différentes vis-à-vis des mondes où ils vivent, l'attachement de Barbey et d'Apollinaire au passé les conduit à s'interroger sur une tradition religieuse : le catholicisme. Elevés sous la voûte des chapelles et devenant écrivains, tous deux portent un regard critique sur la religion, ses institutions, ses rituels et ses canons. L'un assume la posture d'un « catholique hystérique » (une expression de Zola³⁹) ou simplement celle d'un écrivain « hardi »⁴⁰, tandis que l'autre se glisse dans la peau de l'un de ses personnages les plus impressionnants, dit « l'hérésiarque ». Nous verrons donc quelle approche chacun adopte pour manifester ses doutes ou ses révoltes. Outre maintes tentatives hérétiques ou sacrilèges, Barbey et Apollinaire introduisent encore

Barbey. Le critique cite comme témoignage l'oraison funèbre signée Edmond de Goncourt à la mémoire de Barbey. On y trouve une caricature du défunt et de ses habits de mauvais goût. Voir : Philippe Berthier, *Barbey d'Aureville et l'imagination*, op. cit., pp.6-7.

³⁷ Pour résumer son « idéal d'art » (paru dans *La Vie*, en juin 1914), Apollinaire fournit le renseignement suivant : « Moi-même : l'inquiétude, l'épreuve, rires aux larmes, la liberté, le présent. » (C'est nous qui soulignons.)

³⁸ Les propos d'Apollinaire cités par Jean-Louis Cornille. Voir *Apollinaire et C^{ie}*, op. cit., p.7.

³⁹ L'expression est citée par Elisabeth de Fontenay dans sa préface pour un recueil important de nouvelles « diaboliques » et de romans tragiques de Barbey. Voir Jules Barbey d'Aureville : *Les Tourmentées*, Omnibus, 2009, p.VIII.

⁴⁰ À l'incipit de « La Vengeance d'une femme » (le dernier récit des *Diaboliques*), le conteur explique d'une façon indirecte l'ultime but de son écriture, consistant à combler une grande lacune de la littérature de son époque : « J'ai souvent entendu parler de la hardiesse de la littérature moderne ; mais je n'ai, pour mon compte, jamais cru à cette hardiesse-là. [...] La littérature, qu'on a dit si longtemps l'expression de la société, ne l'exprime pas du tout, — au contraire ; et, quand quelqu'un de plus crâne que les autres a tenté d'être plus hardi, Dieu sait quels cris il a fait pousser ! Certainement, si on veut bien y regarder, la littérature n'exprime pas la moitié des crimes que la société commet mystérieusement et impunément tous les jours, avec une fréquence et une facilité charmantes. »

dans leurs oeuvres **deux facteurs** susceptibles de bouleverser l'ordre moral d'un monde créé *a priori* par Dieu ou de rompre un pacte sacré (le mariage ou le serment de célibat d'un prêtre). Il s'agit de la femme et de l'amour interdit. Le premier fait preuve d'ailleurs d'une ambiguïté fascinante : si Barbey d'Aurevilly est célèbre pour ses héroïnes énigmatiques, insaisissables et effrayantes (à tel point qu'elles en deviennent surnaturelles), qu'a pu retenir Apollinaire prosateur de ce legs littéraire pour créer ses femmes bizarres ?

L'hérésiarque et le catholique « hardi »

Pleines de signes sacrés et sacrilèges, de références bibliques, de tabous, de fanatiques et d'ecclésiastiques tordus ou démoniaques, les oeuvres « religieuses » des deux auteurs visent à chercher la vérité au-delà de celle imposée par une seule autorité qui n'est pas sans faillite ni composant maléfique à leurs yeux. L'autorité, c'est le jansénisme pour Barbey et l'Église romaine pour Apollinaire. Les tentatives de ces hommes de lettres se traduisent par la parodie ou la transposition des histoires sacrées, ainsi que l'intérêt pour les « moutons noirs » et figures douteuses au sein du clergé. Le premier type d'approche donne lieu à l'intertextualité fort visible entre certains récits de nos deux auteurs et la Bible. La conception virginale de Marie, par exemple, est l'un des thèmes retravaillés par Apollinaire et Barbey : dans « L'Hérésiarque » (publié en 1902), le prêtre excommunié conçoit ses propres évangiles dont le second (classé comme « livre obscène » par le Vatican) raconte un « stupre » commis par le Saint-Esprit qui « viol[e], un jour, une vierge endormie » (*Pr* I, 118) et dont « l'opération » donne naissance à Jésus. Dans un roman intitulé *Une histoire sans nom* (1882), Barbey opte pour la même idée audacieuse du « viol de la vierge » mais l'incorpore avec plus de subtilité dans son drame tragique : un moine capucin abuse une jeune fille somnambule et disparaît le lendemain « comme la fumée de [l]a cuisine »⁴¹. Certes, la fuite du moine résulte évidemment de l'atrocité commise la veille ; mais c'est aussi une coutume des capucins ambulants, selon laquelle ceux-ci doivent quitter *à la dérobée* les maisons et les gens qui les reçoivent, sans prendre congé de personne. Le romancier emprunte à Chateaubriand une jolie formule pour décrire la coutume en question : « Le lendemain, on les cherchait, mais ils [les capucins] s'étaient évanouis, comme ces Saintes Apparitions qui visitent quelquefois l'homme de bien dans sa demeure. »⁴² (Nous

⁴¹ *Les Tourmentées, op. cit.*, p.982.

⁴² *Ibid.*, p. 982.

souignons).

La phrase citée ci-dessus renvoie sans doute aux visites mystiques de la Trinité racontées dans les deux Testaments. Or, la comparaison sacrée de Chateaubriand se révèle une ironie quand on pense au crime commis par le capucin, source d'ailleurs de tous les maux dans cette « histoire sans nom ». Le saint homme violeur est donc comparable avec le Saint-Esprit apollinarien, qui est présenté comme le mauvais larron dans « L'Hérésiarque ». À la différence du jovial Père Orfei (le héros de « L'Hérésiarque »), Barbey, ce « catholique hystérique », mène pourtant son histoire jusqu'à l'extrême – comme dans la plupart de ses oeuvres – afin de démontrer la puissance du Mal : Lasthénie (la jeune fille violée dans *Une histoire sans nom*) met au monde un enfant mort-né et meurt peu de temps après, sans savoir jamais la cause de sa grossesse et de sa longue souffrance. Rappelons qu'un autre conte d'Apollinaire, « D'un monstre à Lyon ou l'envie » (une de ses *Trois histoires de châtiments divins*), se rapporte également à l'infraction d'un prêtre qui fait engendrer bizarrement un enfant « hermaphrodite » (qui meurt aussi peu après sa naissance) à une fidèle enceinte. Or, cette histoire de châtiments divins est contée d'un ton plus léger par rapport à la voix grave aurevillienne, avec un dénouement heureux.

De même que certains prêtres aiment prêcher sur l'Enfer dans la maison de Dieu, « l'hérésiarque » et « le catholique hystérique » nous content la présence des ecclésiastiques démoniaques dans leurs sanctuaires. Or, ces personnages sont-ils aussi maléfiques que l'apparence nous conduit à le penser ? Le Père Séraphin (le protagoniste du conte «Le Sacrilège» d'Apollinaire) et l'abbé de La Croix-Jugan (le prêtre dans *L'Enfer* de Barbey d'Aurevilly), par exemple, sont deux modèles représentatifs de ce genre de personnalité oxymorique, et leur rapprochement n'est pas sans intérêt. Au premier abord, les deux hommes ont plusieurs points communs. Chacun porte un ou deux traits physiques qui rappellent le démon, et a une posture imposante qui fait trembler des croyants : Séraphin a une main mutilée ressemblant à « la tête cornue d'un diable nain » et un tatouage d'«une brûlure infernale» (*Pr* I, 95), tandis que La Croix-Jugan, défiguré, encadre sa « terrible tête dans [un] capuchon noir »⁴³. Au sujet de leur vie « antérieure », ils étaient tous les deux combattants avant de recevoir les ordres

⁴³ *Ibid.*, p. 350.

(Séraphin était cheveu-léger et La Croix-Jugan, Chouan) ; autrement dit, ce sont des hommes de guerre avant de (re)devenir hommes d'église⁴⁴. En enchaînant des signes ambigus et éléments paradoxaux dans leurs descriptions, Apollinaire et Barbey dépeignent deux images grotesques de serviteur de Dieu.

Le conflit typique entre « l'ange et le démon » (le bien et le mal) est non seulement marqué sur le corps du père Séraphin (un blond aux « yeux d'un bleu de ruisseau » angéliques, avec une vilaine main), mais se reflète aussi dans son ancienne fonction d'avocat du diable au sein du Saint-Siège. L'ambiguïté physique et professionnelle est tout autant troublante chez le héros de Barbey. L'abbé de La Croix-Jugan est qualifié de « beau et blanc moine »⁴⁵ avant d'être défiguré lors d'un combat. Cette apparence angélique est donc mise en contraste avec le second visage couvert d'effroyables cicatrices, « une surhumaine physionomie »⁴⁶ que le moine porte jusqu'à la mort. De plus, Barbey romancier confère à son protagoniste un goût sanguinaire, faisant de lui un chasseur acharné et un insurgé cruel pendant la Chouannerie. Devenant prêtre et plus tard pénitent, La Croix-Jugan mène néanmoins une vie vertueuse et tient strictement sa promesse de célibat. Le décalage est donc frappant : le double visage de l'abbé de La Croix-Jugan (ange/démon, bourreau/prêtre) est à la fois terrifiant et sublime à voir. Et c'est là où se trouve la gloire de cette figure luciférienne.

Que ce soit le cas de Séraphin ou de La Croix-Jugan, il ne s'agit pourtant pas de simples clichés d'un démon caché sous la peau d'un saint homme. Ni le conteur du « Sacrilège » ni l'auteur de *L'Enfermée* ne tentent de dissimuler la monstruosité physique de leurs personnages. Dans le premier récit, le côté « diabolique » (une main difforme et la vocation d'avocat du diable) ne nuit pas à la bonne réputation de Séraphin qui est « vertueux » selon ses confrères. En somme, « le sacrilège » qu'il a commis par fanatisme serait l'illustration d'une locution courante du XIX^e siècle : « l'enfer est pavé de bonnes intentions. »⁴⁷. Loin d'être un monstre au fond, le personnage (comme son histoire) est à la fois tragique et risible. Ce qui distingue l'abbé de La Croix-Jugan du

⁴⁴ Dans le cas du prêtre aurevillien, il faut préciser que La Croix-Jugan était déjà moine avant de participer à la Chouannerie. Sa vie de soldat va donc à l'encontre de sa vocation religieuse. C'est pourquoi, après la Révolution française, il est privé de tous ses pouvoirs de prêtre et mène une existence pénitentielle.

⁴⁵ *Les Tourmentées*, op. cit., p.380.

⁴⁶ *Ibid.*, p.384

⁴⁷ Cité dans « Le Juif latin », le troisième conte de *L'Hérésiarque et Cie*.

Père Séraphin, c'est la noirceur du premier (suggérée par son capuchon noir) et sa capacité à « ensorceler » les femmes (d'où viennent le titre et la nature surnaturelle du roman). Avec *La Croix-Jugan*, Barbey d'Aurevilly crée un univers du Mal dominé par un Christ infernal, un Messie satanique⁴⁸, avec la véhémence qui lui est propre. Si Apollinaire emploie également et à plusieurs reprises le thème du faux Messie, ce n'est jamais avec l'intention de faire trembler ses lecteurs.

Les prêtres démoniaques nous mènent à poser une question inévitable, celle de la croyance : ces ecclésiastiques perdent-ils la foi ? Le scepticisme est naturellement abordé par Apollinaire « hérésiarque » et Barbey « catholique hardi », et chacun propose des cas extrêmes dans ses récits brefs. Apollinaire met en scène un certain abbé Delhonneau dans « *L'Infaillibilité* » (parue en 1907) : ce prêtre français étant persuadé que le christianisme n'a point une origine divine, se propose une mission quasi-impossible : convaincre le pape. Selon Delhonneau, ce dernier doit exercer son « infaillibilité » et proclamer la fausseté de la religion. Si les déclarations choquantes de Delhonneau⁴⁹ confirment la perte de la foi de l'homme d'Église, le résultat de la révolte du prêtre est surprenant et ambigu⁵⁰. Bien que le mot « athéisme » ou « athée » ne soit jamais prononcé dans ce récit apollinarien, il n'empêche qu'on devine cette tendance chez l'abbé Delhonneau. Le sujet de l'athéisme du clergé est aussi abordé dans une nouvelle « diabolique » de Barbey d'Aurevilly, « À un dîner d'athées » (le cinquième récit des *Diaboliques*) : vingt-cinq athées se rassemblent chaque vendredi chez M. de Mesnilgrand et son fils, un ancien soldat de l'Empire de Bonaparte. Il y a parmi les convives, « quelques anciens moines, fuyards de leur abbaye et en rupture de vœux, [...] deux ou trois prêtres soi-disant mariés, mais en réalité concubinaires [...] »⁵¹.

Cette assemblée hors norme de Barbey, en particulier ces « fuyards » et ces « prêtres soi-disant mariés », pourrait intéresser Apollinaire. En effet, l'auteur de «

⁴⁸ Après de longues années de pénitence, l'abbé de *La Croix-Jugan* célèbre sa première messe le jour de Pâques. La signification de cette date ne peut être plus claire : Barbey assimile de cette manière la « renaissance » (la reprise de fonction) du prêtre à la résurrection du Christ.

⁴⁹ Voici un extrait significatif des propos de ce mouton noir de l'Église : « [...] à la suite d'études et de réflexions pénibles, j'ai acquis la certitude que nos dogmes ne sont pas d'origine divine. J'ai perdu la foi et je suis convaincu que chez aucun homme elle ne peut résister à un examen honnête. Il n'est pas une branche de la science qui ne contredise par des faits irréfutables les soi-disant vérités de la religion... » (*Pr I*, 120-121).

⁵⁰ Le prêtre dissident est promu évêque de Fontainebleu par le Vatican.

⁵¹ *Les Tourmentées*, op. cit., p. 903.

L'Hérésiarque » parle de la même crise réelle au sein de « la Catholicité » du XIX^e siècle dès le premier paragraphe de son récit. Ses mots semblent compléter, voire être en résonance avec, la citation d'« À un dîner d'athées » ci-dessus :

« À la vérité, il arrive souvent que des prêtres catholiques se séparent de l'Église. Ces fuites sont dues à la perte de la foi. Beaucoup de ces prêtres s'en vont à cause de leurs opinions spéciales sur des points de morale ou de discipline (le mariage des ecclésiastiques, etc.). Les défroqués sont pour la plupart des incroyants [...] ». (*Pr I*, 110 : « L'Hérésiarque »)

Le même Apollinaire dépeint, de surcroît, un couvent particulier, dont les habitants sont composés « d'anciens archiducs et même d'anciens architectes, des soldats, des savants, des poètes, d'inventeurs, quelques moines venus de France après l'expulsion des congrégations et quelques hôtes laïcs de bonnes manières » (*Pr I*, 280), dans le chapitre XV du « Poète assassiné ». Les membres de ce monastère de Brünn sont en réalité moins convenables qu'ils ne le paraissent. Apollinaire conteur suggère le laxisme de ces prêtres par une fresque indécente qui sert de décor du réfectoire de leur demeure et sur laquelle figurent les versions parodiques de trois histoires bibliques. Retournons à la nouvelle de Barbey d'Aurevilly : l'écrivain décrit avec vivacité l'un des ecclésiastiques sans foi présents dans son « dîner d'athées ». Il s'agit d'un certain abbé Reniant, dont le nom transparent – « fatidique » d'après l'auteur – nous dit tout, alors que le « diable de titre d'abbé » est comparé à « une teigne sur son nom que toutes les calottes de *brai* [ne pourraient] jamais en arracher ! ». On a affaire donc au diable « le plus froid » de ce sabbat du vendredi car cet ecclésiastique sans foi est « peu parleur », mais il a l'air suffisamment imposant pour donner des frissons à un bon chrétien.

Reniant est aussi un occultiste « qui pratiqu[e] clandestinement un empirisme suspect et, qui sait ? peut-être meurtrier »⁵² en proposant des breuvages « magiques » aux malades⁵³, et un excellent conteur d'histoires obscures et obscènes, qu'il pimente avec des anecdotes blasphématoires quand l'occasion se présente⁵⁴. Les prêtres qui aiment les choses obscures ou obscènes, il n'en manque pas dans le monde apollinarien : Benedetto Orfei (« L'Hérésiarque »), le confesseur dans « D'un monstre à Lyon ou l'envie », le cardinal Ricottino et les moines de Brünn (« Le Poète assassiné ») et

⁵² *Ibid.*, p.907.

⁵³ Par ce personnage excentrique de l'abbé Reniant, Barbey d'Aurevilly revivifie effectivement Jean Sombrevail, protagoniste d'un roman publié en 1865 (environ dix ans avant l'apparition des *Diaboliques*) : *Un Prêtre marié*. Cet ancien prêtre renonce à sa vocation puis sa foi, se marie et voit la naissance d'une fille unique. Devenant athée, il se consacre à la recherche médicale et alchimique ; plus tard, Sombrevail s'efforce de guérir sa fille malade avec ses connaissances scientifiques.

⁵⁴ Ce sacré « railleur » se vante d'avoir (avoir quoi de mieux ?) « de mieux contre l'infâme de M. de Voltaire » en donnant un jour « un paquet d'hosties à des cochons ! ».

surtout le jeune moine-sorcier dans « Giovanni Moroni », qui émerveille et effraie tour à tour la belle Attilia. Avec leurs saints hommes sataniques, hérétiques, sceptiques, railleurs et athées, Barbey et Apollinaire rejoignent les humanistes du XVII^e siècle et les hommes des Lumières autour des débats sur la croyance et l'athéisme, tout en tenant compte de l'histoire du catholicisme du XIX^e siècle, marquée notamment par la tendance à l'anticléricalisme et à « l'irrégion générale » en France (deux points abordés dans « Le Sacrilège » d'Apollinaire). Le passé nous montre que la littérature française suit de près l'évolution de la religion, s'en inspire, voire s'identifie à certains mouvements dogmatiques. L'écriture d'un Apollinaire « hérésiarque » ou l'œuvre d'un Barbey catholique est, entre autres, de l'hétérodoxie littéraire.

L'ambiguïté féminine et l'amour interdit

En préfaçant la première édition de son célèbre recueil *Les Diaboliques*, Barbey d'Aurevilly qualifie les histoires de « pécheresses », composées par « un moraliste chrétien » sérieux afin de montrer au monde des mortels « l'horreur des choses ». Veut-il dire aussi que la qualification de « pécheresses » désigne également les femmes de ses récits ? Il est vrai que l'écrivain identifie certains personnages féminins avec les « diaboliques » du titre de l'ouvrage tout en définissant le terme : une *diabolique*, c'est un cas vicieux, « un effectif de bons sentiments et de moralité bien peu considérable »⁵⁵. Ce qu'il n'a pas révélé avec cette préface, c'est qu'une (femme) diabolique est avant tout une énigme indéchiffrable mais fascinante à voir : Alberte, la jeune héroïne du « Rideau cramoisi », intrigue son amant par son impassibilité et ses allures androgynes ; Hauteclair, la femme sublime du « Bonheur dans le crime », est jugée « plus impénétrable de caractère que de visage »⁵⁶ ; quant à la comtesse du Tremblay de Stasseville, personnage du « Dessous de cartes d'une partie de whist », elle est connue par sa froideur. Ni son visage ni son discours ne trahissent la moindre émotion. Prudente et énigmatique durant toute sa vie, cette femme « de la race des animaux à sang blanc »⁵⁷ réussit à emporter au tombeau un secret abominable.

Sous l'apparence hautaine et impénétrable de ces femmes – une espèce de masque

⁵⁵ Se rapporter à : *Les Tourmentées*, *op. cit.*, pp.759-760.

⁵⁶ *Ibid.*, p.827. Hauteclair cache souvent son visage sous un masque ou un voile. L'expression citée ci-dessus est donc une sorte d'hyperbole. En tout cas, cette femme est l'incarnation du mystère, que ce soit l'apparence ou la personnalité.

⁵⁷ *Ibid.*, p.869.

protecteur – se cachent une passion immense, une vivacité mordante et des secrets brûlants. L'art de Barbey maîtrise jusqu'au bout des trames complexes. Le dévoilement est toujours sensationnel, le décalage entre le visage et le cœur d'une *diabolique* si grand que l'effet de surprise est garanti. Comme si elles étaient manipulées par une force mystique, les belles créatures aurevilliennes ont de quoi troubler et faire trembler les lecteurs. Ces femmes « sphinx » de Barbey nous font penser à certaines femmes apollinariennes, caractérisées par l'ambiguïté et la cruauté.

Au sujet de l'ambiguïté, la beauté androgyne excite l'imagination romantique et érotique d'Apollinaire, de même que celle de l'auteur des *Diaboliques*. Ce dernier souligne dans la préface citée ci-dessus que « toutes les choses sont doubles », y compris l'humanité. Selon Philippe Berthier, ce dandy magnifique devrait être sensible à son propre aspect féminin (Barbey n'a-t-il pas dit une fois que le dandy est une « femme par certains côtés » ?), se comparant même avec Tirésias⁵⁸. Quant à Apollinaire, il compose effectivement une pièce de théâtre portant le nom du même héros mythologique en 1917 – *Les Mamelles de Tirésias*. Au sujet du côté féminin de l'écrivain, l'un des anciens pseudonymes d'Apollinaire est Louise Lalanne⁵⁹ : cet alias lui permet de satisfaire son goût littéraire pour le travestissement. Dans la fiction aurevillienne, les héroïnes au charme *bisexué* sont invariablement dominatrices « diaboliques » des hommes/dandys : Alberte du « Rideau cramoisi », Hauteclaire du « Bonheur dans le crime » et Vellini d'*Une vieille maîtresse* (un roman) s'inscrivent toutes dans cette catégorie de créatures féroces.

Surtout, en tant qu'excellente escrimeuse, Hauteclaire a un corps musclé et à la prestance masculine (ce qui fait d'elle un modèle parfait de Tirésias). En effet, le couple Serlon/Hauteclaire se caractérise par la ressemblance physique entre ses deux éléments et ensemble, ils forment « une orgueilleuse beauté » : tous les deux sont « sveltes et robustes ». Ici, nous nous demandons si l'emploi des adjectifs *svelte* et *robuste* est anodin, sachant que ces mots (ainsi qu'*élancé*) portent généralement des connotations sexuelles (i.e. des images phalliques) dans les portraits apollinariens⁶⁰. Par ailleurs,

⁵⁸ *Barbey d'Aurevilly et l'imagination, op. cit.*, pp.172, 176-177.

⁵⁹ Sollicité par Eugène de Montfort, éditeur des *Marges*, Apollinaire écrit des poèmes pour la revue avec ce pseudonyme féminin en 1909.

⁶⁰ D'après Madeleine Boisson, « [la] silhouette longiligne [...] caractérise souvent chez Apollinaire les personnages, masculins ou féminins, qui sont des phallus vivants. » Voir *Apollinaire et les mythologies*

l'androgynie de Hauteclaire se traduit encore par ses habits, puisque les activités d'escrimeuse l'obligent à s'habiller constamment dans un style masculin. Vellini, l'un des héroïnes d'*Une Vieille maîtresse*, est également une travestie. Le travestissement est pour Barbey d'Aurevilly un accès au « surnaturalisme » (de même que le maquillage pour Baudelaire). Autrement dit, le travestissement des femmes aurevilliennes serait l'équivalent de la transformation d'un être fantastique, ce dont témoigne d'ailleurs leur ambiguïté et leur férocité. Pour sa part, Apollinaire retient, certes, l'idée de l'ambiguïté (sexuelle ou psychologique) chez les travestis (Tristouse Ballerinette dans « Le Poète assassiné », « l'aventurière » dans « La Rencontre au cercle mixte », Elvire Goulot dans le roman *La Femme assise*, Culculine dans *Les Onze mille verges*), mais il est aussi sensible à une tendance du début du XX siècle où « [l]a mode féminine se prêtait si bien au travesti »⁶¹ (*Pr I*, 415). Comme nous le verrons plus tard, il mentionne également le déguisement des femmes en soldat pendant la Première Guerre mondiale dans ses écrits journalistiques et fictifs.

La plus « exquise » des androgynes apollinariennes, c'est Tristouse Ballerinette (« Le Poète assassiné »). Sur le plan physique, cette muse du poète Croniamantal est consciente de sa « beauté » non conventionnelle et de ses allures viriles (elle fait part à l'un de ses amants de son goût de travestissement⁶²), qu'elle nous décrit par les mots suivants:

« On me tenait pour laide en général avec ma maigreur, ma bouche trop grande, mes vilaines dents, mon visage asymétrique, mon nez de travers. [...] On se moquait de ma démarche virile et saccadée, de mes coudes pointus qui remuaient dans la marche comme des pattes de poule. » (*Pr I*, 277)

Cet autoportrait a une ressemblance surprenante avec le portrait de Vellini dit la « vieille maîtresse » sous la plume de Barbey d'Aurevilly :

« Vellini est petite et maigre. [...] Son front, projeté durement en avant, paraissait d'autant plus bombé que le nez se creusait un peu à la racine ; une bouche trop grande, estompée d'un duvet noir bleu, qui, avec la poitrine extrêmement plate de la señora, lui donnait fort un air de jeune garçon déguisé ; oui, voilà [...] ce qui faisait dire, aux yeux épris des lignes de la tête caucasienne, qu'elle était laide, la señora Vellini [...]. »

À l'inverse des critères de la beauté généralement reconnus (rondeur, féminité

antiques, op. cit., p.182.

⁶¹ Plus précisément, on est en 1914. Dans son dernier roman, *La Femme assise : Chronique de France et d'Amérique*, Apollinaire cite comme exemple le couturier Gavarni et son « débarquer ». Ce costume carnavalesque permet à une femme de se déguiser en « singulier masculin » (*Pr I*, 415).

⁶² Quand Paponat lui propose un voyage en Europe centrale, Tristouse y voit une occasion pour satisfaire son goût de travestissement : « [...] Nous voyagerons donc en camarades et je m'habillerai en garçon, mes cheveux ne sont pas longs et l'on m'a souvent dit que j'ai l'air d'un beau jeune homme. » (*Pr I*, 280)

délicatesse...), les deux femmes en question se caractérisent par la maigreur, la « bouche trop grande » et des allures masculines. Or, exerçant une attirance étrange, presque fatale sur l'amant, leur laideur devient effectivement une beauté originale et surtout poétique. L'auteur d'*Une vieille maîtresse* commente ainsi le charme bizarre de la Vellini : « pour aimer cet être [...] il fallait être un poète ou un homme corrompu ». Ce commentaire résonne partiellement avec la déclaration d'amour du poète assassiné d'Apollinaire, Croniamantal : « Je confesse mon amour pour Tristouse Ballerinette, la poésie divine qui console mon âme » (*Pr I*, 299). Ce poète maudit devient pourtant victime de la femme cruelle, comme le veut la légende apollinarienne du « mal-aimé »⁶³. Quant à Vellini, elle semble exercer une sorte de sorcellerie sur Ryno de Marigny qui, malgré son mariage avec la belle Hermangarde, poursuit sa liaison avec sa « vieille maîtresse ». La sorcière est souvent incarnée par la tzigane dans l'univers apollinarien. Les traces de ce diable de femme sont perceptibles dans les contes comme « L'Otmika » et « La Comtesse d'Eisenberg », à l'image d'une vieille « à face desséchée » (*Pr I*, 139) ou d'« une vieille face [...] enlaidie et déformée par la vie » (*Pr I*, 389).

Par l'affinité des sujets (jalousie, malheur conjugal, humiliation, vengeance...), nous pouvons encore comparer l'histoire de la Comtesse d'Eisenberg d'Apollinaire avec une nouvelle *diabolique* de Barbey intitulée « La Vengeance d'une femme ». La « femme » en question est la Duchesse de Sierra-Leone, qui devient prostituée pour se venger d'un mari jaloux et assassin de son jeune amant. Motivée par un forfait similaire commis par son époux et par une rancune profonde contre celui-ci, la dame d'Eisenberg se jette *littéralement* dans les bras d'un tzigane de passage et, revenant quarante ans plus tard dans le domaine du comte, elle (devenue bohémienne) injurie son ancien mari et réussit à accomplir sa vengeance. La comtesse d'Eisenberg se rapproche de la Duchesse de Sierra-Leone parce que, d'une part, chacune se condamne à intégrer une catégorie très basse de la société et recourt à des moyens radicaux afin de se venger d'un époux aristocrate ; de l'autre, la cruauté de ce dernier provoque une sorte de sauvagerie effrayante chez l'héroïne de chaque récit : dévastée par la scène du meurtre de son amant, la Duchesse de Sierra-Leone demande à son mari de lui laisser le cœur du mort

⁶³ À l'ouverture de « La Chanson du mal-aimé », le poète décrit ainsi son « amour » : *Un soir de demi-brume à Londres/Un voyou qui ressemblait à/Mon amour vint à ma rencontre/Et le regard qu'il me jeta/Me fit baisser les yeux de honte*. Plus loin dans le même poème, il croise soudain le chemin d'une inconnue dont les traits lui rappellent son amour voyou : *C'était son regard d'inhumaine/La cicatrice à son cou nu/Sortit saoule d'une taverne/Au moment où je reconnus/La fausseté de l'amour même*.

pour le manger elle-même (au lieu de le faire dévorer par les chiens) mais voit sa requête refusée ; la comtesse d'Eisenberg, devenue gitane, met le feu à la villa de son ancien mari, ce qui entraîne la mort de la fille née du second mariage du comte. Comme une sorcière au temps du sabbat, elle célèbre le succès de sa vengeance en « dans[ant] sauvagement » et « faisant résonner un tambourin », avant de disparaître comme une apparition maléfique « dans les ténèbres » (*Pr* I, 390). Cependant, il s'agit de vengeances de natures fondamentalement différentes : tandis que Barbey veut montrer au lecteur ce qu'il appelle « un crime *civilisé* » (*sic*) – où « le sang n'a pas coulé » – , Apollinaire conçoit un véritable assassinat de sang-froid exécuté par la duchesse/bohémienne. Ainsi cette distinction illustre-t-elle deux types de l'épouvante : l'un est l'horreur silencieuse, cachée et « spirituelle » dans laquelle excelle Barbey d'Aurevilly ; et l'autre, du sensationnel éclatant, meurtrier et taché de folie, qui n'est pas sans rappeler la terreur gothique.

La duchesse de Sierra-Leone et la comtesse d'Eisenberg⁶⁴ sont donc « diaboliques » d'une manière ou d'autre et pécheresses au sens chrétien. L'origine des péchés commis par ces deux héroïnes est, souvenons-nous, l'amour. L'amour interdit entre une femme mariée et son admirateur. Barbey, ce catholique « hardi » qui prône une littérature révélatrice pour dévoiler la noirceur de l'humanité et de la société, n'hésite pas à aborder des sujets *tabous* dans ses oeuvres, comme l'inceste et l'adultère. Les couples Ryno-Vellini (*Une Vieille maîtresse*) ou Serlon-Hauteclaire (« Le bonheur dans le crime ») étant des unions clandestines bâties en dehors du mariage, perdent donc toute légitimité devant la religion. D'où vient paradoxalement « le bonheur » de ces coupables aurevilliens. Le conteur du « Bonheur dans le crime » insiste davantage sur le plaisir de transgression de **la part masculine** qui, à l'incitation d'une Ève *diabolique*, ose défier les lois de Dieu⁶⁵. Quant à Apollinaire, une de ses « trois histoires de châtements divins » – « La danseuse » – est également d'inspiration biblique. Il s'agit d'une version amplifiée de l'histoire de deux pécheresses, Salomé et Hérodiade.

⁶⁴ Rappelons que la comtesse d'Eisenberg quitte le domicile conjugal en compagnie de son nouvel amant un « lundi de Pâques » et devient désormais tzigane et adultère. Dans « L'Otmika » (un conte de *L'Hérésiarque et Cie*), un vieux curé compare la tzigane à « une possédée, un être infâme, une receleuse de démons [...] » (*Pr* I, 143).

⁶⁵ En rédigeant « Le bonheur dans le crime », Barbey conçoit effectivement une version *à rebours* de l'histoire d'Adam et d'Ève : le conteur expose l'harmonie et l'amour parfait d'un couple clandestin au sein d'un jardin d'Éden terrestre (i.e. le Jardin des plantes de Paris). L'écrivain « hardi » termine le texte en faisant allusion au goût criminel et dépravé de l'homme. V. *Les Tourmentées, op. cit.*, p. 853.

Comme dans l'original, le *topos* de l'amour interdit y prend la forme de l'inceste et de la tentation du prophète Jean-Baptiste.

L'auteur de « La danseuse » offre néanmoins une version « crue » (qui rappelle les évangiles rédigés par son « hérésiarque », Benedetto Orfei), surenchérisant en particulier sur le désir coupable de la reine de Judée : obsédée par « la maigreur ragoûtante » du saint, la Hérodiade apollinarienne s'adonne au sadisme jusqu'à succomber à son excès. Cette passion profane nous fait penser à l'amour fanatique de Jeanne-Madeleine pour l'abbé de La Croix-Jugan dans *L'Ensorcelée*. L'histoire tragique de cette héroïne aurevillienne se base probablement sur une légende hétérodoxe concernant la relation romantique entre Marie-Madeleine et Jésus de Nazareth, bien que l'écriture de Barbey soit évidemment plus « hardie » et sombre. Sous l'effet de la sorcellerie, sa (Jeanne-)Madeleine est désespérée et déchirée entre la foi et la passion pour l'abbé satanique, qui ne serait autre qu'un Christ venant de l'enfer ! Cette amoureuse du prêtre doit donc subir une conséquence fatale (un châtement ?), de même qu'Apollonia dans « Les Pèlerins piémontais ». Rappelons qu'Apollonia commet un blasphème dans un lieu de pèlerinage en demandant des baisers à un jeune moine, avant de périr subitement dans les bras de l'ecclésiastique⁶⁶. Lorsqu'il est question de ce genre d'amour tabou, le conteur « hérésiarque » et le romancier « hardi » sacrifient leurs héroïnes, pécheresses ou vierges, comme si c'était le seul moyen d'apaiser la colère de Dieu. La cruauté de l'écrivain, ou plutôt la destinée cruelle des êtres humains, personne probablement ne l'exprime mieux que Villiers de l'Isle-Adam. Nous poursuivons donc cette initiation au romantisme noir avec l'auteur des *Contes cruels*.

C. Apollinaire et Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889)

Villiers de l'Isle-Adam vu par Apollinaire

Le nom de Villiers de l'Isle-Adam ne figure pas dans la lettre d'Apollinaire adressée à Lucien Maury (citée au début de ce chapitre), même si bien des critiques des années dix constatent l'influence de Villiers sur les contes apollinariens. Parmi ses écrits journalistiques réunis dans l'édition de la Pléiade et qui se rapportent à Villiers de

⁶⁶ Le thème du baiser fatal est aussi exploité dans le premier roman de Barbey d'Aurevilly, *Lea*, mais sans aucun lien direct avec la religion : une jeune poitrinaire meurt subitement après avoir reçu un baiser passionné d'un jeune artiste. Ceci est l'antithèse, bien entendu, du baiser « magique » susceptible de réveiller ou sauver une héroïne dans le roman de chevalerie.

l'Isle-Adam⁶⁷, nous n'avons trouvé aucune mention des fameux « contes cruels » sous la plume d'Apollinaire critique. Ce dernier parle seulement d'une « pièce » de théâtre de Villiers (sans nommer le titre) dans un article paru en 1914 dans *Les Soirées de Paris*. Ledit ouvrage de Villiers « où un grand nombre de voix parlaient en même temps, disant des choses différentes » (*Pr* II, 975) est utilisé par le critique pour montrer que Henri-Martin Barzun n'est pas le premier ni le seul écrivain qui pratique l'art scénique du simultanésisme. L'autre livre de Villiers paru dans un article anecdotique d'Apollinaire est *L'Ève future* : un amateur de bibliothèques relate à Apollinaire sa visite à la maison de l'inventeur Thomas Edison lors d'un voyage aux États-Unis. Sachant qu'Edison est la « clef » du protagoniste-ingénieur de *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam, le bibliomane lui confie sa déception de ne pas avoir trouvé ce roman d'anticipation dans la bibliothèque personnelle du scientifique américain.

Quoique dérisoire, l'anecdote ci-dessus montre au moins qu'Apollinaire connaît l'existence de cet ouvrage important de Villiers qui, comme lui-même, s'aventure aussi dans la littérature d'anticipation. A-t-il lu *L'Ève future* ou d'autres livres de son confrère aîné, dont la thématique bizarre, inventive et souvent tentée d'ironie, pourrait l'intéresser et l'inspirer ? Au sujet des rapprochements Apollinaire/Villiers, nous avons trouvé une piste signalée par Louis Lelan, à propos des analogies « fortes » entre deux textes, à savoir « L'Orangeade » d'Apollinaire et « L'Héroïsme du docteur Hallidonhill » de Villiers. En comparant les intrigues des deux récits – qui sont globalement assez similaires – le chercheur conclut que l'« histoire insolite » de Villiers fait partie de très nombreuses lectures d'Apollinaire⁶⁸. Il y a, en réalité, encore plus de ressemblances et de points communs entre les oeuvres d'imagination des deux écrivains, séparés par moins d'un demi-siècle. C'est ce que nous tâcherons de démontrer par les analyses ci-dessous.

Commençons par une anecdote : le 20 mars 1883, plus d'un mois après la publication des *Contes cruels* chez la maison d'édition Calmann-Lévy, Mallarmé envoie une lettre pour féliciter l'auteur et l'ami Villiers de L'Isle-Adam. Au début de cette «

⁶⁷ Se reporter à : *Pr* II, pp.677, 975,978 ; *Pr* III, pp. 36, 1105.

⁶⁸ Louis Lelan, « De Villiers à Apollinaire », *Images d'un destin*, études et informations réunies par Michel Décaudin, *Revue des lettres modernes*, n° 166-169 : *Guillaume Apollinaire* 6, Minard, 1967, p.155.

critique » officieuse et enthousiaste du maître du symbolisme, quelques remarques ou termes seraient aussi applicables, nous semble-t-il, soit à la personnalité, soit à l'écriture du conteur de *L'Hérésiarque et Cie* et du *Poète assassiné* :

« Noir et cher scélérat,
À toute heure je lis les *Contes*, depuis bien des jours, j'ai bu le philtre goutte à goutte. [...] Tu as mis en cette œuvre une somme de beauté extraordinaire. La langue vraiment d'un dieu partout ! Plusieurs des nouvelles sont d'une poésie inouïe et que personne n'atteindra : toutes, étonnantes. »

Presque tous les éléments essentiels du romantisme noir sont là : l'auteur sombre, l'ouvrage-« philtre »⁶⁹, « une somme de beauté extraordinaire », une « poésie inouïe », des nouvelles « étonnantes ». Cette dernière caractéristique des *Contes cruels* correspond d'ailleurs à la poétique de « la surprise » qui est au cœur de l'esprit nouveau apollinarien. Au premier abord, plusieurs récits brefs de Villiers peuvent être qualifiés de fantastiques (selon la définition de Tzvetan Todorov). Ce grand lecteur de Poe sait doser l'ambiguïté et créer des univers où faits réels et fantasmagories s'entremêlent à merveille. Villiers n'hésite pas à confronter l'occultisme avec la pensée chrétienne et cherche partout des « intersignes », lesquels, selon lui, font communiquer notre monde et l'au-delà. Et c'est bien cet aspect métaphysique de l'écriture villiérienne qui a séduit les symbolistes.

Une des premières nouvelles de Villiers, « Claire Lenoir », propose déjà un chantier important pour développer les conflits entre différentes doctrines et le « surnaturalisme » né de ces conflits⁷⁰ : ce récit métaphysique ne reflète que les interrogations de l'écrivain lui-même sur le catholicisme, les mystères de l'univers, les secrets de l'invisible, l'existence d'un monde idéal, etc. Apollinaire n'est-il pas affecté, lui aussi, par pareils sujets ? Durant sa recherche de la Vérité, ce catholique de naissance ne cache pas sa raillerie ou son incrédulité à l'égard de certaines règles religieuses, rêve d'hérésies, réinvente des histoires bibliques, pratique *par imagination* la magie noire, blanche ou « moderne », sans jamais cesser d'être superstitieux.

⁶⁹ Dans sa dédicace à Thadée Natanson, Apollinaire compare lui-même les contes de *L'Hérésiarque et Cie* à ce qu'il appelle les « philtres de phantase ».

⁷⁰ Pierre-Georges Castex fait une analyse comparative des trois personnages principaux de « Claire Lenoir » et insiste notamment sur la discipline incarnée par chacun, à savoir le sensualisme de Tribulat Bonhomet, la foi chrétienne de Claire Lenoir et l'occultisme de Césaire Lenoir. Voir Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951, pp.348-354.

Les (inter)signes du surnaturel

L'apparition du récit fantastique depuis la fin du XVIII^e siècle ranime l'intérêt des écrivains français pour les sciences occultes, dont les motifs deviennent les signes forts du romantisme noir. Afin d'élucider les mystères du monde et d'avoir accès à l'idéal et l'éternité, Villiers de l'Isle-Adam se penche sur l'occultisme comme un savant médiéval. Saturé d'objets à la fois ordinaires et suggestifs, le surnaturalisme villiérien oscille entre réalités et illusions et, sous l'emprise de la cruauté de l'écrivain, aboutit souvent à un dénouement surprenant qui donne le frisson. Quant à Apollinaire, ce sont probablement avant tout la curiosité et le goût du bizarre qui l'attirent vers les formules incantatoires et les connaissances ésotériques comme la *Kabbale*, *Vocabulaire de l'angélologie* de Moïse Schwab⁷¹, etc. Ses tentatives « occultes » – si l'on veut qualifier les actions des mages, cartomanciens, hérétiques, etc. dans ses récits brefs – provoque rarement les frissons ou la terreur dont témoignent les histoires de Villiers. Or, les exceptions existent : « Le Départ de l'ombre » dans le recueil *Le Poète assassiné* nous paraît assez proche d'une nouvelle villiérienne par l'atmosphère funèbre, « l'hésitation » du fantastique (Tzvetan Todorov), la noirceur des personnages et la cruauté du narrateur-héros. D'autant plus que ce conte apollinarien nous montre l'image rare et inquiétante d'un occultiste juif.

L'histoire du « Départ de l'ombre » se base sur une théorie divinatoire indiquée dans la *Kabbale*, selon laquelle l'ombre, image de la vie, quitte le corps humain trente jours avant le trépas de la personne. La tonalité morbide et fantastique du récit nous fait penser à un conte cruel de Villiers : « L'Intersigne » est également marqué par des signes et des visions sinistres qui annoncent une mort bientôt confirmée. Dans « Le Départ de l'ombre », on trouve dès les premiers paragraphes deux comparaisons liées à la mort : le narrateur compare d'abord des souvenirs qui lui reviennent comme « des mouches » qui « se posent [...] sur la face ou sur les mains » (d'un cadavre, par exemple) ; ensuite, il se dit pouvoir sentir vaguement le soupçon des autres envers lui⁷² « comme, sans le voir, on devine le cadavre d'une jeune fille lorsqu'on passe devant une maison mortuaire à la porte ornée de teintures blanches » (*Pr* I, 335). Cette image de la

⁷¹ Scott Bates a identifié cet ouvrage référentiel de « Simon Mage », conte « hérésiarque » qualifié de « difficile » (à lire) par Apollinaire lui-même. Voir : Scott Bates, « Note sur 'Simon mage' et 'Isaac Laquedem' », *La Revue des lettres modernes* 123-126 : *Guillaume Apollinaire* 4, 1965.

⁷² L'entourage du narrateur le soupçonne d'avoir tué son amie intime, Louise Ancelette, qui meurt subitement dans une situation mystérieuse.

« maison mortuaire » fait allusion au trépas de Louise Ancelette, amie intime du narrateur. Pour sa part, le conteur de « l'Intersigne » dépeint aussi la façade macabre du presbytère de l'abbé Maucombe, le mort de son histoire : la bâtisse d'« un air étranger », « chargée à donner le frisson » ; « les carreaux illuminés par les rayons d'agonie du soir [...] » ; les « dalles grises » des marches (qui mènent au portail) marquées par des croix noires⁷³ .

Que ce soit dans le cas de Louise ou de l'abbé Maucombe, il y a un événement prémonitoire et mystérieux qui « prédit » en quelque sorte le décès du personnage : la disparition de l'ombre pour le premier, le « songe horrible » de l'ami du second. Un brocanteur juif du Marais nommé David Bakar initie le narrateur-héros du « Départ de l'ombre » à une science bizarre dite « la sciomancie ou divination par les ombres » (*Pr I*, 338) issue de la *Kabbale*, ce qui permet à notre jeune héros de prédire la mort de son amie. Il est pas certain qu'Apollinaire ait appris quelque chose d'un Villiers occultiste qui croit aux présages et s'intéresse à la métaphysique et la *Kabbale* (comme David Bakar). Toutefois, le mystère du départ de l'ombre aboutit à une explication occulte similaire à celle de « L'intersigne » : il existe des coïncidences bizarres (ou « intersignes » selon Villiers) qui sont là pour témoigner des liens mystérieux entre notre monde et l'au-delà.

Cependant, de telles correspondances entre les deux univers ne sont pas toutes mauvais signe, surtout quand il s'agit de l'amour romantique. Un autre conte fantastique de Villiers, « Véra », poursuit la quête spirituelle déjà entreprise dans « Claire Lenoir » et une trame noire héritée de l'auteur de « Morella ». Le récit de « Véra » s'ouvre avec une citation du *Cantique des cantiques* et un petit commentaire du narrateur/conteur qui nous livrent le secret de l'histoire : « L'Amour est plus fort que la Mort, a dit Salomon : oui, son mystérieux pouvoir est illimité ». Inconsolable après le décès de son épouse Véra, le comte d'Athol constate néanmoins divers signes qui suggèrent la présence de la femme aimée dans sa demeure et il croit qu'elle ressuscite. La conviction du mari n'est pas vaine. Comme « les Idées sont des êtres vivants [...] »⁷⁴, la croyance du comte fait réapparaître enfin Véra devant lui, jusqu'au moment où sa « réminiscence fatale »

⁷³ Villiers de L'Isle-Adam, *Œuvres complètes I*, Édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986, p.700.

⁷⁴ *Ibid.*, p.560.

intervient et les sépare de nouveau⁷⁵. Mis à part les éléments de la hantise gothique, nous reconnaissons dans cette nouvelle villiérienne des pareilles réflexions sur les revenants, le souvenir et l'amour éternel similaires à celles abordées par Apollinaire dans deux petits récits surnaturels: « La Promenade de l'ombre » et « L'Obituaire ». Le lecteur y trouvera la même leçon morale : la mort n'est plus synonyme de « disparition » puisque maints signes surnaturels apparus sur terre disent le contraire.

« La Promenade de l'ombre » d'Apollinaire joue subtilement de la dissociation du corps et de l'ombre. Malgré la mort « physique » (la disparition du corps), l'*ombre* d'un militaire est toujours « en vie », flânant sur terre. En poursuivant par curiosité l'ombre mystérieuse et en observant ses mouvements (l'ombre retrouve même la fiancée du militaire mort et lui offre un baiser tendre sur le front), le narrateur-personnage médite ainsi sur la signification de la mort : « [c]eux qui sont morts ne sont pas des absents » (*Pr* I, 502). Il renvoie davantage l'ombre promeneuse à une autre, à cette « ombre intérieure » qui « épouse le souvenir » des vivants. Ici, l'ombre apollinarienne rejoint donc les « Idées vivantes » de Villiers⁷⁶ : ce sont toutes des formes allégoriques du souvenir que l'on garde d'un mort, les signes de l'au-delà sur terre. Autrement dit, pour que la magie du surnaturel fonctionne, il faut la mémoire des vivants pour *retenir* en quelque sorte une personne aimée « disparue » (décédée).

Le conteur de « La Promenade de l'ombre » nous affirme que « [c]eux qui sont morts ne sont pas des absents » et qu'ils existent encore quelque part, peut-être sous une autre forme. Le comte d'Athol de Villiers, refusant de croire que son épouse est morte, évoque sans cesse « l'existence passée » avec Véra pour la réintégrer dans la vie, cette vie trop douloureuse sans elle. À tel point qu'une Véra « faite de volonté et de souvenir » (de la part du mari) réapparaît un jour dans leur chambre conjugale. Par conséquent, cette apparition de la morte serait aussi authentique que l'« ombre intérieure » évoquée à la fin de « La Promenade de l'ombre ». Une figure mystérieuse et éternelle.

⁷⁵ La réapparition de Véra est la conséquence heureuse de la conviction de son mari, qui n'accepte point sa mort et la considère comme vivante. Or, peu après leurs retrouvailles, le comte d'Athol est soudain «frappé d'une réminiscence fatale» en balbutiant : « Ah ! maintenant je me rappelle ! [...] Qu'ai-je donc ? Mais tu es morte ! » À ces propos, la magie s'évapore et Véra s'en va pour toujours. Voir *Ibid.*, pp.560-561.

⁷⁶ Rappelons cette belle phrase de «Véra» que nous avons citée plus haut : « [...] les Idées sont des êtres vivants ! ».

Lisons maintenant le second conte d'Apollinaire, « L'Obituaire »⁷⁷ dans lequel se trouve une romance comparable avec celle de « Véra ». Cette fois-ci, il ne s'agit pas de l'ombre, mais des morts d'un cimetière munichois. Un jour, ces morts sont ramenés à la vie grâce à l'intervention d'un ange et participent joyeusement à une longue promenade avec les vivants à travers la ville. Un étudiant et une jeune morte se rencontrent lors de cette occasion inouïe, ils s'aiment et parlent même de fiançailles. La morte dit alors à son fiancé vivant : « Je vous attendrai toute votre vie. » (Nous soulignons). Cette phrase énigmatique sous-entend la séparation prochaine des fiancés et un rendez-vous dans le ciel pour leur union éternelle. Rappelons que la fin de « Véra » suggère aussi les retrouvailles du couple dans l'au-delà : le comte d'Athol trouve la clef du tombeau de sa femme sur leur lit nuptial, comme si c'était une réponse venant de Véra à ses questions (« Quelle est la route, maintenant, pour parvenir jusqu'à toi ? Indique-moi le chemin qui peut me conduire vers toi ! ... »⁷⁸). Certes, ces histoires d'amour entre les vivants et les mortes illustrent de nouveau, bien entendu, les rapports curieux entre la terre et l'au-delà si chers au surnaturalisme villiérien. Leur dénouement – le rendez-vous dans l'éternité – nous fait songer pourtant (*fatalement*, si nous osons dire) à ce petit poème d'Apollinaire intitulé « L'Adieu » :

« J'ai cueilli ce brin de bruyère
L'automne est morte souviens-t'en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps Brin de bruyère
Et souviens-toi que je t'attends »

Les artistes maudits et les mal-aimés

Le style satirique de Villiers de l'Isle-Adam est aussi connu que son écriture fantastique. Tous les deux sont susceptibles de donner froid dans le dos aux lecteurs. La combinaison des deux approches a donné de beaux résultats, comme on peut le lire dans l'exquis récit d'« À s'y méprendre ! ». Pourtant, c'est essentiellement l'ironie à laquelle Villiers doit sa réputation de maître de la « cruauté ». Certains critiques n'hésitent pas à mettre en parallèle l'œuvre et la destinée de celui qui l'écrit, à se demander si le sentiment d'être mal reçu, *mal aimé*, d'une société bourgeoise soit l'origine de l'amertume et de la « hargne » chez Villiers, cet aristocrate déchu⁷⁹. Pour notre part,

⁷⁷ Écrit sous forme de conte, « L'Obituaire » est l'original d'un poème en prose qui fait partie du recueil *Alcools*, « La Maison des morts ». Pour le texte de « L'Obituaire », voir : Michel Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, op. cit., pp.117-120.

⁷⁸ Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes I*, op. cit., p.561.

⁷⁹ Lisons par exemple la préface signée Jehanne Jean-Charles sous le titre d'« Auguste Villiers de

nous nous demandons si la vérité n'est pas plus compliquée et tragique que cela. L'écrivain en Villiers ne souffre-t-il pas, outre du mépris de la société, aussi à cause de son propre talent ? Et cette dernière cause ne porterait aucune prétention de sa part si l'on rapproche l'auteur de l'un de ses personnages, Esprit Chaudval dans « Le Désir d'être un homme ». Ce conte cruel met en scène un grand acteur qui, à force de « jouer les passions des autres sans les éprouver [réellement] » pendant toute sa carrière, perd finalement la faculté la plus fondamentale de l'humanité : l'émotion. Incapable d'éprouver un sentiment devant maintes situations, ce « illustre tragédien » tente un dernier coup : il déclenche une série d'incendies qui font près de cent victimes au centre-ville de Paris, afin de pouvoir susciter éventuellement « des remords » et redevenir **humain** (d'où vient donc la signification à la fois ironique et terrifiante du titre : « Le Désir d'être un homme »). Après ce coup « dramatique », Chaudval se retire du monde et se cache dans un « phare désolé », où il installe un grand miroir pour y étudier sa physionomie. Pourtant, jusqu'à la fin de sa vie, l'acteur maudit ne parvient pas à *cesser de jouer*, même sans un seul spectateur : au fond, il « n'éprouv[e] rien, mais absolument rien !... » (*sic*).

Par son penchant criminel, Esprit Chaudval se rapproche à notre sens des artistes redoutables nés sous la plume d'Apollinaire, par exemple d'un baron d'Ormesan en tant que cambrioleur (dans « Le Guide ») et aussi organisateur de deux assassinats (« Un beau film ») ; ou encore de l'artiste Méritarte (« L'Ami Méritarte ») qui organise un festin « gastro-littéraire », empoisonne les convives ainsi que lui-même, afin d'accomplir une sorte de « satire gastronomique » *sur le vif*. Par son aspect « saturnien », le héros du « Désir d'être un homme » trouve aussi deux « camarades » comparables dans l'univers d'Apollinaire. Le premier serait le même Méritarte qui souffre du désamour de sa femme et de l'épuisement de son inspiration. Avec ses notes mélancoliques, les tentatives sublimes du personnage-artiste et le comble satirique vers la fin, ce conte cruel apollinarien pourrait être fort du goût de l'auteur du « Désir d'être un homme ». Le second cas comparable est celui de Chislam Borrow (« Les Souvenirs bavards ») : Borrow est un grand ventriloque qui consacre sa jeunesse à la scène, sans penser au mariage. L'âge avançant, l'homme finit par loger seul dans une pension

l'Isle-Adam, le mal-aimé » : Villiers de L'Isle-Adam, *Contes cruels suivi de Nouveaux contes cruels*, commentaires et notes de Daniel Leuwers/préface de Jehanne Jean-Charles, coll.« Les classiques de Poche », Librairie générale française (Hachette), 2009 [1^{re} édition : 1983], pp.5-10.

londonienne, passant ses journées à engager des dialogues imaginaires dont il est, en réalité, le seul locuteur⁸⁰. De même que le tragédien de Villiers, le ventriloque apollinarien est condamné, pour ainsi dire, à la solitude à cause de son art. Ce qui distingue Chislam Borrow d'Esprit Chaudval et de Méritarte, c'est la souffrance **inoffensive** du premier : personne n'est victime dans la « tragédie » de Borrow, sinon lui-même.

La souffrance de l'artiste ou le destin maudit du poète est effectivement un sujet récurrent et un autre point en commun entre Villiers et Apollinaire, tous les deux prosateurs autant que poètes. En ce qui concerne l'aîné de deux auteurs, ses histoires relatives à ce sujet ne sont que les reflets romanesques du vécu, du fait d'être *mal aimé* de son époque. De la femme aussi, puisque ce sombre romantique ne connaît que trop bien l'abîme qui se creuse entre l'amour idéal et l'amour mondain. En effet, c'est en montrant au monde la réalité peu rose de l'amour que certains contes villiériens sont qualifiés de « cruels ». Quant à Apollinaire, inutile de rappeler ici que le poète de « La Chanson du mal-aimé » a créé une légende autour du terme mythique de « mal-aimé ». Dans la vie comme dans l'œuvre. Au centre de cette poésie de souffrance et de malédiction du poète se trouvent donc l'amant déçu et la femme capricieuse, la passion et la cruauté, la joie et le malheur. Devant ces contradictions, les deux écrivains mettent bien le doigt sur le noyau du problème, le même : Apollinaire parle avec sagesse dans *L'Enchanteur pourrissant* « des éternités différentes de l'homme et de la femme » (*Pr I*, 73), ce qu'il démontre par les conflits et rapports de force entre l'enchanteur Merlin et sa maîtresse cruelle. Dans une nouvelle justement intitulée « L'Incomprise », Villiers de l'Isle-Adam met en scène deux amoureux dont la relation se brouille à cause de leurs tempéraments inconciliables : d'un côté, un garçon « d'allures aimables, d'une bravoure célèbre et d'un esprit artiste »⁸¹ et de l'autre, une « *trop* singulière jeune femme »⁸² nommée Simone.

Nous reconnaissons d'emblée chez le couple villiérien ci-dessus un autre, celui

⁸⁰ La maîtresse de la pension où se loge Chislam Borrow explique la manie du ventriloque retraité à un nouveau locataire confus : « Il lui [à Borrow] arrive souvent de converser avec une de celles qu'il aurait voulu épouser ; parfois encore, il parle avec lui-même et ce sont ses dialogues les plus tristes. » (*Pr I*, 360-361).

⁸¹ Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes II*, op. cit., p.378.

⁸² *Ibid.*, p.381.

d'un petit conte d'Apollinaire, « Les Épingles » : il s'agit d'un jeune « soldat-artiste »⁸³ et de sa femme, qui s'appelle aussi Simone, comme l'héroïne de « L'Incomprise ». La Simone « apollinarienne » quitte finalement son mari artiste, le trouvant « grotesque ». Voilà donc un des ingrédients clés du mythe du Mal-aimé : le mépris féminin à l'égard de l'homme qui se sent intimidé. Villiers confine ses deux amoureux parisiens de « L'Incomprise » dans un contexte campagnard (un « cottage » loué au bord de la Loire), contexte idéal pour le lyrisme idyllique. Or, le conteur surprend ses lecteurs en racontant au contraire une histoire d'amour toxique et renversant avec « cruauté » les règles d'or de la tradition du roman sentimental⁸⁴. En effet, la perversité de la jeune femme nommée Simone Liantis se réveille peu à peu dans un environnement parfaitement naturel et lyrique. Plus docile et attentif est l'amant, plus exigeante et capricieuse elle devient. Tout cela nous mène à nous demander si le cas de Croniamantal et de sa maîtresse Tristouse Ballerinette (« Le Poète assassiné ») n'est pas une autre variante « apollinarienne » du couple de « L'Incomprise ».

Sachons tout d'abord que Croniamantal et Tristouse se rencontrent pour la première fois dans le bois de Meudon, un « matin de printemps ». Tel est le commencement d'un amour faussement idyllique, à l'image de la romance à rebours de Villiers. Ensuite, alors que Simone Liantis accuse son amant Geoffroy de « rêveur » et s'impatiente devant son amour peut-être trop naïf, Tristouse Ballerinette se plaint de la tendresse insoutenable du poète et s'ennuie (« [...] il pèse lourd l'amour des poètes! Quelles tristesses l'accompagnent, quels silences à subir ! » (*Pr I*, 277)). Pour se venger, les deux femmes recourent à la violence, mais dans les sens opposés : Tristouse, « trépig[n]ant de joie », assiste à l'exécution de Croniamantal et tente de lui crever un œil. Quant à Simone, elle demande à Geoffroy de lui « flanqu[er] une gifle » et de lui « faire des bleus », tout en connaissant la faiblesse de l'amant galant⁸⁵. Comme certains couples « diaboliques » de Barbey d'Aurevilly, ces hommes et femmes de Villiers et d'Apollinaire ne se conforment pas aux lois conventionnelles des deux sexes. C'est d'ailleurs la seconde caractéristique du mythe du Mal-aimé : les images androgynes des amoureux.

⁸³ Cette double « casquette » du soldat-artiste indique une certaine « bravoure » et un « esprit d'artiste » chez le personnage apollinarien, deux caractéristiques qui le rapprochent donc de Geoffroy de Gueri, héros de « L'Incomprise » de Villiers.

⁸⁴ Villiers en fait de même avec un autre conte cruel intitulé « Virginie et Paul », qui est la parodie du célèbre roman sentimental de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*.

⁸⁵ Tout est dit dans l'épigraphe du récit : « Ne frappez jamais une femme, même avec une fleur. ».

Les conflits et contrastes dominent aussi les relations amoureuses dans « Sylvabel » de Villiers : le jeune héros, Gabriel du Plessis, souffre de ne pas être estimé et aimé de la femme qu'il vient d'épouser, Sylvabel, « une Diane chasserresse, brune et blanche, une svelte jeune fille aux allures d'amazone »⁸⁶. Ce portrait rappelle les traits de certaines femmes apollinariennes, par exemple Ilse de « La Rose de Hildesheim [...] » (« Son corps se dressait înel et svelte. »⁸⁷), Geneviève de « Histoire d'une famille vertueuse [...] » (« fille de quinze ans, svelte, înelle [...] »⁸⁸), Maud de « L'Albanais » (« [...] la beauté est insolente [...] »⁸⁹) ou encore Tristouse Ballerinettes, qui est aussi « une jeune svelte et brune » mais ayant « l'air d'un beau jeune homme »⁹⁰. Dotée d'une beauté sublime mêlée à une certaine virilité et à un fort caractère, Sylvabel se moque de son mari, elle « [l]e trouve trop paisible ! trop « artiste » ! trop exalté vers les « nuages », — sans CARACTÈRE enfin !... » (*sic*)⁹¹. Gabriel est donc un héros romantique typique, doux, nonchalant et efféminé par rapport à une Sylvabel amazone. L'échange des rôles dans un couple se trouve aussi dans l'univers apollinarien. Hormis le duo Croniamantal-Tristouse, il y a encore Simone et Sérignan du récit « Les Épingles » : Simone est aussi une femme qui « porte la culotte »⁹² auprès d'un mari (artiste du camouflage) qui se déguise une fois « en petite femme » pour assister à une séance de cartes tirées réservée exclusivement aux femmes. L'événement tourne mal, puisque l'homme perd le respect de son épouse qui le juge « grotesque » et le quitte finalement.

En somme, le mépris et l'insolence féminins sont donc les deux causes majeures du malheur des artistes ou poètes mal-aimés. Or, la situation déplorable de ces hommes pourrait apporter paradoxalement une dynamique qui leur permettrait d'atteindre le sommet de leur talent, si cela n'était pas également le dernier élan de l'artiste ou du poète. Car il existe bien des cas extrêmes dans les contes de nos deux écrivains, lorsque l'autodestruction devient la seule issue. Cela nous renvoie à « Sentimentalisme » de Villiers, conte cruel dont l'intrigue semble trouver des échos dans deux récits apollinariens, « Le Poète assassiné » et « L'Ami Méritarte ». « Sentimentalisme » est

⁸⁶ Villiers de L'Isle-Adam, *Œuvres complètes II*, op. cit., p.367.

⁸⁷ *Pr I*, 158.

⁸⁸ *Ibid.*, 182.

⁸⁹ *Ibid.*, 391.

⁹⁰ *Ibid.*, 268, 280.

⁹¹ Villiers de L'Isle-Adam, *Œuvres complètes II*, op. cit., p.368.

⁹² Notons que dans l'histoire des « Épingles », Simone se déguise en soldat afin de rejoindre son amant-militaire sur le front. Tous deux se marient peu après cet événement.

l'histoire tragique du comte Maximilien, « un poète d'un talent merveilleux »⁹³ trahi par sa maîtresse Lucienne qui se jette dans les bras d'un homme plus jeune que le poète. Croniamantal, souvenons-nous, écrit également des « poèmes merveilleux » et se voit un jour abandonné par Tristouse qui le quitte pour Paponat le dandy. Si, comme le poète apollinarien, Maximilien accepte l'infidélité de sa maîtresse avec résignation, ce dandy villiérien est en réalité tellement troublé par la nouvelle qu'il recourt à un moyen surprenant :

« Il se leva, fit tomber les rideaux massifs et les tentures, alla vers un secrétaire, l'ouvrit, prit dans un tiroir un petit pistolet «coup de poing», s'approcha d'un sofa, mit l'arme dans sa poitrine, sourit, et haussa les épaules en fermant les yeux.
Un coup sourd, étoffé par les draperies, retentit ; un peu de fumée partit, bleuâtre, de la poitrine du jeune homme, qui tomba sur les coussins. »⁹⁴

Un coup dramatique indiscutable, sur le fond et sur la forme. En effet, Maximilien se considère comme pratiquant d'un art qu'il appelle le « sentimentalisme », selon lequel on doit exprimer ses émotions par des façons *convenables* au point de vue esthétique. Cela dit, le poète-esthète, bien qu'intérieurement bouleversé, est capable de se comporter gracieusement devant le plus grand malheur du monde, par exemple la mort ou la trahison d'un être aimé. Sous le superbe masque de dandy – impassible et indifférent⁹⁵ –, Maximilien est traumatisé jusqu'au fond de son âme par l'infidélité de Lucienne, à tel point que « [l]e battement de cœur est, vraiment, insupportable! »⁹⁶. La vie devient plus odieuse que jamais pour le poète mal-aimé. Maximilien embrasse donc la Mort avec art, son art.

Villiers de l'Isle-Adam est aussi au sommet de son talent en composant cette satire amoureuse, avec l'« ironie poignante » beaucoup admirée chez Des Esseintes de Huysmans. De son côté, « l'ami Méritarte » d'Apollinaire serait-il aussi un admirateur de ce style ironique? N'est-ce pas par le même élan désespéré que l'artiste du conte éponyme compose son dernier ouvrage? Là, il est à la fois auteur et acteur comme Maximilien, « poète tout particulièrement doué pour le genre satirique » (*Pr I*, 381) comme Villiers de l'Isle-Adam. Face aux jeux cruels de l'amour et à ses complices féminines impitoyables, les damnés de l'art et de la poésie sont susceptibles de

⁹³ Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p.642.

⁹⁴ *Ibid.*, p.649.

⁹⁵ D'après Baudelaire, « [l]e caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner. » Voir : Charles Baudelaire, « Le Dandy », *Le Peintre de la vie moderne*, *Œuvres complètes II*, *op. cit.*, p.712.

⁹⁶ Villiers de l'Isle-Adam, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p.649.

transformer la malédiction en œuvres sublimes. Que ceux qui lisent leurs histoires sourient avec un pincement au cœur, les larmes aux yeux. Ces satires cruelles atteignent ainsi leur but.

D. Apollinaire et Marcel Schwob (1867-1905)

Schwob, un mentor d'Apollinaire conteur ?

Apollinaire a beau être, dit-on, grand lecteur de l'auteur du *Livre de Monelle*, il ne communique pas son enthousiasme dans les chroniques littéraires. Parmi ses articles journalistiques recueillis dans l'édition de « La Pléiade », nous n'avons trouvé qu'au total quatre textes où apparaît le nom de Marcel Schwob. Le texte qui le concerne directement a été publié en 1905 à la mémoire de l'écrivain « qui vient de mourir » (l'article s'intitule simplement « Marcel Schwob »), tandis que les trois autres articles comportent les seules mentions du nom ou du titre d'une oeuvre de l'écrivain. En somme, Apollinaire journaliste ne fait aucune remarque sur les livres de Schwob. Même cet article titré « Marcel Schwob », d'ailleurs assez bref, n'est pas une critique mais un rassemblement des fragments du souvenir qui reviennent à Apollinaire lorsqu'il apprend la mort de son frère aîné. Cela lui fait songer en particulier à une autre mort, celle de Léon Cahun⁹⁷ : ce grand ami d'Apollinaire était aussi l'oncle de Marcel Schwob. C'est probablement grâce à Cahun qu'Apollinaire a fait la connaissance de l'écrivain de *Vies imaginaires*. On peut donc rêver des conversations et échanges entre les deux confrères fin de siècle.

Jean-Louis Cornille confirme le lien à la fois personnel et littéraire entre Apollinaire et Schwob dans son ouvrage, *Apollinaire et C^{ie}*⁹⁸. En effet, à part Flaubert et Maupassant, Marcel Schwob est l'un des maîtres sulfureux du conteur de *L'Hérésiarque et C^{ie}* identifiés par le chercheur. Celui-ci s'inspire même de l'hérésie de Benedetto Orfei (le fameux Hérésiarque apollinarien) en évoquant **une trilogie** d'influence sur l'écriture d'Apollinaire conteur : « Vous [y] aurez reconnu sans difficulté dans Flaubert le Père, dans Maupassant le Fils, dans Schwob, l'Esprit »⁹⁹. Dans ce trio littéraire, l'importance de Marcel Schwob est incontestable, toujours selon J.-L. Cornille. Car on peut le considérer d'une part « comme continuateur de la veine traditionnelle

⁹⁷ Voici les mots exacts d'Apollinaire : « L'écrivain incomparable [i.e. Marcel Schwob] qui vient de mourir, je le revois près du lit de mort de son oncle Léon Cahun, [...] » (*Pr* II, 1002).

⁹⁸ Jean-Louis Cornille, *Apollinaire et C^{ie}*, *op. cit.*, p.17.

⁹⁹ *Ibid.*, p.25.

Flaubert-Maupassant, et [de l'autre,] comme adepte inconditionnel d'une filière anglo-saxonne perçue comme moderniste »¹⁰⁰.

Par rapport à l'ample étude de Jean-Louis Cornille, qui touche plusieurs livres schwobiens, notre travail va se concentrer uniquement sur un recueil de nouvelles de Marcel Schwob publié en 1896 : *Vies imaginaires*. Pascal Pia est probablement le premier à signaler les ressemblances entre cet ouvrage et *L'Hérésiarque et Cie*¹⁰¹. Certains critiques considèrent *Vies imaginaires* comme le « testament littéraire » de l'auteur, puisque c'est son dernier ouvrage avant qu'il ne renonce complètement à l'écriture. Composé de vingt-deux histoires, le recueil réunit les biographies « fictives » ou « vraisemblables » de personnages historiques réels. Dans la préface de *Vies imaginaires*, l'écrivain dit vouloir redéfinir l'art de la biographie : à la différence de l'historien qui s'intéresse aux « actions générales » d'un sujet et à tous les événements relatifs à ces actions, un biographe habile doit avant tout caractériser ses personnages. Cela dit, le travail du second « est à l'opposé des idées générales, ne décrit que l'individuel, ne désire que l'unique »¹⁰².

Apollinaire semble retenir l'essentiel des propos de Schwob et le garder à l'esprit lorsqu'il écrit sa chronique baptisée *La Vie anecdotique* pour le *Mercur de France* : une rubrique pleine de petits et de grands hommes pittoresques, de différentes « vies ». Car la première phrase de son premier article rappelle plus ou moins l'exigence de Marcel Schwob concernant la biographie :

« J'aime les hommes, non pour ce qui les unit, mais pour ce qui les divise, et des cœurs, je veux surtout connaître ce qui les ronge » (*Pr III*, 53).

S'intéresser à des traits distinctifs et à la préoccupation de chaque homme, c'est précisément individualiser, « caractériser » une personne, comme le souhaite le conteur de *Vies imaginaires*. Pour ce faire, Schwob va jusqu'à caricaturer ses personnalités principales en insistant sur leurs « travers » : « [L]es idées des grands hommes sont le patrimoine commun de l'humanité : chacun d'eux ne posséda réellement que ses bizarreries »¹⁰³. Les « bizarreries », dit-il ? Voici justement les aspects étranges et singuliers des *Vies imaginaires* qui nous incitent à lire l'ouvrage et à voir combien la

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.33.

¹⁰¹ Pascal Pia, *Apollinaire*, Seuil, 1995 (1^{re} édition :1954), p.143.

¹⁰² Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, coll.« l'imaginaire », Gallimard, 1957, p.9.

¹⁰³ *Ibid.*, p.10.

composition de ces « vies » schwobiennes influe sur l'écriture de *L'Hérésiarque et C^{ie}* et d'autres récits apollinariens.

D'abord, regardons de plus près les titres des récits réunis dans *Vies imaginaires* : chaque titre est constitué du patronyme (parfois en compagnie du titre du personnage) et de la « fonction » du protagoniste¹⁰⁴ : « Empédocle : dieu supposé », « Sufrah : géomancien », « Frate Dolcino : hérétique », « Cecco Angiolieri : Poète haineux », « William Phips : pêcheur de trésor », « Le Major Stede Bonnet : pirate par humeur », etc. Ces individus ne forment-ils pas une sorte d'*Hérésiarque et C^{ie}* paru quatorze ans avant la version apollinarienne ? Apollinaire conteur a-t-il certains personnages schwobiens en tête comme sources d'inspiration ? Un coup d'œil sur les titres figurés dans les deux recueils de contes suffit à confirmer ces questions. Ici et là, nous captions des termes souvent intrigants comme « L'Hérésiarque », « Le giton », « Simon mage », « Le Matelot d'Amsterdam », le « faux messie », « Le poète assassiné », « L'infirme divinisé », les « milords »... et dont certains font même écho aux titres de Schwob. Les deux écrivains manifestent donc une prédilection pour les personnalités hors du commun : hérétiques, frénétiques religieux, faux dieux, magiciens, criminels, artistes excentriques, pirates, etc. Il reste à voir quelles sont les bizarreries que les personnages apollinariens retiennent de leurs « semblables » dans *Vies imaginaires*.

Parmi tant de figures intéressantes, la comparaison la plus évidente est celle entre « Frate Dolcino : hérétique » de Schwob et « L'Hérésiarque » d'Apollinaire. Que ce soit l'hérésie de Frate Dolcino ou celle de Benedetto Orfei, elles germent toutes deux en Italie, pays choisi sans doute par sa proximité avec le Saint-Siège. Au sujet du rapprochement, Jean-Louis Cornille suggère quelques pistes dont deux sont particulièrement intéressantes¹⁰⁵ : premièrement, les scènes révélatrices décrites dans les deux récits – lesquelles inspirent les deux hérétiques – sont assez similaires. Deuxièmement, le critique attire notre attention sur la dernière phrase de « L'Hérésiarque », qui rappelle bizarrement les derniers mots de la préface de *Vies imaginaires*, lorsque Marcel Schwob commente les travaux de deux biographes anglophones, Boswell et Aubrey. Voici ces deux extraits comparables :

¹⁰⁴ Notons que la dernière histoire du recueil a deux héros majeurs, un duo criminel. C'est ainsi que leur nom apparaît conjointement dans le titre : « MM. Burke et Hare : assassins ».

¹⁰⁵ Pour plus de détails, voir Jean-Louis Cornille, *Apollinaire et C^{ie}, op. cit.*, pp.26-28.

- « La vérité est que l'hérésiarque était pareil à tous les hommes, car tous sont à la fois pécheurs et saints, quand ils ne sont pas criminels et martyrs. » (*Pr* I, 118 : « L'Hérésiarque ». Nous soulignons.)

- « Si l'on tentait l'art où excellèrent Boswell et Aubrey, il ne faudrait sans doute point décrire minutieusement le plus grand homme de son temps, ou noter la caractéristique des plus célèbres dans le passé, mais raconter avec le même souci les existences uniques des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres, ou criminels. »¹⁰⁶ (La préface de *Vies imaginaires*. Nous soulignons.)

A nos yeux, la partie soulignée de « L'Hérésiarque » ci-dessus est une re-formulation de celle de la préface de *Vies imaginaires*. Il nous paraît clair qu'Apollinaire a voulu faire de l'histoire de son « hérésiarque » une « vie imaginaire » à la manière schwobienne. En effet, le conteur de « L'Hérésiarque » explique que les vraies hérésies sont rarissimes à son époque, et c'est pour cela que « [...] le cas de Benedetto Orfei qui, à la fin du XIX^e siècle, fond[e] à Rome l'hérésie dite *des Trois-Vies*, est unique, à [s]on sens » (*Pr* I, 110). « Vies » et « unique », ces deux mots-clés font partie également de l'essentiel de l'art du biographe défendu par Marcel Schwob dans la préface de *Vies imaginaires*. Rappelons-nous : un bon biographe-conteur, « ne désire que l'unique », cherche toujours à raconter « les existences uniques des hommes, qu'ils aient été divins, médiocres, ou criminels ». En appliquant donc la méthode schwobienne à son histoire, Apollinaire semble avoir bien appris sa leçon.

Nous croyons reconnaître un ou deux détails permettant de rapprocher la « vie imaginaire » de Frate Dolcino (dit « hérétique ») de l'histoire d'un autre ecclésiastique apollinarien, intitulée « Le Sacrilège ». Sur le plan narratif, c'est « Le Sacrilège » (et non pas « L'Hérésiarque ») qui est plus proche de « Frate Dolcino » de Schwob. Car il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique (qui n'est pas un personnage) et d'un récit conduit à la troisième personne (comme l'ensemble des *Vies imaginaires* d'ailleurs)¹⁰⁷. Le protagoniste du « Sacrilège » est un prêtre franciscain qui commet un sacrilège à cause de sa frénésie, ce qui rappelle un peu le parcours de l'hérétique schwobien : un jeune Frate Dolcino est initié chez des frères de l'ordre de Saint-François. À part la formation franciscaine des deux héros, il n'y a pas d'affinités apparentes entre la trame principale de « Frate Dolcino » et celle du « Sacrilège », sinon le motif du pain béni qui paraît décisif dans la destinée de chaque transgresseur religieux. Par ailleurs, l'enfance de « l'hérétique » italien sous la plume de Schwob nous fait penser à un autre « petit enfant »

¹⁰⁶ Marcel Schwob, *Vies imaginaires*, *op. cit.*, p.17.

¹⁰⁷ Rappelons que le narrateur de « L'Hérésiarque » nous rapporte directement son entretien avec Benedetto Orfei. Le récit est donc conduit à la première personne.

qui « ne [s'] habille que de bleu et de blanc » et qui « n'aim[e] rien tant que les pompes de l'Église » (*Po*, 40), tout comme le petit Frate Dolcino qui adore contempler les Apôtres aux mantelets blancs peints sur la couverture d'une lampe chez les franciscains. Le « petit enfant » en question est né sous le nom de Dulcigni, en 1880 à Rome. Notons bien la similarité morphologique entre Dolcino et Dulcigni et le fait que le second devienne plus tard un certain Guillaume Apollinaire. S'il a lu « Frate Dolcino », le conteur de « L'Hérésiarque » s'est-il reconnu chez l'hérétique schwobien, enfant et peut-être aussi adulte ?

Hormis les auteurs des hérésies, Apollinaire et Schwob mettent en scène encore un autre type du personnel bizarre sous le toit de l'Église : des clercs indécents qui abusent des fidèles. Ces personnages peuplèrent déjà dans la littérature religieuse du Moyen Âge (l'exemplum et le fabliau) où la tendance « anticléricale » se plaisait à ridiculiser, voire caricaturer les saints hommes. En suivant peu et prou cet esprit médiéval, les deux nouvelles suivantes proposent deux figures bizarres de prêtre, frénétiques et rusés : « D'un monstre à Lyon ou l'envie » d'Apollinaire et « Nicolas Loyseleur : juge » de Marcel Schwob. Le premier raconte comment un confesseur se déguise en vagabond pour séduire une fidèle enceinte, comme une sorte de punition pour le mari irrégulier et blasphémateur de celle-ci. Hormis son comportement déplacé, l'aspect extravagant de l'ecclésiastique est donc suggéré par le déguisement : en « abandonnant la soutane » (expression en double sens), le confesseur cache sa vraie identité sous des habits de bohème pour ne pas être reconnu par la femme qu'il veut abuser.

Dans « Nicolas Loyseleur : juge », on découvre aussi des ruses élaborées par un chanoine machiavélique pour piéger une dévote, Jeanne la Lorraine. Ayant pour but d'obtenir la confiance et la confession de la pucelle qu'il croit hérétique, les ruses du Nicolas Loyseleur (un complice des Anglais) se réalisent grâce au déguisement. Ce moyen nous renvoie évidemment au cas du confesseur déguisé ci-dessus. Il se peut que le conteur de « D'un monstre à Lyon ou l'envie » s'inspire des techniques d'un Schwob *portraitiste*, puisque son prêtre incongru n'est pas sans ressemblances avec le Nicolas Loyseleur sous déguisement. En effet, le chanoine de Schwob « se vê[t] d'habits courts, laïques, [... avec] sa tonsure cachée sous un chaperon », autrement dit, il *abandonne* (momentanément) *la soutane* comme le fait le confesseur apollinarien.

Cela dit, Nicolas Loyseleur se travestit en « pauvre cordonnier de Greu »¹⁰⁸, alors que le prêtre apollinarien met des vêtements usés de vagabond. En outre, les deux personnages sont en proie à une frénésie religieuse, vouée inconditionnellement à une figure sacrée : Nicolas Loyseleur est fiévreux dans sa passion pour la Vierge, dont « il ne pouvait entendre [le] nom sans avoir les yeux pleins de larmes. »¹⁰⁹. Le confesseur apollinarien se livre également à l'excès, puisqu'il est « têtue dans la foi, pensant que tout est permis pour que le règne de Dieu arrive. » (*Pr* I, 128).

Par rapport à ces frénétiques de la religion catholique, Apollinaire, lui, se voue inconditionnellement à la poésie, qui « console [s]on âme » comme une religion. Dans l'univers d'Apollinaire « hérésiarque », le poète a souvent une origine mystérieuse qui rappelle bizarrement la Procréation du Christ. Mais c'est plutôt un Jésus-larron, un être obscur et maudit. Cette image à la fois divine et immonde du poète – image liée étroitement à sa naissance étrange –, serait-elle un autre signe qui révèle l'influence de Marcel Schwob sur Apollinaire ? Dans un récit titré « Cyril Tourneur : poète tragique », l'auteur de *Vies imaginaires* raconte la vie flamboyante d'un grand blasphémateur qui « naquit de l'union d'un dieu inconnu avec une prostituée »¹¹⁰. En langue poétique apollinarienne, son « père [serait] un sphinx et [s]a mère une nuit » (*Po*, 91 : « Le Larron »).

Dans la prose d'imagination d'Apollinaire, c'est d'abord son enchanteur Merlin engendré par les relations amoureuses entre un incube (qui se dit être « un homme venu d'une terre étrangère ») et une jeune vierge ; puis, son « poète assassiné » né de l'amourette entre un musicien ambulant (une sorte de Saint-esprit vagabond) et une femme de mœurs légères. Contrairement à la Vierge biblique, les « anti-Madonna » schwobiennes et apollinariennes doivent souffrir et sacrifier leur vie pour la naissance des grands hommes : la mère « putain » de Cyril Tourneur, dont le corps arrondi est « taché de la peste », meurt en couches ; Macarée souffre puis périt également en donnant naissance à son fils, Croniamantal. Bref, le rapprochement du Poète et du Christ (par la naissance) nous fait penser à la métaphore curieuse de Jean-Louis Cornille qui, rappelons-nous, considère Schwob comme *le Saint-esprit* de la trilogie

¹⁰⁸ *Vies imaginaires, op. cit.*, p.106.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.105.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.142.

littéraire (à part Flaubert et Maupassant)¹¹¹ qui pourrait inspirer Apollinaire conteur. Jusqu'ici, nos analyses comparatives ont montré que « l'esprit » subversif de Marcel Schwob, son rôle de mentor d'un Apollinaire « hérésiarque », a été non-négligeable.

Mis à part les personnages à caractère religieux, nos écrivains s'intéressent également à la vie des artistes et des hommes de lettres. Parmi les vingt-deux récits des *Vies imaginaires*, on compte en effet **six** biographies (environ un tiers de l'ouvrage) consacrées, comme l'indiquent explicitement leurs titres, à un poète, un romancier, un peintre ou un acteur. Dans les personnages apollinariens, le lecteur découvre un grand nombre et une grande variété d'artistes et d'écrivains dans les récits brefs, sans mentionner les romans. En lisant certaines « vies » des artistes schwobiens, nous sommes souvent frappée par des détails ou anecdotes qui rappellent tel ou tel personnages du monde d'Apollinaire, comme si celui-ci s'amusait à « faire des clins d'œil » à son « mentor » secret. Par exemple, comment ne pas nous étonner devant le sobriquet du peintre Paolo Uccello dit « Paolo les Oiseaux », qui fait penser immédiatement à l'ami peintre d'Apollinaire, **Pablo** Picasso, caché sous le nom de « l'oiseau du Bénin »¹¹² dans « Le Poète assassiné » ? De surcroît, la biographie de Lucrèce selon Schwob (sous le titre de « Lucrèce : poète ») dépeint un type de personnage qui deviendra mythique sous la plume Apollinaire, à savoir le Poète mal-aimé. En effet, le Lucrèce schwobien, oscillant désespérément entre l'amour et la mort, et qui finit par être empoisonné par sa maîtresse cruelle, pourrait être vu comme un prédécesseur de « l'enchanteur pourrissant », du « poète assassiné » et (pourquoi pas) ce brave ami Méritarte, poète satirique qui empoisonne sa femme infidèle.

Les mots qui font mal et les arts qui tuent

L'empoisonneur Méritarte nous conduit à regarder de près une série de personnages spéciaux dans les univers des deux écrivains, c'est-à-dire les assassins, criminels, hors-la-loi, aventuriers et pirates, parmi lesquels il ne manque pas d'amoureux de la littérature ni d'artistes ingénieux. Avant de rencontrer les artistes-assassins, penchons-nous d'abord sur une petite tribu à part, une rareté

¹¹¹ Jean-Louis Cornille, *Apollinaire et C^{ie}*, op. cit., p.25.

¹¹² Une explication exhaustive de ce nom curieux est fournie par Michel Décaudin dans une note d'éditeur de la Pléiade (v. Pr I, 1213). Même si le récit de Schwob n'a aucun rapport avec ce nom mythique de Picasso d'après l'explication, nous croyons intéressant de signaler cette étrange coïncidence entre le surnom d'Uccello et de Picasso dans les domaines imaginaires.

thématique dans la littérature française à laquelle Marcel Schwob consacre trois « vies imaginaires » : « Capitaine Kid : pirate », « Walter Kennedy : pirate illettré » et « Major Stede Bonnet : pirate par humeur ». Il est possible que Schwob transmette ce goût singulier des exploits de pirates à Apollinaire, qui conçoit à son tour un conte intitulé « La Noël des milords ». Le héros du récit apollinarien est un certain Jean-Louis Mordant. Pour venger la mort de sa fille, cet homme « en général doux et courtois » (*Pr* I, 396) se transforme en aventurier et persécuteur impitoyable des marins anglais.

D'abord, le portrait oxymorique de Jean-Louis Mordant ressemble bizarrement à la personnalité contradictoire du capitaine Kid, un des pirates schwobiens. Car Kid (son patronyme signifie littéralement « chevreau » en anglais) a l'habitude de crier, « dans ses pires tueries [...] : « Moi qui suis doux et bon comme un chevreau nouveau-né » [...] »¹¹³. Ensuite, la vengeance du capitaine Mordant – le thème central de « La Noël des milords » d'Apollinaire – trouve bien des échos dans l'histoire du Major Stede Bonnet (un « pirate par humeur » selon Schwob), dans laquelle le vaisseau du héros est nommé justement *la Revanche*. Enfin, nous pouvons encore rapprocher Jean-Louis Mordant et le Major Stede Bonnet par leurs penchants littéraires : le premier est un « lettré » qui aime déclamer des vers de temps à autre, en fonction de son humeur. Quant au second, il était à l'origine propriétaire des plantations. Grand lecteur d'aventures de pirates (il avait d'ailleurs l'habitude de répéter ces récits à ses domestiques et ouvriers), le major a finalement cédé un beau jour à la tentation romanesque pour devenir pirate. C'est, en d'autres termes, un Don Quichotte de la mer.

Et si le goût pour les lettres et l'art devient un motif des meurtriers ? La dernière *vie imaginaire* intitulée « MM. Burke et Hare : assassins » est à nos yeux une petite perle du genre noir, surtout parce que l'intrigue s'attache étroitement à la tradition du **conte**, un des genres littéraires concernés par la présente recherche. S'inspirant d'un fait divers réel, Marcel Schwob met en scène un duo d'assassins qui a commis une série de crimes abominables à Édimbourg (Ecosse), en 1928. Sous sa plume, Burke a une âme « trempée des récits du folklore »¹¹⁴ oriental comme *Les Mille et une nuits*. Ne se contentant plus de lire uniquement les oeuvres existantes, il commence à s'aventurer dans la vie quotidienne pour composer *sur le vif* ses propres ouvrages. En compagnie

¹¹³ *Vies imaginaires, op. cit.*, p.155.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.179.

d'un complice nommé Hare¹¹⁵, Burke arpente les rues nocturnes, choisit chaque fois une victime parmi les passants, l'invite chez lui, demande à son invité de leur raconter « les incidents les plus surprenants de son existence »¹¹⁶ et étouffe le « conteur » à l'aube. Il arrive encore aux deux assassins de sortir « par les nuits de brume » (qui servent une sorte de mise en scène fantastique), afin de surprendre un passant en lui mettant un « masque de poix sur la figure ». Devenant malgré lui un « acteur » ou « rôle » dans la pièce de théâtre fatale conçue par Burke et Hare, le passant choisi agite en vain et se voit asphyxié peu à peu par le masque.

Le récit de « MM. Burke et Hare : assassins » pourrait être lu comme un éloge du crime artistique (ou de l'art criminel), voire un texte révélateur aux yeux d'un artiste moderne qui, face à la tradition, transgresse pour créer de la nouveauté. La créativité de Burke et Hare répond curieusement à l'esprit nouveau apollinarien et, en particulier, à son esthétique de « la surprise ». Le zèle des assassins schwobiens semble animer également certains artistes redoutables dans les contes d'Apollinaire, à savoir 1) le baron d'Ormesan et son équipe cinématographique dans « Un beau film » ; 2) l'ami Méritarte dans le récit éponyme. Le premier cherche au hasard ses acteurs/victimes dans les rues pour faire « un beau film »¹¹⁷, alors que le second est l'auteur d'une satire magnifique basée sur des meurtres réels. Comme « la vie imaginaire » de Burke et Hare, ces crimes sensationnels sont les résultats d'un art étonnant qui caractérise même le style d'un Apollinaire prosateur, art qui consiste à mélanger le vrai et le faux, la réalité et la fiction.

De surcroît, le ton particulier du narrateur de « MM. Burke et Hare : assassins » trouve des échos dans le style ambigu d'un certain type de narrateurs apollinariens. En effet, Schwob biographe adapte une attitude complaisante à l'égard de ses meurtriers¹¹⁸,

¹¹⁵ Nous nous demandons si ce duo redoutable de Marcel Schwob n'est pas, pour ainsi dire, une variante littéraire des deux William Wilson d'Edgar Poe (rappelons que ce sont les personnages jumeaux dans la fameuse nouvelle éponyme). Car est-ce un hasard si Burke et Hare ont effectivement le même prénom que les héros de Poe : William ?

¹¹⁶ *Vies imaginaires, op. cit.*, p.181. (C'est nous qui soulignons.)

¹¹⁷ Notons d'ailleurs que le masque porté par l'assassin-dandy dans « Un beau film » pourrait être un détail clé qui rappelle « le masque de poix » de MM. Burke et Hare mentionné plus haut.

¹¹⁸ Après avoir longuement relaté et honoré la « féconde imagination » des deux associés du crime, le conteur de « MM. Burke et Hare : assassins » se détermine à laisser ses protagonistes « au milieu de leur auréole de gloire » sans trop parler de leur condamnation. De crainte de révéler au lecteur une fin si « vulgaire et semblable à tant d'autres », de « détruire un si bel effet d'art ». Pour toutes les citations, voir *Vies imaginaires, op. cit.*, p.183.

de même que le narrateur « je » du « cycle d'Ormesan » ou celui de « L'Ami Méritarte ». Dans ces cas-là, les écrivains (ou au moins leurs narrateurs) s'enthousiasment même devant l'excès des esprits créatifs et défendent des oeuvres insolites. Bref, que ce soient les hérétiques, les fanatiques religieux, les poètes maudits, les pirates ou les artistes hardis, les personnages qui nous intéressent ici sont en proie à une obsession ou bien esclaves de tel ou tel travers qui les distingue des autres mortels, les rend « uniques » comme le souhaite le *biographe* Marcel Schwob. L'intérêt des deux conteurs/créateurs étudiés ne serait pas de conférer une vie heureuse à leurs héros, mais plutôt de les voir brûlés – comme tant de sorcières de jadis – dans la gloire flamboyante de leurs convictions (religieuses ou non). Dans ce sens, *Vies imaginaires* de Schwob a pu être une vraie révélation pour Apollinaire, notre écrivain « hérésiarque ».

2. Sous le signe de « l'humour 1900 »

Tout commence par un club littéraire avec un drôle de nom fondé par l'écrivain Émile Goudeau, en octobre 1878 : *Les Hydropathes*. Les membres sont principalement un groupe d'amis aux penchants plus ou moins artistico-littéraires, et partageant tous l'envie de rire et faire rire. Ils se rassemblent pour la première fois dans un café parisien du Quartier latin, et la fête dure environ une vingtaine d'années jusqu'au seuil du XX^e siècle, malgré les changements d'endroit et de nom de formation. Ces habitués et intoxiqués du café (que l'eau pure ne rend que malades : d'où vient l'appellation « hydropathe ») se réunissent par conviction et se séparent pour procréation. Car le groupe bon enfant se ramifie au cours du temps, et donne naissance à maints tentatives et mouvements. Loin d'être de simples rigolades entre amis, les activités des « Hydropathes et Cie »¹¹⁹ se manifestent effectivement comme de vrais projets littéraires. Si le club d'Émile Goudeau fonde aussi une revue portant le même nom (baptisée *L'Hydropathe* et parfois *Les Hydropathes* avant d'être remplacée par *Tout-Paris*), Rodolphe Salis et son fameux cabaret montmartrois, « Le Chat Noir » (ouvert en 1881) présentent également un magazine éponyme, dont les collaborateurs figurent parmi les plus grands noms des humoristes de l'époque (Émile Goudeau, Charles Cros, Alphonse Allais, Georges Lorin, Maurice Mac-Nab,...). Pendant cette période chargée de canulars et de rires à Paris, un enfant est né¹²⁰ dans une autre capitale européenne en 1880 et se trouvera, vingt ans plus tard, dans le même Paris pour s'aventurer dans les lettres et se faire un nom, c'est-à-dire celui de Guillaume Apollinaire.

Toujours éblouissants et « incohérents » par moments, les travaux des Hydropathes et d'autres fantaisistes sont assimilés par certains critiques aux mouvements d'avant-garde du XX^e siècle. Dans *Aux commencements du rire moderne : L'Esprit fumiste*, par exemple, Daniel Grojnowski donne le ton : « Ces poètes et artistes mineurs ont fondé, sans trop s'en rendre compte, une « avant-garde » qui se moque des écoles en

¹¹⁹ Le terme est conçu par Daniel Grojnowski pour désigner l'ensemble des groupes humoristiques parus pendant les dernières décennies du XIX^e siècle. Sa présentation concise et claire sur l'histoire de l'humour 1900 nous a beaucoup inspiré lors de la rédaction de cette petite introduction. Voir Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : L'Esprit fumiste*, José Corti, 1997, pp.39-53.

¹²⁰ Nous voulons tisser ici un rapport entre Apollinaire enfant et Croniamantal, pris tous les deux par un tourbillon de rires de natures différentes). Considéré comme un sosie fictif de l'écrivain, le héros du conte « Le Poète assassiné » fut soumis à « une heureuse influence » avant sa naissance, celle du tempérament joyeux. Car, alors qu'il était encore fœtus, il a été une fois « fort secoué par les rires » de sa mère (devant un spectacle burlesque, dans une brasserie munichoise), et a ainsi acquis « du véritable bon sens » propre aux « grands poètes » (*Pr* I, 239). Les rires entretiennent donc un lien particulier avec la poésie dans ce récit court « autobiographique » d'Apollinaire.

compétition. »¹²¹. Telle observation suggère donc qu'Apollinaire était pris entre deux grands courants de la libération créative (l'humour 1900 et les avants-gardes du XX^e siècle), en pleine modernité. De plus, la proximité et la collaboration de la littérature et de l'art qui réalisera un tour de force au siècle suivant, y compris et surtout dans la vie et l'écriture de notre auteur, caractérisent aussi une exposition des « arts incohérents » organisée par Jules Lévy, un associé des *Hydropathes*.

Certains traits du « Fumisme » relevés par Daniel Grojnowski – le goût de « se transfigur[er] volontiers en personnages de fiction » ou le « rire parisien » défini par Émile Goudeau¹²² – trouvent également des résonances dans l'écriture apollinarienne. En réalité, le rapport entre notre écrivain et les humoristes est un sujet relativement nouveau et peu traité. Avant le colloque de Stavelot de 2007 (sous le titre d'*Apollinaire et les rires 1900*), il n'a jamais, à notre connaissance, été abordé de façon scientifique et systématique. Le corpus de ladite conférence internationale couvre les carnets et agendas, les articles journalistiques, les pièces de théâtre, les contes et les poèmes. Tout cela montre que rapprocher l'esprit fumiste de l'humour/l'ironie apollinarien(ne) n'est pas dépourvu d'intérêt¹²³.

Hydropathes, Hirsutes, Incohérents, Zutistes, Jemenfoutistes,... ces marginaux pas peu fiers sur la scène artistico-littéraire 1878-1900, ainsi que leurs noms bizarres, devaient bien avoir de quoi attirer l'attention d'un curieux et un (futur) « esprit nouveau » comme Apollinaire (qui se voit d'ailleurs comme « une des plus grandes joies de l'humanité »), même si celui-ci ne parle que très peu ou pas du tout de ces personnalités pittoresques dans ses chroniques journalistiques, comme l'observe Daniel Delbreil¹²⁴. On constate donc la même réticence de la part d'Apollinaire qu'à l'égard des conteurs du romantisme noir, avec qui la critique littéraire de son temps le compare souvent. Il se peut que les « fumistes » de 1900 soient encore trop proches de lui (géographiquement et chronologiquement), pour qu'Apollinaire reconnaisse toute parenté littéraire avec ces « concurrents » potentiels. Après tout, n'a-t-il pas dit une fois que « [s]es maîtres sont loin dans le passé, ils vont des auteurs du cycle breton à Villon [...] » ? En s'alliant

¹²¹ *Aux commencements du rire moderne, op.cit.*, p.48.

¹²² *Ibid.*, p.49 et p.50.

¹²³ *Apollinaire et les rires 1900*, Actes du colloque de Stavelot (2007), édition établie par Claude Debon, Éditions Calliopées, 2011.

¹²⁴ Daniel Delbreil, « Apollinaire conteur et les humours 1900 », *Ibid.*, pp.83-84.

plutôt avec le classicisme, il prône toujours une modernité fondée sur la base solide de la tradition.

Certes, l'humour 1900 est à peine une « tradition » pour Apollinaire qui vivait au début du XX^e siècle. Néanmoins, la volonté des humoristes de « se moque[r] des écoles en compétition »¹²⁵ pouvait séduire un Apollinaire qui refusait toute adhésion à un mouvement spécifique, n'avait pas horreur du mauvais goût et aimait les calembours et les parodies. Afin d'étudier le lien supposé entre Apollinaire prosateur et cette « avant-garde » de la fin du XIX^e siècle, nous avons choisi deux jongleurs de mots comme représentants du côté humoristique, l'un pour sa célébrité et sa productivité, l'autre pour ses relations personnelles avec Apollinaire. Le premier, Alphonse Allais, est « l'humoriste par excellence, le numéro un » de la bande du *Chat noir*, d'après Jean-Claude Carrière¹²⁶. C'est le même Allais et ses récits courts qui ouvrent l'ouvrage critique de Claude Gagnière consacré à un (sous-)genre nommé « la fable express »¹²⁷. Le second est le singulier créateur d'*Ubu Roi* et de la Pataphysique. Apollinaire rencontra Alfred Jarry pour la première fois au printemps 1903, à l'occasion d'une soirée organisée par la revue littéraire *La Plume*¹²⁸. Alors débutant sur la scène littéraire, Apollinaire n'avait pas encore eu de livre publié. De sept ans son aîné, Jarry l'impressionna d'emblée par son apparence étrange (« Alfred Jarry [...] m'apparut comme la personnification d'un fleuve, un jeune fleuve sans barbe, en vêtements mouillés de noyé. »¹²⁹), son érudition et son comportement excentrique. En tant qu'écrivain, l'auteur du *Surmâle* a eu une certaine influence sur son jeune confrère. C'est ce que nous tâcherons de démontrer également à travers l'analyse suivante.

A. Apollinaire et Alphonse Allais (1854-1905)

Deux mentions du nom d'Allais et de ses oeuvres sous la plume d'Apollinaire

Signalons tout d'abord deux apparitions fugaces de l'humoriste sous la plume

¹²⁵ Se rapporter aux propos de Daniel Grojnowski cités plus haut dans cette étude.

¹²⁶ Jean-Claude Carrière est l'éditeur d'une anthologie consacrée aux écrivains-humoristes actifs entre 1840 et 1900. L'ouvrage se divise en deux grandes parties : « I. La Tradition » et « II. L'Humour moderne ». A. Allais et ses écrits figurent dans les dernières pages de la seconde partie. Voir Jean-Claude Carrière, *Anthologie de l'humour 1900*, Les Éditions 1900, 1988.

¹²⁷ Claude Gagnière, *La fable express : D'Alphonse Allais à Boris Vian*, Le Cherche midi, 2002.

¹²⁸ Apollinaire donne une description très pittoresque et détaillée de ce soir mémorable dans un écrit en mémoire de son ami, sous le titre de « Feu Alfred Jarry ». Pour ce témoignage, se rapporter à : *Pr II*, 1038-1039.

¹²⁹ *Ibid.*, p.1038.

d'Apollinaire. Parmi les textes journalistiques recueillis dans l'édition de « la Pléiade » (Tome II et III), le nom de l'humoriste n'apparaît qu'une seule fois, sans inspirer aucun commentaire d'Apollinaire chroniqueur. C'est dans « Les quais et les bibliothèques » (le texte fait partie du *Flâneur des deux rives*) que le nom d'Allais et le titre de son quatrième recueil, *Le Parapluie de l'escouade* (publié en 1893) sont mentionnés. L'ouvrage figure en effet dans un catalogue des livres curieux établi par un certain Monsieur Ed. Cuénoud, catalogue qu'Apollinaire qualifie d'« amusant », de « fantaisiste ». Selon lui, l'auteur de cette brochure est un « gérant d'immeubles à Montparnasse » qui « consacr[e] ses loisirs à la bibliophilie » (*Pr* III, 37). C'est donc l'un des personnages pittoresques qui croisent le chemin de l'inlassable flâneur des deux rives de la Seine.

Néanmoins, il est intéressant de constater la présence d'Allais dans le chapitre IV du roman pornographique d'Apollinaire, *Les Onze mille verges*. Cette circonstance aurait pu faire plaisir à l'humoriste qui ne dédaignait pas d'être grivois de temps à autre : lors d'une aventure orgiaque du héros dans l'Orient-Express, le narrateur chantonne deux vers licencieux d'Allais – *La trépidation excitante des trains / Nous glisse des désirs dans la moelle des reins* (*Pr* III, 905) – comme une sorte de prélude donnant suite à une série de scènes érotiques. Ces lignes sont effectivement tirées d'une nouvelle d'Allais intitulée « Tom » (figurée dans le recueil *Vive la Vie !*), dont le conteur les attribue à un certain Paul Marrot (notons que la citation exacte parle de *Vous* et non de *Nous*). Là, il est question d'un voyageur qui, arrivant tout seul par le train dans une petite ville, se voit bientôt guidé par un «chien épatant » pour chercher les plaisirs de la nuit.

Dépourvu de document fiable, nous ne sommes pas en mesure de savoir si Apollinaire a lu jadis quelques nouvelles de l'écrivain « chatnoiresque » (qui est de vingt-six ans son aîné), très productif entre 1881 et 1902. La mention du *Parapluie de l'escouade* dans *Le Flâneur des deux rives* ne suffit pas pour donner une réponse positive, surtout quand le catalogue en question n'est pas d'Apollinaire. De même pour la citation d'Allais dans *Les Onze mille verges*, puisque Apollinaire aurait pu avoir glané ces vers frivoles ailleurs sans lire réellement « Tom ». Bien que les deux écrivains se trouvent à Paris au tournant du siècle et fréquentent les mêmes quartiers (la butte de

Montmartre et la rive gauche) comme bien des hommes de lettres d'alors, ils ne se sont à notre connaissance jamais rencontrés. Pourtant, Allais et Apollinaire ont certains points en commun au niveau du tempérament. Car ce sont tous deux des âmes conviviales, amis dévoués, poètes galants, coquets et curieux de tout. Chacun vit au milieu d'un entourage cosmopolite, hétéroclite et gai, savoure la dernière décennie de cette Belle Époque de l'Exposition universelle, de curiosités exotiques, de rencontres littéraires, d'innovations technologiques, d'arts nouveaux, de mystifications, de rires... Disparu en octobre 1905, l'écrivain aîné n'a pas connu la grande guerre qui fera taire la gaieté parisienne si chère à lui-même et à ses camarades « les Hydropathes ».

La filiation littéraire entre Apollinaire et Allais pourrait s'établir, à notre sens, selon deux grands axes : l'inventivité et l'humour. Ce sont les moteurs de leur fantaisie. Face aux progrès scientifiques et technologiques connus depuis la révolution industrielle du XIX^e siècle, la fiction imite et s'inspire de la Vie. On voit naître dans la littérature des réflexions et inventions extraordinaires sur les plans thématique et formel. Hommes modernes de la Belle Époque, Apollinaire et Allais imaginent des sciences, des spécialistes et des créatures bizarres au sein de leur « laboratoire » littéraire. Leur créativité se manifeste également dans le domaine de l'art, par des mystifications et pièces innovantes. À part ces comparaisons thématiques, notre analyse va exposer une technique narrative qu'emploient conjointement les deux conteurs pour présenter une nouveauté imaginaire au lecteur. Pour ce genre de récit inventif, il faut aussi prendre en compte la tonalité légère et l'usage ludique du langage qui caractérisent l'écriture d'Allais. Qui dit jeux de mots ou calambours dit poète. François Caradec, éditeur d'une collection de récits courts intitulée *Tout Allais*, est formel sur ce point : « Le conte humoristique d'Alphonse Allais est une forme littéraire du XIX^e siècle au même titre que le poème en prose »¹³⁰. Si la présence du poète est un sujet passionnant lorsqu'il est question de la prose apollinaire (ce qui ne concerne pas uniquement les écrits humoristiques), nous verrons dans quelles circonstances le grand fumiste recourt à sa verve poétique pour écrire ses « histoires chatnoiresques »¹³¹.

¹³⁰ Alphonse Allais, *Tout Allais : Oeuvres anthumes I*, Édition établie par François Caradec, La Table ronde, 1970, p.VIII.

¹³¹ En parlant des contes de son premier recueil, *À se tordre*, Alphonse Allais évoque lui-même le terme « histoires chatnoiresques ».

En ce qui concerne nos lectures d'Alphonse Allais, nous avons exclu l'idée ambitieuse de parcourir l'ensemble des ouvrages de ce conteur-humoriste extrêmement productif. Nous nous appuyons, en effet, sur les deux premiers volumes de *Tout Allais* édités par F. Caradec. Ces ouvrages rassemblent huit recueils de nouvelles publiés entre 1891 et 1897, quand l'écrivain est au sommet de sa carrière : *À se tordre* (1891), *Vive la vie* (1892), *Pas de bile!* (1893), *Le parapluie de l'escouade* (1893), *Rose et vert-pomme* (1894), *Deux et deux font cinq* (1895), *On n'est pas des bœufs* (1896), *Le Bec en l'air* (1897).

Dans le laboratoire des conteurs

Si l'humour allaisien avait un visage, ce serait celui d'un pince-sans-rire. Alphonse Allais est un phénomène contradictoire dans l'univers des humoristes, celui qui occupe une place au plus haut niveau de l'art comique. Sous un masque de flegme, il rit, sourit, ricane, pleure de rire et fait mourir de rire, même devant les situations ou les thématiques les plus sérieuses. Les sujets « froids » comme la science et la technologie se traduisent par des opérations grotesques, des traitements insensés et des inventions farfelues dans les récits de ce génie de l'humour 1900. D'ailleurs, c'est par ce genre de fantaisie scientifique que nous pouvons rapprocher Allais d'Apollinaire et comparer leurs oeuvres bizarres.

Dans une nouvelle intitulée « Collage », Allais montre comment et pourquoi un certain Docteur Snowdrop pratique une opération spectaculaire en « unifiant » **littéralement** la moitié du corps de son épouse infidèle et celle de l'amant de la femme. Ainsi, le savant fou « cocu » exécute de façon atroce le « vœu » de la femme exprimé dans une lettre d'amour adressée à sa conquête: « Être toujours avec toi ; ne jamais nous quitter ; de nos deux êtres ne faire qu'un être... »¹³², et produit une espèce de monstre androgyne. Telle conséquence étonnante des relations extraconjugales nous fait penser au conte « D'un monstre à Lyon ou l'envie » d'Apollinaire. Car dans cette histoire pleine d'ambiguïté et de contradiction, le « monstre » en question est un fœtus « hermaphrodite » né après d'un acte d'adultère « implicite » entre une femme et son confesseur.

¹³² *Tout Allais : Oeuvres anthumes I, op. cit.*, p.18.

En outre, il existe de pareilles opérations de « collage » dans le monde apollinarien, bien que le terme « collage » soit remplacé par un autre, « chirurgie esthétique ». Ceci est en effet le titre d'un conte d'Apollinaire dont l'histoire, de même que « Collage » d'Allais, se déroule aux États-Unis : le narrateur visite un établissement médical spécialisé dans ce genre de pratiques et y rencontre un surveillant d'usine au bras de singe et aux cinq yeux, un homme politique au nez fait de râble de lapin et aux deux bouches et un sergent de ville à quatre bras. Selon le même narrateur, ces trois patients de la clinique ressemblent effectivement à des monstres mythologiques, à savoir Argus, la Renommée et Briarée. Certes, en qualifiant telles opérations d'« esthétiques », Apollinaire conteur ne cache pas une certaine ironie vis-à-vis de ces êtres difformes, mais il ressort également de « l'humour bleu »¹³³ par les réactions de ses deux personnages principaux (le narrateur et miss Ole, directrice dudit établissement), quand l'un se réjouit et l'autre se félicite des travaux des chirurgiens rapportés dans cette histoire fantaisiste. Pour sa part, Alphonse Allais sème les éléments de l'humour noir dans « Collage » tout en restant imperturbable devant le crime abominable commis par son chirurgien « cocu ».

D'après François Caradec, Allais a un sens du comique sec très proche des Anglais, même si cela ne l'empêche pas d'être anglophobe. Sous son apparence galante et impassible, l'assassin de « Collage » fait preuve justement d'une cruauté exceptionnelle teintée humour anglais, en exécutant son « oeuvre » à partir d'un jeu de mots. Car le mot « collage » veut dire non seulement l'action de coller mais encore le **concubinage** en langage familier, autrement dit la cause du crime de passion qui nous intéresse ici. Il arrive aussi que les jeux de mots soient liés aux activités illégales dans l'univers apollinarien. Citons ici deux exemples : un escroc « joue un bon tour » à des touristes étrangers dans « Le Guide » ; un « ravisseur » galant réussit à kidnapper une jeune fille dans « L'Albanais ». Pourtant, la victime du rapt accepte volontiers la demande en mariage de l'homme, « ravie dans tous les sens du terme [...] » (*Pr* I, 393).

Après la chirurgie et les opérations grotesques, voici un autre type de bizarreries

¹³³ Dans son analyse passionnante sur la « gamme » de l'humour apollinarien, Daniel Delbreil définit et commente ainsi « l'humour bleu » chez l'écrivain : celui-ci se plaît en effet à « proposer comme allant de soi ce qui, à l'évidence [...] ne va pas de soi. Par cette attitude globale d'accueil bienveillant du mystère, de l'incongru, voire de l'aberrant, Apollinaire retrouve l'une des postures favorites des conteurs fumistes qui affectaient le plus grand sérieux quand ils racontaient les histoires les plus abracadabrantes. ». Voir « Apollinaire conteur et les humours 1900 », *Apollinaire et les rires 1900, op. cit.*, p.91.

médicales qui intéresse Allais et Apollinaire : l'aléa dans le domaine pharmaceutique. Le premier raconte, dans « Le Comble du darwinisme », comment une maladie du cuir chevelu jugée incurable par la plupart des spécialistes est guérie un jour grâce à un sirop destiné à la purification du sang. Ce traitement bizarre est en effet dû à une erreur commise par un jeune pharmacien, qui se trompe d'étiquettes sur ses tubes¹³⁴. Un conte retrouvé d'Apollinaire, « L'Orangeade », présente également une guérison inexplicable : un homme qui souffre d'une maladie incurable retrouve la santé en buvant de l'orangeade, sur le conseil hasardeux d'un médecin. Contrairement au pharmacien qui, dans « Le Comble du darwinisme », se contente de signaler le cas bizarre à l'Académie de médecine¹³⁵, le médecin dans « L'Orangeade » tue son patient par sa « folie professionnelle » (*Pr I*, 505), afin de procéder à l'autopsie et chercher la cause de la guérison du malade. Cependant, ni Allais ni Apollinaire ne tentent de fournir une explication à ces miracles médicaux, ce qui distingue leur récit de la vraie science-fiction. L'humoriste du *Chat noir* présente simplement une farce pharmaceutique (comme il y en a tant dans son répertoire), alors qu'Apollinaire insiste sur le côté sensationnel de son histoire et non pas sur le fondement scientifique du fait.

L'aspect criminel, voire meurtrier, d'une science bizarre est mis en relief dans un conte d'Allais, « Graphologie ». La discipline citée dans le titre consiste essentiellement à décoder les caractères des gens à travers leur écriture. Un expert de ce domaine pointu constate un jour son penchant meurtrier en lisant un courrier qu'il écrit lui-même. Effrayé, le « futur » assassin se rend à la police pour demander l'arrestation immédiate de sa propre personne, mais on l'écoute point. En regagnant sa demeure, le graphologue tue son concierge, comme prévu. Ce fait divers imaginaire fait probablement écho au mouvement dit « L'Anti-concierge » préconisé par Sapeck, grand ami d'Allais et personnage haut en couleur (vers qui nous reviendrons bientôt). Mis à part la nature absurde de la « graphologie » allaisienne, cette faculté relevant de la divination (par écriture) nous fait songer à « la sciomancie » (la divination par les ombres pour prévoir la mort d'un individu) ou plutôt à « la Capnomancie » (un art de juger la personnalité des gens par la fumée de leur cuisine) présentées respectivement dans deux récits courts d'Apollinaire : « Le Départ de l'ombre » et « La Quatrième journée »).

¹³⁴ Ayant eu une formation pharmaceutique dans sa jeunesse et ayant travaillé dans des pharmacies parisiennes, Allais (fils d'un pharmacien normand) raconte beaucoup d'anecdotes et de plaisanteries issues de ce domaine. Cette anecdote ferait-elle partie de ses propres expériences ?

¹³⁵ *Tout Allais : Oeuvres anthumes I, op. cit.*, p.40.

Tournons-nous maintenant vers la technologie, secteur florissant à partir de la révolution industrielle du XIX^e siècle et adjuvant de la prospérité de la Belle Époque. Ses prodiges se glissent aussi bien dans la vie quotidienne que dans la littérature. Les fantaisistes et les humoristes 1900 sont, eux aussi, sous le charme du machinisme. L'une des plus grandes figures de l'humour 1900, Charles Cros, est à la fois scientifique et « technomane ». Cet ancien Hydropathe et chef des Zutistes suit attentivement les nouveautés et innovations de son temps et les communique à son ami Allais. En lisant les contes de ce dernier, on peut établir un gros catalogue d'inventions, d'appareils, d'engins ou simplement des idées ingénieuses liées à la technologie. Pourtant, comme ces nouveautés ou curiosités sont conçues dans les règles de l'art allaisien, elles sont destinées au mécanisme du comique et de l'absurde. Des récits comme « Le chambardoscope »¹³⁶, « Phares »¹³⁷, « Un nouvel éclairage »¹³⁸, « Le moderne financier »¹³⁹ et « Le clou de l'Exposition de 1900 : PROJET CAP »¹⁴⁰ (pour n'en citer que quelques-uns) proposent des inventions très efficaces pour provoquer le rire, mais trop peu sérieuses pour être inscrites dans le genre « science-fiction ».

Apollinaire conteur imagine aussi des machines bizarres. En effet, ses « trains de guerre » présentés dans le conte éponyme sont construits avec la verve fumiste. Publié en 1918 dans un hebdomadaire de guerre illustré, le conte est soumis au même « traitement insolite de la science auquel se plaît Apollinaire » dans les contes « cliniques » de l'écrivain, comme le remarque Michel Décaudin. En effet, l'histoire se déroule autour d'une « sinistre plaisanterie scientifique » (*Pr* I, 524) – voilà de quoi réjouir

¹³⁶ Rappelons l'intrigue : un fumiste abuse son entourage à l'aide d'une vieille montre de nickel. Il prétend que l'appareil est susceptible de prévoir un tremblement de terre.

¹³⁷ Un inventeur crée ce qu'il appelle « le phare odoriférant » : on met un puissant vaporisateur au sommet de chaque phare pour qu'il projette un parfum (de rose, de citron, de girofle...) vers la mer. C'est en distinguant donc différentes odeurs qu'un navigateur se repère dans la brume. Le narrateur se moquant de cette invention, propose à son tour une autre idée extravagante : un phare construit entièrement « en fromage de Livarot » dont l'odeur forte se répand de loin. En outre, ce type de phare comestible peut nourrir les gardiens en cas de tempête.

¹³⁸ Un certain Lafoucade compte fonder une compagnie bizarre – la *Société d'éclairage par les yeux de Tigres*. Le nom de la société explique tout : il s'agit essentiellement d'élever des tigres adultes et d'installer leurs cages partout pour remplacer des lampes à gaz.

¹³⁹ Le banquier d'un établissement privé (nommé subtilement « Crédit Lyonnais » [un jeu de mots facile], car la banque se situe à Lion-sur-Mer) fait fabriquer un guichet-échafaud et l'installe à la caisse. Une trentaine de garçons de recettes venant d'autres banques y périssent donc les uns après les autres ! Les billets de banques qu'ils apportent entrent naturellement dans la poche de leur bourreau.

¹⁴⁰ Voici un des « bluffs » du Captain Cap, l'un des amis d'Allais qui apparaît plusieurs fois dans les œuvres de l'humoriste (nous reparlerons bientôt de ce personnage pittoresque) : Cap conçoit un aéronef qui comporte un « immense sac de gaze », dans lequel il enferme des millions de sauterelles et puces. Ces insectes sautillants constituent donc la force ascensionnelle de l'appareil.

Alphonse Allais et ses confrères – d’une expérimentation interminable qui consiste à transformer la chaleur des corps humains en force motrice pour les trains. S’absorbant entièrement dans sa fantaisie, le mécanicien farfelu refuse de laisser descendre les passagers (tous attachés à leur place) avant que ses travaux touchent à leur fin.

Les inventions fantaisistes liées au corps humain peuvent également se retrouver dans certains contes d’Allais. Nous pensons notamment aux corps-explosifs évoqués dans « Une idée lumineuse » et « La vérité sur l’exposition de Chicago »¹⁴¹, ainsi qu’à l’homme-ballon dans « L’Auto-ballon »¹⁴². Par ailleurs, le mode de narration employé dans « Trains de guerre » est celui du « récit enchâssé », mode privilégié de la tradition du conte (*Les Mille et une nuits*, *Décameron*, *Les Contes de Canterbury*...). En guise d’une chronique journalistique, le conte d’Apollinaire nous offre une version modernisée du récit enchâssé : le premier narrateur (le chroniqueur) de « Trains de guerre » ne se prononce qu’au début et à la fin du récit, donnant la parole au second (le correspondant du chroniqueur, sa « source » journalistique) qui relate une expérience extraordinaire dans une lettre. Pour sa part, Allais adopte souvent la même technique narrative (dans « Une communication intéressante », « Avec des briques », « Le scandale de la fête de Neuilly », « Trois records » (pour les deux premiers), « Proposition d’un malin Polonais », « Une drôle de lettre »...). Ce type de narration s’emploie fréquemment dans les contes du XIX^e siècle, puisque la plupart des récits courts sont à l’origine destinés aux journaux ou aux revues littéraires. D’ailleurs, la publication dans la presse est particulièrement intéressante pour un fabulateur, puisque cela semble renforcer **la vraisemblance** de ses histoires (fictives). Comme nous le verrons plus tard, Apollinaire maîtrise très bien ce mode narratif pour conter des bizarreries.

Rappelons que le chroniqueur dans « Trains de guerre » a un penchant pour « les singularités de la vie et des mœurs » (*Pr* I, 522). C’est une des raisons pour lesquelles son correspondant lui transmet le renseignement sur les travaux d’un mécanicien « bizarre et ingénieux » (*Pr* I, 523). Dans les oeuvres d’Alphonse Allais, il ne manque ni

¹⁴¹ Dans les deux contes, il s’agit d’un nouveau mode de funérailles, qui transforme les cadavres en matières inflammables comme des pétards, fusées, explosifs, chandelles, etc.

¹⁴² Victime d’un naufrage, le capitaine d’un brick chargé d’acide sulfurique avale quelques gorgées de ce produit. Grâce à la réaction chimique (de l’acide, du fer et de l’eau), son corps est empli tout d’un coup d’hydrogène, ce qui lui permet de s’élever jusqu’à la surface de la mer et de s’envoler dans les airs.

d'amateurs de bizarreries, ni d'inventeurs singuliers. En effet, l'un de ces personnages prétend avoir un goût immodéré pour toutes les propositions novatrices (« Une idée lumineuse »)¹⁴³ ; un autre – qui n'est autre qu'Allais lui-même – se voit fort séduit par une correspondance pleine d'« aperçus ingénieux, [d']idées neuves, [de] conceptions hardies », dont l'idée de fabriquer un « champignon-parapluie » (« Une communication intéressante »). Il y a aussi cet étrange chroniqueur dans « La vérité sur l'exposition de Chicago », qui célèbre « tout le sensationnel, tout le frisson nouveau qui se dégage de cette incomparable manifestation du génie humain »¹⁴⁴ ; dans un autre récit intitulé « Une drôle de lettre », un jeune confrère d'Allais, Gabriel de Lautrec, qui lui parle un jour de la « montre-revolver ».

Mis à part les ressemblances de goût entre les personnages principaux, les deux récits allésiens en question – « La vérité sur l'exposition de Chicago » et « Une drôle de lettre » – ont une structure narrative similaire à celle de « Trains de guerre » : un narrateur-auteur qui ouvre et termine l'histoire et un narrateur-correspondant qui raconte le contenu principal du récit. Soulignons également que le conteur fumiste d'« Une communication intéressante » et d'« Une drôle de lettre » (voir ci-dessus) aime s'introduire ou introduire ses connaissances (amis ou contemporains) dans ses histoires, sans les masquer par un pseudonyme. Quant à Apollinaire, il use aussi de la même licence littéraire en écrivant certains contes humoristiques (« Petites recettes de magie moderne », « Arthur roi passé roi futur » ou « Le Rabachis »). En effet, telle confusion entre la réalité et la fiction nous ouvre justement une nouvelle perspective pour rapprocher les deux écrivains étudiés.

Les mystifications et les arts bizarres

Alphonse Allais se montre ahuri devant l'imagination débordante d'un personnage « épatant » surnommé le Captain Cap (Albert Caperon), ami dans la vie réelle et héros principal de nombreuses historiettes contées par l'humoriste. Bien souvent, c'est aussi grâce à lui qu'Allais tombe sur d'autres figures pas moins intéressantes que Cap¹⁴⁵. Ce

¹⁴³ Écoutons ses propres paroles : « [...] lorsqu'une idée me paraît pratique, ingénieuse ou simplement bizarre, je n'hésite pas à sacrifier un million ou deux pour en accomplir la réalisation ». Voir *Tout Allais : Œuvres anthumes I, op. cit.*, p. 340.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 587.

¹⁴⁵ Allais n'a-t-il pas reconnu cela dans un récit fantaisiste intitulé « La Question des ours blancs : devant le Captain Cap » : « J'adore les différentes relations de Cap. Presque toujours, avec elles, j'éprouve une

dernier est une sorte d'homme-encyclopédie hors du commun, ayant dans la tête les informations et connaissances les plus décalées et passionnantes, dont la plupart sont des « hyperboles » et « bluffages ». L'écrivain explique sa fascination pour le Captain Cap dans un récit éponyme¹⁴⁶ et ses mots en disent long sur cette personnalité pittoresque : « Le récit de ses aventures, les petits airs exotiques qu'il [Cap] se plaît à fredonner entre temps, ses aperçus toujours neufs, sa haine de la bureaucratie et de l'Europe, tout en Cap me charma et nous fûmes vite d'excellents amis »¹⁴⁷. Amis dans la vie et dans la fiction. Parmi l'entourage d'Apollinaire, il existe un autre personnage pas moins truculent que Cap : Géry Pieret. Notre écrivain décrit ainsi Pieret à sa fiancée Madeleine en 1915 : « [un] garçon intelligent mais fou et sans scrupules ». Sous la plume d'Apollinaire conteur, il devient le protagoniste d'une série de six nouvelles dans *L'Hérésiarque et C^{ie}*, portant le nom romanesque de Baron Ignace d'Ormesan.

Tandis qu'Allais construit peu à peu le cycle de Cap et publie en 1902 un recueil baptisé *Le Captain Cap, ses aventures, ses idées, ses breuvages*, Apollinaire termine son premier recueil de contes par la série titrée « L'Amphion faux messie ou histoire et aventures du baron d'Ormesan ». Comme ce qu'est Cap aux yeux de son ami humoriste, d'Ormesan intrigue et amuse beaucoup son ancien camarade de collège, narrateur principal du « Guide » et du « Toucher à distance ». De même que le Captain, qui jongle avec différents rôles (inventeur, artiste, mystificateur, homme politique, bon vivant, amateur des bars américains,...), le héros apollinarien se métamorphose dans chaque histoire : il est inventeur d'un nouvel art et cambrioleur dans « Le Guide », cinéaste redoutable dans « Un beau film », le Bon Samaritain dans « Le Cigare romanesque », touriste craintif dans « La Lèpre », aventurier du genre « western » dans « Cox-City », scientifique ambitieux et faux messie dans « Le Toucher à distance ».

Mis à part ces deux héros-caméléon de série, il y a d'autres inventeurs bizarres ou canulars artistiques dans notre corpus. Avec toujours des *amis* talentueux au premier rang, signalons d'abord qu'Apollinaire dit ne pas pouvoir vivre sans amitié dans l'un de ses poèmes « bestiaires », « Le Chat » (*Des amis en toute saison / sans lesquels je ne*

sensation de pittoresque, rarement trouvée ailleurs »? Voir *Tout Allais : Œuvres anthumes II*, Édition établie par François Caradec, La Table ronde, 1967, pp. 155-156.

¹⁴⁶ Se rapporter à *Tout Allais : Œuvres anthumes I, op. cit.*, p.XXXVII.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.490.

peux pas vivre). Trois contes apollinariens, « L'Ami Méritarte », « Mon cher Ludovic » et « L'Étoffe invisible » abordent justement les inventions ingénieuses des « amis » des narrateurs. Allais, de son côté, conte aussi avec délice diverses oeuvres bizarres de ses connaissances. Par exemple, une mystification de Sapeck (Eugène Bataille, fantaisiste légendaire du temps d'Allais, à qui celui-ci consacre plusieurs articles) qui fait sensation dans un village normand en organisant un défilé des « zèbres » (lesquels ne sont en réalité que des chevaux ordinaires peints), dans un conte titré « Les Zèbres ». Par ailleurs, Allais imagine encore ce qu'il appelle la « thérapeutique décorative » dans un conte éponyme, dont le narrateur présente une méthode innovante de son ami peintre : cela consiste à choisir certaines matières bienfaisantes (iode, goudron...) pour faire des oeuvres d'art qui, à part leur fonction décorative, peuvent apaiser également des malades. Malgré la nature fumiste du récit, « Thérapeutique décorative » se tourne, nous semble-t-il, vers cette modernité réclamée par les avant-gardes du XX^e siècle, avec une collaboration interdisciplinaire (en l'occurrence, l'art et la médecine) et l'utilisation de nouveaux matériaux pour révolutionner la création artistique.

Ce genre de subversions culturelles a lieu aussi dans la mode vestimentaire, à laquelle s'intéressent nos deux écrivains. On les voit exposer leurs goûts pour l'originalité et la bizarrerie. Sous un titre transparent – « Les Modes de cet hiver », un récit anecdotique présente un renseignement de seconde main sur les tendances vestimentaires des hommes et femmes d'alors (il s'agit à nouveau d'une lettre signée d'un ami dandy et adressée à « mon cher Allais »)¹⁴⁸. Le thème du texte nous fait penser à deux écrits d'Apollinaire, à savoir le chapitre XIII du « Poète assassiné » et « L'Étoffe invisible ». En effet, le conteur fumiste parle spécifiquement des tenues et coiffures hors du commun des jeunes mariées, très différents des modèles traditionnels. Par exemple, on remplace la robe blanche (couleur « trop salissante ») par une autre aux couleurs plus vives et gaies (vert ou rouge) ou même par un costume d'écurie et une casaque bleue¹⁴⁹. Pour la coiffure, au lieu de porter celle aux fleurs d'oranger (« cet emblème usé »), certaines choisissent des « légumes de pot-au-feu » comme motifs. Si Apollinaire se sert également de nouveaux matériaux, il va encore plus loin. D'abord, l'auteur du « Poète

¹⁴⁸ Un texte inséré dans un autre et présenté comme une information de seconde main est une des formes typiques des échos journalistiques. Des conteurs fantaisistes ne se privent pas de cette forme, très commode pour rapporter un fait qui provoque l'incrédulité. D'ailleurs, le conteur-échetier des « Modes de cet hiver » prétend avoir emprunté « à la plume d'autrui ma tâche de ce jour ». Voir *Tout Allais : Œuvres anthumes I, op. cit.*, p.512.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.513.

assassiné » imagine une mode « simple et pleine de fantaisie » (*Pr I*, 275). On voit effectivement défiler une série de vêtements et d'accessoires pas moins étonnants que la création allaisienne : des costumes et chapeaux ornés d'objets invraisemblables (bouchons de liège, bouquins, arêtes de poisson, coquilles Saint-Jacques, animaux vivants, etc.). À cette collection impressionnante nous devons ajouter ensuite une « étoffe chaude comme la laine et transparente comme le cristal » inventée par un couturier singulier (*Pr I*, 534). Si les robes faites de cette matière innovante existaient hors du monde de la fiction, elles auraient peut-être leur place à côté de la couture « simultanée » de l'artiste d'avant-garde, Sonia Delaunay.

Au sujet des arts nouveaux, il arrive que les artistes ingénieux puissent être dangereux. Le protagoniste d'une nouvelle d'Allais, « Une mort bizarre », peint un paysage marin en mélangeant de l'eau de mer avec de la peinture. Il offre ensuite ce tableau à son amie. À cause de sa contenance en eau de mer, l'œuvre d'art est sensible au rapport des forces gravitationnelles entre la terre, la lune et le soleil. La jeune fille qui la détient se noie donc un jour dans la marée qui déborde du cadre du tableau. À la fois fantaisiste et sinistre, « Une mort bizarre » rappelle, de loin, une thématique du romantisme noir représentée par l'Anglais Thomas de Quincey et son livre, *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*. Le crime comme art, ou l'art criminel, intéresse aussi le conteur Apollinaire, qui met en scène des artistes assassins dans « Un beau film » et « L'Ami Méritarte ». Par rapport au premier conte, un « drame » meurtrier identique se trouve dans le répertoire allaisien : le narrateur de « La vérité sur l'exposition de Chicago » relate comment une pièce de théâtre baptisée *Abraham Lincoln* est représentée d'une manière tout à fait inattendue. Pour chaque séance, le dramaturge choisit en effet un nouvel acteur pour incarner le président assassiné. Car celui qui joue précédemment a été *réellement* abattu sur la scène, sous les yeux des spectateurs ! De même que le *vrai* crime organisé et tourné par les malfaiteurs cinéphiles dans « Un beau film » d'Apollinaire, *Abraham Lincoln* remporte un grand succès auprès d'un grand public friand de sensationnel.

La similarité entre nos deux écrivains ne s'arrête pas là. Un art de spectacle, assez répandu dans les programmes des cabarets fin de siècle, inspire encore la verve fabulatrice de chacun. C'est la ventriloquie, qui est au centre de deux contes : « Cruelle

énigme »¹⁵⁰ d'Allais et « Les Souvenirs bavards » d'Apollinaire. D'une manière générale, l'intrigue de l'un est quasiment identique à celle de l'autre : conduit à la première personne, chaque récit a pour narrateur un voyageur seul qui prend pension dans un hôtel moyen (un établissement parisien pour « Cruelle énigme », une *boarding-house* londonienne pour « Les Souvenirs bavards »). Étant logé dans une chambre mal insonorisée, ce narrateur est d'abord attiré et puis intrigué par les conversations entre ses voisins dans la pièce adjacente, avant de découvrir la vérité (dévoilée par l'hôtesse). Il se trouve que le voyageur n'a qu'un voisin, qui est ventriloque.

Si ce résumé succinct peut très bien s'appliquer aux deux histoires (la curiosité du narrateur-voyageur / les voix et dialogues des voisins → la découverte de la vérité), il faudrait peut-être signaler une grande différence concernant la narration. Contrairement au conteur des « Souvenirs bavards », Allais ne nous raconte pas d'emblée l'histoire principale du voyageur et de son voisin prodige, mais il prend d'abord le temps de décrire l'aspect cosmopolite de l'hôtel et de raconter une anecdote (concernant la rencontre et puis de l'union entre un clown féroïen et une jeune Arménienne). La digression et la richesse anecdotique sont deux traits majeurs de l'écriture et du spectacle comiques, visant à proposer au lecteur/spectateur « un plat » le plus copieux possible. Maître dans ce domaine, Alphonse Allais a souvent tendance à s'écarter momentanément d'un sujet principal en abordant une ou deux anecdotes qui lui viennent en tête, et puis revient brusquement « à ses moutons », mine de rien. Quant à Apollinaire, il emploie des techniques identiques pour écrire « Le Rabachis », « Petites recettes de magie moderne » et « Arthur roi passé roi futur ».

Comme l'art du ventriloque, l'écriture allaisienne est avant tout un spectacle, dans la mesure où la plupart des textes de l'humoriste sont censés être dits devant un public de cabaret. Plus précisément, c'est un spectacle destiné non seulement à provoquer les rires, mais aussi à faire découvrir des idées étonnantes. Avec une habileté linguistique et une imagination sans bornes qui touche presque toutes les disciplines, le fantaisiste du *Chat noir* rejoint donc le prosateur de « l'esprit nouveau » par l'humour et le goût de la surprise. Victimes de leur réputation dans l'histoire de la littérature française, lui et ses

¹⁵⁰ Il est à noter que deux récits courts d'Alphonse Allais portent le même titre- « Cruelle énigme ». Celui dont nous parlons ici figure dans le recueil *À se tordre*.

confrères fumistes risquent très souvent d'être marginalisés par les critiques, quand leurs noms ne sont pas éliminés dans des manuels scolaires. Chislam Borrow – le ventriloque apollinarien dans « Les Souvenirs bavards » – incarne bien le triste destin d'un farceur, et nul n'excelle mieux à masquer son côté sérieux que l'artiste du comique. Les « fumisteries » d'Allais balancent entre la cruauté et l'humour, les rires et les cris, la « mine de rien » et la surprise. Tout comme les « philtres de [P]hantase »¹⁵¹ et d'autres écrits d'Apollinaire, lesquels confondent la vérité et l'illusion, les saints et les pêcheurs, le burlesque et l'érudition. Bref, les deux conteurs créent à leur propre manière un univers poétique plein de surprises et de nouveautés, où l'imagination est Dieu.

B. Apollinaire et Alfred Jarry (1873-1907)

Jarry vu par Apollinaire : l'un de ses « contemporains pittoresques »

Jusqu'ici, tous les écrivains que nous avons convoqués aux côtés d'Apollinaire n'ont pas vécu dans la même ère que lui. Sauf Alphonse Allais, mais à notre connaissance aucun document n'atteste de liens personnels entre l'humoriste et Apollinaire. En revanche, celui qui intéresse maintenant notre recherche entretient une relation joviale avec Apollinaire, faisant partie des connaissances littéraires de notre auteur au début de sa carrière¹⁵². Apollinaire décrit, entre autres anecdotes croustillantes, sa première rencontre avec Alfred Jarry dans un article publié en mémoire de l'auteur d'*Ubu Roi*. Intitulé « Feu Alfred Jarry »¹⁵³, ce texte rédigé en 1909 n'est qu'un des nombreux articles signés Apollinaire faisant référence à Jarry ou ses oeuvres. Sous la plume d'un Apollinaire journaliste, cette personnalité haute en couleur jongle avec plusieurs rôles dans la vie : c'est un proche du Douanier Rousseau¹⁵⁴, client fidèle de certains cafés et brasseries parisiens, glouton de « pickles »¹⁵⁵, fier détenteur d'un pistolet (des anecdotes liées à ce pistolet contribuent à la légende fort caricaturale de l'intéressé), lecteur assidu qui a un certain respect pour les grands classiques (ex. « La

¹⁵¹ Rappelons que ce joli terme fait partie de la dédicace signée par l'écrivain pour désigner tous les textes figurés dans *L'Hérésiarque et C^e*.

¹⁵² Apollinaire se souvient de cette période (« vers 1903 ») dans un article intitulé « Le Quartier latin » (1913). Le nom d'Alfred Jarry est cité parmi ceux des familiers de la Closerie des Lilas. Voir *Pr* II, 1218.

¹⁵³ *Ibid.*, pp.1038-1044.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.627.

¹⁵⁵ *Pr* III, 50.

Chartreuse de Parme » de Stendhal¹⁵⁶), dessinateur brillant, auteur d'*Ubu Roi* et de l'*Almanach du père Ubu*, grand poète burlesque et bien entendu, écrivain « pataphysicien ». Surtout, les trois derniers rôles forgent l'écriture très particulière et curieusement moderne de Jarry, qui semble d'ailleurs prémonitoire si l'on pense au Surréalisme à venir. Alors que les deux numéros de l'*Almanach du père Ubu* sont copieusement farcis de curiosités de toutes sortes, la poésie burlesque et la « Pataphysique » engendrent plus ou moins des bizarreries voire des surprises, autrement dit les grands thèmes de notre recherche.

En ce qui concerne le qualificatif *burlesque*, nous constatons pourtant un flottement dans la critique littéraire d'Apollinaire lorsque ce mot est appliqué à Jarry ou à son écriture. Dans « Feu Alfred Jarry » (paru dans *Les Marges*, en 1909), Apollinaire ne veut pas entendre le terme *burlesque* employé par « quelqu'un » pour désigner Jarry comme « le dernier auteur burlesque ». « C'est une erreur ! », insiste-il. De même pour les auteurs satiriques de la Renaissance qui, selon Apollinaire, sont plus que des « burlesques ». Le critique préfère des expressions fines comme l'« allégresse particulière » ou les « débauches de l'intelligence » pour décrire cette tradition de la satire et la trivialité, qui va des grands esprits de la Renaissance jusqu'à Jarry (« le dernier de ces débauchés sublimes » (*Pr II*, 1042)). Paradoxalement, Apollinaire désigne le même Jarry comme « le dernier grand poète burlesque » (*Pr II*, 795) dans un autre article (de critique d'art cette fois-ci) publié en 1914 et intitulé « Jarry dessinateur »¹⁵⁷. Quatre ans plus tard, l'auteur de *L'Esprit nouveau et les poètes* reparle du lyrisme jarryque mais évite de nouveau le terme *burlesque* en cherchant d'autres mots. En effet, on y retrouve un Jarry militant de la poétique du rire (en opposition à la poétique de l'horreur et de la mélancolie chère aux romantiques). C'est grâce à lui que « le rire s'él[ève] des basses régions où il se tordait [...] » et que *le ridicule* « a sa place dans la poésie [...] » (*Pr II*, 948). Et l'esprit nouveau apollinarien tente de conserver la pureté de tout ce qui est « ridicule ».

Ses articles journalistiques montrent qu'Apollinaire n'est pas étranger aux travaux littéraires de son confrère aîné. Des ouvrages comme *Ubu Roi*, *Gestes et opinions du*

¹⁵⁶ *Pr II*, 1485.

¹⁵⁷ Dans ce texte assez bref, Apollinaire veut notamment sensibiliser le grand public au sujet d'un talent peu connu d'Alfred Jarry (qui est également un remarquable graveur sur bois), en-dehors de son statut d'écrivain. Voir *Pr II*, 795-796.

docteur Faustroll, pataphysicien, Le Surmâle, ainsi que la traduction de Jarry de *La Papesse Jeanne*, sont mentionnés au moins une fois dans ses chroniques. Notons toutefois que, dans la plupart des cas, Apollinaire se contente de rappeler soit un certain détail d'un ouvrage, soit le titre. Deux articles parus dans les échos du *Mercur de France* nous paraissent particulièrement intéressants, puisqu'ils montrent la connaissance d'Apollinaire du contenu de deux livres importants de Jarry. Le premier (« La Foire de Leipzig et les succédanés ») est un petit reportage sur la foire annuelle allemande de l'année 1917, où l'on introduit de nouveaux succédanés alimentaires. Afin de donner au lecteur l'idée précise du « souvenir écœurant d'expériences de bouche extrêmes désagréables » (*Pr* III, 514) de certains rédacteurs des journaux locaux qui ont dégusté ces ersatz, Apollinaire recourt à un plat bizarre figuré dans le menu de la mère Ubu, c'est-à-dire les fameux « choux-fleurs à la merdre ». Quant au second texte (« La Double sextuplette »)¹⁵⁸, il a pour sujet l'apparition en Angleterre d'un nouvel engin, à savoir un vélo collectif conduit par douze personnes dont onze sont aveugles. En apprenant cette information, Apollinaire se souvient de « certains passages du *Surmâle* » de son ami défunt, qui aurait pu imaginer un pareil engin¹⁵⁹. On est en 1918, c'est-à-dire seize ans après l'apparition du roman de Jarry.

Comme Apollinaire n'ignore pas les publications de Jarry, ce grand ami dont l'excentricité l'émerveille dès le premier jour de leur connaissance, quelle a pu être sa réaction en lisant les ouvrages « bizarres » de Jarry ? Car, malgré sa célébrité parmi les lettres modernes françaises, Jarry reste un auteur hors norme et moins accessible (à l'exception de la série d'*Ubu*, sa création la plus célèbre et célébrée), ses écrits ne connaissant aujourd'hui qu'un lectorat restreint, surtout universitaire. Même à sa propre époque, l'écriture jarryque troublait déjà ses contemporains intellectuels. Nous ne pouvons pas nous empêcher de sourire en lisant le conseil de Félix Fénéon adressé à l'inventeur de la « Pataphysique », en 1896 :

« Pourquoi n'enverriez-vous pas à la *Revue blanche* un peu de copie, peut-être quelque chose que vous aimeriez beaucoup et qui ne serait pas trop abstrus (pour la première fois!...) »¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Voir *Pr* III, 532.

¹⁵⁹ Dans un grand recueil d'œuvres (poésie et prose) d'Alfred Jarry publié chez Robert Laffont, une note d'éditeurs nous rappelle que les bicyclettes collectives furent à la mode fin du XIX^e siècle et que maintes courses eurent alors lieu entre ce type de bicyclette et le train. Sous le titre de « La Course des dix mille milles », le chapitre V du *Surmâle* témoigne justement de cette tendance en mettant en compétition une « quintuplette » et un train express. Pour la note d'éditeur en question, voici la référence du recueil : Alfred Jarry, *Œuvres*, volume établi sous la direction de Michel Décaudin, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 2004, p.1312 (Note 51).

¹⁶⁰ Propos cités par François Caradec. Voir François Caradec, « Alfred Jarry, témoin de son temps »,

Or, Apollinaire n'est pas un lecteur comme les autres. Que ce soient ses choix de lectures ou une partie de sa thématique, ils indiquent bien un penchant naturel pour tout ce qui est étrange, étonnant, pointu, fantaisiste, nouveau et créatif. Ainsi aurions-nous du mal à imaginer son indifférence vis-à-vis de l'érudition de l'écrivain pataphysicien et de ses écrits « abstrus ». Comme l'exprime plus haut la citation de *L'Esprit nouveau et les poètes*, le lyrisme jarryque est compatible avec la poétique défendue par Apollinaire lors de la conférence au Vieux-Colombier. Pourrions-nous parler de l'influence de Jarry sur la prose d'imagination d'Apollinaire ? De toute manière, leur intérêt commun pour l'extrémité et le (pseudo-)scientifique attire d'emblée notre attention. Deux grands romans de Jarry — *Le Surmâle : roman moderne* et *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien : roman neo-scientifique* — prouvent sa volonté de placer ces inventions sous le signe de la modernité. Apollinaire connaît certainement ces deux ouvrages, rappelons-nous : les titres et le terme « pataphysique » paraissent plusieurs fois sous la plume du journaliste. Quant à la fiction apollinarienne, l'interrogation de l'écrivain sur le temps, la capacité du corps humain et ses limites, ainsi que le désir d'imposer ses propres règles à travers des mécaniques imaginaires, sont aussi deux ressorts qui font agir la « science » dans le monde jarryque.

Le Surmâle vs le Prince Vibescu

L'éditeur Paul Gayot manifeste sa réserve quand on classe « très superficiellement » *Le Surmâle* dans la catégorie du roman d'anticipation¹⁶¹. Nous préférons parler ici du « mythe moderne », étant donné que Jarry crée dans son livre un « Indien » moderne¹⁶² doté par nature d'une puissance herculéenne, et inspiré sans doute par des « super-héros » légendaires. Afin de justifier l'existence de ce type de personnages extraordinaires, les personnages savants du *Surmâle* citent ou font référence à plusieurs ouvrages mythiques témoignant les exploits du sexe masculin dans les chapitres I et III. Le plus fervent parmi eux est le protagoniste du roman, André Marcueil (qui se révèle plus tard être le surmâle lui-même). Contre toute évidence « scientifique » proposée par le docteur Bathybius, Marcueil argumente sur « les forces humaines illimitées »

Alfred Jarry (Actes du colloque de Cerisy de 1981), Éditions Pierre Belfond, 1985, p.160.

¹⁶¹ Se reporter à l'introduction du *Surmâle* signée Paul Gayot dans : Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.*, p.797.

¹⁶² Dans le roman, Jarry indique les sources des prouesses sexuelles de « l'Indien ». Il s'agit d'une citation de Rabelais : « [...] l'Indien « tant célébré par Théophraste, Pline et Athénée », lequel, rapporte d'après ces auteurs Rabelais, « avec l'aide de certaine herbe le faisait en un jour soixante-dix fois et plus » ». *Ibid.*, p.807.

permettant de faire l'amour pendant une certaine durée, en citant (entre autres exemples) la vigueur sexuelle d'Hercule et la nymphomanie de Messaline dans le chapitre III¹⁶³. D'une part, le raisonnement démontré par les savants de Jarry nous paraît assez proche de celui avancé par Apollinaire dans *L'Esprit nouveau et les poètes*. Car les deux écrivains croient en une « vérité supposée »¹⁶⁴ sous la forme de fable ou de mythe, et chacun s'engage aussi pour imaginer les siennes. D'autre part, le surmâle jarryque a bien un avatar apollinarien, c'est-à-dire le prince Vibescu dans *Les Onze mille verges*.

De même que l'Indien pour Théophraste, Rabelais ou Jarry, Vibescu est d'abord une créature exotique (l'hospodar de la Roumanie). L'exotisme est le signe fort de l'Eros, de l'imaginaire « décadent » du XIX^e siècle, tel qu'il apparaît sur la toile de Delacroix ou dans la poésie de Baudelaire. Que ce soit le prince Vibescu ou l'Indien de Jarry, chacun cherche à conquérir l'infini du désir à travers le corps : le premier décrit une fois sa tâche de l'impossible par cette vantardise (devant sa première conquête parisienne) – « Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion » (*Pr* III, 892) – et enchaîne innombrables rencontres amoureuses tout au long du roman. Sous le déguisement de l'Indien/le Surmâle, André Marcueil est l'incarnation pure de la force masculine qui se manifeste par le cyclisme et l'amour physique. Machines¹⁶⁵ de guerre dans les champs de l'Amour (sexuel), ces surhommes tuent et jouissent convulsivement entre corps et cadavres. Cela donne d'ailleurs une dimension criminelle à leur histoire¹⁶⁶.

Or, malgré une certaine affinité entre eux, Mony et André sont deux personnalités fondamentalement différentes, voire aux antipodes l'une de l'autre. Si le prince roumain descend peu et prou de la lignée du libertinage du Marquis de Sade (à qui Apollinaire voue ouvertement de l'admiration), le héros jarryque est peut-être l'un des prédécesseurs de l'androïde qui enflamme l'imagination des auteurs de la

¹⁶³ Les hypothèses de Marcueil sur la sexualité masculine/féminine sont largement basées sur la mythologie (qu'il lit comme un document « historique », donc véridique). Tout cela présente une certaine analogie avec le « drame surréaliste » d'Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias*, notamment au sujet de l'éventualité de l'Homme en tant que porteur d'enfant.

¹⁶⁴ Un terme conçu par Apollinaire pour désigner toute hypothèse qui n'est pas dénuée de bon sens, malgré sa nature ou apparence invraisemblable. Voir *Pr* II, 950.

¹⁶⁵ Le mot « machine » a plutôt un sens figuré dans le cas du personnage apollinarien. Car, malgré sa virilité extraordinaire, Vibescu reste humain, tandis que Marcueil « n'est pas un homme » mais « une machine » selon le docteur Bathybius qui observe la performance du Surmâle.

¹⁶⁶ Une série de viols commis par le Surmâle nous laisse penser également aux « crimes sensationnels commis sur des femmes » décrits dans « Le Juif latin », un des contes de *L'Hérésiarque et Cie*.

science-fiction moderne. Rappelons l'incipit provocant du *Surmâle* : « L'amour est un acte sans importance, puisqu'on peut le faire indéfiniment ». Prononcés par André Marcueil, ces propos sont finalement contredits par son expérience amoureuse avec Ellen Elson, mais confirmés curieusement par *Les Onze mille verges* d'Apollinaire.

En fait, le sens de « l'amour » se trouve d'emblée au cœur du débat qui ouvre le premier chapitre du roman de Jarry, entre André Marcueil et ses convives. En gros, on se demande si c'est une affaire du corps (action) ou du cœur (sentiment)¹⁶⁷. Contrairement à un Vibescu libertin qui embrasse joyeusement les plaisirs sensuels depuis l'adolescence, le Surmâle jarryque mène longtemps une vie chaste avant de laisser sortir « la bête »¹⁶⁸ en lui, mais il ne goûte point de plaisir dans l'excès de ses activités. Car Marcueil est une « machine » de sexe totalement « programmée » (si l'on nous permet d'employer ce terme postmoderne) pour la répétition de l'acte sexuel, qui est pour lui « si naturel » et donc « sans importance ». La phrase cynique de Marcueil citée ci-dessus pourrait s'adapter au roman érotique apollinarien : Mony Vibescu explore et expérimente le sexe sous toutes les formes possibles, si bien que l'amour devient presque mécanique et insignifiant comme concept pour ce débauché ; l'essentiel se trouve, en revanche, dans la jouissance et la multiplication des actions. D'une certaine manière, on peut dire que Jarry et Apollinaire tentent de répondre à ces questions quasi-philosophiques : le sentiment amoureux naît-il de l'amour charnel ? Est-ce que l'un est séparable de l'autre ? Alors que le pornographe des *Onze mille verges* coupe presque tout lien entre la chair et le cœur, le créateur du *Surmâle* impose une leçon d'initiation à son « super-héros ». En effet, la vision de Marcueil sur l'amour évolue au cours du roman, ce qui le distingue non seulement de Vibescu mais également fait du *Surmâle* une drôle d'histoire d'amour.

Les trois derniers chapitres (Ch. XII, XIII, XIV) relatent comment l'Indien bestial de Jarry se mue peu et prou en « Homme » (en tant qu'être humain), grâce à une jeune femme audacieuse. L'érotisme serait donc un moyen pour le romancier/le héros d'explorer non seulement l'amour physique mais surtout l'amour sentimental, avec

¹⁶⁷ Au vu de sa première phrase citée ci-dessus, André Marcueil entend clairement par « l'amour » un acte sexuel. Il est intéressant de remarquer qu'une invitée rétorque en « minauda[nt] » : « Je croyais [...] que l'amour était un sentiment ». La Femme joue effectivement un rôle éclairant dans l'histoire du *Surmâle*.

¹⁶⁸ Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.*, p.812.

certains éléments familiers également à l'Éros apollinarien. La mise en scène du chapitre XII du *Surmâle* – notamment la présence d'un personnage masqué et d'un « phonographe haut-parleur » – nous rappelle bizarrement une scène dans le chapitre IV du « Roi-Lune » : le Louis II de Bavière d'Apollinaire se penche sur un engin phonographique et ne veut voir personne devant lui sans masque. L'union étrange entre l'érotisme et la technologie – trait caractéristique du « roman moderne » jarryque – est d'ailleurs cruciale dans la composition du « Roi-Lune », comme nous le verrons plus tard. En outre, le titre du chapitre XII du *Surmâle*, « Ô beau rossignolet », serait-il une référence possible de cette image de « rossignol » choisie par Apollinaire conteur, entre autres, pour représenter le sexe du vagabond-séducteur dans « D'un monstre à Lyon ou l'envie » ? Comme ces deux récits apollinariens contiennent chacun une certaine charge érotique, leur rapprochement avec *Le Surmâle* ne nous paraît pas totalement gratuit.

Sur le plan de l'écriture, la seconde partie du chapitre XII du *Surmâle* nous frappe par l'alternance de prose et de poésie, à savoir les lignes de l'histoire et les vers d'une chanson d'amour populaire : le couple André/Ellen s'aime sous l'influence de la musique sortant du phonographe. Il faut surtout retenir ici deux éléments majeurs qui enflamment également certains amoureux apollinariens dans *Les Onze mille verges* : **le lyrisme** et **la technologie** comme philtres. Nous songeons particulièrement à cet étrange « ménage à quatre » (Mony Vibescu / Cornabœux / Estelle Ronange / Mariette) qui se forme dans les wagons-lits de l'Orient-Express (un instrument mécanique), ou à « la trépidation existante des trains » chantée par Allais qui contribue également à la jouissance de Vibescu (Chapitre IV). Le prince improvise de surcroît des vers galants pour séduire sa nouvelle maîtresse, tandis que celle-ci lui récite un poème de Baudelaire. Or, nous verrons plus tard à quel point le lyrisme est faux, qu'il tisse un voile rose pour estomper l'horreur du crime commis dans cet épisode grotesque des *Onze mille verges*. Dans *Le Surmâle*, le désir suscite l'amour sentimental, qui inspire à son tour la verve poétique : Marcueil fait des vers après son dernier exploit sexuel auprès d'Ellen (Chapitre XIII : « La Découverte de la femme »). Ses vers saturés de références bibliques et homériques (inspirées du prénom Ellen/Hélène) plairaient à Apollinaire poète. Nés avec une force physique surhumaine, le Surmâle et Vibescu tombent finalement à cause de l'excès de « l'amour », le sentimental pour le premier et le physique pour le second. D'ailleurs, « la statue équestre » commémorative du prince

défunt serait, à notre sens, la représentation apollinarienne de l'homme-bête, autrement dit d'un Surmâle *primitif* qui ne sait qu'assouvir son « besoin [sexuel], si « naturel » ! »¹⁶⁹.

La problématique spatio-temporelle et le facteur H.G. Wells

À travers les exploits sportifs et sexuels de Marcueil, le « roman moderne » de Jarry est fondé sur la dynamique qui passe entre la mécanique et l'amour, deux thèmes pas aussi éloignés qu'on pourrait le croire. Après tout, ce sont deux sources d'inspiration de l'humour 1900, et dont la combinaison cause toujours du sensationnel et de la surprise. Vers la fin du *Surmâle*, le mécanicien Arthur Gough construit une « machine-à-inspirer-l'amour » dans le but de pouvoir transformer la mentalité d'André Marcueil. Ce scientifique ingénieux et ses deux collègues n'attendent point un résultat totalement bouleversant : c'est le Surmâle (déjà) amoureux qui va influencer leur engin, donc « c'est LA MACHINE QUI DEVINT AMOUREUSE DE L'HOMME » (*sic*)¹⁷⁰. Tous les passionnés de SF peuvent y reconnaître un signe avant-coureur de l'Intelligence Artificielle, un sujet de l'actualité même. Écrivains des mythes modernes, Apollinaire et Jarry se penchent de surcroît sur la problématique du temps et de l'espace qui a déjà obsédé beaucoup de leurs confrères. Nés dans une époque encore sous l'effet de la révolution industrielle, ils sont sensibles au clivage entre le passé et la modernité.

Sans privilégier ni l'un ni l'autre, les deux auteurs étudiés introduisent, par exemple, la fusion des motifs appartenant à différentes époques dans des histoires censées être situées à un temps « moderne », comme « Le Roi-Lune » et *Le Surmâle* : le palais souterrain de Louis II de Bavière (ressuscité début XX^e siècle par Apollinaire qui l'appelle le Roi-Lune) est alimenté par l'électricité et décoré d'un style assez novateur, mais les habits royaux restent archaïques. Construit au temps de Louis XIII, le manoir familial d'André Marcueil est aussi équipé de « lampadaires électriques ». Même pendant la période de construction de cette résidence, l'architecte du XVII^e siècle *a prévu* déjà l'invention des voitures dans un avenir lointain. On a conçu donc des rayons énormes réservés aux futures automobiles¹⁷¹. En mélangeant les différentes temporalités

¹⁶⁹ Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.*, p.812.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.867.

¹⁷¹ L'auteur du *Surmâle* parle effectivement de « quelque obscure prescience de génie » de l'architecte du manoir des Marcueil. On trouve dans ses descriptions une des plus belles phrases du livre pour chanter la créativité et la vision de l'Artiste/l'Inventeur : « Il est certain qu'il n'y a point de raison que les hommes

et les plaçant sur le même plan, Apollinaire et Jarry échappent aux entraves du Temps à l'aide de la plume. Tout se passe comme si tels agencements leur permettaient d'atteindre l'Éternité, état idéal qui fait fantasmer tant d'écrivains.

Malgré ce terrain commun pour traiter la question spatio-temporelle, Apollinaire et Jarry ont recourt pourtant à des approches assez différentes (ces différences révèlent effectivement deux styles distincts pour composer les récits à caractère « scientifique »). Par rapport à un Jarry qui se glisse sous la peau du docteur Faustroll en proposant des « solutions imaginaires », avec des explications fort techniques et souvent détaillées, Apollinaire se veut plus littéraire que scientifique. En effet, il n'approfondit pas vraiment ses « théories » comme l'inventeur de la Pataphysique, et les appareils apollinariens paraissent rudimentaires en apparence. L'auteur de *L'Esprit nouveau et les poètes* n'a-t-il pas déclaré que « [...] c'est au poète d'en imaginer de nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser » (*Pr II*, 950) ?

Réalisables ou non, les machines présentées dans « Le Toucher à distance » ou « Le Roi-Lune » d'Apollinaire témoignent d'une vive curiosité, incontestable chez l'auteur, pour les avancées de la technologie (ex. la TSF, la phonographie, la photographie, le cinéma...). Sur la base de la problématique spatio-temporelle, Apollinaire associe d'ailleurs le corps (humain) avec la machine, donnant lieu à l'omniprésence d'un d'Ormesan-faux Messie (« Le Toucher à distance ») ou l'« orgie anachronique » d'un groupe de libertins passéistes (« Le Roi-Lune »). La technologie et ses composants favorisent donc la réalisation du désir de l'homme. Par conséquent, il n'existe pas de rivalité entre l'être humain et l'engin dans ces univers apollinariens, contrairement à ce que Jarry nous montre dans *Le Surmâle*, à travers la course épique qui oppose un groupe de cyclistes à un train.

Maîtriser les règles du temps et de l'espace avec l'aide d'un engin imaginaire, c'est un grand sujet par excellence de la science-fiction. À ce propos, Jarry exprime plus d'une fois son enthousiasme pour le romancier britannique H.G. Wells et sa « machine à explorer le temps » dans sa critique littéraire. Un essai signé Dr. Faustroll, paru dans le

travaillent à faire durable s'ils ne supposent confusément que leur œuvre a besoin d'attendre quelque surcroît de beauté, qu'ils sont incapables de lui fournir aujourd'hui, mais que lui réserve le futur. On ne fait pas grand, on laisse grandir. » Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.*, p.813.

Mercur de France (en 1898 : la même année que celle où Jarry termine le roman *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*), nous paraît particulièrement révélateur : le thème clé de Wells y est examiné, en effet, dans l'optique de la Pataphysique. Composé de cinq parties, ce *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps* (par abréviation : *Commentaire*) étant conduit d'une manière fort précise et saturé de termes et de calculs scientifiques, donne lieu à « un mariage complexe de la critique littéraire et la rêverie scientifique » selon Patrick Besnier¹⁷². Comme pour beaucoup de « solutions imaginaires » jarryques, l'auteur pataphysicien développe avec soin sa théorie, en l'occurrence l'apparence et le fonctionnement de la machine à explorer le temps, en un langage plus technique que littéraire. Certes, le nom de Wells n'est point cité dans le *Commentaire*, mais on y trouve des allusions à *The Time machine* publié en 1895 à Londres (la traduction française de cet ouvrage apparaît pour la première fois entre 1898 et 1899 dans le même *Mercur de France*, sous le titre de *La Machine à explorer le temps*¹⁷³). Jarry reprend, en effet, certains termes ou idées provenant du romancier anglais, par exemple des mots comme « l'Explorateur du temps », « la Durée » ou le concept fascinant de « la quatrième dimension ». Notons d'ailleurs que son *Commentaire* est publié peu après l'apparition du roman wellsien en volumes.

Quelques années plus tard, un jeune écrivain nommé Guillaume Apollinaire s'intéresse, lui aussi, à la recherche spatio-temporelle. En tant que critique littéraire, il parle à plusieurs reprises des oeuvres de Wells, dont la célèbre *La Machine à explorer le temps*. Ce roman d'anticipation stimule l'imagination d'Apollinaire comme il l'a fait chez le critique-inventeur du *Commentaire* en question. Apollinaire construit aussi ses propres engins dans « Le Roi-Lune », où le terme « l'explorateur du temps » est employé pour désigner l'usager de ses machines. Mis à part l'aspect sensuel de ces machines, le narrateur du « Roi-Lune » parle de l'usage plus sérieux de ces engins du temps, qui pourraient faciliter les travaux des historiens : il est possible que cette fantaisie scientifique développée dans le chapitre III du « Roi-Lune » soit inspirée par une partie de la conversation entre les convives et l'Explorateur du temps (le protagoniste du roman) dans le chapitre I de *La Machine à explorer le temps*. Ainsi H.G.

¹⁷² Voir sa « Note sur le *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps* », *Ibid.*, p.480.

¹⁷³ *Ibid.*, p.480.

Wells exerce-t-il une certaine influence sur l'imagination « scientifique » des deux écrivains étudiés.

Les formules et recettes du rire

Par rapport aux « vérités supposées » et aux inventions scientifiques que nous venons d'évoquer, il existe une autre catégorie de textes souvent qualifiés d'« utiles » ou de « pratiques » par leurs auteurs, mais qui s'inscrivent en réalité à un registre peu sérieux, voire burlesque. Il s'agit principalement d'une écriture en fragments, souvent dans un contexte journalistique, que les fumistes fin de siècle s'approprient pour célébrer l'absurde par des recettes ou conseils bizarres de toutes sortes. Esprit léger et inventif, Jarry fait paraître deux numéros d'une publication intitulée l'*Almanach du père Ubu* en 1899 et 1901¹⁷⁴. Ce sont des calendriers illustrés composés d'une grande variété d'écrits relevant de la vie quotidienne (renseignements (pseudo-)médicaux, recettes culinaires, signes astronomiques, prévision météorologique...) et aussi des pièces théâtrales, dans lesquelles se trouvent (naturellement) les Ubu et C^{ie}. Dans ces deux almanachs, on peut trouver une rubrique dite des « Connaissances utiles » où Jarry partage avec les lecteurs bien des astuces conçues à la manière pataphysicienne. L'écriture de la rubrique et ses thèmes nous paraissent comparables avec la composition de « Petites recettes de magie moderne » d'Apollinaire.

Que ce soient les « connaissances » jarryques ou les « recettes » magiques apollinariennes, elles sont seulement valables dans un univers insensé. Signalons d'ailleurs que les connaissances qualifiées d'« utiles » mais en réalité abracadabrantes du Numéro I de l'*Almanach du père Ubu* sont sélectionnées dans une anthologie intitulée *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle*¹⁷⁵ (nous regrettons bien que le récit d'Apollinaire ne soit pas inclus, car il semble que le texte aurait dû enrichir cette anthologie assez représentative du genre humoristique et faire découvrir au lecteur une facette peu connue de notre écrivain). Dans son premier almanach illustré, publié en 1899, le père Ubu/Jarry dévoile effectivement une science bizarre en proposant quatre petites solutions, dont les unes paraissent plus extravagantes que les autres. Il suffit de

¹⁷⁴ On peut retrouver les deux almanachs du Père Ubu en intégralité dans : Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.*, pp.395-473.

¹⁷⁵ Les « connaissances utiles » du père Ubu sont classées dans la section titrée « L'Art du bref ». Cette section est composée de sept sous-parties, et le texte de Jarry se trouve dans la catégorie dite « Bric-à-brac ». Voir Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle : Anthologie*, José Corti, 1990, pp.643-644.

lire les titres (mis en *italiques* dans le texte original) pour percevoir l'originalité de ces renseignements : *Pour teindre les cheveux en vert / Pour faire tomber et choir les dents / À faire que vin vienne en dégoût à quelque ivrogne / Pour affiner l'or avec les salamandres*. Et le contenu de ces connaissances ne peut que satisfaire la curiosité de tous les amateurs du genre.

Un an plus tard, on retrouve une rubrique consacrée au même type d'écriture – cette fois-ci sous le titre de « Connaissances utiles et inventions nouvelles » – dans le second et dernier almanach de Jarry. Rédigées sous forme d'une « lettre confidentielle » signée Père Ubu et adressée à un Monsieur Possible du « Bureau des inventions et brevets », ces nouveautés ubuesques n'ont rien à envier à celles d'un Alphonse Allais. L'intention d'Ubu est claire : il veut faire *breveter* ses trois inventions. Le soi-disant « Docteur en pataphysique » énumère donc ses « solutions imaginaires » pour innover à partir de trois objets banals : le parapluie¹⁷⁶, les pantoufles et les gants. Ainsi avons-nous sous les yeux trois exemples parlants de la Pataphysique, avec lesquels Jarry véhicule de nouveau sa vision du monde assez étonnante, qui défie les idées reçues.

Lisons maintenant les « petites recettes » d'Apollinaire : à première vue, la mise en page est identique à l'agencement des « connaissances utiles » du père Ubu, surtout à celles qui sont figurées dans l'almanach de 1899, avec les intertitres mis en italiques et les « remèdes » nettement séparés les uns des autres. Même la structure de certains intertitres est peu et prou similaire dans le conte apollinarien et le texte jarryque : trois des quatre titres des connaissances utiles (*Pour teindre les cheveux en vert / Pour faire tomber et choir les dents / Pour affiner l'or avec les salamandres*) sont des syntagmes constitués de la préposition « pour » suivi d'un infinitif et son objet, alors que cinq des neuf intertitres des « Petites recettes de magie moderne », encore plus précis, s'ouvrent avec un substantif (l'objet clé) suivi de la préposition « pour », d'un infinitif et son objet (*Pommade pour éviter les pannes en automobile / Vinaigre pour trouver les pièces de cent sous / Poudre antihygiénique pour avoir beaucoup d'enfants / Eau-de-vie pour bien parler / Conjuración pour gagner à la Bourse*).

¹⁷⁶ Il serait intéressant de comparer le parapluie jarryque avec celui d'Alphonse Allais. L'homme du *Chat Noir* propose sa version innovante de l'accessoire dans un conte intitulé « Une invention : Monologue pour Cadet ». Comme le père Ubu, l'idée d'inventer un parapluie spécial vient à l'esprit d'Allais lorsqu'il se promène un jour pluvieux sous les arcades de la rue de Rivoli, à Paris. Est-ce un hasard ?

En employant « pour » dans la plupart des cas cités ci-dessus, les auteurs étudiés insistent donc sur la conséquence de chaque méthode proposée. Quant à leur structure globale, les deux récits sont présentés sous la forme de renseignements de seconde main¹⁷⁷, ce qui est annoncé à l'incipit : les connaissances du père Ubu sont « les Secrets de son savant ami [,] le révérend seigneur ALEXIS, Piémontais »¹⁷⁸, tandis que les recettes d'Apollinaire proviennent, prétend-il, d'un magicien anonyme. Que ce soit « les Secrets » ou l'anonymat de la source, ce sont des moyens permettant aux écrivains de mimer l'aspect mystérieux d'un savoir obscur du temps perdu.

Or, les « recettes de magie moderne » apollinariennes se distinguent de la magie noire « à l'ancienne », susceptible d'ébranler une âme superstitieuse du Moyen Âge ou de troubler le cœur d'un romantique du XIX^e siècle. Ce sont plutôt le travail d'un magicien-fumiste destiné exclusivement à faire rire. En apparence, Apollinaire, tout comme Jarry, semble vouloir rendre de la crédibilité à ses blagues déguisées en faisant appel même aux témoins – de préférence des personnalités connues, estimables et surtout *réelles*. C'est ainsi que le père Ubu parle de « son savant ami », un certain Alexis le Piémontais (un occultiste italien du XVI^e siècle) et qu'Apollinaire convoque dans son conte certains amis écrivains (André Billy, Paul Fort et René Dalize) reconnaissables même sous leurs initiales. En réalité, l'intervention de **la vraisemblance** dans ces récits imaginaires contribue à pousser le comique à son « comble » (un concept si familier chez un Alphonse Allais).

« Petites recettes de magie moderne » et les « Connaissances utiles » étant au fond des récits humoristiques avec des titres pseudo-sérieux (différents des titres du « réalisme sérieux » dont parle Gérard Genette¹⁷⁹), ceux qui adoptent une recette ou une « connaissance » n'auront très probablement pas le résultat garanti par le titre. En effet, le narrateur de « Petites recettes de magie moderne » lance une sorte d'avertissement au lecteur dès le début du conte : « Je n'ai pas idée de la valeur réelle des recettes que l'on va lire. Mais elles m'ont paru suffisamment singulières pour exciter la curiosité » (*Pr I*, 365). La singularité et la curiosité sont les idées clés qu'il faut retenir de cette

¹⁷⁷ La double narration (ex. un conte ou une fable rédigés sous la forme d'une lettre ou d'un manuscrit retrouvé) était la structure narrative préférée des humoristes 1900. Dans ce présent travail, nous avons étudié quelques cas d'Alphonse Allais.

¹⁷⁸ Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.*, p.401.

¹⁷⁹ L'expression est citée par Daniel Delbreil. Voir *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, p.103.

déclaration. Pour sa part, que pense Jarry/le père Ubu de son propre ouvrage humoristique ? Écoutons-le : « [...] de par ma chandelle verte, mon Almanach la donne aux lecteurs à force de rire. Encore une économie de médecin»¹⁸⁰. Et Riewert Ehrich, spécialiste de Jarry, rappelle combien l'écrivain se méfie de ce qu'il surnomme avec dédain les « merdecins » (Apollinaire a emprunté ce néologisme et l'a employé dans *Les Mamelles de Tirésias*, comme l'indique Riewert Ehrich)¹⁸¹. Bref, on aura donc compris : pour Apollinaire et Jarry, « la valeur réelle » de leurs solutions dites magiques ou utiles repose sur l'étendue considérable de l'imagination et des bienfaits qu'elles apportent aux lecteurs. D'autant plus qu'imaginer des nouveautés étonnantes avec humour, cela fait partie de la vocation du Poète définie dans *L'Esprit nouveau et les poètes*¹⁸². Sous ce dernier aspect, Alphonse Allais et Alfred Jarry ont bien réussi dans leurs jeux.

¹⁸⁰ Alfred Jarry, *Œuvres, op. cit.*, p.405.

¹⁸¹ Riewert Ehrich, « L'Écho du rire de Jarry chez Apollinaire : Du merdecin à la mère des seins », *Apollinaire et les rires 1900, op. cit.*, p.43 et p.45.

¹⁸² « Le domaine le plus riche, le moins connu, celui dont l'étendue est infinie étant l'imagination, il n'est pas étonnant que l'on ait réservé plus particulièrement le nom de poète à ceux qui cherchent les joies nouvelles qui jalonnent les énormes espaces imaginatifs. » (*Pr* II, 950-951).

PARTIE II.
LES JOURNAUX (INTIMES) DE
L'HÉRÉSARQUE

Chapitre I. Bizarre et anecdotes

1. Apollinaire, collectionneur de curiosités

Parmi toutes ses qualités, Guillaume Apollinaire en a une qui est particulièrement favorable pour la création littéraire, surtout lorsqu'il s'agit de la recherche de matériaux : sa curiosité. Durant la vie éphémère et brillante de notre écrivain, la curiosité et la joie de vivre vont toujours de pair, se manifestant en tous les états dans son écriture. Dans le portrait d'un auteur polyvalent qu'elle sait croquer d'une manière précise, Claude Debon évoque le « je » journaliste-anecdotier qui se faufile dans les articles et chroniques d'Apollinaire¹ et y voit une source précieuse et plutôt sûre en matière de biographie, par rapport aux multiples « masques » que porte l'écrivain dans sa prose d'imagination et sa poésie. La chercheuse mentionne notamment le petit recueil de textes journalistiques, *Le Flâneur des deux rives*, dans lequel se dessine le profil « d'un amateur de « curiosa », qui redit en mineur l'insolite, le bizarre auxquels s'alimente sa rêverie poétique »². Ajoutons d'ailleurs le fait qu'en 1910, Apollinaire songea à créer une revue qui ne porterait pas d'autre nom que *Curiosa*³.

Comme ce rêve ne s'est jamais réalisé, ce sera dans les écrits dits « anecdotiques » signés Apollinaire en tant que collaborateur de certaines revues, que l'on pourra observer un homme de lettres assidu, amoureux de la Vie et de ses composants divers. Ce genre particulier de journalisme sera le sujet central de l'une de nos études intitulée « Apollinaire, anecdotier de son temps ». Avant de nous intéresser aux activités journalistiques de l'écrivain, suivons d'abord les pas de l'homme Apollinaire au quotidien, dont la curiosité semble indissociable de sa passion pour la littérature et le savoir en général. Dans *Le Flâneur des deux rives*, il est avant tout un bouquinier qui fréquente les Quais (« cette délicieuse bibliothèque publique » (*Pr* III, 34)) et les librairies du Quartier latin. Quand les occasions se présentent, il aime tant causer de tout et de rien avec les amis des livres, qu'ils soient bouquinistes, libraires, imprimeurs, bibliophiles ou amateurs de bibliothèques. Les textes comme « La librairie de M. Lehec

¹ Jean Burgos, Claude Debon et Michel Décaudin, *Apollinaire, en somme*, Honéré Champion, 1998, pp.88-92.

² *Ibid.*, p.90.

³ C'est l'un des « projets sans suite » d'Apollinaire énumérés par Michel Décaudin dans : *Le Cubisme et l'esprit nouveau*, études et informations réunies par Michel Décaudin, *Guillaume Apollinaire I.*, « La Revue des lettres modernes », Minard, 1962, p.77.

», « Les Quais et les bibliothèques » et « Le couvent de la rue de Douai » témoignent de la curiosité de l'auteur et de son regard bienveillant sur ces (petits) métiers littéraires tenus par de braves gens hauts en couleur.

Apollinaire, c'est aussi un familier des « grandes bibliothèques ». Une habitude bien tenue depuis son adolescence à Nice et marquée ensuite par les établissements parisiens comme la Mazarine et la Bibliothèque Nationale. En ce qui concerne le second établissement, nous avons sous les yeux un article de l'écrivain publié dans *Paris-Journal*, en février 1910, afin de soutenir un ami qui déplore la « pauvre collection » de la Nationale ; Apollinaire surnomma d'ailleurs ironiquement l'édifice de la rue Richelieu « la bibliothèque sans livres » (*Pr I*, 1402). Un mois plus tard, il poursuivrait son accusation dans *L'intransigeant*, concernant cette fois-ci l'inefficacité du personnel de la même bibliothèque. Une partie importante de cet article fut ensuite reproduite et insérée dans un conte intitulé « Le Rabachis ». Le narrateur y relate d'une façon humoristique une expérience de consultation fâcheuse à la Nationale.

« [...] dans l'intention de prendre des notes en vue d'un ouvrage intitulé : *Comment le déroulement à rebours des films cinématographiques influe sur les mœurs*, je m'en allai à la Bibliothèque nationale » (« Le Rabachis », *Pr I*, 530).

C'est donc le début d'une (més)aventure du futur grand nom de la littérature française du XX^e siècle dans la grande bibliothèque parisienne en question. L'anecdote n'est pas sans intérêt puisqu'elle dévoile à la fois une image rare de notre auteur – celle d'un lecteur assidu et désespéré devant l'impuissance des bibliothécaires – et son admiration (au niveau intellectuel) pour la cinématographie. Plus tard, nous verrons comment le septième art a pu inspirer et enrichir la prose d'imagination apollinarienne.

Cet observateur astucieux de la vie courante, habitué des libraires et bibliothèques, se mue en touche-à-tout de la littérature. Intéressé perpétuellement par différents genres et projets littéraires, Apollinaire porte effectivement plusieurs casquettes pendant sa carrière : poète, conteur, romancier, dramaturge, amateur et critique d'art, échetier assidu, préfacier des collections de « curiosa » et auteur discret de quelques textes pornographiques. Sa curiosité lui procure d'ailleurs un compliment qu'il a du mal à admettre de la part de son entourage et de ses contemporains: l'érudition, qualité «

jamais pédante et toujours curieuse »⁴. Le poète Paul Léautaud, par exemple, garde pour son confrère « [c]urieux, même un peu mystérieux » un souvenir sympathique :

« Je le sens [...] très intelligent fureteur, secret, l'esprit nourri de livres rares, peu connus presque ignorés, très cosmopolite par ce côté. Je le lui ai dit une fois, il y a quelque temps, quand il publia l'*Hérésiarque* : « C'est avec tout cela que vous faites vos livres. » Il s'en est défendu, surtout pour ses vers, qu'il prétend être le plus lui-même. »⁵ (Nous soulignons.)

L'« *Hérésiarque* » en question, c'est bien *L'Hérésiarque et C^{ie}*. Ce livre « très nourri » selon l'auteur lui-même, contient un savoir ample et pointu par moments sur la tradition judéo-chrétienne, ses mystères, ses secrets et ses contradictions. André Fonteyne consacre une vingtaine de pages de son ouvrage critique *Apollinaire prosateur : L'Hérésiarque et C^{ie}* au thème de « l'érudition », qui est selon lui le premier « ingrédient » du conte apollinarien⁶, à part « l'érotisme » et « la surprise ». Aux yeux de Marcel Adéma – l'un des premiers biographes de l'écrivain –, l'image d'un Apollinaire cultivé est également liée à sa gourmandise. Le fait que ce gourmet légendaire se plaise à partager autour de la table des recettes fantaisistes et des anecdotes bizarres relatives à la nourriture, est désormais connu. Tout cela provient d'une « connaissance de faits curieux puisés dans des ouvrages à peu près ignorés »⁷, et fait écho aux propos de Paul Léautaud cités ci-dessus. Mythe ou réalité, *l'érudition* d'un Apollinaire curieux nous renvoie donc à un travail de documentation peu systématique mais spontané qu'il pratiquait de longue date.

A. Le *Journal intime 1898-1918*

Très jeune, notre auteur avait déjà l'habitude de glaner des renseignements de toutes sortes dans la vie quotidienne et de prendre des notes. Son journal intime, à savoir un petit cahier usuel qu'il a conservé et employé à plusieurs reprises pendant vingt ans de son existence⁸, témoigne partiellement de son penchant pour les anecdotes bizarres. Avant qu'il ne se serve d'un journal intime à proprement dit, ce cahier est d'abord rempli de « DOCUMENTS »⁹ variés que son jeune maître choisit de noter à sa guise. Comme le remarque Michel Décaudin, les huit premières pages de ce précieux

⁴ Ces mots sont de René-Guy Cadou, l'auteur de *Guillaume Apollinaire ou l'artilleur de Metz*. Ils sont cités par André Fonteyne. Voir *Apollinaire prosateur : L'Hérésiarque et C^{ie}*, op. cit., p.35, note (2).

⁵ Cité par Marcel Adéma. Voir *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, Plon, 1952, p.141.

⁶ *Apollinaire prosateur : L'Hérésiarque et C^{ie}*, op. cit., pp.35-56.

⁷ *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, op. cit., p.132.

⁸ Michel Décaudin a édité et fait publier ce document précieux : Guillaume Apollinaire, *Journal intime 1898-1918*, édition présentée et annoncée par Michel Décaudin, Éditions du limon, 1991.

⁹ « DOCUMENTS », ce mot écrit en capitale d'imprimerie occupe effectivement la première page du cahier, juste au-dessus de la signature d'Apollinaire.

document seraient déjà l'esquisse de *La Vie anecdotique*¹⁰ à venir. On trouve donc parmi ces pages une grande variété des « petites merveilles du quotidien » : fragments de conversation saisis au hasard, historiettes racontées par un camarade et par « maman », interview avec un aliéniste, extrait de fait divers, curiosités ramassées lors du voyage en Allemagne, titres d'ouvrages lus ou à lire, deux ou trois informations sur la préhistoire, etc. En réalité, c'est seulement à partir du 4 janvier 1903 que commence l'écriture du journal intime, même s'il est tenu de manière assez irrégulière.

Nous pourrions tirer quelques constats intéressants à travers les données disparates des huit premières pages au caractère « anecdotique ». Par exemple, il est amusant de constater que l'attention d'Apollinaire pour les personnages hauts en couleur se manifeste très tôt, dès l'âge de dix-huit ans (en 1897). Le premier renseignement noté dans le journal que l'on a sous les yeux aujourd'hui¹¹ fournit bel et bien une preuve de ce penchant. Quatre anecdotes concernant Raoul Gunsbourg, l'excentrique directeur du Théâtre de Monte-Carlo à l'époque, sont regroupées sous le titre *Gunsbourgiana*. Elles portent sur les exigences irraisonnables de Gunsbourg au point de vue musical, sur sa perception des couleurs différente de celle des autres, ainsi que sur son goût du travestissement. Bref, l'excentricité de cet homme de caractère mérite bien la première place dans la documentation du futur anecdotier du *Mercur de France*.

Le deuxième constat : certains matériaux notés dans ce journal intime d'Apollinaire pourront être exploités plus tard dans ses travaux littéraires. Parmi ces curiosités utiles, soulignons deux exemples représentatifs : d'abord, en 1898, le jeune Guillaume note dans le journal une historiette racontée par James Onimus, un ancien camarade du collège Saint Charles de Monaco. Avec de petites retouches, cette histoire bizarre enrichira plus tard « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul » (conte publié pour la première fois en 1905), plus précisément l'épisode touchant à une bague ornée d'un calcul extrait de sa vessie qu'offre un vieillard odieux à sa jeune maîtresse. Ensuite, nous avons découvert dans le même journal intime des notes sur un personnage mythique, qui figure dans le premier conte de *L'Hérésiarque et Cie*, « Le Passant de Prague » : le Juif errant. Avant de créer son propre Isaac

¹⁰ Il s'agit de la chronique anecdotique d'Apollinaire dans le *Mercur de France*. Nous en reparlerons bientôt.

¹¹ L'éditeur précise qu'une quinzaine de pages ayant été arrachées au début, le contenu de ces pages perdues reste, et restera très probablement à jamais, énigmatique.

Laquedem, Apollinaire note dans son cahier deux oeuvres qui pourraient inspirer peu ou prou « Le Passant de Prague » : *Isaac Laquedem* d'Alexandre Dumas père et la *Chanson du Juif errant* de Jules Jouy¹². En somme, les huit premières pages du *Journal intime 1898-1919* ne représentent qu'une toute petite portion de l'immense documentation de notre écrivain, dont la bibliothèque personnelle et les articles anecdotiques montreront davantage son gros appétit pour les bizarreries et les curiosités.

B. La bibliothèque du 202 boulevard Saint-Germain

Pour connaître le goût d'un homme, il est généralement judicieux de visiter sa bibliothèque et feuilleter sa collection. Apollinaire semble correspondre à ce raisonnement mieux que tout autre, ainsi que ses personnages fictifs¹³. Rappelons, par exemple, le choix de lectures de Gabriel Fernisoun (« Le Juif latin ») dont deux bouquins trahissent l'homme et révèlent son caractère à la fois « érudit et sanguinaire » (*Pr I*, 104) ; ou bien la « bibliothèque particulièrement éclectique » de Benedetto Orfei (le terme entre guillemets est de Michel Décaudin), ne refléterait-elle pas la personnalité compliquée et éblouissante de cet « hérésiarque » ? Nous nous demandons si cette prédilection pour les lectures hétérogènes ne serait pas plutôt significative du goût de l'auteur lui-même. N'oublions pas non plus le « cabinet aux livres » de ce rat qui se métamorphose en homme cultivé dans un conte retrouvé d'Apollinaire, « La Suite de Cendrillon ou Le Rat et les six lézards ». Surnommé par ses amis lézards « Le rat de bibliothèque » (*Pr I*, 526), cet érudit animal passe paisiblement la plupart du temps à lire et même à écrire. Voici un extrait du récit qui dévoile une partie de sa lecture :

« [...] il y avait les *Révélations de sainte Brigitte*, l'*Alphabet de l'imperfection et malice des femmes*, les *Centuries de Nostradamus*, les *Prédications de l'enchanteur Merlin*, et bien d'autres ouvrages plaisants et de même farine. » (*Pr I*, 526)

On trouve dans ces lignes deux motifs chers à Apollinaire, conteur du bizarre : trois ouvrages cités sont liés au **merveilleux religieux** (chrétien ou païen) et un autre, à **l'étrangeté et au caprice du sexe féminin**. En effet, la note de Michel Décaudin¹⁴ dans l'édition de « la Pléiade » fournit de brèves introductions à ces livres anciens : les *Révélations de sainte Brigitte* se compose des « écrits mystiques et peu orthodoxes » de

¹² Voir Guillaume Apollinaire, *Journal intime 1898-1918*, *op. cit.*, p.105 et p.116.

¹³ Pour la relation entre livre, homme et sa bibliothèque dans les récits apollinariens, se rapporter à un article de Daniel Delbreil : « Le livre dans les récits d'Apollinaire », *Apollinaire à livre ouvert*, Actes du colloque international tenu à Prague, Université Charles de Prague, 2004, pp.55-68.

¹⁴ *Pr I*, 1399.

la sainte ; les *Centuries de Nostradamus* traitant les prédictions a connu un grand succès au XVI^e siècle ; les *Prédictions de l'enchanteur Merlin*, dont le vrai titre doit être les *Prophéties de Merlin* de Geoffroi de Monmouth, fait penser immédiatement au première ouvrage publié d'Apollinaire – *L'Enchanteur pourrissant*. Quant à l'*Alphabet de l'imperfection et malice des femmes*, remarquons que cet ouvrage plaisant de Jacques Olivier (« dédié à la plus mauvaise du monde ») se trouve effectivement dans la propre bibliothèque du conteur¹⁵.

Vu les quatre titres cités dans « La Suite de Cendrillon [...] », Apollinaire semble s'identifier à son personnage fictif, Le rat de bibliothèque, et vice versa. Grâce au catalogue établi et publié en deux tomes par Gilbert Boudar (le neveu de Jacqueline Apollinaire) et ses deux collaborateurs, on connaît aujourd'hui le contenu de la collection mythique au sein du fameux « pigeonier », du 202 boulevard Saint-Germain¹⁶. Dans ce petit bureau-bibliothèque confiné de notre écrivain, tout bibliophile avide de récits originaux, bouquins rares et de *curiosa* trouverait son bonheur. En effet, la bibliothèque de l'auteur de *L'Hérésiarque et C^{te}* est solidement bâtie autour de plusieurs dictionnaires singuliers, ouvrages rares, almanachs, anecdotes et curiosités de toutes sortes, ainsi que les publications « du second rayon » dont la collection complète de la *Bibliothèque des Curieux* (Notons qu'Apollinaire lui-même en fut l'un des collaborateurs).

Les bizarreries et les surprises ont donc leur place à l'intérieur de ces « trois petites pièces lambrissées, disposées en enfilade, communiquant librement »¹⁷ et qui font le « cabinet aux livres » de notre écrivain. À première vue, plusieurs titres suscitent d'emblée la curiosité, voire l'étonnement du visiteur : *L'Élève de Terpsichore* ou *Le Nourrisson de la Satire* ; *Lettres de Charlotte à Caroline son amie pendant ses liaisons avec Werther* ; *Les Nuits parisiennes à l'imitation des Nuits attiques d'Aulu-Gelle* ou *Recueil de traits singuliers* ; *Télémaque travesti* ; *Une heure chez M. Barrès par un faux Renan*, ou encore *Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle, par un avocat de province*. Et puis, une partie de la collection paraît

¹⁵ Voir *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, établi par Gilbert Boudar avec la collaboration de Michel Décaudin, Éditions du CNRS, 1983, p.119.

¹⁶ C'est la dernière demeure parisienne d'Apollinaire.

¹⁷ *Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire*, établi par Gilbert Boudar avec la collaboration de Michel Décaudin, *op. cit.*, p.10.

fort utile par rapport au développement de certains thèmes de notre prosateur du bizarre ; du moins c'est ce que suggèrent les titres.

Sur les bizarreries ou transgressions religieuses, par exemple, les ouvrages suivants ont pu initier le conteur « hérésiarque » : *Curiosités théologiques par un Bibliophile* ; *Instructions secrètes des Jésuites* ; *La Pierre de touche ou le secret de discerner le vrai avec le faux en matière de religion* ; *Vingt événements à venir selon le Prophète Daniel et l'Apocalypse entre 1906 et la fin de cette ère en 1929-31* ou encore *Prestidigitation – Tour de cartes*. Au sujet de l'érotisme et surtout de la perversité en amour, les contenus équivoques et railleurs semblent l'attirer le plus : *Ambigu érotique* ; *Bibliographie des ouvrages relatifs à l'amour, aux femmes, au mariage et des livres facétieux, pantagruéliques, scatologiques, satyriques, etc.* ; *L'Œuvre libertine des conteurs russes – Contes secrets russes* ; *Plus gaillard que moral ou « galants souvenirs »* ; *Recueil de pièces rares facétieuses, gaillards, amoureuses et galantes en prose et en vers* et aussi un livre traduit de l'anglais avec un titre pittoresque : *Les Quatre romans d'un jour, d'une nuit, d'un matin et d'un soir ou Les Surprises de l'amour*.

Quant aux bizarreries de couleur romanesque, il faut noter qu'Apollinaire est un grand lecteur d'aventures et de mystères. Les romans policiers, bien entendu, sachons que ce grand amateur de *Fantômas* est aussi en possession de plusieurs ouvrages d'Arthur Conan Doyle, père du fameux Sherlock Holmes, ainsi que des livres comme *Le Crime à travers les siècles* et *Les Imposteurs démasqués*. Par ailleurs, il a à sa portée les récits d'aventures destinés aux explorations du Monde et des terres inconnues, à savoir *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe ; *Premier et second voyages de Milord*¹⁸ ; *La Vie et les Aventures surprenantes de Robinson Crusoë* ; *Le Diable cosmopolite ou les Aventures d'Astarot dans diverses régions du monde*, etc. Enfin, deux autres types d'aventures se trouvent parmi ses bouquins français d'auteurs anonymes : le fantastique avec *Les Revenants véritables ou Aventures du Chevalier de Morny*) et le burlesque avec *Le Jeu de l'aventure des devis facétieux des hommes et des dames* ; *Les Aventures de Gourou Paramarta 'conte drolatique indien* et *Les Aventures plaisantes de Gusman d'Alfarache*.

¹⁸ Publié en 1782 à Londres, cette oeuvre en trois volumes a-t-elle pu inspirer le conte d'Apollinaire – « La Noël des milords » ?

Par ailleurs, les almanachs et curiosités dans la bibliothèque d'Apollinaire indiquent d'autres passions de l'écrivain qui, se conformant aussi à une partie de sa thématique, se penche sur les nouveautés des arts et des lettres (*Curiosités de l'archéologie et des beaux-arts*, *Curiosités biographiques*, *Curiosités littéraires*) ; de la science (*Curiosités des inventions et découvertes*) ; de la gastronomie (*Almanach des gourmands*) ; des mœurs exotiques (*Les Amusements de la Hollande*¹⁹ avec des remarques sur le génie, mœurs et caractères de la nation en deux tomes) et les faits insolites (*Almanach des mystères de Paris*). Michel Décaudin voit d'ailleurs en Apollinaire un « insatiable lecteur d'Ana », ce que la collection de l'écrivain vient tout à fait justifier. Sur les étagères de sa cabine de lecture se trouvent *l'Encyclopediana des ana* ; *Bibliothèque amusante et instructive contenant des anecdotes intéressantes et des histoires curieuses tirées des meilleurs auteurs* ; *Dictionnaire encyclopédique d'anecdotes, de traits singuliers et caractéristiques* ; *Curiosités anecdotiques* ; *Singularités anglaises, écossaises et irlandaises – Recueil d'anecdotes curieuses, d'actions bizarres et de traits piquants...*, etc. Or, au lieu de rester simple « lecteur d'Ana », Apollinaire participe volontiers à ce carnaval littéraire en se chargeant des rubriques de nombreuses revues consacrées aux anecdotes et aux échos. L'entreprise étant plutôt sérieuse, une de ces chroniques (baptisée *La Vie anecdotique*) qu'il tient pour la revue *Mercur de France* dure environ sept ans, du mois d'avril 1911 jusqu'au mois de novembre 1918, à la veille de sa mort brutale.

¹⁹ Rappelons que les Hollandais font partie des personnages « cosmopolites » dans la prose d'Apollinaire, notamment dans ces deux contes : « Le Matelot d'Amsterdam » et « La Rencontre au cercle mixte ». De plus, le père adoptif de Croniamantal, un certain Janssen, est aussi ressortissant des Pays-Bas.

2. Apollinaire, anecdotier de son temps

En 1911, le nom de Guillaume Apollinaire jouit déjà d'un certain prestige dans les milieux littéraires. Il est désormais l'auteur de deux beaux ouvrages publiés, dont le second – *l'Hérésiarque et Cie* – suscite généralement l'intérêt voire l'enthousiasme de la critique. Sa carrière de journaliste ayant démarré l'année précédant celle où ses articles parurent les uns après les autres dans des revues renommées comme *Paris-Journal* et *L'Intransigeant*, la perspective semblait prometteuse. La nouvelle chronique que l'on venait de lui proposer dans le *Mercure de France* ne fit sans doute que compléter le bonheur du jeune écrivain qui rêvait toujours de vivre de sa plume. D'autant que ces pages blanches du *Mercure de France* lui permettent de partager sa passion pour la vie et les innombrables plaisirs et surprises qu'elle a à offrir aux mortels.

Apollinaire est un bon vivant avec un esprit pénétrant, curieux et parfois aussi malicieux que celui d'un enfant ; c'est pourquoi cet anecdotier du *Mercure* est capable de fournir un aperçu inattendu d'un événement quotidien ou d'esquisser avec humour des portraits charmants de ses contemporains. Flâneur inlassable des deux rives de la Seine, il se vit un jour surpris par une aventure extraordinaire entremêlée d'un homme masqué et d'un rébus énigmatique ; découvrit un autre jour un musée original dont le journal publicitaire avait été édité par un enfant de dix ans, et coudoyait sans cesse des personnes pittoresques dans la capitale française.

Ainsi, il ne manque ni de bizarreries ni de surprises dans une centaine d'articles publiés dans la chronique *La Vie anecdotique* entre 1911 et 1918 mais aussi des écrits journalistiques sélectionnés par l'auteur lui-même pour composer un petit recueil intitulé *Le Flâneur des deux rives*. Sur le mot « anecdote », rappelons que d'après *Le Petit Larousse*, ce mot provenant du grec « anekdota » signifie étymologiquement les « choses inédites » ; autrement dit, que ce genre journalistique voué aux nouveautés correspond parfaitement à « l'esprit nouveau » apollinarien. Face à l'immense chantier de l'anecdote apollinarienne, nous nous intéresserons surtout aux articles (ou « anecdotiques »²⁰) qui présentent des traits comparables avec certains sujets et motifs dans la prose d'imagination de notre écrivain. Nous nous arrêterons particulièrement sur quatre catégories thématiques : A) Les personnages pittoresques et leurs petits travers ;

²⁰ Ce terme (en tant que substantif) est généralement employé pour désigner les articles parus dans la chronique *La Vie anecdotique*.

B) La superstition et d'autres bizarrement au sein d'une religion ; C) Les bizarreries linguistiques et littéraires ; D) Les singularités en temps de guerre. Ces étranges facettes de la Vie refléteront non seulement le goût prononcé de notre auteur pour « le bizarre et C^{ie} », mais encore la relation étroite entre *la vie* et *l'art* dans l'univers apollinarien.

A. Les personnages pittoresques et leurs petits travers

Dans l'ensemble des articles anecdotiques étudiés, la plupart des cas relèvent de la première catégorie, avec maintes histoires et détails inédits d'hommes célèbres ou peu connus au temps d'Apollinaire anecdotier, tous pittoresques de leur propre manière. Apollinaire accorde autant de verve et d'humour à ces portraits peints « sur le vif » qu'à ses personnages fictifs. D'abord, un long article sur la vie de Gérard de Nerval²¹ nous révèle entre autres l'étrange épisode de sa promenade paisible en compagnie d'un homard qu'il traînait de la même façon qu'on promène un chien, ainsi que quelques extraits de la conversation de cet « esprit charmant », conversation inouïe qui « était des plus étranges et avait une saveur singulière » (*Pr* III, 75).

En ce qui concerne l'artiste Henri de Groux²², le chroniqueur de *La Vie anecdotique* le qualifie de « revenant » (à cause de son aspect maladif et pâle et de ses oeuvres d'art « fantômes »). Il dépeint de même le portrait de l'écrivain excentrique Ernest La Jeunesse avec moult détails dans un texte intitulé « Du « Napo » à la chambre d'Ernest La Jeunesse » dans *Le Flâneur des deux rives*²³. Ce texte plutôt long avec un début où il est question d'une figure fantasmagorique, de signes et de dessins mystérieux, est inoubliable et digne du récit d'aventure : au cours d'une flânerie quotidienne dans les rues parisiennes, Apollinaire saisit au vol un petit bout de papier venant du troisième étage d'un bâtiment qu'il vient de dépasser. En levant les yeux, il se trouve alors face à un individu masqué qui laisse tomber le papier par négligence. Fort intrigué par cette « bizarre aventure » et surtout par le contenu du document en question (un rébus énigmatique²⁴), l'anecdotier explique comment il parvient à le déchiffrer pour aboutir au nom d'Ernest La Jeunesse comme réponse !

²¹ Voir « Gérard de Nerval » (*La Vie anecdotique*), *Pr* III, 73-78.

²² V. « M. Henri de Groux » (*La Vie anecdotique*), *Ibid.*, pp.86-87.

²³ V. « Du « Napo » à la chambre d'Ernest La Jeunesse » (*Le Flâneur des deux rives*), *Ibid.*, 27-33.

²⁴ Se peut-il que cette rencontre hasardeuse avec l'étrange masque donne à notre prosateur l'idée de concevoir « Un masque dans l'avenue », dans lequel le narrateur rencontre un jour, en pleine rue parisienne, une poétesse masquée qui lui déclame ses vers mystérieux ?

Un épisode dramatique comme celui-ci convient fort bien à un texte ayant pour objet une personnalité aussi haute en couleur que l'auteur des *Nuits, les ennuis et les âmes de nos plus notoires contemporains*²⁵. Lors de leur première rencontre, rien n'a échappé à Apollinaire anecdotier : la décoration spectaculaire du cabinet de curiosités d'Ernest La Jeunesse (dont Apollinaire fournit une description minutieuse) ; le goût enfantin de La Jeunesse (qui collectionnait des jouets, des bonbons, divers gadgets) ; sa voix singulièrement aiguë (due à « une pratique d'hygiène qu'Ernest La Jeunesse observait avec grand soin » (*Pr* III, 31)) et encore sa mémoire exceptionnelle (qui lui permettait de connaître par cœur tout l'*Annuaire militaire*).

Parmi les contemporains hauts en couleur d'Apollinaire anecdotier compte encore l'un de ses *amis européens*, l'albanais Faïk Bég Konitza. Dans une « anecdotique » intitulée justement « Faïk Bég Konitza »²⁶, Apollinaire parle de son séjour chez ce confrère excentrique à Londres (deux fois, en 1903 et 1904), se souvenant avec plaisir de son « hypocondrie » et de sa « manie des pseudonymes ». En effet, l'amitié des deux hommes se noue en 1903 – à la suite de la parution d'un article d'Apollinaire dans *L'Européen*, « La lutte contre les mots français en Allemagne », article qui impressionna Konitza – et s'intensifie grâce aux deux voyages londoniens d'Apollinaire et aux échanges intellectuels par correspondance, avant de s'interrompre soudain en 1913 de l'initiative de l'albanais qui, par son « égoïsme militant » (*Pr* III, 109), décide de tourner le dos à toutes les vieilles connaissances et de se donner corps et âme aux combats nationalistes.

Sous le titre de « Faïk Bég Konitza : Une symphonie inachevée », une communication signée Luan Starova parue dans *Amis européens d'Apollinaire* (actes du colloque international de Stavelot de 1993) se résume bien le parcours étonnant de ce fiévreux militant de l'indépendance de l'Albanie, son amour et puis son rejet de la culture française, ses activités littéraires, son combat solitaire et surtout son rapport avec Apollinaire perçu à travers des données épistolaires (vingt-cinq lettres de Konitza à son ami français sont en effet conservées)²⁷. Ainsi connaît-on non seulement leur

²⁵ Ce livre d'Ernest La Jeunesse a été publié en 1896, à Paris.

²⁶ « Faïk Bég Konitza » (*La Vie anecdotique*), *Pr* III, 105-109.

²⁷ Luan Starova, « Faïk Bég Konitza : une symphonie inachevée », *Amis européens d'Apollinaire*, Actes du colloque de Stavelot 1993, textes réunis par Michel Décaudin, Publication de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp.171-185.

enthousiasme commun pour les langues (nous y reviendrons bientôt), mais aussi l'admiration de « l'Albanais le plus érudit de l'Europe » (la qualification est d'Apollinaire) pour la fiction de son ami²⁸. Mieux encore, Faïk Bég Konitza pourrait être à la fois le modèle pittoresque et la source d'informations d'un petit conte apollinarien, « L'Albanais ».

L'autre étranger funambulesque figuré dans *La Vie anecdotique*, est un « suédois mahométan »²⁹ (terme inventé par l'anecdotier) nommé Aghéli ou Abdul-Hadid. Selon Apollinaire, ce grand ami des cubistes est « un des hommes les plus singuliers qui se puissent imaginer même en rêve » (*Pr* III, 122). La verve anecdotique de l'auteur de « Le Suédois mahométan » qui tourne joyeusement autour de son objet à la fois fascinant et contradictoire, accomplit donc un croquis simple mais dense : l'homme singulier ne sort jamais sans un filet à provision dans la main droite ; il est fort passionné par les sciences occultes ; et le fait d'être « dur d'oreille » (comme Benedetto Orfei, le « bon hérésiarque » sourd dans *L'Hérésiarque et Cie*) n'empêche pas à ce mahométan d'être un grand amateur de musique (le comble!). À propos de la musique, le chroniqueur de *La Vie anecdotique* relate une autre anecdote teintée de couleur hoffmannienne³⁰, avec un ton railleur : un jour il participe à un petit concert étonnant sur l'invitation du jeune pianiste, Albert Savinio. À la fois talentueux et violent, l'artiste excentrique finit par briser consécutivement deux pianos droits pendant le récital.

B. La superstition et d'autres bizarreries au sein d'une religion

Passons maintenant à la deuxième catégorie qui est également un des grands sujets récurrents des oeuvres d'imagination apollinariennes : les bizarreries au sein d'une religion. D'abord, comme deux jumeaux maudits, la religion et la superstition vont toujours de pair, ce qui semble particulièrement pertinent lorsqu'il s'agit du cas d'Apollinaire. Au sujet de la superstition, de nombreux témoignages d'amis de l'écrivain attestent de son attirance pour ce domaine bizarre, comme ces propos de Maurice de Vlaminck :

²⁸ Luan Starova cite les commentaires de Konitza sur « Le Juif latin » (« une spirituelle critique du dogme du baptême ») et sur quelques passages d'un *Enchanteur pourrissant* encore en cours d'élaboration (« [...] je trouve *L'Enchanteur pourrissant* de plus en plus intéressant. Complet, il formera un livre curieux. ») Voir *Ibid.*, p.181.

²⁹ Cette formule quasi-oxymorique rappelle d'ailleurs celle d'un hérésiarque apollinarien dit « le Juif latin ». Pour le portrait d'Abdul-Hadid, se rapporter à « Le Suédois mahométan » (*La Vie anecdotique*), *Pr* III, 122-123.

³⁰ Voir « Albert Savinio » (*La Vie anecdotique*), *Ibid.*, p.211.

« Guillaume était attiré, troublé par l'étrange. Il était superstitieux. Il rendait visite aux somnambules ; il croyait à l'avenir dévoilé par les cartes ; évitait de passer sous une échelle. »³¹

Ce témoignage est confirmé indirectement par l'intéressé lui-même dans une « anecdotique » publié en 1911 : « Les prédictions de Mme Violette Deroys »³². Apollinaire y raconte comment par l'intermédiaire d'un peintre qui « cultivait les sciences occultes », il a rendu visite un jour à une voyante afin de satisfaire sa curiosité pour les « prophéties ». La faculté extraordinaire de cette femme fascine énormément l'anecdotier en lui prédisant son avenir, dont plusieurs détails se réaliseront plus tard, ce qui le pousse désormais à croire aux voyants. Cette expérience étonnante est d'ailleurs célébrée par le poète des *Calligrammes* dans « Sur les prophéties », où le nom de Madame Duroy se trouve cité parmi une *cartomancienne*, un *scionmancien* et un *sorcier*. Le prodige de la prophétesse, en particulier sa justesse y est décrit en des termes quasiment identiques à ceux de l'article anecdotique en question.

Nul doute que ce genre de consultations mystérieuses a exercé une certaine influence sur la vie spirituelle d'Apollinaire, tout comme sur son écriture. Il ne s'agit donc pas d'un récit fictif sans fondement lorsque le conteur Apollinaire décrit les visites de ses personnages chez un voyant ou un tireur des cartes dans des contes comme « Giovanni Moroni » (conte d'origine anecdotique) et « Les Épingles ». En 1914, le chroniqueur de *La Vie anecdotique* présente encore une petite curiosité du quotidien avec un simple titre, « Publicité »³³. En effet, l'article est basé sur un prospectus sous forme d'« un petit livre destiné à exciter la superstition » (*Pr* III, 207) qui entre par hasard en possession de l'anecdotier. Fasciné par la couleur romanesque du contenu de ladite publicité³⁴, ainsi que par l'efficacité *supposée* de l'objet de la publicité (des pierres magiques), Apollinaire reproduit³⁵ intégralement cette histoire merveilleuse

³¹ Cité par Geneviève Dormann. Se rapporter à *La Gourmandise de Guillaume Apollinaire*, Albin Michel, 1994, p.151.

³² *Pr* III, 85-86.

³³ *Ibid.*, pp.207-211.

³⁴ Parmi ses passions littéraires diverses, le goût d'Apollinaire pour les récits d'aventures est bien connu. En lisant l'histoire du marchand des pierres magiques en question (un certain capitaine Rand), il ne cache pas son enthousiasme : « C'est une biographie pittoresque et amusante dont voici les principaux traits, on dirait un chapitre de Robinson Crusoe [...] », *Pr* III, p.208.

³⁵ Sachons toutefois que « reproduire » un document ou une information venant d'autrui signifie souvent un jeu de camouflages dans les chroniques d'Apollinaire, une excuse pour brouiller la démarcation entre la réalité et la fiction. Ce genre de jeux lui permet d'être alternativement journaliste et fabulateur. Sur cet état ambigu de la narration apollinaire, une étude lui sera consacrée dans la troisième section de ce chapitre.

dont le thème et le ton du narrateur-anecdotier ne sont pas sans analogie avec son conte humoristique, « Petites recettes de magie moderne ».

Si les superstitions sont en quelque sorte des croyances « tordues », Apollinaire note dans l'un de ses premiers articles de *La Vie anecdotique* une bizarrerie religieuse³⁶ différente en nature mais non dénuée d'intérêt. Lors d'une manifestation antisémite en 1911, il est témoin du « plus vieux signe de l'antisémitisme » : par le *manège* « le plus bizarre du monde », un vieillard surprend et chasse avec succès un passant juif, en lui montrant un dessin d'une tête d'âne. Selon l'antisémite, il s'agit en réalité d'un « vieux geste de l'antisémitisme français » (*Pr* III, 55) dont Apollinaire chroniqueur a oublié la signification exacte. Celui-ci se contente de rapporter cet événement bizarre sans fournir aucune explication sur l'embarras des Juifs à la vue de la tête d'âne. C'est pourquoi nous nous demandons si l'image de l'âne représente pour les fidèles du judaïsme un rappel à l'idolâtre de leurs ancêtres dans l'antiquité. Souvenir honteux qui fait penser d'ailleurs à un passage du « Départ de l'ombre », dans lequel un rabbin irrité se souvient du « veau d'or que nos maîtres adorèrent en l'absence de Moïse » (*Pr* I, 337), pour en faire une comparaison avec un enfant-tireur du Lotto devant la foule blasphématrice.

Sur les transgressions des fidèles judéo-chrétiens, rien ne semble plus divertissant qu'une chanson populaire dite *Chanson du père Dupanloup*, qui satisfait fort bien le goût grivois du conteur « hérésiarque ». Apollinaire parle de cette rengaine très connue à l'époque dans un article sous le titre de « Deux élèves de Mgr Dupanloup »³⁷. Selon lui, le compositeur de la chansonnette se moque des « plus invraisemblables vertus génésiques » (*Pr* III, 11) d'un certain Mgr Dupanloup. Ces gros rires populaires et gaulois peuvent éventuellement remonter à l'époque lointaine des « exempla » et des fabliaux. Connaisseur des farces « à l'ancienne », Apollinaire lui-même tourne également des saints hommes en dérision dans ses contes, en particulier à propos de leur sexualité. Certains cas troublants comme le confesseur de « D'un monstre à Lyon ou l'envie », le cardinal Ricottino du « Poète assassiné », ou le jeune moine indécent de « Giovanni Moroni » sont plus ou moins dans ce registre.

³⁶ Voir « Le plus vieux signe de l'antisémitisme » (*La Vie anecdotique*), *Pr* III, 54-55.

³⁷ Cette anecdote est ensuite insérée dans un des articles dans *Le Flâneur des deux rives* : « La Librairie de M. Lehec ». Voir *Ibid.*, pp.10-14.

C. Les bizarreries linguistiques et littéraires

Le troisième type d'articles anecdotiques qui nous intéresse porte sur les bizarreries linguistiques et littéraires. L'aspect linguistique tout d'abord : Apollinaire journaliste a des idées bien arrêtées sur l'évolution des langues et notamment sur les artifices susceptibles d'influencer cette évolution, voire la littérature. Dès 1903, il exprimait déjà son avis par un article intitulé « La Lutte contre les mots français en Allemagne »³⁸, ce mouvement de « purification » de l'allemand *parlé* mené par Guillaume II est traduit par des mesures parfois excessives. Pourtant, ce combat nationaliste allemand conduit Apollinaire – alors chroniqueur de la revue *L'Européen* – à examiner le français et les écrivains français qui devraient agir, selon lui, « de même pour repousser ou digérer, selon les cas, les mots étrangers, inutiles ou nécessaires, employés en France » (*Pr II*, 1088).

Cinq ans après la parution de « La Lutte contre les mots français en Allemagne », en commentant pour la revue *Pan* un essai de Pyrrhus Bardyli (nom de plume de son ami albanais, Faïk Bég Konitza), Apollinaire fit part de ses opinions sur les langues artificielles dites « universelles » ou « internationales », dont l'espéranto³⁹. Des inventions de ce genre trouvent d'ailleurs peu de sympathie chez Pyrrhus Bardyli/Faïk Bég Konitza. En prenant la même position que Konitza, Apollinaire indique davantage une réalité et un cercle vicieux : tout problème généré par la diversité langagière ne disparaît certainement pas à l'arrivée d'une nouvelle tour de Babel dans le monde. En effet, le choix définitif d'une langue universelle pose d'emblée problème, de même que l'intervention d'un langage artificiel ne fait que compliquer « la lutte naturelle » parmi les langues existantes.

Radar des tendances et des mœurs de son temps, *La Vie anecdotique* ne manque pas de rendre compte des « nouvelles » liées aux langues. Bien entendu, ce sont surtout les phénomènes hors norme qui attirent l'attention de son chroniqueur. Nous aimerions en relever deux : il s'agit de deux « anecdotiques » (rédigées respectivement en 1911 et 1914) qui se focalisent sur des erreurs et des anomalies en français. La première⁴⁰ s'appuie principalement sur un ouvrage intitulé *Le Mauvais langage corrigé* dont

³⁸ Voir *Pr II*, 1083-1088.

³⁹ « À Propos de deux ouvrages sur la question des langues artificielles », *Ibid.*, pp.1152-1156.

⁴⁰ « Le Mauvais langage corrigé » (*La Vie anecdotique*), *Pr III*, 67-75.

l'auteur Étienne Molard souligne maintes fautes langagières commises par le grand public. Tout en commentant cet ouvrage, Apollinaire raconte encore une anecdote piquante concernant un grammairien exigeant qui se donne la peine de chercher des coquilles dans des oeuvres littéraires (d'après lui, « Voltaire ignorait la grammaire [...] » (*Pr* III, 68)). Dans la seconde « anecdotique »⁴¹, Apollinaire parle cette fois-ci de l'influence de l'espagnol sur la langue de Molière et surtout de « la manie de travestir le français en espagnol » chez les « aficionados » (amateurs de courses de taureaux). Dans cet article, on trouve donc, comme exemples, plusieurs séquences tirées de différents reportages sur les courses rédigées en français espagnolisé.

Cependant, afin de montrer que ce genre de langage hybride n'a rien de nouveau, le chroniqueur érudit cite, dans le même article anecdotique, un livre publié au XVI^e siècle⁴², en particulier une conversation en « français italianisé ». La confrontation du français et de l'italien nous rappelle naturellement la blague grivoise du cardinal italien qui joue avec la prononciation de « cou » et de « cu[l] » dans le chapitre V du « Poète assassiné ». Apollinaire conteur explore d'ailleurs le charme des langues hybrides chez les femmes métisses, évoquant le *parler* inouï mais *agréable* de Mia (« Le Poète assassiné ») et le *dialecte hybride* de Maud (« L'Albanais ») qui ne cessent d'intriguer leurs admirateurs intellectuels.

Du côté des bizarreries littéraires, Apollinaire anecdotier raconte souvent avec délice les mouvements insolites et les singularités des hommes de lettres. Ainsi annonce-t-il un jour un phénomène paradoxal dans les milieux littéraires : « La nouvelle mode pour les écrivains c'est d'être très peu les auteurs de leurs livres » (*Pr* III, 55). Grâce à l'apparition d'un nouveau métier qualifié d'« amplificateur », les soi-disant *écrivains* ne font désormais rien que concevoir les plans de leurs ouvrages. En effet, un amplificateur se chargera d'élaborer tout le livre en suivant le plan qu'on lui confie. Voilà une idée novatrice et surprenante qui risque de redéfinir le rôle de l'écrivain et la création littéraire. En réalité, la première moitié du XX^e siècle fut saturée d'idées novatrices et de mots en liberté. Les oeuvres littéraires se débarrassèrent du jour au lendemain des moules conventionnels et s'adaptèrent sans cesse aux nouvelles formes,

⁴¹ Voir « Le Langage français espagnolisé » (*La Vie anecdotique*), *Ibid.*, pp.197-203.

⁴² Apollinaire anecdotier indique bien sa source mais le titre du livre qu'il fournit est inexact. D'après une note de Michel Décaudin, cet ouvrage s'intitule effectivement *Deux dialogues du nouveau langage français italianisé et autrement déguisé*. Écrit par Henri Estienne, il a été publié en 1578.

si bien qu'on put même *jouer* une revue littéraire dans un théâtre. En tout cas, c'est ce qu'Apollinaire nous raconte dans un autre article anecdotique titré « On va jouer une « Revue littéraire » »⁴³.

Ici, il s'agit effectivement de la représentation d'une farce signée André Salmon, en 1911 : *Garçon, de quoi écrire !*. On y rit aux dépens des artistes et des poètes. Probablement pour commémorer l'amitié, comme il aime tant faire en glissant le nom ou le pseudonyme d'un bon camarade dans un récit d'imagination, Apollinaire introduira le titre de cette pièce populaire de Salmon dans une nouvelle, « Lidorni se perd à Rotterdam »⁴⁴. De surcroît, la même farce de Salmon dégage, nous semble-t-il, la même verve que le chapitre XI du « Poète assassiné ». Dans ce chapitre écrit sous forme théâtrale (son titre : « Dramaturgie »), des hommes (et femmes) de théâtre jouent une petite comédie devant Croniamantal pour initier ce débutant ambitieux. De plus, le « menu ridicule » conçu par André Salmon et proposé dans *Garçon, de quoi écrire !* (et dont les noms de plats s'inspirent des vers de Paul Fort) nous fait songer naturellement aux inoubliables repas littéraires de « L'Ami Méritarte » et du « Gastro-astronomisme ou la Cuisine nouvelle » du conteur Apollinaire.

Mis à part la nouvelle dramaturgie, un mouvement d'avant-garde n'échappe pas à l'attention d'un Apollinaire critique. Les revendications et manifestes du futurisme italien suscitent en réalité autant de curiosité que de reproches dans les chroniques journalistiques de notre auteur. Plusieurs textes de *La Vie anecdotique* sont ainsi consacrés aux futuristes. Dans l'un de ces articles⁴⁵, Apollinaire décrit d'un côté le futurisme par une jolie formule – « la nouvelle religion de la vitesse », faisant allusion à l'éloge de Marinetti à la vitesse, signe incontestable de la modernité. D'un autre côté, le mentor italien de cette nouvelle « religion » du XX^e siècle est comparé à Joseph Smith, fondateur du mormonisme du XIX^e siècle⁴⁶. À la différence de sa critique littéraire et de son manifeste *L'Antitradition futuriste* qui peuvent se montrer tantôt sévères, tantôt ironiques à l'égard de Marinetti et C^{ie} et de leurs oeuvres, Apollinaire en parle avec un ton plutôt léger, sympathique et parfois élogieux sous la rubrique des

⁴³ Voir « On va jouer une 'revue littéraire' » (*La Vie anecdotique*), Pr III, p.59.

⁴⁴ Voir Pr I, 552.

⁴⁵ Voir « La Nouvelle religion de la vitesse » (*La Vie anecdotique*), *Ibid.*, pp.241-243.

⁴⁶ Comme le judaïsme, le mormonisme contribue aussi à la thématique religieuse apollinaire. C'est en effet le grand sujet que développe minutieusement Apollinaire dans son dernier roman, *La Femme assise*.

anecdotes : se laissant séduire ou amuser par cet étrange mouvement, le chroniqueur de *La Vie anecdotique* traduit une correspondance drôle entre le pape futuriste et ses amis, présente leurs oeuvres ou encore commémore le décès de l'un d'eux.

Un almanach publié par deux futuristes italiens, *Almanaco purgativo*, plaît énormément à Apollinaire qui consacre une «anecdotique»⁴⁷ à cette publication (où l'on peut trouver, semble-t-il, les historiettes piquantes sur Napoléon et Baudelaire, ainsi que les mots d'esprit des grands hommes). Or, la plus grande originalité de cet almanach futuriste, c'est qu'il est fictif. Tel est ce qu'indique Apollinaire vers la fin de son article : « [...] les anecdotes et les pensées de l'*Almanach* citées plus haut sont entièrement fausses et [...] elles ont par conséquent toute la saveur de l'inédit » (*Pr* III, 184). Un coup de théâtre bien réussi des futuristes, avec l'aide d'un Apollinaire journaliste qui joue volontiers leur complice, défenseur des nouvelles idées et des rires ubuesques⁴⁸.

Quant aux rires des futuristes, voici encore deux « anecdotiques » amusantes : il s'agit d'abord d'un « procès pour rire » organisé par les adeptes du mouvement anti-traditionnel pour juger le mariage de leur ami, le peintre futuriste Gino Severini. Apollinaire anecdotier donne un récit pittoresque⁴⁹ sur le déroulement de ce *faux* procès en 1913, avant d'en glisser ensuite un autre, plus bref, dans sa prochaine chronique, en guise d'explication⁵⁰ de ce qui s'est *réellement* passé ce jour-là : à partir de quelques mots de « l'accusé » (le marié) lui-même, on a en réalité organisé un tribunal typiquement futuriste, où s'entremêlent la tension, le désordre, les accusations et les rires.

D. Les singularités en temps de guerre

À la suite de ce qu'on nomme la Belle Époque, le monde semble soudain las des bons vivants, des fêtes interminables et des rires fous. Dans cette volonté d'autodestruction arrive donc la première grande guerre. En déposant deux demandes consécutives afin de se battre pour sa patrie adoptive, Apollinaire s'engage et rejoint le

⁴⁷ Voir « L'« Almanaco Purgativo » » (*La Vie anecdotique*), *Pr* III, 180-184.

⁴⁸ Dans « L'« Almanaco Purgativo » », Apollinaire n'oublie pas de mentionner les *Almanachs du père Ubu* publiés par son ami défunt (nous avons déjà évoqué ces deux almanachs jarryques dans la partie I de cette recherche). Selon Apollinaire anecdotier, l'*Almanaco purgativo* suit les pas de ces ouvrages humoristiques de Jarry.

⁴⁹ Se rapporter à « Futurisme » (*La Vie anecdotique*), *Pr* III, 161-162.

⁵⁰ « Le Tribunal futuriste » (*La Vie anecdotique*), *Ibid.*, p.167.

38^e régiment d'artillerie de campagne en décembre 1914. Cependant, même cette période difficile et trouble ne parvient pas à interrompre l'écriture anecdotique de l'écrivain. Une lettre à son amie Madeleine montre d'ailleurs la contrariété de l'anecdotier-combattant, lorsque ce dernier s'aperçut d'une négligence personnelle vis-à-vis de l'envoi de ses manuscrits au *Mercure de France*, en 1915 :

« Je crains d'avoir envoyé ma *vie anecdotique* trop tard, me suis trompé, elle devrait être à Paris le 12 [septembre]. Elle ne partira que demain 13. – je croyais que c'était pour le 15 – c'est idiot. »⁵¹

En fait, les « anecdotes » et les échos rédigés pendant et sur les années de guerre montrent que même aux moments les plus sombres et déprimants, l'écrivain ne perd point son amour pour la Vie, ni ne jette sa plume au détriment de la littérature. Plusieurs études ou essais portant sur les quatre dernières années de la vie d'Apollinaire, y compris des travaux collectifs comme *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire et Apollinaire en 1918*⁵², rendent compte de l'incroyable dynamisme de l'écrivain combattant⁵³. Celui-ci, n'a-t-il pas fait part de sa curiosité inlassable en écrivant une « anecdote » en 1917 à propos d'une gazette de l'armée française ?

« Elle [la gazette] me rappelle qu'artilleur d'abord, fantassin ensuite, je ne me suis jamais ennuyé à la guerre, pas plus dans les secteurs tranquilles, que dans ceux qui ne l'étaient pas. »
(*Pr III*, 247)

Le journaliste de *La Vie anecdotique* continue donc à s'intéresser aux milieux dans lesquels il se trouve, cette fois-ci « à la guerre » et à cet univers étrange qu'il ne connaissait pas auparavant. Comme en temps de paix, les bizarreries et les surprises sont toujours là pour guetter un monde en désordre, si ce n'est plus. Dans *Apollinaire en 1918*, une des communications signée Pierre Caizergues – qui récapitule les dernières activités d'Apollinaire journaliste, ainsi que les réactions de la presse face au décès prématuré du poète en 1918⁵⁴ – évoque notamment deux projets de publication en prose interrompus, dont les thèmes sont liés à la Première Guerre mondiale. Ainsi, le conflit

⁵¹ Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine –Tendre comme le souvenir*, édition revue et augmentée par Laurence Campa, coll. « folio », Gallimard, 2005, p.185.

⁵² Ce sont, en effet, les actes du colloque de Stavelot. Pour les références complètes de ces ouvrages, voir la bibliographie.

⁵³ Précisons que la force de création d'Apollinaire en temps de guerre se manifeste plutôt dans le domaine du journalisme (anecdotes ou échos) que dans la fiction (contes ou romans). D'autre part, le poète ne renonce pas totalement à la « douce poésie », si l'on prend en considération des vers d'amour exceptionnellement inspirés et ardents dans sa correspondance intense avec ses muses bien-aimées.

⁵⁴ Selon Pierre Caizergues, l'œuvre d'Apollinaire la plus citée dans la presse peu après sa disparition est *Calligrammes*. Son statut de poète fut donc incontestable au cœur des critiques et journalistes. Le second ouvrage dont on parle le plus souvent est *Couleur du temps*. Se rapporter à : Pierre Caizergues, « Le Journaliste », *Apollinaire en 1918*, Actes du colloque de Stavelot (1986), « Connaissance du XX^e siècle », Méridiens Klincksiek, 1988, pp.41-64.

international de 1914 est au cœur de la création d'Apollinaire prosateur entre 1917 et 1918.

L'un de ces projets est baptisé *Petites merveilles de la guerre*⁵⁵ et l'autre, *L'amour et la guerre*⁵⁶. Au lieu d'être développés en véritables ouvrages, ces projets inaccomplis laissent toutefois des traces dans les manuscrits d'un roman inachevé à trois chapitres, *La Femme blanche des Hohenzollern*. On y retrouve donc certains sujets des deux projets en question, sujets qui deviennent soit des titres de chapitres (i.e. « La Fête manquée ou le miracle de la mobilisation », « l'Amour et la guerre »), soit des thèmes amplifiés en passages concrets (ex. Le troisième chapitre de *La Femme blanche* inclut les histoires des « sosies » et de « l'opium de l'officier boche »). Retrouvé et publié postérieurement à la mort d'Apollinaire, ce roman confirme une orientation bien cohérente de l'écriture apollinarienne en guerre qui, avec les « anecdotes » publiées à la même époque dans le *Mercure de France*, tourne toujours autour des bizarreries et surprises qu'offre cette période guerrière.

Au sujet des extravagances de l'amour, de la guerre et des femmes, certains articles « anecdotes » auraient certainement pu enrichir les travaux littéraires inachevés de notre prosateur. Est-il banal, par exemple, qu'une jeune femme se rende jusqu'au front afin de revoir son amant combattant ? Ce ne fut pourtant pas un cas isolé en temps de guerre. Apollinaire anecdotier raconte un de ces événements étonnants et la réaction d'un médecin militaire quand on apprend à ce dernier l'audace féminine⁵⁷. Le calembour subtil du médecin⁵⁸ illustre joyeusement ce qu'Apollinaire appelle « l'esprit gaulois », tandis que l'action de l'héroïne anonyme inspire très probablement celle d'une aventurière apollinarienne, la Simone dans le conte « Les Épingles ». N'oublions pas non plus que dans la vie réelle, Lou⁵⁹ va également rejoindre son amant Charles Cousin,

⁵⁵ L'ouvrage serait basé sur « une partie de mes souvenirs de soldat », selon les propres mots d'Apollinaire. Dans son article cité ci-dessus, Pierre Caizergues reproduit le sommaire de ce projet retrouvé dans un agenda de l'écrivain daté de 1917. En matière de bizarre et de surprise, les grandes lignes tracées dans ce plan semblent prometteuses : « 1^{er} miracle : tous guerriers dans la fête manquée », « la divination par la Fontaine et Don Quichotte », « L'opium de l'officier boche », « nouvelle traduction du *Corbeau* d'Edgar Poe... », « Les Sosies » et « Le diamant qui parlait vieillard inventeur ». V. *Ibid.*, p.61.

⁵⁶ Ce projet est révélé par un cahier avec quelques passages fragmentaires, toujours d'après Pierre Caizergues. Le contenu pourrait toucher « des choses assez amusantes, [...] assez satiriques, sur la femme », si on en croit une lettre d'Apollinaire à l'ami Rouveyre qui date du 31 septembre 1918.

⁵⁷ Voir « L'Esprit gaulois » (*La Vie anecdotique*), Pr III, p.231.

⁵⁸ L'humour du Docteur Fl*** mérite d'être rappelé ici : « [...] quel mal y a-t-il donc à ce qu'une femme se fasse baiser sur le front? ». *Ibid.*, p. 231.

⁵⁹ Ici, nous parlons évidemment de Louise de Coligny-Châtillon, la fameuse *Lou* dans les poèmes d'Apollinaire.

alors artilleur en Lorraine (celui-ci est surnommé *Toutou* par son rival en amour, un certain Guillaume Apollinaire).

Il paraît que non seulement les hommes, mais que les femmes aussi ont fait preuve à leur manière d'un héroïsme extraordinaire pendant le grand conflit de 1914. C'est avec un titre bizarre, « Anandrynes bulgares », qu'Apollinaire anecdotier présente un autre exemple de l'audace féminine : il s'agit d'une société de « femmes sans hommes » (« anandrynes ») en Bulgarie, une « secte » dont les membres sont exclusivement des femmes célibataires qui ne souhaitent jamais se marier⁶⁰. Leur objectif ? Elles se rassemblent par la haine de la guerre et veulent « laisser désormais s'éteindre une race qui, par l'excès durant cette guerre, a démerité de vivre » (*Pr III*, 280). La revanche du sexe tendre contre le mâle belliqueux. L'action des femmes bulgares pourrait-elle donc inspirer à Elvire (l'héroïne de *La Femme assise*), grande amoureuse et pratiquant « un mormonisme à rebours », la volonté de « rester stérile en un temps [de guerre] où la défense et l'honneur social eussent exigé des femmes une fécondité particulière [...] » (*Pr I*, 488) ?

Malgré la révolte féminine en Bulgarie, l'amour domine encore sur un autre bout du champ de bataille. Le chroniqueur de *La Vie anecdotique* publie en février 1916 une épopée romanesque qui s'ouvre par ces termes : « Vers la fin du premier semestre de 1915, tandis que les Austro-Hongrois attaquaient G..., il advint un fait singulier digne de demeurer dans les annales de l'Amour » (*Pr I*, 479). Ayant comme titre « Le Concert polonais », le récit met en scène deux commandants polonais rivaux (l'un se bat pour l'Autriche, l'autre pour la Russie) et leurs maîtresses. À cause des obligations militaires, les deux hommes doivent se séparer de leurs femmes aimées ; par rivalité perverse, chacun fera la cour à la maîtresse de l'autre. Le « concert » en question est organisé par le commandant du camp autrichien pour rendre hommage à son ancienne amie, une musicienne. Or, il ne s'agit point d'un concert ordinaire, mais en réalité d'une série de bombardements déclenchés par l'amant, accompagnés du ronronnement des canons de son ennemi compatriote du côté russe, qui résiste. Le concert s'achève avec un bilan terrible : la population entière de la ville de G..., ainsi que les deux couples polonais périssent tous dans « l'horrible symphonie ». En fait, cette fanfare d'amour hors du

⁶⁰ Voir « Anandrynes bulgares », (*La Vie anecdotique*), *Pr III*, 278-280.

commun sera insérée plus tard dans *La Femme assise*. Ce n'est, rappelons-le, qu'un des articles « anecdotiques » réintégrés en oeuvres d'imagination par Apollinaire.

En dehors de l'audace féminine ou de la rivalité perverse entre hommes, le bizarre en temps de guerre prend à nouveau une autre dimension dans *La Vie anecdotique*, c'est-à-dire l'aspect surnaturel. En 1918, Apollinaire fait publier un récit teinté de fantastique dans sa chronique anecdotique, sous le titre de « L'Âme du canon »⁶¹. Cet article est un conte dans le fond. Car l'anecdotier y laisse la parole à celui qui lui relate un événement insolite (« mon ami D*** », le principal narrateur) : un officier prétend avoir vu de ses propres yeux un canon de son régiment s'animer soudain et tirer tout seul pendant un combat acharné. Ainsi ce témoin du « spectacle le plus étrange et le plus émouvant » croit-il sincèrement que l'engin possède une véritable « âme » (humaine). Malgré sa nature, cette histoire sur le canon « humanisé » aboutit à une explication logique proposée par un médecin (homme de science), qui n'y voit rien qu'une vision hallucinatoire due à la fatigue du témoin/militaire et à l'influence potentielle de l'expression dite « âme du canon ».

Une autre curiosité aussi liée à la période de guerre, c'est l'usage des abréviations. En effet, le fait de réduire une appellation longue en un seul mot (constitué souvent des initiales) devient très courant dans les armées, pour désigner tel corps ou telle institution militaire. Dans un article anecdotique intitulé « Vocables acrostiches »⁶², Apollinaire explicite ce genre de singularité terminologique dont l'origine, selon lui, pourrait remonter à l'antiquité romaine. D'après lui, les troupes australiennes et néo-zélandaises se ramènent donc à un terme cryptique, « Anzac » (Australian and New-Zeland Army Corps); les acrostiches modernes de nature patriotique tels « ATIFALA » et « OLALA »⁶³ se révèlent encore comme des classiques du genre. En outre, le chroniqueur rapproche cette mode d'écriture avec un jeu de mots qu'il invente avec des amis : le jeu du « P.O.F. »⁶⁴, tel qu'ils le baptisent, consiste à faire une phrase/séquence de mots à partir du nom d'une personne, et chaque lettre de ce nom doit être l'initiale

⁶¹ Voir *Pr* III, 293-296.

⁶² D'après *Le Petit Larousse*, l'« acrostiche » est « une pièce de vers composée de telle sorte qu'en lisant dans le sens vertical la première lettre de chaque vers on trouve le mot pris pour thème, le nom de l'auteur ou celui du dédicataire. » En ce qui concerne cette anecdote intitulée « Vocables acrostiches », v. *Ibid.*, pp.264-267.

⁶³ Déchiffrons ces codes secrets : ATIFALA- « Avant tout, il faut anéantir les Allemands ! » / OLALA- « On les aura les Allemands ! ». *Ibid.*, p.266.

⁶⁴ Ce jeu s'inspire de l'abréviation du « Parti ouvrier français ».

d'un mot dans la phrase en question. Deux exemples du jeu du « P.O.F. » se trouvent dans *L'Arc-en-ciel*, roman collectif où Apollinaire collabore avec six autres écrivains pour *Le Parthénon*, en 1912. Le chapitre II du roman titré justement « Le Pof »⁶⁵, est bel et bien d'Apollinaire. Celui-ci y fournit deux séquences conçues à partir du nom de Marinetti, chef de file du futurisme italien : « Manutention astrale reconnue italienne nonobstant explications très très imbéciles » ou encore « Manifestation américaine, roumaine, ibérique, norvégienne, égyptienne, touranienne, turque, italienne » (*Pr I*, 548. Nous soulignons).

À travers les textes journalistiques, nous avons constaté non seulement la volonté de découvrir et de surprendre chez Apollinaire au quotidien, mais aussi de nombreux thèmes et extraits anecdotiques qui sont repris dans sa prose d'imagination (contes ou romans). Pour l'écrivain, l'ouvrage se distille à l'interaction de l'imagination et du vécu. Il existe donc une zone grise entre le réel et l'imaginaire, terrain vague où notre prosateur sème ses agents bizarres et surprenants. Cela dit, avant de quitter le domaine anecdotique, il nous paraît indispensable d'aborder cette ambiguïté de l'écriture apollinarienne dans deux perspectives : d'une part, nous allons étudier le statut énigmatique de certaines *anecdotes* d'Apollinaire, qui sont réintégrées au sein des œuvres considérées comme *imaginaires*. De l'autre, nous nous intéresserons à la présence de la presse dans certains contes, afin d'élucider le rapport flou entre journalisme et fiction dans l'univers apollinarien.

⁶⁵ Voir *Pr I*, 547-548.

3. « [...] et pour la prose il y a les journaux »

Le poète de « Zone » chante à haute voix le nouveau lyrisme du XX^e siècle. Les matériaux de la littérature proviendraient désormais de la vie quotidienne : les prospectus sont la poésie et les journaux, la prose.

Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui
chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures
policieres
Portraits des grands hommes et mille titres divers (Po, 39)

Au début d'un siècle tout neuf qui brille de modernité, Guillaume Apollinaire est un élément actif dans les milieux littéraires et artistiques. Le nouvel Orphée en poésie se métamorphose en habile Phantase en fiction ; tandis que son rôle de journaliste lui permet d'être informé en permanence sur toute l'actualité de son temps et d'entreprendre un travail de documentation pour nourrir son oeuvre d'imagination. Les vers que nous venons de citer évoquent deux types de prose : les faits d'actualité (« portraits des grands hommes », « mille titres divers ») et les récits imaginaires (« aventures policières »). Les journaux sont, en effet, l'interface de deux « réalités » : la vie quotidienne et la vie romanesque. Quant à la prose apollinaire, ne suit-elle pas plus ou moins le même principe que les quotidiens ? Notre prosateur souhaite placer avant tout ses oeuvres « sur la limite de la vie, aux confins de l'art » (*Pr* I, 191), si bien qu'en lisant sa prose (journalistique et fictive), on est souvent intrigué par ses mille bizarreries et merveilles qui pourraient aussi bien trouver leur place dans le monde réel, que dans le domaine imaginaire.

Alors, une grande question se pose naturellement : dans un tel ou tel cas, s'agit-il d'une histoire rêvée ou d'une expérience authentique de l'auteur ? La situation est encore plus compliquée quand il est question d'« anecdotes » ou d'échos, genre jugé *a priori* lié à la vie quotidienne et donc au réel. Pourtant, un anecdotier ou échetier a le droit de décider de la nature de ses articles, seraient-ils liés à l'actualité, de pure invention ou bien des deux catégories confondues. Il n'est donc pas étonnant de voir qu'Apollinaire ait dû un jour s'expliquer dans sa lettre à Madeleine, afin de corriger une supposition de la jeune fille concernant une de ses « anecdotes » dans le *Mercur* de France : « Le 1^{er} paragraphe de *la vie anecdotique* n'est pas un conte. C'est en effet la

vérité, *j'étais là cette chose m'advint* »⁶⁶. Certes, nous ignorons quel est l'article mentionné dans leur correspondance, mais la réponse du chroniqueur suffit à montrer non seulement un aspect fabuleux du vécu d'Apollinaire, mais aussi le rapport parfois troublant entre la réalité et la fiction.

La présence du bizarre dans la vie courante suggère effectivement un éventuel passage de la réalité à la fiction. Comme la confusion de Madeleine vient de le prouver, l'ambiguïté demeure bel et bien dans des circonstances hors du commun. Au lieu de différencier deux types de prose – le journalisme et l'œuvre d'imagination, Apollinaire a tendance à entremêler ces genres dans ses articles anecdotiques. André Fonteyne parle de « la tendance anecdotique » comme d'une caractéristique de l'écriture d'Apollinaire prosateur⁶⁷. Le critique constate « quelques désinvolture structurales assez déroutantes »⁶⁸ dans « Le Sacrilège », « Histoire d'une famille vertueuse [...] », « Le Juif latin » et le cycle des aventures de d'Ormesan, et il nous montre dans ses analyses comment une longue digression ou une petite anecdote peut influencer sur l'intrigue et la narration d'un récit apollinarien.

Si André Fonteyne n'associe pas directement la « tendance anecdotique » à la pratique journalistique d'Apollinaire, certains chercheurs sont sensibles à la présence du journalisme dans la fiction apollinarienne. Outre Michel Décaudin qui rapproche plusieurs « anecdotiques » de certains récits imaginaires d'Apollinaire dans ses notes d'éditeur pour *La Vie anecdotique*⁶⁹, Pierre Caizergues s'intéresse de très près aux activités d'Apollinaire en tant que journaliste⁷⁰ et constate, lui aussi, le rapport indéniable entre les textes journalistiques et imaginaires. Par ailleurs, Daniel Delbreil démontre également le lien entre la « prose documentaire » et la « prose fictionnelle » dans *Apollinaire et ses récits*⁷¹. En effet, la flexibilité de l'écriture journalistique répond fort bien au besoin d'un Apollinaire fantaisiste qui « est tenté par la fiction au cœur même [d'un travail] référentiel »⁷². Bref, les échanges entre les deux types de prose en

⁶⁶ *Lettres à Madeleine –Tendre comme le souvenir*, op. cit., p.144.

⁶⁷ *Apollinaire prosateur : L'Hérésiarque et C^e*, op. cit., pp.109-112.

⁶⁸ *Ibid.*, p.110.

⁶⁹ Voir *Pr* III.

⁷⁰ Pierre Caizergues, *Apollinaire journaliste : Textes retrouvés et textes inédits avec présentations et notes*, Lille, Service de reproduction des thèses Université de Lille III, 1979.

⁷¹ Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, op. cit., pp.91-96.

⁷² *Ibid.*, p.91.

question sont tellement fréquents qu'ils forment un procédé quasi-systématique dans l'écriture apollinarienne.

A. Le statut énigmatique de certains articles anecdotiques

Comme nous l'avons remarqué plus haut, certains événements étranges rapportés dans *La Vie anecdotique* ont ensuite été repris et insérés dans l'œuvre d'imagination. C'est le cas, par exemple, du « Concert polonais » : cet article anecdotique réapparaît dans un chapitre du roman *La Femme assise*. Apollinaire prosateur applique également cette technique de réutilisation à *La Femme blanche des Hohenzollern*, un travail inachevé portant sur des événements extraordinaires pendant la Première Guerre mondiale. En effet, le chapitre d'ouverture de *La Femme blanche des Hohenzollern* est à l'origine un article écrit pour le journal *Comœdia* comme témoignage de la veille de la Première Guerre mondiale. Comme pourrait le suggérer la seconde partie du titre de ce chapitre, « La Fête manquée ou le miracle de la mobilisation », l'intrigue oscille entre le réel (la mobilisation) et le surréel (le miracle). D'ailleurs, les jeux du vrai et du faux qui caractérisent l'écriture apollinarienne sont abondants tout au long du roman, comme si, fort surpris par la déclaration de la mobilisation française et par la guerre, le héros racontait avec vertige ses histoires.

Le fait qu'Apollinaire réinscrit certaines de ses « anecdotiques » dans la catégorie « roman » ou « conte » suscite naturellement la confusion des genres. L'exemple le plus spectaculaire serait « Le Rabachis » : d'après Michel Décaudin, ce conte retrouvé d'Apollinaire est « un pot-pourri d'anecdotes d'origines diverses » (*Pr* I, 1400). L'art du conteur consiste donc à associer d'une manière convaincante plusieurs faits insolites quotidiens et à en faire une histoire. Il y a de la flexibilité dans son écriture et de l'insouciance dans les formules. Avec « Le Rabachis », tout se passe comme si certaines anecdotes étaient trop piquantes ou absurdes⁷³ pour être *vrais* (on sait néanmoins que ce dernier qualificatif risque trop souvent de perdre son sens originel dans l'univers apollinarien !), ce qui permet au conteur de *mener un double jeu* en les présentant, selon son goût, dans un écrit journalistique ou dans un conte. En réalité, « Le Rabachis » n'est pas le seul texte « converti ». Dans sa notice consacrée à *La Vie anecdotique* pour

⁷³ Nous pensons notamment aux anecdotes touchant les « boucheries canines » allemande ; une espèce d'« arbre à pierres précieuses » nommée *rabachis* ; le dîner fantastique chez un Mormon ; l'excentricité du prince de Sagan et la « puissance morale » d'un charlatan.

l'édition de la Pléiade, Michel Décaudin met le doigt sur deux contes du *Poète assassiné* qui figurent aussi dans la chronique journalistique. Il s'agit de « Giovanni Moroni » et d'« Arthur roi passé roi futur ».

« Giovanni Moroni » tout d'abord, parut le 16 novembre 1913 dans la chronique du *Mercur de France* en question. Or, une petite partie de ce récit avait déjà été publiée en 1903 dans *Le Journal de Salonique*, sous le titre du « Masque ». La réutilisation d'une publication ancienne n'a en effet rien de nouveau dans la prose apollinaire. Ici, il suffit de voir que le récit est inscrit et réinscrit dans deux champs différents – la chronique journalistique et la fiction. Le début et la fin de « Giovanni Moroni » sont ouverts effectivement à deux interprétations, deux visions distinctes mais pas forcément contradictoires. Apollinaire choisit un mode narratif commode à cet effet : à la suite d'une brève introduction (qui explique l'origine et le contexte de l'histoire), le premier narrateur du récit donne la parole à son interlocuteur, un certain Giovanni Moroni. Ce personnage pourrait être considéré soit comme une vraie source d'information (journalistique), soit comme un héros romanesque ; tandis que le premier narrateur lui-même serait l'anecdotier ou le conteur selon les circonstances. D'ailleurs, ce dernier se dit content de « reproduire » le conte « assez saisissant et assez savoureux » (*Pr I*, 320) de Giovanni Moroni et ne reprend pas la parole jusqu'à la fin du récit.

Quant à « Arthur roi passé roi futur », ce texte anecdotique est publié en 1914 et inséré plus tard dans *Le Poète assassiné* (le recueil de contes). Apollinaire y raconte une aventure arthurienne située dans un Londres de l'an 2105. Visiblement un fruit de l'imagination, l'essentiel de cette histoire serait probablement extrait d'un roman de jeunesse inachevé et perdu en 1903 : *La Gloire de l'olive*. Ce qui est troublant dans « Arthur roi passé roi futur », c'est la fin inattendue qui révèle soudain la présence d'Apollinaire chroniqueur et l'existence d'un monde *réel* au-delà du royaume imaginaire. Une démarche risquée, car rien n'est plus délicat que de combiner deux plans d'écriture (fictif et journalistique) qui, pour assurer la collaboration de deux statuts d'Apollinaire prosateur (conteur/journaliste), risque d'introduire l'incertitude dans le statut de son récit.

Au point de vue narratif, « Arthur roi passé roi futur » est un cas original, dans la mesure où il n'y a pas d'explication, ni de transition apparentes pour *justifier* le

changement brusque de ton, de temps, d'espace et de sujet. À cause de la métalepse du chroniqueur, le récit (du moins son statut) se révèle plus *journalistique* que l'on pourrait s'en douter en lisant l'aventure « futuriste » du roi Arthur. Or, ce n'est certainement pas la première fois qu'Apollinaire anecdotier traite un sujet fantaisiste ou fantastique dans sa chronique du *Mercury de France*. Rappelons que certains articles anecdotiques déjà mentionnés dans la section de recherche précédente, comme « Publicité » (des pierres porte-bonheur) et « L'Âme du canon », sont au fond des contes fabuleux. Si ces récits sont susceptibles de surprendre les lecteurs, leurs bizarreries ne sont pourtant pas contestées. En revanche, une autre « anecdotique » publiée en avril 1913, « Funérailles de Walt Whitman racontées par un témoin », a provoqué un malaise au sein de l'opinion publique (ou comme disait plus tard Apollinaire lui-même, son article « a causé une émotion à laquelle [il] ne [s]'attendai[t] pas »), à tel point que le chroniqueur dut reprendre sa plume pour s'expliquer par une seconde chronique, quelques mois après la parution de la première⁷⁴.

Insistant sur le fait que l'information relatée dans « Funérailles de Walt Whitman [...] » est bien de seconde main mais refusant en même temps de divulguer le nom du « témoin » en question, un Apollinaire « transcripteur » se dit obligé d'assumer lui-même toute responsabilité et répond donc à la polémique autour de l'ambiguïté sexuelle du poète américain suggérée par l'article. Quoi qu'il en dise, « Funérailles de Walt Whitman [...] » est très probablement le résultat d'un jeu subtil d'Apollinaire journaliste, que Daniel Delbreil a déjoué avec justesse :

« [Le chroniqueur] se plaît à jouer avec le contrat de lecture des oeuvres référentielles ; il feint de respecter le pacte d'authenticité, exhibe ses garanties et ses sources, proteste de sa fidélité au réel alors que, subtilement, il opère la mise à distance et les distorsions qui font passer l'oeuvre d'un statut à l'autre. »⁷⁵

Le chercheur ajoute d'ailleurs que plusieurs éléments permettent d'établir un lien analogique entre « Funérailles de Walt Whitman [...] » et deux ouvrages imaginaires d'Apollinaire, à savoir « Le Poète assassiné » et *L'Enchanteur pourrissant*⁷⁶. En somme, cette « anecdotique » expose sans doute le risque potentiel de l'incertitude des genres. Accoutumé aux glissements permanents du réel à l'imaginaire (et *vice versa*), Apollinaire anecdotier a choisi un sujet d'actualité – avec un personnage réel et un

⁷⁴ Pour ces deux articles de *La Vie anecdotique*, voir *Pr* III, 138-140 (« Funérailles de Walt Whitman racontées par un témoin ») ; 171-173 (« À propos de Walt Whitman »).

⁷⁵ Apollinaire et ses récits, *op. cit.*, p.92.

⁷⁶ *Ibid.*, pp.95-96.

événement sérieux – et le renchérit avec des éléments extravagants. D'où naissent des contestations en 1913.

Si Apollinaire fabulateur se complaît à se glisser dans la peau du journaliste, notons que ce dernier est bien présent dans sa fiction. Dans le but d'élucider l'influence du journalisme dans l'univers imaginaire apollinarien, notre étude suivante se déroulera selon deux grands axes : le rôle de journaliste (chroniqueur, anecdotier, critique...) et les fonctions de la presse (fictive). Comment un personnage-journaliste est-il présenté dans un conte ? Quelle est sa fonction ? À première vue, la presse apporte du « réalisme » au sein du monde rêvé d'Apollinaire. Or, est-ce vraiment le cas ? La fiction a-t-elle besoin de cette « réalité » que représente la presse ? Et si tout cela n'était qu'un autre jeu du vrai et du faux de l'écrivain *phantasien*...

B. La présence de la presse dans les contes apollinariens

Pour commencer, le journaliste s'inscrit dans la grande variété de professions et de métiers qui figurent dans l'œuvre apollinarienne (d'ecclésiastique à explorateur, en passant par voyant, magicien, sage-femme, prostituée, cinéaste, matelot, ingénieur, guide, médecin, brocanteur, journalier, cuisinier, policier, cocher, brocanteur,... ; et même des catégories plus marginales : chiffonnier, ventriloque, pirate, chasseur-braconnier, etc.). Notons pourtant que le mot « journaliste » n'apparaît que deux ou trois fois dans un seul conte, alors que des termes relatifs à « journaliste » comme « chroniqueur », « anecdotier » ou « échetier » ne sont jamais explicitement *dits* dans les contes apollinariens. La plupart des personnage-journalistes sont effectivement les narrateurs (hétérodiégétiques ou homodiégétiques) des récits. C'est la raison pour laquelle, de façon générale, il manque de portraits et de noms de ces personnages (ils ne se décrivent ni ne se nomment).

Le seul journaliste non-narrateur se trouve dans « Le Juif latin », et c'est le cas unique où Apollinaire prosateur dépeint un personnage échetier et le métier de celui-ci. C'est en effet « un de ces petits journalistes qui écrivent de vagues chroniques en troisième page de canards mi-morts, donnent des échos aux grands quotidiens, et quémangent, dans les maisons de commerce, des commandes de publicité » (*Pr* I, 106). Cette image d'une petite figure sur la scène littéraire, qui cherche à gagner sa vie et prouver sa compétence dans le milieu journalistique, serait-elle conçue à partir d'une

réminiscence de l'auteur lui-même ? Avant de se faire un grand nom, le jeune Apollinaire commença, lui aussi, par alimenter assidûment des journaux et des revues. Inspiré par l'aventure bizarre de Nella, le petit journaliste dans « Le Juif latin » se chargera de rédiger un écho sur le baptême et la mort de Gabriel Fernisoun, ainsi que sur une série d'événements extraordinaires qui surviennent peu après le décès du « juif latin ». Pourtant, le narrateur du récit, ami de l'échotier, donne sa vision personnelle sur le fait : il trouve l'anecdote de Nella et Fernisoun « trop cléricale » pour des échos et elle ne verra donc pas le jour. Connaissant le goût du conteur de *L'Hérésiarque et Cie*, nous avons peine à croire qu'il partage le même avis.

Pour le rôle de journaliste, c'est donc la seconde posture qui l'emporte dans les contes apollinariens : les narrateurs-chroniqueurs. Or, il est à noter que plusieurs cas restent assez équivoques. Par exemple, le narrateur de « L'Hérésiarque » rend visite à Benedetto Orfei afin, selon lui, d'« élaborer dans la suite un essai sur son hérésie » (*Pr I*, 111). Cela dit, il pourrait aussi bien être un essayiste qu'un journaliste. Par ailleurs, qui est le premier narrateur de « Petites recettes de magie moderne » ou celui qui raconte des histoires au caractère médical, « L'Orangeade », « Chirurgie esthétique » et « Traitement thyroïdien » ? On sent vaguement la présence d'un esprit journalistique derrière toutes ces nouvelles, même si des mots clés comme « journaliste », « chroniqueur » ou « échotier » n'y sont pas véritablement prononcés.

De plus, les « Petites recettes de magie moderne » en question sont écrites sous forme d'échos : le début du récit est une sorte d'*avis au lecteur* rédigé par le supposé échotier qui se dit présenter un manuscrit énigmatique « pour susciter la curiosité [du public] » (*Pr I*, 365). À propos de la « curiosité », c'est la motivation du narrateur de « Chirurgie esthétique » qui accepte l'invitation de la directrice d'une clinique américaine. Et peu après cette visite, il « consign[e] par écrit les cas curieux qu' [il a] observé[s]»⁷⁷ dans l'établissement, sans jamais communiquer son intention. Quant à « Traitement thyroïdien », l'histoire a lieu lors d'une soirée mondaine. En transcrivant quelques extraits des conversations entre les convives, le narrateur-personnage joue en quelque sorte le rôle d'un chroniqueur mondain sans le dire. La même fonction de transcripteur est assurée également par le premier narrateur de « Giovanni Moroni » qui,

⁷⁷ *Pr I*, 508.

face à un interlocuteur pittoresque, laisse bientôt la parole à celui-ci et se contente de reproduire l'histoire telle qu'elle est racontée. Rappelons que « Giovanni Moroni » est originellement publié comme « anecdotique » dans le *Mercure de France*, avant de devenir un conte du *Poète assassiné*. Une fois que le récit est extrait du cadre de *La Vie anecdotique* et inséré le recueil de contes, rien ne permet d'identifier le premier narrateur et sa profession.

La liste des cas ambigus et les analyses pourraient encore s'allonger, mais nous aimerions nous tourner maintenant vers les cas plus nets, où il y a suffisamment de pistes pour identifier des narrateurs-journalistes. Le premier exemple, en réalité le plus explicite, a déjà été évoqué plus haut : il s'agit du narrateur-chroniqueur d'« Arthur roi passé roi futur ». Il suffit ici de citer la phrase clé qui marque l'entrée inattendue de ce personnage et donc l'intervention de « la réalité » dans le cadre fictif : « [...] et la vie reprit son cours ordinaire cette année même 1914, à la date du 1^{er} avril, où j'écris cette chronique, [...] » (*Pr* I, 376-377). Ainsi trouve-t-on trois éléments clés qui indiquent l'existence d'un autre monde hors de celui d'un roi Arthur en janvier 2105 : « la vie », la date (du 1^{er} avril 1914)⁷⁸ et surtout « cette chronique » (qui n'est pas autre que *La Vie anecdotique*). Au sujet du narrateur-journaliste, un autre cas se trouve dans « Le Juif latin ». En effet, le narrateur est identifié par Gabriel Fernisoun (le soi-disant « juif latin ») comme *l'auteur* du « Passant de Prague », c'est-à-dire un certain Guillaume Apollinaire⁷⁹. Cette révélation suggère encore l'intention de l'écrivain d'associer ses deux récits, « Le Passant de Prague » et « Le Juif latin ». Traitant tous les deux de la communauté juive et de la religion judéo-chrétienne, ces contes *hérésiarques* marquent non seulement le tout début d'une longue collaboration d'Apollinaire avec la presse, mais aussi son goût pour les personnages extravagants.

C'est également par auto-citation qu'un Apollinaire chroniqueur dévoile son identité dans « Le Gastro-astronomisme ou la Cuisine nouvelle », comme sympathisant des nouvelles écoles culinaires, celui qui veut promouvoir en particulier le « Gastro-astronomisme ». Le narrateur laisse tomber son masque à la fin du récit, par ces

⁷⁸ Écrite au 1^{er} avril, cette *anecdotique* de couleur fantaisiste répond parfaitement à l'esprit plaisant de la journée, c'est-à-dire la tradition du 1^{er} avril (ou du « poisson d'avril »), où la presse a coutume d'inventer des farces et des canulars pour distraire le grand public.

⁷⁹ Notons que « Le Passant de Prague » (le premier conte dans *L'Hérésiarque et C^{te}*) parut originellement dans *La Revue blanche* en 1902, huit mois avant la publication du « Juif latin » dans la même revue.

mots : « Ces recherches culinaires me paraissaient dignes d'intérêt. Je les communiquai au public en en parlant d'abord en 1911 dans *Le Passant* de Bruxelles et ensuite en les faisant insérer dans *Fantasio* [...] » (*Pr* I, 404). En réalité, l'essentiel du « Gastro-astronomisme ou la Cuisine nouvelle » provient bel et bien de deux articles d'Apollinaire (publiés dans les revues citées), à savoir « Passant par Paris » (*Le Passant*) et « Le Cubisme culinaire » (*Fantasio*). Par ailleurs, de même que Gabriel Fernisoun cite le titre du conte « Le Passant de Prague » dans « Le Juif latin », le narrateur-personnage du « Gastro-astronomisme [...] » fait allusion à la publication de « L'Ami Méritarte », un autre conte apollinarien paru dans *Paris Journal*, « au mois de mai 1912 » (*Pr* I, 402). Ainsi peut-on affirmer qu'il s'agit bien du même narrateur-journaliste dans « L'Ami Méritarte » et « Le Gastro-astronomisme [...] ». Comme ces deux contes gastronomiques sont à l'origine des articles journalistiques (avant d'être rassemblés dans le recueil de contes de 1916), la narration est naturellement conduite à la première personne par un « je » journaliste. Or, à cause de l'incertitude de leur statut (récit imaginaire ou journalistique ?), l'authenticité de ces histoires est discutable. Quoi qu'il en soit, c'est un véritable jeu entre réalité et fiction auquel le conteur des « philtres de [P]hantase » ne résiste pas.

Jusqu'ici, la fonction des journalistes apollinariens est plutôt conforme à la réalité du métier : elle consiste à découvrir, suivre et publier tout événement susceptible de solliciter la curiosité du public. Cependant, l'implication de chaque narrateur-journaliste dans son histoire ne se situe pas au même degré. Il faut distinguer, par exemple, le chroniqueur-fabulateur d'« Arthur roi passé roi futur » des narrateurs-personnages dans « Le Juif latin » et « Le Gastro-astronomisme [...] ». De plus, il ne doit pas confondre le narrateur qui fait paraître le témoignage de son correspondant dans « Trains de guerre » et les narrateurs-témoins qui sont personnellement impliqués dans des histoires comme « Chirurgie esthétique » et « Traitement thyroïdien ». En somme, le rôle de journaliste est doté de plusieurs facettes dans les contes apollinariens : essayiste d'une hérésie « moderne », amateur des « petites recettes de magie moderne », anecdotiers mondains, chroniqueur-mystificateur, observateurs des progrès scientifiques, critique des arts nouveaux, etc. Leur « créateur », Apollinaire, ne serait-il lui-même pas un « nouvelliste » ? En effet, Daniel Delbreil⁸⁰ privilégie cette dernière qualification pour démontrer le

⁸⁰ Daniel Delbreil, « L'Actualité dans l'œuvre de fiction d'Apollinaire », *Apollinaire en son temps*, Actes du quatorzième colloque de Stavelot (1988), textes réunis par Michel Décaudin, Publications de la

rapport d'Apollinaire prosateur avec « l'actualité » de son temps, puisque « près des deux tiers de ses récits de fiction [ont] pour cadre l'époque contemporaine »⁸¹ (ce qui correspond bien au premier sens du mot « nouvelle »). Il nous convient d'ajouter que le titre de « nouvelliste » est également valable sur le plan thématique, puisque Apollinaire propose toutes sortes de nouveautés souvent audacieuses à travers ses oeuvres. L'« esprit nouveau » apollinarien est incarné, en l'occurrence, par l'homme de la presse.

En ce qui concerne le thème de la presse, l'hymne du poète de « Zone » aux *journaux* trouve des échos dans sa fiction. Alors que le poète célèbre une littérature populaire « à 25 centimes plein[e] d'aventures policières / Portraits des grands hommes et mille titres divers » (*Po*, 39), le conteur du « Gastro-astronomisme ou la Cuisine nouvelle », par exemple, rêve d'une nouvelle forme surprenante pour la presse. À l'instar des petits cubes destinés à faire du potage (une des inventions remarquables du XX^e siècle), les quotidiens et les revues mensuelles sont également comprimés en cubes dans « Le Gastro-astronomisme [...] » : ils deviennent alors un véritable aliment spirituel. Malgré son aspect fantaisiste, cette nouvelle invention garde un certain lien avec la vie quotidienne, ce qui fait d'elle une nouveauté très « apollinarienne ».

Pour faire circuler une bizarrerie au sein de son univers imaginaire et opérer l'effet de vraisemblance, notre auteur ne peut trouver outil plus apte que la presse papier. En général, les moyens journalistiques ou communicatifs (i.e. le télégraphe) ont, dans les récits apollinariens, les fonctions suivantes : ils sont destinés à annoncer un crime ou un mystère (« Le Juif latin », « Un beau film », « Le Sacrilège », « La Disparition d'Honoré Subrac », *La Femme blanche des Hohenzollern*) ; à faire part des prodiges ou des exploits d'une figure extraordinaire (« Arthur roi passé roi futur », « Le Toucher à distance », « Le Poète assassiné ») ; à présenter un nouvel art (« Le Gastro-astronomisme [...] », « L'Étoffe invisible ») et aussi à rapporter les résultats d'un soin médical innovant (« Traitement thyroïdien »). Si la présence de la presse n'est pas indispensable pour dévoiler un événement insolite dans le monde d'imagination apollinarien⁸², elle est efficace pour accentuer l'aspect sensationnel d'un fait ou même

Sorbonne Nouvelle, 1990, pp.59-77.

⁸¹ *Ibid.*, p.59.

⁸² Nous pensons d'une part à des bizarreries dans « Les Pèlerins piémontais », « Le Matelot d'Amsterdam », « L'Infirmes divinisé » et « La Rencontre au cercle mixte », où la presse est absente ; d'autre part, il faut rappeler aussi « La Chasse à l'aigle », dans lequel sur « la légende bizarre » de

proposer une solution à un mystère.

Lorsqu'il est question d'un crime, Apollinaire prosateur introduit donc les journaux dans son récit afin d'en accentuer le côté abominable : une technique que l'écrivain emprunte sans doute au roman policier. Tel est le cas du « Juif latin », dans lequel le narrateur survivant à un empoisonnement suit les nouvelles de son empoisonneur, qu'il soupçonne d'être aussi un tueur en série : « [L]es jours suivants, les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels commis sur des femmes dans tous les coins de Paris. [...] Des enfants, des vieillards furent égorgés. [...]» (*Pr I*, 105. Nous soulignons). De même pour « Un beau film », où l'organe médiatique fait tellement grand bruit que l'affaire prend une tournure surprenante, d'après la confession de l'organisateur de l'assassinat filmé : « [Les journaux publièrent des éditions spéciales, et, comme nous avons commencé notre tournée, vous pouvez imaginer notre succès.» (*Pr I*, 201. Nous soulignons). La médiatisation aide à la promotion de tout, même d'un crime. Vu le rôle plus que jamais influent des médias dans notre société aujourd'hui, le récit fictif d'Apollinaire est toujours d'une actualité brûlante.

En ce qui concerne les mystères, les journaux imaginaires s'intéressent aux bizarreries comme « le cas d'Honoré Subrac » (*Pr I*, 171) et la légende de « la femme blanche des Hohenzollern » (*Pr I*, 939). L'intéressé du premier cas est présenté par les quotidiens comme « un original », à cause de ses habits étranges (« L'hiver comme l'été, il n'était vêtu que d'une houppelande et n'avait aux pieds que des pantoufles. » (*Pr I*, 171)). Voici le point de départ de tout le mystère d'Honoré Subrac. Dans *La Femme blanche des Hohenzollern*, le narrateur du récit rencontre une voyageuse mystérieuse dans un « tortillard ». La femme a découpé du *Journal de Genève* un article intitulé « La Femme blanche des Hohenzollern » qui intrigue le narrateur-personnage. Ce texte *imaginaire* donne en effet son titre au roman inachevé d'Apollinaire. En réalité, l'histoire de « la Femme blanche » relatée dans le roman apollinarien est inspirée par un article publié dans *Le Temps* en 1915. D'après Michel Décaudin⁸³, c'est par cet article titré « Superstitions et talismans en Allemagne » qu'Apollinaire aurait appris l'existence de la Dame vêtue de blanc censée annoncer la mort dans les grandes familles

l'homme-aigle, « [L]es journaux n'en parlent pas, car elle a un caractère trop manifestement absurde pour trouver créance auprès de quelqu'un de sensé. » (*Pr I*, 371).

⁸³ Voir *Pr I*, 1147-1148.

allemandes. À cause d'une transformation voulue par l'écrivain, le journalisme dévie de « l'actualité » (ce qui est réel) et se glisse dans le domaine de l'invention. Un grand paradoxe, certainement, comme l'observe Michel Décaudin : « [L]a transformation d'un article réel du *Temps* en un article imaginaire du *Journal de Genève* ne nous surprendra pas : c'est là un procédé cher à Apollinaire » (*Pr* I, 1448).

Si la presse se charge de raconter un mystère sous la plume de notre prosateur, il arrive aussi qu'elle puisse apporter des éclaircissements sur une affaire énigmatique. Contrairement à la disparition d'Honoré Subrac qui reste inexplicable pour les quotidiens (« La Disparition d'Honoré Subrac »), la disparition du père Séraphin (« Le Sacrilège ») est un jour résolue par un reportage : « Personne ne pourrait dire ce qu'il devint, si les journaux n'avaient rapporté la mort, à l'assaut de Pékin, d'un soldat anonyme de la légion étrangère, sur l'avant-bras droit duquel était tatoué un nom de femme : Élinor [...] » (*Pr* I, 99). Sur l'information de couleur « religieuse » dans le monde apollinarien, les journaux (imaginaires) ont pour mission non seulement d'éclairer la fin ténébreuse d'un prêtre « sacrilège », mais aussi de proclamer l'arrivée d'un (faux) messie, comme dans « Le Toucher à distance ». La presse y joue effectivement un rôle fort important, destiné à renchérir sur les exploits extraordinaires du baron d'Ormesan (le messie supposé) et préparer pas à pas l'effet de surprise. Bien entendu, « Le Toucher à distance » doit être lu en parallèle d'un autre, plus précisément le chapitre XVI du « Poète assassiné ». Nous verrons ainsi comment Apollinaire conteur procède aux traitements hyperboliques de deux êtres prodiges (d'Ormesan et Horace Tograth) et donc à une écriture « simultanée » moderne, en multipliant des références aux journaux.

D'abord, la narration du « Toucher à distance » est largement basée sur ce que lit le narrateur-personnage dans la presse. Si l'histoire s'ouvre par le terme « les journaux », la suite du récit tourne autour de maints reportages sur des apparitions simultanées d'Aldavid (i.e. le (faux) messie), sur l'opinion publique et sur les réactions des fidèles juifs, des catholiques et des gouvernements, avant que la mort inattendue du (faux) messie ne soit annoncée par la presse. D'une façon rétrospective, le narrateur commence par se rappeler l'effervescence médiatique autour de l'affaire hors du commun : « Les journaux ont rapporté l'extraordinaire histoire d'Aldavid [...] » (*Pr* I, 212). Se glissant ensuite dans le souvenir, le narrateur-acteur « [d]épli[e] le journal, un matin, [s]es yeux

tomb[ent] sur l'information suivante datée de Cologne [...]» (*Pr I*, 212). C'est là où commencent réellement les aventures passionnantes d'Aldavid/d'Ormesan dont la faculté d'ubiquiste va surprendre le monde entier. Comme le narrateur suit de très près les nouvelles de l'être prodigieux dans les jours qui viennent, la narration/l'écriture se trouve centrée sur des témoignages provenant des « journaux » et des « dépêches ». Les séquences suivantes ⁸⁴ montrent non seulement l'intérêt profond du narrateur-personnage pour cette affaire, mais surtout l'implication de la presse dans cette histoire : « [l]e lendemain, les journaux contenaient relativement à l'affaire de Dollendorf des informations plus sensationnelles encore [...] » (*Pr I*, 214) / « La nouvelle s'étant vite répandue, [...] au témoignage des dépêches insérées dans les journaux » (*Pr I*, 214) / « Ces nouvelles m'impressionnèrent [...] » (*Pr I*, 214) / « [j]e n'appris que le soir, par les journaux [...] » (*Pr I*, 215). D'ailleurs, ces mentions des journaux et des dépêches étrangères forment la base structurale d'une écriture spécifique, qui permet à l'auteur de multiplier des noms de villes ou de pays et qui fait du « Toucher à distance » l'un des « récits à toponymie hyperbolique »⁸⁵. Citons deux extraits assez représentatifs :

« Des dépêches, datées de Francfort, de Mayence, de Leipzig, de Strasbourg, de Hambourg et de Berlin, annonçaient simultanément la présence d'Aldavid. » (*Pr I*, 214)

Et aussi,

« [...] dans la journée, les éditions spéciales des journaux se succédèrent pour annoncer l'apparition (on ne disait plus la présence) du Messie à Prague, à Cracovie, à Amsterdam, à Vienne, à Livourne, à Rome même. » (*Pr I*, 214)

Les références à la presse sont interrompues par la visite du baron d'Ormesan chez le narrateur et ne seront reprises que vers la fin du récit pour *annoncer* le décès de l'ubiquiste (les journaux sont donc bien ici dans leur rôle). La dernière mention de l'organe de l'actualité est glissée dans un discours non sans ambiguïté, sachons que le narrateur est la seule personne au monde qui détient la vérité sur la mort mystérieuse du messie : « [...] je [i.e. le narrateur] sortis acheter les journaux, et j'y lus ce que tout le monde sait : la mort subite d'Aldavid dans huit cent quarante villes situées dans les cinq parties du Monde. » (*Pr I*, 222. Nous soulignons).

Ce type de surenchère opéré par la presse autour d'un imposteur messianique se

⁸⁴ Nous ne les citons que partiellement, en respectant l'ordre originel du texte.

⁸⁵ D'après Daniel Delbreil, ce sont des « contes à séquences simultanistes [qui] multiplient presque à l'infini les toponymes ». La présence hyperbolique des lieux est parfaitement conforme à l'histoire du faux messie, car « [c]ette multiplication toponymique est à mettre en rapport direct avec la maîtrise de l'espace que revendique d'Ormesan. » Voir *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, p.270.

retrouve également dans le chapitre XVI du « Poète assassiné », pour célébrer les exploits d'Horace Tograth, grand ennemi des poètes dont Croniamantal. Comme les actions de d'Ormesan-ubiquiste ci-dessus, les tentatives antipoétiques d'Horace Tograth font également l'objet d'une narration se référant de manière spectaculaire aux journaux et revues dans un univers imaginaire. Tout commence, en effet, par cette information : « [...] le grand journal *La Voix*, publié à Adélaïde (Australie), en langue française, contenait un article du savant chimiste-agronome Horace Tograth [...] » (*Pr I*, 290). En citant ensuite un long passage de l'article en question, le narrateur hétérodiégétique parle des réactions médiatiques à cette publication qui aboutissent à deux opinions opposées :

« [L'article] fut télégraphié ou téléphoné partout, tous les journaux le reproduisirent. Quelques journaux littéraires firent suivre la citation de l'article de Tograth de réflexions moqueuses à l'égard du savant, on avait des doutes sur l'état de sa mentalité. On riait de cette terreur qu'il manifestait à l'égard du laurier lyrique. Les journaux d'informations et d'affaires, au contraire, faisaient grand cas de l'avertissement. On y disait que l'article de *La Voix* était génial. » (*Pr I*, 291)

Un second article de Tograth ne tarde d'ailleurs pas à sortir le jour même de la publication du premier. L'article *fait le tour du monde*, pour ainsi dire, toujours à l'aide de la presse et de ses organes : « Le soir, dans une autre édition de *La Voix*, le chimiste-agronome Horace Tograth publiait un nouvel article qui, de même que le premier, télégraphié ou téléphoné partout, porta l'émotion à son comble dans la presse [...] » (*Pr I*, 291-292). La magnifique machine du journalisme se déclenche ainsi dans ce récit d'imagination, et elle vise à développer la même « toponymie hyperbolique » parue déjà dans « Le Toucher à distance ». Voici un extrait où nous citons seulement quelques séquences essentielles, afin de montrer la mise en rapport de la presse et de l'espace :

« [...] L'article télégraphié partout avait été reproduit dans des éditions spéciales des journaux locaux qu'on s'arrachait. [...] On télégraphia que les États-Unis d'Amérique avaient décidé d'électrocuter tout homme dont la profession de poète serait notoire. On télégraphia aussi qu'en Allemagne il avait été décrété que [...]. Des dépêches arrivées à midi annoncèrent qu'Aristénète Sud-Ouest, le grand poète nègre d'Haïti, avait été coupé en morceaux [...] A Cologne, la Kaiserglocke avait tonné toute la nuit [...]. Vers deux heures, on télégraphia qu'un sacristain-poète de Naples avait vu bouillonner le sang de saint Janvier dans l'ampoule. » (*Pr I*, 292-293)

Grâce à la machine médiatique, le succès du mouvement antipoétique devient donc universel et atteint son apogée avec la persécution de Croniamantal, « le plus grand des poètes vivants » (*Pr I*, 298).

Si la presse assiste indirectement à l'extinction des poètes et de la poésie dans le

chapitre XVI du « Poète assassiné », elle peut au contraire présenter et même promouvoir une nouveauté artistique ou scientifique. Rappelons, par exemple, le narrateur-journaliste du « Gastro-astronomisme [...] » qui s'intéresse aux « recherches culinaires »⁸⁶ innovantes et publie des « articles » sur ce sujet. Une autre invention imaginée par un couturier apollinarien, c'est-à-dire cette « étoffe chaude comme la laine et transparente comme le cristal », ne reste pas inconnue dans le monde imaginaire d'Apollinaire ; en effet, « les journaux en ont un peu parlé » (*Pr I*, 534 : « L'Étoffe invisible »). Du côté scientifique, le « traitement thyroïdien » est un sujet potentiel des journaux, comme l'observe un personnage dans le conte éponyme : « [...] si l'usage de ce traitement se généralisait, on verrait bientôt dans les journaux des nouvelles de ce genre : *Le lieutenant G..., âgé de trois ans, vient d'être promu capitaine sur le champ de bataille.* » (*Pr I*, 514). À travers le journalisme imaginaire, Apollinaire prosateur introduit donc dans sa fiction des nouvelles insolites et toujours étonnantes, comme une sorte de « réalité supposée ». De surcroît, le motif « journaux » semble être un choix évident pour cet écrivain de « l'esprit nouveau », qui considère la presse comme une expression de la liberté créative, liberté qu'il revendique pour les poètes modernes : « [...] leur liberté ne peut pas être moins grande que celle d'un journal quotidien qui traite dans une seule feuille des matières les plus diverses, parcourt des pays les plus éloignés. » (*Pr II*, 945. Nous soulignons).

En tant que journaliste, Apollinaire ne cesse de s'intéresser à la vie courante, qui lui fournit aussi des matières nécessaires pour la création littéraire. L'écrivain est surtout attiré par « [l']insolite, [l']étrange dans l'actualité [qui] est déjà une faille, une ouverture vers l'extrême du réel »⁸⁷ et c'est là où se bâtit l'imaginaire apollinarien. Si l'écriture des articles anecdotiques contribue à construire une partie de *la vérité* dans les oeuvres d'Apollinaire, nous venons de franchir la première étape en examinant les chevauchements de la prose « référentielle » et de la prose d'imagination. Il faut maintenant lire de plus près la seconde catégorie de prose, dans laquelle Apollinaire nous réserve bien de mystères et de surprises. Pourtant, dans ce domaine bizarre et souvent *à rebours*, rien n'est moins « vrai » que les anecdotes (ra)contées par un Apollinaire journaliste. Quoi qu'il arrive, nous avons au moins reçu l'avertissement venant de l'auteur lui-même : un événement pourrait parfois être « si étrange que la

⁸⁶ *Pr I*, 404.

⁸⁷ Daniel Delbreil, « L'Actualité dans l'œuvre de fiction d'Apollinaire », *op. cit.*, p.75.

vérité paraît incroyable. » (*Pr* I, 171).

Chapitre 2. Bizarre, religion, amour divin et amour humain

1. Le culte du bizarre et de la surprise

Quelle est la *religion* de Guillaume Apollinaire ; ou plutôt, quels sont ses vrais sentiments à l'égard de cette notion spirituelle ? L'écrivain est-il croyant ? En effet, la complexité de ces questions et de leurs réponses serait équivalente aux interrogations épineuses sur l'évangélisme voire l'athéisme de Rabelais, avec qui Apollinaire n'aurait pas dédaigné, nous l'espérons, la comparaison. Le parcours de l'éducation catholique du jeune Wilhelm de Kostrowitzky est aujourd'hui bien établi, grâce aux efforts des chercheurs et des biographes. Cependant, ceux qui ont tenté d'étudier le thème « Apollinaire et la religion » constatent d'emblée la relation difficile qu'entretiennent les deux sujets. Alors que la famille et l'éducation du futur auteur de *L'Hérésiarque et Cie* se placent strictement sous le signe du catholicisme, sa vie d'adulte ne cesse d'osciller entre la croyance et le scepticisme, en passant par la superstition – un domaine pourtant exclu de tout « esprit religieux » selon un Apollinaire poète¹. Mis à part le plan biographique, les œuvres littéraires ne manquent pas non plus de références à l'état d'âme paradoxal de notre écrivain. Quel trajet extraordinaire devait-il traverser, ce Guillaume Apollinaire, de l'identification à un *petit enfant habillé de bleu et de blanc*² (protégé de la douce Vierge) à la fascination pour un bénédictin excommunié qui jure sur un évangile hétérodoxe (dans lequel le Saint-Esprit est assimilé à un incubé qui viole la Vierge endormie)³ !

Robert Couffignal, premier chercheur à s'intéresser spécifiquement à la thématique religieuse de l'univers apollinarien, publie deux ouvrages mi-critiques mi-biographiques en 1966. Le premier traite de l'influence des canons catholiques sur les œuvres d'Apollinaire⁴. Au début de ce livre, l'auteur enquête sur les lectures et écrits du jeune élève éduqué au sein des établissements catholiques de la Méditerranée. Parmi les

¹ Dans un poème intitulé « Sur les prophéties » (*Calligrammes*), Apollinaire veut avant tout légitimer les prédictions et autres domaines considérés généralement comme les variantes ou anomalies issues de la religion : « Il n'y a pas d'esprit religieux dans tout cela [i.e. le pouvoir de prévoir l'avenir] / Ni dans les superstitions ni dans les prophéties / Ni dans tout ce que l'on nomme occultisme / Il y a avant tout une façon d'observer la nature / Et d'interpréter la nature / Qui est très légitime ».

² Nous faisons allusion aux vers de « Zone », premier poème d'*Alcools*.

³ Il s'agit de l'histoire du conte « L'Hérésiarque ».

⁴ Robert Couffignal, *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, coll. « Lettres Modernes », Minard, 1966.

premiers livres proposés par les enseignants marianistes à celui qui s'appelait encore Wilhelm au collège Saint-Charles de Monaco, il y a (hormis un catéchisme) un recueil de cantiques et une *Histoire sainte* illustrée montrant des épisodes ou images connus de la Bible, sous des titres comme *Les Égyptiens engloutis dans la Mer Rouge ; Gédéon ; L'Ascension de Jésus* ou encore *La Sainte Trinité*. Quant aux vers composés pendant ces années scolaires, Robert Couffignal mentionne deux poèmes de jeunesse d'Apollinaire, « Mort de Pan » et « Lecture », lesquels laissent déjà déceler deux attitudes différentes adoptées par le futur écrivain vis-à-vis du catholicisme : d'une part, le jeune homme garde vaguement un certain respect pour la Providence dû à son éducation familiale et scolaire ; d'autre part, il s'inspire de la Bible, lue plutôt comme un recueil d'histoires merveilleuses que comme une guide de conduite et de vie, pour écrire ses propres récits et vers. Ce détachement serait même le présage d'une éventuelle perte de foi du conteur de « L'Hérésiarque ». Robert Couffignal signe également un second livre intitulé tout simplement *Apollinaire*. Il s'agit d'une mini-biographie de 142 pages⁵ qui s'organise autour du thème de la religion où le chercheur tâche de reconstituer au fur et à mesure l'évolution des sentiments religieux de l'écrivain, à travers les données biographiques (témoignages, correspondance,...) ainsi que les écrits littéraires.

Sur la question des rapports entre Apollinaire et la religion, le séminaire magistral de Marie-Jeanne Durry sur *Alcools*, dans les années 1960, est une autre oeuvre de référence qui propose des interprétations très fines et pertinentes⁶. Outre « Zone », poème autobiographique qui révèle la dévotion et le désamour du poète pour sa religion, Marie-Jeanne Durry cite aussi des vers de jeunesse animés par des sentiments contradictoires : « Le Dôme de Cologne » montre un « Apollinaire affich[ant] l'irrespect le plus goguenard [pour Dieu] »⁷, alors qu'un autre, « Prière », s'imbibe d'« une vague dévotion, survivant à la foi [...] une dévotion souvenir d'enfance, une tendresse fantôme, un attachement presque superstitieux à un pouvoir d'intercession qu'on ne voudrait pas croire impossible... »⁸, mais non sans résistance à la vraie croyance. Plus tard, il y aura les cinq petits poèmes écrits à la Santé, qui semblent insinuer (ou non ?) le retour

⁵ Robert Couffignal, *Apollinaire*, coll. « Les écrivains devant Dieu », Desclée de Brouwer, 1966.

⁶ Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire: Alcools, Tomes I-III*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1956-1964. Dans deux chapitres intitulés respectivement « Apollinaire et la religion » et « Du sentiment religieux d'Apollinaire et de quelques poèmes d'*Alcools* », le professeur de la Sorbonne s'interroge spécifiquement sur la croyance du poète, son « sentiment religieux » à travers quelques vers de jeunesse et certains poèmes d'*Alcools*. Voir Tome I, pp.145-207.

⁷ *Ibid.*, p.153.

⁸ *Ibid.*, p.159.

éventuel du poète prisonnier aux rangs des fidèles. Cependant, le plus troublant et peut-être le plus inquiétant des sentiments serait ce « goût du mystère, de l'occulte, qui révèlent des puissances étrangères à l'homme dont sa vie est environnée, peut-être même [...] influencée »⁹ ; ce penchant étrange d'Apollinaire pour des agents obscurs qui gouvernent en secret l'homme et l'univers, bref, toute sensation du bizarre qui enchanterait les sympathisants de *L'Hérésiarque et Cie*. En effet, l'analyse de Marie-Jeanne Durry en question ne néglige pas de mentionner quelques cas bizarres dans la prose d'imagination, à savoir « L'Hérésiarque », « L'Infaillibilité », « Trois histoires de châtiments divins », « Giovanni Moroni » et « Sainte Adorata », lesquels révèlent selon la chercheuse la double conscience chez l'écrivain : l'« attirance pour la profanation [...] coexiste dans cet être multiple avec le goût du religieux et du sacré »¹⁰.

C'est précisément ce genre de conflits intérieurs d'un Apollinaire « hérésiarque » qui nous concerne ici. À travers les transgressions et inversions des règles canoniques commises par de saints hommes un peu particuliers, des blasphémateurs ou des fidèles égarés, Apollinaire prosateur ose défier la notion de sacré, aborder les tabous, tourner ses sujets dans tous les sens et exhiber son scepticisme sous tous les aspects. Ainsi, les bizarreries que nous évoquerons dans les pages suivantes auront de quoi ébranler la bonne conscience d'une âme pieuse et scandaliser un chrétien bien pensant. Cependant, au seuil de l'étrange monastère fondé par le créateur de *L'Hérésiarque et Cie*, ce ne sera pas le sinistre vers de Dante – « Laissez toute espérance, vous qui entrez » (*La Divine Comédie*) – que nous déclamerons. En revanche, pour affronter les pires cas apollinariens, il faudra adhérer à une philosophie plus positive sous forme d'un proverbe cité par Apollinaire lui-même dans « Le Juif latin » : quoi qu'il arrive, « [...] nous savons tous que l'enfer est pavé de bonnes intentions. » (*Pr I*, 109).

A. Trois prêtres déviants du catholicisme

Si nous étions au Moyen Âge et que l'Inquisition s'en prenne aux hérétiques apollinariens, le premier à subir les atroces supplices ne serait autre que le bénédictin Benedetto Orfei, dit « l'hérésiarque » dans le conte éponyme. Ce personnage semble jouir de l'affection spéciale de son créateur qui le désigne comme le représentant de tous ses dissidents religieux dans le premier recueil de contes, *L'Hérésiarque et Cie*. Le

⁹ Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire: Alcools, Tome I, op. cit.*, p.167.

¹⁰ *Ibid.*, p.188.

père Orfei est bel et bien le grand et rare hérétique en cette fin de XIX^e siècle où « il n’y plus d’hérésiarque véritable — comme Arius, par exemple » (*Pr* I, 110). Nous comprenons donc pourquoi, au lieu d’employer le mot courant « hérétique », Apollinaire conteur choisit la forme archaïque d’« hérésiarque » pour surnommer son ecclésiastique révoltant : il a l’intention d’inventer un véritable auteur d’hérésie à l’ancienne. En effet, celui qui propose une vision théologique différente de ce que prêche l’Église catholique, se sépare de celle-ci et fonde sa propre doctrine. Robert Couffignal nous rappelle le contexte historique de l’écriture de « L’Hérésiarque » dans un article intitulé « À propos d’«Hérésiarques» » :

« [...] dès 1890, un vent de révolte ou tout au moins de contestation soufflait sur l’Église catholique, et devait être baptisé du nom de «modernisme», tendance plus qu’hérésie bien définie, et qui consistait à interpréter de façon humaine les mystères de la foi au mépris de tout dogmatisme. »¹¹

« L’hérésie des Trois-Vies » de Benedetto Orfei s’inscrit justement dans cette tendance et tente une interprétation plus humaine de l’un des mystères de l’Ancien Testament : la Trinité. Dans une de ses lettres à Madeleine, Apollinaire insiste d’ailleurs sur la qualité prophétique de ce récit, parce qu’il l’écrit « avant les luttes religieuses de France et avant la période hérétique qui suivit aussitôt »¹². L’écrivain pense sans doute aux débats autour de la laïcité française qui a été adoptée en 1905, c’est-à-dire trois ans **après** la première apparition de « L’Hérésiarque » dans *La Revue blanche*.

Comme beaucoup d’hérésies dans l’Histoire, cette secte apollinarienne se fonde sur une inspiration divine, à savoir des songes à caractère visionnaire de « l’hérésiarque ». Illuminé, Orfei croit désormais que « la Trinité se f[ait] hommes » (*Pr* I, 115), s’inspirant du refrain d’un chant qu’il entend en rêve – *Ils étaient trois hommes / Sur le Golgotha, / De même qu’au ciel / Ils sont en Trinité.* (*Pr* I, 115). C’est ainsi que ce « bon hérésiarque » associe la Passion du Christ en compagnie des deux larrons avec la triple représentation de Dieu (le père, le fils et le Saint-Esprit), en d’autres termes, le péché avec le sacré. Les idées sulfureuses des *Trois-Vies*, présentées sous forme de deux nouveaux évangiles rédigés et publiés par Benedetto Orfei (dont le second est considéré par le Vatican comme « livre obscène », rappelons-le), sont suffisamment piquantes pour faire trembler tout le Saint-siège. On y trouve, en effet, un Dieu le Père impuissant

¹¹ Robert Couffignal, « À propos d’«Hérésiarques» », *La Revue des lettres modernes : Guillaume Apollinaire*, 1965, p.78.

¹² *Tendre comme le souvenir, op. cit.*, p.147.

(dit le bon larron), accusé malgré lui, d'être complice d'un Dieu le Saint-Esprit criminel et libertin (le mauvais larron). En abusant un jour une jeune fille endormie, celui-ci devient le géniteur de Jésus. L'hérésiarque apollinarien n'hésite pas à employer des termes crus, ni à évoquer des épisodes érotiques dans ses versions évangéliques, même s'il se montre fidèle « aux évangiles synoptiques » (*Pr I*, 117) pour certains passages (i.e. les propos du bon larron prononcés pendant le supplice), dans lesquels il se contente d'emprunter et de commenter les textes originaux.

En se consacrant à un culte du Christ et des deux « Larrons divins » (ce terme inventé par le conteur est visiblement oxymorique), l'hérésie de Benedetto Orfei se bâtit donc sur la convergence des contradictions (l'humanisation de la divinité, la faiblesse du Tout-puissant, l'impureté du sacré) et dépeint un Dieu catholique qui ressemble bizarrement à une divinité mythologique notablement humanisée ou encore (grand sacrilège !) à un incube qui hanta les écrits théologiques du Moyen Âge¹³. Le fait que *Les Trois-Vies* soient remplies d'éléments hétérogènes et contradictoires paraîtrait peut-être moins troublant, si l'on considérait l'incohérence personnelle du fondateur lui-même. Alors que la secte vacille dans le bien et le mal – incarnés respectivement par le bon et le mauvais larron –, le prêtre jovial, lui, mène en réalité une existence déchirée entre le plaisir et la douleur, l'obscénité et la chasteté. Lors de son entretien avec Benedetto Orfei, le narrateur de « L'Hérésiarque » remarque plusieurs fois avec surprise les « contrastes » chez le saint homme : ses idées teintées de « paroles grasses, presque obscènes, mais étonnamment expressives »¹⁴ (*Pr I*, 111), sa nudité (sous la soutane) et sa « sensualité gourmande » (*Pr I*, 116) qui coexiste avec sa pratique des mortifications corporelles. L'ambiguïté persiste, en effet, jusqu'à la mort énigmatique de l'intéressé, si bien qu'à la suite de l'autopsie, « les médecins hésit[ent] à attribuer son décès à sa gourmandise ou à ses mortifications » (*Pr I*, 118). L'hérésiarque est-il mort de plaisir ou de douleur ? Son trépas, est-il la conséquence d'une bénédiction ou d'un châtement ?

Moins radical que Benedetto Orfei, une autre brebis égarée de l'Église catholique

¹³ Faut-il rappeler que les mêmes motifs de l'incube et de l'abus des jeunes filles sont déjà utilisés dans *L'Enchanteur pourrissant*, plus précisément dès l'ouverture de l'ouvrage ?

¹⁴ Le narrateur cite un exemple assez cru, émis par l'hérésiarque en son dialecte natal (dialecte dans la province d'Alessandria) pour condamner la religion catholique : « L'è cmè ra merda : pī a s'asmircia, pī ra spissa » (Elle est comme la merde : plus on la remue, plus elle pue.). Selon Michel Décaudin, cette phrase provient d'un tome de la collection dite *Kryptadia*. Parue à la fin du XIX^e siècle, ce travail recueillait des textes et contes licencieux provenant de différentes régions européennes.

commet pourtant un sacrilège en méditant sur l'antycléricalisme et l'irréligion de son époque. Le père Séraphin (« Le Sacrilège ») conteste d'abord la souveraineté de Dieu et son éloignement des fidèles : « [p]our que le monde revienne à Dieu, [...] il faut que Dieu lui-même revienne parmi les hommes » (*Pr I*, 96). (Le même souci, en effet, que celui de l'hérésiarque des *Trois-Vies* qui tente aussi d'humaniser la Providence). Le premier faux-pas de l'ancien avocat du diable est promptement corrigé car l'ecclésiastique reconnaît la présence du Tout-puissant auprès des hommes dans la fonction de « l'Eucharistie qui, si tous les hommes s'en nourrissaient, détruirait l'impiété sur la terre » (*Pr I*, 96). Alors, ce raisonnement le conduit pourtant à un coup de folie, puisque le père Séraphin passe un beau matin à consacrer les fournées de toutes les boulangeries de sa ville. Apollinaire conteur tourne donc la religiosité de cet homme d'église en dérision. En effet, la congrégation de celui-ci se voit obligée de consommer toute la conséquence de la folie du sacrilège, c'est-à-dire « une quantité de pain suffisante pour donner à communier à près d'un million d'hommes » (*Pr I*, 96).

Qui est ce prêtre sacrilège ? C'est avant tout un personnage doté de plusieurs attributs oxymoriques, comme nous l'avons déjà montré en comparant le père Séraphin avec l'abbé de La Croix-Jugan (*L'Ensorcelée*) de Barbey d'Aurevilly, dans la première partie de notre recherche. Il s'agit bien d'un cas typique de l'« hérésiarque » apollinarien, toujours marqué par toutes sortes de « contrastes » et qui risque à tout moment de tomber dans l'excès, d'une manière ou d'une autre. De même qu'un Benedetto Orfei s'abandonne à la débauche gourmande et la mortification corporelle, Séraphin (un ancien avocat du diable fanatique) finit par abuser du rituel de la consécration¹⁵. Si ce dernier connaît inévitablement la mort à la fin, le conteur *hérésiarque* lui réserve une disparition plutôt romanesque, héroïque même. C'est en effet sous le signe du « roman de chevalerie » que s'achève l'histoire du prêtre sacrilège, avec l'exil volontaire et puis le sacrifice de la vie du prêtre-soldat à l'assaut de Pékin (véritable événement historique en 1900). Son corps est finalement identifié grâce à son bras tatoué d'un prénom féminin – « Élinor, qui est aussi un nom de fée dans les anciens romans de chevalerie... » (*Pr I*, 99). À nos yeux, ce dénouement référentiel est assez

¹⁵ Par le concept de « rime croisée », Daniel Delbreil rapproche « L'Hérésiarque » et « Le Sacrilège » en relevant plusieurs points communs entre les deux héros hérétiques. Voir *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, p.661.

proche de la fin lyrique du « Giton »¹⁶, une des « histoires de châtements divins » dans *L'Hérésiarque et C^{ie}*, bien qu'Apollinaire se montre moins cruel à l'égard de son « sacrilège ».

Apollinaire prosateur, cet ancien protégé de l'Église, fait preuve d'une audace encore plus grande en imaginant un autre prêtre incongru, qui attaque de manière féroce le Vatican et ses dogmes dans « L'Infaillibilité ». Deux grands sujets abordés dans ce conte publié en 1907 témoignent de la mutation de l'Église face à l'ère moderne. Le premier, l'infailibilité pontificale, fut mis en vigueur en 1870 par le Saint-siège ; le second grand thème – la séparation de l'Église et de l'Etat français en 1905 – était encore d'actualité au moment où Apollinaire élaborait « L'Infaillibilité ». Vu le contexte historique, l'atmosphère au tournant du siècle devait être tellement tendue que toute opinion ou critique risquait de jeter de l'huile sur le feu. Précisons encore que la situation sociale d'Apollinaire – encore un étranger sur le territoire français en 1905 – ne lui permettait pas de s'exprimer ouvertement sur ces faits religieux délicats qui l'intéressent pourtant profondément. Sans commenter ni attaquer directement la politique de l'autorité ou les réformes de l'Église, l'auteur de *L'Hérésiarque et C^{ie}* recourt à un stratagème usé par ses vieux maîtres du passé : il prend sa plume de conteur en imaginant un certain abbé Delhonneau. Par une série d'arguments et de revendications incongrus, ce prêtre français prône le rejet total du catholicisme et de l'autorité papale, lesquels ne reposent que sur la « réalité terrestre » qui, selon lui, est peu fiable par rapport aux découvertes scientifiques¹⁷.

L'audience de Delhonneau avec le pape n'est pas sans rappeler celle de Benedetto Orfei et ses accusations contre le Vatican, l'infailibilité papale et les « anciennes erreurs » de l'Église. Sur le plan du physique et du langage, la personne de Delhonneau ne dénote pas moins d'étrangeté que celle du père Séraphin (« Le Sacrilège ») : ce dernier

¹⁶ Sans entrer dans les détails de ces « histoires de châtements divins » qui seront analysées plus tard dans notre recherche, nous ne citons ici que les derniers mots du « Giton » : « L'empalé [Louis Gian, héros redoutable du conte] mourut, avec volupté peut-être. Il était beau comme Atys. Les lucioles luisaient autour de lui... » (*Pr* I, 124). En écrivant ces mots, Apollinaire songe-t-il au protagoniste de l'opéra-tragédie de Jean-Baptiste Lully, *Atys* (1676) ?

¹⁷ La Science, qui prit son essor à partir du XIX^e siècle grâce à la révolution industrielle, est employée par Apollinaire conteur pour discréditer la religion ou contribuer à une fraude à titre religieuse. Par exemple, ceci est le cas du faux messie dans « Le Toucher à distance », un des récits du cycle « d'Ormesan ».

est un français d'origine germanique aux cheveux blonds et aux yeux bleus, tandis que Delhonneau est à la fois un Morvandiau dont l'« aspect têtue n'allait point sans analogie avec celui des Peaux-Rouges » (*Pr* I, 119), un Autunois¹⁸ qui « ne coule point de sang latin » (*Pr* I, 119). La bizarrerie du personnage persiste quand le lecteur de « L'Infaillibilité » découvre (avec le pape qui est, dans l'histoire, l'interlocuteur du prêtre français) les « gallicismes » dans le discours de l'abbé Delhonneau. Nous y retrouvons donc l'intérêt (l'obsession ?) d'Apollinaire pour les accents, les dialectes et les emplois erronés des langues. De même que Benedetto Orfei explique son hérésie des *Trois-vies* en patois piémontais et que le père Sacrilège prononce le latin « à la façon des Allemands », Delhonneau émaille, lui, son latin de gallicismes et se rend presque incompréhensible pendant l'audience.

Les bizarreries langagières – un trait partagé par un grand nombre de personnages apollinariens, ecclésiastiques ou laïques – sont à première vue incommodes pour des sujets aussi importants que les pensées hérétiques. Avant tout, comment faire passer clairement ses idées révolutionnaires à un auditeur si le langage tenu par l'hérétique pose problème¹⁹? Précisons que dans « L'Hérésiarque » et « L'Infaillibilité », l'inconvénient tourne plutôt au comique : l'hérésiarque se fait comprendre « grâce à la mimique qui accompagnait [s]es discours » (*Pr* I, 112), alors que le Morvandiau indigné se voit répéter ses revendications comme un écolier ses leçons. Nous nous demandons si ces glissements du sérieux au comique (en passant ici par des problèmes linguistiques) ne pourraient être un signe suggestif de la position religieuse d'Apollinaire, que l'on étiquette fréquemment comme « le conteur hérésiarque » et dont certains se doutent de son attitude anti-chrétienne, voir de son athéisme. Or, les instances plaisantes ci-dessus semblent dire le contraire. En promouvant les idées sulfureuses des protagonistes dans ses contes religieux, Apollinaire les tourne simultanément en dérision, comme s'il voulait les rendre moins sérieuses et minimiser l'impact de ses « hérésies » sur un lecteur avisé.

Reprenons le cas de l'abbé Delhonneau. Cet hérétique « têtue » ne va pourtant pas

¹⁸ Selon le narrateur de « L'Infaillibilité », Autun est une ville d'origine gallo-romaine, à l'est du Morvan.

¹⁹ L'incompréhension de la part du pape « qui interrompait l'orateur [i.e. l'abbé Delhonneau] et se faisait répéter ce qu'il ne comprenait point » (*Pr* I, 120) dans « L'Infaillibilité ». Quant à l'auditeur « je » de Benedetto Orfei, il a reconnu explicitement, lui aussi, sa confusion : « Ma science très superficielle des dialectes italiens m'a d'ailleurs pas permis de tout comprendre [...] » (*Pr* I, 112).

jusqu'au bout de sa démarche extrême. Il *semble* s'en détourner et reprendre le droit chemin que ses confrères souhaitent lui voir prendre. Sa révolte éphémère, considérée comme une démonstration de « pur gallicanisme » par un cardinal romain, n'est punie ni par le bras de fer du Saint-siège, ni par la main de la Providence. À la grande surprise du lecteur, le prêtre français étant nommé « évêque de Fontainebleau » par le pape après l'audience²⁰ continue à servir cette même Église qu'il a condamnée si sévèrement. Or, là encore, Apollinaire conteur se montre maître du paradoxe, puisque le poste d'évêque de Fontainebleau qu'occupe Delhonneau est tout à fait fictif. En glissant ce faux élément dans un récit qui respecte globalement le contexte religieux de l'époque et se situe précisément le jour de la Saint-Guillaume (le 25 juin²¹), notre auteur veut peut-être atténuer l'authenticité et donc la férocité de son hérésie (s'agissait-il après tout d'un canular ?). Voilà donc une démonstration de plus de l'attitude ambiguë d'Apollinaire à l'égard de l'hérésie et des déviants religieux.

B. Trois sacrilèges légendaires

Après les fabuleux destins des trois déviants du catholicisme, nous nous intéressons au deuxième type de transgresseurs qui, différents de ceux du premier, ne font pas leur début *littéraire* à partir de l'œuvre apollinaire. Ce sont les figures d'origine biblique dont l'insolence, voire la décadence, excitent l'imagination des écrivains et paraissent ainsi en récurrence dans la littérature. Dans la tradition judéo-chrétienne, Salomé, le Juif errant et Simon le Samaritain commettent chacun un sacrilège grave qui les rend valables dans le livre de notre écrivain « hérésiarque ». Tout d'abord, Salomé, qui ne fut que dénommée « la fille d'Hérodiade » et joua un petit rôle de pécheresse dans les Évangiles, reste pourtant l'une des grandes égéries bibliques des hommes de lettres et des artistes. Surtout, qu'on trouve un remarquable foisonnement créatif inspiré par la danseuse biblique entre le XIX^e et XX^e siècles. On peut citer les noms des écrivains Mallarmé, Flaubert, Oscar Wilde, des peintres Gustave Moreau et Henri Regnault, des musiciens Richard Strauss et Antoine Mariotte (ces deux derniers s'engagèrent même dans un démêlé judiciaire afin d'obtenir les droits du fameux drame

²⁰ Cependant, il n'est pas sans intérêt de nous rappeler ici un autre dénouement que le conteur a conçu pour « L'Infaillibilité ». D'après un projet écrit de la main d'Apollinaire et conservé actuellement dans la Bibliothèque nationale, l'abbé Delhonneau est finalement arrêté « comme anarchiste » par une autorité moins laxiste. Si Apollinaire abandonne ce dénouement et opte pour un autre plus subtil, il se peut que son penchant pour l'équivoque et la surprise finisse par l'emporter. En ce qui concerne ce projet en question, voir *Pr* III, 1021 et 1330 (Note pour les projets de contes).

²¹ L'histoire de « L'Infaillibilité » s'ouvre par l'indication de cette date précise. C'est le jour du saint patron de Guillaume Apollinaire.

d'Oscar Wilde pour l'adapter en opéra). De sa part, Apollinaire consacre deux écrits au mythe de Salomé – un vers et un conte – qui se trouvent respectivement dans *Alcools* et *L'Hérésiarque et Cie*.

« La danseuse », voici le titre de sa version sur la vie de l'exquise pécheresse du *Nouveau Testament*. Ce récit bref figure d'ailleurs dans une trilogie désignée par notre prosateur comme ses *Trois histoires de châtiments divins*. Dans les récits évangéliques, l'épisode de la danse de Salomé et de sa complicité avec Hérodiade sont relatés d'une manière assez concise, et le destin des deux femmes qui suit le meurtre du prophète Jean-Baptiste reste obscur. Le conteur de « La danseuse » qui se dit inspiré par le texte d'« un vieil auteur », imagine donc *la suite* du fameux épisode biblique en proposant les peines réservées à « [c]eux qui avaient fait mourir saint Jean-Baptiste » (*Pr I*, 123), à savoir le duo mère-fille et le roi Hérode Antipas. La mort de Salomé, en particulier, est un thème assez populaire dans les légendes et les textes apocryphes du Moyen Âge et dont Apollinaire se montre friand (tel que le révèle le catalogue de sa bibliothèque personnelle). Certains conteurs médiévaux racontent la disparition atroce de l'héroïne qui, tombant un jour dans un lac gelé et soudain brisé, meurt dans une posture singulière : la tête coincée au-dessus de la glace, elle ressemble à sa victime décapitée.

Certes, Apollinaire adopte cette fin grotesque pour sa Salomé, mais il décrit surtout avec verve le talent (qui n'est pas loin de la folie) de cette ballerine envoûtante. Car il s'agit bien d'une *ballerina*, cette Salomé apollinarienne dansant *en solo* sur le Danube glacé qui lui sert de dernière scène, avec sa silhouette gracieuse « richement accoutrée et dorée de ces chaînes à mailles minuscules pareilles à celles que firent depuis les joailliers vénitiens [...] », ses mouvements expressifs « mimant l'amour, la mort et la folie » (*Pr I*, 126). Ce n'est qu'au moment où cette ancienne sacrilège tente de reprendre la « danse damnable » de jadis que le châtiment divin la frappe. Quoique brutal, le trépas de la danseuse n'apparaît cependant pas comme une malédiction, d'après le narrateur du récit. Car périr en dansant, c'est plutôt une « mort étrange qu'envieront les ballerines » (*Pr I*, 126). Les propos ambigus du narrateur pourraient surprendre un lecteur qui, *trompé* en quelque sorte par le titre d'« histoire de châtiments divins », s'attend à une leçon de morale ou du moins à un ton sévère du conteur. Ni l'un ni l'autre n'est appliqué dans « La danseuse », en effet. De plus, Apollinaire recourt pour le dénouement à une interprétation cabalistique, inclinant à croire à la réincarnation de

Salomé : son âme continue à exister chez d'autres danseuses dont celles de « la danse de la croupe »²², bien que son cadavre soit « jeté sur une rive pour les pourritures fatales » (*Pr* I, 126).

Ce n'est pas la seule occasion où notre prosateur manifeste un vif intérêt pour la réincarnation de l'âme après la mort d'un personnage, que ce soit dans un autre corps humain, celui d'un animal ou même dans un végétal. À la fin de « La Rose de Hildesheim ou les Trésors des rois mages » (publié un mois après l'apparition des « Trois histoires de châtements divins » dans *La Revue blanche*), Apollinaire fait périr Ilse (surnommée « la Rose de Hildesheim ») et ressuscite un rosier millénaire ; dans « La Plante » (l'un des contes retrouvés), la mort de Cyprienne Vandar va de pair avec le retour à la vie de la plante à laquelle elle s'était beaucoup attachée de son vivant. Ce concept philosophique est également développé dans « Le Poète assassiné » par le maître hollandais de Croniamantal, M. Janssen, qui emploie, lui, le terme précis de « métempsycose » (*Pr* I, 250). Ici, Apollinaire reprend effectivement la conviction des rabbins concernant la réincarnation successive de la même âme chez Adam, Moïse et David. C'est la même idée déjà évoquée dans « La danseuse ». Corps pourri et âme immortelle, ces deux éléments clés alimentent aussi un autre récit mythique composé à la même période – *L'Enchanteur pourrissant*, dans lequel « l'âme de Merlin rest[e] vivante en son cadavre » (*Pr* I, 10).

Sans nier les nuances entre deux formes d'immortalité (par réincarnation ou par âme vivante), nous ne pouvons toutefois pas négliger quelques points communs entre l'histoire de « La danseuse » et *L'Enchanteur pourrissant*. Dans un premier temps, il est question de deux personnages anti-Christ : Salomé est responsable de la mort d'un prédécesseur de Jésus (Jean le Baptiste), tandis que le Merlin apollinarien est probablement conçu d'après l'image du « Merlin Christ infernal » d'Edgar Quinet. Dans un second temps, malgré leurs différences stylistiques, les deux récits ont pour héros deux personnages mythiques jouissant d'un certain charisme bestial, ce qui est traduit par maints motifs et emblèmes animaliers dans certains passages. Tandis que le tombeau de Merlin attire un immense rassemblement d'animaux, le corps de Salomé sollicite le respect des bêtes sauvages qui viennent « flairer la mourante » (*Pr* I, 126) en lui rendant

²² Il s'agit du *kolo*, danse d'origine bosniaque qui inspire un autre conte d'Apollinaire, « L'Otmika ».

hommage. D'une part, cette esthétique singulière s'adapte bien à ces récits apollinariens qui puisent leur source dans des textes médiévaux, eux-mêmes fréquemment marqués par la thématique bestiale ; de l'autre, elle rappelle également la thématique d'Apollinaire poète et son *Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, une série de vers et d'illustrations consacrés au musicien lyrique grec et à plusieurs espèces d'animaux. Revenons sur l'épilogue de « La danseuse » : le conteur annonce la réincarnation de Salomé dans les corps de toutes les ballerines du monde. En fait, il est à noter que l'esprit de cette pécheresse continue aussi à exister dans l'univers apollinarien, en animant les héroïnes et muses qui dansent, dont Viviane (*l'Enchanteur pourrissant*), Mara (« L'Otmika »), Tristouse Ballerinette (« Le Poète assassiné ») et Marie (« Marie » dans *Alcools*)²³.

Comme Salomé, le deuxième personnage biblique qui excite l'imagination du prosateur *hérésiarque* est aussi un grand inspirateur des écrivains : il s'agit du Juif Errant. Pendant son voyage interminable à travers l'espace et le temps, cet être surnaturel traîne avec lui tout un répertoire de légendes et de références littéraires. L'intérêt d'Apollinaire pour le Juif Errant remonte à très tôt : les traces de ce personnage se trouvent déjà, rappelons-nous, dans son journal intime tenu entre 1898 et 1918. Là, l'écrivain a noté deux titres – la *Chanson du Juif errant* de Jules Jouy et *Isaac Laquedem* d'Alexandre Dumas. Saturé de mythes et d'aventures ayant lieu dans « l'antiquité grecque et romaine » (*Po*, 39), le roman de Dumas possède de façon évidente tous les éléments nécessaires pour séduire le futur conteur du « Passant de Prague » .

Mieux encore, *Isaac Laquedem* de Dumas pourrait être une source d'inspiration *non déclarée* du « Passant de Prague »²⁴. Mis à part le nom du héros (identique à celui du Juif errant de Dumas), l'histoire apollinarienne qui se déroule sous la forme d'une visite guidée dans une ville exotique, rappelle vaguement un épisode d'*Isaac Laquedem* : à la recherche des Parques (trois divinités du Destin), le Juif errant dumasien sollicite le

²³ De surcroît, Apollinaire poète consacre à Salomé un poème éponyme dans *Alcools*. La danseuse légendaire y est présentée comme une amante cruelle du prophète décapité.

²⁴ Apollinaire propose une sorte de répertoire d'ouvrages sur le Juif Errant dans « Le Passant de Prague ». En effet, son Isaac Laquedem déclare : « Je n'ai pas lu les œuvres que j'ai inspirées, mais j'en connais les noms des auteurs. » (*Pr* I, 87). Et il en énumère trente et un, parmi lesquels se trouve Jules Jouy. Or, le nom de Dumas ne figure pas sur la liste. Jean-Louis Cornille affirme pourtant qu'Apollinaire a consulté *Isaac Laquedem* de Dumas « en vue de se documenter pour « Le Passant de Prague » [...] », et le journal intime de l'écrivain ne suggère pas le contraire. Voir *Apollinaire et C^{ie}*, *op. cit.*, p.44.

philosophe-voyageur, Apollonius de Tyane, pour être son guide lors d'un voyage en Grèce. Ici, nous ne restons pas indifférente devant cette rencontre entre les deux figures légendaires dont le second est un saint patron connu d'Apollinaire. Il est probable que ce dernier, inspiré par telle coïncidence en lisant le roman d'Alexandre Dumas, se met à imaginer un duo guide/voyageur comme personnages principaux de son propre récit. Par rapport à l'épisode dumasien en question, l'auteur du « Passant de Prague » détourne malicieusement la situation : son Isaac Laquedem devient le guide d'un je-narrateur, qui peut se faire passer pour un Apollinaire-touriste (l'avatar d'Apollonius de Tyane) à Prague, en 1902²⁵.

La légende du Juif Errant apollinarien a donc pour décor un Prague au début du XX^e siècle, ville culturelle marquée par l'histoire et la religion. Lieu parfait pour accueillir un sacrilège antique qui va y faire sa confession. Daniel Delbreil propose une étude détaillée sur le « portrait emblématique » d'Isaac Laquedem, montrant un mécanisme narratif qui met en parallèle le dévoilement du portrait (physique et moral) du juif mystérieux et la découverte d'une ville étrangère²⁶. D'ailleurs, les premières descriptions physiques d'Isaac Laquedem précèdent la révélation de son identité, ce qui permet au conteur de présenter un portrait à la fois révélateur et trompeur du héros. Révélateur, comme la description des chaussures molles et plates de « l'inconnu » capables d'étouffer « le bruit de ses pas égaux et lents comme ceux de quelqu'un qui, ayant un long chemin à parcourir, ne veut pas être fatigué en arrivant au but » (*Pr* I, 85). On entrevoit derrière cette observation *prémonitoire* du narrateur²⁷ un marcheur expérimenté qui ne sera autre que le célèbre Juif Errant.

Or, le portrait physique d'Isaac Laquedem est en quelque sorte un trompe-l'œil, puisqu'il s'agit d'abord d'un « sexagénaire, mais encore vert » (*Pr* I, 85) qui est en réalité un contemporain de Jésus. Ensuite, malgré son air vigoureux (« vert »), le Juif Éternel apollinarien jouit d'une immortalité fragile, infligée tous les cent ans par « un

²⁵ Sur le plan biographique, Apollinaire était probablement dans la capitale de la République tchèque entre le 10 et 12 mars, 1902. La première phrase du « Passant de Prague » – « En mars 1902, je fus à Prague. » (*Pr* I, 83) – laisse supposer donc une expérience personnelle de l'auteur. D'ailleurs, le carnet de voyage d'Apollinaire tenu à l'époque ne manque pas de détails ni de repères que l'on peut retrouver dans « Le Passant de Prague ».

²⁶ Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, op. cit., pp.432-438.

²⁷ D'après Daniel Delbreil, cette observation n'est pas faite du point de vue d'un je-acteur, mais du point de vue d'un je-narrateur qui connaît déjà l'identité de son objet de description (cela lui permet donc de faire une telle remarque *prémonitoire*).

mal terrible » (*Pr* I, 92). Enfin, le costume sombre d'Isaac Laquedem – fidèle d'ailleurs à l'imagerie que l'on trouve dans les dessins – , son « manteau marron », son « pantalon de drap noir », son « large chapeau de feutre noir » et la « bandelette de soie noire » entourant son front, tout cela donne l'impression d'un personnage ténébreux, triste, probablement en deuil. Or, le Laquedem d'Apollinaire est étranger à tous ces qualificatifs. N'ayant plus de contrition par rapport à son propre péché (« un péché de génie » selon lui), il cultive une hérésie qui se fonde à la fois sur le mépris pour le Christ et sur la joie de vivre. Conçu par l'écrivain *hérésiarque*, « Le Passant de Prague » est donc la riposte de tous les clichés²⁸ sur ce pécheur légendaire.

De même que la ville de Prague s'ouvre peu à peu aux deux visiteurs, la personnalité du Juif Errant apollinarien se construit au fur et à mesure devant son compagnon français. Dans un cadre saturé d'édifices et de symboles religieux, le vieux blasphémateur se livre à une sorte de confession en dehors de l'Église, confession bizarre truffée de jurons et de plaisirs terrestres (la gourmandise, la danse, des amours passagers). Auprès d'un saint Jean Népomucène²⁹ qu'il rencontre en route, Isaac Laquedem parle de son voyage *heureux* à travers les siècles (voyage qui lui « procure de merveilleux divertissements » (*Pr* I, 89)) ; de la jalousie (un sentiment que le Juif Errant, toujours en hâte et faute de temps, ne connaît jamais.) ; de la mort (« On n'est jamais sûr de mourir. » (*Pr* I, 89)) ; de ses relations avec des femmes et de sa sexualité ; de sa règle de conduite paradoxale (« Gardez la paix de l'âme et soyez méchant. Les bons vous en sauront gré. » (*Pr* I, 92)) et enfin de son dédain pour le « persécuteur » (« Le Christ ! Je l'ai bafoué. Il m'a fait surhumain. »(*Pr* I, 92)). En même temps, leur promenade mène les deux personnages dans des lieux les plus sacrés jusqu'aux coins les plus douteux de la ville, et c'est en sortant d'un « lupanar » que la « confession » de l'hérétique joyeux touche à sa fin. Serait-elle ainsi l'ultime confession avant la mort/le repos de l'intéressé, frappé soudain par le « mal terrible » qui le fragilise tous les cent ans environ ? Tel est le cas, si l'on croit ce vieux juif « aux yeux de prophète » apparu à la fin du récit : celui-ci prédit la mort de Laquedem en « déchir[ant] sa chemise,

²⁸ Comme le déplore le narrateur du « Passant de Prague » avant sa séparation avec Isaac Laquedem: « [...] qu'ils sont fous ceux qui vous représentent comme un aventurier hâve et hanté de remords » (*Pr* I, 92).

²⁹ Mentionné dans « Le Passant de Prague », saint Jean Népomucène est le « martyr du secret de la Confession » : l'ecclésiastique fut jeté dans la Moldau par ordre d'un roi bohémien, après avoir refusé de révéler le secret que lui avait confié la reine.

diagonalement³⁰ » (*Pr I*, 93). Autrement dit, l'éternel marcheur maudit trouve enfin le salut si longtemps espéré, au moins dans le monde d'un Apollinaire « bon hérésiarque » (*Pr I*, 111).

À l'inverse d'un Laquedem libre de tout sentiment de culpabilité, une autre figure biblique en costume apollinarien – le saint Pierre dans « Simon mage » – est rongée de remords (ce qui est décrit d'une manière hyperbolique par le conteur). Déjà évoqué dans notre étude de rapprochements entre Edgar Poe et Apollinaire, « Simon mage » est ainsi nommé d'après un hérétique dans les *Actes des Apôtres*. Connu pour sa sorcellerie et ses faux miracles, ce samaritain commet un sacrilège en voulant acheter le don sacré aux apôtres, ce qui justifie sa place privilégiée au sein de *L'Hérésiarque et Cie*. En reconnaissant le fait que ce conte est « difficile p[ou]r la plupart des gens » dans sa correspondance avec Madeleine, le conteur original se félicite néanmoins de son choix innovant d'exploiter le thème des anges dans « Simon mage », afin que ces personnages mythiques « y jouent le vrai rôle pour quoi on les imagin[e] »³¹. Selon Robert Couffignal, il faudrait bien distinguer « Simon mage » et « La danseuse ». Alors que le second conte « biblique » apollinarien cache derrière son intrigue une petite révolte de l'auteur contre un « Dieu-Gendarme, dont la colère magistrale est provoquée et les sanctions automatiquement suscitées par les infractions au code [...] »³², « Simon mage » est libre de toute ironie, voire d'attaque contre la religion chrétienne. C'est, en effet, le pur jeu littéraire d'un conteur-connaisseur des savoirs obscurs.

Divisé en trois parties, le récit commence par la réécriture d'un épisode des *Actes des apôtres* (Actes 8:5-25), dans lequel trois disciples du Christ – Philippe, Pierre et Jean – se retrouvent dans un village de Samarie pour convertir les habitants. L'un de ces samaritains se nomme Simon qui, magicien, a longtemps émerveillé les villageois par ses sortilèges. Étonné à son tour du pouvoir miraculeux des apôtres, le mage consent au baptême mais demande à ces derniers de lui vendre le don du Saint-Esprit. Furieux de l'audace de Simon, Pierre lui reproche la « méchanceté » de son cœur et l'incite à se repentir. Comme nous l'avons déjà mentionné ailleurs, « Simon mage » est placé sous le

³⁰ Ce geste symbolique signifie « le deuil » dans la tradition religieuse juive. Daniel Delbreil signale que la « déchirure » apparaît déjà dès le début du « Passant de Prague » par un détail prémonitoire: un employé à la gare déchire un billet en deux. Voir *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, p.435.

³¹ *Tendre comme le souvenir, op. cit.*, p.147.

³² Robert Couffignal, *Apollinaire, op. cit.*, p.49.

signe du doublement. Le génie (ou devrions-nous dire l'effronterie ?) d'Apollinaire prosateur consiste à rapprocher le « bon pasteur des chrétiens » (*Pr* I, 133)³³ et l'hérétique par leur nom commun (Simon-Pierre³⁴), en insistant sur leur ressemblance physique mais les opposant en même temps par leur croyance et leur tempérament. L'alternance des rapprochements et affrontements entre les deux Simon étant vouée à créer des bizarreries et des surprises, déclenche ainsi la dynamique de l'écriture apollinarienne.

Tout se passe comme si Apollinaire « hérésiarque » voulait proposer, à travers l'histoire de « Simon mage », ses exégèses à certains passages bibliques, afin d'expliquer quelques coïncidences ou épisodes obscurs comme la rencontre des deux Simon et le reniement de Pierre. Sur ce dernier épisode, notons que dans l'Évangile selon Marc, Pierre renie trois fois son Maître Jésus lors de la Passion, par crainte d'être condamné avec lui. Le narrateur de « Simon mage » ne cesse de faire allusion au regret et au chagrin de l'apôtre, le décrit à plusieurs reprises en pleurs. Grâce aux points communs (nom, physique,...) établis entre ses deux Simon, Apollinaire fait du magicien « rusé » l'incarnation du vice chez son « frère jumeau ». Surtout, le portrait bizarre d'un Simon mage « aux cheveux noirs et frisés, à la barbe rousse et fine », ne serait-il pas celui d'un homme déloyal³⁵ ? Ainsi, plus que l'ennemi du saint Pierre (« le Vicaire de Dieu ») (*Pr* I, 131), le mage ayant sur sa tête « la tiare couleur de safran où [...] brill[e] un serpent fait d'opales » (*Pr* I, 130) ne serait autre que son *ego* surnois³⁶, celui qui porte son « nom de pêcheur [pêcheur] » (*Pr* I, 132).

Selon les propres mots du magicien samaritain, il est le commandant des anges et démons, ce qui lui permet d'accomplir maints prodiges (dont la capacité de s'élever

³³ Avant de recevoir la parole du Seigneur, saint Pierre se nomma Simon et exerça le métier de pêcheur. C'est Jésus qui lui donnerait son nom de Pierre, d'après le sens de « fondement solide de l'Église chrétienne ».

³⁴ À propos des significations de ces deux prénoms dans l'univers apollinarien, voir *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, pp.399-401.

³⁵ En effet, cette interprétation est basée sur un passage du conte de Barbey d'Aurevilly – « À un dîner d'athées » – dans lequel une interprétation intéressante de la physionomie est fournie (on parle d'un homme aux cheveux « très noirs » avec la moustache blonde) : « ...Signe (dit-on) de trahison ou de perfidie, qu'une chevelure et une barbe de couleur différente. »

³⁶ La confusion des deux personnages atteint son apogée lorsque le magicien se métamorphose en saint Pierre (si bien qu'on voit en lui « la vivante image de Pierre ») et qu'il s'adresse à son homonyme : « Simon-Pierre, je ne suis nul autre que celui que tu es, et nos noms sont les mêmes. Je vivrai aussi longtemps que l'Église où tu commendes. J'en deviens pour toujours le mauvais chef, tandis que tu en es le bon pasteur. Et là où tu représenteras la bonté céleste, je serai l'infamale méchanceté qui met en branle, quand il me plaît, les légions de démons et les myriades d'anges. » (*Pr* I, 133).

dans les airs³⁷). Entièrement dominée par la démonstration de force spectaculaire de l'occultiste, la deuxième partie de cette « histoire divine et angélique »³⁸ est émaillée de noms inouïs et de paroles incantatoires, faisant référence aux ouvrages talmudiques et hermétiques qui enchantent un Apollinaire bibliophile. Simon mage convoque ses agents venant du Ciel et de l'Enfer, l'un après l'autre, en évoquant le nom fascinant et la fonction de chaque être surnaturel. Quant au saint Pierre apollinarien, triste et silencieux, il a beau pouvoir chasser « d'un seul geste » les troupes célestes et infernales de Simon, sa vie se terminera dans une circonstance improbable. On ignore d'ailleurs comment le saint arrive à une telle fin, puisque le conteur préfère conserver cette partie d'histoire en mystère et la masquer par des points de suspension. L'apôtre doit, en effet, subir un supplice encore plus abominable que la crucifixion de celui qu'il a nié trois fois : c'est-à-dire être « crucifié la tête en bas, par respect pour l'adorable position de son Maître » (*Pr I*, 136).

De cette image grotesque d'« un Christ renversé », Daniel Delbreil déduit le second dédoublement du récit, le duo Jésus/Pierre qui est mis à côté du tandem Simon-Pierre³⁹. Paradoxalement, Pierre devient dans la seconde dualité l'imposteur : un faux Jésus crucifié, persécuté par l'écrivain « hérésiarque » qui tente de réécrire des histoires hagiographiques. D'autant que la position renversée du personnage pourrait également suggérer l'ambition de l'auteur : son histoire vise à montrer l'envers de ce qui est raconté par les hagiographes, donc l'envers de la *vérité*. Le lecteur a bien le droit, de son côté, de s'interroger sur ce qui est vrai et faux. Bref, nous comprenons pourquoi Apollinaire a une prédilection pour « Simon mage ». D'une part, le récit lui permet d'exploiter des matériaux venant de ses diverses lectures ; d'autre part, il a réussi à construire son conte *hérésiarque* sur un paradoxe – un blasphémateur qui ressemble à un saint –, dans un cadre qui se confond, lui aussi, à celui de l'Écriture sainte.

C. Trois fresques bouffonnes dans un (anti)couvent de Brünn et d'autres parodies bibliques

³⁷ Cette faculté de Simon est également mentionnée dans « Zone », où le poète chante d'une manière singulière l'Ascension de Jésus. Celui-ci fut accusé d'imposture par « les diables dans les abîmes » : « Ils [les diables] crient qu'il imite Simon Mage en Judée ». Cher à Apollinaire, le thème de l'Ascension est encore repris d'une façon inattendue dans « Le Roi-Lune ».

³⁸ *Tendre comme le souvenir*, *op. cit.*, p. 286.

³⁹ *Apollinaire et ses récits*, *op. cit.*, p.400.

Après les trois sacrilèges inspirés de légendes chrétiennes, nous poursuivons l'étude de l'imaginaire biblique par les cas de parodie, à savoir certaines imitations amusantes ou burlesques d'une histoire sacrée ou d'un phénomène miraculeux au sein de l'univers apollinarien. Commençons par les exemples les plus explicites qui se trouvent dans le chapitre XV du « Poète assassiné » : à la recherche de sa maîtresse ingrate, Croniamantal est hébergé un soir par des moines, à Brünn. En pénétrant dans le réfectoire de ses hôtes, le poète est immédiatement attiré par les fresques sur les murs. Il s'agit, en effet, de trois parodies picturales sur trois histoires bibliques, à savoir : l'ivresse de Noé, les noces de Cana et le tri de Gédéon.

La première fresque caricature la nudité du grand patriarche biblique ivre mort dont le sexe est peint sous forme d'« un cep de vigne ». Le peintre inconnu le transforme en une sorte d'« arbre généalogique » et y inscrit les noms des abbés depuis la fondation du couvent. La deuxième tourne au burlesque le festin emblématique des Noces de Cana où Jésus fit son premier miracle en transformant de l'eau en vin. Étant donné la présence inattendue d'un *Mannekenpis* (« même qui pisse ») qui « pisse du vin » et aussi la mariée déjà enceinte qui exhibe son ventre arrondi « pareil à un baril à quelqu'un qui a écrit dessus, au charbon : Tokaï » (*Pr* I, 288), on se croirait plutôt devant une publicité pour du vin ou une illustration humoristique que face à une peinture religieuse. Quant à la dernière fresque décrite dans le récit, elle représente une suite comique imaginaire pour la mission sacrée du juge d'Israël Gédéon (qui à la demande du Seigneur, devait choisir ses soldats parmi ceux qui ne se mettent pas à genoux pour boire dans la rivière). Sur les murailles sont donc figurés les hommes de Gédéon en train de *satisfaire un besoin naturel*, à cause de l'eau du fleuve qu'ils ont bue. Il est évident qu'on est très loin du couvent de Notre-Dame de Laghet et de sa galerie des peintures pieuses décrite dans « Les Pèlerins piémontais »⁴⁰. Vu la licence de ces peintures murales, le lecteur pourrait se demander si la communauté qui siège dans le chapitre XV du « Poète assassiné » n'est pas qu'une horde douteuse, autrement dit, une ramification de « L'Hérésiarque et C^{ie} ».

Alors, qui sont les hôtes de Croniamantal ? Citons d'abord les mots de l'un d'eux, un certain Père Karel qui caractérise bien sa congrégation : (L'ecclésiastique s'adresse

⁴⁰ Voir *Pr* I, 165.

ici au poète-voyageur)

« Mon enfant, dit le Père Karel, vous vous trouvez dans un couvent unique. Les moines qui l'habitent sont tous des gens comme il faut. Nous avons d'anciens archiducs et même d'anciens architectes, des soldats, des savants, des poètes, des inventeurs, quelques moines venus de France après l'expulsion des congrégations et quelques hôtes laïcs de bonnes manières. Tous sont des saints. » (*Pr I*, 286)

Un « couvent unique » où loge une communauté *interprofessionnelle* et *cosmopolite* (le Père Karel, lui-même d'origine tchèque, dira plus tard au poète français le nom et la nationalité de chacun de ses confrères) : deux caractéristiques des œuvres apollinariennes qui recueillent elles-mêmes une grande variété de sujets ethniques et socio-professionnels. Malgré la décoration incongrue de leur réfectoire, ces saints hommes de Brünn ne pourraient pas être considérés comme des hétérodoxes radicaux, ceux qui défient haut et fort l'Église romaine ou se séparent d'elle pour fonder leur propre secte – comme par exemple un abbé Delhonneau (« L'Infaillibilité ») et un Benedetto Orfei (« L'Hérésiarque ») –, mais plutôt comme des auteurs médiévaux du conte facétieux qui ne s'abstenaient pas, même au risque des blasphèmes, de railler gentiment leur croyance. Cependant, la réalité se révèle plus compliquée que l'apparence. Le couvent de Brünn est bel et bien un édifice « unique » (qualificatif employé par le Père Karel, rappelons-nous), dans la mesure où il est le foyer des moines « unisexuels » (c'est un terme employé au XIX^e siècle pour désigner les personnes homosexuelles).

Au premier abord, tout semble aux normes (sauf les fresques peu orthodoxes) : la communauté est constituée de « gens comme il faut », de personnes « de bonnes manières » qui mènent une vie collective bien organisée⁴¹. À la différence de certains ecclésiastiques apollinariens mal propres et mal habillés (nous pensons notamment au vicaire boiteux et à sa « soutane sale » dans « Le giton », au confesseur travesti en vagabond dans « D'un monstre à Lyon ou l'envie » ou encore au jeune moine à la robe crasseuse dans « Giovanni Moroni »), la tenue des religieux de Brünn paraît à première vue, tout à fait convenable (« [...] ils portaient sur leurs frocs de petits manteaux beige fort élégants »), malgré le fait que chacun tienne à la main « une badine » (*Pr I*, 286) semble trahir leur penchant secret. Dans le fond, il s'agit d'un couvent anti-monacal,

⁴¹ Cela se reflète dans la procession disciplinaire des religieux qui précède un repas collectif : « Les moines arrivèrent [au réfectoire] deux par deux, capuchon sur la tête, bras croisés sur la poitrine. » (*Pr I*, 288). Le règlement liturgique semble aussi respecté : par exemple, l'abbé du couvent dit « le bénédicité » avant le repas. Ainsi peut-on imaginer un contraste savoureux dans la salle à manger, entre la contenance solennelle des habitants et la bouffonnerie sur les murailles.

d'un couvent à l'envers : le domaine du monastère comporte un jardin secret « d'où sembl[ent] monter des rires, des soupirs, des cris de joie, comme si mille couples s'y étreignaient » (*Pr* I, 287). C'est dans ce même endroit où on a vu jadis un des habitants « [s']amuser avec un joli garçon qui avait le derrière fait en forme de cœur » (*Pr* I, 288). Le débordement sexuel de cette congrégation originale est d'ailleurs confirmé par son hospitalité entendue au faux couple homosexuel Paponat-Tristouse (celle-ci se travestit en homme pour être hébergée par les moines). Vu ces irrégularités cachées, les caricatures exposées sur les murailles du réfectoire ne font finalement que refléter l'excentricité et le laxisme (sur le plan moral) des hommes de Dieu à Brünn.

Le procédé parodique est aussi adopté dans « Le Juif latin » pour honorer un tricheur de la loi religieuse – un juif qui veut se faire baptiser chrétien peu avant sa mort. À travers des arguments sophistiqués, ce soi-disant « juif latin » (en raison de son lieu de naissance : Avignon) persiste à se distinguer des juifs maudits, c'est-à-dire les israélites orientaux qui sont à ses yeux les vrais responsables du crime capital contre Jésus. Car au point de vue culturel, lui et d'autres juifs d'origine française, espagnole, portugaise et italienne s'identifient plutôt au christianisme qu'au judaïsme traditionnel. À la fois proche et différent de la personnalité d'Isaac Laquedem, Gabriel Fernisoun est un mauvais juif sans remords, jouisseur de la vie, mais aussi assassin sanguinaire et tricheur de la loi liturgique. Il souhaite bénéficier du baptême pour trouver l'éternel salut.

La mort de ce personnage ignoble a lieu dans une circonstance extraordinaire, parodiant un des épisodes bibliques de prédilection d'Apollinaire « hérésiarque » : la Passion du Christ en compagnie de deux larrons. En effet, la version du Juif latin s'ajoute aux imitations du même thème qui apparaissent déjà dans « Le Passant de Prague » (un criminel juif et deux gros chiens pendus) et « L'Hérésiarque » (la Trinité aux trois mortels crucifiés). Pour décor, un quartier parisien placé sous le signe du christianisme (la Place St-Augustin, la rue des Mathurins et la Place de la Madeleine). Quant aux *acteurs* principaux, à part le juif latin lui-même (en tant qu'imposteur suicidaire de Jésus⁴²), deux agents de police se posent respectivement en bon et mauvais

⁴² Afin d'être le maître de son propre destin et de pouvoir mourir *au bon moment*, Gabriel Fernisoun s'empoisonne et se fait baptiser avant que le poison ait raison de lui. Faut-il rappeler que le suicide est considéré, *a priori*, comme un péché capital dans le christianisme ? Cela accentue donc l'ambiguïté du

larrons, et ce trio grotesque rappelle, de loin, la trinité hérésiarque d'Orfei. Nella (une femme aux mœurs légères) serait un avatar de la Marie-Madeleine biblique ; ou bien – d'après Madeleine Boisson – cette jeune femme svelte représenterait également la Vierge dans la trinité zodiacale ainsi que « la verge de Dieu »⁴³. Et c'est ainsi que les personnages apollinariens singent leurs semblables bibliques et miment des gestes sacrés : Nella baptise un Fernisoun mourant par de l'eau « au bord du trottoir » (que l'on soupçonne être « du pissat de cheval » (*Pr I*, 109)). Cette Marie-Madeleine apollinarienne témoigne d'ailleurs de la souffrance du faux Christ jusqu'aux derniers moments ; le mauvais policier/larron se moque de l'agonisant, le prenant pour un ivrogne ; avec son mouchoir le bon agent de police/larron essuie les lèvres du juif intoxiqué – un acte bienveillant qui mime clairement le geste de Sainte Véronique.

Cette parodie divine ne serait pas accomplie si le décès du juif latin n'engendrait de son côté quelques miracles (la conversion de Nella, le cadavre répandant une odeur agréable, la récompense inattendue du bon policier), ainsi qu'un châtement (la mort subite du mauvais policier). Nous avons le sentiment que la tonalité ridicule du récit consiste à mettre en cause la légitimité de la liturgie, plus précisément le baptême et la canonisation qui sont au cœur de l'affaire Fernisoun⁴⁴. De surcroît, le conteur du « Juif latin » ouvre un procès vers la fin en opposant l'avocat de Dieu et l'avocat du diable, formulant les arguments de chaque camp pour déterminer le statut sacré (ou non) de feu Gabriel Fernisoun. Cela dit, l'épilogue expose le côté risible de l'Église piégée par ses canons et ses rituels. Un dénouement qui n'est pas sans rappeler l'expiation laborieuse qu'impose un père Séraphin frénétique à sa congrégation dans « Le Sacrilège ».

statut chrétien du juif latin.

⁴³ L'auteur d'*Apollinaire et les mythologies antiques* fait référence aux *Essais de Sciences maudites* de Stanislas de Guaita qui évoque le **nom de Dieu** « au sabbat des sorcières » : **Philippe**. Comme le compagnon de Nella dans « Le Juif latin » partage le même prénom infernal de Dieu, on pourrait supposer que son amie svelte, la Vierge phallique porte sa verge. Voir *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, p.248.

⁴⁴ Au sujet du baptême et en particulier un baptême tardif, Madeleine Boisson a pu trouver deux passages dans le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire qui pourraient être une source d'inspiration d'Apollinaire : l'idée ingénieuse de certains tyrans chrétiens de profiter de l'effet « purificateur » du baptême (leur « secret de vivre criminel, et de mourir vertueux ») indiquée dans le travail du philosophe correspond bien au calcul d'un Juif latin « maniaque du meurtre » (*Pr I*, 104). En ce qui concerne les passages tirés du *Dictionnaire philosophique* en question, Madeleine Boisson les a cités dans son ouvrage. Voir *Ibid.*, p.247.

Si « le voile de Véronique », un des emblèmes sacrés du christianisme⁴⁵, est suggéré d'une manière fort implicite dans « Le Juif latin », il devient le thème central de « La Serviette des poètes ». L'histoire de ce dernier se résume ainsi : un peintre mène une vie de bohème avec sa compagne dans un humble atelier. De temps à autre, quatre poètes viennent dîner à leur table mais ne se rencontrent jamais. On leur donne toujours la même serviette que ces invités partagent sans le savoir. L'un d'eux étant tuberculeux, la serviette infâme transmet petit à petit son mal aux trois autres poètes. Après la mort successive de ses quatre amis, le peintre Justin Prérogue et son amie découvrent un jour avec surprise les visages des poètes défunts surgissant aux quatre coins de la serviette.

Un miracle se produit donc dans un endroit profane, très loin de l'austérité claustrale et des milieux religieux. Autrement dit, il s'agit d'un lieu où l'on ne s'attend pas à trouver un signe sacré aussi fort. Avec un plafond couvert de « punaises en guise d'étoiles » (*Pr* I, 191), le foyer ignoble de Justin Prérogue est pourtant le pèlerinage des poètes, temple divin des échanges et des créations artistiques et littéraires. Là, les « quatre poètes incomparables » se servent « tour à tour de la serviette et leurs poèmes [sont] admirables » (*Pr* I, 192). La serviette magique tachée, n'est-elle pas une sorte de reflet étrange de l'atelier à la fois sordide et merveilleux (car riche d'inspirations) ? Devenant petit à petit comme « une loque ignoble d'hôpital », elle finit par exercer curieusement le pouvoir de la Sainte Véronique biblique, faisant jaillir le lyrisme sous forme de quatre images des poètes.

Du burlesque des fresques bibliques dans « Le Poète assassiné » au merveilleux poétique dans « La Serviette des poètes », sans omettre le sacré cocasse dans « Le Juif latin », la parodie religieuse d'Apollinaire manifeste une certaine flexibilité en fonction du contexte. Si les moyens parodiques permettent à l'écrivain *hérésiarque* de souligner l'excentricité et l'ambiguïté de certains personnages, de mettre en cause le rituel du baptême, l'imitation apollinarienne dépasse aussi la fonction première du genre – provoquer les rires – et confère un caractère sacré à tout ce qui est essentiel dans la vie de l'auteur : la poésie, l'art et l'amitié (« La Serviette des poètes »). Ainsi Apollinaire homme qui perd la foi pour sa religion et son Dieu retrouve-t-il une lueur divine dans la

⁴⁵ Selon une légende religieuse du VII^e siècle, une femme (que l'on nomme généralement Véronique) ayant pitié pour un Jésus souffrant au Golgotha, lui donne son voile pour que ce dernier puisse essuyer son visage. Plus tard, les traits du Christ apparaissent sur le linge.

beauté lyrique et la création artistique.

D. De l'apparition des faux dieux à la fondation d'une nouvelle religion

Après avoir passé en revue trois membres hétérodoxes au sein de l'Église romaine, deux juifs extravagants et quelques scènes parodiques inspirées de la Bible, nous allons monter au plus haut niveau de l'hierarchie religieuse et aborder un autre type de personnages insolites dans l'univers apollinarien : il s'agit de ses divinités supposées. Comme c'est toujours à travers la fausseté que notre auteur s'approche doucement de la vérité, « point d'idéal » ultime de son art⁴⁶, les cas étranges que nous aborderons marquent au fond les instants de sa réflexion sur les rapports entre Dieu et l'homme. En effet, un être sacré n'existe jamais tout seul ; une divinité a toujours besoin de ceux qui croient en elle. Naturellement, une âme incrédule peut se demander si l'inverse est possible : suffit-il d'un croyant pour faire un dieu ?

Sans vouloir nous impliquer ici dans un débat existentiel pour savoir si ce sont finalement des mortels qui créent Dieu (et non pas l'inverse), nous constatons simplement qu'un homme de lettres dispose du pouvoir de création qui lui permet d'inventer des figures de toutes sortes, y compris les plus divines. Apollinaire ne se prive pas de ce genre d'exercices littéraires susceptibles de satisfaire son goût d'hérésiarque. Si l'écrivain s'amuse à imaginer des imposteurs de Dieu ou du Messie dans ses contes, il rêve encore, vers la fin de sa vie, du mysticisme et d'une nouvelle religion, destinée à combler des défauts de la plupart des croyances de son temps. Cette « religion de l'honneur », pourrait-elle être l'ultime réponse à toutes les interrogations d'un Apollinaire « hérésiarque » ?

Tout d'abord, la divinité d'un Éternel ou d'un Messie est toujours problématique dans les récits d'Apollinaire, de même que la canonisation des saints. En ce qui concerne l'Éternel dans l'univers apollinarien, ce n'est qu'un individu organiquement anormal nommé Justin Couchot, protagoniste de « L'Infirmes divinisé ». Victime de

⁴⁶ Apollinaire explicite et insiste sur l'importance de « la vérité » en art et en littérature dans de nombreux articles et critiques. L'un de ces écrits, *L'Esprit nouveau et les poètes*, offre une sorte de compte rendu de l'idéal d'art selon Apollinaire : il y fait l'éloge de « l'esprit nouveau », une capacité qui vise à débusquer la vérité dans tous les domaines, la poésie y compris. En ce qui concerne la relation paradoxale qu'entretiennent la vérité et la fausseté dans l'œuvre apollinarienne, nous nous contentons de reprendre sa « Réponse à une enquête » publié dans *La Vie*. Apollinaire y résume ce qu'est pour lui la Vérité : « Vérité : authentiques faussetés, fantômes véritables. » (*Pr II*, 984).

l'explosion d'une automobile, Justin Couchot s'en sort mais la moitié gauche de son corps perd toute sa fonction : l'estropié sans bras ni jambe⁴⁷ ni oeil gauches devient également sourd de l'oreille gauche. Or, l'homme connaît en quelque sorte une renaissance à l'issue de l'accident : tout souvenir de sa vie précédente ainsi que la notion du temps sont désormais effacés de la tête de l'infirmes. Cependant, il fait preuve d'une sagacité extraordinaire due aux nouvelles conditions de sa vie, si bien qu'on le rebaptise « L'Éternel ».

Les curieux et les « fidèles » viennent des villes et villages environnants de Toulon, afin de rencontrer et d'interroger cet homme qui vit désormais « dans l'absolu », si nous empruntons l'expression du futuriste Marinetti. Influencée par son handicap, la temporalité pour l'infirmes bizarre n'est plus dominée par des actions en succession, mais par la simultanéité. Tout est pour lui au présent, un présent qui s'éternise. Ainsi, « hier n'est pas pour [lui], non plus que demain, et rien n'existe qu'aujourd'hui. » (*Pr I*, 351). Sans accomplir aucun prodige réel, la divinité de Couchot se manifeste uniquement à travers ses *oracles*. En effet, les discours de l'Éternel infirmes sont à la fois profonds et mystérieux, ce qui justifie « la curiosité publique », voire une certaine vénération chez ceux qui viennent l'interroger.

La vision du monde de Justin Couchot constate avant tout une totalité harmonieuse des choses, même parmi les plus disparates. Ainsi, une jolie fille est à ses yeux l'entité de toutes les femmes, à savoir femmes « de toute taille, et de tant de visages » (*Pr I*, 351), femmes de tout âge (enfant/jeune fille/femme/vieille) et les différentes émotions projetées sur le visage de ces femmes (« vous riez et vous pleurez, vous aimez et vous haïssez »). Pour ce qui est de la politique, tous les partis doivent coexister dans le monde selon lui, comme l'ombre et la lumière. Lorsque l'on veut connaître son avis sur la mort, le dieu affaibli reste évasif en assimilant les hommes à plusieurs éléments : « [...] Comment voulez-vous mourir ? On est, cela suffit ; on est comme le vent, la pluie, la neige, Napoléon, Alexandre, la mer, les arbres, les villes, les fleuves, les montagnes. » (*Pr I*, 351). Ces mots énigmatiques ne sont pas sans rappeler la croyance en la

⁴⁷ Le dieu infirmes apollinarien a une certaine ressemblance avec un dieu d'Égypte nommé Mendès-Schmoun, si l'on en croit la recherche de Madeleine Boisson. C'est le « Pan égyptien » qui « mutilé du reste, semble n'avoir qu'une jambe et qu'un bras [...] ». La chercheuse cite effectivement le travail de Frédéric Creuzer et Joseph-Daniel Guignaut intitulé *Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Voir *Apollinaire et les mythologies antiques*, op. cit., p.403.

réincarnation des âmes évoquée par Janssen dans « Le Poète assassiné » (Chapitre IX), là aussi pour nuancer le concept de la mort. D'ailleurs, l'association de l'homme à la nature (le vent, la pluie, la neige, la mer,...) donne aussi une saveur lyrique à l'oracle de Justin Couchot.

Si la mentalité de l'infirmes bizarre n'admet pas d'autres temps qu'un présent « éternel » et prétend que la vie humaine ne connaît jamais sa fin, il a trouvé un langage particulier pour exprimer ses idées. Une personnalité historique comme Napoléon, toujours en vie selon l'Éternel, peut donc facilement atteindre l'immortalité grâce à l'agencement subtil des lexiques et du temps : « Sacré Bonaparte ! [...] Il ne cesse de gagner des batailles, d'être vaincu et de mourir à Sainte-Hélène. » (*Pr* I, 351). Avec l'expression « ne cesser de » et la juxtaposition des trois verbes à l'infinitif (gagner/être vaincu/mourir), les trois événements cruciaux de la vie de Napoléon deviennent des faits simultanés et récurrents (y compris la mort), ce qui correspond parfaitement à la vision du monde de l'Éternel supposé.

Et puis survient la disparition de l'infirmes divinisé, grand mystère qui forge encore davantage son mythe. Le conteur termine le récit par une confrontation de raison et de croyance, sans prendre parti : d'un côté, l'avis des « autorités », « non sans raison », parle de noyade ; d'un autre côté, l'entourage et les croyants⁴⁸ de l'Éternel refusent d'accepter la supposition des autorités, d'autant que le corps de Couchot n'a pas été retrouvé. En effet, le thème de la disparition se retrouve dans d'autres mystères extraordinaires au sein de l'univers apollinarien. Il nous paraît évident que le dénouement de « L'Infirmes divinisé » fait écho à l'incipit de « La Disparition d'Honoré Subrac », dans lequel la police se voit intriguée par la fin inexplicable de l'être prodigieux. En outre, le motif de disparition devient un jeu dans « Le Toucher à distance » en épousant un autre motif, celui d'apparition. Il s'agit de la dernière aventure fabuleuse du baron d'Ormesan, grand héros apollinarien qui fait partie de *L'Hérésiarque et Cie*.

⁴⁸ Même si Couchot n'est pas fondateur d'une religion ni d'une secte proprement dite, la relation entre l'Éternel et ceux qui viennent le consulter est conforme à celle entre un gourou et ses adeptes. Le fait que le verbe « croire » est employé deux fois dans la dernière phrase du récit – « Ses parents, voisins et ceux qui l'avaient rencontré ne croient pas à la mort de *L'Éternel* et n'y croiront jamais. » (*Pr* I, 352) – semble d'ailleurs bien confirmer qu'il s'agit ici d'une question de croyance.

Parmi ses activités variées et toujours de nature contestable, le baron conçoit dans « Le Toucher à distance » une tromperie par un moyen scientifique, ce qui lui permet d'apparaître en tant que Messie devant des communautés juives dans le monde entier. L'exploit de d'Ormesan qui consiste à ranimer de vieux débats sur l'influence et l'impact qu'apporte la science à la croyance, ainsi que la place des religions dans un monde qui se trouve désormais sous l'enchantement de la technologie. Sensible aux querelles entre la religion et la science, Apollinaire montre les différentes facettes du conflit à travers ses contes « religieux ». Pour l'avocat de Dieu dans « Le Juif latin », la science lui paraît « ridicule » puisqu'elle tente de formuler une explication plausible à un miracle (en l'occurrence, le parfum dégagé du cadavre de Gabriel Fernisoun). Avec l'abbé Delhonneau (« L'Infaillibilité »), Apollinaire conteur évoque des contradictions incontestables entre la science et la religion⁴⁹, ce qui explique l'éventuelle perte de foi de l'homme moderne. Quant à Aldavid/d'Ormesan, cet aventurier s'intéresse à un autre aspect du conflit et lance un projet ambitieux : et si la science arrivait à dupliquer le Messie et à régner au nom de la religion sur le peuple israélite ?

Dans notre étude consacrée à « Bizarre et anecdotes » (voir la section précédente), nous avons déjà abordé l'effet médiatique dans plusieurs récits d'Apollinaire. En effet, celui-ci a besoin de la présence de la presse pour conserver un certain réalisme dans sa prose d'imagination, d'autant que les fanfares des journaux (imaginaires) aident (dans certains cas) à opérer l'effet de surprise et à promouvoir des bizarreries de toutes sortes (crime sensationnel, inventions scientifiques, nouveaux arts, mystères du quotidien et bien entendu, l'arrivée d'un héros messianique). « Le Toucher à distance » propose, rappelons-le, une démonstration intéressante de ce mécanisme et de l'importance des organes d'actualité dans la fiction apollinarienne (il s'agit ici principalement des journaux et des dépêches) ; les références aux reportages (imaginaires) sont étroitement liées à l'ubiquité et à la prolifération du corps du faux Messie/d'Ormesan. En fait, c'est aussi la presse qui indique l'éventualité d'une imposture dans cet événement hors norme (ce qui sera confirmé plus tard)⁵⁰. Cependant, avant que le projet scientifique et les ambitions secrètes de d'Ormesan ne soient communiqués au narrateur, l'apparition du

⁴⁹ Rappelons les propos surprenants et déplacés du prêtre dans « L'Infaillibilité », propos adressés ici au pape : « Il n'est pas une branche de la science qui ne contredise par des faits irréfutables les soi-disant vérités de la religion. » (*Pr I*, 121).

⁵⁰ En effet, la presse transmet un avis des autorités rhénanes: « On ne doute point en haut lieu que ce messie dont le nom supposé est Aldavid ne soit un imposteur. » (*Pr I*, 212).

Messie supposé provoque déjà des émeutes au sein des milieux religieux, en opposant deux camps de fidèles en particulier : les Juifs et les Chrétiens.

Dans ses contes, Apollinaire parle aussi d'une alliance entre les deux croyances (le judaïsme et le christianisme) qui prend corps, par exemple, dans « La Serviette des poètes » avec le poète sancerrois David Picard (un Max Jacob imaginaire) : « [...] il descendait d'une famille juive christianisée, comme il y en a tant dans la ville [i.e. Sancerre] » (*Pr I*, 191. Nous soulignons.). Néanmoins, c'est « Le Juif latin » qui permet à notre prosateur de cultiver non seulement le rapprochement mais aussi la distinction entre le judaïsme et le christianisme : le protagoniste avec son surnom oxymorique tente de séduire le narrateur (un sympathisant des juifs) en lui parlant d'une communauté juive constituée, *a priori*, de Latins. Voici l'un des groupes ethniques au sein de cette communauté paradoxale indiquée par Gabriel Fernisoun et qui montre bien le mélange des deux religions en question :

« Vous aimez les juifs dits portugais qui, jadis, faussement convertis, tinrent de leurs parrains espagnols ou portugais des noms espagnols ou portugais. Vous aimez les juifs dont les noms sont catholiques comme Santa-Cruz ou Saint-Paul. » (*Pr I*, 101)

Fernisoun lui-même serait d'ailleurs le fruit d'un mariage judéo-chrétien. Juif « au point de vue confessionnel » (*Pr I*, 101), il est également chrétien à condition que son baptême soit valable, évidemment. Quant à la différence des fidèles des deux religions, ce savant redoutable a aussi son mot à dire : « C'est que les juifs espéraient un Messie, tandis que les chrétiens s'en souvenaient. » (*Pr I*, 102). Gardons ces mots d'or à l'esprit et revenons sur « Le Toucher à distance ». Au début, la rivalité entre le judaïsme et le catholicisme risque de se traduire en « une explosion d'antisémitisme » (*Pr I*, 213) dans une région allemande, opposant les juifs rhénans et le « reste de la population » que nous supposons être chrétien⁵¹ ; elle s'intensifie ensuite à cause de plusieurs manifestations de l'ubiquité d'Aldavid, « celui qu'Israël acclam[e] comme l'Étoile qui devait sortir de Jacob et que les chrétiens ne nomm[ent] plus que l'Antéchrist [...] » (*Pr I*, 215). Tel conflit atteint son apogée lorsqu'un religieux catholique pratique l'exorcisme avec « un crucifix » et de l'eau bénite devant le Messie supposé et ses fidèles. Or, l'Antéchrist se révèle plus tard un scientifique ingénieux et son omniscience

⁵¹ Comment ne pas sourire devant cette situation antisémite qui est le contraire de l'émotion d'antichristianisme décrite dans une des *Rhénanes* d'Apollinaire – « La Synagogue » (*Alcools*) ? D'un ton léger, le poète chante l'exaspération de deux juifs rhénans : « *Ottomar Scholem et Abraham Læweren sont en colère / Parce que pendant le sabbat on ne doit pas fumer / Tandis que les chrétiens passent avec des cigares allumés* » (*Po*, 113).

divine, le « miracle » réalisé grâce aux nouvelles technologies. Si la science réussit à imiter la religion dans « Le Toucher à distance », elle deviendra alors la nouvelle religion et dominera un monde utilitariste dans « Le Poète assassiné », avec l'arrivée d'Horace Tograth.

Ce « savant chimiste-agronome » redoutable n'intervient dans l'histoire de Croniamantal que vers la fin, dans les chapitres XVI et XVII (« Le Poète assassiné » contient au total dix-huit chapitres). Intitulés respectivement « Persécution » et « Assassinat », ces deux chapitres mettent en scène un mouvement contre les poètes mené par Horace Tograth et qui tourne bientôt en condamnations injustes et massacres sanglants. D'un immense succès, le mouvement rapporte au savant une réputation internationale. Tograth entame un tour du monde pour promouvoir ses idées et exercer des miracles « grâce à la science » (*Pr* I, 296). Arrivant un jour à Marseille, l'ennemi de la Poésie se voit frondé et attaqué par Croniamantal. Afin de venger son héros insulté, la populace survoltée se précipite sur le poète et le massacre sur place.

Au premier abord, la religion semble totalement absente de ces conflits issus de la guerre entre la science (naturelle et humaine) et la poésie. Pourtant, si l'on regarde de plus près certains épisodes, il y a bien, sous-jacent, une influence religieuse implicite à l'arrière plan qui serre toute la trame. Ainsi, la relation entre Tograth et les populations qu'il séduit dans le monde entier rappelle celle d'une personnalité messianique et ses fidèles, même si la cruauté de l'homme ainsi que son mouvement d'anti-poètes le qualifient plutôt comme un Messie *à l'envers*, un Christ venu de l'enfer, donc un Antéchrist. En revanche, Croniamantal qui défie publiquement ce dernier serait, lui, dans le rôle d'un prophète, un défenseur du royaume de Dieu ou même un Christ, un homme bon. D'ailleurs, il ne manque pas de signes annonciateurs ou apocalyptiques dans les paroles des deux protagonistes en question. Comment alors expliquer la présence discrète de la religion (ou plutôt des significations religieuses) dans une histoire qui ne la concerne pas directement ? Afin d'élucider ce paradoxe, il nous faut rappeler ici la genèse des chapitres XVI et XVII du « Poète assassiné ».

L'un des « deux mystères apollinariens » présentés par Scott Bates lors du colloque

de Stavelot, en 1968⁵², est *La Gloire de l'olive*. Ce roman « sur la fin du monde » qu'Apollinaire prétend avoir « perdu » dans le train⁵³, fait rêver les apollinariens depuis les années soixante. À la suite de quelques hypothèses et recherches, Scott Bates conclut dans son article qu'« une partie du roman perdu d'Apollinaire, *La Gloire de l'olive*, se trouve à Paris, au Fonds Jacques Doucet, dans le manuscrit du « Poète assassiné »⁵⁴. Michel Décaudin confirme la découverte de son confrère. L'éditeur des oeuvres complètes apollinariennes pour « la Pléiade » a également reconstitué l'état premier des divers manuscrits du « Poète assassiné » et fournit le résultat en intégralité dans la partie *Notes et variantes*. En ce qui concerne les deux chapitres qui nous intéressent ici, il est clair que les textes originaux racontent une histoire proprement religieuse, basée sur la « prophétie dite de saint Malachie »⁵⁵ qui énumère cent onze devises papales, y compris celles des deux derniers papes avant l'apocalypse – qui sont respectivement surnommés « Labeur du soleil » et « Gloire de l'olive ». D'où provient donc le nom mythique du roman perdu d'Apollinaire en question.

Résumons en quelques mots l'intrigue originale contée dans le manuscrit du « Poète assassiné » : en raison du décès du pape dit « Labeur du soleil », l'Église romaine doit organiser comme convenu un conclave pour élire le nouveau souverain pontife qui sera nommé « Gloire de l'olive ». Or, une fois ce dernier désigné, ce qui signifie que la prophétie de Malachie est accomplie, on ne sera pas loin de la fin du monde. C'est pourquoi pour empêcher la catastrophe, un « savant chimiste-agronome » nommé Apollonius Zabath intervient en publiant des articles (dont le premier s'intitule *L'olive*) qui proclament la nature néfaste des oliviers (emblème du futur pape) et prônent le massacre des cardinaux (membres potentiels du conclave en question) pour empêcher l'organisation du conclave. Ainsi un courant maléfique contre le catholicisme et ses croyants se soulève-t-il aux quatre coins du monde. Zabath, chef spirituel des populaces

⁵² Voir Scott Bates, « Deux mystères apollinariens », *Du monde européen à l'univers des mythes*, Actes du colloque de Stavelot (1968), coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (5), Lettres modernes, Minard, 1970.

⁵³ C'est grâce à la lettre à Madeleine datée du 14 septembre 1915, que l'on a appris ces précisions. Voir *Tendre comme le souvenir*, *op. cit.*, p.188.

⁵⁴ Scott Bates, « Deux mystères apollinariens », *op. cit.*, p.98.

⁵⁵ Dans le manuscrit du « Poète assassiné », Apollinaire a mis une note sur cette prophétie : « La prophétie dite de Malachie est paraît-il l'œuvre d'un faussaire. Donc Malachie n'était pas prophète, mais le faussaire. » (*Pr I*, 1265). Il indique davantage la source de cette information : il s'agit de « l'article de Moreri » (*Pr I*, 1266), à savoir le dictionnaire de Louis Moreri (XVII^e siècle). Nous comprenons pourquoi cette bizarrerie religieuse pourrait attirer l'attention d'Apollinaire, si la fausseté ne l'avait pas intéressé davantage. Car pour l'écrivain qui aime toute ambiguïté, une prophétie fausse n'est-elle pas un bel exemple des « authentiques faussetés » qui constituent la Vérité à ses yeux ?

anti-catholiques, arrive un jour à Marseille où un certain Énoch s'avance vers lui pour dénoncer la fausseté de sa science et l'accuse d'être l'Antéchrist. Étant « émigrant arménien » et pisteur d'hôtel, ce vieillard mystérieux est en réalité le patriarche éponyme biblique qui est redescendu du ciel⁵⁶. Par malheur, la foule marseillaise ne reconnaissant point la vérité dans ce que dit Énoch, s'en prend au patriarche et l'exécute sur le champ.

On reconnaît là aisément l'exécution de Croniamantal racontée dans « Le Poète assassiné ». Comparer le manuscrit et la version définitive nous éclaire sur un fait : aucun remaniement important n'est appliqué dans le texte définitif. Il suffit en général de changer les noms des personnages et remplacer l'olivier par le laurier (emblème de la poésie), les victimes chrétiennes par les poètes, comme le constate Michel Décaudin, pour transformer une bizarrerie religieuse en croisade antipoétique. Ainsi, le catholicisme cède la place à la poésie comme cible des attaques. Le thème original d'apocalypse est également conservé par un monde sans poètes, soumis à la volonté d'un partisan de l'utilitarisme comme Horace Tograth. Quant aux personnages principaux : Énoch, envoyé de Dieu, se réincarne chez Croniamantal, en « le plus grand des poètes vivants »⁵⁷ (*Pr I*, 298) ; alors que le chimiste-agronome, Apollonius Zabath, est substitué par un autre nommé Horace Tograth. Étant donnée la différence des contextes, le mot d'« Antéchrist »⁵⁸ est remplacé par un terme plus neutre, « l'Ennui apportant le Malheur », pour dénommer le persécuteur des poètes.

Tandis que Croniamantal porte au fond de lui, entre autres, l'identité christique⁵⁹, Tograth est bien l'Antéchrist qui hérite d'Apollonius Zabath son zèle fanatique, sa cruauté et la plupart de ses traits physiques. Sous prétexte d'une fausseté religieuse (i.e. la prophétie de Malachie), Zabath devient l'ennemi juré de la catholicité et rassemble

⁵⁶ Énoch est l'un des « voltigeurs » bibliques dénommés par Apollinaire poète dans « Zone », rappelons-nous. Selon la Genèse, Énoch vécut « trois-cent-soixante-cinq ans, marcha avec Dieu, puis disparut, car Dieu l'avait enlevé. »- phrase citée par Robert Couffignal. Voir *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p.97.

⁵⁷ Même si Croniamantal manifeste moins de « couleur religieuse » qu'Énoch, ses dernières paroles (celles qui dévoilent son identité) gardent toutefois la grandeur céleste du patriarche immortel : « Je suis Croniamantal. [...] J'ai souvent vu Dieu face à face. J'ai supporté l'éclat divin que mes yeux humains tempéraient. J'ai vécu l'éternité.[...] » (*Pr I*, 298).

⁵⁸ Dans le manuscrit, le terme d'« Antéchrist » est employé à deux reprises par Énoch pour dénoncer l'imposture d'Apollonius Zabath.

⁵⁹ Comme elle indique plus qu'un rapprochement possible du poète assassiné à certains héros mythiques, Madeleine Boissons met en parallèle l'existence de Croniamantal et la vie du Christ. Voir *Apollinaire et les mythologies antiques, op. cit.*, p.121.

autour de lui un public massif hostile à l'Église. Son statut scientifique étant assez ambigu, il ressemble plutôt à un adepte de la magie : par exemple, en mettant sa main sur la tête ou dans la bouche d'une personne, il est capable de faire repousser les cheveux ou les dents. Horace Tograth fait d'ailleurs les mêmes *miracles* dans la version définitive. Ainsi, la « science » de Zabath/Tograth s'assimile à la thaumaturgie, puisqu'elle produit des miracles avec des moyens surnaturels, sans aucun fondement scientifique à proprement parler. Énoch compare les prodiges de l'Antéchrist à ceux de « Simon le Magicien » (*Pr I*, 1278) ; autrement dit, il s'agit bien d'une hérésie par rapport à la religion catholique. De ce fait, il est nécessaire de distinguer Zabath/Tograth d'un autre personnage messianique d'Apollinaire, Aldavid (, alias d'Ormesan), dont le « toucher à distance » réussit à merveille grâce à « la télégraphie et la téléphonie sans fil, à la transmission des images photographiques, à la photographie en couleurs et en relief, au cinématographe, au phonographe, etc. » (*Pr I*, 219). Dans le cas de d'Ormesan « faux messie », on a affaire à un véritable homme de science.

Sur le plan physique, Apollinaire imagine un portrait grotesque du savant utilitariste pour « Le Poète assassiné ». Hormis le fait que Zabath fut « fort brun » avec une bouche « très longue » (d'après le manuscrit), la description suivante convient aussi bien à l'un ou à l'autre chimiste-agronome :

« Son visage était glabre et bleuissait à l'endroit des poils, sa bouche presque sans lèvres blessait d'une large estafilade le visage sans menton, ce qui faisait qu'on eût dit d'un requin, Au-dessus, le nez se retroussait et laissait béantes les narines. Le front montait perpendiculaire très haut et très large. » (*Pr I*, 295)

De plus, les habits et souliers entièrement blancs neutralisent ces caractéristiques de Messie infernal. Dépourvu de certains traits physiques (sans barbe, *presque* sans lèvres et sans menton), l'homme *vide* quasi-fantasmagorique se dévoile encore comme un être neutre, sans couleur ni sexe précis. En effet, l'orientation sexuelle de Zabath/Tograth exacerbe également l'ambiguïté du personnage, ce qui fera partie de notre étude prochaine intitulée « Le sacré et l'amour profane » .

Si Apollinaire prosateur aborde l'hérésie dans son premier recueil de contes et disserte sur l'Apocalypse au milieu de sa carrière littéraire, l'expérience militaire lui apportera une vision différente de celle d'avant-guerre sur la vie, le monde et bien sûr, la religion. Étant physiquement et psychologiquement ébranlé dans un monde sans ordre et peut-être sans Dieu, l'écrivain combattant devient un critique acéré des

croyances qui, selon lui, ne fournissent pas de remèdes aux peuples traumatisés, sinon des consolations vaines sous forme de diverses superstitions et pratiques absurdes. Cette *prise de conscience*, si l'on peut l'appeler ainsi, prend corps dans le dernier chapitre de *La Femme assise*, par un certain Anatole de Saintariste – lui aussi ancien poilu réintégré dans la société – qui « regard[e] son temps, sinon avec mépris, du moins avec un étonnement mêlé d'horreur et de sévérité » (*Pr I*, 488). Aux yeux de ce personnage, le monde dans lequel il vit manque de sincérité : tout est « calculé », y compris le sentiment religieux. Saintariste attribue ce dernier phénomène à certaines erreurs capitales présentes dans la plupart des religions, à savoir « les fables de l'expiation et de la récompense » inventées par des fondateurs afin de solliciter la bienveillance des dévots.

C'est dans ce contexte que Saintariste propose donc une nouvelle religion basée sur la valeur qu'il juge comme l'essentiel de la moralité : le sens de l'honneur. Or, la notion de religion elle-même pourrait paraître problématique dans ce cas, puisque Saintariste (un nom qui connote littéralement une qualité sacrée) réclame une rupture nette avec toute religion au sens classique, notamment avec le christianisme. La sienne sera, en effet, « une religion sans dogmes et sans prêtres » (*Pr I*, 488) et dont le seul rite qu'il précise est le suicide – un moyen, d'après Saintariste, « particulièrement honorable et particulièrement rédempteur » de remédier à une transgression. L'autodestruction allant évidemment à l'encontre de l'enseignement chrétien, notre héros est pourtant prêt à accepter la contradiction en déclarant : « [...] quel beau péché [i.e. le suicide perçu par les catholiques] que celui où l'honneur vous entraîne. » (*Pr I*, 490). Pourrait-on ainsi dire qu'Anatole de Saintariste est, avec l'abbé Maricotte⁶⁰, le dernier hérésiarque apollinaire ?

À la différence des hommes d'Église dissidents convoqués au début de ce chapitre (à l'exception du père Séraphin dans « Le Sacrilège » qui fut officier de cheval-légers avant de recevoir les Ordres), Saintariste est « poète et officier » (*Pr I*, 423) comme un Apollinaire poilu revenant du front. « Déçu par Corail », sa maîtresse qui l'a quitté pour

⁶⁰ Il s'agit du protagoniste d'une oeuvre inachevée dont Apollinaire se mit à concevoir le projet en mai ou juin 1918. L'écrivain commença même la rédaction du premier chapitre (de ce roman qu'il appela alors sous le titre de « Héloïse ou Dieu même »), avant d'être emporté par la maladie fatale. On trouve parmi ses innombrables manuscrits ce brouillon et un projet-résumé assez cohérent qui rend compte de l'intrigue globale du roman. Nous reviendrons sur *L'Abbé Maricotte*.

une femme, le poète-soldat mal-aimé se voit dorénavant comme « une sorte de moine » et rêve de fonder sa propre secte. Le fait que la « religion de l'honneur » soit présentée dans les derniers chapitres (Ch. VII et IX) du dernier roman de notre prosateur marque indéniablement son importance. Toutefois, notons que la soi-disant religion conçue par Saintariste a au fond une valeur plutôt sociologique que théologique⁶¹. Daniel Delbreil souligne en effet la « mission de pédagogue » qu'entreprend Anatole de Saintariste (« un professeur de l'honneur »)⁶², en se référant au beau discours de ce dernier devant Ovide de Pont-Euxin dans le chapitre IX. D'après l'intéressé lui-même, « l'éducation morale et physique des enfants sera la grande affaire » de sa *religion* (*Pr I*, 488).

En collant l'étiquette « religion » à cette éducation morale, Apollinaire semble vouloir renouveler la notion du terme entre guillemets et déposer de nouveaux points de repères dans une période chaotique, où des croyances existantes lui paraissent démodées ou futiles. Alors que l'invention de la « religion de l'honneur » marque un tour de force de l'ancien conteur de *L'Hérésiarque et Cie*, elle est loin d'être un projet ambitieux au point de vue du personnage. En effet, l'ascèse d'Anatole de Saintariste n'étant jamais mise en pratique, reste une théorie. Aussi partageons-nous l'avis de Daniel Delbreil, qui constate l'ironie dans la narration et suggère un rapprochement entre les « connaissances égoïstes » d'un Saintariste pédagogue et l'hérésie de Benedetto Orfei⁶³. N'étant transmis qu'aux quelques personnes de son entourage, « l'enseignement de l'hérésiarque » (*Pr I*, 118) tomba vite dans les oubliettes après sa mort.

À peine née, elle est déjà en voie de disparition. La « religion de l'honneur » d'Anatole de Saintariste nous fournit néanmoins quelques pistes sur le sentiment religieux d'Apollinaire lui-même, surtout aux moments où l'écrivain a déjà frôlé la mort (on est en 1917). Si l'éducation familiale et scolaire l'élève dans la tradition catholique stricte, la vie d'adulte de cet ancien protégé de la Vierge ne cesse de s'intéresser à la religion, mais de façon plus intellectuelle qu'affective. Les contes *hérésiarques* donnent lieu à des exercices littéraires qui illustrent l'imagination foisonnante de leur auteur. Les récits comme « Le Sacrilège », « L'Hérésiarque », « L'Infaillibilité » ou même le

⁶¹ Cette précision sera particulièrement pertinente si l'on en croit ce que révèle le narrateur omniprésent de *La Femme assise* : à son retour du front, « [t]ous les sentiments religieux d'Anatole de Saintariste s'étaient transportés dans le domaine de l'honneur social » (*Pr I*, 472).

⁶² *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, p. 627.

⁶³ *Ibid.*, p.628.

chapitre XV du « Poète assassiné » reflètent de surcroît certains faits significatifs liés au catholicisme à l'époque ; que ce soit le scepticisme général, le manque de « petites dissensions théologiques » (*Pr* I, 110) susceptibles d'engendrer une hérésie au sens médiéval, l'infaillibilité papale, la laïcité française ou l'expulsion des congrégations en France.

Au lieu d'accuser le conteur de *L'Hérésiarque et Cie* de célébrer des hérétiques et des blasphémateurs, ce qui relève d'une argumentation trop simpliste, il serait plus juste d'y voir une recherche à la fois littéraire et intérieure. L'intérêt d'Apollinaire pour les hérétiques et les prêtres dissidents est cohérent avec sa curiosité, voire sa sympathie à l'égard des êtres insolites et des esprits nouveaux dans tous les domaines, y compris les avant-gardistes en art au XX^e siècle. D'une manière ou d'une autre, les étrangetés ou infractions religieuses marquent également, à notre sens, les différentes étapes des réflexions de l'écrivain sur la foi, les dogmes, les rituels, les mystères et les mythes liés à la croyance en catholicisme (la religion de sa naissance) et dans le judaïsme qui l'ont toujours fasciné. De même sur la contradiction entre l'amour spirituel et l'amour charnel qui sera au cœur de notre étude suivante.

L'engagement militaire et la blessure grave due à un éclat d'obus en 1916 ont tout bousculé, semant l'incertitude dans la santé, la vie personnelle et la vision du monde de l'écrivain. En se glissant dans la peau d'Anatole de Saintariste qui lui ressemble comme un frère, Apollinaire veut désormais chercher le salut dans la perfection morale et non dans le culte d'un Dieu absent. Ainsi ses rapports avec la religion en tant qu'inspiratrice de la création littéraire s'ouvrent-ils encore vers un travail sur soi, autrement dit sur l'Homme (par rapport à une divinité). Tout cela est bien loin de la dévotion naïve du « petit enfant » priant fiévreusement à genoux devant l'autel dans « Zone ».

2. Les châtements divins et les jouissances de l'amour

Apollinaire et Amour. L'un complète l'autre, et ensemble ils font jaillir des étincelles. Leur lien est incontestable, une partie très importante de la thématique de l'écrivain en étant témoin et inspirant de nombreuses études passionnantes. Au niveau sémantique, « l'amour » prend son sens le plus large sous la plume d'Apollinaire, qui évoque les sentiments les plus tendres jusqu'aux passions les plus violentes. Autrement dit, ce thème est « exhibé » dans toutes les positions possibles par ce fin connaisseur de la littérature érotique, à travers ses poèmes, ses contes, ses romans, ses chroniques journalistiques ou même sa correspondance intime. En réalité, sachons que les expériences sentimentales et sexuelles d'Apollinaire homme sont parfois aussi fabuleuses qu'un roman vécu. Il convient de dire que la vie et l'œuvre s'entremêlent dans l'univers apollinarien, même quand il est question de l'amour. Sur ce sujet, le livre d'André Rouveyre, *Amour et poésie d'Apollinaire*⁶⁴, illustre la relation pertinente entre la biographie et l'écriture du poète de « La Chanson du mal-aimé ». En effet, rien de mieux qu'un bon ami et ancien collaborateur d'Apollinaire pour étudier plusieurs de ses poèmes d'amour et un de ses récits brefs – « Le Poète assassiné » – tout en glissant des anecdotes et détails confidentiels concernant les relations du poète avec ses Muses?

Au sujet de l'amour et de la passion dans l'univers apollinarien, un autre ouvrage critique intéressant a été rédigé dans les années soixante-dix par Raymond Jean : *La poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*⁶⁵. Comme l'indique son titre, ce livre trace une ligne poétique particulière qui évolue du romantisme au surréalisme en passant par la transition indispensable de la poésie moderne, Guillaume Apollinaire. Dans son étude consacrée à ce dernier, Raymond Jean s'intéresse non seulement aux œuvres poétiques mais aussi à la correspondance d'Apollinaire à Lou (le critique parle d'« une érotique de la communication ») et aux deux romans pornographiques, *Les Exploits d'un jeune Don Juan* et *Les Onze mille verges*. La richesse de cette même thématique a été prouvée ensuite par le colloque de Stavelot de 1984, tenu sous le titre d'« Expérience et imagination de l'amour ». Le corpus des chercheurs participants couvrait aussi bien la poésie que la fiction et les écrits journalistique d'Apollinaire. À Stavelot, « l'amour » mentionné dans le titre prend

⁶⁴ André Rouveyre, *Amour et poésie d'Apollinaire*, coll. « Pierres vives », Éditions du Seuil, 1955.

⁶⁵ Raymond Jean, *La poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Éditions du Seuil, 1974.

souvent la forme d'Eros dans les communications, mais sont également abordés deux autres types sentimentaux peu étudiés chez Apollinaire : l'amour parental et filial (« Amour parental et amour filial dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire » par Anne Clancier)⁶⁶ et la dimension symbolique et mystique de l'amour (« Blessures et mutilations symboliques dans l'œuvre d'Apollinaire » par Françoise Dininman ; « « *Les Fiançailles* » : cristallisation d'un amour » par Susan Harrow). Parmi les publications plus récentes, nous pouvons citer l'ouvrage d'Antoine Fongaro paru en 2008, *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire*⁶⁷, dans lequel l'auteur se livre à une lecture « littérale » des vers apollinariens, et sa recherche se développe autour de deux grands axes : l'érudition et l'impulsion sexuelle. Là encore, l'amour et surtout le désir sont considérés comme des incitateurs indispensables à la création du poète.

Par ailleurs, les éléments érotiques se retrouvent bien dans les récits brefs non-pornographiques d'Apollinaire. Il est à rappeler qu'André Fonteyne considère **l'érotisme** comme l'un des « ingrédients du conte apollinarien »⁶⁸, à côté de « l'érudition » et de « la surprise ». D'une part, en s'appuyant sur des données biographiques, le chercheur vise à élucider l'influence de la personnalité d'Apollinaire (sa curiosité, sa moralité, son « horreur » de ce qui est « malsain »...) sur la sensualité reflétée dans ses oeuvres. D'autre part, « l'érotisme » est vu comme un trait problématique dans l'écriture apollinarienne, selon la critique d'André Fonteyne⁶⁹. Le chercheur ne manque pas non plus de faire une liaison entre un érotisme « suggéré » dans *L'Hérésiarque et Cie* et deux véritables romans érotiques, en soulignant notamment « l'antériorité » et « [l]es influences » du recueil de 1910⁷⁰.

Pour ce qui est de l'écriture « pornographique » à proprement parler, les

⁶⁶ Voir *Expérience et imagination de l'amour*, Actes du colloque de Stavelot (1984), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Guillaume Apollinaire » (17), Lettres modernes, Minard, 1987.

⁶⁷ Antoine Fongaro, *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire*, Honoré Champion, 2008.

⁶⁸ La perception de « l'érotisme » dans la critique d'André Fonteyne insiste particulièrement sur la pure impulsion sexuelle au détriment du sentiment. Le chercheur souligne d'ailleurs que cette impulsion est souvent liée à la scatologie dans le cas d'Apollinaire. Voir *Apollinaire prosateur : L'Hérésiarque et Cie*, pp. 57-75.

⁶⁹ C'est un trait problématique pour deux raisons : d'abord, la volupté (un des facteurs clés de l'érotisme classique) se voit fréquemment chassée par le sens de l'humour d'Apollinaire ; ensuite, l'érotisme « apollinarien » introduit souvent un *réalisme* « trop précis, trop disséqueur, trop « technique » » pour être séduisant. Voir *Ibid.*, pp.66-67.

⁷⁰ Selon André Fonteyne, « [...] il y a continuité de thèmes, et [...] maints éléments érotiques de *L'Hérésiarque et Cie* se retrouvent dans *Les Onze mille verges* ou dans *Les Exploits d'un jeune Don Juan* [...] ». *Ibid.*, p.74.

Surréalistes comme Robert Desnos et Louis Aragon sont sensibles à la contribution d'Apollinaire dans ce domaine. Dans un essai intitulé « De l'érotisme »⁷¹, Desnos range l'auteur des *Onze mille verges* parmi les écrivains sérieux du genre érotique comme Sacher-Masoch et Pierre Louÿs. Pour le critique surréaliste, l'importance d'Apollinaire ne s'impose pas uniquement en tant qu'auteur, mais aussi en tant que critique et préfacier de deux grandes collections de « curiosa » (publiée par les frères Briffaut, à partir de 1909). Car mis à part la sélection des écrivains et de leurs textes représentatifs, les préfaces destinées aux collections « Maîtres de l'amour » et « Coffret du bibliophile » deviennent une source précieuse pour tout amateur ou chercheur en littérature érotique. Aragon rejoint plus tard son confrère dans l'éloge. En effet, il a signé la préface de l'édition de 1930 des *Onze mille verges* (publié par Les Ygrées), faisant valoir « la [grande] curiosité des mœurs » et également les efforts d'Apollinaire pour faire découvrir des « livres défendus » (dont ceux de Sade) à « une génération ».

Quant aux oeuvres érotiques d'Apollinaire lui-même, elles ne sont pas mises aux oubliettes pendant ces dernières décennies. Parmi les diverses publications, nous n'en signalons ici que deux qui sont accompagnées de préfaces importantes. D'abord, les écrits apollinariens sont accessibles dans une anthologie pilotée par Jean-Jacques Pauvert et intitulée *Anthologie historique des lectures érotiques : De Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain*. On y trouve cinq textes d'Apollinaire, y compris le chapitre IV des *Onze mille verges*, les chapitres X et XI des *Exploits d'un jeune Don Juan*, un passage de *L'Enchanteur pourrissant*, ainsi que deux « poésies libres » (« 696666...69 » et « Seymour »)⁷². Dans son « Avertissement » adressé au lecteur, Jean-Jacques Pauvert rappelle la position cruciale qu'occupe l'auteur des *Onze mille verges* au cours du développement de la littérature érotique, du libertinage du XVII^e siècle à l'excitation des mouvements d'avant-garde⁷³.

L'autre publication plus récente est un volume paru en 2013 chez La Musardine et qui rassemble les deux romans érotiques et trois poèmes (« Cortège priapique », « Julie

⁷¹ Cet essai-dossier rédigé en 1923 est reproduit en intégralité dans : Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, édition établie, présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978, pp. 105-146.

⁷² Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques : De Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain*, Édition du Club France Loisir, 1979, pp.34-45, 77-80, 334-335. Il est à noter cependant que l'authenticité des « poésies libres » incluses dans cette anthologie reste incertaine. Certains spécialistes comme Pascal Pia jugent qu'elles ne sont pas d'Apollinaire.

⁷³ *Ibid.*, pp. XXX-XXXIV.

ou La Rose » et « Le Verger des amours ») accompagnés d'illustrations, sous le titre d'*Apollinaire : Oeuvres érotiques complètes*⁷⁴. L'ouvrage est établi par Alexandre Dupouy qui signe également une préface passionnante intitulée « L'Impudique enchanteur »⁷⁵. En balançant habilement entre un texte critique et une introduction à une partie de la biographie d'Apollinaire, le préfacier esquisse différentes facettes de son auteur ; elles sont tantôt complémentaires, tantôt contradictoires, mais toutes sous le signe d'Eros : « érotomane érudit », « bibliophile passionné », rat de « l'Enfer » de la Bibliothèque nationale, collaborateur de « la Bibliothèque des Curieux », amant « dominateur », poète mal-aimé, combattant séducteur, fils d'une « *indomptable* » mère nommée Angelica et époux de « la jolie rousse » surnommée Ruby. Avec les textes sélectionnés dans l'ouvrage, ce portrait fascinant de *l'impudique enchanteur* a le grand mérite de présenter au grand public de nos jours la vie *secrète* du poète Guillaume Apollinaire qui, jamais stérile, a donné naissance à des oeuvres à la fois lyriques et étonnantes.

Jusqu'ici, il est évident que l'amour et la sexualité dans l'univers apollinarien ont séduit et inspiré maintes critiques. Que pourra donc apporter notre travail à cet immense champ de recherches ? Devant un réservoir inépuisable qui est l'ensemble de la prose d'imagination, nous ne prétendons pas pouvoir étudier, en une trentaine de pages, tous les cas anormaux et extravagants liés à notre sujet. Il serait plus raisonnable de nous concentrer sur une sélection des textes ou épisodes susceptibles de répondre aux questions et objectifs suivants : dans un premier temps, il faudrait voir comment notre prosateur incorpore à ses travaux ses deux grands thèmes de prédilection : l'amour profane et la religion. Que se passerait-il, donc, quand l'un s'introduit ou même intervient dans le territoire de l'autre ? Cette première étape nous permet d'ailleurs de compléter notre analyse précédente sur le thème du « culte du bizarre et de la surprise » et de prolonger le plaisir *coupable* que seul un passionné de l'hérésiarque apollinarien peut ressentir.

Dans un deuxième temps, comment comprendre l'ambiguïté qui domine les « Trois histoires de châtements divins » d'Apollinaire, dans lesquelles les insoumis de Dieu sont si *justement* (paraît-il) punis pour leur sensualité d'une manière ou d'une autre, alors

⁷⁴ Il s'agit d'une réédition des *Oeuvres érotiques complètes de Guillaume Apollinaire* publiée en 1934 par un éditeur parisien. Voir *Apollinaire : Oeuvres érotiques complètes*, édition établie et présentée par Alexandre Dupouy, Éditions La Musardine, 2013.

⁷⁵ *Ibid.*, p.7-28.

que le dénouement de ces contes dits religieux semble pourtant peu orthodoxe ? Après avoir lu ces trois histoires où l'érotisme s'imprime de façon subtile, nous allons nous aventurer, dans un troisième temps, au sein du monde de deux véritables romans pornographiques. Délaissés depuis longtemps par l'auteur lui-même et les chercheurs à cause de leur classement « au second rayon » des bibliothèques, *Les Exploits d'un jeune Don Juan* et *Les Onze mille verges* ne sont pas sans affinités avec les ouvrages jugés « sérieux » d'Apollinaire. C'est ce que nous tâcherons de montrer dans la dernière section de ce chapitre.

A. Le sacré et l'amour profane : réconciliation, prolongation, fantasmagorie et conflit

Dans la dernière partie, nous avons abordé les notions de « religion » et de « croyance » vues, défiées et redéfinies par le créateur de *L'Hérésiarque et Cie* au cours de sa quête de la *sainte Vérité* (un terme de Baudelaire). Poursuivons notre aventure au sein de l'univers étoilé de signes religieux et voués au culte des êtres divins, mais dans une optique particulière. En effet, Apollinaire prosateur introduit un autre motif important dans ses récits, motif qui cohabite avec le sacré dans un contexte donné : l'amour profane. L'interaction entre ces deux thèmes « hétéroclites » provoque inévitablement des événements inattendus ou des phénomènes contradictoires dans le monde apollinarien. D'une part, l'écrivain n'exclut pas une éventuelle **réconciliation** (« L'Otmika »), voire une **prolongation** de la passion humaine sous forme d'amour divin (« Sainte Adorata ») ; d'autre part, il arrive que la religion devienne un obstacle au bonheur amoureux en déclenchant la **fantasmagorie** d'un amant délirant (« La Rose de Hildesheim [...] ») ou entre directement en **conflit** avec l'amour (« Les Pèlerins piémontais » et *L'Abbé Maricotte*). En fait, les amoureux protégés d'un Apollinaire « hérésiarque » aiment se promener dans la zone grise entre dévotion et profanation. Qui sait ? Au lieu de descendre ultérieurement aux enfers, ils pourraient se diriger vers une révélation.

Un coup d'œil rapide sur la table des matières de *L'Hérésiarque et Cie* nous confirme de nouveau l'existence d'une certaine logique chez Apollinaire conteur, lorsqu'il agence ses vingt-cinq récits : quatre histoires d'amour sont mises les unes après les autres, à savoir « L'Otmika », « Que vlo-ve ? », « La Rose de Hildesheim ou Les Trésors des rois mages » et « Les Pèlerins piémontais ». Mettons de côté « Que

vlo-ve ? », dans lequel l'amour et la religion ne se croisent pas, et revisitons les trois autres récits. En reprenant l'ordre des textes dans le recueil, « L'Otmika » (nom d'une coutume bosniaque) sera notre point de départ. Avec un dénouement heureux (le seul parmi les quatre histoires en question), ce conte de couleur folklorique chante la modernisation de l'Église et la réconciliation entre différentes coutumes. Un prêtre, plutôt libéral qu'hérésiarque, joue le rôle crucial qui accommode un rituel d'amour local à la loi religieuse. Le curé, au départ, regarde d'un mauvais oeil la coutume de *l'otmika* (« rapt ») qu'il juge violente et intervient même dans une tentative d'enlèvement organisée par Omer et ses amis. Cependant, son indulgence à l'égard d'un autre rituel local – *kolo* (danse traditionnelle dénommée « la danse de la coupe » dans un autre conte apollinarien, « La danseuse »)⁷⁶ – laisse entendre que l'ecclésiastique ne doit pas être le défenseur fervent d'une Église conservatrice. D'autant plus que la confession d'un Omer sincère et mal-aimé le désarme complètement. Touché par le ravisseur galant, le prêtre encourage même la pratique de *l'otmika* « dans l'église... pendant la messe » (*Pr I*, 144) :

« — À ta place, Omer, je commettrais ce péché. Sois héroïque, mais demande pardon à Dieu, avant et après. Moi, je t'absoudrai quand tu viendras te confesser. [Quand Omer fait part de sa crainte des gendarmes, le curé répond :] — Sois héroïque, Omer, le ciel ne t'abandonnera pas. Moi, je te bénis. » (*Pr I*, 144)

Ces propos marquent par excellence la réconciliation entre l'amour humain et la loi sacrée. Le saint homme apollinarien valorise le romanesque (« Sois héroïque » répété deux fois), offre même des conditions opportunes à cette fin. Ainsi, le domaine de Dieu ouvre ses portes à un rituel d'amour audacieux ; la messe dominicale se transforme en cérémonie d'un mariage *officieusement* béni par le vieux prêtre (« à l'autel » au moment où le dernier rapt a lieu). Quant aux villageois qui tentent de quitter la messe pour arrêter Omer, ils sont accusés par le curé d'être « païens », ennemis de la religion chrétienne et de l'amour profane *purifié*. À part le prêtre, il existe une autre force adjuvante de l'Amour, force placée également sous le signe du christianisme : une dévote âgée que les villageois surnomment la *Croix de Hongrie*. Symbole solaire qui constitue avec d'autres facteurs une image chrétienne forte⁷⁷, cette vieille femme qui

⁷⁶ En effet, cette danse traditionnelle *obscène* (qualificatif utilisé dans « La danseuse ») paraît, aux yeux du curé de « L'Otmika », comme activité saine qui propose des « divertissements ». L'ecclésiastique soutient, rappelons-nous, l'avis libéral d'un certain *curé Spangenberg* « qui, en 1547, prêcha que la danse est bonne, car on dansa aux noces de Cana, et Jésus y dansa peut-être aussi. » (*Pr I*, 143).

⁷⁷ Voir Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, p.318.

danse⁷⁸ à la fin du conte (non pas pour célébrer la mort comme Viviane de *L'Enchanteur pourrissant* ou Tristouse du « Poète assassiné ») prône le pouvoir de la passion masculine⁷⁹ et prédit les noces d'Omer et de Mara.

Après le rite de la réconciliation dans « L'Otmika », Apollinaire conteur-observateur des mœurs exotiques annonce l'union parfaite de deux types d'amour – divin et humain – dans un autre récit intitulé « Sainte Adorata ». Ayant pour décor une ville hongroise imaginaire, l'histoire se déroule dans le cadre d'un récit de voyage typiquement apollinarien (qui enchaîne sur le même plan des anecdotes savoureuses, des descriptions des paysages, des rencontres avec des inconnus pittoresques ou singuliers,...). En sortant d'une église, le narrateur-voyageur de « Sainte Adorata » rencontre un vieillard qui lui révèle la véritable identité de la sainte longtemps vénérée des dévots locaux : elle est en réalité sa maîtresse décédée. L'esprit d'un Apollinaire-Phantase s'anime visiblement dans ce conte religieux transformé en histoire d'amour (ou *vice versa*), en bâtissant une **vérité** (la canonisation de la sainte) sur une **fausseté** (l'histoire d'une Adorata en tant que martyre). La dévotion du vieux hongrois pour sainte Adorata s'inspire, en effet, de sa passion pour sa maîtresse défunte (« adorée »). D'une manière paradoxale mais sublime, l'amour humain se prolonge grâce à la dévotion religieuse. Plus tard, nous verrons que la (con)fusion des sentiments religieux et amoureux atteint un sommet dans l'histoire de l'abbé Maricotte, l'un des derniers hérétiques apollinariens.

Un autre type de rapport assez particulier entre l'amour et le sacré se trouve dans « La Rose de Hildesheim ou les Trésors des rois mages ». Ce titre « double » associe effectivement nos deux motifs clés : le premier segment nominal contient non seulement le symbole le plus connu de l'amour (la rose), mais il est surtout le surnom de l'héroïne Ilse, objet d'affection du héros Egon ; la seconde partie du titre est visiblement liée à l'Écriture sainte, donc à la religion. Comme la suite de l'histoire le révélera, la conjonction « ou » dans le titre établit en quelque sorte un rapport cause/conséquence entre les deux sujets. Dépouillée de toutes significations symboliques et religieuses, la

⁷⁸ « Les filles et les garçons dansaient le kolo, et la vieille *Croix de Hongrie* ballait avec eux. » (*Pr I*, 147)

⁷⁹ Citons, par exemple, la prophétie prononcée par la *Croix de Hongrie* **avant** la messe dominicale (où le dernier *otmika* aura lieu) : « Omer aura Mara, allez ! qu'un homme vienne à aimer une femme, il n'y a rien à faire ; il l'aura, et il faudra qu'elle l'aime. » (*Pr I*, 144).

« légende dorée » des trois Rois Mages nourrit, en effet, la « fantasmagorie » d'un héros « rêveur » et amoureux (d'Ilse, dite « la Rose de Hildesheim ») qui se voit attiré par un détail mentionné dans l'histoire, à savoir les présents précieux qu'amènent les rois mages à l'enfant divin :

« Les jours suivants, Egon ne put s'empêcher de penser à ces sages d'Orient, que, bien que protestant, il se figurait, selon la légende catholique, couronnés et au nombre de trois : Gaspard, Balthazar et Melchior. Les Rois mages, le nègre au milieu, défilaient devant lui. Il se les figura portant tous les trois de l'or. Quelques jours plus tard, il ne les vit plus que sous les traits et le costume de nécromants alchimistes transmuant tout en or sur leur passage. » (*Pr I*, 160)

Robert Couffignal remarque dans ce passage les connaissances d'Apollinaire sur la version *apocryphe* par rapport à celle relatée par saint Matthieu, version aussi mentionnée dans le récit. Le chercheur essaie également d'établir une liste des ouvrages qui pourraient figurer, selon lui, dans la bibliographie d'Egon lors de sa recherche laborieuse dans les bibliothèques⁸⁰. Par ailleurs, les critiques de « La Rose de Hildesheim [...]» observent unanimement l'influence du séjour allemand d'Apollinaire (entre septembre 1901 et fin août 1902) sur ce conte publié en novembre 1902⁸¹. Certains veulent aussi croire que le couple Egon-Ilse est l'avatar imaginaire de Wilhelm et d'Annie (Playden, premier grand amour d'Apollinaire). Quoi qu'il en soit, si l'on remontait jusqu'à la source d'inspiration du conte, un autre scénario surprenant se dévoilerait. Il nous paraît donc utile de citer un extrait tiré de l'un des carnets de voyages d'Apollinaire, qui fournit une anecdote concernant l'histoire de la ville de Hildesheim :

« Le roi Louis le pieux [le fils de Charlemagne] chassait il se perdit, Marie lui apparut près d'un rosier et lui ordonna de bâtir une ville là où les anges couvriraient de neige une biche vers le 9^e s le rosier est millénaire grimant derrière le dom ses racines sont sous la crypte il est là dans le cimetière qu'entoure un cloître à petite colonne à toit étrange impressionnante. Le rosier mourut il y a qqs années Mais un jardinier de Hanovre le ressuscita avec du sang de bœuf. »⁸²

S'agit-il donc d'une genèse brute de « La Rose de Hildesheim [...] » ? Quelques

⁸⁰ Robert Couffignal, *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, *op. cit.*, pp.48-49.

⁸¹ Si l'imagination de son protagoniste Egon est vivement incitée par un sermon dominical, la verve vient sans doute à Apollinaire conteur lorsqu'il met les pieds dans la cathédrale de Cologne où se trouvent, dit-on, les reliques des Mages. L'écrivain visite ensuite Hildesheim (« Petite ville de 45 000 âmes aux vieilles maisons allemandes à toits énormes,... », écrit-il dans son carnet) et aussi Dresde dont le musée conserve la célèbre Madone de Raphaël – *Madone du bourgmestre Meyer de Bâle* (qui ressemble un peu à Ilse, l'héroïne de « La Rose de Hildesheim [...] »).

⁸² Ce passage est cité dans une communication de Michel Décaudin (sous le titre d'« Apollinaire touriste en Allemagne »), présentée lors du colloque organisé en 2001 à Bad Honnef. La revue *Apollinaire* a reproduit intégralement cet article précieux dans son numéro 7, lequel, avec les deux précédents numéros, contient un dossier biographique consacré à « l'année allemande » d'Apollinaire. Pour le passage cité, voir *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes* 7, Éditions Calliopées, 2010, p.17.

éléments essentiels du conte sont effectivement présents dans le passage cité : **la Vierge** (qui se réincarne plus tard dans le portrait de la « Madone Sixtine » « dont Ilse [a] un peu les traits d'angélique douceur » (*Pr* I, 160)), **la ville** (Hildesheim), **la mort et la résurrection du rosier millénaire**, **le jardinier de Hanovre** et bien entendu, **du sang de bœuf**. Ce dernier motif, cure miraculeuse adoptée pour revivifier le rosier, fait allusion au sacrifice du taureau – un type de rituel pratiqué couramment dans certaines religions antiques, y compris la croyance judéo-chrétienne. Par conséquent, ce serait sur cette base contextuelle religieuse (une sorte d'autel) qu'Apollinaire prosateur aurait conçu son histoire d'amour et fini par sacrifier ses deux colombes amoureuses.

Madeleine Boisson propose une interprétation mythique à partir du prénom Egon, homonyme d'un bouvier qui amena un taureau « par le sabot » pour l'offrir à une jeune fille dans l'*Idylle* de Théocrite⁸³. Le rapprochement Egon/bœuf peut être facilement établi dans le conte d'Apollinaire, grâce au fait qu'« Egon s'était approché [un jour] d'un bœuf et lui avait parlé [...] » (*Pr* I, 161). Or, si le héros apollinarien rêve d'« une gloire incontestable » (une prouesse comparable au héros de Théocrite), sa recherche de l'or n'aboutit à rien : l'amant forcené échoue dans sa tentative d'apporter les trésors légendaires à sa bien-aimée (et au père de celle-ci) et il paie cher, au prix de la vie d'Ilse. Avec la métempsychose, le conteur opère donc un double sacrifice (**animal** : le bœuf/son sang, bouc émissaire d'Egon le pseudo-bouvier ; **humain** : Ilse la vierge), dans un endroit symbolique où Marie se manifesta jadis devant Louis le pieux (« près d'un rosier », selon l'extrait du carnet de voyage cité ci-dessus). Ainsi enterré avec Ilse, l'amour humain est-il en réalité l'offrande à une Vierge incarnée dans son emblème, le rosier millénaire ressuscité.

Tandis que « L'Otmika », « Sainte Adorata » et « La Rose de Hildesheim [...] » montrent plutôt des interactions que des confrontations brutales entre la religion et l'amour, « Les Pèlerins piémontais » met en scène des circonstances conflictuelles. Ce récit offre une histoire poignante, déchirée entre l'espoir et la déception, le vœu de chasteté et l'amour. Le théâtre des émotions et des tensions n'est autre qu'un lieu saint : Notre-Dame de Laghet. Proche de Nice, ce pèlerinage renommé attire chaque année d'innombrables croyants venant de toute la France et des régions voisines. Le

⁸³ Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, op. cit., p.182.

narrateur du récit décrit d'une manière réaliste des ex-voto suspendus à l'intérieur de l'église, ces images qui dépeignent d'innombrables désastres de vies humaines sauvés grâce à l'intervention de la Vierge. C'est effectivement dans ce couvent cloître que se déroulera bientôt le drame d'amour. Par rapport aux ex-voto, les portraits des pèlerins piémontais (dépeints par le même narrateur) représentent des « misères humaines » (*Pr* I, 165) dans la *réalité*⁸⁴. À la différence des pèlerins français, anglais ou monégasques (qui sont « rasé[s] », « riches », « élégant[s] » ou « diaprées »), les Piémontais « las » et « gueux » qui portent tous « le scapulaire brun du Mont-Carmel » (*Pr* I, 166) sont des incarnations du malheur et de la dévotion. Le conteur fait quelques croquis assez parlants de ces « bandes compactes et interminables » :

« Ceux qui étaient sains portaient les malades à tour de rôle. Un vieillard marchait courbé sous le poids d'un jeune homme, dont les deux jambes avaient été broyées en quelque accident. Il semblait évident qu'aussi puissante fût-elle, Marie ne lui rendrait pas ses jambes. Mais qu'importe au croyant ? La Foi est aveugle. Une fille d'une beauté non pareille, mais dont le visage très pâle était semé de taches de rousseur, était portée sur un brancard par sa mère et son frère. Des béquillards sautillaient de-ci, de-là. » (*Pr* I, 166.)

Infirmes ou malades, ces gens pieux viennent de loin pour chercher le Salut et les miracles. Leur présence cristallise toute la problématique autour de la croyance et de l'amour. Dans un premier temps, la foi est-elle aveugle ? Le narrateur le confirme en parlant de la demande irrationnelle du jeune fidèle sans jambes. Ce dernier se voit bientôt désillusionné et ses prières ferventes se termineront « en hoquets blasphématoires, en imprécations hurlées »⁸⁵ (*Pr* I, 168). Parmi la foule fervente, un enfant est choisi par le conteur pour représenter la voix de la sagesse et de la Vérité, assumant ici le rôle des vieux prophètes mythiques : en effet, à travers le regard naïf du même, les ex-voto ne sont que *des jouets* et la statue de Marie une *bambola* (« poupée »). Si le narrateur soutient avec lucidité l'observation de l'enfant – « [...] car le simulacre miraculeux et honorable n'est pas autre chose. » (*Pr* I, 167) –, ses propos indiquent l'idolâtrie et la naïveté des dévots, pour qui ce témoin hétérodiégétique ne cache pas de temps à autre sa sympathie.

Dans un deuxième temps, les miracles, qui sont les preuves de la bienveillance des

⁸⁴ Nous entendons ici par le mot « réalité » tout ce qui s'est passé durant le pèlerinage, contrairement aux événements représentés sur les ex-voto qui ne faisant pas partie du drame principal, se détachent de la vie *réelle* (où se trouvent les pèlerins). Précisons pourtant que cette *réalité* se confine toujours dans le grand cadre fictif du conte.

⁸⁵ Les injures blasphématoires du jeune piémontais – « Guéris-moi ! sacramento ! ou je te casserai la gueule ! » (*Pr* I, 168) – semblent rimer avec celles d'Isaac Laquedem dans « Le Passant de Prague » (« Le Christ ! je l'ai bafoué. Il me fait surhumain. » (*Pr* I, 92)).

divinités, sont également mis en question. Certes, l'exposition des ex-voto sous le toit de Notre-Dame de Laghet témoignant uniformément de l'intervention de Marie, devrait pouvoir empêcher toute âme cynique de penser autrement et « toucher ceux même qui n'ont pas la foi » (*Pr* I, 165). Or, le narrateur multiplie aussi des cas misérables provenant de la *réalité* où la bénédiction céleste n'existe pas, alors que le malheur persiste : un homme et une femme sont respectivement frappés par un malaise en assistant au culte ; l'estropié blasphématoire supplie en vain, rappelons-nous, une grâce auprès de la Dame de Laghet ; et surtout, il y a Apollonia, jeune malade piémontaise qui ne trouvera pas la miséricorde devant la sainte Vierge. Même si ces quatre cas « réalistes » forment ensemble un contraste évident avec les miracles peints sur les ex-voto, il faut distinguer Apollonia des trois autres malheureux, en raison du dessein de la jeune fille. En venant de loin au couvent, la jeune fille n'a qu'une intention dans l'esprit : retrouver son bien-aimé qui est entré dans les ordres. C'est une mission dans laquelle elle s'engage à tout prix, même aux dépens de sa santé et surtout de la religion.

Cela nous amène naturellement à voir, dans un troisième temps, à quel point l'amour profane peut rivaliser (ou non) avec l'amour divin dans un contexte qui n'est *a priori* pas en sa faveur. Lorsque Apollonia reconnaît Amedeo parmi les moines du chœur, elle crie le prénom de son amant et implore trois fois le baiser («*Basmé...* (Embrasse-moi)...» / «*Basmé Amedeo !*» / «*Basmé ! Amedeo !*»). Tentant d'abord de la renier⁸⁶, le religieux s'attendrit bientôt et s'incline devant la demande de la jeune fille. Il est évident que les baisers des amoureux défient ouvertement une autre forme de l'amour : la dévotion de l'ecclésiastique pour la Vierge. S'embrasser, signifie également qu'un pacte est noué entre Apollonia et Amedeo, alors que l'alliance sacrée entre la Dame de Laghet et le moine est interrompue. D'autant plus que ce dernier décide de retourner en Piémont avec sa bien-aimée, en ôtant son « froc » (renonçant à son état clérical). En outre, l'amour (humain) est si fort qu'il parvient à simuler un « miracle », quand la jeune fille infirme parvient à se dresser deux fois : un fait extraordinaire que les pèlerins attribuent à l'intervention de la dame de Laghet. Néanmoins, l'extase de la passion sacrilège n'étant que provisoire, elle est interrompue par la mort subite d'Apollonia.

⁸⁶ Au début, pour répondre à l'appel insistant d'Apollonia, Amedeo s'avance vers la jeune fille et lui demande « durement » en son dialecte : « Que veux-tu ? » (*Pr* I, 168).

« Les Pèlerins piémontais », serait-il ainsi une autre « histoire des châtements divins »? La narration est très ambiguë sur ce point, relatant seulement le fait qu'Apollonia a succombé à l'extérieur du couvent, sous un « ciel très bleu » (*Pr I*, 169), après avoir demandé et reçu le dernier baiser de son amant. La cause du décès reste mystérieuse, et même le médecin qui examine le corps se contente de déclarer : « C'est fini, elle est morte. » (*Pr I*, 169). D'ailleurs, la réaction d'un Amedeo navré ajoute une autre énigme dans le récit : d'un côté, il émet des mots quasi-blasphématoires – « Frères chrétiens, le monde est mal fait! » (*Pr I*, 170) – tout en « levant son poing vers le ciel très bleu » (*Pr I*, 169) devant ses concitoyens piémontais ; de l'autre, le conteur annonce néanmoins que le jeune homme « rentr[e] dans le cloître, pour toujours... » (*Pr I*, 170). Pourquoi ces deux actions contradictoires ? Y aurait-il donc *deux* mondes pour Amedeo : celui des religieux et celui des laïques ? Il se peut que ses propos cyniques soient adressés au monde *extérieur* (du couvent), dans lequel tout, même l'amour, n'aboutit à rien, sinon au malheur et à la désolation.

En revanche, le domaine du sacré (un lieu saint ou la religion elle-même) pourrait être un refuge (potentiel) aux amants apollinariens désillusionnés ou trahis. À part Amedeo, la vie claustrale a aussi de la valeur aux yeux d'un Croniamantal mal-aimé qui doit pourtant quitter le couvent de Brünn et poursuivre, malgré lui, Tristouse⁸⁷. Étant déçu par l'amour et par les femmes, Anatole de Saintariste (*La Femme assise*) veut se consacrer à la « religion de l'honneur » comme « une sorte de moine » (*Pr I*, 488). Même le Père Séraphin (« Le Sacrilège »), avant de « se réfugier chez les moines » (*Pr I*, 94), aurait au moins eu une relation d'amour sans conséquence. Reprenons « Les Pèlerins piémontais » : en guise de leçon morale, « l'exclamation douloureuse » d'Amedeo en question serait également servie comme explication de toutes les misères exposées dans le récit. L'épilogue laisse d'ailleurs entendre que l'humanité continuerait à s'enfermer dans ce monde *mal fait*, un monde idolâtre, illusoire et sans miracles. En effet, rien ne semble perturbé par la mort dramatique d'Apollonia, et la vie⁸⁸ reprend son rythme, tout comme cette « double note paisible et invariable » d'un

⁸⁷ Rappelons ici la lamentation du poète assassiné et ses propos adressés aux saints hommes du couvent de Brünn : « Excusez-moi, mes pères, [...], mais j'ai eu tort d'accepter votre hospitalité. Il faut que je m'en aille, ne m'en demandez pas la raison. Mais je garderai toujours un bon souvenir de la simplicité, de la gaieté, de la liberté qui règne ici. Tout cela m'est cher au plus haut degré, pourquoi, pourquoi, hélas, n'en puis-je profiter ? » (*Pr I*, 289. Nous soulignons.)

⁸⁸ La fin du conte consiste à accentuer l'aspect rituel et cyclique de l'univers religieux, à travers le culte

coucou lointain que l'on entend « à intervalles réguliers » (*Pr I*, 170).

De l'heureuse réconciliation à la confrontation dramatique entre l'amour profane et le sacré dans les contes analysés ci-dessus, Apollinaire prosateur explore le bien et le mal du rapprochement de deux grands motifs de sa thématique. Vers la fin de sa carrière, « l'Hérésiarque » revient en lui avec force en concevant *L'Abbé Maricotte*, roman inachevé à treize chapitres. Comme le rappelle l'une de nos notes précédentes, Apollinaire laisse cependant au monde un projet détaillé comportant le titre prévu et un résumé pour chaque chapitre, ainsi qu'un brouillon du premier chapitre inachevé⁸⁹. Avec certains passages de *La Femme assise*, ces documents précieux rendent compte de l'évolution des réflexions et des sentiments religieux de l'écrivain après *L'Hérésiarque et C^{ie}* et la guerre de 1914.

Il convient de dire qu'en 1918, le ton d'Apollinaire paraît en général plus grave dans son écriture, comme si les rigolades et les éclats fantaisistes des *Mamelles de Tirésias* étaient décidément derrière lui. Ce changement est sans doute lié à l'expérience combattante traumatisante de l'écrivain. Au sujet de la religion, si des thèmes peu orthodoxes, voire hardis l'intéressent toujours, Apollinaire fait moins recours au burlesque qui dynamise ses contes *hérésiarques* ; au contraire, il conte en méditant, mine grave et parfois effrayée. Nous avons déjà évoqué et étudié la « religion de l'honneur » d'Anatole de Saintariste fondée à la suite des expériences douloureuses du « poilu » mal-aimé, pour qui la moralité remplace Dieu, ses lois et ses agents. Lisons maintenant l'histoire de *L'Abbé Maricotte*, dans laquelle l'auteur se penche sur l'éventualité d'une communion parfaite de l'homme avec Dieu, sous forme d'une relation amoureuse interdite.

En effet, Apollinaire y aborde plusieurs sujets tabous de la religion catholique dont certains sont déjà traités dans ses récits précédents : la faiblesse de Dieu, sa dépravation, ainsi que la sexualité des saints hommes. Tout le roman de *L'Abbé Maricotte* est centré sur le « mysticisme », branche particulière de la religion dont le protagoniste Louis Maricotte, est fidèle. Ce prêtre rencontre par hasard un soldat-permissionnaire qui parle

interminable (« Dans le cloître, on chantait toujours la litanie attristante dominée par le nom de la Vierge [...] », *Pr I*, 170. Nous soulignons.), ainsi que le va-et-vient incessant des fidèles (« De nouveaux pèlerins arrivaient. D'autres s'en allaient joyeux [...] », *Pr I*, 170).

⁸⁹ Pour ces deux documents, voir *Pr I*, 945-958 ; *Pr III*, 1029-1031.

d'une pierre prodigieuse trouvée dans une tranchée et incarnée, d'après lui, par Dieu. Exalté par cette nouvelle, Maricotte demande au militaire de lui apporter ce talisman. Or, suite à des incidents inattendus, on finit par lui donner une pierre ordinaire. La pierre divine tombe, en revanche, entre les mains d'un sculpteur qui en fait une statue à l'image d'une jeune femme charmante. La statue s'agrandit et devient une femme en chair et en os qui se nomme Héloïse Surbie. Cette dame d'une beauté idéale tombe follement amoureuse de l'abbé Maricotte qui veut de son côté la convertir à tout prix et doit lutter en même temps contre la tentation. En vain. L'ecclésiastique finit par abandonner son froc (à l'instar d'Amedeo dans « Les Pèlerins piémontais »), épouser Héloïse et devenir anticlérical. Leur vie conjugale est harmonieuse et tendre, jusqu'au jour où l'ancien prêtre, pris d'un coup de folie, étrangle sa femme qu'il croit toujours être Dieu lui-même.

Rappelons que la conviction de l'abbé Maricotte s'inspire d'un événement fort suggestif relaté dans le chapitre VII, où la Trinité se manifeste devant lui. Après avoir demandé l'amour divin à un « Dieu le père tenant devant soi la croix sur laquelle pend le crucifié adorable et la colombe » (*Pr I*, 952), le religieux entend une voix mystérieuse qui lui accorde « toutes [s]es complaisances ». On annonce aussitôt l'arrivée d'Héloïse Surbie qui vient confesser son admiration secrète à Maricotte. Sous le toit de l'église, cette déclaration d'amour fait écho, de loin, à celle d'Apollonia à Amedeo (« Les Pèlerins piémontais »). Or, à la différence d'une Apollonia chétive, d'une Ilse ingénue (« La Rose de Hildesheim [...] ») ou d'une (sainte) Adorata « bonne, douce et pieuse » (*Pr I*, 356), Héloïse ressemble plutôt à Aphrodite, déesse de l'Amour et des plaisirs⁹⁰.

Le penchant libertin de ce « dieu en femme », ne serait-il pas un trait hérité du Saint-Esprit dit « l'éternel Amour » dans l'évangile de Benedetto Orfei (« L'Hérésiarque ») ? Car selon l'hérésie des *Trois-Vies*, le troisième élément de Dieu « s'incarn[e] dans les pires faiblesses humaines, et s'abandonn[e] à tous les péchés par compassion et amour profond pour l'Humanité » (*Pr I*, 115). En ce qui concerne les *clefs* d'Héloïse Surbie, l'étude des noms et prénoms souvent cryptés des personnages apollinariens propose des pistes intéressantes. Le prénom d'Héloïse pourrait faire allusion, d'une part,

⁹⁰ La décadence d'Héloïse est décrite d'une manière laconique et précise par l'auteur dans son projet de *L'Abbé Maricotte* : cette actrice riche et indépendante raconte un jour sa vie d'aventurière au prêtre : « Elle lui dénombre ses plaisirs, les hommes qu'elle a eus. Portrait de ses amants, de ses maîtresses. Terreur de l'abbé Maricotte. L'amour physique, voilà la seule chose qui vaut. » (*Pr I*, 957)

à **Louise** de Coligny-Châtillon, la fameuse Lou qu'Apollinaire poète compare plusieurs fois à l'avatar féminin de la Providence⁹¹ ; d'autre part, le prénom Héloïse en évoque aussi un autre – (Pierre) Abailard, philosophe et théologien du XII^e siècle connu pour sa relation clandestine avec une jeune fille noble, Héloïse⁹². D'ailleurs, la référence à cette vieille histoire d'amour est indiquée de façon explicite dans *L'Abbé Maricotte* par Apollinaire lui-même, pour qui l'héroïne, malgré son prénom, « ne veut pas jouer les Héloïse et Abailard » (*Pr* I, 957). À l'instar du couple Héloïse-Abailard, la religion s'impose comme un facteur crucial dans la relation entre Héloïse et Maricotte. En outre, cette Héloïse apollinarienne, n'était-elle pas à l'origine une *pierre* magique, hommage discret donc à (Pierre) Abailard ?

Quant au titre et au nom de « l'abbé Louis Maricotte », le décryptage ingénieux de Madeleine Boisson révèle qu'il s'agit effectivement du même nom qu'Héloïse Surbie⁹³. Cela démontre donc un des signes de l'amour idéal apollinarien : la ressemblance entre les amoureux. Ce lien pourrait être établi soit par métaphore (c'est le cas du couple Apollinaire-Laurencin)⁹⁴, soit grâce à des similitudes dans les noms (ici). Dans un cas comme dans l'autre, telle ressemblance signifie que le couple jouit d'une certaine ambiguïté sexuelle, puisqu'ils sont *interchangeables*. Dans l'imagination apollinarienne, la femme est souvent sujette aux jeux des sexes, si bien qu'elle simule volontiers l'homme et devient alors une créature bisexuée, d'une manière ou d'une autre. Ainsi, Tristouse Ballerinettes, ayant l'« air d'un beau jeune homme » (*Pr* I, 280), se travestit afin d'être accueillie sous le toit d'un couvent particulier. Héloïse Surbie, aventureuse incrédule, ne se livre-t-elle pas à la débauche comme Elvire Goulot (*La Femme assise*), prenant à son gré autant d'amants et de maîtresses ? Quant à Lou, muse sensuelle de la poésie apollinarienne, elle provoque à la fois le désir et la dévotion du poète qui voit en elle « le dieu et la déesse hermaphrodite », selon un calligramme dédié à l'intéressée. Si

⁹¹ Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, p.151.

⁹² Pierre Abailard (ou Abélard), ce théologien renommé de son époque tombe amoureux de son élève, Héloïse. Leur relation rend la jeune fille enceinte et provoque la colère de Fulbert, oncle d'Héloïse et chanoine de Notre-Dame de Paris. Ce dernier leur impose le mariage immédiat, malgré le statut clérical d'Abailard et la protestation d'Héloïse. Une fois ils se sont mariés, Fulbert parle ouvertement de cette union scandaleuse, exige l'excommunication d'Abailard et envoie même ses hommes pour émasculer le clerc marié. Une série d'événements malheureux sépare finalement le mari et la femme, qui mènent respectivement une vie claustrale jusqu'à la mort.

⁹³ *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, p.152.

⁹⁴ Madeleine Boisson reprend dans son analyse un petit commentaire d'Apollinaire cité par Louise Faure-Favier dans ses *Souvenirs sur Guillaume Apollinaire* : un jeune Guillaume amoureux compare sa Marie (Laurencin) à un *petit soleil* (donc un mini-Apollon/Apollinaire), à un *moi en femme*. *Ibid.*, p.257.

comme « Sainte Adorata », *L'Abbé Maricotte* se fonde sur la fusion des sentiments religieux et amoureux, l'amour divin est pour le héros titulaire – partisan du mysticisme – la base fondamentale de son union avec Héloïse.

Selon le manuscrit, *L'Abbé Maricotte* s'achève par une perspective aussi sombre que sobre : non seulement Dieu est mort, mais il (incarné dans un corps féminin) est étranglé par l'un de ses ministres, celui qui est devenu son *maître* par mariage. L'assassinat d'un Dieu-pécheresse⁹⁵ par Maricotte met en avant l'importance de la moralité, suggérant que l'homme et sa conscience règnent seuls sur le monde. Cette leçon de morale est reprise, bien entendu, sous une autre forme dans la « religion de l'honneur » d'Anatole de Saintariste⁹⁶. Néanmoins, soulignons en passant une différence entre Saintariste et Maricotte, à propos de leurs rapports avec l'amour : le projet religieux du premier est le résultat d'un amour raté, projet établi après que l'homme eut été abandonné par sa maîtresse ; tandis que la théorie du mysticisme du second s'appuie avant tout sur l'union idéale entre le mortel et la divinité.

Par ailleurs, l'incarnation de Dieu dans le corps séduisant d'Héloïse nous fait penser au portrait sexualisé d'une autre figure divinisée dans l'univers apollinarien : l'Antéchrist Horace Tograth dans « Le Poète assassiné » (ou de son prédécesseur Apollonius Zabath dans *La Gloire de l'olive*). Notre analyse précédente y discernant un personnage quasi-surnaturel et bisexué, le chimiste-agronome « grand et maigre » est effectivement un phallus tout-puissant, à tel point que « [l]es femmes, dès qu'elles le vo[ient], [sont] prêtes à faire sa volonté » (*Pr I*, 294). La sexualité de Tograth n'est pas moins troublante qu'une Héloïse aventureuse, puisqu'« il ne dédaign[e] pas les virginités ou féminines ou masculines » (*Pr I*, 294).

Faut-il rappeler que Benedetto Orfei est le premier hérésiarque apollinarien qui avance l'idée audacieuse du désir humain chez Dieu, en dépeignant surtout un Saint-Esprit perversi, « le Paraclet, l'éternel Amour qui, devenu homme, voulut être pareil à l'amour humain qui est infâme » (*Pr I*, 115) ? Héloïse Surbie suit exactement la même philosophie et veut profiter de tous les plaisirs terrestres que lui offre la vie.

⁹⁵ Rappelons que le Dieu s'incarne chez Héloïse, aventurière qui a commis un péché de luxure.

⁹⁶ En effet, la divinité y est remplacée par une ascèse suprême dont tout individu s'inspire, rappelons-nous.

Quant aux irrégularités des saints hommes, n'oublions pas non plus que le fondateur des *Trois-Vies*, très sensuel mais sexuellement réprimé, s'adonne sans modération à la gourmandise, à la flagellation et à la licence langagière. Si son comportement contient en général moins d'excès que celui d'Orfei, Maricotte se livre corps et âme au culte mystique, croyance liée paradoxalement au désir⁹⁷, et résiste avec peine à sa *tentatrice* sacrée qui pourrait passer pour un diable amoureux cazottien. Après un Dieu séducteur, ce sera une autre facette de la divinité apollinarienne à laquelle notre étude s'intéressera, facette opposée à la première car il s'agit d'un « Dieu gendarme » (ce terme est de Robert Couffignal), défenseur de la religion et qui sanctionne sévèrement tout débordement charnel.

B. « Trois histoires de châtiments divins »

Nous avons déjà évoqué la série intitulée « Trois histoires de châtiments divins » dans *L'Hérésiarque et Cie*, en analysant « La danseuse », texte-pivot reliant deux autres récits : « Le giton » et « D'un monstre à Lyon ou l'envie ». Ces trois petites histoires ont cependant leur importance dans l'ensemble du recueil. Car elles suivent une série d'hérésies (ou au moins de tentatives d'hérésie) et de sacrilèges relatés dans les cinq premiers contes et présentent comme riposte l'intervention de Dieu en cas d'infraction. En effet, l'auteur de *L'Hérésiarque et Cie* ouvre sa quête de la vérité religieuse en choisissant pour guide un jouisseur blasphémateur (« Le Passant de Prague ») ; il exprime ensuite ses doutes, voire son cynisme, à travers les voix de trois prêtres déviants (« Le Sacrilège », « L'Hérésiarque », « L'Infaillibilité ») et triche avec un assassin israélite qui veut profiter du baptême chrétien (« Le Juif latin »).

Changeant tout à coup sa position et imaginant trois contes reposant explicitement sur le thème des « châtiments divins », Apollinaire conteur paraît alors être sur la même ligne de la Providence et de l'Église. S'il faut trouver un point commun pour expliquer le regroupement de ces trois textes, les punitions célestes y sont toutes liées peu ou prou à la dépravation sexuelle des personnages, dévots ou non : l'homosexualité dans « Le giton », l'inceste et le sadisme dans « La danseuse » et la masturbation dans « D'un monstre à Lyon ou l'envie ». Or, les châtiments apollinariens sont loin d'être conçus

⁹⁷ En voici deux exemples susceptibles d'illustrer cette bizarrerie : lors d'une soirée mondaine, le prêtre « veut voir [le] mysticisme déborder et ne peut s'empêcher de regarder les femmes » (*Pr* I, 946). En somnolant un autre jour dans le train, « l'abbé Maricotte rêve à une incarnation divine et regarde avec concupiscence sa voisine » (*Pr* I, 947).

d'après l'esprit chrétien. Comme nous le verrons, c'est encore un conteur *hérésiarque* qui aura le dernier mot.

« Le giton » est l'histoire d'un jeune aventurier sans foi qui finit par subir un châtement atroce. Apollinaire baptise son héros Gian, patronyme qui rime à *деми* avec le titre du conte. Le terme « homosexuel » ou « homosexualité » n'est jamais employé dans le texte, le narrateur optant pour « giton » et des mots crus tels « l'encroupé » et « l'empalé » pour désigner le protagoniste. Le récit est encadré entre l'avertissement d'un vieux vicaire à un Gian enfant (« [...] on ne se rit pas de Dieu. D'ailleurs, tu l'apprendras, trop tôt à ton souhait. » (*Pr I*, 123)) et la réalisation du châtement divin. Voici le passage qui rend compte, non sans points discutables, du contexte de ce dernier événement fatal :

« À la fin, l'inconduite de Louis Gian fut en horreur au Ciel, comme elle l'était à ses anciens camarades. Celui qui pisse contre le vent se mouille la chemise ; Il plut à Dieu de punir par la peine du talion les péchés du giton. » (*Pr I*, 124)

D'un ton autoritaire semblable à celui qui résonne dans les écrits saints, le narrateur hétérodiégétique et omniprésent confirme les desseins de la divinité et prononce « la peine du talion » comme verdict. Il convient de dire que ce terme propre à la législation hébraïque évoque un Dieu intransigeant voire cruel, un Dieu qui ressemble au YAHVÉ de l'Ancien Testament. Or, il y a une certaine familiarité incongrue dans la narration (« Celui qui pisse contre le vent se mouille la chemise [...] »), ce qui pourrait mettre en cause la légitimité du narrateur en tant que porte-parole du Très-Haut. D'ailleurs, le rapprochement établi entre le *Ciel* et les *anciens camarades* du giton (dont la moralité pourrait être aussi contestable que le pécheur) nous paraît déplacé dans une déclaration inspirée supposée (i.e. l'extrait cité ci-dessus). En fait, le même narrateur continue à tenir le même langage ambigu lorsqu'il décrit la mort du giton qui devrait périr « avec volupté peut-être » : « Il était beau comme Atys⁹⁸. Les lucioles luisaient autour de lui. » (*Pr I*, 124). Le châtement ou la jouissance ? En effet, la scène de la punition peut être paradoxalement assimilée à celle de l'amour sadique, puisque quatre voyous « se précipit[ent] sur lui [i.e. Louis Gian], le bâillonn[ent] et, l'ayant hissé sur la grille de la villa, l'empal[ent] et se sauv[ent] en se donnant des tapes... » (*Pr I*, 124).

⁹⁸ La laideur de l'âme ne nuit point à la beauté physique du personnage ; au contraire, elle peut même l'embellir. Telle est la leçon sinistre qu'enseigne *Le Portrait de Dorian Gray*, roman célèbre d'Oscar Wilde. Comme Gray, Gian appartient aussi à la catégorie des antihéros esthètes corrompus. Les mots durs prémonitoires du vicaire boiteux illustrent bien le double portrait du giton, en particulier sa fausseté : « Toi, Louis ! Il t'arrivera malheur, parce que tu es faux. À te voir, on te prendrait pour un ange. La vérité, tu es plat comme une punaise à genoux. » (*Pr I*, 123).

En ce qui concerne le thème de l'homosexualité dans la prose apollinarienne, ouvrons une parenthèse : l'association de l'homosexualité avec la violence sera abordée de nouveau dans « La Rencontre au cercle mixte » (publié dix ans plus tard que « Le giton »), bien qu'il ne soit pas question d'une intervention du sacré chrétien. Dans ce récit bref, l'aventure nocturne d'un certain Van der Vissen tourne en débauche cauchemardesque quand il découvre que la belle inconnue qui l'enflamme est en réalité un « jeune homme solidement musclé » déguisé. De là, tout va bientôt basculer à l'envers : « la femmelette » se transforme effectivement en voyou ; sa minauderie est remplacée par un coup de poing viril accompagné des propos « les plus grossiers, les plus ignobles » (*Pr* I, 364). La volupté ne peut être assouvie que par le combat sauvage entre les deux ennemis/amants. Comme pour « Le giton », seule la mort parviendra à éteindre une telle excitation sadique, à réduire tout à néant. D'ailleurs, l'image symbolique de la mort comme « l'enfant criminel d'une passion si brutale, d'un aussi stérile amour [du couple homosexuel] » (*Pr* I, 364) se projette aussi, de loin, dans celle du nouveau-né monstrueux de « D'un monstre à Lyon ou l'envie », lequel, nous le verrons, est le fruit hyperbolique d'un autre type d'union clandestine.

Quant aux thèmes tels la scatologie et le masochisme, ils sont traités d'une manière très réservée dans « La Rencontre au cercle mixte » (le genre du récit oblige), après avoir créé des éclats dans *Les Onze mille verges*, publié probablement cinq ans avant « La Rencontre au cercle mixte » (Nous y reviendrons). Au demeurant, l'homosexualité projetée dans la fiction apollinarienne a souvent recours à une certaine brutalité ou à une sexualisation de haut degré, ce qui pourrait surprendre ceux qui ne connaissent les opinions du prosateur qu'à travers ses écrits journalistiques sur ce sujet. Pensons notamment aux deux *anecdotes* controversés sur Walt Whitman (déjà discutés dans le chapitre I de cette partie de recherche), dans lesquels le regard d'Apollinaire journaliste semble étonnamment naïf et ses opinions sur les « unisexuels » plutôt positives⁹⁹. En fait, le rapport de l'écrivain avec l'homosexualité est un sujet complexe

⁹⁹ Le premier article (« Funérailles de Walt Whitman racontées par un témoin », *Pr* III, 138-140), dans lequel Apollinaire-chroniqueur de *La Vie anecdotique* fait allusion à l'homosexualité de Whitman en parlant des « jeunes gens aimés » de celui-ci (qui viennent assister aux funérailles du poète américain), a provoqué alors une grande polémique dans les milieux littéraires, à tel point qu'Apollinaire se sentait obligé de publier, quelques mois plus tard, un second article (« À propos de Walt Whitman », *Pr* III, 171-173). C'est dans cet anecdote qu'en dehors de l'authenticité du penchant singulier de Whitman, le journaliste Apollinaire voulait insister sur l'aspect généralement platonique de « l'unisexualité » (mot archaïque qu'il emploie au lieu de « l'homosexualité »), en citant comme exemple « un grand nombre des unisexuels » parmi ses connaissances qui sont « des gens chastes et born[ent] leurs plaisirs à ceux de

même dans les milieux des spécialistes apollinariens, qui restent prudents surtout à l'égard des suppositions concernant les expériences personnelles d'Apollinaire.

Fermons la parenthèse et reprenons les contes de châtiments divins : la sanction voluptueuse, parodique et surtout grotesque qui frappe Louis Gian se retrouve également dans « La danseuse », avec d'une part une Hérodiade (peut-être) morte de jouissance du sadisme et de l'autre, une Salomé victime d'une « peine du talion ». Dans cette deuxième histoire de châtiments divins, Apollinaire tresse des rapports complexes entre ses quatre personnages, tous animés par un désir interdit, qu'il soit l'inceste (Hérodiade / Hérode Antipas / Salomé), l'attirance charnelle (Hérodiade / Jean-Baptiste) ou la nécrophilie sadique (Hérodiade / Jean-Baptiste). Le péché et le verdict de Salomé ont été longuement discutés dans la section « Le culte du bizarre et de la surprise » du présent travail. Pourtant, il semble évident que c'est Hérodiade qui incarne le nœud de tous les maux commis dans l'histoire de « La danseuse » ; ses fautes nuisant non seulement à la convention sociale mais surtout à la loi religieuse. Avec un goût féroce qui lui fait convoiter « la maigre ragoûtante » du saint, cette femme sensuelle s'adonne à une profanation sadique¹⁰⁰ lorsqu'elle obtient (avec l'aide de Salomé) la tête du baptiste qui l'a toujours repoussée. Le châtiment divin qui survient peu après cet acte sacrilège entraîne néanmoins deux bizarreries voulues par le conteur de *L'Hérésiarque et Cie*.

Dans un premier temps, la cause du décès d'Hérodiade (« une rupture d'anévrisme ») serait liée à la jouissance due à la pratique du sadisme. Autrement dit, il se peut qu'Hérodiade, comme Louis Gian, ait péri « avec volupté » – un châtiment particulier qui sanctionne le débordement sexuel par l'orgasme . Dans un second temps, contre toute attente du lecteur, l'âme de l'Hérodiade apollinarienne ne descend pas en enfer ; elle se métamorphose en *sylphe*, un des être surnaturels et ambulants que le narrateur de « La danseuse » appelle « dieux »¹⁰¹. De surcroît, la reine de Judée châtiée est assimilée

l'amitié » (*Pr I*, 172). Il évoqua également « le rôle patriotique » que jouèrent des fraternités d'unisexuels dans des pays comme Grèce et Allemagne.

¹⁰⁰ Rappelons ici le passage qui décrit la pratique du sadisme : « Hérodiade reçut dans un vaisseau d'or la tête chevelue à face barbue. Sa passion se réveillant soudain, elle baisa ardemment les lèvres violâtres du Baptiste décollé. Mais son ressentiment fut plus fort. Elle le satisfait en perçant à coups d'épingle la langue, les yeux et toutes les parties du chef sanglant. » (*Pr I*, 125).

¹⁰¹ Ce terme est défini par le conteur de « La danseuse » comme « ce sur quoi l'homme n'a nul pouvoir, et non pas [comme] cette âme du monde que Speusippe d'Athènes a le premier cru gouverner sans entendement l'univers. » (*Pr I*, 125).

à une sorte d'Artémis morbide, par le conteur « hérésiarque » qui lui forge un nouveau mythe : « Les nuits d'orage, Hérodiade, annoncée par les ululements des hiboux et l'effroi des animaux, mène une chasse fantastique qui passe au-dessus de la cime de nos forêts. » (*Pr* I, 125). Nous constatons ici un mécanisme caractéristique de l'écriture apollinarienne, à savoir la transposition surprenante d'un être ou d'un signe païen dans une histoire « biblique ».

Le désir charnel joue encore un rôle majeur à côté de l'irréligion dans la dernière histoire de châtiments divins, « D'un monstre à Lyon ou l'envie ». À la différence du « Giton » et de « La danseuse », il ne s'agit pas de personnages insolents *par nature* qui contrarient à leur gré Dieu et la religion chrétienne. Ce sont avant tout des fidèles, et chacun doit faire face à la situation contradictoire qui lui est imposée par « le ciel ». Le premier personnage de « D'un monstre à Lyon ou l'envie » est un anti-Job. Ce Gaétan Gorène s'est entièrement soumis dès sa naissance à l'Église et à ses canons. Or, face à la plus grande épreuve de sa vie (i.e. la stérilité de sa femme), ce dévot exemplaire se tourne vers la science (la médecine), puis vers le camp de Satan. La dame stérile a beau rester pieuse, elle sera victime d'« un tour » tenté par son propre confesseur et commet un péché à cause de son « envie » sexuelle.

Comme la plupart des ecclésiastiques apollinariens, le prêtre en question est doté d'une personnalité dérangeante. En proie à une frénésie religieuse – « tout est permis pour que le règne de Dieu arrive » (*Pr* I, 128) – il va jusqu'à renoncer momentanément à son statut (asexué) de clerc pour suborner la femme enceinte et punir ainsi le mari blasphémateur (il n'est pas sans intérêt de préciser que cette idée bizarre lui vient après « une nuit de prières »). Le saint homme se révèle un séducteur « robuste » en « abandonnant la soutane » (*Pr* I, 128). Cette dernière action est évidemment un procédé commun pour marquer le renoncement d'une vocation, mais révéler également la sexualité du prêtre¹⁰². Avec l'aide de son ministre, le châtiment de la Providence s'opère donc autour du désir charnel, ayant comme ressort l'exhibition du sexe masculin qui provoque l'*envie* féminine et a comme conséquence un fœtus « hermaphrodite », porteur déformé du désir humain.

¹⁰² Hormis le prêtre dans « D'un monstre à Lyon ou l'envie », les ecclésiastiques amoureux comme Amedeo dans « Les Pèlerins piémontais » et l'abbé Maricotte ont aussi enlevé leur soutane.

Le conteur de « D'un monstre à Lyon ou l'envie » invente une belle occasion (l'absence du mari) et un temps favorable à la séduction (« C'était un jour violent d'été, à l'heure de midi dont Pan, caché dans les moissons, symbolise le rut effrayant. » (*Pr I*, 128)). À ce tableau suggestif s'ajoute bientôt le prêtre-satyre en déguisement de « vagabond, colporteur, gueux, mendiant, béliâtre, fainéant ou chemineau »¹⁰³ (*Pr I*, 128), bref, homme de passage qui pourrait être le frère jumeau de Viersélin Tigoboth – musicien ambulant, amant passager de Macarée¹⁰⁴ et père biologique de Croniamantal. L'épisode de l'exhibitionnisme est cependant relaté dans un langage plutôt équivoque : le conteur enchaîne des métaphores désignant le sexe masculin (*un pilon à mortier, un bâton pastoral, une flûte à Robin, un rossignol*) et féminin (*le mortier du pilon, la cage du rossignol*), sans les nommer directement (comme l'acte du satyre « qu'il est inutile de nommer [...] » (*Pr I*, 128)). Le désir et la masturbation de l'épouse de Gaétan sont également masqués par des lexiques tels *envie, vouloir, des démangeaisons* et *se gratta*. C'est pourquoi l'analyse de Daniel Delbreil met en évidence une tonalité évasive de la narration : « [...] le récit accentue les composantes du cadre naturel ou vestimentaire, souligne la structure englobante mais tend à se dérober quand vient le moment de nommer l'organe et l'acte. »¹⁰⁵.

L'érotisme, est-il ici entravé par la pudeur du conteur ? Écartant cette combinaison oxymorique, nous y constatons plutôt l'instinct d'un Apollinaire poète qui donne toujours une place privilégiée à son art. Robert Desnos, en soulignant l'importance de la contribution d'Apollinaire et de son influence dans la littérature érotique, n'a-t-il pas reconnu, lui aussi, la priorité de son confrère aîné ? Car selon l'essayiste de « L'Érotisme », « [Apollinaire] n'apparaît pas cependant comme un grand écrivain érotique. Il relève davantage de la poésie. »¹⁰⁶. Avec l'humour – l'autre spécificité de la

¹⁰³ Dans un article intitulé « Apollinaire et les vrais « faux Messies » », Étienne-Alain Hubert a identifié l'origine de cette série de termes bizarres qui désignent tous « le faux vagabond » dans la troisième histoire de châtements divins. Selon lui, Apollinaire conteur s'inspire probablement de **deux ouvrages anciens** (datant du XVI^e et du XVII^e siècle), dont on trouve les traces des lectures dans le mythique « Agenda russe » de l'écrivain : *La Vie généreuse des mercelots, gueuz et boesmiens* et *Le vagabond ou l'histoire et le caractère de la malice et des fourberies de ceux qui courent le monde aux despens d'autrui, avec plusieurs récits facétieux sur ce sujet pour déniaiser les simples*. Se reporter à *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes* 5, Éditions Calliopées, 2009, p.54.

¹⁰⁴ En effet, l'amourette entre Viersélin Tigoboth et Macarée a lieu dans les bois, « derrière les prunelliers » où se trouvent aussi les compagnons de Pan (*oiseaux, lièvres roux et cornus, diabolins*). Cependant, le rôle d'exhibitionniste est joué, en l'occurrence, par la jeune femme qui « montr[e] à Viersélin Tigoboth ses seins, pareils aux fesses des anges [...] » (*Pr I*, 228).

¹⁰⁵ *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, p.513.

¹⁰⁶ Robert Desnos, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930, op. cit.*, p.146.

pornographie apollinarienne – , le lyrisme est la vedette naturelle des *Les Onze mille verges*, roman le plus scandaleux mais peut-être aussi le plus libre et le plus instinctif de notre prosateur.

C. *Les Exploits d'un jeune Don Juan et Les Onze mille verges*

À cause de leur contenu audacieux, ces deux ouvrages s'enveloppent d'un certain mystère dès l'origine. Comme un enfant bâtard, les dates de leur apparition dans ce monde sont incertaines : *Les Onze mille verges* aurait été publié en 1907 et *Les Exploits d'un jeune Don Juan*, entre 1907 et 1913¹⁰⁷. L'identité du « père » se cache sous les initiales G.A., selon la convention de dissimulation pratiquée à l'époque par les auteurs de livres clandestins. D'autant plus que dans le cas d'Apollinaire, la situation était encore plus délicate, en raison de son statut d'étranger et (plus tard) de militaire en quête de la naturalisation de la nationalité française. Dans l'édition de la Pléiade, Michel Décaudin cite un extrait de l'une des lettres à Lou, dont on tire un « [a]veu de paternité à peine déguisé »¹⁰⁸ concernant *Les Onze mille verges*. Si ce dernier ouvrage a été discrètement reconnu par le romancier (à sa maîtresse) et se trouverait probablement dans sa bibliothèque personnelle en 1915, *Les Exploits d'un jeune Don Juan* est, lui, tombé quasiment dans les oubliettes d'Apollinaire depuis sa publication (cet oubli est-il intentionnel ?).

La seule trace que l'on retrouve de ce dernier livre parmi d'innombrables documents de l'écrivain ne fait qu'intriguer davantage les chercheurs. Deux articles parus successivement en 1998 et 2000 dans la revue *Que vlo-ve ?* résument bien l'incertitude autour de ce petit roman supposé d'Apollinaire (en tout cas *Les Exploits* est inclus dans le troisième volume d'*Oeuvres en prose* de la Pléiade) : le premier article (« Une source du *Jeune don Juan* ») signé Michel Décaudin¹⁰⁹ reproduit une page d'un agenda de l'écrivain (datant de 1905), sur laquelle ce dernier a noté la référence d'un livre licencieux allemand, *Lascivité enfantine : Confessions d'un garçon* (traduction du titre en français), référence suivie par ces mots – « adap. française 1905 La jeunesse

¹⁰⁷ Les deux livres figurent dans un catalogue de publications clandestines pour les « nouveautés » de 1906-1907, mais on ne précisa pas les dates de publication exactes. En outre, la notice de l'auteur du catalogue destinée aux *Exploits d'un jeune Don Juan* (un résumé de l'intrigue) ne correspond pas tout à fait à la version finale que nous connaissons aujourd'hui, ce qui pourrait indiquer l'existence d'une première édition perdue. Voir *Pr* III, 1319 et 1325.

¹⁰⁸ *Pr* III, 1317.

¹⁰⁹ Michel Décaudin, « Une source du *Jeune Don Juan* », *Que vlo-ve?*, 4^e série, n° 2, pp.55-56.

d'un Don Juan par G.A. ». Ainsi pourrait-on s'interroger non seulement sur l'année hypothétique (1905) de la première publication du *Jeune Don Juan*, mais aussi sur le rapprochement des deux textes (le roman apollinarien, n'est-il qu'une simple traduction ou une réécriture de l'ouvrage allemand ?). Deux ans plus tard, un autre article (« *Les Exploits d'un jeune Don Juan* : Un vieux problème est résolu »¹¹⁰) semble apporter la réponse à ces questions. En effet, on avait beau supposer depuis longtemps l'existence d'un ou plusieurs modèles derrière le *Jeune Don Juan* apollinarien, l'identification d'un ouvrage indiqué par l'écrivain lui-même devrait être décisive.

D'après Helmut Werner qui a pu retrouver un exemplaire de *Kinder Geilheit : Geständnisse eines knaben* (i.e. le roman allemand mentionné dans l'agenda d'Apollinaire), non seulement notre auteur a choisi comme modèle *Geständnisse eines knaben*, mais encore, il s'avère que *Les Exploits d'un jeune Don Juan* est effectivement « une traduction du livre érotique allemand [...] »¹¹¹ ! Or, à part la démonstration de l'antériorité incontestable de *Geständnisse eines knaben* et un petit tableau montrant la « concordance » de chapitres des deux livres¹¹², Helmut Werner n'a pas fourni plus de précisions suffisantes permettant de déterminer la nature exacte de cette « adaptation française » supposée d'Apollinaire.

Ainsi, avant qu'une étude comparative exhaustive n'apporte plus d'éclaircissements pour mettre fin à notre doute, incluons tout de même *Les Exploits d'un jeune Don Juan* dans notre domaine de réflexion. Il faut dire qu'il ne manque pas d'exemples du fantasme apollinarien dans ce récit qui rappelle même, de loin, certains aspects biographiques de notre auteur, comme plusieurs études l'ont déjà démontré. Surtout, en dépit d'un décalage apparent au niveau du style et de la verve lyrique, *Les Exploits d'un jeune Don Juan* et *Les Onze mille verges* font découvrir au lecteur la facette cachée d'un Apollinaire anti-poète mal-aimé, d'un Apollinaire séducteur hyperbolique, ainsi que ses raffinements de sensualité. Guidés par les fantaisies et un

¹¹⁰ Helmut Werner, « *Les Exploits d'un jeune Don Juan* : Un vieux problème est résolu », *Que vlo-ve?*, série 4, n° 12, octobre-décembre 2000, pp.118-121.

¹¹¹ *Ibid.*, p.119.

¹¹² Dans le tableau en question, il est clair que le nombre de chapitres n'est pas identique dans les deux ouvrages (*Les Exploits d'un jeune Don Juan* : douze chapitres ; *Geständnisse eines knaben* : quinze chapitres). D'ailleurs, Helmut Werner note que certains chapitres du texte allemand « sont plus détaillés » que les chapitres correspondants de la version apollinarienne et que les « différences » entre les derniers chapitres des deux ouvrages sont « peu importantes », sans citer pourtant aucun exemple. Sa conclusion : « [...] le roman français doit être une traduction adaptée [de *Geständnisse eines knaben*]. »

appétit sexuel féroce, Roger (*Les Exploits d'un jeune Don Juan*) et Vibescu (*Les Onze mille verges*) mènent, chacun de sa propre manière, les conquêtes des corps amoureux ou malheureux afin de surmonter l'impossible à leurs yeux. Pourtant, il faudrait distinguer deux procédés de l'érotisme entrepris par Apollinaire pornographe : avec l'adolescent donjuanesque, il recourt à un désir précoce (facilement) assouvi par des moyens directs et primitifs, désir qui se mêle parfois d'obsessions singulières ; avec l'hospodar roumain, le romancier imagine des *rituels* plus sophistiqués, souvent atroces pour stimuler cette figure *surmâle*, ce qui rend en général les *amours* de Mony Vibescu supérieurs aux *exploits* de Roger dans le genre.

Jeune maître d'un manoir de campagne « que les gens du pays avaient surnomm[é] le Château »¹¹³ (*Pr* III, 957), le Don Juan apollinarien pourrait toutefois être un petit frère spirituel du prince Vibescu, qui rêve pourtant de quitter son domaine et sa patrie à la conquête des Parisiennes. La prédilection de Mony pour celles-ci et leur « cuisse légère » remonte d'ailleurs à son adolescence :

« Lorsqu'il était encore au collège de Bucarest, il lui suffisait de penser à une Parisienne, à la Parisienne, pour bander et être obligé de se branler lentement, avec béatitude. » (*Pr* III, 887)

Cette fantasmagorie lascive devrait être mise en parallèle avec une rêverie érotique plus détaillée (plus de deux pages) dans *Les Exploits d'un jeune Don Juan*, rêverie d'un Roger de seize ans qui se masturbe en songeant à quatre femmes (« Ma tante ! Berthe ! Ursule ! Hélène !... »), à la Femme en fait, dans la bibliothèque du Château¹¹⁴. Or, les deux héros apollinariens se révèlent être des séducteurs de tempérament et de style très différents. Si leur représentation oscille perpétuellement entre deux modèles littéraires de l'amant-libertin, « le pôle don juanesque et le pôle casanovien »¹¹⁵ (eux-mêmes variés et variables en fonction des écrivains et des œuvres), chacun s'approprie des caractéristiques et méthodes des deux séducteurs légendaires de la littérature tout en dépendant du contexte et parfois de l'identité/le tempérament de l'objet convoité. Cela dit, la personnalité de Roger et de Mony est soumise à une certaine ambiguïté plus ou moins complexe qui caractérise la plupart des figures

¹¹³ Il serait intéressant de rendre compte de quelques points communs entre Roger et le Croniamantal adolescent (« Le Poète assassiné »). En voilà un exemple : avec son père adoptif Janssen, Croniamantal vivait aussi « dans une maison que les gens du voisinage appelaient le Château » (*Pr* I, 248).

¹¹⁴ Voir *Pr* III, 971-972.

¹¹⁵ Voir Daniel Delbreil, « Les Exploits d'un jeune Don Juan ou Les Mémoires d'un jeune Guillaume », *Expérience et imagination de l'amour*, Actes de Stavelot 1984, textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Guillaume Apollinaire » (17), Lettres modernes, Minard, 1987, p.110.

bizarres dans le monde apollinarien.

Au premier abord, Roger est un séducteur candide vivant dans une utopie de flatterie et de jouissance : une grande maison de campagne occupée par lui et plusieurs femmes complaisantes. Comme Daniel Delbreil l'a démontré dans son article cité ci-dessus, ces facteurs favorables déterminent essentiellement le tempérament doux (« ami des femmes ») et la démarche non-violente et peu sophistiquée du jeune don Juan apollinarien dans les jeux de la séduction¹¹⁶. Hormis le fait qu'il multiplie les relations intimes avec toutes les femmes qu'il voit, Roger serait plutôt un anti-Don Juan, dans la mesure où la méchanceté ne trouve point de place dans ses actions ni dans sa pensée¹¹⁷, à l'opposé de la personnalité troublante du libertin espagnol. Même sa « jalousie » pour Frédéric (l'amant de la grande sœur de Roger) ou M. Franck (un prétendant de la tante Marguerite) est moins un vrai ressentiment qu'un sentiment enfantin refusant simplement de partager ses *jouets* (i.e. « toute personne féminine de [s]on entourage ») avec autrui.

Mis à part cet aspect puéril, le Don Juan apollinarien n'en est pas moins un amant pratique. D'une part, il ne dédaigne pas de marier ses maîtresses en tant que « garçon d'honneur », une fois qu'elles tombent enceintes ; de l'autre, il considère ses activités licencieuses comme « devoir patriotique, celui d'augmenter la population de [s]on pays » (*Pr* III, 1000). D'ailleurs, la fécondité comme acte de patriotisme est souvent un sujet brûlant en temps de guerre, vu la diminution dramatique de la population. Apollinaire lui-même l'a abordé pendant la Première Guerre mondiale, non seulement dans ses chroniques mais surtout dans son « drame surréaliste ». Il est donc intéressant de constater que le thème central des *Mamelles de Tirésias* (représenté et publié entre 1917 et 1918) ait déjà servi comme conclusion d'un roman clandestin de son auteur écrit probablement avant 1913. On n'était pas alors encore entré dans la grande guerre.

Si Roger agit toujours selon ses pulsions sexuelles et assume volontiers la conséquence naturelle de ses actions – c'est-à-dire la grossesse des femmes – , sa

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 113-114.

¹¹⁷ Citons quelques exemples : face au « désordre » de la « régisseuse » enceinte (sa première maîtresse), l'amant inexpérimenté oscille maladroitement entre le désir et la compassion. Il se montre bienveillant aussi à l'égard de Mme Muller qui souffre du sadisme de son mari. Généreux, Roger aime encore *faire cadeau* à ses maîtresses, y compris à Ursule même avant leur coït, « car ce n'était pas de sa faute s'il n'avai[t] pas encore pu la baiser complètement. » (*Pr* III, 993).

sexualité se développe par étapes, ce qui fait des *Exploits d'un jeune Don Juan* un roman d'initiation érotique¹¹⁸. Avant de goûter réellement la volupté, il doit d'abord « manger des yeux » les corps féminins afin de satisfaire sa « curiosité » d'adolescent. La vision de la nudité de Berthe dévoile l'ultime secret que l'on a trop souvent tenté de lui cacher : le sexe féminin. Tout se manifeste d'abord lors d'une scène fugace en bas de l'escalier (qui « n'avait pas duré une minute »), puis une autre vision similaire dans le jardin. Les deux scènes sont disséquées jusqu'aux moindres détails par le regard insistant et pénétrant du protagoniste.

Certes, l'obsession pour l'anatomie du sexe pourrait résulter de l'intérêt profond de Roger face à un corps mystérieux et différent du sien, mais n'est-elle pas aussi au fond une forme de viol, commis sur une Berthe naïve et surprise (par sa chute dans l'escalier, par exemple)? L'« hypervision » de notre héros commence par la « motte grasse en forme de triangle sur laquelle on vo[it] quelques poils blonds », puis la « grosse fente de près de trois centimètres et deux lèvres » dans laquelle se trouve « la chair rouge de l'intérieur » (*Pr* III, 963-964). Le regard de Roger se promène ensuite vers le derrière de sa sœur et là, la description devient plus suggestive :

« Là se trouvait le troufignon de ma Berthe, qui m'apparut au moment où ma sœur s'étant retournée, elle me tendait le cul. Ce trou n'était pas plus grand que la pointe de mon petit doigt et était d'une couleur plus foncée. Entre les fesses, la peau était légèrement rouge à cause de la sueur que provoquait la chaleur de cette journée. » (*Pr* III, 964. Nous soulignons.)

La « curiosité vive » de Roger se mêle toujours et de façon assez troublante de sa sexualité. Bien que l'adolescent ignore encore l'amour charnel à ce stade, par imagination il a déjà ici possédé et enulé (par le « petit doigt ») sa Berthe¹¹⁹. En effet, les attouchements imaginaires se concrétisent aussitôt lorsqu'ils se retrouvent tous les deux dans le jardin. Cette fois-ci, non seulement le frère peut examiner de nouveau et de plus près l'organe secret féminin, mais encore Berthe l'autorise à « lui pass[er] les mains partout », même à mettre la langue autour de son nombril. Il est évident que cette « complaisance » sororale lui donne un avant-goût du plaisir de la chair qu'il connaîtra bientôt.

¹¹⁸ « Les Exploits d'un jeune Don Juan ou Les Mémoires d'un jeune Guillaume », *op. cit.*, p.103

¹¹⁹ Est-ce possible qu'un garçon qui « ne savai[t] rien de l'amour, ni même de la différence des sexes » à l'époque soit capable de faire telles remarques suggestives citées ci-dessus ? Afin d'éclaircir ce type de problème, d'ailleurs perceptible tout au long du texte, il faudrait distinguer le Roger-personnage du Roger-narrateur.

Le voyeurisme fait également partie de l'éducation sexuelle du jeune Don Juan apollinarien. Sur ce sujet, il n'est pas sans intérêt de mentionner d'abord un petit conte d'Apollinaire dédié entièrement à cette bizarrerie, « L'Oeil bleu »¹²⁰ : l'histoire a lieu au sein d'un couvent de jeunes filles, endroit isolé qu'embaume l'*odor di femina* comme dans le Château de Roger. Curieuses de tout ce qui se rapporte à l'amour et au « sexe fort » masculin, les pensionnaires croient être constamment surveillées par l'*œil bleu* (« l'œil merveilleux ») d'un chasseur mystérieux. En effet, si le fantasmatique du sexe (masculin ou féminin) est leur motif commun, « L'Oeil bleu » et *Les Exploits d'un jeune Don Juan* proposent des circonstances à la fois opposées et complémentaires. D'une part, en s'appuyant largement sur l'imagination, le jeune hôte du Château et les filles du couvent s'émerveillent du mystère « surnaturel » que représente l'autre sexe. D'autre part, le voyeurisme est vu sous différents angles, c'est-à-dire du point de vue des objets féminins dans le conte, celui du voyeur dans le roman¹²¹.

À l'égard du voyeurisme masculin, nous songeons aussi à un passage dans « Le Poète assassiné », où le jeune Croniamantal guette un jour, « à travers les buissons et les troncs de peupliers », deux belles baigneuses « toutes nues » (*Pr* I, 251). La vue enflamme naturellement le voyeur, qui ne connaissait alors ni les femmes ni l'amour. La scène que Roger observe à la dérobée à quelques pas de l'étang, là où quelques servantes de la maison prennent leur bain de pieds, produit le même effet chez l'adolescent inexpérimenté.

Alors que le poète assassiné admire les « bras bruns et [l]es appas potelés » de l'une des deux baigneuses et les « contours ravissants » et les « grâces » de l'autre, le jeune Don Juan pratique en quelque sorte un « hyper-voyeurisme » susceptible d'analyser de très près telle ou telle partie d'un corps convoité. Comme devant la nudité de Berthe, les yeux de Roger tentent d'abord de se focaliser sur le bas du corps de l'une des servantes. Il capte le maximum de vue de « spectacle agréable [qui] ne dur[e] que quelques secondes » (*Pr* III, 969) et y discerne des traits exquis d'Ursule (« une paire de mollets très prometteurs », « deux belles cuisses », « un superbe cul », « les fesses [qui]

¹²⁰ Publié pour la première fois en 1911 dans *Le Matin* (il est possible donc que « L'Oeil bleu » soit écrit dans la même période que *Les Exploits d'un jeune Don Juan*), ce conte a été ensuite inclus dans le recueil de contes de 1916. Voir *Pr* I, 345-348.

¹²¹ En ce qui concerne le voyeurisme dans *Les Exploits d'un jeune Don Juan*, nous pensons particulièrement à la scène de la nudité des domestiques au bord de l'étang (Chapitre III) et au « spectacle » dans les cabinets des femmes (Chapitre IX).

ne laissent rien à désirer », « deux jolies lèvres de son con »¹²²). Par contre, le sexe de la rousse Hélène (une autre servante) se dérobe un peu aux regards avides du voyeur, en raison de « l'épaisseur de [s]a toison » (*Pr* III, 970). Le Roger-narrateur trouve néanmoins sur le reste du corps d'Hélène l'inspiration pour son « blason érotique » :

« Cette seconde servante était une assez belle fille dont le visage, le cou et les bras étaient si couverts de taches de rousseur qu'on ne voyait presque plus sa couleur naturelle. Elle en avait aussi sur les jambes, mais moins et plus grosses. Elle avait l'air intelligent, ses yeux étaient bruns, ses cheveux roux et crépus. Elle n'était en somme, pas jolie jolie, mais assez excitante pour donner des désirs à un homme. » (*Pr* III, 969)

Ce portrait *excitant* aurait pu être emprunté à un conte d'Alphonse Allais qui avait une « faiblesse » pour les rousses à la peau tachée. Comme Ursule, Hélène est une fille du peuple et de la Nature (elles trempent leurs pieds dans l'étang) dénuée de tout raffinement artificiel. En effet, ces femmes sans artifices s'ouvrent le mieux à la contemplation et aux désirs masculins. Roger, ne confessa-t-il pas plus tard que la « beauté naturelle d'une paysanne »¹²³ est supérieure, à ses yeux, aux « appas apprêtés d'une dame » (*Pr* III, 994) ?

En outre, l'obsession du jeune Don Juan pour des détails physiques et surtout les organes sexuels fait de lui un parfait connaisseur de l'« atlas anatomique » illustré, dont il trouve ensuite maints exemples dans la vie, y compris dans la vue spectaculaire d'« un étal de boucherie où la viande [est] d'un beau rouge humide » à l'intérieur du « con » de la régisseuse enceinte. En effet, l'image du sang ou au moins de ses signifiants est présente dans plusieurs visions décrites dans *Les Exploits*. Roger voit littéralement « rouge » durant son observation anatomique d'un corps féminin, saignant symboliquement sous ses regards perçants. À propos du physique de Diane (la régisseuse), il fait cette remarque : « la peau, entre les cuisses, était humide et rougie par la sueur. » (*Pr* III, 975. Nous soulignons). Nous avons vu plus haut, dans le cas de Berthe, une description quasi-similaire à propos du derrière de la jeune fille : « [e]ntre les fesses, la peau était légèrement rouge à cause de la sueur [...] » (*Pr* III, 964. Nous soulignons), sachons que la même Berthe devra satisfaire de nouveau la curiosité pressante de son frère, quand elle souffre de ses premières « affaires » de femme.

Car rien n'est plus excitant pour le jeune héros que le vrai sang. Et c'est la vue du

¹²² *Pr* III, 969.

¹²³ Dans « Le Poète assassiné », le premier amour de Croniamantal est aussi une « simple paysanne » nommée Mariette, qui représente l'image de la Nature idéale pour le jeune poète.

sang menstruel de Berthe qui l'incitera à « dépucceler » sa propre sœur, dans une scène saturée de « sperme » et de « sang » qui évoque celle d'un viol. C'est avec ce goût spécial pour la « boucherie » organique que Roger insiste pour voir le sexe d'Hélène « dont les poils roux et frisés » sont « collés par le sang » (*Pr* III, 992), juste avant leur coït extravagant. Enfin, un organe sexuel féminin qui saigne serait l'ultime preuve du triomphe de la virilité face à la virginité, autrement dit cette féminité qui a réussi à résister jusque là aux avances masculines. C'est dans ce contexte que Marguerite, figure virginale du récit, entre dans le « harem » du jeune Don Juan. Bref, la « curiosité » quasi-frénétique de notre héros pour le corps des femmes est si forte qu'elle s'étend jusqu'à toutes leurs fonctions naturelles et ne recule point devant des vues peu « appétissant[es] » : la grossesse, les menstrues, l'excrétion,... Son imagination et ses expériences érotiques s'attachent d'une manière très intime à l'apparence, la texture, l'odeur et au goût de la chair de l'autre sexe. Grâce à la générosité et à la sympathie de ses « complices », ce penchant bizarre pour l'« anatomie »/ la « boucherie » humaine ne tourne jamais en brutalité ni en crime sanguinaire. Or, nous ne pourrions pas en dire autant lorsqu'il s'agira des aventures de Mony Vibescu, protagoniste des *Onze mille verges*.

L'auteur de ce dernier ouvrage peut se vanter de « sa nouveauté », de « sa fantaisie impayable », de son savoir-faire de « mêler le charmant à l'épouvantable », de « son audace à peine croyable », selon une notice non signée¹²⁴ que Pascal Pia et Michel Décaudin attribuent à Apollinaire lui-même. Tant mieux si cela est vrai, puisque celui qui écrit ce commentaire met en évidence les épisodes les plus éclatants et les motifs les plus sensationnels dans *Les Onze mille verges*, en employant les mots piquants pleins de saveur du récit policier (par exemple, « un double assassinat »), du roman gothique (le « vampirisme ») et évidemment de la pornographie. Une pornographie *dure*, en effet : la « pédérastie », le « saphisme », la « nécrophilie », la « scatomanie », la « bestialité », les « sadiques », les « masochistes », etc. La volonté de surprendre et d'inventer, si caractéristique de l'esprit nouveau apollinarien, semble perceptible entre les lignes de la notice en question. On y fait l'éloge de l'ambition de l'auteur des *Onze mille verges* qui a imaginé une nouvelle « forme parfaitement littéraire » de « l'amour moderne » et « a

¹²⁴ On doit ce document à Louis Perceau qui l'avait repéré dans un catalogue des publications clandestines (1907) et reproduit dans sa *Bibliographie du roman érotique*. Michel Décaudin l'a inséré de nouveau dans la notice d'éditeur dédiée aux *Onze mille verges*. Voir *Pr* III, 1319.

osé tout dire, c'est vrai, mais sans aucune vulgarité» (!). Tout est tenté pour proposer un érotisme « [p]lus fort que le marquis de Sade » (*Pr* III, 1319). Voilà une ambition digne de celui qui a écrit *Les Diables amoureux*.

Le titre du second roman érotique insinue d'emblée une violence de haut degré que le contenu confirmera. Le narrateur explique le sens du titre à l'ouverture du chapitre II, par une vantardise de Mony qui s'adresse à Culculine (parisienne charmante qu'il rencontre par hasard sur le boulevard Malesherbes¹²⁵) :

« Je mets ma fortune et mon amour à vos pieds. Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens! » (*Pr* III, 892).

Le dernier jeu de mots n'est point gratuit ici car en réalité, le *surmâle* apollinarien prend autant de plaisirs à confier son corps aux caresses (des *vierges*) qu'à le soumettre à la flagellation (des *verges*), de préférence les deux à la fois. De plus, le fait que Vibescu mette l'ensemble de ses actions sous le signe du *châtiment* « des onze mille verges » suggère une dimension religieuse. L'amour (physique) châtié, certes, mais aussi une hérésie de l'amour. De ce point de vue, l'amant insolite n'est pas sans ressemblance avec l'Hérésiarque Benedetto Orfei, dont l'ouvrage est saisi « comme livre obscène » par l'Église, et qui vit également dans le débordement des sens (et probablement en périt), en pratiquant la scatologie, la goinfrerie et la flagellation. Voué à un culte de l'excès et de l'impossibilité, Mony ne défend-il pas également une secte interdite ? En réalité, le besoin de confondre l'amour avec le supplice le suit comme son ombre durant toute sa vie et jusqu'au tombeau. On trouve d'ailleurs les mots suivants gravés pour épitaphe sur sa tombe :

Ci-gît le prince Vibescu
Unique amant des onze mille verges
Mieux vaudrait, passant ! sois en convaincu
Dépuceler les onze mille vierges. (*Pr* III, 954)

Dès les premières pages du roman, nous apprenons que la sexualité du héros est marquée par la dualité : il est à la fois un coureur de jupon et un giton. L'union des deux rôles quasi-oxymoriques atteint chez Mony son paroxysme. Le patronyme distingué du prince **Vibescu** laisse aussi entendre la double orientation sexuelle dépendant non seulement du *vit*, mais encore du *cul* (tout en passant par la *baise*), ce qui fait de l'homme une espèce de monstre à deux têtes, un être hermaphrodite au sein d'un

¹²⁵ Dans « Le Juif latin », Nella (une femme de petite vertu) rencontre l'assassin sadique sur ce même boulevard parisien.

univers frémissant de plaisirs et d'élans érotiques. Sur le plan de son apparence physique, il n'est pas surprenant de voir que la focalisation descriptive porte notamment sur les parties génitales de Mony Vibescu, comme si tout son portrait se réduisait en un phallus hyperbolisé. Quant aux traits physiologiques du prince, très peu d'indices étant fournis, nous devons nous contenter des observations générales telles « joli » et « beau ». Notons toutefois que « joli », un de ces deux qualificatifs s'accorde également en genre féminin (e) tout en désignant un personnage masculin, et qu'il renvoie alors à un Mony efféminé aux yeux de son amant, le vice-consul de Serbie Bandi Fornoski (qui l'appelle « mon joli giton »), alors que le qualificatif « beau » renverrait davantage à un Mony viril dans l'esprit de sa maîtresse Culculine la Parisienne (qui le salue comme « Mon beau Roumain »). En outre, la bisexualité du héros apollinaire se reflète également dans son allure maniérée, « c'est-à-dire à tout petits pas pressés et en tortillant le cul » (*Pr I*, 888). En un mot, c'est un prince « charmant » qui plaît autant aux hommes qu'aux femmes, dans un *anti*-conte de fée traditionnel.

Grâce à ce protagoniste ambivalent qui *enfile* tout le roman, Apollinaire pornographe peut se permettre des fantaisies du sexe les plus grotesques dont certaines sont aussi généreusement pimentées par la verve d'un Apollinaire poète. Des relations sexuelles « conventionnelles » – à savoir l'intimité partagée entre un homme et une femme – se font rare dans *Les Onze mille verges*¹²⁶ (c'est pourtant le mode privilégié dans *Les Exploits d'un jeune Don Juan*). Les couples hétérosexuels sont, au moment où ils pratiquent l'acte sexuel, souvent assistés par (au moins) un autre personnage qui pratique soit le voyeurisme, soit les rapports sexuels avec lesdits couples. Dans la catégorie « ménage à deux » il faut ajouter les rapports homosexuels dont certains *adeptes* jouissent en totale intimité entre eux, sans l'intervention physique d'une troisième personne (ex. Wenda et sa femme de chambre ; le général Kokodryoff et son fils ; Mony et Cornacœux lors d'une séance d'ébats sexuels dite 69). Les rapports entre Mony et son valet personnel se veulent même confidentiels et relativement durables, par rapport aux rencontres éphémères entre le prince et ses nombreuses conquêtes.

Néanmoins, la plupart des épisodes érotiques s'opèrent en trio, en quatuor, voire en

¹²⁶ Nous ne comptons que quatre épisodes où Mony se livre à des rapports sexuels avec une partenaire féminine, sans la présence des tiers : avec Marinette dans une chambre d'hôtel (Chapitre III) ; avec Hélène Verdier dans la chambre de celle-ci (Chapitre V) ; avec Alexine peu après leurs retrouvailles (Chapitre VII) ; avec une petite roumaine dans la prison (Chapitre IX).

bande composée d'*acteurs* aux profils divers (en matière sociale, ethnique et physique), tout en enchaînant des événements grotesques et situations mal tournées. En général, personne n'est à l'abri dans le cadre de cet ouvrage étonnant, quelles que soient son identité et sa condition (pope, vieilles femmes, militaires mutilés, femme enceinte, nourrisson de quatre mois,...). Tous sont les proies d'un Eros féroce quand ils n'incarnent pas eux-mêmes un « diable amoureux ». La violence coudoie fréquemment la jouissance pour provoquer une variété dans la perversité (scatologie, masochisme, nécrophilie, etc.) ; la cruauté pénètre jusqu'au cœur des jeux du sexe ; la barbarie peut s'introduire aussi bien dans un boudoir parisien que dans une caserne sur les fronts. Si ce livre hors du commun semble être un réservoir de vices débordant « de sang, de merde, de foutre et d'un désordre sans nom » (*Pr* III, 904), il ne manque cependant ni de lyrisme ni d'un humour particulier qui puisse provoquer des éclats de rire même dans les circonstances les plus effrayantes (voilà un paradoxe purement apollinarien !).

La violence fait déjà son apparition aux premières pages du roman, lors d'une petite assemblée libertine dans le salon de Bandi Fornoski. L'intrusion soudaine de Mony Vibescu perturbe en effet deux couples déjà présents et *en action* sur place. Sa tentative de désolidariser le duo saphique (Zulmé/Toné) provoque d'emblée la résistance des « deux coquines » et donne lieu à un *combat* plus voluptueux que violent entre les trois personnages. Or, si le prince réussit à s'intégrer ensuite dans le second couple (Bandi/Mira), l'épisode risque de s'achever par un assassinat, avec un Bandi (sans *t*) excité, menaçant son amant insoumis avec « un revolver ».

Les deux rendez-vous parisiens qui suivent les rencontres libertines chez Bandi (à Bucarest) sont encore plus choquants : le sang coule réellement et abondamment, alors que les corps des libertins se font fouetter ou fesser, même avant l'arrivée de quatre autres individus louches. Vibescu et ses deux maîtresses sensuelles (*Culculine d'Ancône* et *Alexine Mangetout* : tout est dit dans leur nom) jouent tour à tour le rôle de dominateur et de victime pendant des séances sadiques¹²⁷ et jouissent dans la « merde

¹²⁷ Dans Chapitre II, Alexine, « nue et semblable à une bacchante en délire », se procure un fouet pour stimuler un Mony blessé et épuisé, alors que celui-ci (« qui s'habitue[e] à la correction ») fesse Culculine. Le jeu de rôles devient plus explicite dans Chapitre III, lorsque Mony propose à ses partenaires dénudées de « faire la classe », lui en tant que « professeur » et eux, « [m]esdemoiselles » soumises aux punitions corporelles.

»¹²⁸. Alors que le corps des personnages se déchire entre plaisir et douleur, le corps du récit balance entre des descriptions crues et parfois oxymoriques. La brutalité s’y confond avec l’euphorie sexuelle et *vice versa*. La scatologie est, quant à elle, ornée de *beaux* mots.

De fait, c’est dans ces conditions-là qu’un orgasme est comparé à une tuerie ou une torture¹²⁹, qu’une séance lascive s’assimile à une scène d’horreur¹³⁰ et que l’excrétion paraît loin d’être répugnante¹³¹. La participation surprenante de quatre personnages issus de la populace – un cocher sadique et un « sergot » lors du premier rendez-vous ; deux cambrioleurs lors du second – mène non seulement le sensationnel à l’apogée, mais fournit également une opportunité à Apollinaire-poète pour arranger des rimes *thématiques* dans sa prose. En effet, certaines séquences violentes exercées par la horde en question seraient reproduites sous une forme ou une autre, soit dans le reste des *Onze mille verges*, soit dans d’autres récits apollinariens.

D’abord, les orgies atroces racontées vers la fin des chapitres II et III partagent quelques marques d’analogie entre elles, à tel point que celle du troisième chapitre pourrait être considérée comme la prolongation éclatante du second, plus brève. Durant chaque rendez-vous parisien, le même trio libertin (Mony-Culculine-Alexine) se voit infligé, puis stimulé par deux figures masculines et leurs « accessoires »¹³². Parmi les quatre vilains, deux « riment » d’ailleurs entre eux par la physique (Le cocher anonyme est « un Normand d’une force peu commune » avec « un vit de taille respectable », alors que le cambrioleur nommé Cornabœux est « un colosse brun » doté d’une « énorme

¹²⁸ Plus sensuel qu’un Roger qui se contente de regarder en cachette « toutes les filles et les dames chier, pisser et péter » dans leur cabinet (voir *Pr* III, 993), Mony se laisse « emmerdé » par ses maîtresses, faisant réveiller ainsi « ses esprits animaux » (*Pr* III, 900).

¹²⁹ En voici deux exemples : 1) « Tu me tues ! » : ces *mots qui assassinent* sont émis par la jeune femme quand « [l]e prince approch[e] son membre du con entrouvert d’Alexine qui tressaillit à cette approche [...] » (*Pr* III, 893) ; 2) Au comble de sa passion, le corps d’Alexine « secoué par la volupté se tordait comme si elle souffrait » (*Pr* III, 898).

¹³⁰ « [...] Mony, tout saignant et relogé jusqu’à la garde dans le cul d’Alexine, s’agitait avec une vigueur qui faisait terriblement jouir sa partenaire. » (*Pr* III, 895. Nous soulignons.)

¹³¹ « [Un petit bout de merde] reparut ensuite, suivi lentement et majestueusement par le reste du saucisson qui constituait un des plus beaux étrons qu’un gros intestin eût jamais produit. » (*Pr* III, 899. Nous soulignons.)

¹³² Chacun possède deux types d’accessoires pour *animer* les séances voluptueuses : le *naturel* (organe sexuel) et l’*artificiel* (fouet, bâton, badine,...). Le portrait du sergent de ville (l’un des *inattendus* de la première orgie) est particulièrement intéressant : avec « le bâton blanc qui se balan[ce] dans la gaine » à son côté et qui fait effectivement jouir l’une des libertines, le sergent ressemble à une créature à deux pénis.

bitte »), de même par leurs vulgarités et leur prédilection pour la flagellation.

Une scène crue dans le chapitre II peut également être mise en parallèle avec une autre dans le chapitre VII : un Cornabœux sadique fouette impitoyablement le couple Mony-Alexine, alors qu’Mony excité s’en prend (plus tard) à un Tatar et une Suédoise. Dans ces deux cas, les deux « bourreaux » sont interchangeables. En effet, malgré leurs différences sur le plan social ou physique, le prince et le voyou se lient intimement et se complètent parfaitement. Jouissant déjà d’une vigueur quasi-surhumaine, la puissance du premier est renforcée quand le second le rejoint en lui servant de « valet de chambre ». Sortant tout droit, nous semble-t-il, d’un roman-feuilleton, Cornabœux et sa personnalité à la fois cocasse et dangereuse n’est pas sans rappeler certains criminels apollinariens conçus, eux aussi, sur la verve de la littérature populaire : Gabriel Fernisoun (lui aussi tueur sadique), le baron d’Ormesan, ou même l’assassin dandy dans « Un beau film »¹³³.

On pourrait également comparer Cornabœux avec *Que vlo-ve ?*, musicien ambulancier dans le conte éponyme qui s’en prend avec «sauvagerie» à l’un de ses amis pour une femme. Même si la mort de la Chaloupe (i.e. le complice de Cornabœux) n’est pas un crime de passion, il y a bel et bien une femme (la voluptueuse Culculine) qui se glisse entre lui et Cornabœux. D’ailleurs, comme le *babo* (la victime dans *Que vlo-ve ?*), la Chaloupe périt aussi sous un coup de couteau de son compagnon. Doté d’un appétit gargantuesque pour la violence qui rappelle un « Que vlo-ve ? ivre de sang » (*Pr I*, 155), Cornabœux, en devenant le valet de Vibescu, va assouvir sa soif meurtrière et « [s]es goûts de nécrophile » dans l’épisode le plus sinistre mais probablement le plus lyrique des *Onze mille verges* : l’affaire de l’Orient-Express.

Sans vouloir exagérer la valeur de cette ‘petite’ aventure parmi tant d’autres dans l’ensemble du roman (l’épisode de l’Orient-Express remplit effectivement deux-tiers du quatrième chapitre de ce roman à neuf chapitres), il nous faudrait pourtant souligner que ces sept petites pages comportent bien quelques motifs et concepts clés de la création apollinarienne : les rencontres entre la modernité (les vers d’Alphonse Allais ou

¹³³ Cornabœux « se reculott[e] soigneusement » après avoir accompli quelques besognes crapuleuses (y compris tuer à arme blanche son propre complice). Tout comme l’assassin anonyme du « Beau film » qui ayant exécuté de sang-froid la mission sanglante qu’on lui a imposée, demande la permission de pouvoir « faire [s]a toilette » (*Pr I*, 200).

l'Orient-Express) et le passé (les vers de Baudelaire ou assez curieusement – les « souliers à talons Louis XV » d'Estelle, grande actrice), l'humour (noir), la mythologie, un lyrisme nouveau teinté d'ambiguïté et de « surprise » que prône un Apollinaire *esprit nouveau*. Quant à l'amour sensuel, ce thème central commence par s'installer dans un train (en mouvement¹³⁴) à destination exotique, une sorte de « nulle part » faussement euphorique qui se transformera vite en enfer terrestre. Au début, le romancier masque la férocité (sexuelle) du tandem Mony/Cornabœux sous de bonnes manières, la galanterie et la grâce, dans un contexte social convenable et convivial (le dîner dans le wagon-restaurant). Il « triche » également avec les chiffres : à la différence des nombres **impairs** des personnages intéressés (qui dénotent d'emblée le déséquilibre) adoptés dans plusieurs épisodes lascifs du roman¹³⁵, le nombre **pair** des quatre *acteurs* principaux de l'aventure de l'Orient-Express semble indiquer (à tort) des relations plutôt conformistes entre eux¹³⁶. Cependant, le plus grand *complice* d'Apollinaire pornographe ne serait autre que la Poésie¹³⁷, complice de la séduction et de la tromperie dans une romance passagère transformée peu à peu en affaire sensationnelle.

La référence à « L'Invitation au voyage » de Baudelaire (récité par Estelle) dépeint une vision idéale mais chimérique qui sera remplacée, dans la suite de l'histoire, par un drame effrayant, « un double assassinat ». Par ailleurs, l'un des trois poèmes érotiques composés par Mony Vibescu s'intitule « Épithalame », récité symboliquement avant l'entrée des deux faux époux dans leur « thalamus » (*chambre à coucher* en grec), en l'occurrence le « sleeping-car » du train. Or, il est évident que ce vers sonne faux,

¹³⁴ D'où l'intervention de ces vers humoristiques d'Alphonse Allais cités dans le texte, rappelons-nous : « La trépidation excitante des trains / Nous glisse des désirs dans la moelle des reins. » (*Pr* III, 905).

¹³⁵ Citons comme exemples la « partie carrée » chez Bandi Fornoski (deux hommes et trois femmes) ou les deux rendez-vous parisiens (un homme et deux femmes, et puis trois hommes et deux femmes). Plus tard, dans le chapitre VII, la session à trois de Cornabœux-Culculine-Fédor (dit « l'homme aux trois couilles ») ou celle de Mony avec un Tatar et une « kellnerine » (celle-ci est ensuite remplacée par une suédoise). Par ailleurs, le *ménage à trois* domine surtout dans le cas du masochisme, ce qui est traduit par les expériences à la fois douloureuses et voluptueuses du capitaine Katache, qui devait assister aux aventures sexuelles entre sa propre femme et les différents partenaires de celle-ci.

¹³⁶ Au début, tout se déroule de façon bien encadrée et correcte : les deux couples se forment naturellement en fonction des classes sociales et des sexes (ce qui n'est pas anodin dans un récit libertin de ce genre). On voulait même imposer les fiançailles aux deux membres de la basse classe, c'est-à-dire Cornabœux et Mariette, bien que ce ne soit qu'en réalité une excuse pour les écarter momentanément, au profit de l'intimité de Mony et d'Estelle.

¹³⁷ En effet, la poésie jette à fond son ancre dans l'aventure de l'Orient-Express. Dans *Apollinaire et ses récits*, Daniel Delbreil propose une analyse passionnante sur les trois poèmes enchâssés dans ce fameux épisode, ainsi que sur le « jeu des rimes » entre les quatre personnages principaux qui forment, selon lui, une « partie carrée » dans une cabine de train ; mieux encore, « un quatrain qui fait jouer tous les systèmes possibles de distribution des rimes ». Voir *Apollinaire et ses récits*, *op. cit.*, pp.526-530.

annonçant un mariage qui n'a jamais eu lieu entre le prince et l'actrice. Les trois vers aphrodisiaques improvisés et lus par Mony – c'est « un poète archi-divin » selon Estelle – ne sont qu'en réalité les préludes des « fanfares étranges »¹³⁸, à savoir le hurlement et les « hoquets » affreux des sadiques perceptibles au cours de la débauche, qui suit la première scène romantique. Une véritable débauche, car une fois dans le sleeping-car, les masques sociaux des personnages tombent en même temps que leurs habits : les deux couples « convenables » se décomposent, les quatre libertins s'entremêlant les uns aux autres.

On commence par un « ménage à trois » (Mony-Cornabœux-Mariette) en attendant le déshabillage d'Estelle. Ensuite, tous les quatre s'adonnent ensemble aux plaisirs extrêmes, jusqu'à provoquer la mort de Mariette. Paradoxalement, c'est grâce à cet accident que le couple Mony-Estelle se réunit, tandis que le valet du prince retrouve sa « fiancée » étranglée (par les cuisses d'Estelle). Puis, après avoir assouvi « sa férocité naturelle » en profanant le cadavre de Mariette, Cornabœux s'en prend à Estelle, partenaire *officielle* de son maître. L'actrice connaît enfin à son tour la mort dans une condition affreuse : le valet l'étouffe avec « [s]on cul de colosse » tout en l'éventrant, alors que le prince sadique ne manque pas de jouir « des derniers spasmes de l'assassinée » (*Pr III*, 912). Sachons que ce deuxième crime survient peu de temps après la contemplation par Mony du « panorama romantique du Rhin » (*Pr III*, 911) vu à travers la fenêtre, sous forme d'une description très poétique dans le texte¹³⁹.

En effet, cette présence surprenante du lyrisme n'indique qu'une des bizarreries du narrateur hétérodiégétique des *Onze mille verges*, dont les points de vue se confondent fréquemment avec certains de ses personnages étranges et inconstants. Celui qui raconte les aventures fantaisistes de l'hospodar roumain a la capacité de se laisser influencer par la nature extraordinaire de son histoire, ainsi que par le tempérament insaisissable des *acteurs* (ou vice versa ?), si bien qu'il devient lui-même un *caméléon* haut en couleur. L'affaire de l'Orient-Express met justement en évidence l'ambiguïté et les caprices de

¹³⁸ Nous empruntons ce terme à Baudelaire (« Les Phares »).

¹³⁹ Cher à la poésie apollinarienne, ce paysage rhénan (qui s'étend à l'extérieur du train) serait utilisé ici comme un trompe-l'œil « heureux » en contraste avec les scènes crues et sanglantes au sein de la cabine du train. La verve lyrique du narrateur et du personnage (Mony) pose problème, bien entendu, dans un ouvrage pornographique intense comme *Les Onze mille verges*, puisqu'elle interrompt soudain toute la démonstration sexuelle. C'est la raison pour laquelle l'érotisme apollinarien a été qualifié avant tout de « poétique » par Desnos.

ce narrateur. Il s'agit essentiellement de prises de position souvent contradictoires et déplacées face aux excès des personnages, par exemple l'éclatement humoristique devant une situation épouvantable. En effet, rien n'est plus désinvolte que la narration au début du chapitre IV. La citation du « distique fameux d'Alphonse Allais » (*Pr* III, 905) dénote une tonalité grivoise et désarmante qui sera démentie par la suite de l'histoire.

L'esprit fumiste se mêle à l'humour noir, quand l'intrigue porte sur l'orgie meurtrière. D'une part, fidèle à son poste, le narrateur rapporte sans retenue des moments sinistres comme l'étranglement de Mariette, la nécrophilie de Cornabœux et la mort atroce d'Estelle. D'autre part, à travers les propos ou le comportement d'un Mony ambivalent, le même narrateur alterne des observations tantôt convenables, tantôt contestables par rapport aux faits. Par exemple, en apprenant la mort accidentelle de Mariette, le prince, imperturbable, dit simplement à ses deux partenaires vivants : « Nous sommes frais ! » (*Pr* III, 910). Il ordonne ensuite à son valet d'« [e]nfile[r] la morte » (*Pr* III, 911) mais condamne aussitôt ou presque, d'un ton sévère, les actions sadiques et bestiales de Cornabœux¹⁴⁰. Cependant, « l'humanité » de Mony n'étant qu'illusoire, il n'hésite pas à participer au dernier crime sexuel qui consiste à violenter Estelle, alors que « le sinistre Cornabœux » étouffe et éventre leur victime.

Cela dit, la parole ne correspond pas toujours à l'action dans ce monde à rebours où Eros et Thanatos règnent conjointement. L'ambiguïté détermine presque tous les propos, toutes les scènes, toutes les actions. Au moment où les quatre passagers débauchés atteignent simultanément le sommet des plaisirs pendant leur orgie ferroviaire, le valet sodomite déclare en délire à son maître/amant : « Si tu ne deviens pas enceinte, t'es pas un homme ! » (*Pr* III, 910). Formule étrange, certes, mais qui décèle la plus grande contradiction des aventures du héros des *Onze mille verges* : Mony Vibescu explore quasiment toutes les possibilités de l'amour physique, mais reste pourtant stérile toute la vie (à l'opposé d'un Roger fécond dans *Les Exploits d'un jeune Don Juan*). Si la procréation est *a priori* une conséquence naturelle des relations sexuelles entre un homme et une femme, ce « surmâle » apollinarien parvient à

¹⁴⁰ Mony joue le moraliste face à la nécrophilie de son valet : « Porc infâme, s'écria le prince, le viol de cette fille morte que tu devais épouser selon ma promesse, pèsera lourd sur toi dans la vallée de Josaphat. Si je ne t'aimais pas tant je te tuerais comme un chien. » (*Pr* III, 911). Or, sa parole sera bientôt contredite par sa propre action brutale vis-à-vis d'une Estelle mourante.

transgresser la règle de la Nature notamment par l'homosexualité. C'est de ce point de vue que ses relations intimes avec le valet Cornabœux sont significatives. De plus, en confondant les fonctions biologiques des deux sexes, les propos bizarres de Cornabœux cités ci-dessus se concrétisent effectivement dans *Les Mamelles de Tirésias*, dix ans plus tard¹⁴¹.

En somme, l'affaire de l'Orient-Express passe d'une romance à l'eau de rose à un « spectacle immonde », avant de se terminer par un exploit héroïque de la part des assassins : le duo criminel ayant dû sauter « courageusement » d'un train qui avançait à grande vitesse et laissé le forfait derrière eux, le crime restait impuni. Entraînant à bord une série de différents types de la littérature ou au moins leurs symboles – **théâtre** (incarnée par Estelle, grande actrice du Théâtre-Français), **poésie** (les vers baudelairiens et ceux de Mony), **aventure rocambolesque** (le double meurtre et la fuite des assassins) et surtout **pornographie** –, l'Orient-Express apollinarien est donc bâti sur une esthétique particulière qui fait embrasser les genres littéraires, esthétique susceptible de faire jaillir le lyrisme même du saugrenu et de l'horreur, à l'instar de cette image poétique inoubliable d'un bras coupé « dont la main pen[d] comme une belle fleur »¹⁴² évoquée dans « Que vlo-ve ? ». Après avoir étudié plusieurs modèles de fusion des corps de « gens de toutes sortes »¹⁴³ en lisant les deux romans érotiques, poursuivons la recherche de cette poétique « hybride » dans une perspective stylistique, c'est-à-dire le mélange des genres sous la plume d'Apollinaire prosateur (une tendance déjà constatée dans l'épisode de l'Orient-Express). Car en expérimentant de différentes tendances littéraires du bizarre, l'écrivain cherche toujours *l'Aventure* au-delà de *l'Ordre* et *inventer* à partir de *la tradition*¹⁴⁴.

¹⁴¹ Rappelons que *Les Onze mille verges* a été probablement publié entre 1906 et 1907. Ainsi, **l'idée novatrice** développée dans *Les Mamelles de Tirésias* – c'est-à-dire **l'homme comme porteur des enfants** – a germé assez tôt dans la carrière d'Apollinaire.

¹⁴² *Pr* I, 155.

¹⁴³ Ces mots tirés du poème « Marizibill » (*Alcools*), qui dépeint la vie quotidienne d'une jeune prostituée à Cologne, nous paraissent en l'occurrence particulièrement pertinents. Citons ici deux vers qui nous intéressent particulièrement : « Je connais gens de toutes sortes / Ils n'égalent pas leurs destins » (Nous soulignons).

¹⁴⁴ Cela renvoie à ces célèbres vers de « La jolie rousse » (*Calligrammes*) : « Je juge cette longue querelle de la tradition et de l'in-/vention / De l'Ordre et de l'Aventure ».

PARTIE III.
L'ÉCRITURE TOTALISANTE
D'APOLLINAIRE

Chapitre 1. De la tradition à l'invention

1. Apollinaire et le merveilleux

Le merveilleux est-t-il un composant pertinent dans l'imagination apollinarienne ? Ancré depuis l'Antiquité dans la mythologie greco-romaine et la Bible, il devient un genre littéraire au XVI^e siècle grâce à la naissance du conte de fées, avant que le fantastique ne vienne prendre le relais en ouvrant un autre chantier du surnaturel, à partir des dernières décennies du XVIII^e siècle. La fiction d'Apollinaire embrasse volontiers le merveilleux et le fantastique, de même qu'elle s'ouvre aux deux autres tendances littéraires très à la mode à son époque et qui s'intéressent chacune à sa manière aux sujets hors norme, à savoir le roman sensationnel et la science-fiction. Comme on peut le lire dans le dernier poème de *Calligrammes*, « La jolie rousse », la sagacité du poète de « juge[r] cette longue querelle de la tradition et de l'invention » reflète effectivement dans toute sa création littéraire, balançant perpétuellement entre « l'Ordre » et « l'Aventure ». Dans le présent chapitre, nous essayerons d'analyser par quatre sous-parties les liens d'Apollinaire prosateur avec les quatre genres littéraires en question et voir comment l'intérêt « pluridisciplinaire » de l'écrivain enrichit sa prose d'imagination et forge éventuellement un style que nous pourrions qualifier d'« apollinarien ».

Contrairement à sa réticence à vouer « une sorte de vénération » à ses confrères du XIX^e siècle¹, Apollinaire ne cache pas son « admiration », remontant à l'enfance, pour certains enchanteurs littéraires et leurs oeuvres, comme il le reconnaît auprès d'André Breton dans une lettre datée du 14 février 1916 : « En 1901, j'ai lu pas mal de romans de chevalerie [...] Racine, La Fontaine, Perrault et aussi Mme Leprince de Beaumont furent mes grandes admirations d'enfant. ». D'une manière explicite ou discrète, Apollinaire conteur semble se plaire à rendre hommage au vieux maître des *Contes de ma mère l'Oye* ou à la conteuse de « L'Oiseau bleu », à travers ses propres récits brefs comme « Que vlo-ve ? », « Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul », « L'Oeil bleu », « La Suite de Cendrillon ou le Rat et les six lézards » et même « D'Un monstre à Lyon ou l'envie ». En effet, un des personnages majeurs de « Que

¹ Ici, nous nous référons de nouveau à la lettre d'Apollinaire adressée au critique Lucien Maury. Voir *Pr I*, 1109-1110

vlo-ve ? » raconte la version wallonne des aventures du petit Poucet² dite « l'histoire de Poncin et de ses quatre frères, ce qui signifie le pouce et les quatre autres doigts. » (*Pr I*, 152). Cette découverte, due au séjour stavelotain, dut ravir le jeune Apollinaire, dix-neuf ans à l'époque, qui songeait sans doute au conte éponyme de Perrault. Dans « Histoire d'une famille vertueuse [...] », le conteur compare le fils du chiffonnier (qui est en réalité le descendant d'un empereur) au « Prince Charmant » et sa fille à une anti-« Tritonne du conte de fées », grâce à sa jolie peau « pas huileuse » (*Pr I*, 182).

Quant à « L'Oeil bleu », c'est un des contes « mis en abyme » recueillis auprès d'une des « vieilles dames » (les mères l'Oye modernes) qui se souviennent d'un temps perdu. Le titre du récit fait penser d'ailleurs au terrifiant Barbe bleue de Perrault. La référence à l'œuvre de ce dernier ne pourrait être plus nette lorsqu'il s'agit de « La Suite de Cendrillon ou le Rat et les six lézards », bien que le titre de cette nouvelle dénote également le legs de La Fontaine, notamment de sa fascination pour des animaux. Il reste à savoir si le lecteur retrouvera la même Cendrillon qu'il connaît depuis son plus tendre âge dans le récit apollinarien. En ce qui concerne « D'un monstre à Lyon ou l'envie », « l'encadrement formulaire » du texte rappelle bien le début et la fin de « La Belle au bois dormant » ou de « L'Oiseau bleu », comme le signalent Jean-Pierre Goldenstein et Jean-Michel Adam³ dans leur article consacré à la troisième « histoire de châtiments divins » d'Apollinaire.

Outre la féerie du XVII^e siècle, nous percevons encore l'influence de deux types antiques de merveilleux dans notre corpus. Premièrement, comme nous avons tenté de le montrer dans la partie II de cette thèse, *L'Hérésiarque et C^{te}* est un réservoir de bizarreries religieuses, y compris de parodies bibliques et d'histoires de « châtiments divins » peu orthodoxes. Il nous paraît indispensable, dans notre analyse suivante, d'insister sur une tournure intéressante que prend souvent ce type de tentatives : comment les merveilles chrétiennes ou mythologiques (l'immortalité du corps ou de l'âme, la résurrection...) font jaillir le mythe personnel de notre prosateur dans des récits comme « Le Passant de Prague », « La Serviette des poètes » et surtout l'extraordinaire

² Madeleine Boisson apporte quelques précisions sur la légende du Poncin wallon. Voir *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, pp. 309-311.

³ Jean-Pierre Goldenstein et Jean-Michel Adam, « D'un monstre à Lyon » ou la dé-monstration de l'écriture », *Regards sur Apollinaire conteur*, Actes du colloque international de Stavelot 1973, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (8), Lettres modernes, 1975, p.142.

« Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité ». Deuxièmement, Apollinaire conteur parle aussi d'« un nom de fée dans les anciens romans de chevalerie » (*Pr* I, 94, 99) pour désigner un prénom féminin, Élinor (« Le Sacrilège ») ; ou encore d'un valet de chambre savant « qui [a] lu autant de romans de chevalerie que Don Quichotte » (« Arthur roi passé roi futur »). Dans ces récits brefs, comme dans la lettre à André Breton citée plus haut (où l'expression de « romans de chevalerie » est aussi employée), il s'agit visiblement d'un autre type de merveilleux, le « médiéval ». En effet, le cycle de la Table ronde contribue largement à cette partie de la thématique apollinarienne, avec deux figures privilégiées : l'enchanteur Merlin et le roi Arthur.

L'un devenant l'« Enchanteur pourrissant » et l'autre le « Merveilleux Chevalier d'Airain Étincelant et Magnifique » dans l'univers apollinarien, ces héros d'origine celtique permettent à leur créateur de défier non seulement la Mort en évoquant l'âme immortelle (*L'Enchanteur pourrissant*) ou la résurrection (« Arthur roi passé roi futur »), mais aussi et surtout le Temps, en pratiquant l'art poétique de la simultanéité. Ainsi, ce sont précisément sous ces deux aspects que nous nous proposons d'étudier ces deux textes. Cependant, il se peut que le merveilleux dans les contes apollinariens soit autant étrange que personnel, autant séduisant que décevant, comme Françoise Dininman l'a patiemment démontré tout au long de sa thèse⁴. Aussi nous semble-t-il judicieux de nous demander si l'art d'Apollinaire conteur – ce Phantase malin – risque de perturber la manifestation du merveilleux classique. En outre, s'il existe éventuellement un merveilleux dit « apollinarien », quelles seraient les étapes menant à sa création ?

A. « La Suite de Cendrillon ou le Rat et les six lézards » : un conte de fées apollinarien ?

Le lien de l'écriture apollinarienne avec le conte de fées classique est nettement établi grâce à un petit récit amusant écrit pour la revue *La Baïonnette*, et publié posthument au début de 1919 : « La Suite de Cendrillon ou le Rat et les six lézards ». *La Baïonnette* conçoit en effet un numéro avec le sous-titre d'*À la Perrault— Écrits nouveaux sur Vieux thèmes*, en sollicitant la collaboration des « meilleurs humoristes » de l'époque. On peut imaginer combien ce projet littéraire dut plaire à Apollinaire, qui s'attaqua à l'une des œuvres les plus connues de Perrault. Le titre de son « écrit nouveau » fait

⁴ Françoise Dininman, *Du merveilleux au mythe personnel : Merveilleux, scénario initiatique et mythe personnel dans les contes d'Apollinaire*, op. cit.

écho non seulement à l'original – *Cendrillon ou la Petite pantoufle de verre* –, mais il dénote surtout un penchant d'Apollinaire conteur pour le titre *composé* (notamment celui de deux segments nominaux *a priori* hétérogènes). Daniel Delbreil parle de « la séduction du titre apollinarien »⁵ dont le récit étudié ici fournit un des meilleurs exemples, puisque le titre de « La Suite de Cendrillon ou le Rat et les six lézards » intrigue *d'emblée* le lecteur : cette *suite* du fameux conte merveilleux va-t-elle se concentrer plutôt sur les figurants/animaux ou sur les personnages principaux, dont l'héroïne ? Vu la présence du «rat» et des «lézards» dans le titre, s'agit-il d'une fable et non d'un conte de fées ?

L'histoire d'Apollinaire raconte précisément « ce que devint l'équipage de Cendrillon [...] » (*Pr* I, 525), en d'autres termes « la suite » de Cendrillon qui quitta sa maîtresse afin de tenter ses propres aventures et en tirer profit. Le merveilleux, y est toujours incarné par la bonne marraine féerique de la jeune fille, qui facilite selon sa fonction traditionnelle la tentative des protagonistes. Cependant, l'intrigue part bientôt dans un sens très différent de celui de *Cendrillon* de Perrault. Si le caractère « populaire » est encore manifeste dans le récit apollinarien, il est plus proche, d'une part, de l'esprit fumiste du début du XX^e siècle, en s'appuyant largement sur des jeux de mots. Ainsi, le Rat devenant homme (nommé Sminthe) se cultive et est naturellement surnommé « Lerat de bibliothèque »⁶, tandis que ses compagnons – les six lézards – se transforment glorieusement en « les Arts » (lé-zards) par le talent de chacun (peintre, poète, musicien, danseur, sculpteur et architecte).

Il faudrait toutefois rappeler le passé criminel de cette petite bande avant leur vie gracieuse à Paris, passé qui consiste à « *battre l'antiffe sur le grand trimard* »⁷ (*Pr* I, 526). Là, le conte accentue encore sa couleur populaire en s'approchant, d'autre part, du feuilleton d'aventures du XIX^e siècle, genre assez lu à l'époque d'Apollinaire. On est donc assez loin ici du monde enchanté des fées et des bals royaux élégants. Comme les

⁵ *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, pp.111-114.

⁶ Daniel Delbreil a consacré les dernières pages (sans compter la conclusion) de sa première thèse, *Le Jeu autobiographique dans les contes de Guillaume Apollinaire*, à Sminthe : ce « Maître fripon » devient sous sa plume critique un personnage mythique et hybride d'Apollon-Hermès, un « artiste-type » apollinarien par excellence. Voir *Le Jeu autobiographique dans les contes de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, pp.455-460

⁷ Il s'agit en effet d'un jargon des bandits qui signifie globalement « chercher l'aventure sur les grandes routes ». Car le rat et les lézards ont exercé le brigandage pour gagner leur vie avant de s'installer à Paris.

pantoufles de Cendrillon, le merveilleux devient une sorte de relique de l'Histoire littéraire (ou d'une histoire contée par la Mère l'Oie), objet vénéré par Apollinaire conteur, qui l'encadre dans son récit (de même que les pantoufles de Cendrillon sont exposées dans un musée, d'après la fin de « La Suite de Cendrillon [...] »). Néanmoins, tout comme les pantoufles de Cendrillon ne sont pas de verre mais de *vair* selon le narrateur du récit apollinarien⁸, « La Suite de Cendrillon [...] » n'est pas un conte de fées à proprement parler.

Evoquée très tôt comme une sorte de rappel du contexte (la bonne volonté de la bonne fée permet aux animaux de devenir hommes et de rester ainsi toute leur vie), la féerie n'intervient pas de façon permanente dans l'intrigue ; elle ne pèse pas non plus sur la vie *humaine* de Sminthe et C^{ie}. Au lieu de faire usage de ses fonctions réelles (soit bénéfiques, soit maléfiques dans les classiques), « le pouvoir des fées » (*Pr* I, 526) nourrit seulement l'imagination du rat-homme intellectuel lorsque celui-ci médite sur quelques sujets savants dans son cabinet de lecture. Quant à Cendrillon, ce n'est qu'un prénom qui est mentionné à deux ou trois reprises par le narrateur, avec nostalgie sans doute : une autre référence inévitable au texte originel. La protégée de la marraine merveilleuse n'est, pour ainsi dire, pas « physiquement » présente dans l'histoire/la vie du rat et des six lézards. Autrement dit, cette « suite » de l'histoire de Cendrillon se déroule pour une grande partie en l'absence totale de l'héroïne et de toute intervention surnaturelle. Par contre, ce qu'Apollinaire hérite de Perrault et d'autres conteurs classiques, ce sont deux de leurs thèmes privilégiés – la métamorphose et la ruse des animaux.

La (double) transformation de Sminthe (bête en homme et puis homme en femme) nous fait penser d'emblée au méchant loup du *Petit Chaperon rouge* (autre ouvrage connu de Perrault), alors que l'intelligence du personnage nous semble aussi impressionnante que l'ingéniosité d'un Chat botté ; sans mentionner que les deux animaux (le rat et le chat) se comportent de manière fort civilisée et raisonnent comme des êtres humains. Si l'on continue à tracer leur lignée, ces bêtes rusées pourraient

⁸ *Verre* ou *vair*, voilà la grande question concernant la matière des pantoufles de Cendrillon et qui a été abordée par les hommes de lettres du XIX^e siècle comme Balzac et Émile Littré. Il est évident qu'Apollinaire n'ignora pas le débat sur l'interprétation du texte de Perrault. Prenait-il donc position à travers « La Suite de Cendrillon [...] » ? Quoi qu'il en soit, cette controverse devait ravir ce fin esprit adepte du calembour.

retrouver leurs ancêtres dans l'œuvre de La Fontaine, qui prêta déjà des traits humains aux animaux et pour qui Apollinaire avait beaucoup d'estime. La double identité de Sminthe (en tant que rat-homme) le rapproche encore de certains hybrides apollinariens, dont l'homme-caméléon (« La Disparition d'Honoré Subrac »), l'homme-aigle (« La Chasse à l'aigle »), et en particulier le musicien wallon Que vlo-ve ?, qui est « le compère des sangliers, le cousin des lièvres, des écureuils [...] » (*Pr I*, 148). Même le « déguisement particulier » de Sminthe – « [s]'étant coupé les moustaches, [Sminthe] s'habill[e] en femme [...] » (*Pr I*, 525) – n'est pas sans rappeler le protagoniste des « Épingles », ce nommé Sérignan qui, une fois « r]asé, [...] dégotte assez bien en petite femme » (*Pr I*, 510).

Malgré quelques références possibles indiquées plus haut, le conteur de « La Suite de Cendrillon [...] » ne cherche pas forcément à imiter les auteurs anciens et leur art, mais plutôt à tailler le genre merveilleux à sa propre façon. Cela pourrait expliquer, par exemple, le manque de morale⁹ et de dénouement heureux – deux principes fondamentaux de la composition du conte de fées – dans son récit. Étant donnée sa fin mélancolique, surtout, cette histoire du rat et des six lézards rejoint la série des histoires de poètes maudits ou d'artistes miséreux dans l'univers apollinarien, à savoir « Que vlo-ve ? », « La Serviette des poètes », Croniamantal (« Le Poète assassiné »), Chislam Borrow (« Les Souvenirs bavards ») et L'Ami Méritarte.

D'ailleurs, nous ne pouvons pas nous intéresser à ces personnages et à leur vécu sans remarquer l'analogie entre la vie bohème de Lerat et « les Arts » et celle du peintre Justin Prérogue et ses amis (« La Serviette des poètes »). Là s'ouvre effectivement une nouvelle perspective pour lire ces deux récits teintés peu et prou de surnaturel : ce sont, en réalité, les fragments de la vie d'Apollinaire et de son entourage reflétés dans le miroir magique de la littérature. Sous l'apparence comique se cache un sentiment ironique, presque désespéré, d'Apollinaire poète (à l'image de « l'épouvantable aspect à mourir de rire de Léonard Delaïsse »¹⁰, poète tuberculeux dans « La Serviette des poètes »). Cette *suite* apollinarienne du conte de Perrault est, au fond, une des étapes clés vers

⁹ Cependant, Apollinaire se veut moraliste dans les histoires religieuses comme « L'Hérésiarque », « Le Juif latin » ou les « Trois histoires de châtements divins », bien que les leçons qu'il propose soient très ambiguës.

¹⁰ *Pr I*, 193.

un projet extraordinaire : c'est une façon fort subtile pour l'auteur de masquer sa **propre** histoire, notamment les faits les plus douloureux, avec humour et ironie.

Ainsi le vol des pantoufles de Cendrillon évoqué dans « La Suite de Cendrillon [...] » serait-il une version fabuleuse du vol des statuettes du Louvre, événement de 1911 qui marqua profondément l'existence de notre prosateur. La fin de l'histoire de Lerat et C^{ie} est, certes, une petite vengeance de la part d'Apollinaire pour répondre à ces six journées angoissantes à la Santé¹¹, mais elle accomplit également ce dont un conte de fées typique n'a pas en principe le droit : faire de « La Suite de Cendrillon [...] » un passage d'un grand mythe du poète maudit¹² ou même condamné, celui de Guillaume Apollinaire.

B. Le merveilleux chrétien et le mythe apollinarien

Lorsqu'il est question d'événements extraordinaires ou d'êtres prodigieux, les Saintes Écritures représentent sans aucun doute une source inépuisable. Le présent travail a déjà consacré une section au « culte du bizarre et de la surprise » du personnel religieux apollinarien, ainsi qu'une étude aux rapports intimes entre la religion et l'amour¹³. Ces analyses ont mis en évidence, espérons-nous, la fascination de l'écrivain pour la religion judéo-chrétienne, en particulier pour la zone grise où se réfugient de nombreux blasphémateurs et esprits sulfureux. En nous penchant sur plusieurs contes de *L'Hérésiarque et C^{ie}* (« Le Passant de Prague », « L'Hérésiarque », « Le Juif latin », « Simon mage », « Trois histoires de châtements divins », « Les Pèlerins piémontais », « La Rose de Hildesheim [...] », etc.), ainsi que sur trois ou quatre chapitres du conte « Le Poète assassiné », nous avons pu relever plusieurs motifs miraculeux ou magiques qui appartiennent à la tradition judéo-chrétienne. Dans ces contes censés être conçus par un Apollinaire *hérésiarque*, le merveilleux religieux perd naturellement sa qualité « orthodoxe » et vise plutôt à promouvoir une valeur ambiguë ou une morale *à rebours*. Dans un cas extrême, les miracles opérés par Apollinaire conteur peuvent aller jusqu'à se mettre du côté d'un criminel indigne et devenir le support d'une éventuelle canonisation dudit personnage (« Le Juif latin »).

¹¹ Au moins une vengeance dans un monde fictif : rappelons que vers la fin du récit, Lacerte le poète survit tandis que son ami, Armonidor le musicien, est exécuté pour vol.

¹² Lacerte le poète de « La Suite de Cendrillon... » finit par mourir de solitude et de faim.

¹³ Voir *supra*, dans la partie II, les sections « Le culte du bizarre et de la surprise » et « Le sacré et l'amour profane » (chapitre 2.).

Comme le mot « miracle » se rapporte étymologiquement à la magie (*miraculum* en latin signifie « prodige »), nous pouvons reprendre ici le conte « Simon mage », entièrement consacré à ce thème. Là, Apollinaire adapte de façon très explicite un épisode merveilleux de l'Écriture sainte, en mettant en scène une sorte de compétition des forces prodigieuses entre Simon le « sorcier » (le mot est employé par le diacre Philippe dans le texte) et les disciples du Christ, donc entre le Bien et le Mal. Dès l'incipit, le texte est saturé de signes magiques, voire ésotériques : l'accomplissement de « tant de prodiges » de la part des apôtres suscite l'intérêt de Simon, qui veut donc échanger l'apprentissage de sa magie noire (« qui comprend avant tout les dix degrés démoniaques ») contre celui de la « science » de Philippe. Une fois sa proposition refusée, le mage cherche à rivaliser avec le chef des apôtres, Pierre, en démontrant sa puissance spectaculaire en tant que commandant des anges et des démons. Sans répéter ce qui a été dit dans nos analyses précédentes, il suffit d'ajouter un constat : à travers « Simon mage », Apollinaire fait entrer le lecteur dans un véritable monde des merveilles peuplé de personnages enchanteurs et enchantés, de figures célestes et infernales. Surtout, c'est un univers où l'on célèbre des miracles, des magies et des incantations (à l'instar d'un peuple samaritain converti ou d'un Néron qui sollicite un spectacle des « prodiges » à Simon et Pierre), au lieu de résister à toute intervention surnaturelle par peur, comme dans un récit fantastique, par exemple.

Soulignons également que le merveilleux est, en réalité, la motivation de la création de « Simon mage », dans la mesure où ce texte « difficile p[ou]r la plupart des gens » permet à l'auteur d'aborder un sujet pointu qui lui tient personnellement à cœur : l'angéologie¹⁴. À la différence de « La Suite de Cendrillon [...] », où l'apparition fugace du merveilleux met en question la nature même du conte apollinarien par rapport à l'histoire de Perrault, « Simon mage » (dont le titre annonce déjà la présence de la magie) laisse peu de doute en matière de genre. En somme, ce texte illustre à merveille la poétique apollinarienne du bizarre du côté religieux : d'une part, la confrontation des deux « sciences » (surnaturelles) représente au fond la lutte entre deux idéologies – la foi chrétienne et l'hérésie – et provoque sans cesse des surprises ; d'autre part, la magie, art des illusions par excellence, se prête naturellement au jeu du vrai et du faux si important dans la fiction d'Apollinaire. L'histoire de « Simon mage » se situe d'ailleurs

¹⁴ Voir *Tendre comme le souvenir*, op. cit., p.147.

sur un plan spatio-temporel très proche de l'épisode biblique (Actes 8.1-8.24), ce qui vise à confondre l'original et la version truquée de notre prosateur « hérésiarque ».

Par ailleurs, après « La Suite de Cendrillon [...] » analysé plus haut, nous retrouvons dans certains récits d'Apollinaire la même orientation vers une réalité fabuleuse, vers une autobiographie onirique de l'auteur, cette fois-ci à l'aide du merveilleux chrétien. Quoique grotesque, la « serviette des poètes » évoquée dans le récit éponyme est sans aucun doute l'une des inventions les plus remarquables de ce genre. La poétique apollinarienne se soumet en l'occurrence à l'influence de l'aura picassienne, si l'on en croit le souvenir d'André Salmon qui relate sa première visite avec Apollinaire au Bateau-Lavoir, un soir de mars 1905. Un certain Pablo Picasso – encore inconnu à l'époque – a convié ses nouveaux amis pour leur présenter quelques tableaux avec « une bougie qu'il [tint] à bout de bras », dans son atelier mal éclairé¹⁵. Peter Read a raison de souligner l'importance de cette expérience esthétique extraordinaire qu'offre « le peintre aux mains bleu céleste »¹⁶ à Apollinaire au début de leur amitié. En tant que critique d'art, celui-ci portera désormais un regard particulier sur les oeuvres de l'artiste espagnol, toutes représentant pour lui « l'expression d'un mystère insondable et sacré »¹⁷.

Le conteur Apollinaire écrira « La Serviette des poètes » (publié en 1907 dans *Messidor*) sous l'emprise de l'impression de « mystère » et d'enchantement, suite à sa première visite à l'atelier mythique de Picasso. Madeleine Boisson propose une analyse¹⁸ intéressante sur le symbolisme de la « serviette picturale » tachée de couleurs, sur laquelle se cache, selon elle, le portrait d'« un Hermès frontalier, emblème de la situation du peintre [Picasso] aux marches de la vie et de l'art »¹⁹ ; autrement dit, une version onirique et totalisante de l'œuvre picassienne. Quant à l'événement insolite inspiré de « la Sainte Véronique » biblique, cette remarque de la chercheuse nous semble très juste : « [...] la transfiguration mythique l'emporte ici, de loin, sur la

¹⁵ Il s'agit ici d'un passage tiré des mémoires d'André Salmon, *L'Air de la Butte* (1945), passage cité par Peter Read. Voir Peter Read, *Picasso et Apollinaire : Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*, Éditions Jean-Michel Place, 1995, p.22.

¹⁶ Cette belle expression est d'Apollinaire lui-même pour surnommer un personnage artiste dans *La Femme assise*, Pablo Canouris, inspiré largement du cubiste espagnol.

¹⁷ Peter Read, *Picasso et Apollinaire : Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*, op. cit., p.22.

¹⁸ Pour cette analyse, voir *Apollinaire et les mythologies antiques*, op. cit., pp.383-384.

¹⁹ *Ibid.*, p.384.

dégradation parodique, ou plutôt sur la plaisanterie cordiale ; aussi bien s'agit-il du peintre qu'Apollinaire admire le plus [i.e. Picasso] »²⁰. En fait, c'est une commémoration placée sous le signe du sacré pour saluer les échanges des deux arts – la peinture et la poésie.

Outre le voile de Véronique, la légende du Juif errant contribue également à la composition du mythe personnel de l'écrivain. Publié cinq mois avant «La Rose de Hildesheim ou les Trésors des rois mages », dans la même *Revue blanche*, en 1902, « Le Passant de Prague » est aussi un récit bien nourri de l'« année allemande » d'Apollinaire, notamment de sa visite dans la capitale tchèque en mars 1902. L'histoire se résume ainsi : lors de sa flânerie à travers la ville de Prague (dont la description assez précise provient justement des notes d'un carnet de voyage d'Apollinaire), le narrateur-personnage trouve par hasard comme compagnon de route un vieillard bizarre, qui est en réalité le légendaire Isaac Laquedem dit le « Juif errant ». Le trajet qu'ils entreprennent ensemble est, rappelons-le, à la fois géographique et psychologique. Car Laquedem entreprend une confession blasphématoire auprès de sa nouvelle connaissance pendant la promenade²¹, alors que ce dernier est pour sa part surpris par une découverte inattendue de lui-même :

« Dans la chapelle [...] où le saint roi Wenceslas subit le martyre, Laquedem me fit remarquer que les murailles étaient de gemmes : agates et améthystes. Il m'indiqua une améthyste :

« Voyez, au centre, les veinures dessinent une face aux yeux flamboyants et fous. On prétend que c'est le masque de Napoléon.

— C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux ! »

Et c'est vrai. Il est là, mon portrait douloureux, près de la porte de bronze où pend l'anneau que tenait saint Wenceslas quand il fut massacré. » (*Pr* I, 89. Nous soulignons.)

Bien entendu, nous constatons tout de suite une analogie entre ce passage et les vers suivants du poème « Zone » (il s'agit ici de la séquence consacrée à Prague):

Epouvanté tu te vois dessiné dans les agates de Saint-Vit
Tu étais triste à mourir le jour où tu t'y vis
Tu ressembles au Lazare affolé par le jour (Po, 42)

Pareilles remarques se trouvent de surcroît dans le carnet d'Apollinaire en question, quand ce voyageur curieux prend des notes durant sa visite au même lieu historique : « chappelle [*sic*] de S^t Wenceslas porte d'une seule pièce avec le lourd anneau où il se tenait, chappelle [*sic*] géminée et un bloc de bois fendu par Wenceslas. Une pierre

²⁰ Apollinaire et les mythologies antiques, *op. cit.*, p.384.

²¹ Voir *supra*, dans la partie II, la section « Trois sacrilèges légendaires ».

améthyste ou agate [sic] ? contient par les veinnules [sic] un portrait que l'on donne pour celui de Napoléon mais qui est le mien [...] » (Nous soulignons)²². Il se peut que nous ayons ici sous nos yeux le premier portrait encore brut du poète *mal-aimé* qu'Apollinaire raffine sans cesse pendant toute sa carrière. La juxtaposition des trois textes de différents genres évoqués ci-dessus montre un processus clé de l'imagination apollinarienne, qui excelle à transfigurer une expérience réelle, processus déclenché ici par l'aura religieuse de Prague et par un drame amoureux vécu à cette époque par l'auteur²³. N'étant pas moins miraculeux dans son sens, le mythe personnel d'Apollinaire conteur naît donc de la légende de son Juif errant.

En outre, ce n'est pas simplement un hasard si le *Tu* autobiographique dans « Zone » est comparé à un « Lazare affolé par le jour », tel que dans la citation ci-dessus. Aux yeux du poète, l'histoire de Lazare ressuscité par Jésus est fascinante grâce à sa transcendance de la Mort et du Temps²⁴. Ainsi, ce prodige biblique a naturellement son rôle à jouer dans l'univers d'Apollinaire qui, comme beaucoup d'écrivains avant et après lui, cherche à vaincre la « tyrannie » du Temps à travers l'écriture. Parmi les contes apollinariens que nous étudions, un *cas* singulier se distingue du reste par le rapprochement de Lazare avec un « poète ressuscité ». En effet, le personnage biblique trouve son double dans « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité », conte-épilogue du recueil *Le Poète assassiné*.

Comme l'histoire de Croniamantal, c'est une des versions fictives de la biographie du poète Apollinaire soumise à la magie de l'imagination. La *résurrection* du poète assassiné est inscrite dans le titre de « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité », et décrite ainsi par la première phrase du récit : « Le nouveau Lazare se secoua comme un chien mouillé et quitta le cimetière. » (*Pr* I, 382). Or, avec l'avancement de l'intrigue, on apprendra qu'il s'agit effectivement d'une seconde vie

²² Cité par Michel Décaudin. Voir *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes* 6, Éditions Calliopées, 2009, p.12.

²³ Le « portrait douloureux » aux « yeux sombres et jaloux » ou le *Tu* poétique « [é]pouvanté » et « triste à mourir », tout cela fait allusion sans doute à la romance malheureuse avec Annie Playden, qui est aussi l'égérie du poète de « La Chanson du mal-Aimé ».

²⁴ Au sujet de ce lien établi par Apollinaire entre Lazare et la notion du temps, nous pensons notamment à un conte singulier intitulé « Le Robinson de la gare Saint-Lazare » : le protagoniste – un cocher « flegmatique », indifférent au passage des jours (mais pas insensible, puisqu'il note chaque jour les frais dus en attendant le retour exceptionnellement long d'un client) – semble triompher de la « tyrannie » du Temps, aux alentours d'une gare nommée d'après le saint ressuscité par le Christ.

doublée du poète apollinarien, incarnant par deux personnages surnaturels : celui qui *ouvre* l'histoire et un mystérieux brigadier masqué.

Placés tous les deux dans un contexte à la fois réel et imaginaire – la guerre de 1914²⁵ vue par les yeux d'un Apollinaire conteur – ils sont les guides formidables avec qui nous pénétrons dans un territoire merveilleux proprement apollinarien. Ressuscité grâce à un miracle aussi inexplicable que celui du *Nouveau Testament*, le poète nommé désormais « le nouveau Lazare » se distingue pourtant de son homonyme biblique en s'identifiant plutôt au héros mythique apollinarien, Croniamantal, et naturellement à Apollinaire lui-même. Avec le brigadier énigmatique, le merveilleux se renouvelle (vis-à-vis de la notion de la résurrection provenant de la tradition chrétienne) en s'associant à la magie des nouvelles technologies du début du XX^e siècle, la cinématographie par exemple. Car, une fois démasqué, le visage du brigadier ressemble à une sorte d'écran sur lequel se déroulent simultanément plusieurs scènes, à des endroits différents. Ce mécanisme extraordinaire permet à Apollinaire conteur de « passer en revue » d'autres personnages figurés dans le recueil de contes, *Le Poète assassiné* (le Roi-Lune, Giovanni Moroni, Viersélin Tigoboth, l'oiseau du Bénin, Chislam Borrow,...), de revoir aussi « le plus ancien de [s]es camarades René Dalize » (*Po*, 40) et – le plus important – de franchir des démarcations spatio-temporelles grâce à l'écriture.

Michel Décaudin associe ces séquences magiques en prose au pouvoir poétique dans sa notice consacrée à « Cas du brigadier masqué [...] » : « [c]omme à la fin de « Vendémiaire » (le dernier poème d'*Alcools*), l'univers entier est convoqué dans une vision simultanée. » (*Pr* I, 1319). On dirait un univers contemplé par le Tout-Puissant. Cette vision fabuleuse du conflit international de 1914 évolue encore et devient une sorte de fantasmagorie épique dans le chapitre VII du roman inachevé *La Femme assise* (écrit à la même période que « Cas du brigadier masqué [...] ») : en songeant à la mort

²⁵ En effet, le narrateur de « Cas du brigadier masqué [...] » ne communique aucune date précise. C'est grâce à plusieurs repères autobiographiques ajoutés ici et là que l'on peut déterminer la chronologie du texte. À la fin de la première partie du recueil, Apollinaire ajoute cependant une précision concernant le contexte de la publication : « 1910-1915 [i.e. la période où les contes figurés dans *Le Poète assassiné* ont vu le jour successivement.]. Ce livre était sous presse au moment de la guerre. On y a ajouté la dernière nouvelle. » (*Pr* I, 385).

d'un brancardier au Bois des Buttes²⁶, « l'imagination » d'Anatole de Saintariste convoque un « spectacle guerrier » composé de plusieurs « mirages » (de Judée, d'Asie mineure, de Grèce,...), ainsi que de neuf grands héros bibliques et historiques (Josué, David, Judas Macchabée, Hector, Alexandre, César, Arthur, Charlemagne et Godefroy de Bouillon)²⁷ qui coudoient les soldats français sur le front. Il n'est pas sans intérêt de noter que Saintariste, un des derniers avatars d'Apollinaire soldat blessé, est doté de la même faculté de visionnaire que le brigadier masqué. S'agit-il après tout du même personnage ?

Quoi qu'il en soit, la vision prodigieuse derrière le « masque aveugle » n'est, selon le brigadier lui-même, autre que « la vérité ». Ce portrait singulier du prophète apollinarien n'est pas sans rappeler d'ailleurs celui du poète voyant fait par le peintre Giorgio de Chirico, en 1914. Dans cette oeuvre d'art titrée *Portrait prémonitoire de Guillaume Apollinaire*, on voit au premier plan une image modernisée de l'Homme de la poésie portant une paire de lunettes noires. Derrière lui, le profil visible d'Apollinaire (en tant que double du poète aux lunettes, comme le nouveau Lazare auprès du brigadier au « masque aveugle ») est, semble-t-il, marqué (et comme « ciblé ») à la tempe gauche²⁸. L'emprise de la prophétie domine effectivement le travail de Giorgio de Chirico car, quelques mois plus tard, l'Apollinaire « poilu » sera touché par un éclat d'obus, à la tempe droite. Il y a donc de quoi méditer sur le réel pouvoir de l'art métaphysique que représente le peintre italien. Outre un « nouveau Lazare » et un prophète moderne masqué, le mythe du « poète ressuscité » ne serait pas complet sans la présence d'une autre figure merveilleuse : Merlin l'enchanteur, qui occupe une place fondamentale au sein de la fiction apollinarienne par la publication de *L'Enchanteur pourrissant*, ouvrage énigmatique et inclassable d'Apollinaire.

Il est certain que ce premier livre d'Apollinaire, publié en 1909, revint curieusement à l'esprit de l'écrivain en 1915, quand il rédigea sur le front « Cas du

²⁶ C'est dans l'Aisne, le même lieu où un Apollinaire combattant fut blessé en mars 1916.

²⁷ Ces neuf personnalités dites « les neuf de la Renommée », et le « cri » de chacun proclamant son propre blason dans *La Femme assise*, ont pour origine un motif connu dans l'art et la littérature médiévaux. Comme l'indique Robert Guiette, la formule « neuf de la renommée » (« Los Nuevos de la Fama ») se trouve notamment dans le chapitre V du premier livre de *Don Quicotte* - une source possible d'Apollinaire. Voir Robert Guiette, « Le cri des Neuf de la Renommée », *Du monde européen à l'univers des mythes*, Actes du colloque de Stavelot (1968), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (5), Lettres modernes, Minard, 1970, pp.20-22.

²⁸ D'où vient le titre originel du tableau, *Homme-cible*.

brigadier masqué [...] »²⁹. Ainsi trouvons-nous dans cette dernière nouvelle une trilogie divine qui incarne le pouvoir merveilleux du Poète apollinarien. Le nouveau Lazare (en duo avec le brigadier masqué), Croniamantal et Merlin, tous se rejoignent sous le signe d'un lyrisme moderne, dans une géographie à la fois onirique et personnelle du prosateur. Si le nom de Croniamantal (le poète assassiné) n'est jamais cité dans « Cas du brigadier masqué[...] »³⁰, son identité est sous-entendue, reconnue sous le surnom du «poète ressuscité». La similitude entre ce dernier et « l'enchanteur pourrissant» est assez lisible, d'abord dans le premier calligramme du « Cas du brigadier masqué[...] » qui dépeint « le cercueil dans lequel il [i.e. le poète assassiné] gisait pourrissant et pâle » (*Pr* I, 382), ensuite, dans une des dernières scènes mythiques où le poète-canonnière ressuscité se réfugie à l'intérieur d'un des « hypogées que creusent les soldats, une Dame merveilleuse caress[e] son collier d'hommes attentifs, ce collier sans égal, rivière panethnique qui ruisselle de feux sans nombre. » (*Pr* I, 385).

Ressuscité puis « enterré » de nouveau, non pas par une maîtresse cruelle (Viviane /Tristouse), mais par la Guerre qui apprécie (de regard *caressant*) les conflits entre nations, le poète-canonnière dans « Cas du brigadier masqué [...] » écoute en s'abritant dans les tranchées – comme Merlin dans son tombeau souterrain – les fanfares au-dessus de son refuge. Que se passe-t-il alors sur le front ? En effet, ce monde en guerre prend un aspect éblouissant, magique, voire sensuel sous la plume d'Apollinaire, avec une inscription *étoilée* dans le ciel qui écrit « VIVE LA FRANCE ! » (*Pr* I, 384), des éclats d'obus assimilés à l'épanouissement des « fleurs d'acier », des soldats comparés aux « fils de fer barbelés [qui] maigrissaient de désirs sanglants » et des tranchées qui « s'ouvraient comme des femelles devant les mâles » (*Pr* I, 385). L'effet merveilleux du lyrisme atteint son apogée lorsqu'« une Minerve triomphale » surgit « comme un sang pur » de la tête du brigadier blessé par un éclat d'obus. Cette image étonnante est non seulement la cristallisation mythique d'un drame personnel du conteur, mais aussi un signe annonciateur de l'arrivée de « l'esprit nouveau » apollinarien³¹.

²⁹ Une lettre à sa « chère petite fée », Madeleine, qui date du 25 mai 1915 clarifie le contexte pour nous : en se trouvant avec son régiment dans un bois, l'écrivain-artilleur songe à « [s]a première œuvre publiée (*L'Enchanteur pourrissant*) » qui « célébrait uniquement cette prodigieuse matrice qu'est la forêt, créatrice de prestiges et de vies sans cesse renouvelés ». Voir *Tendre comme le souvenir*, *op. cit.*, p.53.

³⁰ Le choix d'Apollinaire de ne rappeler ni le nom ni la vie *antérieure* de son héros serait lié à la volonté de lui conférer une véritable renaissance dotée de nouvelles aventures et d'énergie créatrice.

³¹ Dans *L'Esprit nouveau et les poètes* (écrit en 1917, c'est-à-dire deux ou trois ans après la création du « Cas du brigadier masqué [...] »), Apollinaire associe son oeuvre d'imagination (sa « vérité supposée qui cause la surprise ») avec la mythologie grecque en prenant comme exemple une merveille qui a inspiré

C. Le merveilleux du cycle celtique et l'art de la simultanéité

Ayant un pied dans le passé et l'autre dans l'avenir, tout en jouissant du présent, L'Esprit nouveau et son influence pénètrent dans tous les domaines en progrès, l'art, la littérature et la poésie en particulier. Dans cette perspective, le merveilleux serait un auxiliaire propice dans la fiction apollinaire, permettant au conteur de « Cas de brigadier masqué [...] » de pratiquer la simultanéité et vivre dans un état hors du temps. Après l'aventure du poète ressuscité qui part d'un miracle pseudo-biblique (la résurrection du « nouveau Lazare ») et arrive à une exaltation mythologique (« une Minerve triomphale » sortant de la tête du brigadier au masque), étudions maintenant une tradition littéraire imbibée, elle aussi, de merveilleux et qui fait rêver Apollinaire depuis sa jeunesse : la légende de la Table ronde. Le roi Arthur, Merlin et C^{ie}, ces héros « dans les anciens romans de chevalerie » peuplent un pays ensorcelé orné de maints motifs qui ne pouvaient que séduire et former l'écrivain que devient Apollinaire : forêts sombres et magiques, aventures et romances, belles dames sans merci et chevaliers mal-aimés, enchanteurs et enchanteresses, etc. Cette fascination génère de nombreux poèmes, ainsi que deux ouvrages en prose qui attirent ici notre attention : *L'Enchanteur pourrissant* et « Arthur roi passé roi futur ».

Centré sur un Merlin piégé par une demoiselle surnommée « la dame du lac », enfermé et puis périssant dans un tombeau, le premier ouvrage est un récit merveilleux orienté vers une méditation philosophique. Dans un décor proprement médiéval (au sein d'une « forêt profonde, obscure et périlleuse »), Apollinaire évoque « une Noël funéraire », des scènes saturées d'animaux mythiques et de figures légendaires, se rassemblant tous autour du tombeau de l'enchanteur qui, malgré son corps pourrissant, reste vivant en âme. En examinant de très près deux cahiers et un agenda d'Apollinaire utilisés entre 1989 et 1992, Jean Burgos propose dans *Apollinaire et « L'Enchanteur pourrissant » - Genèse d'une poétique* une analyse précise des notes prises par un Apollinaire lecteur assidu des bibliothèques (références bibliographiques, citations, fragments en vers ou en prose...), procédure indispensable pour dévoiler les diverses sources d'inspiration de l'ouvrage publié en 1909³².

celle qui surgit vers la fin de « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité » : « [...] ma vérité supposée n'est pas plus extraordinaire, ni plus invraisemblable que celle des Grecs, qui montraient Minerve sortant armée de la tête de Jupiter. » (*Pr* II, 950).

³² Voir Jean Burgos, *Apollinaire et « L'Enchanteur pourrissant » - Genèse d'une poétique*, op. cit., pp.84-94.

En effet, une grande partie des pistes relevées dans le second cahier et le fameux *Agenda russe* de l'écrivain sont liées à une personnalité hors du commun nommé Apollonius de Tyane, à la littérature folklorique bretonne et notamment à la légende de la Table ronde. D'après Jean Burgos, *Vie d'Apollonius thyanéen* de Philostrate satisfait l'imagination d'Apollinaire pour les choses rares et étranges : le poète est autant attiré par le « pythagorisme », la « divination » et les « croyances en la métempsycose » du philosophe que par son nom assez proche du sien. De la même biographie d'Apollonius, l'auteur de *L'Enchanteur pourrissant* s'approprie aussi « le thème de l'immortalité hors et dans la mort » pour inventer l'état ambigu d'un Merlin « immortel de nature » et dont « l'âme [...] resta vivant en son cadavre » (Pr I, 10). Hormis ce type de merveilleux teinté de philosophie, c'est en lisant les poèmes ou les romans du cycle arthurien qu'Apollinaire prosateur se nourrit de l'essence des merveilles médiévales.

La recherche de Jean Burgos nous indique des ouvrages tels que *Poèmes des bardes bretons du VI^e siècle* (Hersart de la Villemarqué), *Chants populaires de la Bretagne et Légende celtique* (Hersart de la Villemarqué), *Messire Gauvain ou la vengeance de Raguidel* (Raoul de Houdenc), *Le Bel inconnu, ou Giglain fils de messire Gauvain et de la fée aux blanches mains* (Renaut de Beaujeu) et *Lancelot du lac*. L'identification de ces références permet au chercheur d'avoir une connaissance globale de l'intérêt d'Apollinaire pour la littérature celtique et notamment pour quelques personnages spécifiques de la Table ronde. Mieux encore, cela aide à clarifier ce qui est emprunté aux classiques après l'incorporation de ces éléments dans la fiction apollinarienne. En plus de la force solaire de Gauvain, à laquelle Apollinaire fait allusion dans le chapitre II de *L'Enchanteur pourrissant*, il y a un autre chapitre entièrement consacré aux fruits de ses lectures médiévales. C'est également grâce à « l'intermède médiéval » (le terme employé par Jean Burgos) de ce chapitre IV que nous pouvons rapprocher *L'Enchanteur pourrissant* et « Arthur roi passé roi futur », conte d'Apollinaire dédié à Blaise Cendrars.

Souvent considéré comme une entité à part, le chapitre IV de *L'Enchanteur pourrissant* est constitué de trois épisodes qui se déroulent de manière indépendante mais simultanée : l'aventure d'un chevalier anonyme, le chant d'une dame à Orkenise et

la naissance de deux princesses jumelles à Camelot³³. Au premier abord, «Arthur roi passé roi futur» s'éloigne considérablement de l'univers de *L'Enchanteur pourrissant*, l'histoire se situant dans un contexte ultra-moderne : un Londres en 2105 où l'ancien hôte de Camelot ressuscité est pris pour un « Baladin », « bouffon » voire « prestidigitateur ». Or, l'entrée du roi Arthur surnommé le « Merveilleux Chevalier d'Airain Étincelant et Magnifique » à Buckingham Palace (« Arthur roi passé roi futur ») fait écho à celle de l'inconnu « chevalier de cuivre, géant et merveilleux » dans « un château sourcilieux » (*L'Enchanteur pourrissant*). Par une formule propre au roman chevaleresque, tous les deux personnages demandent l'«aventure de ce château» (*Pr I*, 54 et 373).

Ces deux aventures apollinariennes partagent, en effet, deux références communes : *Lancelot du Lac* et *Le Bel inconnu*. D'une part, c'est du premier ouvrage qu'Apollinaire retient le titre de « Chevalier de cuivre grand et merveilleux »³⁴ ; d'autre part, le dernier exploit extraordinaire de Guinglain dit « le bel inconnu » est repris dans l'histoire du chevalier anonyme de *L'Enchanteur pourrissant*, mais nuancé par un jeu de mots sur *cuivre/guivre*³⁵. La parenté avec le roman de Renaut de Beaujeu est tout autant explicite dans « Arthur roi passé roi futur », le conteur désignant son Arthur ressuscité comme « [l]e bel inconnu », avant que la véritable identité de celui-ci ne soit révélée. Considéré par certains comme un pauvre imitateur de Chrétien de Troyes, Renaut de Beaujeu renverse d'ailleurs le modèle canon de Chrétien par la transgression de la loi spatiale, aussi bien que par son désir personnel et celui de son personnage. De ce point de vue, on peut dire de l'Apollinaire prosateur qui s'amuse à jouer avec les limites spatio-temporelles et à mêler sa vie et sa fiction, qu'il hérite peu et prou de la licence du créateur du *Bel inconnu*.

En effet, les trois épisodes simultanés du chapitre IV de *L'Enchanteur pourrissant*

³³ Ni Merlin ni la dame du lac n'apparaissent dans ce chapitre. Le seul point commun que l'on puisse trouver entre l'histoire du chevalier et celle de l'enchanteur pourrissant, c'est que tous les deux se déroulent dans une « forêt profonde et ancienne [...] ». S'agit-il du même lieu ?

³⁴ D'après d'une note dans l'*Agenda russe* citée par Jean Burgos. Voir Apollinaire et « *L'Enchanteur pourrissant* », *op. cit.*, p.91.

³⁵ Dans la version originale, le Bel inconnu délivre la princesse Blonde Esmerée (transformée en guivre) et le château de celle-ci en acceptant le « Fier baiser » de la femme-serpent. On pourrait donc l'appeler le « chevalier de guivre », selon la convention de la littérature celtique. Il se peut qu'en constatant une occasion de glisser un jeu de mots dans son épisode de chevalerie, Apollinaire confère le surnom emprunté de *Lancelot du lac* - « le chevalier de cuivre » - à son pseudo-Guinglain de *L'Enchanteur pourrissant*.

sont soumis à une narration très particulière qui, en alternant les descriptions des trois histoires/lieux, transgresse sans cesse les règles d'un espace limité et clos propre au roman courtois : cet intervalle ouvert à trois univers différents (celui du château ensorcelé, d'Orkenise et de Camelot) paraît très dérangeant³⁶. La subversion en termes d'espace et de temps est encore plus tangible dans « Arthur roi passé roi futur », d'abord par la résurrection d'une personnalité médiévale en 2105, ensuite par la révélation du « présent » où se trouvent le conteur lui-même et ses contemporains. Soutenue jusqu'ici par la résurrection du roi Arthur dans une Angleterre post-moderne et perturbée par l'apparition inattendue de la « réalité » (cette « vie [qui] reprit son cours ordinaire cette année même de 1914 [...] »³⁷), la structure du merveilleux est finalement brisée par le conteur mystificateur qui « laisse tomber son masque », le jour du 1^{er} avril 1914³⁸.

La résurrection du héros d'« Arthur roi passé roi futur » n'est donc qu'une plaisanterie, ce qui confirme d'ailleurs cette remarque de Françoise Dininman : « [l]a dérision du merveilleux coexiste souvent avec son exaltation » dans l'univers apollinarien³⁹. Car l'écrivain s'amuse à mêler tour à tour le faux avec la vérité, le burlesque avec le sérieux, si bien que ses moyens « merveilleux » sont souvent douteux, illusoires et dérisoires. Hormis la fausse magie de ses tziganes ou de ses charlatans dans certains récits (« L'Otmika », « La Comtesse d'Eisenberg », « Giovanni Moroni », le chapitre XII de *Que faire ?*), rappelons encore que ses « petites recettes de magie moderne » dans le conte éponyme sont entièrement concoctées par un esprit humoristique⁴⁰. En somme, le merveilleux – genre séduisant et formateur pour l'imagination apollinarienne – fournit les matériaux nécessaires à Apollinaire prosateur, afin qu'il puisse mener ses propres jeux poétiques sur cette base traditionnelle, avec ce but ultime : l'art du fabulateur lui permet de se glisser dans la peau d'un héros fictif et de forger ainsi son mythe personnel.

³⁶ Même à la fin du troisième épisode (i.e. la naissance des princesses jumelles à Camelot), le fait que « les fées s'enfui[ent] précipitamment par les cheminées » suggère encore, nous semble-t-il, l'existence d'un autre monde. Il ne s'agit donc pas d'une clôture *pléniaire* qu'exige une légende chevaleresque typique, mais d'une ouverture transgressive.

³⁷ *Pr I*, 376.

³⁸ Se reporter à notre analyse précédente sur le « statut énigmatique » du conte « Arthur roi passé roi futur » et sur l'intrusion d'un Apollinaire chroniqueur dans cette histoire fantaisiste. Voir *supra*, dans la partie II, la section « Le statut énigmatique de certains articles anecdotiques ».

³⁹ Françoise Dininman, *Du merveilleux au mythe personnel*, *op. cit.*, p.18.

⁴⁰ Nous les avons comparées avec les remèdes secrets proposés par l'almanach du Père Ubu. Voir *supra*, dans la partie I, la section « Apollinaire et Alfred Jarry » (chapitre 2.).

2. Apollinaire et le fantastique

Comme le merveilleux, la présence du fantastique dans l'imaginaire d'Apollinaire paraît ambiguë, presque insaisissable, ainsi que la nature du genre nous le laisse pressentir. Surtout, le fait que, depuis longtemps, les théoriciens s'efforcent de définir, de différencier ou d'assimiler des notions comme « le merveilleux », « le surnaturel », « l'étrange » et « le fantastique », montre la complexité de la problématique. Pour Louis Vax, auteur de *La Séduction de l'étrange - Étude sur la littérature fantastique*, l'étrange est un composant prédominant de la littérature fantastique. La théorie célèbre de Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*), autre autorité de la littérature fantastique, distingue « l'étrange pur » du « fantastique » (qui est pour lui un état d'« hésitation » entre « le merveilleux » et « l'étrange »).

Nous pensons également aux distinctions fines entre le féerique et le fantastique proposées par Roger Caillois dans la préface de son *Anthologie du fantastique*, et aussi à cette « frontière » entre le fantastique et la science-fiction (« les deux genres frères » selon les critiques suivants) tracée par Gilbert Millet et Denis Labbé, « avec d'un côté les phénomènes inexplicables, de l'autre les phénomènes rationnels, soutenus par un arrière-plan scientifique ou au moins par un désir de donner une explication crédible à un mystère »⁴¹. Ici, malgré les dénominations différentes, nous croyons reconnaître quelque chevauchement avec les notions du « fantastique-merveilleux » et de « l'étrange pur » présentées dans le travail de Todorov : l'un se termine « par une acceptation du surnaturel [inexpliqué] » et l'autre s'explique justement « par les lois de la raison »⁴².

Cette diversité de notions et de définitions dans les milieux des théoriciens, non sans intérêt, provoque inévitablement des inconvénients lorsqu'on tente de les appliquer à la prose d'imagination d'Apollinaire pour identifier un événement ou phénomène fantastique. En effet, Daniel Delbreil diagnostique d'emblée « trois types de problèmes » d'un « hypothétique fantastique apollinarien » dans son article « Un fantastique apollinarien ? »⁴³ : le problème de **la nature** de ce fantastique/celui de ses **limites**/celui de son **domaine**. Afin de saisir son sujet-fantôme, il dessine donc un schéma du

⁴¹ Gilbert Millet et Denis Labbé, *La Science-Fiction*, coll. « Sujets », Belin, 2001, p.39.

⁴² Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p51 et 57.

⁴³ Daniel Delbreil, « Un fantastique apollinarien ? », *op. cit.*, pp.44-45.

fantastique *supposé* d'Apollinaire autour de ses « fonctions » possibles (à l'instar de la méthode du formaliste Vladimir Propp appliquée au conte de fées) et s'appuie sur « trois exigences fondamentales » provenant de la théorie de Todorov⁴⁴, tout en concentrant le corpus de son étude en cinq contes : « L'Obituaire », « La Lèpre », « Le Roi-lune », « La Chasse à l'aigle » et « Un masque dans l'avenue ». Pourtant, le chercheur admet volontiers la présence probable de traces du fantastique dans d'autres récits d'Apollinaire, ce qui est confirmé par les travaux des autres critiques qui s'intéressent au même sujet.

Dans ces études, nous constatons des façons distinctes d'apprécier et d'interpréter ce qui est fantastique dans l'écriture apollinarienne, et elles ne sont pas toujours pertinentes. Par exemple, Marcel Schneider (*Histoire de la littérature fantastique en France*) trouve même son sujet d'intérêt « dans la composition de [l]a personnalité » d'Apollinaire « comme élément essentiel, comme valeur de choix, et peut-être comme vague et surnaturel recours »⁴⁵ et dans des contes comme « La Rose de Hildesheim [...] » et « Simon mage ». Le critique a tendance, nous semble-t-il, à confondre non seulement le fantastique et le merveilleux, mais aussi le fantastique et la fantaisie joviale qui anime certains récits apollinariens (« Le Toucher à distance », « Petites recettes de magie moderne », « Arthur roi passé roi futur », « L'Ami Méritarte »).

Pour François Raymond et Daniel Compère (auteurs des *Maîtres du fantastique en littérature*), le fantastique apollinarien se trouve surtout chez les « immortels » (par exemple chez le Juif errant et le Roi-Lune). Une fois « dépourv[u] de toute fantaisie », il peut également se muer en « un fantastique traditionnel et souvent poétique », sensible dans « La Disparition d'Honoré Subrac », « La Rose de Hildesheim [...] » et « La Fiancée posthume »⁴⁶. En ce qui concerne le travail déjà cité de Françoise Dininman (*Du merveilleux au mythe personnel*), l'auteur y observe parfois le chevauchement des éléments fantastiques et merveilleux dans le corpus apollinarien, en analysant « L'Otmika » et « La Rose de Hildesheim [...] ».

⁴⁴ « [...] l'aventure d'un héros banal [et solitaire], vivant dans un univers lui aussi banal ; un voyage vers l'épouvante ; la rencontre de forces ressenties comme surnaturelles », ce sont donc trois caractéristiques d'une expérience fantastique typique du XIX^e siècle. *Ibid.*, p.44.

⁴⁵ Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985, p.340.

⁴⁶ François Raymond et Daniel Compère, *Les Maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, 1994. p.76.

Au demeurant, tous les chemins mènent à Rome. La question cruciale est de savoir comment la thématique ou tout simplement l'atmosphère du fantastique fait son effet (ou non) dans le monde imaginaire de notre prosateur. En lisant les analyses des critiques mentionnés ci-dessus, nous avons l'impression que le fantastique a toujours tendance à élargir son domaine, à fusionner avec ses « genres frères » (repreons l'expression de G. Millet et D. Labbé) dans l'œuvre apollinaire ; en d'autres termes, Apollinaire conteur n'hésite pas à aller dans les « zones » interdites en déviant du droit chemin tracé par les romantiques sinistres du XIX^e siècle (c'est précisément la raison pour laquelle Daniel Delbreil parle du « schéma fantastique brisé »⁴⁷). En quête de *la nouveauté* et de *la surprise* – grandes dynamiques de l'écriture apollinaire –, nos analyses suivantes consisteront à rendre compte de « l'anomalie » au sein d'un genre fantastique revisité par Apollinaire. Non seulement les liens mais surtout les différences entre la fantasmagorie apollinaire et le fantastique traditionnel seront donc au cœur de cette partie de notre recherche, dans le but de pouvoir répondre tout simplement à cette question : quelles sont les caractéristiques et les fonctions d'un éventuel « fantastique apollinaire » ?

A. Trois cas typiques du fantastique?

Il existe des théories du fantastique qui considèrent la sensation de peur comme l'essentiel du genre : Todorov a cité H.P. Lovecraft, auteur de *Supernatural Horror in Literature* (publié en 1945) qui juge qu'« [u]n conte est fantastique tout simplement si le lecteur ressent profondément un sentiment de crainte et de terreur, la présence de mondes et de puissances insolites »⁴⁸. Louis Vax insiste, lui, sur l'intrusion surprenante de l'épouvante : « Nous sommes d'abord dans notre monde clair, solide, rassurant. Survienne un événement étrange, effrayant, inexplicable ; alors nous connaissons le frisson particulier que provoque un conflit entre le réel et le possible »⁴⁹. Ce « frisson particulier » qui touche souvent les auteurs des romans gothiques et perturbe surtout un Guy de Maupassant, autant sur le plan fictif que personnel. Si l'effroi (des personnages et éventuellement des lecteurs) est considéré comme le premier instinct du genre fantastique, la fiction de Maupassant contribue largement à aiguillonner cette sensation causée, dans son univers, par les troubles psychologiques et la solitude. En effet, « Lui ?

⁴⁷ « Un fantastique apollinaire ? », *op. cit.*, pp.54-57.

⁴⁸ Nous avons trouvé cette citation dans l'article de Daniel Delbreil. Voir *Ibid.*, p.62, note 15.

⁴⁹ Extrait de *L'Art et la littérature fantastique* de Louis Vax, cité par Daniel Compère dans l'avant-propos des *Maîtres du fantastique en littérature*, *op. cit.*, p.10.

», « Un fou ? » et « Le Horla » sont tous les classiques de ce type d'histoires fantastiques.

Au premier abord, deux contes d'Apollinaire – « La Disparition d'Honoré Subrac » et « La Lèpre » – semblent s'inscrire dans ce genre-là, la peur étant un facteur dominant dans ces histoires étranges ; d'autant plus que nous croyons reconnaître l'influence du conteur du « Horla » dans certaines circonstances. Au sujet du premier conte apollinarien, François Raymond et Daniel Compère y retrouvent, rappelons-le, l'atmosphère et des éléments du « fantastique traditionnel ». Il est vrai que le héros-titulaire de « La Disparition d'Honoré Subrac » confie plus d'une fois la « terreur » dont il souffre au narrateur, à tel point qu'il sollicite à une occasion l'aide de son ami : « Accompagnez-moi, je vous en supplie, j'ai peur ! » (*Pr* I, 174). La peur reconnue d'Honoré Subrac, ainsi que ses propos désespérés, nous font penser de nouveau aux paroles délirantes de certains aliénés dans l'univers fantastique de Maupassant⁵⁰. Pourtant, précisons que l'angoisse chez Honoré Subrac ne résulte ni de la solitude ni de la folie. C'est par crainte d'un ennemi.

Dans « La Lèpre », le baron d'Ormesan passe une soirée chez un curé italien qui lui cède sa chambre et son lit par hospitalité. Au milieu de la nuit, le baron est réveillé par les voix en conversation de son hôte et de la gouvernante de celui-ci. Le dialogue induisant d'Ormesan à croire qu'il est dans un foyer de lèpre, déclenche donc « l'effroi » chez le héros et la trame fantastique du récit. En effet, les réactions du baron (le claquement de dents, « une sueur froide ») devant le lit « fatal » du lépreux sont similaires à celles d'une victime dans un cas fantastique. Par exemple, l'effroi quasi-paralysant de d'Ormesan nous rappelle la peur qui affecte un « fou » maupassantien, seul dans sa chambre et impuissant devant une force maléfique et invisible. Le thème de « la lèpre » rapproche également Apollinaire de Maupassant, puisque ce dernier conçoit aussi ses histoires fantastiques à partir d'une pandémie de son époque, le choléra⁵¹.

⁵⁰ Voir par exemple « Solitude » ou « Lui ? ».

⁵¹ L'une des histoires en question, « La Peur » (la version de 1884), évoque vers la fin le choléra qui ravagea Toulon à la fin du XIX^e siècle, en représentant la maladie comme « une sorte d'Esprit malfaisant, qui revient et qui nous étonne autant qu'il nous éprouvante » ou encore, « l'être inexprimable et terrible ». Selon les critiques, ces descriptions de « l'être » surnaturel annoncent effectivement la création du mystérieux « Horla » (derrière ce nom bizarre se cache à peine le mot « choléra »), deux ans après la publication de « La Peur ».

Considérant les manifestations de la peur et les rapprochements avec les contes maupassantiens évoqués ci-dessus, on pourrait croire qu'Apollinaire suit les règles de la tradition du récit fantastique. Or, ce genre littéraire connaît effectivement une subversion sous la plume du conteur de « La Lèpre ». En effet, si la « terrible maladie » (qu'est la lèpre) affole un aventurier aussi insolent que le baron d'Ormesan, le diable n'est que dans les mots. Car toute la fantasmagorie est née en réalité d'une méprise linguistique de la part de d'Ormesan : le mot *lepre* en italien signifie le *lièvre* et non la *lèpre*. Daniel Delbreil décrit le dénouement de « La Lèpre » comme « une joyeuse démystification de l'épouvante »⁵², l'horreur (imaginaire) étant chassée par le « grand éclat de rire » de l'abbé Folengo (que d'Ormesan prend pour un lépreux), l'histoire d'épouvante aboutissant à un régal de *lièvre* – ce bourreau surprenant du protagoniste tourmenté. Ainsi, de même qu'en matière de « merveilleux », l'effet surnaturel est de nouveau mis en doute par l'humour.

L'aspect « goguenard » d'un fantastique apollinarien qui « se masque en paradoxe ou bien en conséquences abusivement tirées »⁵³ se manifeste encore sous la forme d'une anecdote relatée dans « Le Rabachis ». Il s'agit d'une « lugubre facétie » : un Mormon organise chez lui une soirée mystificatrice où on voit apparaître des (faux) « spectres », à tel point que « quelques femmes s'étaient évanouies [de peur] » (*Pr I*, 529-530). Cela dit, il est évident que la présence de certains éléments caractéristiques du récit fantastique (la peur, des spectres...) ne garantit pas le bon fonctionnement du genre. Ces éléments deviennent, en revanche, les complices d'un Apollinaire humoriste qui savoure la défaite du surnaturel.

Par rapport à l'absence de vrais fantômes dans « La Lèpre » ou dans la « lugubre facétie » du « Rabachis », la présence d'un héros doté d'un pouvoir surnaturel⁵⁴ dans « La Disparition d'Honoré Subrac » peut-elle rendre cette histoire fantastique moins subversive ? Comme un caméléon, Honoré Subrac est capable de se faire disparaître en se confondant avec un mur. Le thème de la « disparition » porte effectivement sur un double sous-entendu : *disparition* au sens du **genre policier** (les autorités ne retrouvent

⁵² « Un fantastique apollinarien ? », *op. cit.*, p.56.

⁵³ Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, *op.cit.*, p.341.

⁵⁴ Pour François Raymond et Daniel Compère, « La Disparition d'Honoré Subrac » est l'un de ces contes apollinariens qui « sont dépourvus de toute fantaisie et se rattachent à un fantastique traditionnel et souvent poétique ». *Les Maîtres du fantastique en littérature*, *op. cit.*, p.76.

jamais l'homme disparu) et aussi au sens d'une **histoire fantastique** (la faculté prodigieuse de Subrac). La confrontation de ces deux « réalités » signale d'ailleurs l'intrusion d'un fait insolite dans un monde réaliste, ce qui correspond bien à certaines théories du fantastique mentionnées plus haut. Néanmoins, notons que l'homme-caméléon apollinarien ne fait pas partie des êtres surnaturels *gothiques* qui « font peur ».

En revanche, le pouvoir d'Honoré Subrac se révèle paradoxal, attaché à son tempérament « peureux ». Cela dit, nous nous trouvons devant un phénomène problématique du « fantastique apollinarien », qui est en quelque sorte un fantastique **piégé**. Censé être provocateur de la crainte chez une victime potentielle (ex. le mari de sa maîtresse ou le narrateur-personnage), l'être surnaturel lui-même est en proie à une « terreur » qui le fait « claquer des dents » (*Pr* I, 173), la terreur d'une menace permanente imposée par un être humain banal (i.e. le mari jaloux de sa maîtresse). Il n'est pas sans intérêt de noter également l'amitié entre Subrac et le narrateur du récit, à qui l'homme-caméléon confie ses secrets en cherchant sa protection. Malgré sa faculté extraordinaire, Honoré Subrac ne parvient pas à échapper à la poursuite de son ennemi juré. On finit par le tuer par balle, ce qui est « anormal » dans le cas d'un être prodigieux.

Ainsi, nous avons sous nos yeux un mystère oscillant entre le genre policier et le surnaturel. La présence du fantastique est sensible mais pas dominante. La « sainte terreur »⁵⁵ qui hante l'être surnaturel mais contribue parallèlement à son pouvoir de « mimétisme » est, à notre sens, un coup de pied à la littérature de l'épouvante. D'où surgit la surprise. Il convient de dire que l'auteur de « La Disparition d'Honoré Subrac » sait exploiter « la séduction de l'étrange » (ce terme est de Louis Vax) et ne cesse de repousser les frontières du genre par une liberté inventive qui lui est chère. Outre sa place centrale dans l'affaire de l'homme-caméléon, la disparition est encore le thème central d'un conte bizarre imprégné d'occultisme, bien que cette fois-ci il ne soit plus question du corps, mais de son *âme sœur* : « Le Départ de l'ombre ».

⁵⁵ Cherchant en vain à imiter par « [s]a volonté » le prodige d'Honoré Subrac, le narrateur finit par reconnaître la présence cruciale d'un danger permanent (comparé à ce qu'il appelle la « sainte terreur ») au cours de la « disparition » du héros.

La signification de ce titre bizarre porte, rappelons-nous, sur une branche de la magie – « la sciomancie ou divination par les ombres » (*Pr I*, 338), issue de la croyance de certains Juifs, qui prétendent que la disparition de l'ombre est un « présage mortel » de la vie humaine⁵⁶. De fait, « Le Départ de l'ombre » pourrait être le récit apollinarien le plus fantastique à nos yeux : un phénomène insolite survient d'abord dans la vie quotidienne, au cœur d'un quartier réel (le Marais parisien), et aura ensuite une conséquence fatale. Mieux encore, il semble que la brusque mort de Louise s'ancre, au moins à certains moments, dans la fameuse zone grise déterminée par Tzvetan Todorov, dans cette « hésitation » entre l'étrange et le merveilleux. Au début du récit, le narrateur malin nous invite en effet à considérer une explication réaliste (« [Louise] mourut brusquement et sa mort ne fut point une énigme pour les médecins » (*Pr I*, 335)), tandis que, vers la fin, le même narrateur se révèle initié à la magie noire du brocanteur juif (qui n'est pas sans rappeler le vieil antiquaire de *La Peau de chagrin* de Balzac), et il penche pour une intervention surnaturelle. Le pacte du genre fantastique étant globalement respecté, nous nous demandons pourtant ce qu'Apollinaire conteur, en se tenant dans l'ombre des ses personnages, apportera comme surprise à travers ce drame si original.

Le motif de **l'ombre** – cette « ténébreuse épouse » immortalisée par le poète de « La Chanson du mal-aimé » – fait bel et bien partie de la thématique apollinarienne, en poésie comme en prose. Ombres-souvenirs, « ombres sans amour » (*Po*, 105), ombre-double du poète mal-aimé, ombre-signifiant de la vie... , « les ombres qui rôdent dans la poésie d'Apollinaire prennent une vie mystérieuse », comme disait Marie-Jeanne Durry⁵⁷. Sous des formes différentes elles retrouvent un second souffle dans des contes tels que « Le Départ de l'ombre » et « La Promenade de l'ombre » (nous en parlerons bientôt), bien qu'étant étrangement liées à la Mort. En effet, les vitres de la boutique de David Bakar « où bijoux, robes, tableaux, bronzes, bibelots, livres voisinaient comme les morts voisinent au cimetière » (*Pr I*, 336) sont une miniature métaphorique de « l'obituaire » qu'Apollinaire dépeignit dans le conte éponyme publié en 1907. Le « sciomancien » juif qui vole l'ombre de l'amie du narrateur afin de conserver « [s]a longue vie » doit invoquer la lumière (sous le soleil du sabbat) et le feu

⁵⁶ Il serait bon de renvoyer à notre analyse comparative du « Départ de l'ombre » et de « L'Intersigne » (de Villiers de L'Isle-Adam). Voir *supra*, dans la partie I, la section « Les (inter)signes du surnaturel ».

⁵⁷ Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire: Alcools*, tome III, *op. cit.*, p.195.

pour qu'ils viennent à son aide. Dans cette pratique de la magie, nous trouvons donc la signification partielle de ce titre mythique de Marie-Jeanne Durry, dit « Ombre-Lumière » (le titre de l'un des deux chapitres de l'épilogue du tome III de son ouvrage⁵⁸) : deux éléments inséparables dans la poésie apollinarienne.

En tuant la jeune fille « bien portante, pleine de jeunesse et de gaîté » (*Pr* I, 335), le feu *assassin* de David Bakar nourrit ce personnage solaire⁵⁹ qui se dit avoir « encore longtemps à vivre » (*Pr* I, 338). Il est un *juif éternel*, comme Isaac Laquedem. Car, justement, Bakar est aussi un hors-la-loi religieux : enfant, il incarne « le hasard » et le faux Jésus lors d'un tirage de loterie. La « sciomancie » lui offre la possibilité de tricher et de renverser les règles de la vie humaine établies par Dieu. Au demeurant, celui qui pratique la magie noire et néglige la bénédiction de Dieu (à l'intermédiaire du narrateur⁶⁰), nous paraît comme l'ombre maléfique d'Isaac Laquedem.

Avec le vrai Juif errant, ainsi qu'avec d'autres êtres surnaturels apollinariens, nous allons explorer un type d'expérience fantastique récurrente dans le monde d'Apollinaire prosateur, où les rencontres avec l'étrange se font souvent lors d'un voyage ou d'une flânerie. La présence d'un guide fantasmagorique, ou de compagnons de route singuliers dont certains ne sont autres que des morts, est-elle garante d'un fantastique typique? Vers quelle destination se dirigent finalement les héros apollinariens, si ce n'est pas le royaume des morts ?

B. Promenades avec le surnaturel

Voyageur français dans la capitale tchèque, le narrateur-héros du « Passant de Prague » rencontre par hasard un vieillard qui a l'air d'un « sexagénaire, mais encore vert ». Cet étranger singulier lui propose de faire un tour ensemble par ces termes : « [...] je connais assez Prague et ses beautés pour vous inviter à m'accompagner à travers la ville. » (*Pr* I, 84). Nous connaissons déjà la suite de cette aventure extraordinaire et surtout la vraie identité de ce « passant de Prague ». Si, comme le narrateur-héros, le lecteur se voit impressionné par le portrait grotesque de Laquedem, l'atmosphère

⁵⁸ *Ibid.*, pp.191-212.

⁵⁹ Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, pp.421-422.

⁶⁰ « Fort ému » par les incantations du sciomancien juif, le narrateur lui dit : « Dieu vous bénisse ! ». Or, Bakar semble insensible à ces mots bienveillants et se contente de dire : « J'ai encore longtemps à vivre. » (*Pr* I, 338).

fantastique semble s'intensifier lorsque ce dernier s'écrit, en découvrant une date gravée au-dessus du portail d'un bâtiment historique :

« [Isaac Laquedem dit] : « 1721. Où étais-je donc ?... Le 21 juin 1721 j'arrivai aux portes de Munich .»

[La réaction du narrateur] : « Je l'écoutais, effrayé, et pensant avoir affaire à un fou. » »
(*Pr* I, 85)

Nous sommes en mars 1902. La surprise du narrateur est donc compréhensible. Plus tard, un autre personnage – une prostituée hongroise – éprouve aussi de la crainte devant le Juif errant. Notons néanmoins que la sensation de la peur chez les deux personnages en question n'a quasiment rien à voir avec l'épouvante qui caractérise (selon certains théoriciens) la littérature fantastique. Car le narrateur semble plutôt s'inquiéter pour l'état mental de son « guide » (s'agit-il d'« un fou » ?) que pour une raison surnaturelle. En plus, quand Laquedem lui apprend enfin son nom, il n'y a aucun signe d'agitation de la part du narrateur. Enchanté de faire cette nouvelle connaissance, ce dernier offre même sa carte à l'immortel légendaire. Quant à la Hongroise « effrayée », rien dans le récit ne nous permet de dire que la fille connaît la vraie identité de son client ou sa légende extraordinaire. Si elle a « peur du vieillard » (*Pr* I, 91), elle est intimidée par la prestation et le comportement étrange du juif qui ne cesse de marcher, même en faisant l'amour !

Aussi l'existence du fantastique dans « Le Passant de Prague » paraît-elle douteuse. L'aura inquiétante qui entoure vaguement la personne d'Isaac Laquedem lors de son apparition se disperse comme de la fumée : plus il s'ouvre à son compagnon de route (en lui confiant au fur et à mesure ses histoires et secrets), moins fantasmagorique le personnage devient. D'autant plus que son affaiblissement, qui survient tous les cent ans, diminue encore son prestige surnaturel. La réaction du narrateur témoigne également du dysfonctionnement du fantastique : au lieu de tomber sous la griffe d'un esprit sinistre, il trouve en quelque sorte un ange gardien (habillé en noir) dans une ville étrangère et s'émerveille devant ce voyageur expérimenté et jouisseur. Le contemporain de Jésus se décrit, en effet, comme « le spectateur de l'Humanité, qui [lui] procure de merveilleux divertissements » (*Pr* I, 89), ce qui fait de lui l'incarnation d'un optimisme savant, à l'antipode du pessimisme étouffant qui règne souvent dans une histoire fantastique-type.

Ayant également pour contexte géographique une grande ville de l'Europe centrale, « La Chasse à l'aigle » s'inspire du même voyage de 1902 du jeune Apollinaire. Publié

dans *La Revue blanche* neuf ans après la publication du « Passant de Prague », le récit met aussi en scène un narrateur-voyageur qui se trouve égaré, une nuit, dans les faubourgs de Vienne. Tout à coup, l'attention de ce curieux est attirée par la silhouette singulière d'un passant, son seul compagnon dans « une rue déserte ». À la différence du « passant de Prague », l'apparence de celui de Vienne inspire d'emblée de la crainte chez le narrateur : « [a]u lieu de face humaine, l'être qui se tenait à côté de moi avait un bec d'aigle recourbé, solide, épouvantable et infiniment majestueux » (*Pr I*, 367). L'« effroi » et « l'angoisse » du protagoniste, ainsi que le contexte spatio-temporel (une rue déserte/la nuit) et le portrait grotesque de l'inconnu (« l'étrange personnage à corps humain supportant une tête d'oiseau rapace »), concourent tous à l'effet du fantastique. Or, comme dans plusieurs cas précédents, les éléments empruntés à la littérature de l'épouvante ne visent qu'à créer des visions, s'ils ne sont pas eux-mêmes illusoire. Ici, malgré son apparence inhumaine, le passant n'est ni un monstre ni une apparition surnaturelle : l'homme se cache simplement sous un masque pour éviter tous les regards. Pourquoi ? Le conteur avance comme raison un grand thème du fantastique contemporain : le dédoublement.

De manière générale, le fantastique garde bien son état incertain (« l'hésitation » selon T. Todorov) dans « La Chasse à l'aigle ». Tout se joue effectivement dans une sorte d'« illusion d'optique » (*Pr I*, 370), qu'Apollinaire conteur nous laisse voir ou à laquelle il nous laisse croire, illusion à deux niveaux mêlant des images bizarres. Premièrement, le passant de Vienne cache sa figure sous le masque singulier parce qu'il « ressemble parfaitement à [s]on grand-père... » (*Pr I*, 370), et que ce dernier n'est autre que Napoléon Bonaparte ! Comme le sosie de l'empereur français se révèle fils du Duc de Reichstadt dit « l'Aiglon » (le fils de Napoléon et Marie-Louise d'Autriche), on peut se demander si cette ressemblance *parfaite*, d'ailleurs jamais prouvée dans le récit (le personnage n'enlève jamais son masque), est plutôt une merveille héréditaire qu'un dédoublement du fantastique. Deuxièmement, le narrateur évoque « une vision précise et particulièrement émouvante » (*Pr I*, 370), c'est-à-dire la « silhouette fantastique » d'un homme-aigle en fuite (poursuivi par ses persécuteurs) :

« Le fuyard, vu ainsi de dos, les coudes écartant la pèlerine et le bec profilé au-dessus de l'épaule droite, figurait parfaitement l'aigle héraldique qui meuble les armoiries de l'Empire français. » (*Pr I*, 370).

Cette vision *en apparence* fantastique produit si bien son effet que, non seulement le

narrateur, mais aussi les chasseurs de l'Aigle⁶¹ s'inclinent momentanément devant ce « prodige glorieux » (*Pr* I, 370), sans doute par crainte. Malgré l'incertitude entre réalité et hallucination qui paralyse momentanément ces personnages, le problème concernant la véritable « nature » (surnaturelle ou humaine) de l'homme-aigle est tranché grâce à la propre confession de celui-ci : il s'agit donc d'un déguisement (à l'aide d'un masque et d'une pèlerine ressemblant à des ailes d'oiseau). La vulnérabilité de l'homme singulier, qui finit par être battu à mort, confirme d'ailleurs sa nature non-surnaturelle. En conséquence, nous trouvons à nouveau chez l'Aigle le « dérapage » déjà commis par Apollinaire conteur dans « La Disparition d'Honoré Subrac », dérapage qui nuit au fonctionnement de l'épouvante : la création d'un être fantasmagorique « pas méchant », « malheureux », « peureux », et surtout mortel.

Notre analyse de « La Chasse à l'aigle » pourrait s'arrêter ici si nous ignorions un lien curieux établi par le poète polonais Anatol Stern entre ce conte bizarre et la biographie d'Apollinaire. Quoique « hasardeuse » selon Michel Décaudin, la théorie de Stern⁶² nous intéresse parce qu'elle met en cause la présence du fantastique dans le texte étudié. Pour lui, toute la fantasmagorie évoquée dans « La Chasse à l'aigle » n'étant qu'un trompe-l'œil, le récit serait au fond une histoire allégorique liée à la naissance mystérieuse de l'auteur lui-même : « Apollinaire serait le petit-fils du duc de Reichstadt, donc l'arrière-petit-fils de Napoléon. » (*Pr* I, 1313), c'est-à-dire le fils du mystérieux homme-aigle ! D'après Todorov, l'allégorie est un des « dangers » susceptibles de menacer la manifestation du fantastique, ou du moins de l'affaiblir. Si cet art rhétorique est explicitement utilisé dans la fable et le conte merveilleux (Todorov cite comme exemple « Riquet à la houppe » de Perrault), « [l]e sens allégorique peut apparaître avec la même clarté dans des oeuvres qui ne sont plus des contes de fées ou des fables mais des nouvelles « modernes » »⁶³.

Dans une « nouvelle moderne », justement, les propriétés d'un objet extraordinaire (par exemple la « peau de chagrin » dans le roman éponyme de Balzac), ou l'« hésitation entre l'étrange et le merveilleux » ne suffisent pas à justifier l'existence du

⁶¹ En ce qui concerne la réaction de ces chasseurs de l'«oiseau humain», le narrateur parle de « leur hésitation » face à la vue pseudo-prodigieuse décrite dans la citation ci-dessous, ce qui justifie davantage le fantastique produit par ce mirage.

⁶² Voir la note de Michel Décaudin destinée à « La Chasse à l'aigle » : *Pr* I, p.1313.

⁶³ *Introduction à la littérature fantastique, op. cit.*, p.70.

fantastique, tandis que la découverte de l'allégorie *tue* d'un seul coup un fantastique supposé. De ce point de vue, la supposition d'Anatol Stern met en cause le fantastique dans « La Chasse à l'aigle », puisqu'il voit au-delà des bizarreries *littérales* de la légende de l'homme-aigle et dégage une toute autre histoire, c'est-à-dire la mystification de la naissance d'un Apollinaire non plus « fils de personne », mais descendant de la lignée noble de l'Aiglon. Malgré sa fausseté (ou faut-il dire plutôt *grâce à sa fausseté ?*), l'interprétation d'Anatol Stern devrait plaire considérablement à Apollinaire.

Si, comme le dénouement du « Passant de Prague », la « rencontre extraordinaire » (*Pr* I, 371) avec le passant de Vienne suscite de la détresse chez le narrateur (qui témoigne de l'affaiblissement de son compagnon de route emporté ensuite par ses ennemis), telle rencontre avec de vrais ou faux agents du surnaturel peut également se dérouler dans une ambiance joyeuse, voire conviviale, dans le monde d'imagination apollinaire, avant d'aboutir de surcroît à une réflexion positive. C'est précisément ce que nous allons montrer par la suite avec deux autres contes : « La Promenade de l'ombre » et « L'Obituaire ». Malgré son titre, qui dénote une certaine analogie avec « Le Départ de l'ombre », le premier texte a une tonalité très différente du conte cruel déjà étudié plus haut ; alors que le second ne conte rien de sinistre en dépit de son motif-annonceur funéraire.

Au sujet de l'ombre, tout d'abord, rappelons sa signification dans la « sciomancie » de David Bakar : c'est l'essence de la vie dont le départ présage la mort prochaine du corps. Après la parution du « Départ de l'ombre » en 1911, Apollinaire conteur revient sur ce sujet ambigu avec « La Promenade de l'ombre », publié en mars 1918 dans *L'Excelsior*, et relatant aussi une bizarrerie du quotidien : le narrateur « je » croise un jour une ombre qui se promène « librement, toute seule » sans la compagnie « d'aucun corps » (*Pr* I, 500). Par curiosité, il suit cette « tache vivante et subtile », dont le profil est celui d'un jeune homme, et découvre bientôt son but : l'être surnaturel cherche et retrouve sa bien-aimée pour lui redonner un baiser. Touché par ce moment de tendresse, le narrateur apprend de la jeune fille l'histoire triste de son fiancé-militaire tué pendant la guerre, avant de reprendre son chemin derrière l'ombre du soldat défunt. Ils entrent ensemble dans un jardin public, puis dans le cimetière où se trouve le corps du militaire mort ; tous deux se comprennent pas à pas, grâce à « une correspondance inexplicable ».

Bien que le narrateur perde finalement sa nouvelle connaissance à la tombée de la nuit, leur promenade lui dévoile un aspect secret de la mort (et peut-être aussi de la vie) ignoré jusqu'à ce jour-là.

L'histoire a beau être légèrement teintée de mélancolie d'après-guerre, il est clair qu'elle ne s'inscrit pas dans un fantastique gothique ou dans le romantisme noir en général. Certes, un événement insolite intervient bel et bien dans un monde « réel » proche du nôtre, mais à aucun moment l'auteur et sa créature surnaturelle ne cherchent à terroriser les deux mortels du récit (i.e. le narrateur et la jeune fille). Cela expliquerait, d'ailleurs, pourquoi le lecteur, qui s'identifie naturellement à ces derniers, ne ressent jamais de crainte ni d'angoisse. En effet, l'originalité de l'imagination apollinarienne est (à nouveau) d'aller à contre-courant du fantastique traditionnel vers une issue inattendue, tout en reproduisant certaines sensations similaires à l'horreur.

Ainsi, au lieu de convoquer une apparition étrange en pleine nuit, le conteur de « La Promenade de l'ombre » fixe l'expérience surnaturelle de son narrateur-héros sous le soleil, « un peu avant midi » (la circonstance peu commune l'exige, puisque son fantôme est une « ombre bleuâtre » (*Pr* I, 501)) ; au lieu de prendre la fuite, le narrateur-protagoniste suit l'apparition surnaturelle et se voit bientôt attendri à son égard ; au lieu de s'acharner sur ses deux victimes supposées (la jeune fille et le narrateur), le spectre apollinarien se montre amoureux pour l'une et aimable pour l'autre ; au lieu de dominer du début jusqu'à la fin du récit, *la terreur* est portée manquante. En revanche, d'autres émotions et sentiments remplissent l'histoire pour combler ce vide : *l'étonnement, la joie, le regret, l'amour, un plaisir extrême, le chagrin, le bonheur et une joie tendre*. Cela dit, quand un personnage s'étonne ou même « tressaillit » dans « La Promenade de l'ombre », ce n'est point à cause de l'intervention du diable.

En somme, nous y trouvons un modèle de ce que Daniel Delbreil appelle « des « rencontres exaltantes », c'est-à-dire un schéma merveilleux et non plus un schéma fantastique »⁶⁴. Pour le narrateur-flâneur, cette promenade avec le guide-ombre le mène à la découverte d'une vérité :

« [...] je compris combien est vaine la mort et qu'elle atténue à peine la présence. Ceux qui

⁶⁴ « Un fantastique apollinarien ? », *op. cit.*, p.55.

sont morts ne sont pas des absents.

L'ombre intacte et solitaire qui parcourait les rues de la petite ville n'a pas moins de réalité que l'ombre intérieure dont nous pouvons suivre les contours projetés sur la mémoire et dont la subtilité bleuâtre épouse le souvenir. » (*Pr* I, 502)

D'un lyrisme remarquable et d'une lucidité étonnante, ce petit conte d'Apollinaire rédigé juste quelques mois avant sa mort apporte curieusement une conclusion exaltante aux idées que l'écrivain développe au fur et à mesure autour du thème mythique, en poésie et en prose : les « ombres infidèles » qui hantent le poète de « La Chanson du mal-aimé » (*Po*, 47), l'ombre-« ténébreuse épouse » du corps qui incarne un passé douloureux, les « ombres sans amour qui se traî[n]ent par terre » (*Po*, 105), l'ombre-signifiante de la vie et témoin de la présence de la mort (« Le Départ de l'ombre »), toutes ces images en noir et blanc convergent donc vers l'« ombre bleue » du bon soldat mort. À travers cette nouvelle éventuellement allégorique⁶⁵, Apollinaire-prosateur franchit à nouveau les démarcations imposées par le temps et la mort, et son voyage surnaturel apporte au monde un message salutaire.

En réalité, cette réflexion optimiste sur la mort se trouve déjà dans une oeuvre de jeunesse d'Apollinaire intitulée « L'Obituaire »⁶⁶. Publié pour la première fois en août 1907 dans le journal *Le Soleil* (plus de dix ans avant la publication de « La Promenade de l'ombre »), ce conte sera ensuite remanié pour devenir un poème en prose sous le titre de « La Maison des morts », rappelons-nous⁶⁷. On connaît déjà l'origine du conte « L'Obituaire », qui est inspiré par une visite au cimetière de Munich pendant le séjour allemand d'Apollinaire, en 1902. Oscillant entre le réel et l'imaginaire, le fantastique et le merveilleux, « L'Obituaire » aurait pu s'intituler « La Promenade des morts », du fait que l'histoire est centrée sur ce thème bizarre. Le fantastique, s'il guette dès le début de « L'Obituaire » (un cimetière *presque désert* / les morts *grimaçaient* dans leur *cellule vitrée* / un visiteur seul qui *claquai[t] des dents*), cède bientôt sa place au merveilleux, notamment à l'arrivée d'« un ange en diamant » qui revivifie les morts et les libère de leur prison en verre. D'où commence la promenade des morts à côté des vivants, à

⁶⁵ La nature « allégorique » de « La Promenade de l'ombre » est manifeste, dans la mesure où les dernières phrases du texte citées ci-dessus sont lues comme une sorte de **moralité** (une partie indispensable dans une fable ou un conte de fées). Si cela est bien le cas, l'hypothèse de considérer cette histoire comme « fantastique » sera totalement rejetée. En ce qui concerne « l'allégorie » en tant que facteur nuisible au fantastique (Todorov), voir *supra*, p.266.

⁶⁶ Notre travail se réfère à la version fournie par Michel Décaudin dans *Le Dossier d'« Alcools »*, *op. cit.*, pp.117-120.

⁶⁷ Nous avons rapproché « L'Obituaire » et « La Promenade de l'ombre » avec « Vera » de Villiers de l'Isle-Adam. Se reporter à : *supra*, dans la partie I, la section « Les (inter)signes du surnaturel ».

l'instigation d'un narrateur-personnage amical. Comme celui qui suit l'ombre du militant mort dans « La Promenade de l'ombre », le narrateur-héros de « L'Obituaire » part pour une petite aventure avec ses compagnons fantasmagoriques et revient avec une vérité révélatrice :

« [...] y a-t-il rien qui vous élève comme d'avoir aimé un mort ou une morte ? On devient si pur qu'on en arrive dans les glaciers de la mémoire à se confondre avec le souvenir. On est fortifié pour la vie et l'on n'a plus besoin de personne. »⁶⁸.

C. Un « fantastique poétique »

Jusqu'ici, nous avons eu le sentiment que le fantastique et les revenants dans l'univers apollinarien sont souvent utilisés comme un passage et comme des intermédiaires étranges entre un héros apollinarien et un savoir suprême. En gardant cette idée à l'esprit, nous allons étudier deux récits dont les protagonistes parcourent peu ou prou la trajectoire-type de la découverte d'un univers surnaturel (ou en apparence surnaturel) tracée par Daniel Delbreil⁶⁹. En effet, les expériences fantastiques de chaque héros apportent comme fruits des découvertes extraordinaires, liées à la poésie. Tout d'abord, il s'agit du « Roi-Lune ». Publié en 1916 dans le *Mercur de France*, ce récit plus long que la moyenne des contes apollinariens, se base sur une rumeur concernant le destin mystérieux de Louis II de Bavière.

La fascination d'Apollinaire pour la vie et la disparition de cette personnalité excentrique et raffinée est si grande que celle-ci devient, sous la plume de l'écrivain, une de ces figures mythiques capables d'échapper à la mort, donc au temps⁷⁰. L'écriture du « Roi-Lune » contribue donc à nourrir la légende : le narrateur-personnage est un voyageur perdu dans les montagnes aux alentours d'un village allemand. En tâtonnant difficilement et en vain dans la nuit pour retrouver le bon chemin, le voyageur finit par se réfugier dans ce qu'il décrit initialement comme une « caverne de sorcellerie » où, comme il le découvre plus tard, se trouve le palais souterrain de Louis II de Bavière,

⁶⁸ *Le Dossier d'« Alcools »*, op. cit., p.120.

⁶⁹ Voir « Un fantastique apollinarien ? », op. cit., pp.47-53.

⁷⁰ Dans « Le Passant de Prague », le roi bavarois se trouve parmi ceux qui, d'après Isaac Laquedem, sont immortels comme lui-même. Ici, le Juif éternel s'adresse à son compagnon de route, le narrateur : « Croyez-vous donc que je sois seul à n'être pas mort ! Souvenez-vous d'Enoch, d'Élie, d'Empédocle, d'Apollonius de Tyane. N'y a-t-il plus personne au monde pour croire que Napoléon vive encore ? **Et ce malheureux roi de Bavière, Louis II ! Demandez aux Bavarois. Tous affirmeront que leur roi magnifique et fou vit encore!** [...] » (*Pr* I, 89-90. Nous soulignons). Dans « Le Roi-Lune », le conteur rappelle « l'opinion populaire » sur la survie du même roi, à travers les propos du narrateur qui reconnaît un Louis II en chair et en os devant lui : « Je vis que l'opinion populaire des Bavarois, qui pensent que leur roi malheureux et fou n'est point mort dans les eaux sombres du Starnbergersee, était juste. » (*Pr* I, 314)

toujours vivant dans cette histoire bizarre située en 1912.

Le récit s'ouvre comme un conte fantastique proprement dit. Une ouverture qui risque même d'être qualifiée de cliché : un voyageur erre seul dans un espace nocturne saturé de signes et de motifs qui inspirent parfaitement la terreur – le gémissement du vent, les arbres qui « agitaient leurs formes sombres et retombantes » en produisant un « bruit lugubre », « la plainte des sapins » qui ressemble au cri de désespoir des « milliers de voyageurs égarés », « l'horreur du désert » (*Pr* I, 304), etc. L'effet du fantastique frappe l'homme de plein fouet quand ce dernier croit entendre de la musique au milieu de cette région désolée. Or, le décor sinistre n'est que « les apparences », comme dit le héros lui-même. Une fois dans la caverne, il se trouve devant une porte qui s'impose entre lui et tous les secrets de cet endroit mystérieux :

« La musique avait cessé. J'entendais une rumeur de voix éloignées. Me disant alors que les mélomanes souterrains ne devaient pas être, après tout, des gens dangereux et, d'autre part, comme malgré les apparences je ne pouvais me résoudre à admettre que mon aventure eût une origine surnaturelle, je frappai deux fois à la porte, mais personne ne vint. » (*Pr* I, 304. Nous soulignons.)

Non seulement notre protagoniste n'a pas l'air autant désespéré que le voyageur dans un poème d'Apollinaire intitulé justement « Le Voyageur » (*Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant*), mais surtout son raisonnement teinté légèrement d'humour chasse soudain la fantasmagorie qui le hantait jusque-là. Ce refus d'« admettre » l'effet du surnaturel nous paraît décisif, puisque la suite du récit se déroule dans une autre direction, où l'horreur n'a rien à voir avec le fantastique⁷¹. Le bizarre finit toujours par être expliqué, s'orientant vers des solutions logiques. En voici trois exemples : 1) l'accouplement des libertins avec les femmes du passé est réalisable grâce à une recherche historique exhaustive et à des machines (dont l'« apparence n'[a] rien de surnaturel [...] ») programmées à cette utilité ; 2) la découverte surprenante d'un Louis II de Bavière encore en vie en 1912 indique plutôt la survie et non une résurrection miraculeuse comme celle du héros d'« Arthur roi passé roi futur » ; 3) l'omniprésence du Roi-Lune et puis son « ascension » (au sens premier du terme) sont également accomplies à l'aide d'engins spéciaux.

Malgré l'intervention de la science (nous en reparlerons), l'aventure souterraine du

⁷¹ Ici, nous pensons au « repas d'aliments vivants » et aux convives « avides de sang », aussi à la violence d'un Louis II de Bavière dément qui n'est point une apparition fantasmagorique.

narrateur du « Roi-Lune » ne serait pas moins *mythique* que le voyage d'Orphée ou celui du poète Dante aux enfers. Car en enchaînant une série d'expériences pseudo-surnaturelles et d'événements bizarres, le conte d'Apollinaire propose une version actualisée des expéditions dans l'au-delà accomplies par les poètes anciens et par la poésie, dont l'influence est toujours très sensible dans la prose apollinarienne⁷². Plus précisément, il s'agit d'une poésie révélatrice qui voit au-delà de la « réalité supposée » en franchissant la frontière spatio-temporelle. Alors que Dante eut le fantôme de Vigile comme guide temporaire durant son pèlerinage sinistre en quête du savoir véridique, Apollinaire-poète trouve ses compagnons de route soit dans les mythologies antiques, soit dans sa propre imagination. Afin de convoquer ces bons esprits, le recours au merveilleux ou au fantastique devient quasiment indispensable.

Parmi les créatures purement inventées par Apollinaire, il en est une qui incarne gracieusement le fantastique poétique déjà palpable dans l'histoire du « Roi-Lune ». Nous pensons à la poétesse masquée dans « Un masque dans l'avenue ». En effet, ce «conte retrouvé» fait partie d'un projet de roman collectif intitulé *L'Arc-en-ciel*, auquel participent Apollinaire et six autres écrivains en 1912 à la demande de la revue *Le Parthénon*. Notre prosateur y contribue donc avec deux textes présentés en chapitres d'ouverture du roman, sous les titres d'« Un masque dans l'avenue » et de « Le Pof »⁷³. L'intrigue du premier récit – lequel nous intéresse ici – est simple : le narrateur est sollicité sur une avenue parisienne par une jeune femme singulière portant un « masque vert » de telle façon que l'on voit seulement « des yeux brillants, un nez rose, une bouche mignonne » (*Pr* I, 544). En reconnaissant le narrateur comme un confrère, elle se révèle elle-même une poétesse ayant besoin d'un guide pour trouver un directeur de revue. Avec une verve admirable, cette poétesse mystérieuse récite quelques-uns de ses vers à un narrateur qui se montre enchanté par l'originalité du lyrisme. Cependant, avant que le poète ne puisse l'accompagner chez un poids lourd des journaux littéraires, sa gracieuse protégée disparaît d'une manière autant énigmatique qu'elle est apparue, sans laisser aucune trace ni explication.

La grande question qui nous concerne ici, c'est d'observer comment Apollinaire

⁷² Daniel Delbreil suggère le rapprochement du « Roi-Lune » avec deux poèmes d'*Alcools* : « Zone » et « Palais ». Voir « Un fantastique apollinarien ? », *op. cit.*, p.59.

⁷³ Nous avons déjà mentionné ce projet littéraire et le récit du « Pof » dans notre étude sur « Apollinaire, anecdotier de son temps ». Voir *supra*, dans la partie II, la section « Les singularités en temps de guerre ».

prosateur magnifie son égérie poétique en jouant avec les techniques du fantastique. Le début d'« Un masque dans l'avenue » rappelle étrangement celui du « Roi-lune », bien qu'il ne s'agisse pas du même contexte géographique. Les narrateurs-héros de ces deux textes sont confrontés, en effet, à un fantastique exagéré sous forme des rafales maléfiques. Sur le plan narratif, les «réurrences phonétiques» des [R] dans certaines descriptions spatiales ne font qu'alourdir l'ambiance sinistre⁷⁴ : ce sont les cris de *terreur*. On a donc une ouverture « convenable » qui semble préparer/annoncer l'apparition des fantômes. Or, le « bruit lugubre » du début ne trouve pas d'échos dans la suite du « Roi-Lune », où l'horreur est effectivement remplacée par l'exaltation (du narrateur-héros) suite à la découverte d'une série de merveilles scientifiques.

On peut constater le même problème dans « Un masque dans l'avenue » : le fantastique peine à s'imposer dans l'histoire, puisque la préoccupation du conteur est ailleurs. En dépit d'une ouverture convaincante et de l'apparence singulière de l'héroïne (qui est d'ailleurs armée), le sentiment d'inquiétude est très vite dépassé par la jubilation poétique de l'inconnue et l'admiration manifeste du narrateur-poète qui fait « claquer la langue » (pas les dents). Après la disparition inexplicable de la poétesse inconnue, le poète dit vouloir consacrer « [s]a vie à la recherche de cette belle poétesse masquée, dont le visage devait être le plus beau du monde. » (*Pr* I, 547). Le masque tombe alors, et sous lequel cache la vraie identité de cette belle créature apollinarienne qui n'est autre que la « Douce poésie » (« le plus beau des arts ») honorée par Apollinaire dans *La Femme assise*.

Avec « Cas du brigadier masqué [...] », cette histoire allégorique⁷⁵ de la poétesse au masque vert enrichit davantage le corpus mythique du *Moi* établi tout au long de la carrière d'Apollinaire, soit grâce à l'inspiration apportée par des mythes déjà existants

⁷⁴ La lamentation du narrateur du « Roi-Lune » résonne encore à nos oreilles : «Autour de moi de grands sapins agitaient leurs formes sombres et retombantes, car le vent s'était levé et leurs cimes s'entrechoquant, ce bruit lugubre ajoutait encore à l'horreur du désert où le hasard m'avait entraîné. » (*Pr* I, 304). De même, le narrateur d'« Un masque dans l'avenue » décrit l'avenue parisienne (ayant « la forme d'un T ») comme « la remise des rafales » qui «siffl[ent] lugubrement ». Face à « cette turbulente compagnie », les «rares passants» présents «tiennent leur chapeau de la main gauche, [et] font avec la droite le signe de la croix » (*Pr* I, 543), comme si on exorcisait le pouvoir démoniaque. À propos de la récurrence de la consonne [R] dans les descriptions spatiales en question, elle ne serait pas une conséquence du hasard, d'après Daniel Delbreil. Voir *Apollinaire et ses récits, op. cit.*, p.298.

⁷⁵ À propos de « l'allégorie » en tant que facteur nuisible au fantastique, voir *supra*, p.266.

dans les civilisations occidentales⁷⁶, soit à l'aide de son imagination « placé[e] sur la limite de la vie, aux confins de l'art » (*Pr* I, 191). Ces deux *moi* travestis parmi tant d'autres – masculin (brigadier maqué/poète ressuscité) et féminin (poétesse masquée) – auraient pour but de « nous fai[re] écouter l'incessant dialogue du créateur et de sa création, sans cesse modifiés l'un par l'autre »⁷⁷. Dans cette perspective, le merveilleux et le fantastique proposent probablement les moyens les plus commodes de démontrer cette conversation métaphysique, et surtout de passer habilement d'une réalité vécue d'Apollinaire *homme* à une réalité ressentie d'Apollinaire *poète*.

⁷⁶ Le besoin quasi-instinctif d'Apollinaire de recourir à des mythes antiques et de les réactualiser est le thème central d'une communication de Jean Burgos, dans laquelle ce besoin est explicité par trois « procédés » (de travestissement/de justification/de mémorisation) qu'a observés le chercheur dans certains écrits apollinariens. Voir Jean Burgos, « Apollinaire et le recours au mythe », *Du monde européen à l'univers des mythes*, Actes du colloque de Stavelot (1968), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (5), Lettres modernes, Minard, 1970, pp.117-127.

⁷⁷ *Ibid.*, p.127.

3. Apollinaire et le roman populaire

L'intérêt d'Apollinaire pour la littérature populaire du XIX^e siècle peut remonter à ses années scolaires au collège Saint-Charles, à Monaco. On sait que le jeune Wilhelm de Kostrowitzky fut un grand lecteur de Jules Verne, et qu'il rédigea, à l'aide de son camarade James Onimus, un roman d'aventures portant un curieux titre, *Orindiculo*⁷⁸. En 1900, Apollinaire travailla comme *nègre* pour Henry Esnard et son collaborateur Eugène Caillet dans un projet de roman-feuilleton intitulé *Que faire ?*. Mis à part des besoins alimentaires, cette expérience offrit au débutant un terrain de jeux pour déployer sa fantaisie et mettre en pratique sa passion pérenne pour «la paralittérature». Commandé par la revue *Le Matin* et écrit à six mains, *Que faire ?* est un croisement entre le récit d'aventures et la science fiction⁷⁹, deux genres alors très à la mode. Plus tard, devenu critique, Apollinaire se livra à des paroles élogieuses pour la littérature populaire dans sa chronique *La Vie anecdotique*, en juillet 1914 :

« La lecture des romans populaires d'imagination et d'aventures est une occupation poétique du plus haut intérêt. Pour ma part, je m'y suis toujours livré par à-coups, mais complètement, huit, dix jours de suite. Ce sont même, je crois, à peu près les seuls livres que j'aie bien lus et j'ai eu le plaisir de rencontrer nombre de bons esprits qui partageaient ce goût avec moi. » (*Pr III*, 215).

Notons que c'est dans ce même article qu'il reconnut sa prédilection pour la célèbre saga de *Fantômas*. Certes, cette confession pourrait surprendre certains littérateurs conformistes. Il suffit pourtant de rappeler que la « basse littérature » fit sensation, non seulement dans le lectorat populaire dès le XIX^e siècle, mais aussi dans les milieux des artistes et intellectuels au XX^e siècle. Parmi ces derniers figurent par exemple les surréalistes (Aragon, Cocteau, Breton et Desnos en particulier), assez connus pour leur culte de « l'homme aux cents visages » créé par Pierre Souvestre et Marcel Allain. En outre, glissons ici deux faits plus confidentiels : Apollinaire possédait effectivement la collection complète de *Fantômas* sur les étagères de sa petite bibliothèque. Mieux encore, l'(anti)héros de ce feuilleton d'aventures se faufila un jour dans les locaux de la revue *Les Soirées de Paris* – dont l'un des directeurs n'est autre que ce même Guillaume Apollinaire – , afin d'y contribuer par un article bref⁸⁰ !

Bien entendu, *Fantômas* ne fut pas le seul à attirer l'attention d'Apollinaire. Deux

⁷⁸ Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire*, coll. « nrf », Éditions Gallimard, 2013, p.36.

⁷⁹ *Ibid.*, pp.83-86.

⁸⁰ Voir *infra*, la section « Fantômas dans *Les Soirées de Paris* ».

notices signées Daniel Compère, spécialiste de la littérature populaire du XIX^e siècle et collaborateur du futur *Dictionnaire Apollinaire*⁸¹, montrent plusieurs mentions des auteurs et des ouvrages dits « de second rayon » repérés dans différents types de textes de notre écrivain (correspondance, chroniques journalistiques, poèmes...). Nous voyons défiler dans ces écrits plusieurs vedettes (les mots entre guillemets sont d'Apollinaire lui-même) : « le merveilleux Dumas père », « le poétique Paul Féval », Eugène Sue, Edgar Poe, Émile Gaboriau et aussi Conan Doyle et son Sherlock Holmes (« le plus froid des « détectives » romanesques »)⁸²; mais nous y trouvons également des écrivains moins connus, dont Jules Mary (l'un des « feuilletonistes parlant comme de grands auteurs »), Émile Richebourg (écrivain médiocre aux yeux d'Apollinaire critique), George Meirs⁸³ et un romancier australien, Fergus Hume (son *Mystère d'un hansom cab*⁸⁴ « fait les délices des amateurs de romans ténébreux »). Surtout, dans un poème daté de mai 1915, « Au secteur... 59 », un Apollinaire « poilu » fait preuve d'un enthousiasme étonnant, presque touchant, pour « [d]e longs romans très populaires » qui font partie des rares divertissements dans les tranchées, si bien que le poète termine son vers par une sorte d'appel aux âmes bienveillantes : « Pauvre civil liseur de livres / De romancier anglo- / Saxons, méninges ivres ! / Envoyez-m'en donc un ballot. ».

De plus, les précisions de Daniel Compère sur la diffusion en France des « fascicules » depuis 1907 (i.e. « les livraisons à 25 centimes pleines d'aventures policières » mentionnées dans « Zone ») sont particulièrement intéressantes. Car ce genre de cycles d'aventures policières « centrés sur un héros » et « souvent considérés comme dangereux pour la jeunesse »⁸⁵ n'échappe pas à l'attention d'Apollinaire journaliste, qui cite par exemple à plusieurs reprises l'un des plus célèbres, la série des «

⁸¹ Nous tenons à adresser ici un grand remerciement à MM. Daniel Compère et Daniel Delbreil pour leur générosité, qui nous permet de consulter leurs travaux de recherche en cours. Les deux notices en question sont respectivement consacrées aux articles « Romanciers populaires » et « Romans policiers ». À paraître dans *Dictionnaire Apollinaire*, dirigé par Daniel Delbreil, Honoré Champion.

⁸² Cependant, si l'on parcourt les index établis par Michel Décaudin dans le troisième volume des *Oeuvres en prose* (la Pléiade), il est étonnant de constater l'absence de deux grands noms du roman d'aventures dans les chroniques littéraires d'Apollinaire : Maurice Leblanc (la première histoire d'Arsène Lupin était parue en 1904) et Gaston Leroux (les premières aventures de Rouletabille ont été publiées en 1907).

⁸³ Selon Daniel Compère, cet écrivain « publie à partir de 1911 les enquêtes de William Tharp, un émule de Sherlock Holmes ». *Dictionnaire Apollinaire*, *op. cit.*

⁸⁴ Encore une précision de Daniel Compère dans *Dictionnaire Apollinaire* : cité par Apollinaire-échetier dans la revue *L'Europe nouvelle*, ce roman « était paru en feuilleton dans *Le Matin* en 1888 et avait été réédité chez Hachette en 1902 ».

⁸⁵ Nous citons la notice de Daniel Compère destinée à l'article « Romans policiers ». À paraître dans *Dictionnaire Apollinaire*, *op. cit.*

Nick Carter ». Il se peut que la lecture de ces fascicules a incité Apollinaire à créer le sien, à savoir le cycle extraordinaires du baron d'Ormesan. Or, avant d'examiner de près ce « génie du crime » apollinarien ou même de chercher des traces de toute influence de la « paralittérature » dans la fiction de notre écrivain, penchons-nous d'abord sur la relation triangulaire, quasi-scandaleuse pour les esprit bien-pensants, entre Apollinaire, un bandit masqué et une revue d'avant-garde dite « [l]a plus moderne des revues actuelles » (selon les rédacteurs de la revue).

A. Fantômas dans *Les Soirées de Paris*⁸⁶

Tout commence par un poème de Blaise Cendrars intitulé « Fantômas », paru en juin 1914 dans le N° 25 des *Soirées de Paris*⁸⁷. C'est la deuxième contribution du poète d'origine suisse à la revue de son grand ami Guillaume Apollinaire. Cendrars déclare à travers les vers son obsession pour Fantômas, auquel il s'identifie autant sur le plan biographique que sur le plan esthétique⁸⁸, tout en laissant de l'espace pour parler de ses propres idées sur la poésie moderne. En suivant les pas d'un Fantômas ubiquiste, au Mexique, à Saint-Petersbourg et à Paris⁸⁹, celui qui a écrit aussi la célèbre « Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France » (1913) part de nouveau en voyage (imaginaire) dans le poème « Fantômas ». Le poète Cendrars y insère même un extrait du roman de Pierre Souvestre et de Marcel Allain accompagné de la référence bibliographique.

Selon Annabel Audureau, auteur de *Fantômas – Un mythe moderne au croisement des arts*, la présence incongrue de l'extrait (la « jolie page ») du récit de *Fantômas* dans le poème de Cendrars a deux fonctions majeures : d'une part, cela donne lieu à « une véritable réflexion sur l'esthétique de l'emprunt [littéraire] » qui permet, en l'occurrence,

⁸⁶ Une réédition de la seconde série des *Soirées de Paris* (novembre 1913 - juillet/août 1914) a été publiée en 2012, avec un avant-propos signé Isabel Violante. C'est à cette édition récente que fait référence notre recherche. Voir *Les Soirées de Paris – Revue littéraire et artistique*, sous la direction de Guillaume Apollinaire et Jean Cérusse, avec la préface de Isabel Violante, Édite, 2012.

⁸⁷ *Ibid.*, p.484 et 487

⁸⁸ Au sujet du rapprochement de Blaise Cendrars et Fantômas, renvoyons notamment à l'analyse d'Annabel Audureau et son ouvrage : *Fantômas – Un mythe moderne au croisement des arts*, coll. « Interférences », Presses universitaires de Rennes, 2010, pp.204-219.

⁸⁹ Si la poésie moderne selon Cendrars est habile au « changement de décors », le poète reconnaît effectivement cette qualité poétique dans les actions et les mouvements de l'aventurier de Pierre Souvestre et de Marcel Allain. C'est d'ailleurs pourquoi l'adaptation cinématographique des aventures de Fantômas en 1913 a beaucoup séduit Blaise Cendrars et ses confrères : les films de Louis Feuillade ont eu le mérite de montrer une dimension encore plus vivante, en images, de la fantasmagorie du héros.

au poète de s'échapper «de l'ancien jeu de vers» (l'expression de Rimbaud)⁹⁰ ; d'autre part, citer ce passage spécifique (il s'agit en effet des propos de Fantômas), dans lequel se trouve le nom d'un certain monsieur Barzum, est une façon subtile pour Cendrars de railler Henri-Martin Barzun (avec un « n »), théoricien du simultanésisme (que Cendrars qualifie de « passéiste »). Car H.-M. Barzun reprochait au jeune poète « l'utilisation du mot « simultanés » pour qualifier la *Prose de transsibérien* »⁹¹.

Est-ce un hasard si, dans le même numéro de la même revue, Apollinaire s'en prend, lui aussi, à Barzun à l'aide de *Fantômas* ? En effet, l'épigraphe de son article « Simultanésisme-librétisme » est une phrase tirée du *Faiseur de reins* (le 26^{ème} volume de *Fantômas*) : « C'est insupportable, véritablement, dans cette marine hollandaise on passe son temps à changer d'uniforme. »⁹². Là, comme ce que fait Cendrars dans son poème « fantômassien », Apollinaire rétorque avec malice à l'auteur du *Manifeste sur le simultanésisme poétique* [sic.], qui accuse aussi Apollinaire d'avoir utilisé sans sa permission la théorie du simultanésisme. Pour le poète d'*Alcools*, qui refuse en permanence toute intégration définitive à un mouvement littéraire ou à une « école », Barzun n'a pas le droit de réclamer la pratique exclusive du « simultanésisme » dans son oeuvre, ni de condamner systématiquement ceux qui s'intéressent à ce « nouvel élément de tous les arts modernes : plastique, littérature, musique, etc. »⁹³. Pas uniquement destinée à Barzun, la phrase empruntée à *Faiseur de reins* est également une réplique cocasse d'Apollinaire à la tendance fâcheuse des littérateurs de son temps à se regrouper sans cesse en « uniforme » et à s'enfermer éternellement dans leurs écoles respectives « que l'on appelle encore de petites chapelles »⁹⁴.

Nous sommes en juin 1914. Quelle est la réception du public de *Fantômas*, dont les trente-deux volumes sortent chez l'éditeur Fayard entre février 1911 et septembre 1913 ? Pourquoi ce nouvel enthousiasme soudain chez les deux collaborateurs des *Soirées de Paris* ? Juste un mois après l'apparition du poème « Fantômas » de Cendrars et de l'article d'Apollinaire, ce dernier publie dans le *Mercure de France* un autre article déjà cité plus haut et qui s'intitule aussi « Fantômas ». Le chroniqueur ouvre son texte

⁹⁰ Annabel Audureau, *Fantômas - Un mythe moderne au croisement des arts*, op. cit., p.211.

⁹¹ *Ibid.*, p.208.

⁹² *Les Soirées de Paris - Revue littéraire et artistique*, op. cit., p.470.

⁹³ *Ibid.*, p.473.

⁹⁴ *Ibid.*, p.470.

avec un ton rassurant : « [L]a lecture de *Fantômas* [...] est en ce moment fort à la mode dans plusieurs milieux littéraires et artistiques ». Loin d'être un simple exemplaire de la « sous-littérature » que certains voient d'un mauvais oeil, le roman-feuilleton de Pierre Souvestre et Marcel Allain se trouve effectivement « un public cultivé » à côté de la masse (son lectorat présumé), grâce à l'adaptation au cinéma en 1913. L'admiration d'Apollinaire pour *Fantômas* est palpable à chaque mot et à chaque ligne de son article. Pour lui, cet « extraordinaire roman plein de vie et d'imagination, écrit n'importe comment⁹⁵, mais avec beaucoup de pittoresque » est « une des oeuvres les plus riches qui existent », notamment sur les plans « imaginatif » et langagier. En matière linguistique, l'avis d'Apollinaire (« [...] ce sera, pour l'argot contemporain, une mine de documents inappréciables ») rejoint, en effet, celui de Blaise Cendrars, lui aussi séduit par le langage du héros-aventurier (« Ton argot est vivant [...] », dit-il dans le poème « *Fantômas* »). Ainsi, le tour est joué. Apollinaire et ses amis dans *Les Soirées de Paris* prennent tellement goût aux références fantômassiennes qu'ils prolongent les jeux sur l'interface entre la vérité et la fausseté, une zone grise où règnent « l'Homme aux cents visages » et ses ombres.

Une note signée « *Fantômas* », que Michel Décaudin croit être de la main d'Apollinaire, est glissée dans les No. 26 et 27 des *Soirées de Paris*⁹⁶, le Génie du crime y disant profiter de l'absence des rédacteurs pour pénétrer dans le siège de la revue et y « constitue[r] [s]a dictature ». Voici la partie principale de cette note :

« Article unique

Les collaborateurs des *Soirées de Paris* sont instamment priés de ne plus envahir la revue avec leurs visions de *Fantômas*, car élever un roman policier à la hauteur d'une épopée mondiale, c'est encore encourager l'autorité à prendre les libertés les plus imprévues.

Signé : *Fantômas* »

Un message à deux faces, voire une riposte masquée à la manière fantômassienne : en apparence, la rédaction des *Soirées de Paris* semble bien vouloir répondre à l'éventuelle désapprobation sur le culte d'un héros de « romans de gare » dans sa maison, en donnant raison à tous les accusateurs ; au fond, faire une déclaration au nom dudit héros

⁹⁵ Une autre notice de Daniel Compère, destinée cette fois-ci à l'article « *Fantômas* » d'Apollinaire, fournit quelques précisions sur l'écriture particulière des auteurs de *Fantômas*, à laquelle faisait allusion le commentaire d'Apollinaire : « [...] ce curieux roman [est] écrit à deux à partir d'une trame narrative, chacun [i.e. chaque auteur] se chargeant d'un chapitre, écrit ou plutôt dicté puisqu'il semble bien que l'essentiel du texte ait été enregistré au dictaphone et retranscrit ensuite par des dactylos. D'où un texte très vivant, très dynamique, mais parfois un peu négligé ». À paraître dans *Dictionnaire Apollinaire, op. cit.*

⁹⁶ Ce sont les derniers numéros de la revue qui sortent en juillet-août 1914, donc peu de temps après qu'Apollinaire écrit « *Fantômas* » (*Mercur de France*).

et « élever un roman policier à la hauteur d'une épopée mondiale », tout comme promouvoir les cubistes et d'autres artistes novices peu prestigieux à l'époque, sont paradoxalement des procédés nécessaires pour défendre les principes et valeurs des *Soirées de Paris*, et préserver sa réputation de « [l]a plus moderne des revues actuelles ». Comme s'ils voulaient confirmer leurs propres « libertés » absolues (et peut-être aussi « les plus imprévisibles » ?), les rédacteurs annoncent, à la suite de l'« Article unique » de Fantômas, « la constitution d'une S.A.F. (Société des Amis de Fantômas) qui ne [leur] paraît ni moins mystérieuse ni moins digne d'intérêt que le Stendhal-club ou le Baudelaire-club »⁹⁷. Max Jacob rédige d'ailleurs un « Écrit pour la S.A.F. » paru dans les mêmes numéros pour fêter cet heureux événement.

C'est ainsi que l'aventurier masqué sort des papiers et se glisse dans les rangs des plus grands (et vrais) écrivains de l'histoire des lettres, avec la bénédiction d'Apollinaire et C^{ie}. Au sujet de l'intrusion de la culture populaire dans *Les Soirées de Paris*, nous nous souvenons encore de la discussion passionnante autour de la communication de Maria Dario sous le titre de « *Les Soirées de Paris* et l'invention de la modernité », lors d'une « Journée d'étude Apollinaire » à l'Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3⁹⁸. La chercheuse italienne, auteur d'un ouvrage dédié à la revue parisienne et surtout à son rôle crucial sur la scène littéraire et artistique pendant les mouvements d'avant-garde au début du XX^e siècle (*Les Soirées de Paris - Laboratorio creativo dell'avanguardia*), a souligné à plusieurs reprises le caractère « populaire » de la seconde série pilotée par Apollinaire et « Jean Cérusse » (pseudonyme sous lequel cachent les deux mécènes de la revue : Serge Férat et Hélène d'Oettingen). Car, durant sa courte existence (à peine un an), cette publication novatrice a toujours eu tendance à transgresser le format traditionnel en mélangeant différents genres et registres, à célébrer des oeuvres d'art ou littéraires dévalorisées, voire rejetées par un public « raffiné » et bourgeois. Dans tel contexte, qui pouvait porter le mieux le blason des *Soirées de Paris* que Fantômas, un véritable artiste derrière innombrables identités, alias et masques ?

⁹⁷ *Les Soirées de Paris*, op. cit., p.511.

⁹⁸ « *Les Soirées de Paris' ont cent ans*, voilà le titre de cette journée d'étude Apollinaire ayant lieu le 8 novembre 2013 à l'Université Paris 3. Deux communications étaient au cœur de ce rassemblement annuel des chercheurs et amateurs des œuvres apollinariennes : « De *La Voce* aux *Soirées de Paris* : Apollinaire, Férat, D'Oettingen et Soffici » de Barbara Meazzi, Alban Roussot et Madeleine Ravary-Roussot ; « *Les Soirées de Paris* et l'invention de la modernité » de Maria Dario.

Cristallisant une certaine problématique autour des techniques stylistiques et des principes esthétiques, le « culte de Fantômas » dans *Les Soirées de Paris* pourrait être une excuse pour provoquer des débats et réflexions sur la création de l'art et de la poésie modernes. De même que sa revue, Apollinaire embrasse la diversité culturelle et l'invention sous toutes ses formes, comme le témoignent ses oeuvres. Les aventures fantômassiennes répondent à merveille, non seulement à sa curiosité innée vouée aux mythes, mais aussi à son attachement à un lyrisme libre, fluide, insaisissable, partagé constamment entre imaginaire et réel. Si le ronronnement du quotidien trouve des résonances dans les poèmes d'Apollinaire (ex. « Zone », « Les Femmes », « Lundi rue Christine »), ses articles anecdotiques et ses récits fictifs, le roman populaire en général – échos singuliers des vies couvrant différentes couches de la société – contient sans doute aussi certains composants qui le rendent compatible avec la fiction apollinarienne.

Avec cette conviction, notre étude suivante consistera à proposer, dans un premier temps, un aperçu de l'influence de la littérature populaire sur les récits apollinariens, en particulier des feuilletons d'aventures publiés à la fin du XIX^e siècle, ainsi que des histoires sensationnelles à tendance criminelle qui ont connu une explosion de leur publication dans la presse à partir de 1900 (nous excluons donc deux autres types du feuilleton également florissants à cette période-là : les romans historiques et les romans sentimentaux). Loin d'être uniquement un lecteur avisé, notre écrivain s'amuse effectivement à imaginer de beaux crimes et des malfaiteurs hauts en couleur. Dans un second temps, nous mènerons spécialement l'enquête sur un certain d'Ormesan, alias le Baron Ignace d'Ormesan ou encore Aldavid. Car l'histoire de ce personnage « polyglotte » et polyvalent est, à notre avis, un projet expérimental d'un Apollinaire feuilletoniste. Or, pourrions-nous aller jusqu'à parler d'un Fantômas apollinarien ? Qui a inspiré qui ? Quelles sont les irrégularités du cycle « d'Ormesan » par rapport à un vrai roman d'aventures de la Belle Époque ?

B. Faits divers et « sensationnalisme » dans les récits apollinariens

Commençons par signaler une petite mésaventure d'Apollinaire dans ses tentatives de participation à un jeu de feuilleton collectif. Une revue bruxelloise, *Le Passant*, annonça en novembre 1911 le projet d'« un grand roman d'aventures » titré *Le Mystère du plan astral*, et invita ses lecteurs à suivre « avec sympathie et curiosité les péripéties

imprévues de cette amusante tentative »⁹⁹ de ses collaborateurs fantaisistes. Il y avait là visiblement de quoi séduire Apollinaire, qui se lança dans cette écriture à plusieurs mains et mena à bien le travail. Or, sa contribution n'a pas été intégrée dans la version définitive du roman-feuilleton. Il ne reste qu'un manuscrit retrouvé pour témoigner cette mésaventure. Les chercheurs avancent deux hypothèses pour expliquer cette non-publication : soit les écrits d'Apollinaire arrivèrent trop tard à Bruxelles et perdirent ainsi leur place, soit l'histoire créée par Apollinaire n'était pas compatible avec celles de ses confrères belges, en termes thématiques et stylistiques. Quoi qu'il en soit, les pages survivantes dédiées au *Mystère du plan astral*¹⁰⁰ nous laissent un modèle incomplet, certes, mais instructif, sur le récit à énigme apollinarien.

Un récit à énigme que nous pourrions qualifier d'« hétéroclite ». Dans le travail collectif du *Passant*, l'écrivain précédant Apollinaire imagine un rendez-vous professionnel de Sir Bensburry (« richissime détective amateur ») avec un client distingué qui a perdu une précieuse cassette. Leur conversation est interrompue par l'arrivée d'un inconnu bizarre, et c'est là qu'intervient notre prosateur. Au départ, celui-ci a donc entre les mains un récit policier (le contexte n'est pas sans rappeler une séance de consultation à Baker Street, au domicile de Sherlock Holmes), mais il brouille d'emblée l'enquête sérieuse par une fantaisie joviale, y incorporant les éléments parfois incongrus qui lui sont chers – le jeu du vrai et du faux (ex. le soi-disant « Sir Bensburry » est en réalité un « faux baronnet »¹⁰¹), l'intérêt quasi-obsessionnel pour les langues et les accents, la gourmandise, etc. – à tel point que Sir Bensburry n'assure plus son service de détective dans le récit apollinarien. Nous sommes ici dans le chapitre III du roman.

Dans le chapitre suivant, Apollinaire change de contexte et propose un autre rendez-vous, cette fois-ci entre deux amoureux, qui tourne soudain en meurtre. L'homme est en réalité un « justicier » qui semble tuer pour des raisons intellectuelles. Cet assassin a d'ailleurs allure de modernité, se déplaçant avec « son aéroplane ». Cette

⁹⁹ Mots tirés de l'avis de la rédaction du *Passant*. Ils sont cités par Michel Décaudin. Voir *Pr I*, 1407-1408.

¹⁰⁰ Voir *Ibid.*, pp. 549-552.

¹⁰¹ Il se peut que même en 1911/1912 Apollinaire pense encore à son (faux) baron d'Ormesan. Serait-ce également la raison pour laquelle il signe son manuscrit du *Mystère du plan astral* au nom du « comte Almaviva » ?

aventure criminelle ouvre donc une perspective scientifique, et la dernière partie de la contribution d'Apollinaire – c'est-à-dire le chapitre V (« Lidorni se perd à Rotterdam ») –, porte effectivement sur une sorte de « voyage dans le temps », un des grands thèmes de la science-fiction sur laquelle nous reviendrons sans doute. En somme, en jouant avec des éléments provenant de différents genres (« roman policier-criminel »¹⁰², roman fantaisiste, roman sentimental et science-fiction), notre auteur s'offre un vrai exercice de style de littérature populaire.

A notre avis, ces pages consacrées au *Mystère du plan astral* révèlent davantage un penchant redoutable d'Apollinaire : l'auteur préfère le (genre) criminel au (genre) policier, si bien qu'il abandonne l'histoire d'enquête de son prédécesseur du *Mystère du plan astral*, la tourne en dérision, avant d'ouvrir lui-même un nouveau chapitre sur l'assassinat commis par un « justicier » (voir ci-dessus). Comme sa fascination pour la somme de *Fantômas* paraît également le trahir, Apollinaire a toujours eu un goût prononcé plus pour les génies du crime que pour les représentants de la justice (ceci explique probablement pourquoi le talentueux baron d'Ormesan ne fut jamais un vrai détective.). Ainsi, la plupart de ses récits sensationnels se focalisent plus sur un forfait crapuleux que sur une déduction ingénieuse. L'aspect scandaleux de certaines intrigues les rend même dignes d'une place dans la rubrique des faits divers.

À propos du lien entre le fait criminel et le support journalistique, notre analyse précédente portant sur « la présence de la presse dans les contes apollinariens » a abordé quelques exemples du sensationnalisme opéré par la presse « imaginaire » (revues, journaux et dépêches), au sein de l'univers apollinarien¹⁰³ : c'est à travers la presse qu'un public découvre la tuerie en série de Gabriel Fernisoun (« Le Juif latin »), le double assassinat dirigé par un d'Ormesan cinéaste (« Un beau film ») ou le mystère autour de la disparition d'Honoré Subrac. Solliciter la sensation du réalisme et notamment l'effet de la simultanéité à l'aide de la presse papier (imaginaire) est

¹⁰² Nous empruntons cette double dénomination à Lise Queffélec qui constate un phénomène singulier dans la littérature populaire du début du XX^e siècle : très influencé par le « roman à énigme » (centré sur un enquêteur et un mystère qui préoccupe celui-ci) entrepris par un Edgar Poe, un Émile Gaboriau ou un Conan Doyle, le roman « policier » français à l'époque eut pourtant tendance à se focaliser « [moins] sur l'énigme que sur le criminel » en imaginant des génies du crime tels Zigomar, Arsène Lupin et Fantômas. Comme nous le verrons bientôt, cette observation est particulièrement pertinente lorsqu'il est question des récits criminels apollinariens. Voir Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Presse Universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », 1989.

¹⁰³ Voir *supra*, dans la partie II, la section « [...] et pour la prose il y a les journaux ».

évidemment une technique habituelle du roman policier-criminel.

Hormis le projet du *Mystère du plan astral* et le cycle « d'Ormesan », la structure et la tonalité du roman érotique, *Les Onze mille verges*, rappellent aussi le roman-feuilleton. Répartis en neuf chapitres, les innombrables forfaits et exploits sexuels de Mony Vibescu et de ses complices (le redoutable Cornaboeux en tête) contiennent des péripéties et des rebondissements qui caractérisent le roman policier-criminel. Mieux encore, les récits sensationnels ont leur importance à l'ouverture du chapitre III des *Onze mille verges*. Car, doté d'un goût dépravé et d'une cruauté extrême, le « surmâle » apollinarien prend plaisir à la lecture des faits divers, aphrodisiaques à ses yeux:

« [Étant étendu mollement sur un sofa, le prince Vibescu] lisait pour s'exciter les faits divers du *Journal*. Une histoire le passionnait. Le crime était épouvantable. Un plongeur de restaurant avait fait rôtir le cul d'un jeune marmiton, puis l'avait enculé tout chaud et saignant en mangeant les morceaux rôtis qui se détachaient du postérieur de l'éphèbe. Aux cris du Vatel en herbe, les voisins étaient accourus et on avait arrêté le sadique plongeur. L'histoire était racontée dans tous ses détails et le prince la savourait en se branlottant doucement la pine qu'il avait sortie. » (*Pr* III, 896)

Notons que *Le Journal* en question est l'un des quatre grands journaux d'information parisiens du début du XX^e siècle (*Le Petit Journal*, *Le Petit parisien*, *Le Journal*, *Le Matin*), lesquels publient également des romans-feuilletons¹⁰⁴. Il n'est point étonnant que le crime commis par le « plongeur sadique » jouisse de l'attention de Mony Vibescu, dont maintes aventures ne sont pas moins scandaleuses et grotesques. En outre, capable d'imaginer les scénarios (érotiques) les plus invraisemblables et de multiplier les coups surprenants, le héros des *Onze mille verges* a été probablement créé en 1906/ 1907, c'est-à-dire assez proche de la « naissance » d'un autre grand aventurier apollinarien, le baron d'Ormesan (dont la première aventure était parue dans *Messidor* en 1907).

Gabriel Fernisoun, dit « le Juif latin », est un criminel pittoresque dans le monde d'Apollinaire, et peut-être le plus explicitement rattaché à la tradition de la littérature sensationnelle. Comme s'il sortait tout droit d'un feuilleton d'Eugène Sue, ce « maniaque de meurtre » commet une série de forfaits partout dans Paris, ce qui fait couler de l'encre dans les journaux d'information et suscite inévitablement toutes sortes de rumeurs :

« [...] les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels commis sur des femmes dans tous les coins de Paris. L'une d'elles fut trouvée nue, tendue comme un

¹⁰⁴ Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, op. cit., pp.76-78.

drapeau flottant, et fichée sur un pieu planté au milieu du boulevard de Belleville. Des enfants, des vieillards furent égorgés. On remarquera qu'il ne s'agissait que d'être faibles. Des passants, hommes ou femmes, dans la foule qui se presse sur les boulevards à la tombée de la nuit, eurent la cuisse ou le bras entaillés par un rasoir qui, d'un seul coup, pénétrait les vêtements, puis la chair. Le rasoir taillait sans douleur et les malheureux ne tombaient, baignés dans leur sang, qu'au bout de quelques pas. Les assassins demeurèrent inconnus. On attribua les premiers crimes aux bandes d'Apaches et autres tatoués qui effrayent nos âmes meilleures, et désolent ceux qui croient à la perfectibilité humaine. Les autres forfaits furent mis sur le compte d'un de ces maniaques qui pullulent et qui ne ressortissent pas à la Cour d'assises, mais à la Salpêtrière. » (*Pr* I, 105. Nous soulignons.)

La fièvre de la presse, les « crimes sensationnels » censés être commis par des forcenés inconnus, les « bandes d'Apaches », voire un Jack l'Éventreur¹⁰⁵ (un contemporain d'Apollinaire), ce passage émaillé d'éléments communs avec la littérature populaire du XIX^e siècle renforce le profil du Juif latin en tant que personnage convenable du genre. Or, n'oublions pas que Gabriel Fernisoun est avant tout un *hérésiarque* apollinarien, cultivant son origine ambiguë de juif d'Avignon et voulant se convertir au christianisme afin de bénéficier de la force purifiante du baptême. Un tueur impitoyable similaire à un bandit du roman-feuilleton devenant un « catéchumène » sophistiqué dans un conte religieux à rebours, voilà une des bizarreries surprenantes de *L'Hérésiarque et Cie*.

Cette personnalité troublante du Juif latin trouve d'ailleurs chez le narrateur-personnage à la fois un confident et une victime. Nous verrons que cette double identité paradoxale du narrateur apollinarien évolue et devient dans la série de d'Ormesan un narrateur ami-ennemi, ou encore dans « L'Ami Méritarte », un narrateur ami-ennemi-victime. Grand ami des criminels, Apollinaire renverse à travers ses récits le lien plutôt légitime entre le protagoniste majeur et son compagnon dépeint dans un récit policier traditionnel, par exemple l'amitié entre le logicien-enquêteur Auguste Dupin et le narrateur de « Double assassinat de la rue Morgue » (Edgar Poe) ou encore la camaraderie légendaire entre le détective Sherlock Holmes et le docteur Watson (Arthur Conan Doyle).

« L'Orangeade », un des derniers contes d'Apollinaire publiés en 1918, contient un autre crime qui n'échappe pas non plus à l'attention des « journaux », en Australie cette fois-ci. Il s'agit du « tableau le plus bizarre » d'un assassinat commis par un médecin respecté nommé James Kimberlin. Le conteur utilise le sensationnel tout au long de

¹⁰⁵ Apollinaire a aussi mentionné le meurtrier mythique de Londres (en faisant un jeu de mots) dans *Les Onze mille verges*. Voir *Pr* III, 912.

l'histoire, annonçant dès le début le forfait et la peine capitale de l'intéressé et multipliant les qualificatifs inquiétants et les termes à caractère sinistre (« une telle horreur de la mort », « la qualité si singulière du crime », « suicide », « une condamnation à mort », « folie professionnelle », « brûle[r] la cervelle », « le singulier criminel », « bizarre attentat », « une frénésie »). De plus, l'histoire se situe dans « un pays neuf », vaste et rude qui, comme la Colombie britannique dans « Cox-City », est ouvert à des événements insolites. Peu après la découverte du corps de la victime, la police met la main sur le médecin-assassin en train de préparer son suicide « dans une forêt sans ombre » (*Pr* I, 505). C'est là que les quotidiens interviennent et le public ne peut que « s'émerveiller » devant leur reportage sur ce fait divers atroce. La soif du lectorat pour ce type d'événements influence le sensationnalisme journalistique dans les récits sensationnels, et *vice versa*. De plus, la réaction *émerveillée* du public dans « L'Orangeade » porte les traits d'une fascination dite « apollinarienne » pour les aventures d'un « singulier criminel », comme s'il s'agissait d'une oeuvre d'art étonnante ou d'une nouvelle invention scientifique.

Bien entendu, une histoire peut être sensationnelle en elle-même sans recourir aux organes journalistiques imaginaires dans l'univers apollinarien. Deux contes que l'on peut qualifier de « criminels » - « Le Matelot d'Amsterdam » et « La Rencontre au cercle mixte » - le prouvent bien. Le premier texte a été publié pour la première fois pendant la même période (octobre 1907 - février 1908) et dans la même revue (*Messidor*) que quatre histoires d'aventures du baron d'Ormesan, avant d'être intégré comme celles-ci dans *L'Hérésiarque et Cie*. Si l'on en juge par leur proximité avec le roman criminel-policier, ce n'est probablement pas un hasard. Par ailleurs, l'histoire du « Matelot d'Amsterdam » ne manque pas d'éléments qui, rappelons-nous, font penser à certaines histoires extraordinaires d'Edgar Poe, par exemple « Le Roi Peste » et « Double assassinat dans la rue Morgue ». Environ quatre ans après la publication de l'aventure du matelot hollandais, Apollinaire fait paraître « L'Ingénieur hollandais » dans *Les Soirées de Paris*. Ce conte criminel deviendra « La Rencontre au cercle mixte » dans le recueil *Le Poète assassiné*.

Que ce soit « Le Matelot d'Amsterdam » ou « La Rencontre au cercle mixte », chaque histoire présente une intrigue morbide proche de celles de ce que l'on appellera

plus tard le « roman noir », le lecteur apprenant comment une rencontre aléatoire aboutit à un crime de passion. Il n'est pas difficile de constater une certaine analogie entre l'aventure du matelot et celle de l'ingénieur : des héros d'une même origine ethnique voyagent dans un pays étranger et tombent dans le piège d'un démon sadique. Apollinaire conteur déploie soigneusement ses projets criminels devant nos yeux – projets convenables entremêlant des menaces, des cris, des coups de revolver, des émotions et des corps abattus – en y introduisant toutefois différents rebondissements et des dénouements atroces.

Si « Le Matelot d'Amsterdam » commence par une affaire banale (commerciale) entre deux hommes, la trame centrale se révèle complexe, déterminée par une sorte de relation à trois inattendue (l'assassin-gentleman, sa femme et le matelot innocent qui remplace peut-être un amant absent)¹⁰⁶, avant de s'achever par un fait si grotesque que l'on croit lire un conte cruel (l'auteur du crime écoute le perroquet du matelot mort qui répète sans cesse les derniers mots de la femme assassinée). Quant à « La Rencontre au cercle mixte », il s'agit exclusivement d'un jeu à deux, d'abord celui de la séduction entre un homme et une femme, puis celui de l'amour passager sous forme d'un échange de coups acharné entre deux hommes (la femme étant en réalité un aventurier sadique en déguisement). L'histoire se termine par la découverte de deux cadavres : le coupable présumé périt avec sa victime.

En tant que marqueurs des faits divers, l'aventurier et le joueur sont deux types de personnages louches qui paraissent de manière récurrente dans notre corpus. Hormis les deux joueurs de « La Rencontre au cercle mixte », nous pouvons encore citer comme exemples le joueur qui se suicide par une balle tirée « à sa bouche » après une perte fatale dans « Le Poète assassiné » – ce drame traumatise François des Ygrées et incite aussi ce dernier à « se fai[re] sauter la cervelle » avec un revolver – ou bien le joueur sans ombre qui « se tir[e] une balle dans la bouche » devant le petit David Bakar dans «

¹⁰⁶ Ce drame de la jalousie rappelle notamment celui de « La Comtesse d'Eisenberg ». En effet, ces deux récits ont été publiés presque en même temps dans les revues, en octobre 1907 (avec seulement huit jours de décalage). Ayant tous les deux au cœur de l'histoire un couple aristocrate dont la relation est empoisonnée par l'éventuelle infidélité de l'élément féminin, l'un semble compléter l'autre. Car si Apollinaire s'intéresse à la vengeance du mari dans « Le Matelot d'Amsterdam », il prépare l'ultime revanche de la femme tout au long de « La Comtesse d'Eisenberg ». Or, à la différence de l'aventure du matelot proprement inscrite au registre criminel-policiier, l'histoire de la comtesse a plutôt une tonalité folklorique (allemande) assez proche de « La Rose de Hildesheim [...] ».

Le Départ de l'ombre ». Le terme « aventurière » donne même son titre à un conte apollinarien dont l'héroïne s'enrichit grâce à ses mariages annuels et divorces successifs avec des hommes fortunés. Certes, aucun crime sanglant n'est signalé dans cette histoire teintée d'humour (publiée en 1918 dans *Excelsior*), et dans laquelle nous avons plutôt affaire à un escroc en série. Or, le fait que ce soit finalement une « charitable et multiple escroquerie »¹⁰⁷ (*Pr I*, 518) qui ne vise que les riches, nous permet de comparer cette « aventurière charmante » avec le célèbre gentleman-cambrioleur de Maurice Leblanc, qui s'en prend également aux membres de la haute société. En écrivant « L'Aventurière », Apollinaire conteur signe d'ailleurs une sorte de déclaration d'admiration – à travers une des « victimes » de la belle Marianne – pour un personnage ambigu dont l'« âme tortueuse » s'incarne encore chez autres *suspects* dans sa fiction.

Au sujet des avatars, justement, certaines figures apollinariennes sont tout autant aptes à créer de fausses identités que des personnages du roman policier. Le criminel de « La Rencontre au cercle mixte », par exemple, est un imitateur extraordinaire capable de « singer la délicatesse d'une femmelette » et de parler avec une « voix langoureuse » qui n'a « rien de commun » avec sa vraie « voix mâle » (*Pr I*, 364). Pour duper sa victime, il recourt également à l'art du maquillage et du déguisement – deux autres techniques usées par des génies du crime afin de masquer leur vraie identité et de faciliter leurs « coups » –, si bien que cet « homme solidement musclé » se transforme en une femme désirable « aux yeux cernés, minaudière à souhait, élégante et couverte de bijoux » (*Pr I*, 363).

Apollinaire déguise aussi son aristocrate-assassin dans « Le Matelot d'Amsterdam » : en apparaissant sous le nom banal de « Collins » pour louer une villa, lord Finngal prépare son crime prémédité avec des lunettes et « une longue barbe rousse qui pouvait fort bien être fausse » (*Pr I*, 180). Dans « La Suite de Cendrillon ou le Rat et les six lézards », on trouve encore un travesti : Sminthe, le caïd d'une bande de brigands dont les activités consistent à « rançonner les voyageurs sur les grands chemins » (*Pr I*, 525) prend, lui aussi, « un déguisement particulier » de l'autre sexe. C'est bien « en cet état qu'il [est] en mesure de diriger sans risques ses six fripons de compagnons » (*Pr I*, 523).

¹⁰⁷ Une fois qu'elle a accumulé suffisamment de fortune personnelle pendant le temps de la guerre, la belle aventurière veut épouser, « pour de bon », un militant mutilé pauvre. Ici, notre conteur malicieux brouille de nouveau les démarcations entre le bien et le mal.

Influencé par une verve humoristique 1900 et aussi par le roman d'aventures, ce récit est aux antipodes du conte de fées traditionnel, malgré son titre prometteur.

D'ailleurs, le déguisement peut se faire avec un accessoire important de l'imagerie apollinarienne : le masque. Certes, ce motif n'est pas exclusif à la littérature sensationnelle de la Belle Époque, mais il y est couramment exploité par des bandits du genre « western », des figures rocambolesques, des cambrioleurs ou des criminels-dandys lors d'un bal costumé. Un grand malfaiteur au visage caché sous un loup, c'est surtout l'image que l'on a de Fantômas à cause de son portrait dessiné par Gino Starace pour la première couverture du feuilleton de l'édition Fayard (on trouve une image similaire dans l'affiche du film *Fantômas* de Louis Feuillade). Comme le démontre une partie de la thèse de Daniel Delbreil¹⁰⁸, le masque représente parfois l'enjeu même du « jeu autobiographique » d'Apollinaire conteur. Dans ce sens, nous pouvons dire que l'écrivain s'amuse à se déguiser lui-même, afin de filer d'une histoire à une autre comme un héros du feuilleton populaire. Il est à la fois fascinant et amusant de voir que l'*alter ego* idéal d'Apollinaire – la poésie – prend corps en tant que jeune poétesse portant un bonnet-masque et munie d'un revolver (« Un masque dans l'avenue »). La menace émise par la poétesse mystérieuse connote pourtant une cause noble : elle se mobilise pour son art. L'art se permet-il donc tout dans le monde apollinarien ? Nous trouverons peut-être la réponse en étudiant le cas troublant du baron d'Ormesan et ses activités autant créatives que douteuses, dont l'une dépend d'ailleurs de la performance d'un assassin au masque.

C. Le cas du baron d'Ormesan : enquête

C'est le 25 octobre 1907 qu'Apollinaire publie dans *Messidor* la première histoire-aventure d'un héros truculent nommé (selon sa carte professionnelle) le Baron Ignace d'Ormesan, ou, tout simplement (selon son ancien camarade de lycée), Dormesan. Intitulé « Le Guide », ce récit sera suivi par trois autres figurant le même personnage, publiés dans la même revue bi-mensuelle : « La Lèpre » (paru le 2 décembre 1907), « Un beau film » (le 23 décembre 1907) et « Cox-City » (le 18 février 1908). A en juger par les dates de publication plutôt décalées de ces nouvelles, il est difficile de dire que la direction de *Messidor* avait l'intention de soutenir le projet d'une

¹⁰⁸ Daniel Delbreil, *Le Jeu autobiographique dans les contes de Guillaume Apollinaire*, op. cit.

série ou d'un « fascicule » consacré à d'Ormesan (Apollinaire glisse « L'Infaillibilité » dans le numéro du 8 novembre 1907 ; autrement dit, il fait publier ce conte *hérésiarque* entre les apparitions de deux aventures du baron – « Le Guide » et « La Lèpre »). On est alors loin d'une publication structurale à l'instar de celle d'un roman-feuilleton. Néanmoins, l'idée de faire une série d'aventures sera mise en oeuvre plus tard, quand notre écrivain songera à regrouper ses contes écrits entre 1899 et 1910 et à préparer la publication de *L'Hérésiarque et Cie*. Tel qu'on la connaît aujourd'hui, cette série baptisée « L'Amphion faux messie ou histoire et aventures du baron d'Ormesan » comporte au total six nouvelles : hormis les quatre textes de *Messidor* en question, Apollinaire ajoute « Le Cigare romanesque » et « Le Toucher à distance ».

Le fait que le baron d'Ormesan soit « faux », capable de multiplier aisément les identités et d'être partout et de nulle part, lui confère le charisme d'un héros des récits criminels de la Belle Époque. Par ailleurs, ayant un confident avec qui partager ses exploits, ses mésaventures et quelques secrets, cet aventurier apollinarien forme avec son ami une relation confidentielle qui fait penser à celle du célèbre duo Holmes-Watson de Conan Doyle. Dans « Le Guide », les propos du baron sur son métier (adressés au narrateur intrigué) font étrangement écho à ceux de Sherlock Holmes quand ce dernier révèle le sien à un Watson curieux : « [...] Je suis un artiste, [...], qui plus est, j'ai inventé mon art moi-même, et je suis seul à l'exercer. » (Sherlock Holmes : « J'ai un métier qui m'est propre. Je suppose que je suis son seul adepte au monde. Je suis détective consultant [...]. »--- dans *Une Étude en rouge*)¹⁰⁹.

En réalité, d'Ormesan aurait suivi les pas du grand détective anglais si son créateur avait pu faire aboutir deux textes ayant respectivement comme titre « Un vol à l'Élysée » et « Un vol à la cour de Prusse »¹¹⁰. Très probablement conçus à la même période que les autres histoires-aventures du faux baron (Il se peut qu'ils soient également destinés à *Messidor*), ces deux récits inachevés¹¹¹ mettent en scène un baron d'Ormesan «

¹⁰⁹ En tant que critique littéraire, Apollinaire a écrit un article publié en 1912 sur le détective de Conan Doyle (« L'Origine de Sherlock Holmes ») pour évoquer une *clef* possible de ce personnage imaginaire.

¹¹⁰ Voir *Pr* III, 1021-1024.

¹¹¹ Dans le brouillon d'« Un vol à la cour de Prusse », on retrouve un d'Ormesan qui « était sorti la veille de la prison de Fresnes » (*Pr* III, 1023), et qui rejoint son ami sur la place de l'Opéra (nous ne pouvons nous empêcher de sourire au fait que l'ami « venai[t] d'acheter *Messidor* »). Il est clair que ce texte aurait dû être la suite du « Guide » (d'Ormesan « amphion » finit par être incarcéré pour vol dans la prison de Fresnes), mais, comme « Un vol à l'Élysée », l'aventure du héros à la cour de Prusse n'a jamais vu le jour.

détective » dans des contextes assez similaires : un objet précieux est perdu lors d'un banquet prestigieux, parmi des personnalités de haut rang. Or, Apollinaire abandonne ses histoires à mi-chemin pour des raisons inconnues. Mener une enquête, serait-il une besogne trop sérieuse pour son aventurier ?

À la fois « enchanteur et enchanté » (l'expression de Daniel Delbreil)¹¹² dans la série qui lui est consacrée, d'Ormesan joue tour à tour le rôle d'un guide pas comme les autres (ou d'un artiste de la promenade), d'un cinéaste, d'un ravisseur, d'une âme charitable « romanesque », d'un voyageur dupe, d'un maquereau, d'un gérant de *saloon*, d'un aventurier anthophage, d'un faux messie ou d'un inventeur d'un engin de l'omniprésence. Il est fascinant de voir que, peu avant l'apparition de *Fantômas* en 1911, Apollinaire imagine déjà un prédécesseur de l'antihéros à mille facettes qui va marquer la littérature populaire de la première moitié du XX^e siècle. En fait, le baron d'Ormesan est reconnu aujourd'hui comme un double littéraire d'un certain Géry Pieret, ancien secrétaire belge d'Apollinaire et responsable du vol des statuettes au Louvre en 1911.

L'écrivain lui-même l'a confirmé, d'ailleurs, au cours d'un interrogatoire devant le juge d'instruction en 1911, à cause de la fameuse affaire en question : « [c]'était un « type » curieux et intéressant et je m'en servais comme sujet pour un héros de mon roman *Hérésiarque et Cie* » / « [s]es conversations et le récits de ses avatars m'intéressaient comme documentation littéraire. ». Comme le décrit Jacqueline Stallano, qui a entamé un travail de documentation (les extraits de presse, les lettres et les cartes postales de Pieret à Apollinaire et Marie Laurencin) pour reconstituer une partie de la vérité concernant l'existence rocambolesque de Géry Pieret, cette « relation encombrante » apporte autant d'amusement que d'affolement dans la vie de l'écrivain¹¹³. Cela se reflète en partie dans la relation paradoxale entre d'Ormesan et son ancien condisciple, un certain M. Jourdain, dans « L'Amphion faux messie ou histoire et aventures du baron d'Ormesan ».

¹¹² En étudiant la construction globale du recueil *L'Hérésiarque et Cie*, Daniel Delbreil réserve la dernière partie de son analyse à l'organisation des six histoires-aventures du baron d'Ormesan, sous le titre du « Cycle de d'Ormesan l'Enchanteur ». Il insiste notamment sur les rapports sous-jacents entre la geste du baron et le mythe de « l'enchanteur pourrissant ». Voir *Apollinaire et ses récits*, op. cit., pp.672-675.

¹¹³ Jacqueline Stallano, « Une relation encombrante : Géry Pieret », *Amis européens d'Apollinaire*, Actes du colloque de Stavelot (1993), Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp.10-29. Pour les deux citations ci-dessus, la chercheuse les a relevées de deux journaux de l'époque. Se rapporter à « Une relation encombrante : Géry Pieret », p.14 et p.16.

Parmi de nombreux documents et anecdotes savoureuses fournis par la communication de Jacqueline Stallano, nous en retenons deux qui concernent notre recherche : 1) En remettant la tête ibérique dérobée à *Paris-Journal* (la revue sert d'intermédiaire entre lui et le musée), Géry Pieret se présente effectivement sous le pseudonyme apollinarien – le « baron Ignace d'Ormesan » ; 2) Dans une lettre datée du 30 décembre 1912 à Marie Laurencin, Pieret parle de sa condamnation en Égypte et se défend par une référence à un roman-feuilleton encore dans l'air du temps :

« Dix ans de prison pour un dédoublement ! Vraiment, ce n'est pas chic. D'après ces données, que n'administre-t-on les travaux forcés à l'auteur de Fantômas ? Il est écrit que les novateurs commenceront toujours par être incompris. »¹¹⁴.

Pieret se compare toujours à un artiste méconnu, depuis sa première grande infraction au sein d'un régiment de cavalerie en 1905¹¹⁵. Aussi n'est-il pas étonnant de le voir livrer à son ami « Kostro » (un surnom d'Apollinaire) un récit plein de connotations dramatiques pour conter une de ses « aventures abracadabrantes » en Belgique, en relatant comment il a échappé à toute punition sévère et finalement au service militaire en 1906¹¹⁶. Le destin fabuleux de Géry Pieret se conforme bien à une réalité dans le roman criminel-policier : chez les plus grands héros du genre, on trouve souvent un **acteur** talentueux (Rocamboles, Arsène Lupin, Sherlock Holmes, Fantômas,...), en d'autres termes, un artiste déguisé. Bref, la formule de ce mythomane haut en couleur – « vous avez affaire à un artiste et l'art excuse tout ! » – semble donner le ton de trois aventures de la geste de d'Ormesan (« Le Guide », « Un beau film », « Le Toucher à distance »).

La première aventure du baron d'Ormesan comporte effectivement une délinquance commise au nom de l'art. Le soi-disant *amphion* dans « Le Guide » est finalement arrêté pour le vol des bijoux, même s'il prétend que sa démarche illégale fait partie d'une représentation esthétique de « l'amphionie » (un nouvel art inventé par

¹¹⁴ Mots cités par Jacqueline Stallano. *Ibid.*, p.24.

¹¹⁵ Comme il le raconte dans une carte postale à son ami « Kostro » (un surnom d'Apollinaire donné par les amis) : « Messieurs ai-je dit aux jurés [de la cour militaire], vous avez affaire à un artiste et l'art excuse tout ! ». On croirait entendre la voix du baron d'Ormesan. *Ibid.*, p.14.

¹¹⁶ « Tout d'abord, en voulant réintégrer mon pays natal [i.e. la Belgique], je me suis fait bellement pincer et n'ai eu d'autre ressource, au Conseil de Guerre qui devait statuer sur mon sort, que de simuler la folie. Et j'ai si bien réussi mon personnage que je suis actuellement au dépôt de mon régiment, [...] et la veille d'être définitivement licencié pour cause de « déséquilibre mental ». Mais il y a, comme toujours la note comique : le déséquilibré s'est pris d'une nouvelle passion pour la littérature et il y a quinze jours a été inséré dans la « Chronique » un des principaux journaux libéraux de Bruxelles. Je t'envoie ci contre la copie de l'œuvre en question [...] ». *Ibid.*, p.15.

Apollinaire et sur lequel nous reviendrons plus tard). De même pour « Un beau film », dont l'incipit est une sorte de confession d'un criminel hardi au goût raffiné :

« Qui n'a pas un crime sur la conscience ? demanda le baron d'Ormesan. Pour ma part, je ne les compte plus. J'en ai commis quelques-uns qui m'ont rapporté pas mal d'argent. Et si je ne suis pas millionnaire aujourd'hui, il faut accuser mes appétits plutôt que mes scrupules. » (*Pr I*, 198)

Ses « appétits », liés sans doute à un souci esthétique, le conduisent à exercer le métier de cinéaste et surtout à entreprendre la « représentation d'un crime », un vrai. Tel sujet grotesque nécessite par conséquent l'organisation d'un meurtre prémédité, complété par le kidnapping des passants comme *acteurs*. Le dandy anonyme qui joue, *malgré lui*, le rôle de l'assassin au masque est impressionnant : sa prestance, sa désinvolture et son habileté, tout cela faisant de lui une sorte de figure annonciatrice de Fantômas (« Un beau film » est publié en 1907, donc environ trois ans **avant** la naissance du héros de Pierre Souvestre et Marcel Allain, rappelons-le !).

Quant à la distribution des (vrais) victimes dans leur « beau film », le cinéaste et son équipe redoutable prennent soin de choisir un jeune couple dont l'apparence élégante est « très propre à fournir les éléments intéressants d'un crime sensationnel » (*Pr I*, 199). La force de l'ordre joue le rôle de dupe, tandis que les hors-la-loi restent impunis. Vers la fin de l'histoire, d'Ormesan & Co produit encore un autre film, montrant l'exécution d'un homme accusé à tort pour l'affaire du meurtre du jeune couple. En somme, parmi les six histoires-aventures de d'Ormesan, « Un beau film » est le récit le plus proche de la veine du roman criminel-policier du XIX^e siècle.

« Cox-City » s'inspire quant à lui d'un autre sous-genre de la littérature populaire, ce qu'Apollinaire lui-même appelle « les épopées populaires américaines », parmi lesquelles on peut citer les fascicules de *Nick Carter* ou de *Buffalo Bill*. Le baron d'Ormesan y manifeste moins de penchant *artistique* et s'engage cette fois-ci dans une ruée vers l'or en Amérique. Comme dans les cas des plus grands westerns, la femme et l'argent (l'or, en l'occurrence) sont deux motifs indispensables : le baron-aventurier forme couple avec une prostituée en tant que maquereau/amant et s'associe avec un aventurier nommé Chislam Cox. Avec la troupe de ce dernier, ils partent en quête de l'or de la Colombie britannique¹¹⁷. Ils trouvent bien ce qu'ils recherchent et bâtissent une

¹¹⁷ On trouve une autre référence à la ruée vers l'or dans « La Rencontre au cercle mixte » : l'ingénieur hollandais Van der Vissen a fait « dans les mines de la Colombie une assez grosse fortune » avant de

ville cosmopolite nommée d'après le patronyme du chef. Cependant, cette communauté roulant sur l'or se confronte bientôt à de rudes conditions météorologiques. Impossible d'acheminer des provisions, les habitants de Cox-City n'ont d'autre choix que de se suicider sur l'ordre de Chislam Cox. Le baron est le seul survivant de cette affaire tragique, mais il doit se nourrir du corps de sa maîtresse avant de trouver de l'aide à l'extérieur. Proxénétisme, ruée vers un pays en or, suicide collectif, anthropophagie, il y a, certes, de quoi plaire aux lecteurs de la littérature sensationnelle. Or, si l'on considère d'Ormesan comme un génie du crime à l'image d'un Arsène Lupin ou d'un Fantômas, il est évident que le problème de telles comparaisons se pose dans « Cox-City », de même que dans « La Lèpre » et « Le Cigare romanesque », où la nature du pseudo-feuilleton apollinarien paraît troublante.

Ayant la posture de **victime** dans ces trois récits, d'Ormesan n'est pas maître de son propre destin et risque parfois de ne pas être l'acteur principal de son « histoire ». L'aventurier survivant de « Cox-City » cède même sa place d'« enchanteur » à Chislam Cox¹¹⁸ et se voit entraîné dans une mésaventure quasiment fatale, tandis que le voyageur effrayé de « La Lèpre » ne semble pas être la même personne que le prodige qui intimide des communautés juives dans « Le Toucher à distance ». En ce qui concerne le cas le plus curieux, « Le Cigare romanesque », « [l]e baron d'Ormesan n'est ici qu'un prétexte, comme dans « La Lèpre » qui suit. On peut se demander si Apollinaire n'avait pas eu l'intention de composer toute une « geste » du livre. » (*Pr I*, 1146 : la notice de Michel Décaudin). Contrairement à un (anti)héros qui enchaîne les exploits dans un roman d'aventures classique, la personnalité du baron a même de la peine à s'imposer dans ces deux histoires-là. S'il existe dans « Le Cigare romanesque » un drame (les parents de Dolorès l'enferment dans un couvent contre son gré) et une aventure « romanesque » (« le Roméo havanais » enlève Dolorès, « sa Juliette »), d'Ormesan n'y prend pas part personnellement. En outre, le baron souffre pour cette affaire exotique, fumant au début de l'histoire un mauvais cigare (dans lequel l'héroïne glisse un message) et vivant à la fin un espoir perdu (on ne lui envoie jamais les « cigares du premier choix » promis).

poursuivre ses aventures à Paris.

¹¹⁸ Voici un témoignage du baron sur le pouvoir hypnotique de la parole de Chislam Cox : « Il [Cox] entremêlait dans ses discours : Christ, Darwin, la Banque d'Angleterre, et, Dieu me damne si je sais pourquoi, la papesse Jeanne. Ce Chislam Cox était très convaincant. Je m'enrôlai dans sa troupe [...]. » (*Pr I*, 209).

Voilà donc quelques paradoxes dans l'œuvre d'un Apollinaire « feuilletoniste ». En effet, la nature « évanescence » de son héros¹¹⁹ est à la fois la source des déceptions et des merveilles de ses aventures, dans lesquelles d'Ormesan peut s'effacer parfois de la trame principale en passant au second plan¹²⁰. En effet, *le comble* se trouve dans « Le Toucher à distance », dernière histoire du cycle « d'Ormesan ». Sous le regard du monde entier, celui-ci pousse son art à la perfection (sa faculté « évanescence », son « don des langues, qui fai[t] de sa vie une Pentecôte quotidienne ») pour jouer le rôle du faux Messie, au point de pouvoir duper son propre ami (le narrateur principal du « Toucher à distance »). Or, le drame se prépare et explose finalement avec six coups de revolver : le Watson apollinarien finit par se révolter et tuer son Holmes louche. Il s'agit donc d'un renversement de pouvoir qui va du protagoniste principal à un personnage secondaire, celui qui restait jusqu'ici plutôt dans l'ombre de l'aventurier charismatique. Cet épisode surprenant ne pourrait-il être considéré également comme une révolte de la part d'un Apollinaire prosateur face à un modèle classique créé par Conan Doyle ?

De plus, la manière peu sophistiquée et cocasse du narrateur de se débarrasser du corps de sa victime (« [...] je le jetai par la fenêtre »), serait un autre contre-pied aux récits de « détectives ». Comme nous l'avons déjà constaté dans nos analyses précédentes sur Apollinaire et le merveilleux / le fantastique, le facteur comique nuit souvent à l'efficacité des genres littéraires dont Apollinaire prosateur s'inspire. Ici, par rapport au roman policier typique, il manque justement le rôle clé de l'inspecteur, d'un Juve par exemple ; par contre, c'est l'ami de d'Ormesan qui agit à la place de la force de l'ordre en exécutant le génie du crime, « dont les aventures, surprenantes ou amusantes, ont fait longtemps [s]es délices » (*Pr* I, 223).

En imaginant la série « L'Amphion faux messie ou histoire et aventures du baron d'Ormesan », un Apollinaire « touche-à-tout » expérimente donc la structure et les éléments du feuilleton d'aventures, sans déterminer l'orientation de ce cycle. La diversité thématique fait du baron d'Ormesan un personnage polyvalent purement apollinarien. En effet, la vie de cette personnalité fabuleuse est trop complexe pour que

¹¹⁹ Selon Daniel Delbreil, le motif du cigare est l'« objet-emblème de d'Ormesan », qui est « un personnage évanescence ». Voir *Apollinaire et ses récits*, *op. cit.*, p.450. Notons que cette fugacité est d'ailleurs un trait commun chez les maîtres-criminels des feuilletons.

¹²⁰ En tant que narrateur d'« Un beau film », le baron met en scène un assassin charismatique qui domine, à sa place, la trame centrale (le meurtre) du récit ; il tient aussi un rôle plutôt secondaire dans « Le Cigare romanesque ».

l'on la mette simplement aux rangs des super-héros populaires au XIX^e siècle. Cela n'empêche pourtant que l'apparition fugace de l'aventurier apollinarien peut être considérée comme présage de la gloire à venir de Fantômas.

4. Apollinaire et la science-fiction

Homme au seuil d'un nouveau monde qui progresse et se renouvelle sans cesse, Apollinaire est tombé sous le charme des merveilles dites « scientifiques » dont ses contemporains et lui furent témoins. Friand des bizarreries et des nouveautés, il est destiné à devenir un grand lecteur des récits d'anticipations qui combinent justement ces éléments. Si, depuis la Renaissance, les hommes de lettres désenchantés par la magie se sont tournés vers la science pour chercher l'inspiration – ce « merveilleux nouveau » (un terme de Roger Bozzetto, théoricien de *La Science-fiction*¹²¹) né avec les travaux de Copernic, Galilée, Kepler et C^{ie} –, c'est la révolution industrielle du XIX^e siècle qui apporte un second souffle aux récits d'imagination « scientifique ». Dès lors, les milieux littéraires occidentaux se libèrent progressivement du romantisme noir et de sa hantise de l'au-delà. Les écrivains cultivent un goût pour les laboratoires, les machines et les extraterrestres (notons que le second thème fascinait déjà les esprits les plus lumineux de la Renaissance) ; les adeptes modernes tels que les futuristes développent même une « esthétique mécanique » à travers leurs oeuvres.

Étant journaliste et écrivain au carrefour de deux ères, Apollinaire est sensible à la modernité éclatante qui l'entoure. Le poète en lui, par exemple, se dit « aime[r] la grâce » d'une jolie « rue industrielle » :

« Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylo-
graphes
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y
passent
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et des murailles
Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent » (Po, 39)

Avant d'examiner de près les éléments de l'imagination « scientifique » d'Apollinaire prosateur, parcourons d'abord quelques articles journalistiques de l'écrivain, qui décèlent son goût pour les récits d'anticipation et surtout certains thèmes spécifiques auxquels il s'intéresse¹²².

Rappelons tout d'abord que les « romans fantastico-scientifiques » (un terme

¹²¹ Roger Bozzetto, *La Science-fiction*, Armand Colin, 2007.

¹²² À part les volumes II et III des *Oeuvres en Prose* d'Apollinaire (La Pléiade), nous avons ici comme support une autre notice signée Daniel Compère pour l'article « Science-fiction » : le chercheur propose une synthèse concernant la présence de la SF et de ses composants dans la critique d'Apollinaire. Notice à paraître dans *Dictionnaire Apollinaire*, Honoré Champion, *op. cit.*

d'Apollinaire) ne sont classés sous le nom propre dit « science-fiction » (en abréviation : la SF) qu'en 1929 : on doit cette domination à un éditeur américain, Hugo Gernsback. D'après Jacques Van Herp, la publication de la première science-fiction remonte néanmoins à 1634, année où paraît *Somnium* de Johannes Kepler¹²³. La critique littéraire d'Apollinaire montre que l'écrivain est conscient de la contribution des auteurs de la Renaissance à « la littérature d'imagination scientifique » (un terme de R. Bozzetto). Dans un article paru en 1917 et titré « L'Abbé Bordelon dans les tranchées » (*Mercur de France*), il fait l'éloge d'un certain abbé Bordelon, écrivain fantaisiste du XVII^e siècle dont *Les imaginations de M. Oufle* fait rêver René Dalize (tué pendant la guerre de 1914, l'ancien camarade d'Apollinaire n'a jamais eu l'occasion de promouvoir les oeuvres de Bordelon comme il souhaitait le faire après la guerre). Selon Apollinaire critique, cet auteur peu connu est un « aimable et bizarre prédécesseur de Jules Verne et de Wells » (*Pr II*, 1355).

Le dernier, c'est bien Hubert George Wells, grand écrivain britannique de la SF¹²⁴. Son nom et ses ouvrages sont cités à plusieurs reprises dans les chroniques d'Apollinaire. Wells y est comparé avec les écrivains français comme Jules Verne, Maurice Renard, Stendhal ou encore William Chambers Morrow. Dans une critique parue dans *La Phalange* en 1908, Apollinaire parle d'ailleurs avec enthousiasme de Maurice Renard et de son *Docteur Lerne, sous-dieu*. Inspiré par *L'Île du docteur Moreau* de Wells, le roman de Renard, dont le héros « présente les apparences multiples d'un Protée », est classé par le critique de *La Phalange* « au-dessus des fantaisies de l'Anglais Wells auquel il est dédié ». D'ailleurs, comme nous le verrons par la suite, un conte « clinique » d'Apollinaire s'inscrit également dans ce type de récits mis sous le signe (fort) de la mythologie antique.

En outre, Apollinaire évoque une source d'inspiration possible de *L'Île du docteur Moreau* dans un autre article, « Gogol, Wells » (juin 1914, *Les Soirées de Paris*) : il s'agit du *Faiseur des monstres* d'un romancier américain d'origine française, Morrow, à qui Wells emprunte le sujet et le nom pour son médecin fou (selon Apollinaire, le

¹²³ Jacques Van Herp, *Panorama de la science-fiction : les thèmes, les genres, les écoles, les problèmes*, Marabout Université, 1975, p.27.

¹²⁴ Dans la première partie de cette thèse, nous avons évoqué une analyse du pataphysicien Jarry sur *La Machine à explorer le temps* de H.G. Wells. Voir *supra*, dans la partie I, la section « La problématique spatio-temporelle et le facteur H.G. Wells ».

patronyme de Morrow devait « s'écrire autrefois Moreau », c'est-à-dire avant l'expatriation de la famille Morrow aux États-Unis). Dans le même article, le critique met également le doigt sur un grand défaut de l'écriture de Wells : « [...] chez Wells l'imagination devenait malaisément concrète et que, même vive, il ne savait nullement la conduire, la développer pour la réaliser. » (*Pr* II, 974). De ce point de vue, Jules Verne sort vainqueur aux yeux d'Apollinaire. Celui-ci accorde toutefois la place du « maître » à l'auteur de *La Machine à explorer le temps* en matière d'« imagination scientifique, fantastique et même satirique ». Une imagination puissante qui sera assimilée plus tard à la prophétie.

En 1916, à l'époque de la guerre, Apollinaire s'émerveille avec ses contemporains devant le pouvoir visionnaire de H.G. Wells, qui a avancé une anticipation de la guerre de tranchées et aérienne avec la publication de *La Guerre des mondes* (1898), « quinze ans auparavant ». Deux fantaisies wellsiennes font d'ailleurs rêver un Apollinaire militant – c'est-à-dire « la machine à explorer le temps » et « l'homme invisible » – lesquelles devraient rendre « les plus grands services » aux armées françaises, comme il le dit dans un article anecdotique intitulé « Stendhal et Wells ». En effet, notre prosateur retravaille même à sa propre manière les deux thèmes de Wells en question et les réintègre dans ses deux contes, « Le Roi-Lune » et « La Disparition d'Honoré Subrac ». Terminons ce petit florilège de références wellsiennes par un détail intéressant : le goût d'Apollinaire pour la SF ne se porte pas uniquement sur la médecine ou la technologie, et va jusqu'à l'astronomie. D'abord dans *Le Journal du soir* (où il rédige un article titré « À propos de Mars », en 1909), ensuite dans sa chronique du *Mercur de France* (« M. Paul Bourget et les aliénés », 1913), Apollinaire fait allusion à un ouvrage de Wells dont il conserve effectivement un exemplaire dans sa bibliothèque : *Les Premiers hommes dans la lune*.

En général, il est vrai que le poète Apollinaire partage nombre de points communs avec les auteurs de SF : la soif intellectuelle pour ce qui est nouveau ou inconnu, le lien lointain avec la mythologie greco-romaine, l'ultime rêve de pouvoir conquérir le temps et l'espace, la faculté visionnaire, etc. D'ailleurs, le distinguo entre la mission du poète moderne et celle des inventeurs, défini dans *L'Esprit nouveau et les poètes*¹²⁵, pourrait

¹²⁵ « [...] c'est au poète d'en imaginer des nouvelles que les inventeurs puissent à leur tour réaliser. » (*Pr*

être appliqué pour différencier un écrivain de SF d'un vrai scientifique. Si l'on se réfère aux « grands thèmes » de la science-fiction relevés par Jacques Van Herp, Apollinaire semble en avoir traité au moins trois (à savoir « le voyage dans le temps », « l'homme modifié » et « les immortels et les ressuscités »¹²⁶) dans ses récits d'imagination. Or, s'agit-il des mêmes techniques qu'emploient les auteurs de la SF ? Tous les rapprochements que nous venons d'évoquer entre Apollinaire, ses récits d'anticipation et la science-fiction exigent effectivement des analyses nuancées. Car si tout cela semble indiquer que l'écrivain a par nature l'étoffe d'un grand auteur de SF, il ne l'est jamais réellement. Connu pour sa recherche sur le rapport entre Apollinaire et la science-fiction, Mihailo Pavlović décrit l'écrivain comme un « inventeur amusé »¹²⁷, en raison de la présence d'un certain humour dans les récits apollinariens. Le manque de sérieux, comment influe-t-il sur la forme et la nature des « inventions » apollinariennes ? Quels sont les thèmes et les traits de l'imagination dite « scientifique » de notre prosateur ?

A. L'imagination scientifique apollinarienne

L'avancement des technologies depuis le XIX^e siècle semble apporter un espoir (illusoire ?) aux mortels qui, des torches électriques en main, croient percer enfin quelques secrets du Créateur. Désormais, on veut monter aussi haut que la Providence, remodeler l'univers et résoudre la problématique spatio-temporelle qui entravait jusque là les activités humaines. Comme beaucoup d'auteurs de romans d'anticipation et, plus tard, ceux de la SF, Apollinaire caressera toujours l'idée de pouvoir maîtriser le temps et l'espace jusqu'à atteindre l'éternité – l'état divin – à travers son écriture¹²⁸. Alors que cela pourrait prendre forme d'une recherche métaphysique ou d'une démarche plutôt lyrique, il fabrique également dans sa fiction de véritables engins *imaginaires*, lesquels permettent aux personnages d'être partout en même temps (« Le Toucher à distance ») ou d'embrasser (littéralement) le passé (« Le Roi-Lune »). C'est bien grâce à cet aspect « pragmatique » que l'on peut inscrire certaines des histoires apollinariennes dans la lignée de la SF¹²⁹. En outre, le contexte historique – le conflit international de 1914 en

II, 950).

¹²⁶ Jacques Van Herp, *Panorama de la Science-fiction*, op. cit., pp. 49-52, 187-202.

¹²⁷ Mihailo Pavlović, « Apollinaire et la science-fiction », *Regards sur Apollinaire conteur*, Actes du colloque de Stavelot (1973), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (8), Lettres modernes, Minard, 1975, pp.23-41.

¹²⁸ *Ibid.*, pp.32-35.

¹²⁹ « [...] c'est en inventant des « machines » et en montrant leur emploi avec toutes ses conséquences

l'occurrence – incite aussi Apollinaire conteur à imaginer avec une verve humoristique les locomotives alimentées non par l'électricité, mais par l'énergie humaine (« Trains de guerre »). À part les machines, nous trouvons encore parmi ses créatures des « corps modifiés » ou prodigieux, capables de disparaître en un clin d'œil tout en restant *sur place* (« La Disparition d'Honoré Subrac »), de s'évader (mentalement) de la « quatrième dimension » (« L'Infirmes divinisé ») ou de rivaliser avec les monstres mythologiques grâce à un laboratoire eugénique (« Chirurgie esthétique »). Un médecin apollinarien propose de surcroît un traitement visant à accélérer le développement des enfants pendant la Première guerre mondiale, afin de fournir de l'effectif aux armées françaises (« Traitement thyroïdien »).

« Le Toucher à distance » du baron d'Ormesan ubiquiste propose le meilleur exemple de l'imagination « scientifique » d'Apollinaire autour du temps et de l'espace. Combinant deux domaines *a priori* conflictuels – la religion et la science (Apollinaire poète refera le même trois ans après avec « Zone », où la religion connaît une sorte d'exaltation grâce à l'aviation), notre conteur *hérésiarque* réalise dans ce récit un miracle du siècle : l'homme parvient à se faire passer pour une divinité (« le plus miraculeux des mortels », le (faux) messie des peuples juifs), à l'aide des techniques du son et de l'image (« [...] des recherches ayant trait à la télégraphie et la téléphonie sans fil, à la transmission des images photographiques, à la photographie en couleurs et en relief, au cinématographe, au phonographe, etc. » (*Pr I*, 219)). Non dénuée de bon sens, la théorie de d'Ormesan sur le pouvoir du « toucher à distance » paraît plausible :

« De même que la voix peut se transporter d'un point à un autre très éloigné, de même que l'apparence d'un corps, et les propriétés de résistance par lesquelles les aveugles en acquièrent la notion, peuvent se transmettre, sans qu'il soit nécessaire que rien relie l'ubiquiste aux corps qu'il projette. J'ajoute que le nouveau corps conserve la plénitude des facultés humaines, dans la limite où elles sont exercées à l'appareil par le véritable corps. » (*Pr I*, 219)

Les corps postiches produits par les appareils de d'Ormesan ne sont donc pas moins *vrais*, gardant tous les caractères et fonctions du « véritable corps » original, y compris la fécondité et la mortalité. C'est comme si l'auteur voulait ainsi donner *corps* et surtout de la crédibilité à sa « vérité supposée », vouée ici à la simultanéité et l'ubiquité. Plus tard, en faisant du palais souterrain de son Roi-Lune une sorte de paradis de la haute technologie en 1912 (des lieux équipés de lampes électriques

qu'Apollinaire entre, pour ainsi dire officiellement, dans le domaine de la science-fiction. » *Ibid.*, p.26.

multicolores, de machines du temps et de la T.S.F), Apollinaire manifeste en temps et lieu une ambition identique.

L'auteur du « Roi-Lune » conçoit d'abord des engins à l'usage d'un groupe de libertins du début du XX^e siècle, pour que ces derniers puissent posséder leurs objets de désir venus du passé. D'après les descriptions du narrateur, il s'agit vraisemblablement d'un mini-téléviseur ceinturé, auquel l'utilisateur peut s'attacher afin de jouir pleinement des visions suggestives projetées sur l'écran. En effet, à part une référence au mythe d'Ixion et de Junon mentionnée dans l'histoire, cette curieuse invention – les « boîtes » assimilées à « des cimetières, où ces nécrophiles déterrent des cadavres amoureux » (*Pr* I, 310) – pourrait avoir encore comme source d'inspiration un acte nécrophile¹³⁰ imaginé par le marquis de Sade, à qui Apollinaire avoue toute son admiration dans *Les Diables amoureux*. Le narrateur du « Roi-Lune » explique la base théorique de la mécanique qui facilite cette neo-nécrophilie :

« J'imagine que l'étude approfondie de l'histoire, surtout de la chronologie, devait être indispensable aux constructeurs [des engins d'amour]. Ils fixaient leur appareil sur l'emplacement où ils savaient qu'à telle date tel personnage féminin avait couché et mettant la mécanique en marche lui faisaient atteindre la date et l'heure exacte où ils pensaient pouvoir rencontrer le sujet dans l'attitude convenable. » (*Pr* I, 311)

Si H.G. Wells appelle son héros principal « l'Explorateur du Temps » et vante la commodité de sa machine pour un historien qui « pourrait retourner en arrière et vérifier les récits qu'on nous donne de la bataille de Hastings »¹³¹ dans *La Machine à explorer le temps*, Apollinaire, lui aussi, veut que ses appareils puissent faciliter les travaux des « explorateurs des temps révolus » qui seront capables, par exemple, de « reconstituer, rouleau par rouleau, la vie de Napoléon » (*Pr* I, 311) et de revisiter éventuellement toute l'Histoire.

Alors que le passé et le présent peuvent *s'unir* dans un même lieu (au sein du palais merveilleux du Roi-Lune apollinarien), les différents espaces géographiques peuvent *se trouver* (au sens figuré du terme) dans le même lieu grâce à un engin

¹³⁰ Tel acte est repris d'ailleurs dans une scène crue dans *Les Onze mille verges*. On y voit un Cornaboeux nécrophile qui s'acharne sur le cadavre de Mariette : « Un peu avant la jouissance, il introduisit sa main dans la vulve encore tiède et y faisant entrer tout son bras, il se mit à tirer les boyaux de la malheureuse femme de chambre. Au moment de la jouissance **il avait déjà tiré deux mètres d'entrailles et s'en était entouré la taille comme d'une ceinture de sauvetage.** » (*Pr* III, 911. Nous soulignons).

¹³¹ Herbert George Wells, *La Machine à explorer le temps*, suivi de *L'Île du docteur Moreau*, traduit par Henry D. Davray, coll. « Folio », Gallimard, 1957, p.18.

phonographique :

« Les microphones perfectionnés que le roi avait à sa disposition étaient réglés de façon à apporter dans ce souterrain les bruits les plus lointains de la vie terrestre. Chaque torche actionnait un microphone réglé pour telle ou telle distance. » (*Pr I*, 315)

Avec cette machine, le Louis II de Bavière apollinarien arrive donc à faire un tour du monde auriculaire sans quitter son siège. Comme d'Ormesan-faux messie, « l'auguste noyé postiche du lac de Sternberg » trouve la clef de la simultanéité et de l'omniprésence, deux privilèges généralement réservés à un être divin. Vers la fin de l'histoire, le roi bavarois accomplit encore un autre prodige – l'Ascension –, en se servant d'un instrument ceinturé « assez semblable à un réveille matin » (*Pr I*, 318).

Comparés à « une troupe d'oiseaux migrateurs » par le narrateur (témoin émerveillé), Louis II et ses compagnons qui s'envolent dans les airs nous font penser naturellement à « Zone », dans lequel « le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs » est également entouré de sa suite (les anges, Icare, Enoch et C^{ie}) et en plus, de différentes espèces d'oiseaux venant de l'Afrique, de l'Amérique et de la Chine. D'ailleurs, ce n'est peut-être pas un hasard si les « aviateurs » dans « Le Roi-Lune » se voient attachés à des engins qui ressemblent à une **horloge** et comparés à une formation d'« **oiseaux migrateurs** », l'un représentant **le temps** et l'autre, **l'espace**.

Comme l'aviation, le transport ferroviaire stimule l'imagination « scientifique » de notre prosateur qui, en s'appuyant aussi sur l'expérience guerrière, publie en 1918 « Trains de guerre » dans *La Baïonnette* (une revue « cocardière »). Sous forme de lettre, l'expéditeur dévoile un complot bizarre dont lui et sa famille sont victimes. Embarquant sur un train pour partir en vacances, ce malheureux découvre avec ses compagnons qu'ils font tous désormais partie d'une expérience pilotée par un mécanicien « bizarre et ingénieux ». L'idée est simple : les passagers sont invités à attacher autour de leur cou un fil qui se lie avec le dispositif mécanique installé dans la locomotive. Le scientifique cherche à savoir à quel point la chaleur dégagée par les corps humains peut faire marcher et accélérer le train ; le voyage ne se terminera que le jour où il arrivera à une conclusion satisfaisante. Au premier abord, le titre du récit pourrait paraître prosaïque, faisant supposer qu'il est question des voitures de chemin de fer circulant en temps de guerre. C'est en lisant l'histoire que le lecteur découvre la vraie signification de ce titre métaphorique : le train singulier est assimilé à « une tranchée en mouvement » (*Pr I*,

524), où les hommes se réfugient avec une grande incertitude sur leur destin.

C'est dans cet état instable et inquiétant que l'on retrouve la préoccupation d'Apollinaire poète-combattant. Soulignons d'ailleurs que le motif clé du conte en question – le train – est aussi un sujet emblématique de la poésie moderne et de certains poètes passionnés du chemin de fer (Valéry Larbaud et Blaise Cendrars en tête). Apollinaire prosateur, lui, confère une image oxymorique à sa locomotive de guerre : les wagons sont à la fois l'utopie mobile¹³² dépeinte dans la *Prose du Transsibérien* et une sorte d'enfer terrestre comme les tranchées. Cette dualité paradis-enfer rappelle d'ailleurs, de loin, un épisode terrifiant mais saturé de références poétiques des *Onze mille verges* : l'épisode de L'Orient-Express. Dans l'un ou l'autre cas, la passion du voyage est bientôt suivie par une « situation lamentable » pour certains passagers.

Ayant pour élément central un personnage-technicien et ses essais scientifiques, « Trains de guerre » se conforme bien aux principes de la science-fiction. Apollinaire y crée un monde *à part* par rapport au *vrai*, si l'on croit à la parole du narrateur-voyageur : « D'après les paysages que nous apercevons par les portières il nous paraît que nous avons parcouru déjà plusieurs contrées d'Europe : la France, la Suisse, l'Italie, l'Espagne même, et si grande est la prudence et l'habileté de notre machiavélique mécanicien que les autorités n'ont jamais songé à entraver un seul instant la marche de notre train » (*Pr* I, 524). Ainsi, tout se passe comme si les passagers étaient confinés dans un espace coupé de la réalité et de tous ses composants, ou plutôt il s'agit de deux réalités simultanées. Là, nous croyons reconnaître les éléments qui constituent l'enjeu du voyage dans le temps de la science-fiction.

Pour les esprits créateurs de l'époque de l'industrialisation, l'essor du secteur mécanique suggère une autre possibilité : le corps humain pourrait et devrait évoluer, lui aussi, pour répondre à la modernité. Nous nous souvenons encore du *Surmâle* d'Alfred Jarry, dans lequel le physique des cyclistes devient presque mécanique, grâce au fameux « Aliment-du-Mouvement-perpétuel » inventé par un personnage-chimiste. Il n'est pas sans intérêt de rappeler qu'**un train** suit parallèlement la course de ces sportifs. On

¹³² Depuis leur embarquement, les voyageurs du train de guerre apollinarien sont bizarrement à l'abri de toutes les tensions martiales qui infligent l'Europe. Selon le narrateur, ils ignorent si la guerre est en cours ou non (« Pendant ce temps, la guerre continue-t-elle ? Nous n'en savons rien. » (*Pr* I, 524)).

assiste donc à une sorte de concurrence entre deux technologies dans le « roman moderne » de Jarry. D'ailleurs, le corps du surhomme jarryque semble également *mécanisé*, puisqu'il est capable de pratiquer l'acte d'amour 89 fois de suite. D'autres exemples de la modernisation du physique des hommes sont dus aux avant-gardes, en particulier aux futuristes italiens. Par rapport aux hommes-machines conçus par Marinetti et C^{ie} – les prédécesseurs des robots qui perdent parfois leur côté humain au profit du culte de la mécanique – , les créatures bizarres d'Apollinaire ne s'éloignent jamais de l'humanité, physiquement ou mentalement. En effet, c'est souvent dans le but d'améliorer la race humaine que les « surhommes » apollinariens voient le jour, soit après une mutation naturelle, soit après une intervention médicale.

Le cas extraordinaire d'Honoré Subrac illustre le principe des « vérités supposées » prôné dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, à savoir les hypothèses avancées par le poète-prophète en attendant leur mise en oeuvre par la science ou la technologie à venir. Apollinaire insiste sur le raisonnement et « les solides bases du bon sens » (*Pr* II, 949) dans son manifeste, ce qui rapproche « l'esprit nouveau » de la rigueur scientifique. Le conteur de « La Disparition d'Honoré Subrac » met en oeuvre une hypothèse, à savoir l'éventualité d'un être humain doté de la faculté du mimétisme normalement réservée à certaines espèces animales. Du point de vue biologique, toute évolution naturelle serait le résultat d'une certaine nécessité éprouvée par un être vivant afin de s'adapter à l'environnement où il vit. Le corps de l'homme-caméléon apollinarien serait conçu d'après cette théorie, étant poursuivi en permanence par un ennemi ; cependant, aucun indice scientifique n'est fourni dans l'histoire pour expliquer telle métamorphose, ce qui différencie donc le récit apollinarien en question de la vraie science-fiction.

Si le contexte est crucial pour la naissance des *supermen* qui échappent aux lois de la Nature, « Traitement thyroïdien » est un autre bon exemple de ce genre de nouveautés. Cette méthode clinique consiste à accélérer le développement des enfants afin de renforcer les effectifs des armées françaises en temps de guerre¹³³. Plus précisément, la « doctoresse » de l'histoire réussit à créer « des jeunes prodiges sans enfance » et se réjouit surtout de sa **maîtrise du temps**. L'un des grands thèmes la SF est donc exécuté ici à merveille par la médecine (c'est bien par le terme « merveille »

¹³³ Comme ce conte a été publié dans *Excelsior* en novembre 1918, on pourrait supposer que la guerre qui préoccupe les personnages est bien la Première Guerre mondiale.

que l'inventrice décrit sa méthode). Apollinaire conteur mentionne d'une façon succincte l'expérimentation et le résultat extraordinaire du traitement inédit, sans entrer pourtant dans les détails pratiques, contrairement à certains grands maîtres de la SF. Bien que l'on puisse l'accuser de manque de profondeur, l'auteur du « Traitement thyroïdien » ne fait que suivre la ligne droite tracée dans *L'Esprit nouveau et les poètes* : après tout, ce sera aux *vrais* scientifiques de réaliser les rêves des poètes-prophètes¹³⁴. La seule *vérité* lui suffit ici : les trois gamins soumis à la méthode de Mlle Verinada sont bel et bien privés de leur petite enfance sans connaître aucun effet secondaire notable. Leur cérébralité évolue d'ailleurs avec le développement physique.

De surcroît, en parlant d'une belle perspective de sa méthode qui « aurait peut-être pour résultat de rendre l'humanité meilleure » (*Pr* I, 514), la doctoresse Verinada lie son traitement thyroïdien à l'eugénisme, qui partage le même objectif. En réalité, la branche promue par le scientifique britannique Francis Galton pendant les dernières décennies du XIX^e siècle exercera, comme on le sait aujourd'hui, une influence considérable sur la nouvelle ère qui suivra. Très inspirés par Darwin, les travaux de F. Galton pèseront non seulement sur la biologie et la médecine, mais ils seront aussi responsables de l'apparition de certaines idéologies politiques et études sociologiques, et surtout de la naissance d'une série de science-fiction centrée sur l'amélioration (ou la déformation) de la race humaine. Journaliste diligent et surtout « homme-époque » tel que Alberto Savinio l'appelle si gracieusement¹³⁵, Apollinaire est bien au courant des nouveautés et des tendances de son temps. Comme l'ouvrage capital de l'eugéniste anglais (*Inquiries into human faculty and its development*) a été publié trois ans après la naissance de notre écrivain, celui-ci dut sentir l'impact de la recherche de F. Galton et des maintes oeuvres portant sur l'eugénisme au début du XX^e siècle.

En effet, Apollinaire inscrit explicitement un autre conte médical dans la tendance scientifique dont nous venons de parler : « Chirurgie esthétique ». Placée dès *l'incipit* sous le signe de « la Ligue pour l'Eugénisme » (dont l'héroïne fut la présidente) et dotée d'un titre paradoxal, l'histoire se déroule autour d'un groupe de chirurgiens en Alaska et de leurs travaux, qui consistent à transformer des êtres humains en monstres, sous

¹³⁴ Voir la note 125.

¹³⁵ Le peintre italien écrivait dans une lettre à Apollinaire : « Vous êtes un homme-époque autant qu'un homme de l'époque ». Propos cités par Anna Boschetti, *La Poésie partout : Apollinaire, Homme-Époque (1898-1918)*, coll. « Liber », Seuil, 2001, p.16.

prétexte d'« amélioration de la race humaine ». Le lecteur y reconnaît aisément une certaine analogie avec *L'Île du docteur Moreau* de H. G. Wells¹³⁶, les deux textes mettant en cause la même branche médicale (la chirurgie) et « donn[ant] une réalité aux mythes antiques » (*Pr I*, 508).

Or, si le roman wellsien s'enferme dans une atmosphère pessimiste proche d'un fantastique inquiétant, le conte apollinarien a une tonalité plaisante mêlée d'étonnement à l'égard de la science. Contrairement à Edward Prendick, naufragé sur une île isolée et témoin d'une série d'expériences abominables réalisées par le docteur Moreau, le narrateur de « Chirurgie esthétique » pénètre dans la clinique américaine sur l'invitation gracieuse de la responsable des lieux, une certaine Miss Ole. Là, on a droit à une sorte de « mythologie clinique », puisque les patients finissent par devenir un Argus, une Renommée, un Briarée¹³⁷. Quoique atroces, ces opérations de déformation n'ont rien à voir avec celles réalisées au sein du laboratoire du Docteur Moreau, qui transforme des animaux en hommes. Comme nous le verrons plus tard, le pragmatisme et l'humour sont les deux facteurs qui dominent la « chirurgie esthétique » apollinarienne. Les bizarreries cliniques illustrent en réalité la puissance de la création, donc de « l'esprit nouveau » apollinarien.

Dans notre corpus, il se trouve encore un homme dont la mentalité est tellement supérieure à ses semblables qu'il est surnommé l'Éternel. Il s'agit évidemment du protagoniste de « L'infirme divinisé », Justin Couchot. C'est à cause d'un accident de voiture, rappelons-le, que ce faux dieu a acquis sa réputation divine et sa perception extraordinaire, lui permettant de tout voir en séquences simultanées et répétitives. À notre sens, l'état étrange dans lequel se trouve Couchot et sa vision du monde singulière semblent illustrer, de loin, les propos grandioses de Marinetti prononcés dans le célèbre *Manifeste du futurisme* : (Le passage que nous citons est le huitième point de ce

¹³⁶ Par ailleurs, on trouve également l'influence de ce roman wellsien dans *Que faire*, roman écrit à six mains par le jeune Apollinaire et ses deux collaborateurs. D'après Laurence Campa, « on lui doit [i.e à Apollinaire], à n'en pas douter, le docteur Cornélius Hans Peters de Prague, personnage cousin du docteur Moreau, phrénologue visionnaire lancé dans une vaste entreprise de « régénération humaine », servi par son gorille Goliath. ». Voir Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p.84.

¹³⁷ Parmi les quatre patients, le premier (un surveillant d'usine) se voit conférer trois yeux supplémentaires ; le second (un politicien), dont le nez coupé est remplacé par une partie du râble d'un lapin, accepte également la proposition d'une deuxième bouche ; au troisième (un sergent de ville), on ajoute deux bras, si bien que ce quadrumane peut désormais « conduire au poste quatre malandrins » ; quant au quatrième patient (un grand savant), il demande aux chirurgiens de transplanter des yeux de colibri (une espèce d'oiseaux tropicaux de taille minuscule) au bout de ses doigts.

manifeste en onze actes.)

« Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles ! À quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il faut défoncer les vantaux mystérieux de l'Impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente. » (Nous soulignons).

Visiblement inspirés des progrès des moyens de transport, les mots du chef des futuristes italiens auraient-ils pu donner naissance à l'infirme bizarre d'Apollinaire ?

Nous ne pensons pas que ce soit un hasard si, comme le manifeste de Marinetti, « L'Infirme divinisé » (paru d'abord en 1912 dans *Paris-Journal*) s'ouvre par un accident de voiture. Sachons que d'une part, l'automobile – un thème récurrent dans les écrits de Marinetti – est souvent décrite comme un être vivant ou même un « Centaure », quand on la lie avec le corps du conducteur. D'autre part, il est à noter que l'accident dont parle l'auteur du *Manifeste du futurisme* de 1909 signifie au fond « la naissance de l'homme futuriste » provoquée originellement, il faut le rappeler, par la confrontation entre l'automobile et deux bicyclettes¹³⁸. Autrement dit, Marinetti construit sa doctrine non seulement sur l'union homme-machine, mais aussi « sur le promontoire extrême » des technologies. De ce point de vue, il ne serait pas excessif de supposer que Justin Couchot, d'abord chauffeur de l'automobile explosée puis passager d'une « petite voiture poussée par sa femme » en sortant de l'hôpital, semble connaître une sorte de renaissance sous la bénédiction du grand futuriste.

Victime donc du *véhicule* de la modernité (« on le ramassa à moitié mort [...] »), l'infirme apollinarien se voit désormais changer physiquement (un « corps bizarre à membres uniques ») et mentalement. Si Apollinaire conteur crée son Éternel à l'aide de la dynamique qu'apporte une machine, il reste pourtant discret sur ce qui s'est passé dans « l'hôpital », l'un des lieux culte de la SF. L'intervention médicale aurait-elle pu également causer la mutation quasi-radical de Couchot¹³⁹ ? Dans la suite de l'histoire, ce sont plutôt des valeurs religieuses et poétiques¹⁴⁰ que revendique l'auteur. Ainsi

¹³⁸ Giovanna Zapperi, « Du surhomme au non-homme : Vision du corps-machine en temps de guerre », *La Fabrique du corps humain : la machine, modèle du vivant*, Actes du colloque international éponyme à Grenoble (2009) sous la direction de Véronique Adam et Anna Caiozzo, CNRS-MSH-Alpes, 2010, pp.314-317.

¹³⁹ Dans le récit, le narrateur se contente de nous fournir le renseignement suivant : « [L'infirme] demeura trois mois sans connaissance, et lorsque, dans une petite voiture poussée par sa femme, il put enfin quitter l'hôpital, il lui manquait la jambe gauche, le bras gauche, l'œil gauche et il était devenu sourd de l'oreille gauche. » (*Pr* I, 349. Nous soulignons).

¹⁴⁰ Voir aussi *supra*, dans la partie II, la section « De l'apparition des faux dieux à la fondation d'une

pourrions-nous dire que le cas de l'être mutant d'Apollinaire se place à la limite de la science-fiction : à défaut d'un rapport explicite avec la science, sinon le lien équivoque avec les voitures en question, il risque de s'orienter à tout moment vers le merveilleux.

De même que l'intervention scientifique est fort incertaine dans « L'Infirmes divinisé », la signification de **la simultanéité** n'est pas la même que celle connue dans un « voyage dans le temps » réalisé à l'aide d'un appareil spécifique. Certes, l'Éternel apollinarien pratique la simultanéité, puisque le passé, le présent et le futur sont pour lui sur la même ligne. Ou bien, empruntons le terme de Marinetti, l'homme vit dans un état dit « l'absolu » où les temporalités n'ont plus de sens. Or, sa perception, qui voit tout en séquences simultanées, n'est point la conséquence d'une expérience scientifique ; elle est plus proche d'une expérience esthétique, d'une sensibilité poétique qui a marqué une grande partie de la création artistique et littéraire du XX^e siècle. Lorsqu'il parle de « L'Infirmes divinisé », Mihailo Pavlović évoque le cubiste Robert Delaunay (dont la série nommée *Les Fenêtres* inspire son ami Apollinaire qui écrit un poème « simultané » portant le même titre), ainsi que les poètes comme Barzun et Jules Supervielle. Il associe d'ailleurs « ce besoin de simultanisme » au côté humanitaire d'Apollinaire poète¹⁴¹ qui, à travers les propos de Justin Couchot, cherche donc à rétablir « avec justesse » un univers harmonieux et chante son amour universel pour l'humanité. Ainsi, il ne s'agit pas ici d'un véritable voyage d'une dimension à une autre, mais d'une illustration du pouvoir métaphysique du poète-prophète.

B. L'anticipation et la fantaisie

Le rapport ambigu entre le récit de « L'Infirmes divinisé » et la SF révèle une problématique fondamentale : si la question du temps et de l'espace intéresse Apollinaire comme elle intrigue les auteurs de science-fiction, notre écrivain ne la résout pas toujours de la même manière que ces derniers, c'est-à-dire par des moyens rationnels. Certes, il existe dans l'univers apollinarien des tentatives qui sont comparables avec celles d'un roman d'imagination scientifique. Tels sont les cas cités et étudiés ci-dessus. Cependant, il y a également des récits apollinariens, lesquels, comme dans ses vers, sont plutôt nés de la fantaisie d'un poète omniprésent susceptible d'accomplir des exploits similaires à ceux d'un Explorateur du temps ou d'un

nouvelle religion ».

¹⁴¹ Mihailo Pavlović, « Apollinaire et la science-fiction », *op. cit.*, p.34.

d'Ormesan-ubiquiste, sans recourir pourtant à un appareil quelconque. En d'autres termes, ce type de *récits d'anticipation*, si nous pouvons les appeler ainsi pour souligner un certain enjeu visionnaire impliqué, contient souvent un ou deux sujets communs avec la science-fiction (la simultanéité, la transplantation d'un siècle/lieu à un autre, la fin du monde, un monde post-moderne...), mais l'absence de la science dans ces textes les exclut justement de ce genre littéraire spécifique.

Par exemple, dans « Cas du brigadier masqué [...] », le passage impressionnant qui enchaîne plusieurs scènes « simultanées » se déroulant dans différents lieux, illustre une écriture particulière d'Apollinaire quand ce dernier veut démontrer le simultanéisme et l'ubiquité par les mots. Comme nous l'avons vu jusqu'ici, ces pouvoirs prodigieux peuvent venir d'une machine ingénieuse ou appartenir simplement à un personnage prophétique, un prestidigitateur. En l'occurrence, il est vrai que le brigadier mystérieux, une fois démasqué, a un visage (ou du moins des yeux) assimilable à un écran, sur lequel se déroulent les images simultanées. Sa physionomie bizarre semble même adhérer à une esthétique très moderne, puisqu'elle nous fait penser à un homme-machine, voire au robot qui fascine les futuristes et surtout les écrivains américains de la SF de la seconde moitié du XX^e siècle.

Néanmoins, la nature « merveilleuse » de « Cas du brigadier masqué [...] » et les deux protagonistes surnaturels (l'un incarne conjointement avec l'autre le « poète ressuscité ») indiquent clairement le contraire. Par conséquent, il s'agit plutôt d'une rêverie d'Apollinaire poète-visionnaire, celui-là même qui exerce son pouvoir d'omniprésence dans « Zone » et chante « Homme de l'avenir souvenez-vous de moi » dans « Vendémiaire ». La poésie y remplaçant le rôle d'une « machine à explorer le temps » ou d'un moyen de transport moderne, on est donc assez loin du territoire des auteurs comme Wells et Jules Verne.

Dans deux autres cas extrêmes, la transplantation d'un siècle à un autre peut se réaliser tout simplement par la fantaisie des narrateurs. Autrement dit, aucune machine ni aucune technique n'est employée pour effectuer ces voyages dans le temps. D'abord, en situant « Arthur roi passé roi futur » (un titre *simultané* par typologie) dans le Londres du « 4 janvier 2105 », Apollinaire semble vouloir écrire un récit

d'anticipation¹⁴². Si son roi médiéval a bien traversé la rivière du temps jusqu'à se promener dans les rues londoniennes du XXII^e siècle, le narrateur ne précise jamais *par quels moyens* son héros revient en vie et accomplit un tel exploit. Cela laisse donc à supposer qu'il est question d'une résurrection miraculeuse, solution qui n'exige aucune explication rationnelle. Dans la suite de l'histoire, cette hypothèse est effectivement confirmée par l'expertise médicale et un télégramme disant « *Tombeau Arthur vide* » (*Pr I*, 376). L'intervention de la médecine et de la technologie ne change point donc la nature du personnage surnaturel ; elle la confirme. En effet, ce conte d'anticipation d'Apollinaire est doté de deux tonalités, le merveilleux d'un côté (donc à l'antipode de la science-fiction) et l'humoristique de l'autre. Si la dose scientifique est déjà faible dans l'histoire du roi Arthur *futur*, l'apparition surprenante du conteur et l'allusion à une plaisanterie de 1^{er} avril vont exclure définitivement tout rapprochement d'« Arthur roi passé roi futur » avec la SF.

Le deuxième voyage extraordinaire opéré par la fantaisie se trouve dans un autre récit plaisant : « Lidorni se perd à Rotterdam » (un des chapitres destinés au projet de roman collectif *Le Mystère du plan astral*). Caprice d'une certaine « Vaullaye de La Rombière », cette fois-ci, la transplantation du Moyen Age au XX^e siècle est exécutée comme par un coup de baguette féérique¹⁴³. En outre, la présence du conteur et d'un monde *réel* en dehors du cadre fictif (c'est-à-dire ce XX^e siècle où vit « l'auteur de cet écrit » (*Pr I*, 552)) est trop manifeste pour que le lecteur puisse prendre l'expérience de la voyageuse du temps au sérieux. La verve humoristique voulue par l'auteur et qui produit souvent la surprise dans l'écriture apollinarienne, trouble considérablement l'effet de réel dans « Arthur roi passé roi futur » et « Lidorni se perd à Rotterdam ». Le critère souligné est pourtant crucial pour évaluer la composition d'une véritable science-fiction.

C. Un « inventeur amusé » et sa machine poétique

Jusqu'ici, notre analyse a montré comment les conquêtes du temps et de l'espace sont réalisables dans l'univers d'imagination d'Apollinaire, soit à l'aide d'un engin, soit

¹⁴² Michel Décaudin rappelle que « Arthur roi passé roi futur » faisait partie originellement de *La Gloire d'olive*, roman centré sur la fin du monde. Voir *Pr I*, 1314.

¹⁴³ En effet, il suffit de prononcer les mots suivants pour que l'héroïne puisse effectuer son voyage dans le temps : « Je commence à en avoir marre de vivre dans ce XV^e siècle de crasse, d'obscurantisme et d'ignorance. Désormais, je vivrai au XX^e siècle [...] » (*Pr I*, 551)

à travers un corps humain modifié, soit par lyrisme et fantaisie. Nous avons également mis le doigt sur le manque d'une base technologique dans certains récits d'anticipation et la double obsession d'un Apollinaire visionnaire qui coïncide avec deux rêves partagés par les écrivains de science-fiction : la simultanéité/l'omniprésence. Ces deux concepts aussi présents dans la poésie d'Apollinaire prennent des formes plus concrètes dans sa prose, nous semble-il. Mieux encore, le lyrisme devient une sorte de mécanique pour produire des bizarreries et opérer des surprises dans certains récits d'imagination.

Car n'est-ce pas dans un élan poétique qu'Apollinaire conteur confère deux bouches à un personnage, par exemple, pour que ce dernier puisse « réciter simultanément deux poèmes » en deux langues différentes (« Chirurgie esthétique ») ? Quelle belle réplique au simultanésisme de Barzun¹⁴⁴ ! En assimilant la poésie à l'invention dans *L'Esprit nouveau et les poètes*, Apollinaire s'émerveille devant la force d'anticipation de la mythologie grecque (ex. la fantaisie d'Icare se réalise par l'aviation du XX^e siècle), évoque la trinité du poète moderne en tant que créateur/inventeur/prophète. Mihailo Pavlović a donc raison de souligner le fait que certains éléments de la SF (la recherche de la vérité, le besoin de créer, l'insolite, la surprise...) « font partie intégrante de la création littéraire d'Apollinaire, de sa poésie, aussi bien que de sa prose »¹⁴⁵.

Ceux qui lisent « Le Roi-Lune » ne manquent pas d'être impressionnés par l'aspect bizarre et parfois grotesque du palais royal, un *Locus Solus*¹⁴⁶ souterrain non seulement orné de « graffiti obscènes » de libertins passésistes, mais aussi équipé de dernières technologies. Là « où tout était si nouveau pour moi [...] », a déclaré le narrateur du « Le Roi-Lune ». C'est dans cet endroit mythique qu'Apollinaire expérimente avec des idées audacieuses, fait alterner l'archaïque et le moderne et convoque tour à tour la poésie et la science. Mis sous le signe de « l'esprit nouveau », ce mythe moderne se termine même par une Ascension réussie (contrairement à la chute d'Icare), réalisée

¹⁴⁴ Se rapporter aussi à *supra*, dans notre étude consacrée à *Apollinaire et le roman populaire* du XIX^e siècle, la section « Fantômes dans *Les Soirées de Paris* ».

¹⁴⁵ « Apollinaire et la science-fiction », *op. cit.*, p.25.

¹⁴⁶ Ici, nous faisons allusion à un roman extraordinaire de Raymond Roussel publié en 1914, *Locus Solus*. Le titre de l'ouvrage en latin signifie littéralement « lieu seul » : il est effectivement le nom de la propriété immense du protagoniste, un inventeur-savant nommé Canterel. Celui-ci y fait un espace d'exposition de nombreuses créations sophistiquées et bizarres, qui fascinent ses invités. Ce lieu *unique* pourrait-il inspirer la caverne allemande dépeinte dans « Le Roi-Lune », dont la date de publication (16 octobre 1916 dans le *Mercure de France*) était proche de celle de *Locus Solus* ?

grâce à la technologie. Par ailleurs, il est intéressant de voir qu'à un moment donné le conteur du « Roi-Lune » éprouve le besoin d'interrompre son anticipation : après avoir longuement réfléchi sur l'utilité éventuelle des machines d'amour dans la recherche historique, le narrateur-personnage se ravise soudain en prononçant ces propos ambigus : « Mais n'anticipons point. Tout cela est encore du domaine de l'utopie [...] » (*Pr I*, 312). Autrement dit, l'utilisation des appareils par de futurs historiens reste encore dans le domaine de l'imagination. En revanche, le « je » préfère profiter de la fonction *réelle* d'une machine d'amour devant lui, en caressant le corps voluptueux de la reine de Sparte, Léda, convoquée par l'appareil. Apollinaire conteur, lui, jouit pleinement de son jeu du vrai et du faux.

De surcroît, cet « inventeur amusé » (le terme de Mihailo Pavlović) prend encore un malin plaisir à contrarier son héros. Celui-ci précise que « l'appareil n'[est] pas très puissant » et il parvient à peine à « regarder, palper, besogner en un mot (non sans quelque difficulté) le corps qui se trouv[e] à [s]a portée [...] » (*Pr I*, 311. Nous soulignons). L'amant enflammé se trouve donc dans une situation plutôt fâcheuse. Rappelons que la fonction de la machine consiste à convoquer un corps convoité dans l'Histoire et le rendre palpable pour son usager. Il s'agit d'un revenant du passé que le narrateur compare à l'apparition chimérique de Junon (« le Fantôme des Nuées ») devant Ixion dans la mythologie romaine. Les débauchés qui « se mari[ent] avec le vide » (*Pr I*, 310) et possèdent des corps chimériques se trouvent donc dans une position compromettante, ridicule. Par ailleurs, il serait difficile de considérer Apollinaire comme un auteur de SF sérieux lorsqu'on apprend la description de ses appareils d'aviation : l'apparence insignifiante de ceux-ci (des horloges ceinturées en quelque sorte) ne correspond guère à leur utilité puissante. On pourrait en dire de même au sujet des engins quasi-invisibles du baron d'Ormesan, qui « ont tout simplement l'apparence d'un clou... » (*Pr I*, 220). Et comme ils ne sont que *des clous*, ce serait donc, en langue familière (selon *Le Petit Larousse*), *rien* ! Les expériences scientifiques du baron, ne seraient-elles au fond qu'une mystification ?

Outre le thème de la mécanique, le conteur du « Toucher à distance » ne s'amuse pas moins avec le(s) corps de son ubiquiste. D'abord, l'une de ces entités postiches devient en quelque sorte un homme-machine, susceptible de faire (produire) trois enfants (corps) à la maîtresse du baron, sans que celle-ci se doute de la « fausseté » de

son amant. Ensuite, « hérésiarque » et scientifique à la fois, d'Ormesan peut rivaliser avec la trilogie divine à l'aide de son invention extraordinaire, en se manifestant en « huit cent quarante et un » corps¹⁴⁷ ! Incarnant la vanité et l'orgueil de l'Homme – deux sujets philosophiques souvent traités dans la SF – le faux messie apollinarien connaît enfin une *chute* dans le double sens du mot.

À la différence du déclin d'Icare, cependant, la défaite du baron-inventeur n'a rien de tragique ni de grandiose. Elle fait même entendre des notes comiques (les rires du conteur ?) : le cadavre de d'Ormesan est jeté « par la fenêtre ». Peu intense illustration de l'humour noir, la « sinistre plaisanterie scientifique » dévoilée dans « Trains de guerre » est toutefois une autre invention d'un Apollinaire humoriste. Même si le profil de son « machiavélique mécanicien » n'est pas sans rappeler celui des scientifiques fous qui peuplent la SF, on peut à peine comparer l'événement insolite à un forfait ou à une catastrophe. L'histoire s'achève même sur un jeu de mots – « il est temps [que les autorités interviennent dans cette affaire bizarre] » (*Pr I*, 524), sans doute pour rimer avec le titre du récit.

Outre la technologie, la médecine est aussi tournée en dérision par notre prosateur, tel que nous l'avons vu dans le cas de « Chirurgie esthétique ». Or, à côté de l'humour se trouve également « l'esprit nouveau » prôné par le poète Apollinaire. Si reproduire des êtres mythologiques dans une nouvelle moderne comme « Chirurgie esthétique » est bien une démarche poétique en soi, ce texte nous renvoie à deux autres contes bizarres liés à la poésie. Le laboratoire américain dans « Chirurgie esthétique » serait un modèle réduit et simplifié du palais du Roi-Lune, où chaque salle contient au moins une surprise, une nouveauté. Nous aimerions aussi rapprocher « Chirurgie esthétique » d'un autre récit poétique : « Un masque dans l'avenue ». Car malgré leurs contextes visiblement distincts, les deux histoires relatent chacune à leur façon une expérience extraordinaire et transmettent une vision de la création moderne et surtout apollinarienne. Chaque narrateur, initié à une certaine connaissance, est d'ailleurs accompagné par une muse. La finesse insaisissable de Miss Ole (« une belle jeune femme » dotée d'une silhouette « légère comme une libellule »¹⁴⁸) correspond bien à la nature évanescence de la « belle

¹⁴⁷ *Pr I*, 222.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.506.

poétesse », disparue à la fin d' « Un masque dans l'avenue ». De plus, chaque héroïne, sa personne et ses « oeuvres » trouvent chez le narrateur-personnage un admirateur et un sympathisant. C'est précisément cet enthousiasme permanent pour la poésie et ses composants qui rend les inventions apolliniennes, même les plus suspectes, glorieuses.

En analysant les discours ambigus du narrateur apollinarien, Daniel Delbreil relève une qualité inattendue dans un récit d'imagination « médicale » mais essentielle dans toute la création d'Apollinaire : « [l]a médecine est un sujet sérieux en soi [et] qui, par son austérité, n'implique pas un lyrisme particulier. C'est pourtant ce dont fait preuve le narrateur lorsqu'il célèbre le « merveilleux » des opérations réalisées par miss Ole dans « Chirurgie esthétique » ou le « génie » des conceptions de Mlle Verinada dans « Traitement thyroïdien » »¹⁴⁹. Ainsi la présence du lyrisme dans ces histoires scientifiques contribue-t-elle à forger non seulement l'image d'un Apollinaire « inventeur amusé » et émerveillé par la science, mais aussi celle d'un « esprit nouveau » capable de distiller du beau, de la poésie, dans tous les domaines (dont la médecine). Cette spécificité explique d'ailleurs pourquoi les chercheurs assimilent souvent les inventions scientifiques d'Apollinaire à ses inventions artistiques, autre type d'expériences de « l'esprit nouveau » dont nous parlerons bientôt.

La tonalité élogieuse de « Chirurgie esthétique » pourra paraître surprenante si l'on compare ce récit avec deux romans représentatifs de la SF qui traitent d'un sujet identique : alors que *L'Île du docteur Moreau* (H.G. Wells) et *Frankenstein ou le Prométhée moderne* (Mary Shelley) mènent respectivement une réflexion profonde sur l'humanité, la monstruosité et l'éthique des sciences, le conte apollinarien semble trancher toute la problématique de manière fort positive et peut-être trop simpliste. Les conséquences lourdes exposées dans les deux romans ne trouvent pas donc d'équivalents dans « Chirurgie esthétique » : le narrateur-personnage paraît satisfait de sa visite et des travaux « merveilleux » des médecins américains¹⁵⁰. Suivons cette constatation : le monstre de Victor Frankenstein ne devrait pas être un malheureux, un maudit dans le monde apollinarien ; au contraire, l'étrangeté de ce « Prométhée moderne » deviendrait sa plus grande qualité, la source de toute sa gloire. Cependant,

¹⁴⁹ Apollinaire et ses récits, op. cit., p.183.

¹⁵⁰ « Nul doute que notre âge ne fournisse à ces esthéticiens chirurgicaux l'occasion d'appliquer leurs théories de la façon la plus imprévue et la plus profitable à l'espèce humaine. » (Pr I, 508. Nous soulignons).

une préoccupation de Mary Shelley est abordée par Apollinaire dans deux autres contes médicaux publiés en 1918¹⁵¹ : la dimension éthique dans la médecine.

D'abord, L'histoire de « L'Orangeade » raconte comment la « folie professionnelle » d'un médecin australien pousse celui-ci à tuer un patient, afin de connaître par autopsie la vraie cause d'une cure inexplicable à sa connaissance. Notons d'emblée que malgré la présence d'un homme de science comme protagoniste, ce récit n'est pas de la science-fiction : le docteur James Kimberlin n'utilise pas de son savoir-faire pour inventer le remède qui produit des conséquences décisives pour l'intrigue. En effet, la guérison de son patient, liée aux orangeades, n'est qu'un conseil anodin (sans aucun fondement médical) de la part du docteur Kimberlin, qui ne souhaite pas « désespérer » le mourant. Aucune invention ni intervention proprement « scientifique » n'existent donc dans « L'Orangeade » pour justifier le rapport direct de ce récit avec la SF. Pourtant, cette histoire insolite est dotée d'une figure traditionnelle du genre, celle du « savant fou ». Car la personnalité de Kimberlin (« savant et habile »), qui a tendance à « se croire au-dessus des lois et le maître des vies qu'il dispute à la mort » (*Pr* I, 504), n'est pas sans ressemblance avec Victor Frankenstein. En tant que créateur du « Prométhée moderne », le héros de Mary Shelley est aussi un « maître des vies » à sa manière, un transgresseur des lois divines à cause de son zèle scientifique.

Ensuite, le second conte apollinarien qui pose la question morale de la science est « Traitement thyroïdien » : un membre de l'Académie des sciences morales et politiques conteste haut et fort la méthode contre nature de Mlle Verinada, qualifie les opérations de celle-ci d'« horreur », donc d'immorales. L'accusation sévère du « vieux moraliste » n'a pourtant aucune influence sur la démarche de la doctoresse, et elle est bientôt dispersée par l'enthousiasme d'un enfant qui se veut soumis au traitement inédit. Ce petit conte décèle par ailleurs la préoccupation d'un porte-drapeau de l'esprit nouveau apollinarien. Car durant la discussion et le débat entre Mlle Verinada et les convives de la soirée, il arrive que la jeune femme « craign[e] à tort qu'on ne la [prend] pas au sérieux. » (*Pr* I, 514), à cause des résultats extraordinaires du traitement thyroïdien. Cette *crainte* universelle qui touche tous les esprits innovants devrait trouver

¹⁵¹ Sa blessure grave de 1916 et sa santé vacillante pendant les deux dernières années de sa vie provoquent probablement chez Apollinaire une vive curiosité pour des sujets cliniques, donnant naissance aux trois contes médicaux (« L'Orangeade », « Chirurgie esthétique » et « Traitement thyroïdien ») parus successivement dans *Excelsior*.

des résonances chez Apollinaire lui-même, ce conteur/« inventeur amusé » de tant de merveilles scientifiques qui oscillent entre pragmatisme et rêverie, raison et fantaisie.

Alors que certains contes étudiés dans cette partie de recherche ont bien en leur cœur une nouvelle invention ou un homme mutant, le manque de tension, de conflits et même de base théorique solide distingue effectivement ces récits « fantastico-scientifiques » d'Apollinaire des classiques de la science-fiction. En outre, l'aspect plaisant de l'écriture apollinarienne pourrait atténuer la puissance de la science, quand ce dernier n'est pas totalement remplacé par la machine poétique qui domine les contes comme « Cas du brigadier masqué [...] » et « L'Infirmes divinisé ». M. Pavlović souligne avec justesse le problème majeur de la fiction d'anticipation d'Apollinaire : « [L]a note fantaisiste et humoristique porte préjudice au divin, au prophète et au savant dans l'écrivain »¹⁵². Néanmoins, cette étiquette de comique, ne dénote-elle pas une certaine cohérence dans tous les rapprochements des récits apollinariens avec différents genres littéraires ayant intéressé notre étude jusqu'ici (le merveilleux, le fantastique, la littérature populaire et la science-fiction) ? Ne se contentant pas de prendre une trajectoire toute droite et bien tracée, notre prosateur joue toujours avec des repères imposés par des « modèles », brouille les traces laissées par ses prédécesseurs et crée ainsi ses propres histoires extraordinaires. Tout en restant amant fidèle de la poésie, que son lecteur ne manque pas de retrouver à chaque tournant dans l'univers de l'auteur.

¹⁵² « Apollinaire et la science-fiction », *op. cit.*, p.39.

Chapitre 2. L'Esthétique du bizarre

1. Les « bizarts »

Lorsqu'on évoque le lien d'Apollinaire avec l'art, le premier mot qui vient à l'esprit peut être « cubisme », cette nouvelle peinture que l'Apollinaire critique d'art soutient et défend inconditionnellement de sa plume assidue, que ce soit dans les colonnes des journaux, dans ses *Méditations esthétiques* ou dans son « Manifeste= synthèse » intitulé *L'Antitradition futuriste* (qui est en lui-même un texte-collage rappelant l'art visuel et dont l'auteur distribue la « ROSE »¹ à Picasso et Braque). À l'aube du XX^e siècle, alors que l'impressionnisme et les peintures académiques s'imposent encore au premier plan de la scène artistique, Apollinaire tourne déjà son regard visionnaire vers de nouveaux courants de l'art plastique, oeuvres singulières, étonnantes, audacieuses voire scandaleuses, qui décontenaient certains connaisseurs de l'époque mais finiront par marquer l'histoire de l'art du XX^e siècle. Dans un article consacré à un jeune peintre espagnol encore inconnu en 1905, Apollinaire-critique d'art reconnaît déjà la qualité du « talent incontestable » et la « fantaisie qui mêle justement le délicieux et l'horrible, l'abject et le délicat » dont témoignent les toiles de cet artiste « enchanté » nommé Picasso². Rien n'est plus naturel ni plus harmonieux que la rencontre de ces deux esprits créatifs en cette même année. Car l'imaginaire d'Apollinaire est fondé également sur une attirance pour l'étrange, le paradoxe et le composite.

Ne se contentant pas d'apprécier les oeuvres d'art novatrices de son époque, le grand ami des cubistes sait tenir la brosse, lui aussi. En effet, il s'agit d'un centre d'intérêt qui remonte à l'adolescence d'Apollinaire, passée à Monaco, et s'affine au fur et à mesure, en se mêlant à la poésie et à la culture cosmopolite qui entourent l'« homme-siècle » que devient l'auteur. Le goût du bizarre et la volonté d'unir les mots aux images se reflète souvent dans les dessins de jeunesse d'Apollinaire, ses écrits

¹ En parodiant la revendication des futuristes italiens, Apollinaire rend hommage (avec la « ROSE ») à des artistes novateurs du XX^e siècle et envoie de la « MER.....DE..... » à des anciens, à des institutions et à des défenseurs de la tradition.

² Publié dans *La Revue immoraliste*, ce premier article d'Apollinaire consacré à l'artiste espagnol s'intitule « Picasso, peintre et dessinateur » (*Pr II*, 78).

divers illustrés³ et bien entendu, ses poèmes – *Le Bestiaire* et les calligrammes en particulier. Quant à la prose d'imagination, comment ne pas remarquer un certain rapprochement entre l'imagerie de portraits souvent grotesques relevés des dessins d'Apollinaire et le cortège des personnages étranges trouvés dans ses contes et romans ? Ne dirait-on pas que l'un semble compléter l'autre, témoignant ensemble de la curiosité de l'écrivain pour les figures marginales et les êtres fantomatiques qui constituent une partie des objets d'étude de notre recherche ? L'art et la littérature trouvent donc un terrain commun dans l'univers bizarre d'Apollinaire, celui-ci les a utilisés comme outils pour monter une sorte de « théâtre de foire ».

En effet, selon la présentation signée Claude Debon pour *Les Dessins de Guillaume Apollinaire*, plusieurs images figurées dans ce cahier proviennent de toute évidence du théâtre folklorique et de ses acteurs ; certains êtres déformés ou caricaturaux semblent même venir d'« un monde aussi tourmenté que celui que nous ont révélé les grands peintres visionnaires du Moyen Âge, hantés par l'image du diable »⁴. Il est inutile d'ajouter que telles figures extravagantes peuplent aussi les récits d'imagination apollinariens (masques carnavalesques, musiciens ambulants, homme-aigle, infirme divinisé, colosse, Juif errant, Simon mage, incubé, messie infernal...). De plus, une fois qu'on examine la plupart des oeuvres picturales d'Apollinaire « dans leur cadre historique » comme le propose Peter Read, on constate qu'elles sont « simultanément enracinée[s] dans un passé lointain, reliée[s] à l'art contemporain, tournée[s] vers l'avenir »⁵. Cela tout comme les contes extraordinaires de l'écrivain qui semblent traverser le fleuve du temps à la recherche de l'inspiration, du conte merveilleux à la science-fiction, en passant par le genre fantastique et la littérature d'aventures.

De la nouvelle peinture à ses propres dessins, l'art est donc pour Apollinaire rattaché à une esthétique du bizarre à tendance hétéroclite. Un aspect des choses qui excite toujours son imagination. Tout cela confirme d'ailleurs une conviction de l'auteur de *L'Esprit nouveau et les poètes* : c'est aux poètes, artistes et inventeurs de tous les

³ Grâce aux efforts de deux spécialistes d'Apollinaire, un cahier de dessins et d'aquarelles de l'écrivain a été publié en 2008, à Paris. Voir *Les Dessins de Guillaume Apollinaire*, choix et présentation de Claude Debon et Peter Read, Buchet/Chastel (Meta- Éditions), 2008.

⁴ *Ibid.*, p.13.

⁵ *Ibid.*, p.21.

domaines de proposer les formules inédites, de provoquer la surprise. Celle-ci doit être le ressort de toute la création moderne en quête de la vérité. De même qu'il expérimente ces idées avec les innovations scientifiques que nous venons d'analyser dans le chapitre précédent, Apollinaire prosateur introduit aussi l'esprit nouveau dans le domaine de l'Art, où il veut prouver au monde, une fois de plus, qu'**il y a de la nouveauté sous le soleil**⁶. Notre étude suivante des « bizarts » apollinariens (ces tentatives hors du commun justifient bien un néologisme en forme de calembour) démontrera donc l'ambition de notre auteur, qui imagine plusieurs nouvelles formes artistiques. Nous souhaitons pouvoir ainsi explorer au mieux l'« esthétique du bizarre » d'un prosateur-surprise qui ne cesse de nous éblouir.

A. « Un nouvel art ? Peste ! »⁷

Qui de mieux pour ouvrir cette section que le truculent baron d'Ormesan, inventeur d'un nouvel art baptisé « l'amphionie » dans « Le Guide », sa première aventure ? Notre « enquête » précédente sur ce personnage ambigu⁸ a abordé son double rôle de criminel/artiste, notamment dans les deux premiers récits de la série, en insistant plutôt sur la nature suspecte de ses activités artistiques. Il est temps maintenant de regarder de plus près en quoi consistent justement deux « bizarts » inventés par d'Ormesan qui, pour lui rendre un peu justice, est un homme plein d'imagination. Tout d'abord, « Le Guide » relate comment notre héros cultive la profession de « guide » touristique en pratiquant « l'amphionie », à savoir un art de promenade. Face à l'étonnement de son ancien camarade (« Un nouvel art ? Peste ! »), d'Ormesan s'efforce de défendre devant ce dernier le contenu « très sérieux » de son invention par un petit exposé de l'origine, du concept et des critères esthétiques de « l'amphionie », avant d'illustrer tout cela par un véritable tour. Afin d'« institu[er] [s]a liberté dans l'esthétique », l'homme qui se dit « [e]ndoctriné dans tous les arts » se voit obligé de détruire d'abord ce qu'il a déjà accompli (brûler tous ses tableaux et déchirer ses poèmes) et invente une nouvelle forme esthétique, susceptible de susciter chez lui-même et les spectateurs « des sentiments ressortissant au beau et au sublime, comme le font la musique, la poésie, etc.» (Pr I, 196).

⁶ Dans le célèbre manifeste du Vieux-Colombier, Apollinaire s'interroge : « *Mais n'y a-t-il rien de nouveau sous le soleil ?* » (Pr II, 949). L'écrivain *hérésiarque* cherche ensuite à argumenter contre le proverbe issu de la Bible.

⁷ Pr I, 195.

⁸ *Supra*, dans le chapitre I de cette partie, la section « Le cas du baron d'Ormesan : enquête ».

D'après l'inventeur de « l'amphionie », sa *terra incognita* est exploitable notamment dans un cadre urbain comme la ville de Paris. De plus, elle est mise sous le signe du « péripatétisme » d'Aristote et du « pouvoir étrange » d'Amphion. Musicien et poète comme Orphée – grand inspirateur de la création poétique d'Apollinaire – ce dernier aurait construit les murs de Thèbes par la magie de sa musique. Dans la mythologie grecque, les pierres se seraient mises en place d'elles-mêmes au fil de la mélodie née de la lyre d'Amphion. En effet, c'est en associant cet ultime pouvoir musical à la science du philosophe grec (Aristote aimait enseigner en marchant avec ses auditeurs, d'où le terme « péripatétisme ») que le guide apollinarien théorise en quelque sorte ses activités. En principe, sa création consiste à tracer sur le plan de Paris différents itinéraires (dits « antiopées »⁹), autour de thèmes spécifiques (ex. *Pro Patria*, *Lutèce* ou *La Toison d'or*). Les « antiopées » sont donc composées en fonction de ce que la ville a à offrir. Si ses œuvres artistiques se fondent sur le duo Amphion/Antiope, d'Ormesan dit « l'amphion » (celui que pratique « l'amphionie ») lui-même a besoin d'« une nouvelle Muse » : ce n'est autre que la baronne d'Ormesan, sa « personnification féminine ».

Comme cette double facette masculine/féminine de l'artiste, les manifestations « amphioniques » se révèlent un jeu ambivalent. La première « antiopée » citée dans notre texte étudié est titrée *Pro Patria*. Ayant pour but d'« inspirer l'enthousiasme, les sentiments patriotiques » (*Pr* I, 196), l'œuvre est fondée sur des signifiants de la République française qui ont servi de repères sur l'itinéraire touristique : *une caserne, la statue de Jeanne d'Arc, la Chambre des députés, l'Arc de Triomphe et le palais de l'Élysée*. Or, d'une manière paradoxale, le paysage n'occupe qu'une place secondaire dans l'art apollinarien de la promenade. L'essentiel est le thème choisi, qui dépend largement des motivations suspectes de l'artiste. Si celui-ci maîtrise bien son sujet, il pourra effectivement en tirer profit. En choisissant par exemple un trajet pratique (en omnibus) qui lui permet de « montrer tout Paris en une demi-heure », d'Ormesan réussit à abuser un groupe de touristes qui le rémunèrent largement¹⁰.

⁹ Inspirée du prénom d'Antiope, la mère d'Amphion, une « antiopée » est un ouvrage d'« amphionie ».

¹⁰ Madeleine Boisson a su apprécier l'ambiguïté du guide apollinarien, basée probablement, selon elle, sur un jeu de mots, et elle a comparé le baron d'Ormesan avec deux autres figures bizarres dans la poésie d'Apollinaire : « celui qui fait le tour » est aussi, par un calembour implicite, celui qui fait des tours comme le charlatan de « *Crépuscule* » et le montreur de prodiges des « *Collines* », et celui qui, devant le narrateur émerveillé [du « Guide »], joue un tour aux touristes ». Plus loin, M. Boisson affirme en outre que l'amphion apollinarien « se confond aisément avec Hermès, spécialiste de tours d'un autre

Sous le titre de *Lutèce* (le nom antique de Paris), la deuxième « antiopée » révèle une ruse du guide « amphion », qui fait passer quelques bâtiments ou établissements moins prestigieux pour les plus représentatifs de la capitale française. La dernière oeuvre, intitulée *La Toison d'or* est, quant à elle, une sorte de camouflage orné de références littéraires. Elle est conçue à dessein par l'artiste-voleur, afin de masquer (en vain) sa délinquance. Ainsi « l'amphionie » est-elle au fond un art illusionniste, un trompe-l'œil phantasien qui évoque par excellence une esthétique chimérique du vrai et du faux. Le narrateur lui-même se reconnaît « émerveillé » devant la réalisation de *Lutèce* : une réaction typique des personnages à l'égard des nouveautés dans le monde apollinarien. En revanche, les autorités ne sont point conquises par la manifestation artistique supposée du baron, incarcéré puis condamné à cause d'une infraction commise au nom de l'art. Là tombe le masque de l'Amphion apollinarien, sous lequel se révèle le visage d'Hermès¹¹.

Le penchant criminel et l'art illusionniste du baron d'Ormesan continuent à faire sensation dans « Un beau film », deuxième aventure du personnage. Dans son ouvrage *La Poésie partout*, Anna Boschetti explique le contexte culturel de cette étrange réalisation cinématographique qui représente, selon elle, « une méditation implicite sur les usages paradoxaux que l'on pouvait faire du pouvoir illusionniste du cinéma » :

« En s'inspirant, sans doute, d'un phénomène courant à l'époque – les « actualités » reconstituées et filmées après coup – , il [Apollinaire] avait imaginé un cas limite de cinéma-vérité : un crime conçu et réalisé uniquement dans le but d'obtenir, en le filmant, un document sensationnel, prêt à exploiter la curiosité que le crime aurait suscitée. »¹²

Au sujet de ce « phénomène courant », Michel Décaudin a déjà précisé dans sa notice d'éditeur pour « Un beau film » qu'il s'agit dans le texte de l'apparition des premières images cinématographiques, lorsqu'on les puisait directement de l'actualité. En d'autres termes, c'est un croisement de la réalité et de l'illusionnisme qui fournit un terrain idéal à Apollinaire conteur pour ses jeux du vrai et du faux. Notons d'abord que l'art de d'Ormesan et C^{ie} évolue dans le conte : avant le tournage du « beau film » suggéré par le titre, la *C.I.C. (Cinematographic International Company)* du baron est spécialisée

genre ». Voir *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, pp.340-341.

¹¹ Comme Madeleine Boisson, Laurence Campa rappelle l'influence du dieu-messager mythologique sur un d'Ormesan « amphion » qui « défend les tentatives nouvelles et les présente au public ». Surtout, il ne faut pas oublier la double fonction d'Hermès : le protecteur des voyageurs est également le dieu gardien des voleurs. Deux rôles que le personnage apollinarien interprète de manière aberrante. Voir Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Éditions Sedes, 1996, pp. 90-91 ; aussi la note 10.

¹² Anna Boschetti, *La Poésie partout*, *op. cit.*, pp. 274-275.

dans un genre similaire à ce que l'on appelle aujourd'hui la « télé-réalité », mais les versions de la *C.I.C.* sont réalisées à l'insu de ses « acteurs ». En effet, d'Ormesan et ses collaborateurs filment de manière illicite et secrète des anecdotes de la vie intime des célébrités. À ce stade, la cinématographie se réduit à un simple moyen d'enregistrement des images, ne captant que ce qui se passe **réellement** devant la caméra. Ces films compromettants proposent donc une réalité sans retouche ni fard. Or, c'est en tournant l'objectif de ses artistes audacieux vers un nouveau sujet – « la représentation d'un crime » – qu'Apollinaire imagine ce qu'Anna Boschetti appelle « un cas limite de cinéma-vérité », où le cinéaste apollinarien exploite d'une façon excessive le décalage entre la réalité et la fiction.

Au premier abord, d'Ormesan semble prendre le contre-pied de ce qu'il a réalisé avec « l'amphionie ». Au lieu de camoufler un acte illégal (i.e. l'escroquerie auprès des touristes étrangers/le vol de bijoux) comme il le fait dans « Le Guide », le baron se lance dans un nouveau projet artistique dont l'intérêt est de filmer un meurtre *à vif* et de cultiver le sensationnel¹³. Certes, le cinéaste apollinarien et son équipe tiennent beaucoup au réalisme pour séduire les spectateurs, « habitués que [l'on est] à ne cinématographier que de la réalité » (*Pr* I, 199). Ils profitent néanmoins de la nature fictive de la cinématographie elle-même pour tromper la police « qui ne suppos[e] pas un instant que [le film] offr[e] la réalité de l'assassinat du jour » (*Pr* I, 201). Au vu de la seconde conséquence, nous pouvons donc considérer le « beau film » de d'Ormesan comme un autre trompe-l'œil réussi. Par rapport à la vie des célébrités filmée secrètement, le tournage du crime est d'ailleurs plus *artificiel*, même *artistique*. Mais il faut dire que le sujet fort sensible du « beau film » justifie une préparation plus soignée.

Comme dans le cas du théâtre, une série de procédés indispensables est appliquée pour tourner ce film extraordinaire : la préparation de la scène (lieu du crime), la distribution (quoique peu orthodoxe), la présentation du scénario, les consignes du cinéaste et le déguisement de l'acteur principal. C'est dans ces conditions-là que la tentative de d'Ormesan fait appel à la créativité et se rapproche de la dramaturgie. Or, cet artiste hors du commun refuse catégoriquement d'assimiler son ouvrage à « un

¹³ Se rapporter aussi à *supra*, dans le chapitre I de cette partie, la section « Faits divers et « sensationnalisme » dans les récits apollinariens ».

simple jeu théâtral » (*Pr* I, 199). La présence d'un véritable forfait est certainement paradoxale, puisque le « beau film » n'offre pas le spectacle d'imitation qu'il est supposé être. Par conséquent, l'artiste apollinarien crée une oeuvre d'illusionnisme dépourvue de « scènes truquées », oeuvre qui n'est autre qu'un fragment de la réalité. En alternant le réel et l'artificiel, le crime et l'art, Apollinaire fait de son (faux) aristocrate un artiste-dandy tel que Baudelaire le définit (« Le Dandy »)¹⁴ : « S'il [le dandy] commettait un crime, il ne serait pas déchu peut-être ; mais si ce crime naissait d'une source triviale, le déshonneur serait irréparable ». L'art en dandysme, ou plutôt l'art du dandysme, distille pour certains auteurs romantiques l'essence de l'esthétique. C'est peut-être dans cette perspective que le film apollinarien est *beau*. Car il n'est certainement pas issu d'« une source triviale » et est entièrement libre de toute censure, dont celle de la morale.

B. Les variantes de la mode et un homme-orchestre

À part « le septième art », Apollinaire prosateur expérimente encore avec deux autres catégories artistiques déjà existantes : la mode et la musique. Dans « Le Poète assassiné » – qui est en partie une sorte de documentaire rêvé des milieux littéraires et artistiques de l'époque de l'écrivain – un chapitre intitulé « Mode » fournit une illustration des bizarreries apollinariennes dans ce domaine. Extrait d'une conversation entre Paponat et Tristouse Ballerinettes, le passage qui concerne notre étude est un commentaire descriptif fait par la jeune femme à la demande de son compagnon, désireux d'apprendre l'actualité de la mode féminine. Ici, Apollinaire choisit de nouveau une figure féminine pour représenter une activité créatrice et initier un personnage masculin¹⁵. Les premières phrases de la présentation de Tristouse déterminent d'emblée la tonalité de son sujet : « Cette année, [...] la mode est bizarre et familière, elle est simple et pleine de fantaisie. Toutes les matières des différents règnes de la nature peuvent maintenant entrer dans la composition d'un costume de femme » (*Pr* I, 275. Nous soulignons). Il est évident que trois éléments clés de l'esthétique apollinarienne sont intégrés dans cette déclaration : le bizarre, la fantaisie, l'hétéroclite.

L'héroïne énumère ensuite une série de vêtements ou d'accessoires (pèlerines,

¹⁴ Ici, nous rejoignons l'avis d'André Fonteyne qui reconnaît également le dandysme baudelairien chez d'Ormesan et chez l'assassin forcé du « beau film ». Voir *Apollinaire prosateur, op. cit.*, pp. 81-82.

¹⁵ Cela est aussi le cas dans « Chirurgie esthétique » ou « Un masque dans l'avenue ».

chapeaux, bottines, gants...) ornés d'objets invraisemblables : bouchons de liège, vieux livres, arêtes de poisson, coquilles Saint-Jacques, animaux vivants, petits miroirs, coquilles de noix, grains de café, épices, etc. L'innovation se fait également dans les matières, puisqu'on fabrique « des souliers en verre de Venise et des chapeaux en cristal de Baccarat » à la place des matières usuelles (le textile et le cuir). Nous croyons reconnaître les concepts et méthodes de l'art plastique contemporain, qui se sert également des matériaux provenant d'autres domaines ou dépourvus *a priori* de valeur esthétique pour élargir le cadre de sa créativité. Or, comparée au romantisme évoqué dans le récit¹⁶, la mode bizarre décrite dans « Le Poète assassiné » est un outil poétique par excellence qui « ennoblit tout » (*Pr* I, 276), en particulier ce qui est généralement considéré comme ordinaire, insignifiant, voire inutile.

Parmi les manuscrits d'Apollinaire conservés aujourd'hui à la bibliothèque littéraire Jacques-Doucet, on a trouvé celui d'un conte jamais publié de son vivant. Connu sous le titre de « L'Étoffe invisible » (ce titre n'est pas de l'auteur), ce texte pourrait être lu comme une pièce complémentaire de la mode bizarre apollinarienne. Malgré le titre teinté de magie, le petit conte relate une innovation textile inventée par un couturier français nommé Louis Vedaldet, ayant émigré aux États-Unis à la veille de la guerre de 1914. C'est donc en Amérique que le couturier entend populariser son invention¹⁷. « Il s'agit d'une étoffe chaude comme la laine et transparente comme le cristal », étoffe destinée à « modifier profondément les mœurs » (*Pr* I, 534) et, bien entendu, la mode. De même qu'un poète a besoin de sa muse, Vedaldet, cet *esprit nouveau* de la mode, trouve heureusement une égérie, à savoir « une jeune femme de la plus surprenante beauté » qui « avant tout le monde, os[e] porter en public un vêtement de cette étoffe » (*Pr* I, 534. Nous soulignons).

Lydie Vernon, qui pourrait être *la surprise* elle-même, est donc l'origine d'un phénomène « merveilleux » qui se propage bientôt toute la ville : on trouve « partout » les adeptes de la nouvelle tendance vestimentaire. Loin de revendiquer le merveilleux

¹⁶ Selon Tristouse, « [la mode féminine de son temps] fait pour les matières ce que les romantiques firent pour les mots » (*Pr* I, 276).

¹⁷ Plus précisément à Gawin, ville américaine « où sont les plus importantes fonderies du monde » (*Pr* I, 535). Ce choix de lieu n'est pas sans intérêt, puisque c'est aussi en Amérique que l'on pratique la « chirurgie esthétique » apollinarienne (en Alaska). D'ailleurs, Michel Décaudin a indiqué dans sa note un certain lien d'analogie entre « L'Étoffe invisible » et les contes publiés en 1918 dans la revue *Excelsior* (y compris « Chirurgie esthétique »).

pour son tissu « invisible », ni de répéter la leçon morale insinuée dans « Les habits neufs de l'empereur » de Hans C. Andersen¹⁸, Apollinaire conteur pose néanmoins une question fondamentale, aussi suggérée dans le récit d'Andersen, à savoir l'utilité des vêtements. Ceux-ci ont en effet deux fonctions majeures (non sans contradiction) : protéger le corps de tout regard et attirer l'attention des autres grâce à leur qualité esthétique. Dans « L'Étoffe invisible », il est évident que les habits proposés par le tailleur apollinarien n'assument point la première fonction. Bien qu'une robe en cette matière soit « d'une épaisseur respectable » révélée par le toucher, le tissu transparent expose tout de même la nudité de celle qui le porte. En outre, sur le plan esthétique, le savoir-faire de Vedaldet met en cause la définition même de l'art. Comment apprécier une oeuvre artistique si l'on ne la voit pas ?

Légèrement licencieux, « L'Étoffe invisible » fait sans doute partie des réflexions de notre écrivain sur un des problèmes les plus brûlants de l'ère des avant-gardes, à savoir la composition et l'essence de l'art moderne. À l'instar de la nouvelle peinture, contrairement aux écoles traditionnelles, les artistes innovants s'efforçaient de chercher la vérité au-delà de la nature, de créer sans imiter ce qui est perçu par les yeux. Ne se contentant plus de jouer avec les formes extravagantes de la mode tel qu'il le faisait dans « Le Poète assassiné », Apollinaire conteur trouve, quant à lui, une matière quasi-miraculeuse pour représenter la création pure, contrastant avec ce que Laurence Campa appelle « la réalité visuelle », à laquelle s'opposa également le cubisme¹⁹. Le couturier Vedaldet jouit davantage de la liberté et du triomphe souvent réservés aux inventeurs apollinariens, en produisant finalement « l'heureux effet » sur « les mœurs » (*Pr* I, 535). Son oeuvre non-perceptible par les yeux (mais dont l'existence est toutefois incontestable) possède bel et bien une valeur esthétique, relevée par la beauté et l'audace de son égérie. Le portrait ambigu d'une Lydie Vernon « bien vêtue » et « couverte jusqu'au cou et jusqu'aux chevilles » d'une robe *invisible* qui ne cache point son « corps admirable », est à nos yeux une interprétation poétique de l'art nouveau, à la fois sublime et provocateur.

Sachons que la mode n'est pas la seule manifestation créatrice à présenter chez

¹⁸ Apollinaire n'ignora pas les travaux de l'écrivain danois, auxquels il fit allusion dans sa critique. En outre, le nom d'Andersen est cité par Isaac Laquedem dans « Le Passant de Prague » (voir *Pr* I, 87).

¹⁹ *L'Esthétique d'Apollinaire, op. cit.*, p.45.

Apollinaire des variations étonnantes. Il existe dans notre corpus un autre spécimen du « *bizart* », à savoir un homme-orchestre dans le chapitre II de *La Femme assise*, qui propose un récit pittoresque sur un Montparnasse imaginaire, avant et pendant la guerre de 1914. En s'ouvrant sur une formule bien connue – « Douce poésie ! le plus beau des arts ! » (*Pr I*, 417) – le texte permet à Apollinaire de passer en revue des visages à la fois familiers et rêvés, ces peintres et poètes qui fréquentèrent le quartier parisien le plus dynamique et le plus cosmopolite pendant les années dix, quand Montmartre voit son étoile se ternir. Parmi les personnages portant plus ou moins les traits de quelques grandes figures à venir et même de l'écrivain lui-même, se trouve un certain Moïse Deléchelle. Hors de la fiction, celui-ci se nomme très probablement Max Jacob, membre indispensable de la bande d'Apollinaire et un des talents français les plus singuliers du XX^e siècle. Son sosie dans *La Femme assise* ne paraît pas moins intéressant, puisque le narrateur « je » esquisse un « portrait » fort pittoresque de cet homme « dont le corps, en toutes ses parties, est musical » (*Pr I*, 422).

Si Max Jacob est reconnu aujourd'hui, en général, comme écrivain et peintre (voir par exemple l'article qui lui est consacré dans *Le Petit Larousse illustré*), il joua jadis encore d'autres rôles au service de ses contemporains et surtout de son entourage. Apollinaire fait allusion à deux de ces rôles dans *La Femme assise*, Moïse Deléchelle étant cartomancien et musicien. Plus spectaculaire, pouvons nous dire, que le ventriloque Chislam Borrow (« Les Souvenirs bavards »), le talent musical de Deléchelle porte effectivement sur sa capacité à imiter les sons de différents instruments musicaux, à travers les mains, le ventre, les pieds, les joues, les dents,... En réalité, la compétence de Max Jacob en musique contribue au moins à deux faits significatifs dans la biographie de notre auteur : 1) on doit à M. Jacob la transcription d'un « petit air » qu'Apollinaire avait l'habitude de fredonner quand il écrivait un poème²⁰. Cela confirme l'importance de la musicalité dans la composition du poète ; 2) c'est le même Max Jacob qui dirigea le chœur lors de la première des *Mamelles de Tirésias*, en juin 1917²¹.

Néanmoins, plus qu'un simple reflet littéraire d'un Jacob musicien, le portrait de

²⁰ Geneviève Dormann a retranscrit le « petit air » en question dans son livre. Voir *La Gourmandise de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, pp.42-43.

²¹ Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec les artistes 1903-1918*, Édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, coll. « *nrf* », Gallimard, p.66.

Moïse Deléchéle a une valeur plastique non négligeable, si l'on prend en considération la composition de cette image littéraire et le contexte où l'image est évoquée dans le chapitre II de *La Femme assise*. Citons donc quelques lignes :

« J'aime mieux faire le portrait de Moïse Deléchéle qui, en compagnie de Pablo Canouris, le peintre aux mains bleu céleste, tirait les cartes à deux jeunes Roumaines [...]. Moïse Deléchéle est un homme couleur de cendre dont le corps, en toutes ses parties, est musical. Il se tape sur le ventre pour imiter les sons profonds du violoncelle ; de ses pieds il tire les résonances rauques de la crécelle ; la peau tendue de ses joues est un cymbalon [sic.][...] et ses dents, sur lesquelles il frappe au moyen d'un porte-plume, rendent les sons cristallins des orchestres de bouteilles dont jouent certains artistes de music-hall, ou qui font le chic de certaines grandes orgues mécaniques dans les carrousels des foires. » (*Pr* I, 422).

Comme sa véritable identité a été déjà dévoilée au cours de la présente recherche, le **compagnon** de Moïse Deléchéle – ce « peintre aux mains bleu céleste » nommé Pablo Canouris – n'est autre que le double fictif de Pablo Picasso. Le fait de mettre à côté du plus grand peintre cubiste un artiste au corps « musical » n'est pas fortuit. Car il existe des liens étroits entre la nouvelle peinture et la musique. En effet, ces relations (ici, à l'instar de l'amitié entre Pablo Canouris et Moïse Deléchéle) se développent autour d'un calcul esthétique de la part de cubistes comme Picasso et Georges Braque.

Sur ce sujet, et notamment sur la notion de musique selon Apollinaire critique/poète, nous ne pouvons pas ne pas citer un article bien documenté et passionnant de Peter Dayan paru dans la revue *Apollinaire* en novembre 2013 : « La Musique d'Apollinaire »²². Dans cet article, le chercheur attire notre attention sur le N° 25 des *Soirées de Paris* où les éditeurs de la revue firent paraître huit reproductions d'œuvres de Braque. Il rappelle que, hormis le premier tableau (« Portrait de femme ») composé des fragments provenant d'un corps féminin et d'une guitare, les sept autres « contiennent au moins l'un de ces éléments de la guitare (cordes, formes, ou rosace), à côté d'autres motifs musicaux, notamment des portées et des fragments de violon »²³. Ces peintures partagent d'ailleurs un même titre : « Nature morte ».

Relisons maintenant la description du physique de Moïse Deléchéle (voir le passage cité ci-dessus) : d'abord, la narration semble suggérer que le corps du personnage est divisé en « parties », donc *fragmenté* en quelque sorte comme le « Portrait de femme » de Braque. La structure syntaxique du passage qui nous intéresse

²² Peter Dayan, « La Musique d'Apollinaire » (titre original : « Apollinaire's music »), *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes* 14, Éditions Calliopées, 2013, pp.83-100.

²³ *Ibid.*, p.91.

(constitué de séquences) confirme d'ailleurs telle division « anatomique », puisque les traits physiques sont séparés les uns des autres soit par un point-virgule, soit par la conjonction « et ». De même pour les instruments de musique, car chaque trait physique évoque spécifiquement un type d'instrument. Cela dit, le narrateur apollinarien dépeint, nous semble-t-il, l'image de son homme-orchestre de la même manière que Braque le fait dans ses huit oeuvres en question. À ce propos, Peter Dayan révèle une signification de la présence des motifs de la musique dans les toiles de Braque et de Picasso, qui « avaient puisé dans la musique le principe qui leur avait permis de révolutionner leur art »²⁴. Plus précisément, la pureté de la musique (qui « n'est pas un art d'imitation ») confère aux cubistes le pouvoir d'échapper au piètre destin des partisans de la peinture traditionnelle, leur permet de s'approcher à la création pure²⁵. En revanche, l'art de Moïse Deléclle susceptible d'« imiter les sons » d'un instrument ou d'un autre ne manifeste pas la même ambition, malgré le style très « cubiste » de son portrait.

Et il ne s'agit pas non plus de la « musique de formes » incarnée par le « corps mince » et en mouvement d'un saltimbanque dans « Un Fantôme de nuées ». Peter Dayan en parle comme un exemple de « la musique inaudible » dans la poésie d'Apollinaire, telle la musique pure qui fait rêver le cubisme. À l'opposé du portrait de Moïse Deléclle, l'image du saltimbanque est composée des *formes* mais pas de *sons*. Contrairement à Apollinaire prosateur, Apollinaire poète ne s'intéresse donc qu'au concept de musique et le sert comme métaphore dans « Un Fantôme de nuées ». Le poète y oppose également la mélodie corporelle (silencieuse et sublime) d'un saltimbanque à la *vraie* musique de « l'orgue mécanique » de l'antiquité qu'il juge inférieure²⁶. Comme notre homme-orchestre sait reproduire, en claquant ses dents, les sons de « certaines grandes orgues mécaniques dans les carrousels des foires », il est clairement l'antithèse du « tout petit saltimbanque » en question.

C'est peut-être grâce à son image *sonore* que l'art de Moïse Deléclle évite le

²⁴ « La Musique d'Apollinaire », *op. cit.*, p.91.

²⁵ *Ibid.*, p.92.

²⁶ Voici les vers qui nous intéressent ici dans « Un Fantôme de nuées » : « Et quand il [un petit saltimbanque] marcha sur une boule/Son corps mince devint une musique si délicate que nul/parmi les spectateurs n'y fut insensible/Un petit esprit sans aucune humanité/Pensa chacun/Et cette musique des formes/Détruisit celle de l'orgue mécanique/Que moulait l'homme au visage couvert d'ancêtres » (*Po*,195).

« destin tragique » que nous décrit l'auteur de « La Musique d'Apollinaire »²⁷, le même destin que subissent la musique et ses composants aussi bien dans le cubisme que dans la poésie apollinarienne. Car afin d'atteindre « la création pure » et d'éviter toute imitation, on se voit obligé de nier la *réalité* de la musique, d'étouffer ses éléments sonores, de décomposer ses instruments, voire de la détruire complètement ; tandis que les spectacles prodigieux de l'homme-orchestre de *La Femme assise* relèvent d'un art des sons qui fait appel implicitement à l'ouïe. Par la suite, nous allons aborder d'autres nouveautés apollinariennes orchestrées aussi par des artistes hors du commun. Or, ce sont des arts qui ne sollicitent pas uniquement des sensations, mais qui les cultivent.

C. Arts et sens

Laurence Campa termine son ouvrage, *L'Esthétique d'Apollinaire*, en établissant une « logique des sens » constatée dans la critique et la poésie de l'écrivain. S'inspirant des vers de « Cortège » – *Moi qui connais les autres [gens] / Je les connais par les cinq sens et quelques autres (Po, 74-75)* – la chercheuse remonte à l'origine de son thème central. Car si toutes les expériences esthétiques sont nées des perceptions des organes, Apollinaire est particulièrement attaché aux siens (ses « deux sens de prédilection » : la vue et l'ouïe²⁸) ; il sait s'exprimer en un langage poétique souvent sensuel afin de *sensibiliser* justement son lecteur. En tant que critique, Apollinaire est attentif aux sensations que transmet une oeuvre d'art pour juger la qualité dudit travail ; de même, un écrit littéraire de qualité doit susciter chez lui des plaisirs sensoriels qu'il excelle à rendre en mots. Le poète de « Cortège » et de « Liens » (*J'écris seulement pour vous exalter / O sens ô sens chéris*) fait alterner les cinq sens, associe leurs conséquences avec d'autres types de sensations suscitées par l'esprit, l'imagination ou une image poétique qui lui est chère (le feu, l'ombre,...). « Qui s'interroge sur le sens de l'esthétique d'Apollinaire, doit passer par la sensation »²⁹, conclut ainsi Laurence Campa. Le lien fondamental entre arts et sens est plus manifeste que jamais dans la prose d'imagination apollinarienne, comme nous essaierons de le montrer par les analyses suivantes.

L'art culinaire, par exemple, qui relie essentiellement le goût aux autres sens et,

²⁷ « La Musique d'Apollinaire », *op. cit.*, p.93.

²⁸ *L'Esthétique d'Apollinaire*, *op. cit.*, p.110.

²⁹ *Ibid.*, p.120.

quand il est bien exécuté, propose des expériences exquisibles comparables à celles provoquées par une oeuvre d'art ou une symphonie, ne cesse de passionner et de faire rêver Apollinaire durant sa vie. La réputation de l'écrivain en tant que gourmand et même gourmet, dont la soif de connaître tout ce qui est relatif aux aliments fut aussi impressionnante que son appétit, est depuis longtemps établie par des recherches autour des témoignages des proches d'Apollinaire, des documents et livres culinaires qui font partie de sa bibliothèque, ainsi que de nombreux articles journalistiques consacrés aux affaires de *bouche* et des détails savoureux trouvés ici et là dans ses récits d'imagination³⁰. D'ailleurs, le rapport triangulaire entre la gastronomie, la vie et l'oeuvre est parfaitement illustré par le menu d'un banquet savamment élaboré par l'entourage d'Apollinaire au palais d'Orléans en décembre 1916, afin de célébrer le retour de l'écrivain-combattant blessé. Les amis accordèrent avec verve deux passions d'Apollinaire – les mots et les mets – chaque plat/boisson de la soirée évoquant un ouvrage de celui-ci ou une référence culturelle qui lui était chère. *Hors-d'œuvre cubistes, orphistes, futuristes, etc., Poisson de l'ami Méritarte, Méditations esthétiques en salade...*, certains plats ainsi nommés ont les allures de *l'esprit nouveau*³¹.

En ce qui concerne ses propres « talents culinaires », notre écrivain fit une fois la confession suivante : « [...] ils sont imaginaires, car je ne l'ai jamais faite, mais assez parlé de cuisine comme il arrive aux gens de lettres et j'ai inventé des recettes qui n'ont jamais servi »³². Nous voulons volontiers le croire, sachant que le « repas d'aliments vivants » célébré dans « Le Roi-Lune » ferait mieux d'exister uniquement dans le cadre fictif. Telle image du **cuisinier littéraire** semble pourtant contradictoire devant celle

³⁰ Par exemple, le livre de Geneviève Dormann déjà cité précédemment (*La Gourmandise de Guillaume Apollinaire*) réunit un grand nombre d'anecdotes savoureuses, dans une prose à la fois nostalgique et attachante. Du côté des travaux universitaires, Pierre Caizergues a publié plusieurs anecdotes et échos de l'écrivain sur la thématique alimentaire et gastronomique dans sa thèse : *Apollinaire journaliste : Textes retrouvés et textes inédits avec présentation et notes*, Tomes I, II et III, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1979. Il signe également une communication de colloque intitulée « Portrait de l'artiste en cuisinier » qui intéresse particulièrement notre présente recherche. Voir « Portrait de l'artiste en cuisinier », *Apollinaire : Les Actes de la Journée Apollinaire, Université de Berne 1981*, Éditions universitaires Fribourg suisse, 1983, pp.115-124. Signalons de surcroît une publication plus récente : Daniel Delbreil dessine un panorama cosmopolite de la gourmandise apollinarienne dans une communication – « Apollinaire à table en Europe » – donnée lors d'un colloque à Varsovie, en octobre 2011. Se rapporter à : *Guillaume Apollinaire à travers l'Europe*, Actes du colloque international de Varsovie (2011), Varsovie, Institut d'Études romanes, 2012.

³¹ Geneviève Dormann, *La Gourmandise de Guillaume Apollinaire*, op. cit., p.133.

³² Ces propos sont tirés d'une lettre adressée à Georgette Catelain (au 4 décembre 1916) et cités par Pierre Caizergues. Voir *Apollinaire : Les Actes de la Journée Apollinaire, Université de Berne 1981*, op. cit., p.119.

d'un « Apollinaire au fourneau » (l'expression est de Geneviève Dormann) rendue vivante par Louise Faure-Favier ou André Rouveyre, cet Apollinaire qui a disputé un jour avec Marie Laurencin (son amoureuse d'alors) « le titre de chef » pour préparer un repas d'amis³³. Il faut peut-être voir dans la confession trop catégorique citée ci-dessus un souci esthétique de la part de l'écrivain (à l'opposition d'Apollinaire homme) qui souhaite avant tout valoriser sa cuisine imaginaire.

Celui qui prétend que « les gens qui savent manger ne sont jamais des sots »³⁴ sait conter avec délice. Si différents soient-ils en apparence, le monstre Chapalu, Benedetto Orfei, Gabriel Fernisoun, Mara dans « L'Otmika » et (nous le verrons bientôt) les sept envoyés d'Akakia dans « La Quatrième journée », tous ces personnages partagent néanmoins un point commun : la gourmandise. Même les quatre génies poétiques dans « La Serviette des poètes » perdent leur vie, pour ainsi dire, en se régaland dans un foyer infâme. Pourtant, ce sont en particulier trois récits « gastronomiques » – « La Quatrième journée », « L'Ami Méritarte » et « Le Gastro-astronomie ou la Cuisine nouvelle » – qui retiennent notre attention, le premier démontrant à *la manière apollinarienne* le plaisir de la table qui enivre la littérature française depuis le Moyen Âge, les deux autres préparant et donnant naissance à « la Cuisine nouvelle » (apollinarienne) sous forme de manifestations sérieuses. Au cours de l'étude suivante, nous nous référerons à la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin (1755-1826) comme support théorique³⁵. C'est l'ouvrage fondamental de la gastronomie française qu'Apollinaire connaissait d'ailleurs³⁶ : le nom du gastronome éminent apparaît effectivement dans « La Quatrième journée » et « Le Gastro-astronomie... ».

Le festin somptueux dans « La Quatrième journée » illustre parfaitement ce que Brillat-Savarin définit comme « le plaisir de la table » (à l'opposé du « plaisir de manger ») en réunissant les « quatre conditions » proposées par l'auteur de la *Physiologie du goût* : « chère au moins passable », « bon vin », « convives aimables » et

³³ *La Gourmandise de Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p.97.

³⁴ Notés par Louise Faure-Favier, grande amie de l'écrivain, ces mots d'Apollinaire sont repris par Geneviève Dormann. Voir *Ibid.*, p.98.

³⁵ Jean Anthelme Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, Flammarion, 1982. (L'édition originale de cet ouvrage a été publiée sous anonymat en 1825, chez Sautelet)

³⁶ Apollinaire parle de la *Physiologie du goût* dans un article journalistique intitulé « Saccharine ». Voir *Pr III*, 588.

« temps suffisant »³⁷. Si Apollinaire se montre ainsi gastronome, ce dîner au sein du *palais* royal en Cocagne lui permet de composer à nouveau un ouvrage sur la base d'un jeu de mots sur le double sens du terme *palais*. On sait qu'il a tenté ailleurs pareils exercices, lesquels donnent des spectacles bizarres : en poésie, notre écrivain fait entrer le lecteur dans « le palais de Rosemonde au fond du Rêve ». On y découvre un banquet quasi-surréaliste où « des rôtis de pensées mortes » sont au menu, alors que les « entrecôtes » et les « grands pâtés » crient ensemble « nom de Dieu ! » (*Po*, 62) ; en prose, avant la publication de « La Quatrième journée », c'est bien entendu le repas grotesque des libertins dans le *palais* souterrain du Roi-Lune. Le *palais* de ces convives a besoin de substances excitantes (de la chair fraîche des animaux tués sous leurs yeux) de même que le « génésique » (ou l'« amour physique »³⁸) dont ils font preuve peu de temps après le dîner. L'idée du décor à la fois passéiste et moderne du palais du Roi-Lune sera d'ailleurs retenue quand Apollinaire concevra un autre domaine royal, le palais du roi Philène de la Cocagne où se situe l'histoire de « La Quatrième journée »³⁹. Car sous sa plume, ce royaume légendaire de la gastronomie est équipé d'un « grand Cinéma », dans lequel les Cocagniens démontrent le savoir-faire de la préservation d'un grand cru.

Si tout semble s'inscrire dans les règles de la tradition gastronomique, autrement dit si le repas et le service eux-mêmes n'ont *a priori* rien de bizarre dans « La Quatrième journée », nous sommes frappée par l'« anachronisme » du contexte où le festin se prépare et se déroule. L'un des convives érudits constate des « anachronismes » sur le menu, phénomène étrange qui se propage effectivement tout au long du récit : Apollinaire transporte un groupe d'épicuriens du passé (constitué de personnages antiques tel que leur prénom le fait entendre⁴⁰) dans une modernité équivoque (suggérée notamment par l'existence d'une salle de cinéma) qui n'est pas sans rappeler l'univers de Louis II de Bavière et sa suite en 1912 (« Le Roi-Lune »). Cette juxtaposition de *la tradition* et de *l'invention* – essentielle dans toutes les tentatives poétiques de notre

³⁷ *Physiologie du goût*, *op. cit.*, pp.170-171, 173.

³⁸ Ces termes entre guillemets sont de Brillat-Savarin pour désigner **la sexualité** qu'il met à côté des cinq facultés sensorielles (la vue/l'ouïe/l'odorat/le goût/le toucher) dans sa « Méditation 1 » sur des sens. *Ibid.*, p.39.

³⁹ Écrit en 1918, ce récit fut inclus dans un ouvrage collectif composé en sept parties/journées: *L'Heptaméron des gourmets ou les Délices de la cuisine française*. Ce fut donc Apollinaire qui imagina « la quatrième journée » d'un groupe d'ambassadeurs d'Akakia, passée sous l'hospitalité du roi de Cocagne, Philène.

⁴⁰ *Apollinaire et ses récits*, *op. cit.*, p.386.

écrivain – détermine aussi sa démarche lorsqu’il s’agit de la cuisine imaginaire, comme nous le verrons bientôt avec « L’Ami Méritarte » et « Le Gastro-astronomisme [...] ».

Par ailleurs, en exposant un modèle classique de la gastronomie dans « La Quatrième journée », Apollinaire met en valeur le volet esthétique de la nourriture et règle la querelle entre le goût et l’appétit. Les « gourmets » dans le récit insistent sur une règle d’or applicable au manger ainsi qu’au boire, à savoir l’importance de « la modération » dans l’art gastronomique qui « consiste à festoyer sans glotonnerie » (*Pr I*, 536). Cela correspond bien à la notion de « gourmandise » définie par Brillat-Savarin⁴¹. Tel conseil serait effectivement très utile à certains gourmands ou ivrognes apollinariens connus pour leurs excès. Voraces, Isaac Laquedem et Gabriel Fernisoun restent hérétiques⁴² même dans le domaine gastronomique, où l’appétit peut dévorer fatalement l’esthétique. La gourmandise chez Benedetto Orfei est tellement excessive que cet Hérésiarque pourrait mourir « des suites d’une indigestion » (*Pr I*, 118). Quant à la fête de la bière munichoise et au brouhaha des participants qu’Apollinaire dépeint dans le chapitre VI du « Poète assassiné », c’est l’antithèse du banquet cocagnien et de sa finesse qui intéressent ici notre recherche.

Daniel Delbreil indique un paradoxe dans son analyse du **physique** des « gens qui savent manger » dans « La Quatrième journée » : « [...] la fréquence des repas et la jubilation liée à l’art culinaire n’entraînent pas des grossissements rabelaisiens et euphoriques des corps »⁴³, contrairement à ce que l’on pourrait croire. Tout se passe comme si l’aura artistique influençait jusqu’au corps des convives qui doit également être convenable au sens esthétique. Ainsi apprenons-nous que l’un des épicuriens est surnommé « le bel Éphestion » et que la beauté circule littéralement tout au long de la fête royale en s’incarnant dans le corps de « jolies servantes » et dans celui des « plus belles personnes de la capitale » qui crient « bon appétit ! » dans les rues. Hormis l’importance de « la modération », le conteur de « La Quatrième journée » mentionne

⁴¹ Brillat-Savarin fut navré du fait que les auteurs des dictionnaires imposent « une confusion perpétuelle de la *gourmandise* proprement dite avec la *glotonnerie* et la *voracité* [...] ». Selon lui, *la gourmandise* est « une préférence passionnée, raisonnée et habituelle pour les objets qui flattent le goût », « ennemie des excès » qui se rapporte aussi à *la friandise*. Voir *Physiologie du goût*, *op. cit.*, p.141.

⁴² Rappelons que le Juif errant apollinarien se dit « un gros mangeur » (*Pr I*, 90). Quant au Juif latin, il consomme sans modération de la *vieille liqueur aux poires bergamotes*, « rempli[ssant] sa tasse jusqu’au bord et la vid[ant] d’un trait » (*Pr I*, 102).

⁴³ *Apollinaire et ses récits*, *op. cit.*, p.493.

également la bienfaisance de « la Fontaine de Jouvence » dans le pays de la gastronomie, ce que semble laisser entendre les conditions avantageuses du physique des Cocagniens et des Cocagنيennes. En outre, un Apollinaire érudit introduit dans son pays de Cocagne un art bizarre dérivant de la gastronomie : « la Capnomancie »⁴⁴, c'est-à-dire l'« [a]rt de juger les gens d'après la fumée de leur cuisine » (*Pr I*, 536-537). Inventée en réalité par le savant du XVII^e siècle, Pierre de Montmaur⁴⁵, « la Capnomancie » nous fait penser à l'un des aphorismes qui ouvrent l'ouvrage de Brillat-Savarin : « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es »⁴⁶.

D'ailleurs, les mots d'esprit du gastronome de *Physiologie du goût* révèlent une autre règle d'or de la gastronomie. En effet, les plats exquis proposés dans « La Quatrième journée » visent à susciter des jouissances sensorielles autant qu'à inspirer chez les convives la verve poétique, des anecdotes et de fins mots⁴⁷. En d'autres termes, on se trouve à table non seulement pour les mets, mais aussi pour les mots. Un des signes de la civilisation, la discussion autour de la table jouit d'une importance non négligeable par rapport à la nourriture elle-même. L'injection culturelle embellit la cuisine et peut l'élever à ce qu'Apollinaire appelle le « sublime culinaire » dans « L'Ami Méritarte ». Ce conte gastronomique très originale raconte comment un poète-gourmet crée « un art culinaire qui satisf[ait] non seulement l'appétit et la gourmandise, mais s'adress[e] encore à l'intelligence comme font les autres arts » (*Pr I*, 378). Dans cette citation, l'accent est mis plutôt sur *art* que sur (l'activité) *culinaire*. À la différence de la cuisine ordinaire, « l'art culinaire » n'a pas pour fonction (majeure) de satisfaire l'estomac ; en effet, Apollinaire insiste sur son aspect esthétique dans un « anecdotique » paru en 1914 (deux ans après la publication de « L'Ami Méritarte » dans *Paris-Journal*) : « Je ne sais qui a prétendu que l'invention d'une recette culinaire était plus importante pour l'humanité que la découverte d'une étoile. J'imagine cependant que l'invention d'un art nouveau est plus importante encore que celle d'un

⁴⁴ «[...] dans le pays de Cocagne, la psychologie et le droit sont entièrement fondés sur la Capnomancie. » (*Pr I*, 537).

⁴⁵ C'est une découverte d'Apollinaire dans le dictionnaire de Bayle. Voir la note d'éditeur sur Pierre de Montmaur, *Pr I*, 1404.

⁴⁶ *Physiologie du goût*, *op. cit.*, p.19.

⁴⁷ En effet, Apollinaire cultive l'art de manger avec érudition et éloquence dans la fiction ainsi que dans la vie, ce qui laisse des traces dans les mémoires des connaissances de l'écrivain. Dans « La Quatrième journée », les gourmets assaisonnent une omelette avec une recette « singulière » égyptienne ainsi qu'une coutume des Romains « en mémoire de Castor et Pollux », dégustent du poisson en se rappelant une anecdote concernant Montaigne, parfument une bouillabaisse avec un poème gourmand du siècle dernier, accompagne des filets de soles d'un épisode d'*Henri IV* de Shakespeare, etc.

nouveau ragoût » (Pr III, 271. Nous soulignons). Ces propos cherchent effectivement à dépasser un aphorisme figurant à la première page de *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin : « La découverte d'un met nouveau fait plus, pour le bonheur du genre humain, que la découverte d'une étoile ».

De toute manière, ceux qui ont lu les « Petites recettes de magie moderne » d'Apollinaire auront bien compris que les recettes apollinariennes sont rarement propres à cuisiner mais destinées à rassasier « la curiosité » des lecteurs. Si l'on prépare de *vrais* repas dans « L'Ami Méritarte », ce sont des expériences gustatives inspirées par différentes disciplines culturelles (la dramaturgie, la poésie, la philosophie, le roman...), toutes proposées dans le but de provoquer des émotions pareilles aux sensations suscitées par le genre littéraire traité. L'artiste apollinarien n'est pas cuisinier, « mais avant tout un homme d'imagination »⁴⁸ qui s'exprime en langage gastronomique. Ayant effectivement une bonne cuisinière à sa disposition, Méritarte organise plusieurs spectacles alimentaires, lesquels forment non seulement une synthèse des sensations, mais aussi un véritable exercice de lettres sous la forme d'un nouvel art.

Il est évident que l'ensemble du « drame comestible » de l'artiste gourmet reflète bien le goût d'Apollinaire pour la *liste* (en l'occurrence celle des ingrédients, des mets) et le mélange des genres littéraires. Avec les différents degrés de l'accomplissement artistique distingués par le narrateur (« Méritarte, qui s'était élevé jusqu'à l'épopée, descendit jusqu'au roman [...] »), l'histoire de « L'Ami Méritarte » a littéralement *des hauts et des bas* qui font penser à une autre forme artistique : la musique. Si nous examinons de plus près les oeuvres de Méritarte, ses deux premières manifestations culinaires sont assimilées aux pièces de théâtre (une « sombre tragédie » / « un régal de comédie »), sollicitant autant le goût et l'odorat que la vue et l'ouïe (« les détonations d'un grand nombre de bouteilles de champagne »). Les mets et les boissons y sont abondants, on fait en sorte que l'apparence, la texture, la composition, la température, la saveur, voire une anecdote racontée par l'artiste érudit contribuent à éveiller chez les convives le « malaise » et la « gaieté », comme si on assistait à de vraies séances au théâtre. En outre, l'intertextualité est un élément non-négligeable dans la narration : l'atmosphère et l'aspect sanguinaire de la « tragédie » comestible de l'ami Méritarte

⁴⁸ Pr I, 381.

rappellent de loin le souper des libertins carnivores dans « Le Roi-Lune » ou encore le « dîner lugubre » chez un mormon décrit dans le conte *pot-pourri*, « Le Rabachis »⁴⁹.

Après le théâtre, le poète gourmet attaque également le lyrisme. En jouant avec des ingrédients *champêtres* (oeufs à la coque/fleurs de capucines/fromage à la crème) ou proposant certains plats typiques (un cassoulet/une bouillabaisse), il parvient à faire surgir de la « poésie sentimentale », de « l'ode » et de « l'épopée » homérique dans les assiettes. Méritarte met la main à la pâte pour organiser aussi un « banquet philosophique », où il assaisonne ses mets selon le principe d'une certaine philosophie, les rend intrigants et difficiles à manger, comme s'il était question d'un grimoire de Pythagore. Le comble du drame culinaire se trouve finalement dans le menu redoutable de « la satire », comble traduit par un empoisonnement collectif et le suicide de l'artiste. Le « sublime culinaire » de Méritarte garde « une essence de l'Art » aux yeux d'Apollinaire : « c'est le sublime, autrement dit la poésie, autrement dit la création »⁵⁰. Il est donc peu étonnant de voir que le narrateur-personnage du conte finit par accorder à son ami défunt le statut du « poète ». D'autant plus que ce poète suicidé marche sur le chemin de croix qu'Apollinaire trace pour ses meilleurs artistes, malheureux, maudit, morts ou assassinés.

Michel Décaudin remarque les signes de « la tradition des repas ridicules », ainsi que « les surprises qui émaillent le festin de Trimalcion dans le *Satyricon* de Pétrone » (*Pr I*, 1317) dans « L'Ami Méritarte ». L'autre influence pourrait provenir du Moyen Âge et de son théâtre en particulier. Sur le plan terminologique, on sait que la cuisine et le théâtre médiéval ne se trouvaient pas loin⁵¹. D'une certaine manière, « L'Ami Méritarte » pourrait être comparé à une *farce* culinaire mêlant plusieurs actes et sous différents genres/registres. En effet, l'artiste a bien *farci* son drame culinaire et installé un théâtre dans sa salle à manger, où des mets et boissons sont soumis à une mise en scène spécifique en fonction des cas. Nous constatons également dans le conte les jeux de perspectives qui caractérisent des oeuvres médiévales (des spectacles donnés durant

⁴⁹ D'ailleurs, tout comme dans « Le Rabachis », un Apollinaire anecdotier intervient aussi dans le rôle de conteur de « L'Ami Méritarte », pour faire référence soit à l'actualité culturelle de son époque, soit à une anecdote liée au théâtre du XIX^e siècle. Voir *Pr I*, 1317, Note 2.

⁵⁰ Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, *op. cit.*, p.54.

⁵¹ Par exemple, le médiéviste Jean Frappier explique pourquoi certains mots culinaires comme « entrelarder », « farcir » ou « farce » peuvent entrer dans la terminologie du théâtre médiéval. Voir Jean Frappier, *Le Théâtre profane en France au Moyen-Âge. XIII^e et XIV^e siècles*, coll. « Les cours de Sorbonne : Littérature française », Centre de documentation universitaire, 1960, p.7 et 15.

un repas / des repas dans un spectacle / des spectacles-repas). Car d'abord *invités* et *spectateurs*, les convives ne deviennent-ils pas eux-mêmes *acteurs* dans la dernière oeuvre satirique de l'artiste gastronome ?

Le conteur de « L'Ami Méritarte » pose cependant un autre pied dans la modernité, voulant proposer une cuisine d'avant-garde comparable à la nouvelle peinture qu'il apprécie tant. Car Méritarte cherche à ré-enchanter une activité quotidienne aussi banale que la cuisine en proposant des menus innovants, de même qu'un cubiste dépeint le monde et ses composants sous différents angles (par rapport à la peinture traditionnelle). Les réactions des invités de Méritarte, dont les cinq sens sont merveilleusement excités et puis aiguisés par les festins littéraires, sont les gages du fonctionnement de l'esthétique apollinarienne. Devant les spectacles comestibles du poète gourmet, les convives goûtent le sentiment dans tous les états : on se montre inquiet, surpris, joyeux, attendri, perplexe et même *conquis* (en ce qui concerne les convives empoisonnés). L'art de Méritarte ouvre effectivement la voie à deux jeunes cuisiniers. Leurs exploits gastronomiques sont relatés dans « Le Gastro-astronomisme ou la Cuisine nouvelle » (publié un an après « L'Ami Méritarte »). À travers le second texte, Apollinaire prosateur entend élucider davantage les idées esthétiques de sa cuisine innovante et développer l'héritage de son gastronome empoisonné sous un titre désormais formel.

Comme un esthète et adepte de « l'art pour l'art » du XIX^e siècle, Apollinaire exclut tous les éléments du pragmatisme de sa « cuisine nouvelle », insistant sur le fait que le « Gastro-astronomisme » n'est pas « une science » (malgré le terme « astronomisme ») et « n'a point pour but d'apaiser la faim » (*Pr* I, 402). De même que l'étoffe invisible de Louis Vedaldet n'est pas faite pour cacher le corps de tous les regards, ce qui n'affecte pourtant pas, rappelons-nous, la qualité de la robe taillée par le couturier apollinarien. Car c'est la pureté de l'art qu'il faut retenir dans ces deux cas-là : une oeuvre d'art n'a d'autre fin que sa propre valeur esthétique. La déclaration du narrateur du « Gastro-astronomisme [...] » – « pour goûter aux nouveaux plats, il est préférable de n'avoir point d'appétit » (*Pr* I, 402) – n'est donc pas si contradictoire qu'elle puisse paraître. Cela renvoie de nouveau à la « différence entre le plaisir de manger et le plaisir de la table » déterminée par Brillat-Savarin, le premier ayant pour but de satisfaire l'appétit et combler la faim, le second de répondre à certains critères

dont l'ensemble mène à une euphorie des sens. D'une façon similaire, le narrateur du « Gastro-astronomisme [...] » distingue le palais de l'appétit : le palais (récepteur du goût) est un moyen *esthétique* qui peut apprécier les oeuvres des artistes-cuisiniers apollinariens, alors que le ventre (récepteur de l'appétit) est purement *organique* et évoque d'ailleurs l'alimentation, besoin naturel et donc anti-artistique aux yeux d'Apollinaire esthète.

La créativité des deux héritiers de Méritarte consiste à découvrir et faire découvrir de nouveaux ingrédients, à les incorporer de façon inattendue et inventer des combinaisons originales⁵². On élargit sans cesse la définition de ce qui est « comestible »⁵³. Au sujet du terme « astronomisme » dans le nom de cette cuisine nouvelle, on s'inspire, en effet, d'une habitude bizarre d'un astronome excentrique, qui « mangeait avec délices des araignées et des chenilles » (*Pr* I, 402). En réalité, ce genre d'aliments surprenants excite toujours la fantaisie d'Apollinaire en tant que journaliste et gourmand, surtout quand le conflit international de 1914 met en cause la production de la viande rouge. Ne propose-t-il pas dans ses chroniques écrites pendant cette période austère d'autres solutions de remplacement comme la chair du requin, du hérisson et de la baleine⁵⁴ ? Par ailleurs, l'introduction de nouveaux ingrédients pour révolutionner l'art culinaire dans « Le Gastro-astronomisme [...] » se rapproche de la tendance bizarre de la mode féminine dans le chapitre XIII du « Poète assassiné »⁵⁵.

Enfin, il faut voir surtout dans les expertises des deux chefs « gastro-astronomistes » l'exaltation de l'esprit nouveau apollinarien. En effet, leur histoire aurait pu s'intituler « L'Esprit nouveau et les cuisiniers ». Car, dans le menu du grand dîner organisé par ces chefs innovants, il ne manque pas d'exemples de ces « mille et mille combinaisons naturelles qui n'ont jamais été composées » mentionnées dans *L'Esprit nouveau et les poètes*. En outre, les propos élogieux d'un narrateur-personnage tantôt frappé par « une audace culinaire peu commune » devant un

⁵² En voici trois exemples : des « violettes » sans tiges assaisonnées de « jus de citron », des « lottes » cuites avec des « feuilles d'eucalyptus » et un « faux-filet sanglant » parfumé par du « tabac à priser ».

⁵³ Rappelons que Méritarte joue déjà avec ce qui est **non-comestible** (« champignons vénéneux ») pour composer sa satire sublime.

⁵⁴ On peut retrouver trois articles d'Apollinaire sur ces sujets dans la thèse de Pierre Caizergues, *Apollinaire journaliste, op. cit.*, tome I, p.310 (« Le Hérisson »), p.705 (« De la viande ! ») ; tome II, p.807 (« Le Requin comestible »).

⁵⁵ Voir *supra*, pp.324-325.

faux-filet au tabac, tantôt émerveillé par « l'intelligence du cuisiner qui [...] imagin[e] une aussi nouvelle et aussi admirable alliance » que l'accord entre les cailles et du jus de réglisse, sont de la critique gastronomique « pur jus » qui exhale le parfum de **la surprise** (grand « ressort » de l'esprit nouveau). D'après le narrateur, les convives initiés sont « satisfait[s] d'avoir savouré de nouvelles réjouissances gastronomiques, fort audacieuses, mais parfaitement légitimes, puisque [leur] palais toujours surpris ne l'[a] été que le plus agréablement du monde » (*Pr* I, 404). En somme, cette « cuisine nouvelle » fait sensation dans le récit, tout comme le cubisme à la même époque (1912-1913) dans la réalité.

Au-delà des « jouissances gastronomiques » qui privilégient le goût et l'odorat, Apollinaire prosateur invente encore un nouvel art dédié à l'exploration des sensations tactiles. Si le toucher revient en récurrence dans les préoccupations de notre écrivain, il ne prend pas toujours la forme d'une manifestation esthétique dans l'univers apollinarien. Il est à rappeler que dans « Le Toucher à distance », par exemple, le toucher est le facteur clé d'une série de miracles trompeurs et que l'histoire s'inscrit plutôt du côté de la science-fiction. Cependant, il n'est pas sans intérêt de souligner que le motif du toucher se rapporte déjà, dans ce conte écrit avant 1910, à la (fausse) **divinité** et la **simultanéité**, thèmes qui évoquent à leur tour le **créateur** et la **poésie moderne**. Cela suggère donc le pouvoir créatif du sens tactile qu'Apollinaire va cultiver sept ans plus tard.

Le toucher devient un moyen esthétique dans un conte publié en 1917, « Mon cher Ludovic », dans lequel le narrateur annonce dès l'incipit la naissance d'une nouvelle forme artistique : « C'est mon cher Ludovic qui a inventé l'art du tact, du contact et du toucher » (*Pr* I, 497). Ledit artiste offre une sorte de séminaire hebdomadaire chez lui pour initier quelques amis, rares privilégiés à entrer les premiers dans cette nouvelle « école ». En effet, les leçons sensorielles de Ludovic paraissent avant tout sensuelles. La matière principale à explorer – le corps exquis de l'épouse de l'artiste – se pose « toute nue » sur une table, là où l'hôte verse d'abord du vin à ses invités. Le motif de l'alcool, emblème de Bacchus (le dieu romain de la vigne, de l'ivresse et de la débauche), est, en l'occurrence, riche de *sens*. De surcroît, qui dit le vin dit dégustation, donc **goût**, autre faculté très importante pour apprécier l'esthétique apollinarienne. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle le narrateur (lui-même un initié de l'art du toucher)

parle aussi de « la nudité savoureuse » de leur *corpus*.

Or, elles ne sont pas sans contradiction ni ambiguïté, ces séances spéciales, puisque les disciples d'un art qualifié de « tactile » n'ont jamais le droit de poser leurs mains sur le corps féminin si gracieusement exposé devant eux. En revanche, le maître, lui, a toute la liberté de pratiquer son art sur ses convives, c'est-à-dire dit de les toucher à son gré. Lisons le témoignage de l'un des invités initiés :

« Nul de nous n'aurait osé effleurer sa nudité, fût-ce dans le but d'une expérience touchant le lyrisme du contact, mais on se rinçait l'œil cependant que notre main droite ou gauche, selon le cas, ou parfois toutes les deux éprouvaient les délirantes sensations artistiques pour lesquelles nous étions conviés. Je ne vous donnerai point le détail des effleurements, chatouillis, coups de toutes sortes et de toute force dont mon cher Ludovic fit sur nous l'expérience, et que, les yeux fixés sur le corps grassouillet et gracieux de sa femme, nous avions la patience de subir. » (*Pr I*, 497. Nous soulignons).

L'interdiction d'« effleurer » leur objet conduit donc les disciples à l'utilisation d'un autre sens afin de jouir de l'effet esthétique : **la vue**. Cette faculté déclenche ensuite **l'imagination** – un facteur indispensable dans toutes les activités créatives selon Apollinaire – ce qui influe d'une manière quasi-miraculeuse sur les mains des invités, leur permet donc d'« éprouv[er] les délirantes sensations artistiques » que Ludovic souhaite inspirer chez eux, alors que l'artiste lui-même en profite pour les exploiter en quelque sorte comme sujets. Quoique paradoxal, l'extrait ci-dessus montre du moins que l'art du toucher n'exclut pas d'autres sens. En revanche, les expériences acquises par la vue et l'imagination mènent enfin⁵⁶ à l'ultime sensation, la sensualité. Ces jouissances sensorielles rejoignent d'ailleurs à la référence au sens gustatif (« la nudité savoureuse ») mentionné plus haut. Ainsi pourrions-nous parler des « synesthésies » apollinariennes identiques à ces « correspondances » que Baudelaire chante dans un poème titré « Correspondances » (« Les parfums, les couleurs et les sons se répondent »).

Car « [...] aucun sens n'est véritablement indépendant des autres – quand l'un d'eux est sollicité, les autres le sont aussi par suggestions – , il n'y aura plus d'excitation sensorielle propre à chaque art. »⁵⁷. Néanmoins, il est entendu que le sens tactile doit mener toujours le jeu dans « Mon cher Ludovic ». L'art de Ludovic et son

⁵⁶ Cependant, il arrive que le toucher contredise ce que constate (ou non) la vue dans la fiction d'Apollinaire. Nous pensons particulièrement à « L'Étoffe invisible », dans lequel seul le contact « révèle la présence » d'un vêtement bizarre non perceptible par les yeux.

⁵⁷ Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, op. cit., p.115.

sens esthétique se fondent sur une gamme de sensations produites au contact de différents états des choses telles « [l]e sec, l'humide, le mouillé, tous les degrés du froid et du chaud, le gluant, l'épais, le tendre, le mou, le dur, l'élastique, l'huileux, le soyeux, le velouté, le rêche, le grenu, etc., mariés, rapprochés de façon inattendue [...] » (*Pr I*, 498). D'où l'artiste « puise les combinaisons subtiles et sublimes de l'art tactile », sans oublier « la sensation du vide » qui est omniprésente et simultanée à chaque contact effectué. Nous retrouvons ici la recette familière d'un Apollinaire « esprit nouveau » qui prend plaisir à incorporer « de façon inattendue » des ingrédients variés en proposant de « nouvelles combinaisons » mentionnées dans *L'Esprit nouveau et les poètes*.

Par ailleurs, l'art de Ludovic se rapproche encore avec d'autres formes esthétiques, par comparaisons ou par allusions. Comme dans l'art culinaire de Méritarte, nous retrouvons dans « Mon cher Ludovic » une tendance esthétique déjà parue au XIX^e siècle (ex. les « correspondances » baudelairiennes) et qui durera jusqu'au XX^e siècle, à savoir la création d'un **art total** réunissant de différentes disciplines culturelles et leurs composants. En effet, Ludovic imagine un « roman géologique » dont l'histoire se situe dans « une plaine parfaitement unie qui [peut] servir de vaste champ d'expérience pour l'art du tact [...] » (*Pr I*, 498-499). De même un papier blanc pour la peinture, cet espace *vide* (sans montagnes ni lacs)⁵⁸ permet à l'artiste aux « pieds nus » d'y composer « en talonnant » ses « symphonies tactiles », d'après le narrateur.

Si **la littérature** se trouve visiblement derrière la tentative de Ludovic-romancier, il y a encore **la chorégraphie** traduite par des mouvements (« en talonnant ») dans la composition des œuvres tactiles. Or, les mouvements ne sont-ils pas également les traits du « dynamisme » de **la statuaire** moderne qui séduit particulièrement le critique d'art Apollinaire et inspire ses œuvres d'imagination comme « Le Poète assassiné »⁵⁹ ou le projet de *L'Abbé Maricotte* ? Rappelons notamment que le manuscrit de *L'Abbé Maricotte* fut probablement rédigé en 1918, donc la même période que la publication de « Mon cher Ludovic » et aussi d'un article critique intitulé « L'Art tactile » (voir notre

⁵⁸ Il faut rappeler ici l'origine fictive de la plaine en question. Cette immense *scène* naturelle se forme à la suite d'un scénario improbable qui se déroule en Suisse : il s'agit de la disparition du mont Blanc et du lac Léman (le premier « tombait » dans le second).

⁵⁹ Sur ce sujet, un essai de Peter Read propose un aperçu très intéressant : « “Et moi aussi je suis sculpteur” : Mouvement, Immobility and Time in the Fictional Sculptures of Apollinaire », *From Rodin to Giacometti : Sculpture and Literature in France 1880-1950*, Actes de la conférence tenue à la Scottish National Gallery of Modern Art (1996), Amsterdam Atlanta : Rodopi, 2000, pp.79-81.

analyse en bas). Bien que les techniques de Pardiman (le sculpteur dans *L'Abbé Maricotte*) ne soient pas dominées par la même sensibilité des doigts que l'art de Ludovic, nous ne sommes pas indifférente au fait qu'entre 1917-1918 Apollinaire fut *simultanément* préoccupé par la sculpture et l'art tactile.

Il faut retenir aussi ce terme de « symphonies tactiles » cité ci-dessus. En effet, la manière dont Ludovic effleure ses amis – avec ses doigts prodigieux parcourant des uns aux autres en produisant « des effleurements, chatouillis, coups de toutes sortes et de toute force » (*Pr I*, 497) – donne l'effet d'une sorte de « [m]usique muette qui exacerbait nos nerfs » (*Pr I*, 498. C'est le narrateur de « Mon cher Ludovic » qui parle ici). Daniel Delbreil nous a suggéré que le motif du piano résonne implicitement dans ces métaphores musicales, ce qui relie donc la performance de Ludovic à un récital de cet instrument. Notons d'ailleurs que c'est « la musique muette », autrement dit le concept de **la musique** en tant que *création pure* qui intéresse Apollinaire⁶⁰. La pureté de l'œuvre tactile est encore illustrée – d'une manière fort paradoxale – par le facteur dit « la sensation du vide ». Pour une raison simple : « *la nature a horreur du vide* » (*Pr I*, 498). En incluant le vide dans son corpus, l'art de Ludovic triomphe devant la nature – le pire ennemi de toute manifestation artistique selon l'esthétique apollinaire – , de même que la « statue en rien, en vide » de Croniamantal devant la mort et le temps.

Ce n'est pas totalement un hasard si Apollinaire imagine un art du toucher en s'appuyant sur le même principe que le monument statuaire de son poète assassiné ; sachons d'ailleurs que le thème de la sculpture apparaissait régulièrement depuis 1913 sous la plume de notre écrivain – que ce soit dans la prose, la poésie ou la critique d'art – qui accorde au sculpteur « le statut métaphysique du créateur et la grandeur de la quête artistique et poétique »⁶¹. Il existe bien un rapprochement entre l'art tactile et la sculpture, rapprochement voulu par Apollinaire critique d'art et suggéré très tôt dans «

⁶⁰ Rappelons que deux visions différentes d'Apollinaire à l'égard de la musique ont été présentées dans notre analyse du portrait de Moïse Deléclle. Voir *supra*, la section « Les variantes de la mode et un homme-orchestre ».

⁶¹ Ici, nous renvoyons aux deux articles suivants : Peter Read, « “Et moi aussi je suis sculpteur” : Mouvement, Immobility and Time in the Fictional Sculptures of Apollinaire », *op. cit.*, pp.75-83 ; Daniel Delbreil, « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », *Écrire la sculpture (XIX^e -XX^e siècles)*, Actes du colloque organisé à l'École normale supérieure et à la Maison de la recherche du 16 au 18 juin 2011), publiés sous la direction d'Ivanne Riolland, Classiques Garnier, 2012, pp.171-185. La phrase citée ci-dessus est de D. Delbreil (Voir « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », *op. cit.*, p.172).

Mon cher Ludovic » par la posture « plastique » du corps féminin. Yong-Joon Kwon, auteur d'une thèse intitulée *Apollinaire et la sculpture*, voit dans l'invention de Ludovic un renouvellement de l'esthétique plastique :

« Dans l'histoire de la sculpture, le corps humain était un sujet majeur et conventionnel, un modèle d'imitation parfaite mais inanimée. Ici [dans « Mon cher Ludovic »], l'artiste développe ses idées sur les matériaux, et introduit une matière authentique, c'est-à-dire le corps animé. C'est une réflexion révolutionnaire du poète pour l'avenir de la sculpture : le modèle, représentation dans l'esthétique traditionnelle, devient art lui-même. Nous nous demandons si cette vision marque le point de départ original d'une méthode audacieuse de *ready-made*. »⁶²

Plus précisément, Y.-J. Kwon insiste sur l'idée du « conceptuel » cristallisée par l'art du toucher qui renouvelle la sculpture, de même que le cubisme anime la peinture moderne⁶³. En 1913, c'est-à-dire environ quatre ans avant la publication de « Mon cher Ludovic », Apollinaire présenta une communication importante intitulée « La Sculpture d'aujourd'hui » lors d'une conférence parisienne, et dans laquelle le sens tactile fut déjà proposé comme incitateur d'une nouvelle esthétique susceptible de dynamiser la statuaire moderne. Inspiré par le « livre piqué » dédié aux aveugles et leur façon de lire, Apollinaire expliqua ainsi l'idée clé qu'il développerait plus tard dans « Mon cher Ludovic » : « [...] le dilettante [...] éprouverait des sensations intellectuelles et esthétiques à parcourir de la main des surfaces découvertes de matières très variées dont l'une aurait le grenu des murs crépis à la chaux, l'autre la tiède élasticité d'une peau féminine, l'autre la froide dureté du bronze, etc., etc. » (*Pr II*, 597).

Cependant, notre écrivain n'est pas le premier à se pencher sur le rapport entre le toucher et la sculpture. La recherche citée de Yong-Joon Kwon nous apprend que Diderot s'intéressa déjà à la même problématique et que la critique apollinarienne revisite effectivement certaines idées du philosophe des Lumières⁶⁴. Ce rapport entre le contact et la sculpture paraît pourtant moins évident pour les vrais sculpteurs. C'est là où réside le paradoxe. Apollinaire lui-même écrit dans « La Sculpture d'aujourd'hui » : « Il est inimaginable qu'aucun sculpteur ne se soit adressé encore au sens du *toucher*. [...] le tact, qui est un sens subtil, pourrait éprouver des sensations esthétiques très nouvelles » (*Pr II*, 597). Cette intuition de l'esprit nouveau apollinarien serait un bon présage pour la suite. Elle prend corps d'abord par l'apparition d'une oeuvre d'art qui

⁶² Yong-Joon Kwon, *Apollinaire et la sculpture*, Thèse doctorale sous la direction de Mme Claude Debon, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, tome I, 1996, p.222.

⁶³ *Ibid.*, p.223.

⁶⁴ *Ibid.*, pp.227-228.

sollicite justement le sens tactile : une sculptrice connue sous le nom de Clifford Williams fit exposer un « plâtre à toucher » à New York, en 1917. Imaginons combien cette nouvelle exalta Apollinaire, qui fit publier au 16 février 1918 un article anecdotique intitulé « L'Art tactile »⁶⁵ pour annoncer cet heureux événement.

Content de la réalisation d'une de ses « tâches prophétiques »⁶⁶ (un terme que l'écrivain emploie dans *L'Esprit nouveau et les poètes*), Apollinaire-anecdotier signale l'exploit artistique de Miss Clifford Williams tout en reprenant une partie de sa théorie déjà parue dans sa communication de 1913. Il indique surtout une analogie entre le plâtre de Clifford Williams et une « oeuvre de poète, puisque poésie, c'est création »⁶⁷ (*Pr* III, 271). Fier de sa propre initiative et du travail de la sculptrice américaine, Apollinaire rappelle de surcroît dans « L'Art tactile » les « débuts plus modestes encore » de la cinématographie (« qui est aujourd'hui le grand art populaire ») et attend évidemment une belle perspective pour l'art du toucher. Et il ne s'est pas trompé, ce prophète de « l'esprit nouveau », même si son existence fugace sur terre ne lui donna pas la chance de réclamer à nouveau la gloire. Moins de quatre ans après la mort du conteur de « Mon cher Ludovic », Marinetti mènerait le mouvement futuriste vers les expériences dites du « tactilisme » en publiant le manifeste du « Tactilisme ou Art du tact ». Cette page de l'histoire des mouvements d'avant-garde confirme non seulement la potentialité du toucher comme un *sens* esthétique, mais surtout et à nouveau la légitimité d'Apollinaire en tant que critique et visionnaire d'une nouvelle poétique sensorielle.

Après les expériences des sens vécues à travers la nourriture et les différents états des choses révélés par le toucher, terminons cette partie de recherche par une autre catégorie sensorielle que Brillat-Savarin ajoute comme supplémentaire dans sa « Méditation 1 : Des sens », à part les cinq sens généralement admis : « le *génésique*, ou *amour physique* »⁶⁸. Le fait que l'éminent épicurien réserve une pensée et une « place *sensuelle* » à ce sixième « sens » – terme bien légitime selon lui – devrait plaire infiniment au romancier des *Onze mille verges*. Mieux encore, on aurait pu croire que la

⁶⁵ Voir *Pr* III, 270-271.

⁶⁶ *Pr* II, 950

⁶⁷ Cette comparaison sculpteur/poète pourrait être l'héritage venant de Baudelaire qui l'a déjà cultivée dans deux poèmes : « J'aime le souvenir de ces époques nues » et « À une Madone ».

⁶⁸ Se rapporter à la note 38 de cette section (sur le terme *génésique*)

phrase suivante est d'Apollinaire, plutôt que de Savarin : « [i]l est étonnant que, presque jusqu'à Buffon, un sens [i.e. « le génésique »] si important ait été méconnu, et soit resté confondu ou plutôt annexé au toucher »⁶⁹.

Le théoricien de *physiologie du goût* justifie d'ailleurs la faveur accordée à l'« amour physique » par une analogie : de même que l'objectif du sens gustatif – son thème central – contribue à « la conservation de l'individu » (à travers l'alimentation), « le génésique » a pour but « la reproduction de l'espèce [humaine] » et « la conservation de l'espèce [humaine] ». En reconnaissant le fait que les six facultés sensorielles dépendent les unes des autres, Brillat-Savarin indique davantage que « le génésique a envahi les organes de tous les autres sens »⁷⁰. Autrement dit, il considère les rapports sexuels comme un point de convergence de toutes les sensations provenant de la vue, de l'ouïe, de l'odorat, du goût et du toucher.

Si la pornographie nous paraît être l'ultime moyen d'explorer d'une manière ou une autre le thème de la sexualité, la « plus forte raison » avancée par Brillat-Savarin pour justifier « le génésique » en tant que sixième sens – c'est-à-dire « la reproduction de l'espèce [humaine] » – ne trouve que partiellement des résonances dans l'univers apollinarien. La fonction naturelle de l'amour physique est bien remplie, rappelons-nous, quand le héros des *Exploits d'un jeune Don Juan* devient le père biologique de trois enfants. Il est également intéressant de voir que l'érotisme engendre deux conséquences différentes dans « D'un monstre à Lyon ou l'envie », lorsqu'il s'agit de la reproduction. D'une part, un fœtus androgyne est né à la suite de la masturbation de la femme de Gaétan, ce qui représente le châtement supposé ; de l'autre, « beaucoup d'enfants » évoqués à la fin du récit témoignent du bonheur conjugal après l'épisode de « l'envie » féminine.

En revanche, aucun exploit sexuel du protagoniste des *Onze mille verges* n'aboutit à « la conservation de l'espèce [humaine] » voulue par Brillat-Savarin⁷¹, bien que les aventures de Mony Vibescu ne soient autres que des expériences hyperboliques du

⁶⁹ *Physiologie du goût, op. cit.*, p.39.

⁷⁰ *Ibid.*, p.40.

⁷¹ Non seulement Mony Vibescu n'a pas de descendants, mais encore il s'en prend à ceux des autres. Car son goût dépravé n'épargne pas les enfants. Nous pensons notamment aux « époux » mineurs violés dans le chapitre IV, ainsi qu'au nourrisson abusé d'un jeune couple dans le chapitre VII.

« génésique ». Pourtant, la stérilité est une des raisons pour lesquelles Vibescu est un véritable artiste moderne qui réussit à se libérer de la nature et ses contraintes, ce qui est crucial au sens de la critique d'art apollinarienne. Si la sensualité a une place primordiale dans l'esthétique d'Apollinaire (qui, selon Laurence Campa, est un critique sensuel), le sexe peut naturellement contribuer au répertoire de l'artiste Apollinaire.

Notons d'ailleurs que les aventures de Mony Vibescu n'ont pas pour but de satisfaire uniquement les besoins physiques comme les exploits du jeune Roger (c'est pourquoi on parle moins de *l'art* au sujet des *Exploits d'un jeune Don Juan*, qui est généralement considéré comme inférieur aux *Onze mille verges* en matière de qualité littéraire). Avec une fantaisie audacieuse et poétique, Mony aborde librement le thème du sexe dans tous ses états, soit en tant qu'organisateur, soit en tant que voyeur, sinon un auditeur curieux des aventures hardies d'autrui. Lui et ses complices multiplient les manifestations bizarres et créent des « oeuvres » hors norme de l'art du sexe, sans jamais tomber dans le piège du pragmatisme (à éviter selon les adeptes de « l'art pour l'art »), c'est-à-dire la reproduction, en l'occurrence.

En effet, plus une activité sexuelle est « antinaturelle », plus elle semble excitante pour ceux qui y prennent part dans *Les Onze mille verges*. Parmi de nombreuses déviations diverses, il y a la scatologie. Comme André Fonteyne l'a déjà signalé dans son ouvrage, c'est l'une des formes les plus représentatives de l'érotisme apollinarien⁷². Au lieu de rester sous forme de paroles ou d'écrits comme l'indique généralement la définition du terme, la manie scatologique se traduit effectivement en actions dans une scène extravagante du chapitre III du roman érotique, scène qui commence par la demande d'un Mony fort excité par « un petit pet tendre et discret » de Culculine : le prince et ses deux maîtresses trouvent des plaisirs sensuels et sensoriels dans l'excrément. Ces « corps nus et merdeux » inspirent ensuite les jurons scatologiques de Cornabœux (« Ben merde ! [...] foi de Cornabœux, vous avez du goût » (*Pr* III, 901)), et on se lance presque aussitôt dans une autre débauche au sein d'une chambre qui « sent très mauvais ». Que ce soit « du goût », de l'odeur désagréable ou encore « un des plus beaux étrons qu'un gros intestin eût jamais produit » (*Pr* III, 899. Nous soulignons) décrit dans l'épisode en question, il est clairement question d'une esthétique particulière.

⁷² Apollinaire prosateur, *op. cit.*, pp.57-58.

Un autre type d'expériences sexuelles qui suscite des sensations extrêmes vient du sadisme sous forme de flagellation. La flagellation jouit d'une place spéciale, voire fondamentale, parmi les démonstrations du sexe dans *Les Onze mille verges*. Le titre du roman y fait déjà allusion. C'est aussi une pratique dont le prince Vibescu et son *alter ego* Cornabœux se révèlent des spécialistes. « La fouettade » est effectivement la dernière manifestation de l'art du sexe dans le roman, portant une certaine importance du point de vue esthétique. Car la flagellation – à la fois une passion et une hantise de Vibescu de son vivant – devient un moyen indispensable pour célébrer la gloire du prince défunt, grâce à un monument qui lui est dédié⁷³. La scène sadique qui précède la commémoration (par le monument en question), n'est-elle pas une autre forme de célébration d'un **art des sens** exercé à corps perdu par le prince libertin ? De plus, la même scène sadique pourrait être vue comme une version atroce et crue de l'amourette entre Tristouse et l'oiseau du Bénin vers la fin du « Poète assassiné »⁷⁴.

La similarité des dénouements des *Onze mille verges* et du « Poète assassiné » établit donc un certain rapprochement de Mony avec Croniamantal. Sans mettre leurs exploits et même les deux ouvrages sur le même plan, nous ne pouvons pas nier toutefois quelques comparaisons possibles entre les deux héros. Alors que Croniamantal se présente comme « le plus grands des poètes vivants » (juste avant sa mort), Mony est « représenté en protecteur des arts [...] » (à titre posthume). De même que la gloire du « poète assassiné », le succès de Mony Vibescu – un artiste du sexe – est aussi « universel » à sa façon. Car, marquées par ses voyages et ses rencontres avec des gens de différentes nationalités, les « oeuvres » (exploits sexuels) de Vibescu sont riches et composites. Elles font preuve notamment d'une fantaisie insolite – le point commun partagé entre tous ceux qui sont dignes du titre d'« artiste » dans le monde apollinarien. Si le monument signé Genmolay le sculpteur confirme le statut d'artiste de Vibescu, il célèbre encore la liberté quasi-héroïque incarnée par ce libertin roumain à juste titre. Artiste des « amours » à plein temps, poète-fantaisiste par moments, saint

⁷³ Un sculpteur nommé Genmolay – qui a un penchant pour « [l]a fouettade » – exige la faveur de Culculine pour que son goût dépravé soit satisfait, en échange d'un monument en mémoire de Mony Vibescu.

⁷⁴ La relation intime entre l'oiseau du Bénin et Tristouse est abordée de façon indirecte dans le conte : « Elle [Tristouse] prit le deuil de Croniamantal et monta à Montmartre, chez l'oiseau de Bénin, qui commença par lui faire la cour, et après qu'il en eut eu ce qu'il voulait, ils se mirent à parler de Croniamantal » (Pr I, 300). En effet, la conversation entre les deux personnages tourne autour de la commémoration du poète assassiné.

patron des arts après sa mort, le cas extraordinaire de Mony Vibescu nous fournit une transition commode pour passer de l'art à la poésie. Deux sphères qui entrent en collision et déclenchent la révolution esthétique et lyrique, sous l'égide de « l'esprit nouveau ».

2. Une poésie bizarre ?

L'amitié entre l'artiste et le poète (à l'instar des relations entre Justin Prérogue et les quatre poètes dans « La Serviette des poètes » ou de celles entre l'oiseau du Bénin et Croniamantal dans « Le Poète assassiné »), voire l'identification de l'un à l'autre (à l'image d'un Apollinaire poète des calligrammes) suggère que les deux vocations possèdent certaines caractéristiques et valeurs en commun sur le plan esthétique. Comme nous venons d'en étudier plusieurs exemples, les inventions artistiques imaginées par Apollinaire prosateur ont souvent tendance à s'inspirer des arts existants en empruntant leurs composants – que ce soit l'art plastique, la chorégraphie ou la musique –, sans pour autant tomber dans l'imitation totale. Le prosateur ne trahit donc pas les vœux exprimés par le poète de « La jolie rousse », en imposant de « l'ordre » dans chaque « aventure » artistico-littéraire. Si le bizarre prend corps à travers ce que nous avons nommé avec audace les « bizarts » apollinariens et que l'art s'assimile à la poésie par la dynamique créative, il est à savoir si la même thématique trouve aussi des moyens pour s'infiltrer dans la poésie, plus précisément celle qui est intégrée par Apollinaire dans sa prose d'imagination.

La poésie et la prose. Deux ennemis naturels dont chacun a ses adeptes et ses talents. On est soit poète, soit prosateur, rarement les deux à la fois. Le romantisme du XIX^e siècle cristallise la distinction en cultivant le paradoxe. En France, ce mouvement portant le préfixe « roman » accueille dans son cadre aussi bien des poètes étincelants que des romanciers ou conteurs brillants. Cela dit, les cent ans avant l'essor de la carrière d'Apollinaire ont connu un rapport de forces entre la poésie et le roman, rapport interrompu de temps en temps par le théâtre. Alors, « un génie gâté par le talent » comme Victor Hugo (selon la belle formule de Charles Péguy) est un cas exceptionnel puisque l'écrivain jouit d'une double réputation de poète/romancier, à côté de son rôle primordial de dramaturge. On peut éventuellement parler de double casquette littéraire lorsqu'il s'agit d'un Gérard de Nerval ou d'un Théophile Gautier. En général, les hommes de lettres sont trop souvent connus et reconnus pour un genre ou un autre, quand ils ne choisissent pas eux-mêmes leur camp. D'autant plus que, depuis longtemps, la « noblesse » de l'écriture poétique est généralement admise, par rapport au « prosaïsme » (le terme lui-même est parlant) du genre non rythmique. Cette tradition touche profondément Apollinaire, comme en témoignent les premières lignes du

chapitre II de *La Femme assise*. Et nous imaginons qu'il n'est pas le seul écrivain confronté à ce type de dilemme.

En effet, la dualité entre la poésie et la prose marque déjà les années scolaires d'Apollinaire. L'éducation que reçoit Wilhelm de Kostrowitzky le prédestine à la sphère poétique, ce qui est conforme aux normes pédagogiques de son époque. À tel point que le futur conteur du *Poète assassiné* est connu pour une remarque qui pourrait paraître étonnante aux yeux de nos contemporains, au sujet de la prose : « Quelle chose difficile ! ». Cette confession repérée dans une lettre à son camarade du lycée de Nice, Toussaint Luca, est suivie par une autre : « On réussit les vers bien plus facilement ». Ces propos ne veulent pas dire, bien entendu, que le jeune Wilhelm préférerait renoncer à la prose. Les travaux biographiques sur l'auteur démontrent le contraire : à côté de la poésie, la prose gagne tout de même une place dans les lectures et écrits de l'adolescent et il en sera ainsi toute la vie de celui-ci. L'alternance des deux formes pratiquée avec une aisance fascinante deviendra effectivement la force de Guillaume Apollinaire.

Au tournant du siècle, Apollinaire se voit aussi « au carrefour des genres », en plein débat sur la « poésie moderne » pure, la séparation du « narratif » et du « poétique », la définition du « lyrique », etc.⁷⁵. Sa position est toujours claire : rassembleur et touche-à-tout, l'écrivain embrasse toutes les formes d'écritures jusqu'à concevoir une poétique qui puise son essence dans les croisements de genres. Au début d'*Apollinaire et ses récits*, Daniel Delbreil a mis en avant non seulement l'hésitation de l'écrivain « entre poésie et récit [en prose] », mais aussi les « flottements » et « incertitudes » de l'écriture apollinarienne en prose⁷⁶. Sa critique pertinente nous révèle que « [l]'oeuvre apollinarienne témoigne de la recherche d'une écriture totalisante convoquant tous les archigenres et genres »⁷⁷. Anna Boschetti confirme ce point de vue lorsqu'elle évoque les expériences d'Apollinaire-poète « dans tous les domaines » et « tous les genres », ainsi que sa contribution à l'innovation dans la production littéraire, voire artistique⁷⁸. D'autres efforts et études plus récents sur la diversité de l'écriture apollinarienne sont réunis dans une publication collective parue en 2014, rappelons-le : *Apollinaire poète en prose*. Il s'agit en effet des actes d'un colloque international tenu à

⁷⁵ Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, op. cit., pp.46-49.

⁷⁶ *Ibid.*, pp.50-70.

⁷⁷ *Ibid.*, p.49.

⁷⁸ *La Poésie partout : Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*, op. cit., pp. 247-285.

Stavelot sous le même titre, ce qui prouve l'actualité et la richesse de la problématique autour des différentes formes de la créativité⁷⁹ sous la plume d'Apollinaire.

Si l'essentiel de la présente thèse consiste à analyser les tentatives d'Apollinaire prosateur afin de démontrer une poétique du bizarre dans la fiction, terminons notre recherche par des réflexions sur le rôle du poète et la représentation de la poésie, à travers quatre récits brefs : « Que vlo-ve ? », « La Serviette des poètes », « Poète assassiné » et « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité ». En l'occurrence, pourrions-nous parler éventuellement d'une poésie bizarre ? Composés entre 1899 et 1916 – période couvrant la grande partie de la carrière de l'écrivain – ces contes abordent tous de manière pertinente le sujet qui nous intéresse ici. Le but de l'analyse suivante est de savoir comment la poésie (et évidemment les poètes) est représentée dans la prose d'imagination apollinarienne. Pour ce qui est des images et des expériences lyriques, y-a-il une continuité ou une évolution d'un récit à l'autre ?

A. « Que vlo-ve ? »

« Que vlo-ve ? c'est-à-dire : *Que voulez-vous ?* wallon wallonnant de Wallonie [...] » (*Pr* I, 148). C'est ainsi qu'Apollinaire surnomme une figure emblématique qui fait partie de son fameux « L'Hérésiarque et C^{ie} ». L'histoire de son musicien wallon se situe dans les Ardennes, où l'écrivain et son frère Albert ont séjourné environ deux mois et demi en 1899. Rêveur par nature, Wilhelm de Kostrowitzky savoure la solitude pendant ses promenades dans les bois aux alentours et y trouve un vaste terrain pour déployer son imagination. Les découvertes en Wallonie l'enchantent : une nouvelle langue, des légendes locaux, des événements festifs, des gens hauts en couleur... C'est aussi là que le jeune homme de dix-neuf ans connaît ses premiers émois amoureux. Ce (trop) bref séjour à Stavelot va laisser des traces dans le parcours du futur écrivain et enrichir ses oeuvres. Issu de cette période (ou datant peut-être de quelques mois plus tard), le texte de « Que vlo-ve ? » repose déjà sur « cette fusion du réel et de l'imaginaire qu'est pour Apollinaire la création poétique »⁸⁰. En quête d'un style, d'un lyrisme particulier pour faire sonner (ou *péter*) les mots, le conteur de « Que vlo-ve ? » fait parler ses personnages en leur imposant des idées souvent décousues et surprenantes. Avec un « sobriquet » qui dénote en quelque sorte

⁷⁹ Voir *Apollinaire poète en prose*, Actes du colloque de Stavelot (2 et 3 septembre 2011), *op. cit.*

⁸⁰ Nous citons Michel Décaudin dans sa note d'éditeur. Voir *Pr* I, 1131.

une attitude hardie (le héros préfère ‘Que vlo-ve ?’ à son vrai nom, Poppon Remacle Lehez), la personnalité de Que vlo-ve ? incarne surtout la désinvolture d’un écrivain précoce semblant prêt à tenter tous les coups pour son art. Sans excuses.

Pourtant, si l’on cherche les traces de la poésie dans le conte « Que vlo-ve ? », c’est une autre figure qui attire d’emblée l’attention : « Guyame le poète », ainsi nommé pour la première fois dans le récit, joue simultanément plusieurs rôles dans la vie : ivrogne, ubiquiste, phtisique, fabulateur, chansonnier, de même que bon camarade de Que vlo-ve ?. D’une part, le prénom et le talent de conteur⁸¹ de Guyame font penser immédiatement à un Apollinaire fantaisiste/amateur d’anecdotes et d’histoires drôles, tandis que l’aspect pathologique et la vocation du personnage le rapproche de ses confrères tuberculeux de « La Serviette des poètes ». D’autre part, le « don d’ubiquité » de Guyame est une qualité reconnue de la poésie moderne. Quant aux « oeuvres » de ce poète wallon, Apollinaire prosateur se contente de les décrire dans un premier temps :

« Il [Guyame] en déclamaient des vers contre la famille protestante de la place de l’Église, contre le bossu de Francorchamps, et contre la fille rousse de Trois-Ponts, qui allait toujours en automne ramasser les champignons ! Pouah ! les champignons donnent la crève aux vaches, et elle en bouffait, la roussotte, sans mourir ! Ah ! la sorcière !... Mais il chantait aussi la gloire des airelles, des myrtilles et le bien que font aux tripes humaines du lait et des myrtilles, c’est-à-dire le *tchatcha* archidivin, ambrosiaque. Il faisait souvent des vers pour les servantes qui pèlent les *krompires*, les bonnes pommes de terre, les *magna bona...* » (Pr I, 149)

Les vers de Guyame sont donc composés, *a priori*, avec une tonalité railleuse qui taquine méchamment ses compatriotes, ce qui n’est pas sans rappeler les lignes écrites par le jeune locataire chez le restaurateur Constant pour se moquer du cercle littéraire stavelotain nommé « La Fougère », en 1899⁸². L’idylle consacrée à la ramasseuse des champignons n’a rien d’idyllique au sens strict du terme, la *muse* « rousse » étant dénoncée comme une « sorcière ». Nous retenons d’ailleurs le thème de l’empoisonnement des vaches qui paraît aussi dans « Les Colchiques » – un poème d’*Alcools* – où Apollinaire transgresse la tradition idyllique en glissant des motifs inquiétants dans la cadre d’un paysage d’automne faussement paisible et romantique. D’où vient « la surprise » qu’il prône dans *L’Esprit nouveau et les poètes*. Toujours d’après le passage cité ci-dessus, il se peut que le poète Guyame soit un épicurien puisque celui-ci célèbre la bonne chère et celles qui la préparent (« les servantes qui

⁸¹ « [...] dès qu’il avait bu, il en contait des contes bleus, des histoires de brigades, de l’autre monde ou à dormir debout ! » (Pr I, 149)

⁸² Laurence Campa, *Guillaume Apollinaire, op. cit.*, p. 69.

pèlent les *krompires*, les bonnes pommes de terre, les *magna bona...* »). Cette double casquette du « poète-gourmet », une fois combinée avec le thème des champignons vénéneux, semble prédire l'arrivée d'un autre personnage pittoresque : l'ami Méritarte et sa satire gastronomique⁸³.

Agressif, railleur et gourmand, le lyrisme de Guyame évoque d'autant plus un imaginaire extravagant et incohérent qui caractérise effectivement tout le récit de « Que vlo-ve ? »⁸⁴. Selon André Fonteyne, le « rôle » du poète est crucial dans ce conte teinté de surréalisme, dans la mesure où c'est Guyame qui est doté de « moyens d'évocation onirique » traduits par ses « [m]onologues absurdes la plupart du temps », par exemple celui qui évoque les elfes de l'Amblève⁸⁵. Notons de surcroît qu'avec son ami Que vlo-ve ?, le même Guyame valorise une nouvelle poétique mêlant le lyrisme à la vulgarité, en contemplant une constellation « plein[e] de couilles lumineuses qu'on appelle astres, planètes, étoiles, lunes » (*Pr I*, 152). De même que la scatologie et le comportement souvent répugnant chez Guyame, le recours à une métaphore originale liée au sexe comme celle-là serait une façon de ramener la poétique vers son état le plus brut, donc le plus pur.

À part Guyame, il ne faut pas négliger l'existence d'un autre poète dans le texte : le narrateur hétérodiégétique et omniscient qui explique ici son procédé poétique « à la troisième personne » :

« Il faut maintenant prendre son courage à deux mains, car voici l'instant difficile. Il s'agit de dire la gloire et la beauté du gueux déguenillé Que vlo-ve ? et du poète Guillaume Wirin, dont les guenilles couvraient aussi un bon gueux gueusant. » (*Pr I*, 151)

Dire la gloire et la beauté, cela désigne précisément la vocation du poète de « sublimer » ses objets, même les plus indignes ou infects. Le passage cité est effectivement suivi par un autre, dans lequel le narrateur fait appel d'abord à trois figures légendaires – Apollon, « Hermès le voleur » et « l'évêque saint Apollinaire » – afin de rendre hommage à Que vlo-ve (qui, comme on le sait, s'est noyé dans l'Amblève à la fin de l'histoire). Faut-il rappeler qu'il est question de trois saints patrons d'Apollinaire lui-même ? Ensuite, c'est en récitant un quatrain curieux que le

⁸³ Le conte « L'Ami Méritarte » a été composé au moins dix ans plus tard que « Que vlo-ve ? ».

⁸⁴ André Fonteyne parle d'« une disparate poétique » lorsqu'il consacre une partie du chapitre V de son livre à « Que vlo-ve ? ». Voir *Apollinaire prosateur*, *op. cit.*, pp.143-163.

⁸⁵ *Ibid.*, p.152.

narrateur-poète termine toute la séquence⁸⁶ :

*Et des santons venus des bergeries qu'attristent
Des bêlements et des yeux doux d'agneaux mignons
Mèneront chaque soir vers la croix de ce Christ
Un long troupeau lyrique avec un crâmignon. (Pr I, 152)*

Michel Décaudin relève une anomalie dans ce petit vers dont le poète-conteur rapproche deux motifs de différentes provenances, à savoir les « santons provençaux » (de petites figurines colorées servant à la décoration d'une crèche de Noël en Provence) et le « crâmignon wallon » (une danse traditionnelle). Apollinaire cherche-t-il à relier ainsi son souvenir du sud de la France et son vécu ardennais ? De toute façon, les vers cités interviennent dans le texte comme une sorte d'élégie bizarre et suggèrent à l'avance la mort de Que vlo-ve ?. Cela dit, le protagoniste « gueux » est comparé ici à un Christ païen dont on célèbre la Passion par un rituel folklorique, autour de son calvaire. Une représentation de la Passion à rebours, bien entendu, d'autant plus qu'on y trouve aussi des « santons » apparaissant ordinairement pour reproduire la scène de la naissance du Christ. D'ailleurs, il n'est pas inutile de rappeler combien de fois Apollinaire lui-même s'identifie à Jésus, à cause d'un certain mystère autour de sa naissance.

De plus, est-ce qu'un hasard si, comme le narrateur-poète du quatrain en question, un Guyame qui « divagu[e] » parle aussi du *crâmignon* ? Selon Guyame, le combat acharné entre Que vlo-ve ? et Thomas dit « le babo » (le niais) est « le plus beau des crâmignons », autrement dit une forme exquise de l'art chorégraphique (le combat se déroule parallèlement, rappelons-nous, à la « maclotte » du duo Guyame-la Chancesse⁸⁷). Tel processus de la sublimation poétique face à la violence va jusqu'à rendre « [h]onneur aux héros, dont le sang tombe comme la cascade de Coo », chantonne toujours le même Guyame en délire. En somme, ce poète singulier prend part à une sorte d'épopée extravagante, ayant pour but la célébration d'un « héros à trois couilles » (le *babo*) et « un musicien insigne » (Que vlo-ve ?). Si la « poésie » de Guyame consiste à embellir en l'occurrence la vulgarité et la barbarie des deux rivaux, c'est son *alter ego* Que vlo-ve ? qui mène la poétique du bizarre à son apogée, lorsque le musicien exhibe le bras mutilé du *babo* comme trophée en le mettant dans la pochette

⁸⁶ Sachons que le conte qui nous intéresse est divisé en plusieurs sections, séparées les unes des autres par le signe ★.

⁸⁷ Madeleine Boisson rapproche la danse de la Chancesse et le thème de « la danse de la vieille femme » récurrente dans l'écriture apollinarienne. Voir *Apollinaire et les mythologies antiques*, pp. 317-318.

de son veston ensanglanté.

Claude Debon a raison de discerner les différents niveaux du **dédoublement** dans « Que vlo-ve ? », de l'intrigue à la narration⁸⁸. En lisant sa « Lecture de *Que vlo-ve ?* », nous retenons notamment deux constats concernant la poésie: 1) à côté de Que vlo-ve ? (« acteur » principal de sa propre histoire), le poète Guyame assure « le rôle traditionnellement dévolu au chœur dans la tragédie antique » : une technique théâtrale souvent appliquée au lyrisme apollinarien (ex. *L'Enchanteur pourrissant* ou « Le larron ») et qui favorise le mélange des genres ; 2) « la présence du poète et du savant omniscient, voire du wallon »⁸⁹ en tant que double du narrateur de « Que vlo-ve ? » est manifeste. Le second constat confirme notre avis énoncé plus haut sur l'existence d'un narrateur-poète. En fait, c'est justement celui-ci qui tisse une comparaison grotesque entre le bras coupé du *babo* et « une belle fleur »/« une tige florée de cinq pétales » qui orne le veston de Que vlo-ve ?. En ce sens, la fonction du narrateur-poète coïncide avec celle de Guyame, tous les deux improvisant tour à tour des lignes lyriques pour accentuer l'aspect mythique du récit. Ainsi pouvons-nous dire qu'ensemble, le narrateur et Guyame forment un duo poétique.

Les personnages-poètes ne sont pas les seuls garants de la présence de la poésie dans le conte. Une des caractéristiques de la poésie apollinarienne – *la fluidité* – se manifeste également dans « Que vlo-ve ? ». Les larmes brûlantes du héros, qui coulent sans cesse « comme l'eau des fontaines acides qui abondent dans les Ardennes » (*Pr I*, 148), la « pisse » des personnages, la rivière froide et meurtrière (l'Amblève), ainsi que le sang abondant d'un Thomas assassiné⁹⁰, marquent les moments poétiques particulièrement intenses dans le récit. En effet, la poésie sème ici et là des éléments inquiétants, infects ou crapuleux, sans diminuer paradoxalement l'effet de la sublimation de ses objets étranges. Surtout, le sang de Thomas qui, par hyperbole, cause quasiment une inondation, rappelle de loin le début impressionnant du poème « Merlin et la vieille femme »⁹¹ (dont le lien avec « Que vlo-ve ? » est reconnu par les critiques).

⁸⁸ Claude Debon, « Lecture de *Que vlo-ve ?* », *Apollinaire au tournant du siècle*, Actes du colloque de Varsovie (octobre 1980), *Les Cahiers de Varsovie*, Publication du centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, n° 11, 1984, pp.192-193.

⁸⁹ *Ibid.*, p.193.

⁹⁰ « Il [le sang] fuit sous la porte, remarqua Que vlo-ve ? En descendant, il ira jusqu'à la caserne des carabiniers [...] » (*Pr I*, 156).

⁹¹ Souvenons-nous des premiers vers de « Merlin et la vieille femme » : « Le soleil ce jour-là s'étalait

Le rapprochement des deux scènes sanglantes est intéressant, dans la mesure où l'une représente un soleil qui saigne (« Merlin et la vieille femme ») et l'autre, une lune qui perd du sang (« Que vlo-ve ? »).

Car, d'après le poète Guyame, Thomas le *babo* ressemble justement à « la lune malgré [ses] trois couilles » (*Pr* I, 152). Cette métaphore énigmatique complète effectivement une autre, toujours conçue par le même Guyame, à savoir celle de la constellation saturée de « couilles lumineuses ». À l'opposé des images figuratives *féminines* qui ouvrent « Merlin et la vieille femme », ce sont donc des symboles *virils* auxquels recourt le poète de « Que vlo-ve ? ». Nous ignorons si Apollinaire connaissait ou non le concept fondamental du Yin et du Yang dans le taoïsme chinois. En tous cas, les scènes « sanglantes » en question sont conformes à l'idée de « la complémentarité » du Yin et du Yang existant dans toutes les composantes de l'univers : 1) Dans le cas du « Merlin et la vieille femme », le soleil étant effectivement l'un des symboles du Yang, est comparé à un trait de la **femme** (« ventre maternel » saignant), un symbole du Yin. 2) Dans le cas de « Que vlo-ve ? », Guyame prononce la formule bizarre : « la lune malgré [ses] trois couilles » (*Pr* I, 152. Nous soulignons). Le *babo* représente donc la lune qui est à son tour un symbole de Yin – de même que le sexe féminin – malgré le fait que c'est un homme à trois couilles qui fait partie de la catégorie Yang. Une fois appliqué dans ces deux cas, le concept de la philosophie chinoise soulève en effet un des thèmes privilégiés d'Apollinaire : l'ambiguïté des sexes.

En somme, les « divagations » quasi-incantatoires du poète Guyame et la voix du narrateur-poète renforcent la tonalité mythique de l'histoire de « Que vlo-ve ? », divinité en son droit⁹² ; par conséquent, la poésie et ses éléments constituent une force magique et susceptible de transformer un pauvre vagabond en héros merveilleux, une Wallonie ordinaire en pays enchanté. La même Wallonie qui sera plus tard le lieu de la « procréation » de Croniamantal, dont le père biologique est un avatar de Que vlo-ve ? nommé Viersélin Tigoboth⁹³. De plus, les références métaphoriques liées à l'astronomie,

comme un ventre / Maternel qui saignait lentement sur le ciel / La lumière est ma mère ô lumière sanglante / Les nuages coulaient comme un flux menstruel ».

⁹² Proche des animaux et ami des elfes de l'Amblève, le musicien errant est doté de traits d'un demi-dieu forestier dans les Ardennes. Madeleine Boisson le voit même comme un « Hermès en Wallonie ». Voir *Apollinaire et les mythologies antiques, op. cit.*, pp. 305-330.

⁹³ D'après Michel Décaudin, le texte (originel) qui deviendra le chapitre II du « Poète assassiné » raconte, en effet, une amourette entre Macarée et un certain « Qu vlo-v ? ». Apollinaire remplace finalement ce

nombreuses dans « Que vlo-ve ? », sont les indices de la présence d'un **poète-prophète** (observateur des astres), grand thème auquel nous reviendrons.

B. « La Serviette des poètes »

Guyame prend congé de son ami Que vlo-ve ? en déclarant son intention de retourner « à l'hospice » et sort définitivement de l'histoire avant même la fin du récit. Néanmoins, ce personnage pittoresque inventé par un jeune Apollinaire n'a pas quitté son univers de conteur une fois pour toutes. Le poète « phtisique » semble y réapparaître en s'incarnant chez d'autres personnages apollinariens et continue à semer les germes de la poésie bizarre. L'aspect pathologique des quatre poètes dans « La Serviette des poètes » semble soutenir cette éventualité. De surcroît, comme la Wallonie onirique de Que vlo-ve ? et C^{ie}, l'univers où vivent Justin Prérogue et ses amis est une miniature du Montmartre que connaissait Apollinaire au début du XX^e siècle, mais un Montmartre *vu* dans un rêve « tournoyant » (nous verrons que ce terme a son importance). En effet, même le « décor » de l'atelier de Justin Prérogue – « où la destinée mettait, au plafond, des punaises en guise d'étoiles » (*Pr* I, 191) – rappelle étrangement le ciel étoilé de « couilles lumineuses » évoqué par Guyame dans « Que vlo-ve ? ». Nous avons donc le sentiment que la poésie dans « La Serviette des poètes » est confinée à l'intérieur, sous un ciel étoilé *artificiel*, mais à quelle fin?

La quasi-obsession d'Apollinaire pour les références astronomiques se reflète davantage à la fin de « La Serviette des poètes » par une comparaison : « Justin Prérogue et son amie tournèrent longtemps [autour de la serviette magique] comme des astres autour de leur soleil » (*Pr* I, 194). D'un côté, cette comparaison marque le point final et culminant des autres actions/images similaires évoquées précédemment dans le récit, soit par l'expression « tour à tour », soit par le verbe « tourner »⁹⁴. De l'autre, les références aux corps célestes nous paraissent très significatives dans un récit aussi bien « encadré » que « La Serviette des poètes », entre un début (« *Placé sur la limite de la vie, aux confins de l'art...* ») et une fin (« *...sur la limite de l'art, aux confins de la vie* ») bien définis. Car, de cette manière, Apollinaire crée un espace compact et sans issue, un **univers** proprement dit peuplé de personnages-astres. En fait, quand le même

dernier par Viersélin Tigoboth dans le récit que l'on connaît aujourd'hui. Voir *Pr* I, 228-229 ; 1132 ; 1161-1163.

⁹⁴ En voici deux exemples : 1) la participation « tour à tour » des quatre poètes au dîner chez Prérogue ; 2) la tête prodigieuse du poète Jaime Saint-Félix qui « pouvait tourner sur ses épaules » (*Pr* I, 191).

Apollinaire argumente qu'« un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers » dans *L'Esprit nouveau et les poètes*⁹⁵, il fait probablement allusion à « La Serviette des poètes ». Notons d'ailleurs que la « serviette » tombe bien vers la fin du conte (« Le linge tomba et s'étala sur le plancher » (*Pr I*, 194)) et que ce fait est suivi de la description des mouvements circulaires des personnages-astres autour de la serviette miraculeuse. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'astrologie et les éléments cosmiques sont des signes forts de la présence d'un **poète-prophète**⁹⁶. Nous voulons aller aussi loin pour dire que ce dernier est le Dieu de l'univers apollinarien et qu'Apollinaire-poète imagine donc un Dieu à sa propre image idéale⁹⁷.

Si la figure divine du poète apollinarien apparaît en dédoublement dans « Que vlo-ve ? », elle est divisée en quatre dans « La Serviette de poètes ». Tout se passe comme si Léonard Delaisse et ses trois confrères étaient pris dans un *cercle* vicieux (« [...] la même serviette servait tour à tour aux quatre poètes [...] ») qui génère paradoxalement la beauté lyrique. Les portraits merveilleux parus sur la serviette laissent penser que les quatre poètes jouent conjointement le rôle du Christ, à qui se vouent Justin Prérogue et son amie. Or, c'est un Christ non pas conçu par le Saint-Esprit mais par « l'Esprit nouveau ». La cause de son décès ? Le conteur de « La Serviette de poètes » reste équivoque sur ce point, laissant entendre que les poètes sont peut-être morts « de la malefaim et des veilles lyriques » (*Pr I*, 193), et pas à cause de la serviette sale. Or, cette serviette, n'est-elle pas l'emblème d'une sorte de fièvre poétique circulant entre ces « quatre poètes incomparables » comme une maladie contagieuse ? Si la poésie n'apparaît pas sous la forme des oeuvres concrètes⁹⁸ dans ce conte allégorique, le lyrisme commence par s'incarner chez les quatre invités de Justin Prérogue et finit par prendre la forme transcendante du voile de Sainte Véronique capturant l'esprit des poètes décédés, essence de la création poétique.

⁹⁵ Selon l'auteur de *L'Esprit nouveau et les poètes*, la poésie peut surgir d'« un fait quotidien » aussi banal qu'« un mouchoir qui tombe ». Voir *Pr II*, 951 (c'est nous qui soulignons ci-dessus).

⁹⁶ Dans « Que vlo-ve ? », Guyame le poète est un connaisseur des astres, de même que son double Que vlo-ve ?, qui se dit connaître toutes les étoiles de vue.

⁹⁷ Nous renvoyons ici à l'article de Rita Stajano : « Visages du poète-créateur dans *L'Hérésiarque et C^{ie}* », *Apollinaire poète en prose*, Actes du colloque de Stavelot (2011), *op. cit.*, pp.105-120.

⁹⁸ Le conteur de « La Serviette des poètes » se contente de nous dire que les poèmes de Léonard Delaisse et de ses trois confrères sont « admirables » ou « si beaux », sans fournir aucun exemplaire.

C. De la poésie « croniamantalesque »⁹⁹ aux calligrammes dans « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité »

L'identification du poète apollinarien au Christ est complète avec l'apparition du personnage Croniamantal, le poète assassiné et puis ressuscité, dont la réputation « universelle » est soulignée dès la première phrase de son histoire (retenons ici l'idée de **l'univers** qui est aussi cruciale dans « La Serviette des poètes »). En réalité, plusieurs éléments ou phénomènes insolites de « Que vlo-ve ? » (composé probablement en 1899) et de « La Serviette de poètes » (publié en 1907 dans *Messidor*) sont repris et retravaillés par Apollinaire quand l'écrivain compose le récit éponyme de son recueil de contes de 1916. Nous les retrouvons notamment dans le chapitre X du « Poète assassiné », sous le titre de « Poésie ». L'intrigue de ce chapitre porte sur la genèse d'une poésie novatrice et des échanges artistico-littéraires au sein d'un atelier de peinture. N'y-a-il pas une certaine ressemblance avec l'histoire de « La Serviette des poètes » ? Pourtant, nous avons droit cette fois-ci à trois oeuvres concrètes signées le grand poète apollinarien, Croniamantal. Il est à savoir si le poète Apollinaire approuve ou non la poésie très originale de son héros.

Or, avant de nous intéresser à l'œuvre, parlons d'abord de l'homme. Car la poésie est aussi représentée par celui qui « versifie ». Une étude rapide du portrait physique de Croniamantal montre qu'il rassemble certaines caractéristiques de ses confrères précédents. En effet, nous avons affaire à « un jeune homme mal habillé » qui court dans la rue parisienne, au début du chapitre X. Cette « montée en scène » de Croniamantal rappelle une des dernières actions de Que vlo-ve ? qui court « sur la route » après avoir commis le crime, ainsi que sa tenue négligente¹⁰⁰ (ou bien l'aspect ignoble du poète Guyame). Le pardessus de Croniamantal, une fois enlevé, « tomb[e] par terre comme le cadavre d'un noyé » (*Pr I*,). Par cette comparaison, le conteur fait probablement allusion encore à Que vlo-ve ?, noyé de l'Amblève. Toutefois, le « visage extrêmement mobile [qui] paraî[t] tour à tour plein de joie ou d'inquiétude » du jeune poète rappelle « des mines à mourir de rire » de Léonard Delaisse et la locution « *tour à tour* » employée dans « La Serviette des poètes », alors qu'en réalité le mélange de la

⁹⁹ C'est Apollinaire qui invente ce qualificatif néologique inspiré du prénom de son héros. Il l'emploie dans le chapitre I du « Poète assassiné » pour railler ce qu'il appelle « la virilité croniamantalesque » (*Pr I*, 227-228), c'est-à-dire « [l]es parties viriles d'une petitesse remarquable, comme celle d'un enfant .» (*Pr I*, 1160, note 6)

¹⁰⁰ Par ailleurs, le lien entre Croniamantal et Que vlo-ve ? est établi grâce à Viersélin Tigoboth, le géniteur du « poète assassiné ». Se rapporter à la note 93 de ce chapitre.

joie et de l'angoisse caractérise bien Apollinaire lui-même¹⁰¹. En somme, tous ces détails physiques et vestimentaires indiquent une sorte d'héritage et de continuité d'une figure poétique à une autre dans le monde apollinarien, que ce soit fictif ou réel.

D'une tonalité saisissante, l'entrée de Croniamantal dans le chapitre X nous introduit dans un monde saturé d'emblèmes et de signes révélateurs d'une poésie bizarre. Hormis le portrait peu flatteur du jeune poète, la bizarrerie se traduit encore par ses mouvements et son pouvoir de visionnaire. Il court comme un « cambrioleur » poursuivi par des ennemis dans un roman sensationnel. C'est donc l'image d'une poésie en péril¹⁰² qui résonne avec le titre du conte (« Le Poète assassiné »). De plus, comme si notre héros était *vu* dans un train, « l'univers qui se renouve[ll]e sans cesse » aux yeux d'un Croniamantal qui court fait partie d'une expérience quasi-*simultanée* chère à la poésie moderne. La sagesse du poète capable de discerner « la vérité de ce qui est, de ce qui fût et de ce qui sera » (*Pr* I, 255), confirme encore la présence du *poète créateur* apollinarien dont la vision extraordinaire est proche de l'omniscience du Créateur de l'Univers.

Croniamantal est soumis, en effet, à un *parcours* extraordinaire¹⁰³ – de la rue jusqu'à sa destination (l'atelier de son ami peintre) – afin de déployer finalement sa verve poétique. Vu le contexte, son « aventure » est faussement fantastique et hautement symbolique. Le couloir « si sombre et froid » et surtout le vent violent sont indispensables pour convoquer ce que nous nommerions « le surnaturel poétique » dans le monde apollinarien (telle la rafale qui domine au début de deux contes allégoriques de la création poétique : « Le Roi-Lune » et « Un masque dans l'avenue »). Ici, tout est agencé pour dramatiser le choc entre les sphères artistique et poétique, ainsi que l'apparition d'un lyrisme hors norme.

Derrière la porte (de l'atelier de l'oiseau du Bénin) se cachent non pas le Démon et

¹⁰¹ Il est à rappeler que notre auteur se définit ainsi dans la revue *La Vie* : « Moi-même : l'inquiétude, l'épreuve, rire aux larmes, la liberté, le présent. » (Nous soulignons).

¹⁰² Ce thème est bien présent (mais sous autres formes) dans « La Serviette des poètes » (les quatre poètes morbides) et dans « Que vlo-ve ? » (la mauvaise santé de Guyame et le destin incertain de Que vlo-ve ?).

¹⁰³ Apollinaire conteur opère ici un (mini-)voyage d'initiation, faisant en sorte que Croniamantal puisse dépasser la réalité quotidienne et entrer dans un domaine *enchanté* où réside une nouvelle esthétique incarnée par l'oiseau du Bénin. On songe naturellement à la descente d'Orphée aux enfers, laquelle inspire également l'aventure du « Roi-Lune ».

ses agents, mais les composants d'une nouvelle esthétique qui vont révolutionner l'art et la poésie. Apollinaire prosateur multiplie les métaphores ou les images étranges pour relater les actions ou les réflexions de son héros sous l'aura de la nouvelle esthétique, représentée ici par l'oiseau du Bénin. Le dédoublement du poète, par exemple, est suggérée par son pardessus tombé par terre « comme le cadavre d'un noyé ». Mis à part l'allusion à *Que vlo-ve ?* mentionnée plus haut, cette comparaison sinistre nous fait également penser à une autre, c'est-à-dire au « cadavre de son père » dans ses *Méditations esthétiques*¹⁰⁴. Comme les acteurs les plus avancés des mouvements d'avant-garde, Croniamantal veut se débarrasser de son *moi* nourri de la métrique traditionnelle et embrasser des « vers libres », en tant qu'un *moi* ayant soif de nouveauté. L'effet du double se reflète encore dans un « grand morceau de miroir brisé » qui appartient à l'oiseau du Bénin. C'est à travers cet objet « fatal » et peu valable que l'on apprend l'essence de la nouvelle esthétique :

« C'était une insondable mer morte, verticale, et au fond de laquelle une fausse vie animait ce qui n'existe pas. Ainsi, en face de l'Art, il y a son apparence, dont les hommes ne se défient point et qui les abaisse lorsque l'Art les avait élevés. » (*Pr I*, 256).

Le miroir brisé symbolise donc une technique phare de la peinture académicienne à l'époque, mais méprisé des Cubistes : l'imitation réaliste (mais qui est toujours « fausse » selon le critique des *Méditations esthétiques*). Par le passage cité, Apollinaire renouvelle son reproche adressé aux plasticiens traditionnels et leur attachement à la « réalité visuelle », tout en apportant son soutien au cubisme (« l'Art », le vrai), illustré par les toiles de l'oiseau du Bénin.

Fort inspiré par les tentatives artistiques de son ami, Croniamantal cherche à ouvrir une nouvelle voie pour la poésie en évitant les jalons plantés par la tradition. Il compose donc trois poèmes qui se révèlent très originaux en contenu et en forme. Premièrement, un distique dit « régulier », composé seulement de deux mots (*Luth, Zuth*) et un point d'exclamation. Deuxièmement, un « poème en vers irréguliers » qui n'est en fait qu'un texte parodique des traductions faites au XIX^e siècle des « scaldes » scandinaves, selon Michel Décaudin¹⁰⁵. On y retrouve un titre dénué de tout rapport avec le contenu et quelques éléments du genre épique (le retour du guerrier, le festin, la forêt noire, la sorcellerie et l'empoisonnement). Troisièmement, un poème dit « libre de toute

¹⁰⁴ En effet, Apollinaire-critique d'art a employé le terme « le cadavre de son père » pour indiquer le poids presque insoutenable de la tradition pesant sur tous les partisans de la peinture moderne, dont les Cubistes.

¹⁰⁵ Voir *Pr I*, 1214, note I.

entrave » imite visiblement des « paroles en liberté » des futuristes, qu'Apollinaire appelle d'ailleurs les « filles excessives de l'esprit nouveau » (*Pr* II, 945).

Laurence Campa¹⁰⁶ a démontré certains aspects problématiques de ces vers bizarres de Croniamantal, à savoir les tentatives proches des « libertés destructives prises par les avant-gardes » du poète et sa complaisance à l'égard de l'imitation « comme principe de création poétique ». Pour Apollinaire, la poésie moderne ne trouve pas son salut dans l'excès ni dans « un simple plagiat » (*Pr* I, 258) de la nature/l'original. Allié malgré lui de certains avant-gardistes outrés de son époque, Apollinaire fait entendre sa voix par son personnage fictif, l'oiseau du Bénin, qui ne paraît point *enchanté*¹⁰⁷ par la soi-disant « poésie libre de toute entrave » de son ami. L'artiste dénonce la fausseté de la création de Croniamantal, alors que celui-ci croyait composer de la « poésie pure » à l'instar de la toile sublime signée l'oiseau du Bénin/Picasso. En somme, la bizarrerie des vers de Croniamantal ne repose pas uniquement sur le plan thématique ou formel. Les vers « croniamantalesques » sont bizarres car il s'agit aussi d'une poésie qui singe certaines techniques auxquelles s'oppose Apollinaire lui-même.

Dans « Le Poète assassiné », la poésie d'avant-garde trouve encore un autre porte-parole chez un personnage secondaire : une cuisinière qui sait faire des vers. D'elle Croniamantal apprend « une poésie pleine de profondeur où tous les mots [ont] un sens nouveau » (*Pr* I, 280). La poétesse emploie le mot *archipel* pour désigner un *papier buvard*, par exemple. Ce genre de glissement de sens ne serait-il pas équivalent des représentations « cubistes » des objets, ou même des « antiopées » du baron d'Ormesan composées avec « certaines licences » artistiques, voire « amphioniques »¹⁰⁸ ? Car le but n'est pas de reproduire la signification ou la forme originelle des choses, mais de chercher de nouveaux motifs pour exprimer *autrement* l'essentiel de ces mêmes objets. C'est par la créativité que la poésie rejoint l'art, devenant un « *bizart* » elle-même.

¹⁰⁶ *L'Esthétique d'Apollinaire, op. cit.*, pp. 44-45.

¹⁰⁷ Comme nous avons démontré dans nos analyses précédentes, l'effet de l'*enchantement* est le signe infaillible de l'exaltation de toutes les inventions apollinariennes, que ce soit dans le domaine poétique, artistique ou scientifique.

¹⁰⁸ Rappelons que « l'amphionie » de d'Ormesan est au fond un art de la tromperie visant un public étranger : le guide-escroc propose à des touristes un parcours raccourci dans Paris, substituant à dessein des monuments historiques célèbres par des édifices moins prestigieux. Les *oeuvres* de cet artiste douteux sont nommées « antiopées ».

Les échanges entre la peinture et la poésie contribuent enfin à la métamorphose de la seconde dans « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité ». En effet, il est question de deux calligrammes dont l'origine est mystérieuse (d'où viennent-ils ? Qui a composé ces vers ?). Faisant partie de la première section du récit qui nous intéresse (divisé en cinq sections par le signe ★), le premier calligramme sans titre prend la forme d'un « cercueil » avec les mots suivants : « VOICI LE CERCUEIL DANS LEQUEL IL GISAIT POURRISSANT ET PÂLE » (*Pr* I, 382). Tel une apparition inattendue dans le récit en prose (de même que les portraits de quatre poètes décédés parus sur la serviette miraculeuse dans « La Serviette des poètes »), ce poème-objet est inséré entre deux phrases (en prose) qui mentionnent respectivement la mobilisation générale en France et l'inscription du poète ressuscité¹⁰⁹. Malgré la forme et la typographie, le contenu du calligramme reste pourtant prosaïque mais peu cohérent par rapport aux thèmes des deux phrases qui le précèdent. Tout se passe comme si le cercueil avait suffisamment d'importance pour qu'Apollinaire lui consacre un espace dans son récit en prose, même au détriment de la cohérence sémantique. Sauf le lien crucial de ce calligramme avec « l'enchanteur pourrissant »¹¹⁰, nous pourrions considérer l'objet dessiné comme une sorte de gage de **la mort** du poète (assassiné), qui rend sa résurrection plus valable et glorieuse.

Néanmoins, il est peu probable que le poète en question soit l'auteur du calligramme, le poème étant composé du point de vue d'une troisième personne (« [...] IL GISAIT POURRISSANT ET PÂLE »). La présence d'un poète hétérodiégétique, comme celui de « Que vlo-ve ? », semble plausible dans le cas présent. En fait, « Cas du brigadier masqué [...] » contient plus d'un point commun avec l'histoire du musicien wallon. D'abord, comme *Que vlo-ve ?*, qui forme un duo lyrique avec Guyame, le poète-canonnière rejoint sur le front son double visionnaire, le brigadier masqué. Ensuite, la « vérité » convoquée par le pouvoir du poète-prophète s'étale sous un ciel plein d'étoiles, décor utilisé également dans « *Que vlo-ve ?* ». De même que le dédoublement des personnages, les calligrammes vont aussi par paire dans « Cas du brigadier masqué... ». Le second poème, de la forme d'un « lit », est constitué de mots

¹⁰⁹ Rappelons ici les deux phrases et la position dudit calligramme : [PHRASE 1 : « C'était trois heures de l'après-midi et partout on collait les affiches relatives à la mobilisation. »] / [CALLIGRAMME : ...] / [PHRASE 2 : « Il réclama un duplicata de son livret militaire à la gendarmerie et étant dans l'auxiliaire se fit verser dans le service armé. »]

¹¹⁰ Voir *supra*, dans le chapitre I de cette partie, la section « Le merveilleux chrétien et le mythe apollinarien »

suivants : « IL DORT DANS SON PETIT LIT DE SOLDAT MON POÈTE RESUSCITÉ » (*Pr I*, 385. Nous soulignons). Ce « petit lit » du poète ressuscité représente une sorte de reflet à rebours du cercueil, lit du mort évoqué par le premier calligramme. Ainsi, les deux calligrammes donnent-ils l'image d'une poésie vacillant entre la vie et la mort. Le même « graphisme » suggère qu'ils sont du même auteur. L'identité de celui-ci est confirmée par les trois derniers mots du second vers : c'est un poète-créateur-narrateur omniprésent, celui qui détient la vérité dans l'univers apollinarien.

La présence surprenante des deux poèmes-objets dans le conte-épilogue du *Poète assassiné* n'a en l'occurrence pas simplement une valeur décorative ou thématique. Si la « vérité » apparaît en images de la même manière que ce qui apparaît sur le visage du brigadier démasqué, les calligrammes sont les symboles du pouvoir véridique de la poésie, surtout dans une période particulière où « la prose est ce qui convient le mieux à [l]a hâte »¹¹¹ d'un Apollinaire combattant. La « dernière nouvelle » du recueil de 1916 conserve l'esprit d'avant-garde et la verve du mélange des genres qui caractérisent déjà les pages du « Poète assassiné », tout en combinant l'expérience poétique et la créativité artistique.

En somme, la poésie observée à travers « Que vlo-ve ? », « La Serviette des poètes », « Le Poète assassiné » et « Cas du brigadier masqué [...] » est effectivement « la laideur et la beauté » (*Pr I*, 256), si nous pouvons emprunter une remarque de l'oiseau du Bénin¹¹². Il existe bien une certaine évolution et une cohérence parmi les quatre textes : Apollinaire conteur choisit comme poètes des personnages « paumés », « gueux », tuberculeux, tous martyres de « la poésie divine ». Mis sous le signe de la prophétie, le lyrisme apollinarien naît dans des milieux surprenants, que ce soit en une Wallonie des marginaux, dans les ateliers sordides ou sur le front guerrier, et apparaît sous différentes formes étranges (injures, éloges, divagations, chants, apparitions miraculeuses sur une serviette sale, transgressions d'avant-garde ou calligrammes). Si cette « poésie bizarre » est surtout marquée par la fatalité, le « cas du brigadier

¹¹¹ *Pr I*, 417.

¹¹² Le peintre picassien prononce la remarque citée ci-dessus lorsqu'il décrit la future maîtresse/muse de Croniamantal, Tristouse Balleriette. Ce commentaire semble résumer parfaitement la nouvelle esthétique représentée par Picasso et les cubistes. Rappelons d'ailleurs que Croniamantal lui-même compare Tristouse à « la poésie divine qui console [s]on âme » (*Pr I*, 299). C'est pourquoi nous jugeons le commentaire de l'oiseau du Bénin convenable dans le cas présent.

masqué [...] » nous assure néanmoins de la renaissance du Poète et de l'héroïsme lyrique qui suit :

« Debout, tout le monde, afin d'accueillir courtoisement la victoire ! » (*Pr* I, 385)

CONCLUSION

Si nous sommes partie d'une simple constatation de l'hérésie revendiquée et d'une grande variété de thèmes étranges dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire, nous espérons que notre travail a bien décrit, illustré, cerné, documenté, développé et analysé le sujet qui nous avait attiré vers le domaine des études apollinariennes. Cette « poétique du bizarre et de la surprise », exploitée par différents genres d'écrits durant l'Histoire, puis devenant un critère esthétique au XIX^e siècle grâce à Baudelaire et au romantisme noir, trouve bien un nouveau souffle avec « l'esprit nouveau » d'Apollinaire et son écriture totalisante.

Le *ministère* de l'écrivain « hérésiarque » (si nous osons dire), lui procurant un certain renom parmi les Ordres littéraires du bizarre, se manifeste sous plusieurs aspects. Sa proximité chronologique, thématique et esthétique avec Edgar Poe, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam et Marcel Schwob aurait pu être un fait compromettant pour l'intéressé, si un avocat du diable fanatique comme le père Séraphin (« Le Sacrilège ») avait cherché à monter un procès en hérésie contre lui. De plus, que diraient les conformistes découvrant les traces de l'humour moderne, incarné ici par Alphonse Allais et Alfred Jarry, dans les oeuvres d'Apollinaire ? L'exubérance des astuces, la fantaisie à tendance hyperbolique et l'habileté à jouer avec les mots sont des traits communs chez les trois auteurs, qui manifestent tous peu de scrupules à l'égard du « bon goût ».

Apollinaire prosateur joue son rôle « hérésiarque » le plus connu dans ses récits à caractère religieux, en mettant en scène un défilé de pécheurs et de figures hétérodoxes, voire sulfureuses. Telle tentative reflète non seulement le goût du bizarre de l'auteur, mais aussi sa perception de la religion, qui évolue au fil du temps. Des « péchés mignons » des ecclésiastiques à la fondation de « la religion de l'honneur » ou bien à l'assassinat d'un avatar féminin de Dieu, en passant par de nombreux blasphèmes et parodies bibliques, le « fondateur » de *L'Hérésiarque et Cie* s'amuse de moins en moins, jusqu'à ce que la période de guerre et sa blessure de 1916 l'orientent vers des relaxions plus graves. À travers le cri de l'abbé Maricotte, cet assassin de Dieu¹,

¹ « J'ai sauvé Dieu, il vivait dans le péché, j'ai sauvé Dieu, je lui ai rendu l'état de grâce et il a pu mourir en paix. Et moi je me suis damné pour sauver Dieu, je me suis damné, je suis un prêtre indigne et qui ne se repent pas. » (*Pr I*, 958)

Apollinaire/L'Hérésiarque nous confie son ultime révélation : la clef du pouvoir suprême est entre les mains du Mortel, qui doit se fier à son jugement sur le bien et le mal.

Au sujet de l'hérésie apollinarienne, nous ne pouvions pas passer non plus sous silence la messe noire en l'honneur des *diabes amoureux*, à laquelle notre prosateur assiste volontiers et régulièrement. Outre son rôle de bibliographe de « l'Enfer » de la Bibliothèque nationale et celui de préfacier de deux collections de *curiosa*, Apollinaire est l'auteur de plusieurs récits lascifs qui, une fois saisis par les autorités d'alors, auraient été détruits de la même manière que les évangiles obscènes de Benedetto Orfei par le Vatican (« L'Hérésiarque »). D'autant que les personnages apollinariens font fréquemment l'amour sous le signe religieux. Ayant pourtant plus de chance que son Hérésiarque (dont « l'hérésie des Trois-Vies ne se répandit pas »), l'écrivain a pu nous laisser la clé de sa « boucherie » du désir dans deux romans érotiques, *Les Exploits d'un jeune Don Juan* et *Les Onze mille verges*. Son hérésie de l'amour se propage aussi grâce aux leçons peu orthodoxes qu'il donne à travers les « trois histoires de châtiments divins ». D'une manière ou d'une autre, ces « châtiments divins » ne sont au fond que des excuses du conteur Apollinaire pour faire jouir ses héros et ses héroïnes².

Si ce porte-étendard de « l'esprit nouveau » est subversif en écriture, que ce soit en poésie ou en fiction, il n'est pas pourtant hostile à ce qui a été déjà inventé ou construit, à ce que l'on appelle les « classiques ». Rejeter complètement les oeuvres des anciens ne fait jamais partie de la démarche d'Apollinaire ; au contraire, c'est précisément ce qu'il reproche à ses confrères futuristes. Écoutons la confession de l'écrivain « hérésiarque » faite quelques mois avant sa mort, et répondant ici au « reproche d'être destructeur [de la tradition] » venant de « ceux qui se contentent de suivre les routes tracées » :

« [...] Dieu m'est témoin que j'ai voulu seulement ajouter de nouveaux domaines aux arts et aux lettres en général, sans méconnaître aucunement les mérites des chefs-d'œuvre véritables du passé ou du présent. »³

² Rappelons les faits : dans la première histoire de châtiments divins, le giton, dont le corps est « empalé », meurt « avec volupté peut-être » (*Pr* I, 124). Dans la seconde histoire, une Hérodiade sacrilège « succomb[e] suivant toute vraisemblance à une rupture d'anévrisme » au cours d'une pratique sadique, tandis que Salomé, qui périt en dansant, jouit en quelque sorte de son art pendant les derniers instants de vie. Dans la troisième histoire, le couple châtié finit paradoxalement par avoir un ménage « heureux » et « beaucoup d'enfants » (*Pr* I, 129).

³ L'extrait d'une lettre à André Billy (datée du 29 juillet 1918) citée par Daniel Delbreil. Voir *Apollinaire*

Par ces propos quasi-confidentiels, Apollinaire exprime surtout sa crainte d'« être traité en hurluberlu » à cause de ses « recherches » dans le domaine de la poésie. Cependant, nous sommes de l'avis de Daniel Delbreil, qui croit que les mots cités ci-dessus sont aussi valables pour la prose⁴. Les études de rapprochements et de comparaisons menées dans notre recherche nous permettent de dire qu'Apollinaire n'ignore pas certains genres ou auteurs du bizarre dans la littérature française, « dont les aventures, surprenantes ou amusantes, ont fait longtemps [s]es délices. » (*Pr I*, 223). L'un des attributs majeurs de la fiction apollinarienne est de se référer à des classiques ou de convoquer un personnage légendaire, mais dans un contexte « moderne ». Le génie du prosateur consiste à jouer avec les règles et à rétorquer aux lois canoniques d'une tradition bien établie. À l'instar de Phantase⁵, cet « hérésiarque » littéraire fait croire aux lecteurs, par exemple, qu'ils ont affaire à un démon maupassantien et à un monstre mi-homme mi-oiseau, alors que ceux-là ne sont qu'une menace imaginaire (« La Lèpre ») et un homme déguisé (« La Chasse à l'aigle »). De même que son pseudo-contes de fées « La Suite de Cendrillon [...] » n'a point d'héroïne, sinon un rat transformé en homme puis travesti en femme !

Entre la réalité et l'apparence, *l'ordre* et *l'aventure*, Apollinaire prosateur fait surgir sans cesse la surprise en créant une bizarrerie au sein d'une autre bizarrerie. Tant mieux si l'humour de l'écrivain intervient fréquemment dans ces tentatives et compromet la vraisemblance (du surnaturel, de l'horreur...), si cela lui permet de marquer une rupture avec certains « modèles » de la littérature. Les « *bizarts* » apollinariens présentés et analysés dans notre thèse témoignent de nouveau de la volonté de l'auteur d'« ajouter de nouveaux domaines aux arts et aux lettres en général ». L'esthète Apollinaire incorpore non seulement des concepts et des matières de l'art moderne à sa création, mais il renouvelle aussi des formes artistiques existantes comme le cinéma, la mode et la gastronomie. Son idée principale est de concevoir les « oeuvres d'art » à partir de combinaisons multidisciplinaires (musique, sculpture, cinématographie, théâtre, poésie...), dans le but de créer un **art total** ouvert à tous les champs de la créativité. C'est d'ailleurs pourquoi l'écrivain opte pour des activités à

et ses récits, op. cit., p.679.

⁴ *Ibid.*, p.679.

⁵ Rappelons l'explication exhaustive de Michel Décaudin sur Phantase : « Fils du Sommeil, Phantase est une divinité trompeuse ; il est entouré de mensonges ailés et répand une liqueur subtile sur les yeux de ceux qu'il veut abuser, dans leur sommeil ou à l'état de veille ; il préside en particulier aux bizarreries de l'imagination. » (*Pr I*, 1112).

tendance « fusionnelle » comme la cuisine et le sexe pour développer ses « *bizarts* ».

D'une manière ludique et surprenante, l'« art total » apollinarien prend corps, entre autres, avec Sminthe (surnommé « Lerat de bibliothèque ») et ses six compagnons « lézards » (« les Arts »)⁶. Soulignons que la Poésie est figurée parmi l'un des six arts énumérés par le conteur de « La Suite de Cendrillon [...] » et que la fin fatale de Sminthe et C^{ie} délivre une moralité importante : les Lettres et les Arts ne peuvent pas survivre les uns sans les autres. Étant donnés leur proximité et leur lien esthétique, la Poésie – l'autre vocation d'Apollinaire – n'est pas moins étonnante que l'Art, lorsqu'elle fait ses apparitions dans l'œuvre de fiction apollinarienne. En effet, c'est souvent dans une atmosphère surnaturelle et peu et prou maléfique que notre prosateur « hérésiarque » invoque les éléments lyriques, à l'instar d'un Simon mage qui convoque « les légions de démons et les myriades d'anges » (*Pr* I, 133).

La poésie est donc un art du merveilleux, un art doté du pouvoir prophétique, ce qui est d'ailleurs suggéré à plusieurs reprises par des métaphores ou des références astronomiques dans les contes d'Apollinaire. En outre, elle est caractérisée par son côté « déformé », représenté soit par des vers « croniamantalesques » ou des calligrammes, soit par des poètes pas « en forme » (malades) ou une poétesse au masque singulier. Bref, la poésie bizarre conçue par Apollinaire prosateur est une forme métaphysique et modernisée du poète-prophète antique, de ce « doyen de la Misère » aveugle et prodigieux tel que nous le montre Villiers de l'Isle-Adam dans « Vox populi ». C'est la voix venant du passé, la voix de la vérité et la voix annonciatrice du futur.

Face aux « querelles » de la tradition et de la modernité, ainsi qu'à la diversité en matière littéraire et artistique, la posture de rassembleur d'Apollinaire fait de ses ouvrages une source d'inspiration intemporelle et inépuisable pour les lectures et les recherches. Si nous avons choisi une optique particulière – « la poétique du bizarre et de la surprise » – pour étudier les oeuvres d'imagination, espérons que les analyses menées dans ce travail pourront inciter d'autres critiques et réflexions sur certains thèmes assez troublants chez Apollinaire, comme la religiosité et les ambiguïtés du genre (qui va de la

⁶ Ces animaux incarnent chacun, rappelons-le, un *art* dans « La Suite de Cendrillon [...] », à savoir la Poésie, la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique et la Danse.

thématique sexuelle à la composition d'un texte *hybride*). De plus, le penchant « passéiste » et les lectures diversifiées de l'écrivain encouragent, à nos yeux, l'étude de rapprochements entre la fiction apollinarienne et un éventuel sujet comparatif (un auteur spécifique ou une tendance littéraire). Nous en avons tenté quelques-uns ici, mais il existe bien d'autres possibilités. Par exemple, les liens entre Apollinaire et les conteurs médiévaux restent à élucider, alors que le rapprochement entre les « canards sanglants » des XVI^e-XVII^e siècles et les récits « hérésiarques » feraient le sujet d'une recherche passionnante. Et pourquoi pas une thèse interdisciplinaire sur « Apollinaire et la gastronomie », « Apollinaire et la religion » ou « La Belle Époque de Guillaume Apollinaire et C^{ie} » ?

Enfin, qui pourra douter encore de l'authenticité et de la sincérité d'un Apollinaire jouisseur/enchanteur/amateur de bizarre, après avoir lu le récit-témoignage de Madeleine Pagès sur le bref séjour de l'écrivain (alors combattant en permission) à Oran, fin 1915⁷, en particulier son évocation du brio de celui-ci quand il raconte l'histoire d'une sirène morte à la famille et les amis de sa fiancée, qui s'en souvient encore une vingtaine d'années après ?

« Aucun de nous n'a oublié la petite sirène d'Angleterre ni cette impression de mystère flottant entre le rêve et le réel dans laquelle savait nous plonger mon poète. »⁸

Et n'oublions pas non plus ce « Poème héroï-comique » signé « une victime de la [...] peste [à Oran en 1902] » qui a enthousiasmé le visiteur charmant des Pagès⁹. Ainsi, le conteur « phantasien » de *L'Hérésiarque et C^{ie}* reste robuste et sa curiosité intacte même dans une période aussi pénible que la Grande guerre de 1914. Pour cet « hérésiarque » moderne, c'est peut-être la littérature et non pas la religion qui lui a offert la survie.

⁷ On trouvera ce récit en intégralité dans : Madeleine Pagès, « La Permission », *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes* 14, Éditions Calliopées, 2013, pp.25-40.

⁸ *Ibid.*, p.34.

⁹ *Ibid.*, p.35.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

I. Œuvres d'Apollinaire

Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire (« Bibliothèque de la Pléiade »)

— *Œuvres poétiques d'Apollinaire*, préface par André Billy, textes établis et annotés par Marcel Adéma et Michel Décaudin, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1965 [*Le Bestiaire, Alcools, Vitam impendere amori, Calligrammes, Il y a, Poèmes à Lou, Le Guetteur mélancolique, Poèmes à Madeleine, Poèmes à la marraine, Poèmes retrouvée, Poèmes épistolaires, Poèmes inédits* ; théâtre : *Les Mamelles de Tirésias, Couleur du temps, Casanova*].

— *Œuvres en prose complètes I*, textes établis, présentés, et annotés par Michel Décaudin, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1977 [contes et récits : *L'Enchanteur pourrissant, L'Hérésiarque et C^{ie}, Le Poète assassinée, La Femme assise*, Contes retrouvés, « L'Histoire romanesque » : *La Fin de Babylone, Les Trois Don Juan, La Femme blanche des Hohenzollern*, Ébauches et fragments ; théâtre : *La Température, Le Marchant d'anchois, Jean-Jacques*, Fragments et projets de Guillaume Apollinaire ; cinéma : *La Bréhatine, C'est un oiseau qui vient de France*].

— *Œuvres en prose complètes II*, textes établis, présentés, et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1991 [écrits sur l'art : *Méditations esthétiques, Les Peintres cubistes, Fragonard et l'Amérique, Chroniques et paroles sur l'art* ; critique littéraire : « La Phalange nouvelle », « Les Poèmes de l'année », « Les Poètes d'aujourd'hui », « Sur la littérature féminine », « L'Antitradition futuriste », « L'Esprit nouveau et les poètes », « Chroniques et articles », « Échos sur les lettres et les arts »].

— *Œuvres en prose complètes III*, textes établis, présentés, et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1993 [*Le Flâneur des deux rives. La Vie anecdotique, Chroniques et échos, Les Diables amoureux*, appendice ; textes érotiques : *Les Onze mille verges, Les Exploites d'un jeune Don Juan* ; compléments : théâtre et contes ; Chroniques et échos].

Éditions particulières

Chroniques d'art (1902-1918), textes réunis et notés par L.-C. Breunig, coll. « *nrf* », Gallimard, 1960.

Poésies libres, préfacé et annoté par Michel Décaudin, Pauvert-département de la Librairie Arthème Fayard, 2008 [1^{re} édition : publiée par Société Nouvelle des Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1978.].

Soldes, Poèmes inédits de Guillaume Apollinaire, publiés par Gilbert Boudar, Pierre Caizergues et Michel Décaudin (présentation et notes de Pierre Caizergues), coll. « Bibliothèque artistique & littéraire », Montpellier, Fontfroide, 1985.

Alcools et Calligrammes, textes présentés par Claude Debon, illustration d'Antonio Ségui, Éditions de l'imprimerie nationale, 1991.

Journal intime 1898-1918, édition présentée et annotée par Michel Décaudin, Éditions du limon, 1991.

Apollinaire critique d'art, publié à l'occasion de l'exposition « Apollinaire critique d'art » conçue et réalisée au Pavillon des Arts par Béatrice Riottot El-Habib et Vincent Gille, Paris-Musées / Gallimard, 1993.

La Promenade de l'ombre et autres contes, Éditions Ombres, 1995.

Jamais les crépuscules ne vaincront les aurores, poèmes choisis et présentés par Andreï Knigovoï, Éditions Lux, 2000.

Apollinaire : Oeuvres érotiques complètes, édition établie et présentée par Alexandre Dupouy, Édition La Musardine, 2013.

Correspondance

Lettres à sa marraine, 1915-1918, Gallimard, 1951.

Lettres à Lou, préface et notes de Michel Décaudin, coll. « l'Imaginaire », Gallimard, 1990. [1^{re} édition : 1969]

Guillaume Apollinaire, correspondance avec son frère et sa mère, édition présentée par

Gilbert Boudar et Michel Décaudin, José Corti, 1987.

Guillaume Apollinaire/Jean Cocteau, édition présentée par Pierre Caizergues et Michel Décaudin avec le concours de Gilbert Boudar, suivie de la correspondance de Guillaume Apollinaire avec Harrison Reeves et Lean Le Roy et de documents, Cahors, 1991.

Picasso/Apollinaire : Correspondance, édition de Pierre Caizergues et Hélène Seckel, coll. « Art et Artistes », Gallimard/Réunion des Musées nationaux, 1992.

Correspondance Jules Romains/Guillaume Apollinaire, édition établie par Claude Martin, Jean-Michel Place, 1994.

Guillaume Apollinaire/Mireille Havet : Correspondance (1913-1917), éditée par Dominique Tiry avec le concours de Pierre Caizergues et Pierre Plateau, Centre d'Étude du XXe siècle, Université Paul-Valéry, 2000.

Lettres à Madeleine : Tendre comme le souvenir, édition revue et augmentée par Laurence Campa, coll. « folio », Gallimard, 2005 [1^{re} édition : 1952].

Je pense à toi mon Lou : Poèmes et lettres d'Apollinaire à Lou, nouvelle édition commentée par Laurence Campa, Éditions Textuel, 2007.

Correspondance avec les artistes 1903-1918, édition établie, présentée et annotée par Laurence Campa et Peter Read, coll. « nrf », Gallimard, 2009.

Oeuvre en collaboration

Les Soirées de Paris : Revue littéraire et artistique, sous la direction de Guillaume Apollinaire et Jean Cérusse, avec la préface d'Isabel Violante, Édite, 2012.

Dessins

Les Dessins de Guillaume Apollinaire, choix et présentation de Claude Debon et Peter Read, coll. « Les Cahiers dessinés » Buchet-Chastel (Meta- Éditions), 2008.

II. Travaux sur Apollinaire

Revues ou séries entièrement consacrées à Apollinaire

Le Flâneur des deux rives, Bulletins d'études apollinariennes, Paris, de mars 1954 à septembre-décembre 1955.

Série *Guillaume Apollinaire*, Revue des Lettres modernes, Lettres modernes, Minard :

- n° 1, *Le Cubisme et l'esprit nouveau*, 1962.
- n° 2, *Cinquantenaire d'« Alcools »*, 1963.
- n° 3, *Apollinaire et les Surréalistes*, 1964.
- n° 4, *Les Mamelles de Tirésias, L'Hérésiarque et Cie*, 1965.
- n° 5, *Échos de Stavelot*, 1966.
- n° 6, *Images d'un destin*, 1967.
- n° 7, *1918-1968*, 1968.
- n° 8, *Colloque de Varsovie (3-6 décembre 1968)*, 1969.
- n° 9, *Autour de l'inspiration allemande et du lied*, 1970.
- n° 10, *Méthodes et approches critiques (1)*, 1971.
- n° 11, *Méthodes et approches critiques (2)*, 1972.
- n° 12, *Apollinaire et la guerre (1)*, 1973
- n° 13, *Apollinaire et la guerre (2)*, 1976.
- n° 14, *Recours aux sources (1)*, 1978.
- n° 15, *Recours aux sources (2)*, 1980.
- n° 16, « La Chanson du mal-aimé », 1983.
- n° 17, *Expérience et imagination de l'amour*, 1987.
- n° 18, *Le « Casanova » d'Apollinaire, 'Comédie parodique'*, 1991.
- n° 19, *Relire « Alcools »*, 1996.
- n° 20, *Clés pour 'Couleur du temps'*, 2000.
- n° 21, *Apollinaire et le portrait*, 2001.
- n° 22, *Apollinaire, le dessin et les traces*, 2007.

Que vlo-ve ?, Bulletin de l'Association des Amis de Guillaume Apollinaire, puis

Bulletin international des études sur Apollinaire :

- 1^{ère} série : n° 1 (1973) – n° 29/30 (1981)
- 2^{ème} série : n° 1 (1982) – n° 35/36 (1990)
- 3^{ème} série : n° 1 (1991)- n° 28 (1997)
- 4^{ème} série : n° 1 (1998)- n° 27/28 (2004)

Apollinaire, Revue d'études apollinariennes (semestrielle) parue depuis mars 2007,
Éditions Calliopées :

- n° 1/2 (2007)
- n° 3/4 (2008)
- n° 5/6 (2009)
- n° 7/8 (2010)
- n° 9/10 (2011)
- n° 11/12 (2012)
- n° 13/14 (2013)

Ouvrages entièrement consacrés à Apollinaire

ALEXANDRE Didier, *Guillaume Apollinaire : Alcools*, coll. « Études littéraires »,
Presses Universitaires de France, 1994.

ADÉMA Pierre-Marcel, *Guillaume Apollinaire*, La Table ronde, 1968.

— *Guillaume Apollinaire le mal-aimé*, Plon, 1952.

BECKER Annette, *Apollinaire : Une biographie en guerre*, Tallandier, 2009.

BOHN Willard, *Apollinaire and the international avant-garde*, State University of New
York Press, 1997.

— *Apollinaire on the edge : modern art, popular culture, and the avant-garde*,
Amsterdam New York : Rodopi, 2012.

BOISSON Madeleine, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Schena-Nizet, 1989.

BOSCHETTI Anna, *La Poésie partout : Apollinaire, homme-époque, 1898-1918*,
Éditions du Seuil, 2001.

BRUNEL Pierre, *Apollinaire entre deux mondes : Le contrepoint mythique dans Alcools*,
Mythocritique II, coll. « Écriture », Presses Universitaires de France, 1997.

BURGOS Jean, DEBON Claude et DÉCAUDIN Michel, *Apollinaire, en somme*,
Honoré Champion, 1998.

BURGOS Jean, *Apollinaire et « L'Enchanteur pourrissant » - Genèse d'une poétique*,
Éditions Calliopées, 2009.

CAIZERGUES Pierre, *Apollinaire journaliste : Textes retrouvés et textes inédits avec présentation et notes*, Tomes I, II et III, Service de reproduction des thèses de l'Université de Lille III, 1979.

— *Apollinaire journaliste - les débuts et la formation du journaliste (1900-1909)*, coll. « Lettres modernes », Minard, 1981

CAMPA Laurence, *L'Esthétique d'Apollinaire*, coll. « ESTHETIQUE », Éditions Sedes, 1996.

— *Apollinaire critique littéraire*, coll. « Littérature de notre siècle », Honoré Champion, 2002.

— *Apollinaire- La Poésie perpétuelle*, coll. « Découvertes », Gallimard, 2009.

— *Guillaume Apollinaire*, coll. « nrf », Gallimard, 2013.

CAMPA Laurence et DÉCAUDIN Michel, *Passion Apollinaire : La poésie à perte de vue*, Les Éditions Textuel, 2004.

CORNILLE Jean-Louis, *Apollinaire et C^{ie}*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000

COUFFIGNAL Robert, *L'Inspiration biblique dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, coll. « Bibliothèque des Lettres Modernes », Minard, 1966.

— *Apollinaire*, coll. « Les écrivains devant Dieu », Desclée de Brouwer, 1966.

DEBON Claude, *Guillaume Apollinaire de 1914 à 1918*, Thèse pour le Doctorat d'État sous la direction de Mme Marie-Jeanne Durry, 2 vol., Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), 1978.

— *Guillaume Apollinaire après Alcools*, tome I, *Calligramme, le poète et la guerre*, coll. « Lettres modernes », Minard, 1981.

— *Apollinaire : Glossaire des œuvres complètes*, Publications de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1988.

— *Calligrammes*, coll. « Foliothèque », Gallimard, 2004.

— *'Calligrammes' dans tous ses états : édition critique du recueil de Guillaume Apollinaire*, Éditions Calliopées, 2008.

DÉCAUDIN Michel, *Le Dossier d'« Alcools »*, édition annotée des préoriginales avec une introduction et des documents, Librairie Droz (Genève) / Librairie Minard (Paris), 1960.

- *Guillaume Apollinaire*, introduction de Philippe Soupault, Éditions Séguiet, 1986.
- *Alcools*, coll. « Foliothèque », Gallimard, 1993.
- *Apollinaire*, Librairie générale française, 2002.

DELBREIL Daniel, *Le Jeu autobiographique dans les contes de Guillaume Apollinaire*, Thèse pour le Doctorat de 3^{ème} cycle sous la direction de M. Michel Décaudin, 2 vol., Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1983.

— *L'œuvre de fiction de Guillaume Apollinaire (contes et romans). La poétique d'un hérésiarque*, Thèse pour le Doctorat d'État, 3 vol., Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1996.

— *Apollinaire et ses récits*, Schena-Didier Erudition, 1999.

DE PHALÈSE Hubert, *Quintessence d'Alcools : Le Recueil d'Apollinaire à travers les nouvelles technologies*, coll. « CAP'AGREG », Nizet, 1996.

DININMAN Françoise, *Du merveilleux au mythe personnel : Merveilleux, scénario initiatique et mythe personnel dans les contes d'Apollinaire*, Thèse pour le Doctorat de 3^{ème} cycle dirigée par M. Michel Décaudin, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1980.

DORMANN Geneviève, *La Gourmandise de Guillaume Apollinaire*, Éditions Albin Michel S.A., 1994.

DOUCET Jacques, *Apollinaire à La Baule*, Éditions Alizés, 2000.

DURRY Marie-Jeanne, *Guillaume Apollinaire: Alcools, Tomes I-III*, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1956-1964.

FABUREAU Hubert, *Guillaume Apollinaire, son œuvre*, Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1932.

FONGARO Antoine, *Culture et sexualité dans la poésie d'Apollinaire*, Honoré Champion, 2008.

FONTEYNE André, *Apollinaire prosateur : L'Hérésiarque et C^{ie}*, Nizet, 1964.

FAURE-FAVIER Louise, *Souvenirs sur Guillaume Apollinaire*, Grasset, 1945.

JACARET Gilberte, *La Dialectique de l'ironie et du lyrisme dans Alcools et Calligrammes*, A.G. Nizet, 1984.

ITO Yoji *Apollinaire et la lettre d'amour*, Connaissances et savoirs, 2008.

KWON Yong-Joon, *Apollinaire et la sculpture*, Thèse doctorale sous la direction de Mme Claude Debon, 2 vol., Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1996.

LENTENGRE Marie-Louise, *Le Nouveau lyrisme*, Édition Jean-Michel Place, 1996. [1^{re} édition : Mucchi Editore, 1984]

MORHANGE-BÉGUÉ Claude, « *La Chanson du Mal-Aimé* » d'Apollinaire : *essai d'analyse structurale et stylistique*, coll. « Bibliothèque des Lettres Modernes », Minard, 1983.

ORECCHIONI Pierre, *Le Thème du Rhin dans l'inspiration de Guillaume Apollinaire*, coll. « Thèmes et mythes » (3) et « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (1), Lettres Modernes, 1956.

OSTER Daniel, *Guillaume Apollinaire*, coll. « Poètes d'aujourd'hui », Seghers, 1975.

PIA Pascal, *Apollinaire*, Seuil, 1995 [1^{re} édition : *Apollinaire par lui-même*, coll. « Écrivains de toujours » (20), Éditions du Seuil, 1954].

READ Peter, *Picasso et Apollinaire : Les métamorphoses de la mémoire 1905/1973*, Éditions Jean-Michel Place, 1995

— *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias : La Revanche d'Éros*, coll. « Interférences », Presses Universitaires de Rennes, 2000.

RENAUD Philippe, *Lecture d'Apollinaire*, Éditions L'Age d'homme, 1969.

ROUYEYRE André, *Amour et poésie d'Apollinaire*, coll. « Pierres vives », Éditions du Seuil, 1955.

SACHS-GALEY Pénélope: *Calligramme ou écriture figurée : Apollinaire inventeur de formes*, coll. « Lettres modernes », Minard, 1988.

TOMIOKA-MORITA Ikuko, *Le « Fonds populaire » dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire*, Thèse doctorale dirigée par M. Daniel Delbreil, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2014.

Numéros spéciaux sur Apollinaire

Guillaume Apollinaire : Alcools, études réunies par Michel Murat, Revue Littératures contemporaines, n° 2, Éditions Klincksieck, 1996.

Apollinaire en archipel. Dialogues et regards croisés, édité par Laurence Campa, Revue des Sciences Humaines, n° 307, Presses universitaires de Septentrion, 2012.

Catalogue

Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire I, établi par Gilbert Boudar avec la collaboration de Michel Décaudin, Éditions du CNRS, 1983.

Catalogue de la bibliothèque de Guillaume Apollinaire II, établi par Gilbert Boudar avec la collaboration de Pierre Caizergues, Éditions du CNRS, 1987.

Actes des colloques Apollinaire

Apollinaire et la musique, Actes du colloque de Stavelot (août 1965), textes réunis par Michel Décaudin, Éditions « Les Amis de Guillaume Apollinaire », 1967.

Colloque Apollinaire à Varsovie (décembre 1968), études et informations réunies par Michel Décaudin, revue *Guillaume Apollinaire*, n° 8, Lettres modernes, Minard, 1968.

Du monde européen à l'univers des mythes, Actes du colloque de Stavelot (1968), textes réunis par Victor Martin-Schmets et Michel Décaudin, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (5), Lettres modernes, Minard, 1970.

Apollinaire inventeur de langages, Actes du colloque de Stavelot (1970), textes réunis par Michel Décaudin, « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (7), Lettres modernes, Minard, 1973.

Regards sur Apollinaire conteur, Actes du colloque de Stavelot (1973), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (8), Lettres modernes, Minard, 1975.

Apollinaire et la peinture, Actes du colloque de Stavelot (1975), textes réunis par

Michel Décaudin, *Que vlo-ve ?*, n° 21-22, 1979.

Lecture et interprétation des Calligrammes, Actes du colloque de Stavelot (1977), textes réunis par Michel Décaudin, *Que vlo-ve ?*, n° 29-30, 1981.

Apollinaire au tournant du siècle, Actes du colloque de Varsovie (octobre 1980), *Les Cahiers de Varsovie*, Publication du centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, n° 11, 1984.

Apollinaire, Actes de la journée Apollinaire à l'Université de Berne (1981), volume publié sous la direction de Pierre-Olivier Walzer, Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1983.

Naissance du texte apollinarien, Actes du colloque de Stavelot (1982), édition établie par Michel Décaudin et Victor Martin-Schmets avec la collaboration de Christine Jacquet, *Que vlo-ve ?*, 2^e série, n° 6-7, 1983.

Expérience et imagination de l'amour, Actes du colloque de Stavelot (1984), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Guillaume Apollinaire » (17), Lettres modernes, Minard, 1987.

Apollinaire en 1918, Actes du colloque de Stavelot (1986), « Connaissance du XX^e siècle », Méridiens Klincksiek, 1988.

Apollinaire en son temps, Actes du colloque de Stavelot (1988), textes réunis par Michel Décaudin, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Du paysage apollinarien, Actes du colloque de Stavelot (1990), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Archives des lettres modernes » (246) et « Guillaume Apollinaire » (9), Lettres modernes, Minard, 1991.

Amis européens d'Apollinaire, Actes du colloque de Stavelot (1993), Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1995.

Guillaume Apollinaire devant les avant-gardes européennes, Actes du colloque de Stavelot (1995), textes réunis par Michel Décaudin et Sergio Zoppi, *Quaderni del Novecento francese* (17), Rome, Bulzoni Editore, 1997.

Apollinaire et le portrait, Actes du colloque de Stavelot (1999), édition établie par Michel Décaudin, coll. « Guillaume Apollinaire » (21), Lettres modernes, Minard, 2001.

Apollinaire à livre ouvert, Actes du colloque international à Prague (du 8 au 12 mai 2002), textes réunis par Eva Beránková, Faculté de Lettres-Université Charles de Prague, 2004.

L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire, Actes du colloque de Stavelot (2005), édition établie par Claude Debon, Éditions Calliopées, 2006.

Apollinaire et les rires 1900, Actes du colloque de Stavelot (2007), édition établie par Claude Debon, Éditions Calliopées, 2011.

Guillaume Apollinaire à travers l'Europe, Actes du colloque international de Varsovie (octobre 2011), Varsovie, Institut d'Études romanes, 2012.

Apollinaire dans l'histoire littéraire et artistique européenne, Actes du colloque international à Bonn (2009), sous la direction d'Anja Ernst et Paul Geyer, Classiques Garnier, 2014.

Apollinaire poète en prose, Actes du colloque de Stavelot (2011), édition établie par Daniel Delbreil et Gérald Purnelle, Éditions Calliopées, 2014.

Ouvrages partiellement consacrés à Apollinaire

BERTRAND Jean-Pierre et DURAND Pascal, *Les Poètes de la modernité : De Baudelaire à Apollinaire*, Éditions du Seuil, 2006.

BRUNEL Pierre, BURGOS Jean, DEBON Claude et FORESTIER Louis, *L'Esprit nouveau dans tous ses états : en hommage à Michel Décaudin*, Minard, 1986.

BURGOS Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, coll. « Pierres vives », Éditions du Seuil, 1982.

CAMPA Laurence, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, coll. « thèmes & études », ellipses/éditions marketing S.A., 1998.

DÉCAUDIN Michel, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française 1895-1914*, Genève-Paris, Slatkine, 1981 [1^{re} édition : Toulouse, Privat, 1960].

JEAN Raymond, *La poétique du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Éditions du Seuil, 1974.

SALMON André, *Souvenirs sans fin*, coll. « Blanche », Gallimard, 2004. [1^{re} édition : 1955-1961].

RAYMOND François et COMPÈRE Daniel, *Les Maîtres du fantastique en littérature*, Bordas, 1994.

SCHNEIDER Marcel, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985. [1^{ère} édition: 1964, sous le titre de *La Littérature fantastique en France*].

WARNOD Jeanine, *Chez la baronne d'Oettingen – Paris russe et avant-gardes*, Éditions de Conti, 2008.

Articles sur la prose (d'imagination) d'Apollinaire

(Les articles consacrés à Apollinaire et ses oeuvres sont extrêmement nombreux. Nous ne retenons ici que les textes qui ont étayé notre réflexion.)

BATES Scott, « Notes sur 'Simon mage' et 'Isaac Laquedem' », *La Revue des lettres modernes 123-126 : Guillaume Apollinaire 4*, 1965, pp.68-77.

— « Deux mystères apollinariens », *Du monde européen à l'univers des mythes* (Stavelot 1968), textes réunis par Victor Martin-Schmets et Michel Décaudin, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (5), Lettres modernes, Minard, 1970, pp. 91-102.

BERTRAND Jean-Pierre, « Prosaïsmes d'Apollinaire », *Apollinaire poète en prose* (Stavelot 2011), Éditions Calliopées, 2014, pp.17-31.

BOISSON Madeleine, « «Le Poète assassiné», conte solaire », *Regards sur Apollinaire conteur* (Stavelot 1973), coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (8), Lettres modernes, 1975, pp. 87-100.

— « La Structure septénaire des « Sept épées » à « La Rose de Hildesheim » », *Revue Guillaume Apollinaire 16*, 1983.

BURGOS Jean, « Apollinaire et le recours au mythe », *Du monde européen à l'univers des mythes*, Actes du colloque de Stavelot (1968), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (5), Lettres modernes, Minard, 1970, pp.117-127.

CAILLIOT Nicolas, « L'Imaginaire du paysage médiéval dans *L'Enchanteur pourrissant* », *Du Paysage apollinarien* (Stavelot 1990), coll. « archives Guillaume Apollinaire » (9), Lettres modernes, 1991, pp.17-36.

CAIZERGUES Pierre, « Portrait de l'artiste en cuisinier ». *Apollinaire*, Actes de la journée Apollinaire à l'Université de Berne (1981), volume publié sous la direction de Pierre-Olivier Walzer, Éditions universitaires Fribourg Suisse, 1983, pp.113-124.

— « DE LA FEMME ALLEMANDE À LA FILLE-SOLDAT ou la femme et l'amour dans les chroniques et les échos d'Apollinaire », *Expérience et imagination de l'amour* (Stavelot 1984), coll. « Guillaume Apollinaire » (17), Lettres modernes, Minard, 1987, pp.25-40.

COUFFIGNAL Robert, « A propos d'« Hérésiarque »... », *La Revue des lettres modernes 123-126 : Guillaume Apollinaire 4*, 1965, pp.78-81.

DAYAN Peter, « La Musique d'Apollinaire », *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes 14*, Éditions Calliopées, 2013, pp.83-100.

DEBON Claude, « Lecture de *Que vlo-ve ?* », *Apollinaire au tournant du siècle* (colloque de Varsovie 1980), Éditions de l'Université de Varsovie, 1984, pp.191-202.

DÉCAUDIN Michel, « Apollinaire et les langues », *Apollinaire - Inventeur des langues* (Stavelot 1970), «Bibliothèque Guillaume Apollinaire» (7), Lettres modernes, Minard, 1973, pp.9-19.

— « Une source du *Jeune Don Juan ?* », *Que vlo-ve ?*, n°2 (avril-juin), 1998, pp.55-56.

— « Apollinaire touriste en Allemagne », *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes 7*, Éditions Calliopées, 2010, pp.11-22.

DELBREIL Daniel, « Un fantastique apollinarien ? », *Regards sur Apollinaire conteur* (Stavelot 1973), coll. «Bibliothèque Guillaume Apollinaire» (8), Lettres modernes, 1975, pp.43-65.

- « Les Exploits d'un jeune Don Juan ou Les Mémoires d'un jeune Guillaume », *Expérience et imagination de l'amour* (Stavelot 1984), coll. «Guillaume Apollinaire» (17), Lettres modernes, Minard, 1987, pp.97-118.
- « L'Actualité dans l'œuvre de fiction », *Apollinaire en son temps* (Stavelot 1988), Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp.59-77.
- « Le livre dans les récits d'Apollinaire », *Apollinaire à livre ouvert*, Actes du colloque international tenu à Prague, Faculté de Lettres-Université Charles de Prague, 2004, pp. 55-68.
- « Récits en guerre », *L'Écriture en guerre de Guillaume Apollinaire* (Stavelot 2005), Éditions Calliopées, 2006, pp.81-93.
- « Visages allemands dans les récits de fiction de Guillaume Apollinaire », *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes 6*, Éditions Calliopées, 2009, pp.43-55.
- « Apollinaire conteur et les humours 1900 », *Apollinaire et les rires 1900* (Stavelot 2007), Éditions Calliopées, 2011, pp.81-100.
- « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », *Écrire la sculpture (XIX^e -XX^e siècles)*, Actes du colloque organisé à l'École normale supérieure et à la Maison de la recherche (du 16 au 18 juin 2011), publiés sous la direction d'Ivanne Rialland, Classiques Garnier, 2012, pp.171-185.
- « Apollinaire à table en Europe », *Guillaume Apollinaire à travers l'Europe*, Actes du colloque international de Varsovie (octobre 2011), Varsovie, Institut d'Études romanes, 2012.

DININMAN Françoise, « Blessures et mutilations symboliques dans l'œuvre d'Apollinaire », Actes du colloque de Stavelot (1984), textes réunis par Michel Décaudin, coll. « Guillaume Apollinaire » (17), Lettres modernes, Minard, 1987.

EHRICH Riewert, « L'Écho du rire de Jarry chez Apollinaire. Du merdecin à la mère des seins », *Apollinaire et les rires 1900* (Stavelot 2007), Éditions Calliopées, 2011, pp.43-58.

GOLDENSTEIN Jean-Pierre et ADAM Jean-Michel, « « D'un monstre à Lyon » ou la dé-monstration de l'écriture », *Regards sur Apollinaire conteur* (Stavelot 1973), coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (8), Lettres modernes, 1975, pp.141-162.

GUIETTE Robert, « Le cri des Neuf de la Renommée », *Du monde européen à l'univers des mythes*, (Stavelot 1968), coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (5), Lettres modernes, Minard, 1970, pp.20-22.

HUBERT Étienne-Alain, « Apollinaire et les vrais « faux messies » », *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes* 5, Éditions Calliopées, 2009, pp.53-56.

ISE Akira, « Le rire comme facteur de désordre dans les récits d'Apollinaire », *Apollinaire et les rires 1900* (Stavelot 2007), Éditions Calliopées, 2011, pp.101-108.

LELAN Louis, « De Villiers à Apollinaire », *Images d'un destin, études et informations réunies par Michel Décaudin, Revue des lettres modernes, n°166-169 : Guillaume Apollinaire* 6, Minard, 1967, p.155.

MARTIN-SCHMETS Victor, « Les salons des humoristes », *Apollinaire et les rires 1900* (Stavelot 2007), Éditions Calliopées, 2011, pp.59-67.

NÉE Patrick, « Sous le signe de Phantase : une poétique du fantasme », *Apollinaire poète en prose* (Stavelot 2011), Éditions Calliopées, 2014, pp.81-103.

PAGÈS Madeleine, « La Permission », *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes* 14, Éditions Calliopées, 2013, pp.25-40.

PAVLOVIĆ Mihailo, « Apollinaire et la science-fiction », *Regards sur Apollinaire conteur* (Stavelot 1973), coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (8), *Lettres modernes*, 1975, pp. 23-41.

— « *Les Onze mille verges et la flagellation* », *Que vlo-ve ?*, 2^{ème} série, n°6-7 (avril-septembre), 1983, pp.1-15.

PELTIER Jacqueline, « Deux nomades : Apollinaire et Borrow », *Apollinaire : Revue d'études apollinariennes* 14, Éditions Calliopées, 2013, pp.59-72.

POUPON Marc, « Aspects du fantasme d'après *L'Abbé Maricotte* », *Regards sur Apollinaire conteur* (Stavelot 1973), coll. « Bibliothèque Guillaume Apollinaire » (8), *Lettres modernes*, 1975, pp. 83-85.

READ Peter, « “Et moi aussi je suis sculpteur” : Mouvement, Immobility and Time in the Fictional Sculptures of Apollinaire », *From Rodin to Giacometti : Sculpture and Literature in France 1880-1950*, Actes de la conférence tenue à la Scottish National Gallery of Modern Art (1996), Amsterdam Atlanta : Rodopi, 2000, pp.75-83.

STAJANO Rita, « Visages du poète-créateur dans *L'Hérésiarque et C^{ie}* », *Apollinaire poète en prose* (Stavelot 2011), Éditions Calliopées, 2014, pp.105-120.

STALLANO Jacqueline, « Une relation encombrante : Géry Pieret », *Amis européens d'Apollinaire* (Stavelot 1993), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp.11-29.

STAROVA Luan, « Faïk Bég Konitza : une symphonie inachevée », *Amis européens d'Apollinaire* (Stavelot 1993), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1995, pp. 171-185.

STERN Anatol, « G. Apollinaire était-il le petit-fils de l'Aiglon ? », *La Revue des lettres modernes* 123-126 : *Guillaume Apollinaire* 4, 1965.

WERNER Helmut, « *Les Exploits d'un jeune Don Juan : un vieux problème résolu* », *Que vlo-ve ?*, Série 4, n°12 (octobre-décembre), 2000, pp.118-121.

III. Autres ouvrages et essais

Sur les contes facétieux et le théâtre du Moyen Âge

BÉDIER Joseph, *Les Fabliaux: études de littérature populaire et d'histoire littéraire du Moyen Âge*, Honoré Champion, 1964.

FRAPPIER JEAN, *Le Théâtre profane en France au Moyen-Âge. XIII^e et XIV^e siècles*, coll. « Les cours de Sorbonne : Littérature française », Centre de documentation universitaire, 1960.

MÉNARD Philippe, *Les Fabliaux : Contes à rire du Moyen Âge*, coll. « Littératures modernes », PUF, 1983.

Sur le merveilleux, le fantastique et le romantisme noir

Théorie et ouvrages généraux

BARONIAN Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, La Table Ronde, 2007. [1^{re} édition : La Renaissance du Livre, 2000].

BELLEMIN-NOËL Jean, *Les Contes et leurs fantômes*, coll. « Écriture », PUF, 1983.

BOZZETTO Roger, *L'Obscur objet d'un savoir: Fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Publications de l'université de Provence, 1992.

—*Le Fantastique dans tous ses états*, Université de Provence, 2001.

BOZZETTO Roger et HUFTIER Arnaud, *Les Frontières du fantastique : approches de l'impensable en littérature*, Presses universitaires de Valenciennes, 2004.

CASTEX Pierre-Georges, *Le Conte fantastique en France: de Nodier à Maupassant*, José Corti, 1951.

CHELEBOURG Christian, *Le Surnaturel : poétique et écriture*, Armand Colin, 2006.

JASMIN Nadine, *Naissance du conte féminin – Mots et merveilles : les contes de fées de Madame d'Aulnoy (1690-1698)*, Éditions Champion, 2002.

LAWLER James R., *Edgar Poe et les poètes français, suivi d'une conférence inédite de Paul Valéry*, coll. « conférences, essais et leçons du Collège de France », Julliard, 1988.

LEMONNIER Léon, *Edgar Poe et les conteurs français*, Éditions Montaigne, 1947.

MELLIER Denis, *L'Écriture de l'excès : Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, 1999.

—*Le Rire fantastique: grotesque, pastiches, parodies*, Editions Kimé, 2004.

MILLET Gilbert et LABBÉ Denis, *Les Mots du merveilleux et du fantastique*, coll. « Le Français retrouvé », Belin, 2003.

PRAZ Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle : le romantisme noir*, coll. « Tel », Gallimard, 1998.

RETINGER Joseph, *Le Conte fantastique dans le romantisme français*, Slatkine, 1973.

ROBERT Raymonde, *Le Conte de fées littéraire en France - de la fin du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle*, coll. « Lumière classique », Honoré Champion, 2002.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970.

VAX Louis, *La Séduction de l'étrange – Étude sur la littérature fantastique*, Quadriga-PUF, 1965.

Ouvrages critiques sur un auteur

BERTHIER Philippe, *Barbey d'Aurevilly et l'imagination*, Librairie Droz, 1978.

DE MEYER Bernard, *Marcel Schwob : conteur de l'imaginaire*, Peter Lang SA, Editions scientifiques européennes, 2004.

VOISIN-FOUGÈRE Marie-Ange, *Villiers de l'Isle-Adam : Contes cruels*, coll. « Foliothèque », Gallimard, 1996.

Romans et contes

BARBEY D'AUREVILLY Jules, *Les Tourmentées*, Omnibus, 2009 [*Léa, Une vieille maîtresse, L'Ensorcelée, Un prêtre marié, Les Diaboliques, Une Histoire sans nom*].

POE Edgar Allan, *Œuvres en prose*, traduites par Charles Baudelaire, édition d'Yves-Gérard Le Dantec, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1961 [Dédicace, Lettre à Maria Clemm par Charles Baudelaire, *Histoires extraordinaires, Nouvelles Histoires extraordinaires, Aventures d'Arthur Gordon Pym, Euréka, Histoires grotesques et sérieuses*].

— *Histoires, essais et poèmes*, coll.« La Pochothèque », Librairie générale française (Hachette), 2006.

SCHWOB Marcel, *Vies imaginaires*, coll. « l'imaginaire », Gallimard, 1957.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM Auguste, *Œuvres complètes I*, édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid, coll.« Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1986 [Premières poésies, *Isis, Elën, Le Prétendant, La Révolte, Le Nouveau Monde, Contes cruels, L'Ève future*].

— *Contes cruels suivi de Nouveaux contes cruels*, commentaires et notes de Daniel Leuwers/préface de Jehanne Jean-Charles, coll.« Les classiques de Poche », Librairie générale française (Hachette), 2009 [1^{re} édition : 1983].

Sur le roman populaire du XIX^e siècle

AUDUREAU Annabel, *Fantômas - Un mythe moderne au croisement des arts*, coll. « Interférences », Presses universitaires de Rennes, 2010.

COLIN Jean-Paul, *La Belle Époque du roman policier français - Aux origines d'un genre romanesque*, coll. « Sciences des discours », Delachaux et Niestlé, 1999.

QUEFFÉLEC Lise, *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*, Presse Universitaire de France, coll. « Que sais-je ? », 1989.

Sur l'humour moderne

Ouvrages généraux

CARRIÈRE Jean-Claude, *Humour 1900*, coll. « J'ai lu », 1963.

GAGNIÈRE Claude, *La fable express : D'Alphonse Allais à Boris Vian*, Le Cherche midi, 2002.

GROJNOWSKI Daniel, *Aux commencements du rire moderne : L'Esprit fumiste*, Librairie José Corti, 1997.

— *Comiques d'Alphonse Allais à Charlot : Le comique dans les Lettres et les Arts*, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

Article

CARADEC François, « Alfred Jarry, témoin de son temps », *Alfred Jarry*, Actes du colloque de Cerisy de 1981, Éditions Pierre Belfond, 1985.

Romans et contes

ALLAIS Alphonse, *Tout Allais : Œuvres anthumes I*, Édition établie par François Caradec, La Table ronde, 1970.

— *Tout Allais : Œuvres anthumes II*, Édition établie par François Caradec, La Table ronde, 1967.

JARRY Alfred, *Œuvres*, volume établi sous la direction de Michel Décaudin, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 2004.

Sur la science-fiction

Ouvrage généraux

BOZZETTO Roger, *La Science-fiction*, Armand Colin, 2007.

LANGLET Irène, *La Science-fiction : lecture et poétique d'un genre littéraire*, Armand Colin, 2006.

MILLET Gilbert et LABBÉ Denis, *La Science-fiction*, coll. « Sujets », Belin, 2001.

HERP Jacques Van, *Panorama de la science-fiction : les thèmes, les genres, les écoles, les problèmes*, Marabout Université, 1975.

Romans

JARRY Alfred, *Œuvres*, volume établi sous la direction de Michel Décaudin, coll. « Bouquins », Robert Laffont, 2004.

WELLS H. George, *La Machine à explorer le temps*, suivi de *L'Ile du docteur Moreau*, traduit par Henry D. Davray, coll. « Folio », Gallimard, 1957.

Sur le futurisme

LISTA Giovanni, *Le Futurisme : Création et avant-garde*, coll. « Regard sur l'art », Les Éditions de l'Amateur, 2001.

La Fabrique du corps humain : la machine, modèle du vivant, Actes du colloque international éponyme à Grenoble (2009), sous la direction de Véronique Adam et Anna Caiozzo, CNRS-MSH-Alpes, 2010.

Théorie sur le conte et la nouvelle

BRICOUT Bernadette, *La Clé des contes*, Édition du Seuil, 2005.

CARLIER Christophe, *La Clef des contes*, coll. « thèmes & études », Ellipses, 1998.

CORNILLE Jean-Louis, *Conte d'auteur*, Presses universitaires de Lille, 1992.

FLAHAULT François, *L'Interprétation des contes*, Éditions Denoël, 1988.

GROJNOWSKI Daniel, *Lire la nouvelle*, coll. « Lire », Nathan, 2000.

SIMONSEN Michèle, *Le Conte populaire*, coll. « Littératures modernes », PUF, 1984.

Critique littéraire, critique d'art et essais esthétiques

BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes II*, textes établis, présentés, et annotés par Claude Pichois, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976. [Critique littéraire, Critique d'art, Critique musicale, Sur la Belgique, Oeuvres en collaboration, Journalisme littéraire et politique]

BRILLAT-SAVARIN Jean Anthelme, *Physiologie du goût*, Flammarion, 1982.
[L'édition originale a été publiée sous anonymat en 1825, chez Sautetet.]

DESNOS Robert, *Nouvelles Hébrides et autres textes 1922-1930*, édition établie,
présentée et annotée par Marie-Claire Dumas, Gallimard, 1978.

Anthologies

CAILLOIS Roger, *Anthologie du fantastique, tome I : Angleterre, Irlande, Amérique du Nord, Allemagne, Flandres*, Gallimard, 1977. [1^{ère} édition: 1966].

— *Anthologie du fantastique, tome II : France, Espagnol, Italie, Amérique latine, Haïti, Pologne, Russie, Finlande, Extrême-Orient*, Gallimard, 1977. [1^{ère} édition: 1966].

CARRIÈRE Jean-Claude, *Anthologie de l'humour 1900*, Les Éditions 1900, 1988.

GROJNOWSKI Daniel et SARRAZIN Bernard, *L'Esprit fumiste et les rires fin de siècle : anthologie*, José Corti, 1990.

LEVER Maurice, *Canards sanglants : Naissance du fait divers*, Fayard, 1993.

PAUVERT Jean-Jacques, *Anthologie historique des lectures érotiques : De Guillaume Apollinaire à Philippe Pétain*, Édition du Club France Loisirs (avec l'autorisation des Éditions J.C. Simoën), 1979.

INDEX

INDEX DES NOMS D'AUTEURS

A

ADAM (Jean-Michel) : 239
ADÉMA (Marcel) : 127
ALLAIN (Marcel) : 37, 275, 277, 279, 293
ALLAIS (Alphonse) : 95, 97-110, 116, 121, 122, 123, 226, 232, 233, 235, 367
ANDERSEN (Hans C.) : 326
ARAGON (Louis) : 200, 275
AUDUREAU (Annabel) : 277-278
AULNOY (Baronne d') : 32, 238

B

BAÏF (Jean-Antoine de) : 15
BALZAC (Honoré de) : 34, 242, 262, 266
BARBARA (Charles) : 35
BARBEY D'AUREVILLY (Jules) : 26, 34, 41, 46, 47, 61-73, 82, 169, 179, 367
BARONIAN (Jean-Baptiste) : 35
BARZUN (Henri-Martin) : 74, 278, 309, 312
BATES (Scott) : 76, 191-192
BAUDELAIRE (Charles) : 16, 17, 24, 25, 26, 41, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 58, 61, 70, 84, 116, 142, 202, 233, 234, 280, 324, 341, 345, 367
BÉLIARD (Octave) : 41
BERTAUT (Jules) : 40
BERTHIER (Philippe) : 26, 61-62, 69
BESNIER (Patrick) : 119
BILLY (André) : 45, 122, 368
BOISSON (Madeleine) : 8, 69, 184, 187, 193, 203, 206, 212, 239, 246, 263, 321, 322, 355, 357
BORDELON (L'Abbé) : 298
BOSCHETTI (Anna) : 306, 322, 323, 351
BOUDAR (Gilbert) : 10, 130
BOURGET (Paul) : 299
BOZZETTO (Roger) : 297, 298
BRETON (André) : 238, 275
BRILLAT-SAVARIN (Jean Anthelme) : 332, 333, 334, 225, 336, 338, 345-346
BUFFON (Georges-Louis Leclerc de) : 346
BURGOS (Jean) : 8, 39, 125, 252-253, 254, 274
BURY (J.) : 41-42
BYRON (Lord) : 61

C

CADOU (René-Guy) : 127
CAHUN (Léon) : 85
CAILLOIS (Roger) : 33-34, 256
CAIZERGUES (Pierre) : 10, 143, 144, 149, 331, 339
CAMPA (Laurence) : 275, 307, 322, 326, 327, 330, 337, 341, 347, 353, 363
CARADEC (François) : 99, 100, 106, 112

CARLIER (Christophe) : 30, 33
CARLYLE (Thomas) : 54
CARRIÈRE (Jean-Claude) : 97
CASTEX (Pierre-Georges) : 33, 75, 77
CAZOTTE (Jacques) : 33, 34
CENDRARS (Blaise) : 253, 277-278, 279, 304
CÉRUSSE (Jean) : 277, 280
CHATEAUBRIAND (François-René de) : 63, 64
CHRÉTIEN DE TROYES : 254
CLANCIER (Anne) : 199
COCTEAU (Jean) : 275
COLIN (Jean-Paul) : 36
COMPÈRE (Daniel) : 33, 35, 257, 258, 259, 260, 276, 279, 297
CORNILLE (Jean-Louis) : 8-9, 62, 85-86, 87, 91, 175
CORRARD (Pierre) : 40, 42
COUFFIGNAL (Robert) : 164-165, 167, 178, 193, 205, 214
CRÉBILLON (Claude-Prosper Jolyot de) : 33
CREUZER (Frédéric) : 187
CROS (Charles) : 95, 103

D

DALIZE (René) : 50, 122, 249, 298
DANTE (Alighieri) : 166, 272
DARIO (Maria) : 280
DEBON (Claude) : 7, 96, 125, 319, 344, 356
DÉCAUDIN (Michel) : 6, 7, 8, 10, 27, 39, 40, 47, 48, 74, 79, 91, 103, 112, 125, 127, 129, 130, 132, 140, 149, 150-151, 156, 158-159, 168, 192, 193, 199, 205, 220, 222, 227, 248, 249, 250, 266, 269, 274, 276, 279, 282, 294, 300, 311, 322, 328, 337, 352, 355, 362, 369
DELARUE (Paul) : 31
DELBREIL (Daniel) : 5, 7, 8, 9, 55, 96, 101, 122, 129, 149, 152, 156-157, 160, 162, 169, 176, 178, 180, 196, 219, 222, 223, 233, 241, 256, 258, 260, 268, 270, 272, 273, 276, 289, 291, 295, 315, 331, 334, 343, 351, 357, 368, 369
DESNOS (Robert) : 200, 219, 234, 275
DIDEROT (Denis) : 33, 344
DININMAN (Françoise) : 7, 8, 199, 240, 255, 257
DORMANN (Geneviève) : 137, 327, 331-332
DOYLE (Arthur Conan) : 37, 131, 276, 283, 285, 290
DUHAMEL (Georges) : 44
DUMAS (Alexandre) : 36, 129, 175, 176, 276
DUPOUY (Alexandre) : 201
DURRY (Marie-Jeanne) : 7, 165-166, 262, 263
DAYAN (Peter) : 328-329

E

EHRICH (Riewert) : 123
ÉLUARD (Paul) : 198
EMERSON (Ralph Waldo) : 54

ESNARD (Henry) : 275
ESTIENNE (Henri) : 140

F

FAURE-FAVIER (Louise) : 212, 332
FÉNÉON (Félix) : 112
FÉVAL (Paul) : 36, 276
FLAUBERT (Gustave): 85-86, 91, 172
FONGARO (Antoine) : 199
FONTENAY (Elisabeth de) : 62
FONTEYNE (André) : 7, 8, 127, 149, 199, 324, 347, 354
FORT (Paul) : 122, 141
FRAPPIER (Jean) : 337

G

GAGNIÈRE (Claude) : 97
CAILLET (Eugène) : 275
GAUTIER (Théophile) : 24, 25, 34, 61, 350
GAYOT (Paul) : 113
GENETTE (Gérard) : 122
GIDE (André) : 26
GABORIAU (Émile) : 276
GEORGE (Valdemar) : 45
GOETHE (Johann Wolfgang von): 54
GOLDENSTEIN (Jean-Pierre) : 239
GOUDEAU (Émile): 95, 96, 283
GROJNOWSKI (Daniel): 95, 96, 97, 120
GUAITA (Stanislas de): 184
GUIETTE (Robert) : 250
GUIGNIAUT (Joseph-Daniel) : 187

H

HARROW (Susan): 199
HERP (Jacques Van) : 298, 300
HERSART DE LA VILLEMARQUÉ (Théodore) : 253
HERTZ (Henri) : 44,
HOFFMANN (Ernst Theodor Amadeus): 41, 47
HUBERT (Étienne-Alain) : 219
HUGO (Victor): 350
HUME (Fergus): 276

J

JACOB (Max): 44, 280, 327
JALOUX (Edmond): 45, 46,
JARRY (Alfred): 45, 97, 110-123, 142, 255, 304-305, 367
JEAN (Raymond): 198
JEAN-CHARLES (Jehanne) : 79-80
JOUY (Jules) : 129, 175

K

KEPLER (Johannes): 298
KONITZA (Faik Bég): 135-136, 139
KWON (Yong-Joon): 344

L

LABBÉ (Denis) : 256, 258
LACLOS (Pierre Choderlos de) : 50
LA FONTAINE (Jean de) : 47, 144, 238, 239, 243
LA JEUNESSE (Ernest) : 134-135
LARBAUD (Valery) : 304
LAUTRÉAMONT (Isidore Lucien Ducasse) : 198
LAUTREC (Gabriel de) : 105
LAWLER (James) : 51
LÉAUTAUD (Paul) : 43, 127
LEBLANC (Maurice) : 37, 276, 288
LE DANTEC (Yves-Gérard) : 52
LELAN (Louis) : 74
LEMONNIER (Léon) : 51
LEPRINCE DE BEAUMONT (Jeanne-Marie) : 238
LEROUX (Gaston) : 37, 276
LEUWERS (Daniel) : 80
LEVER (Maurice) : 31
LÉVY (Jules) : 96
LIÈVRE (Pierre) : 43
LITTRÉ (Émile) : 242
LORIN (Georges) : 95
LOVECRAFT (H.P.) : 258
LOUÏS (Pierre) : 200

M

MAC-NAB (Maurice) : 95
MALLARMÉ (Stéphane) : 49, 50, 74, 172
MARINETTI (Filippo Tommaso) : 141, 147, 187, 305, 307-308, 309, 345
MARY (Jules) : 276
MARTINEAU (Henri) : 42-43, 44
MAUPASSANT (Guy de) : 34, 35, 56, 85-86, 91, 258, 259
MAURY (Lucien) : 41, 47, 49, 61, 73, 238
MERCIER (Alain) : 43
MEIRS (George) : 276
MÉRIMÉE (Prosper) : 34, 35
MÉNARD (Philippe) : 31
MERCEREAU (Alexandre) : 42
MILLET (Gilbert): 256, 258
MOLARD (Étienne) : 140
MOLIÈRE : 140
MONTFORT (Eugène de) : 69
MONTMAUR (Pierre de) : 335

MORERI (Louis) : 192
MORICE (Charles) : 41
MORROW (William Chambers) : 298, 299

N

NERVEL (Gérard de) : 34, 41, 47, 134, 198, 350
NODIER (Charles) : 34

O

OLIVIER (Jacques) : 130

P

PAGÈS (Madeleine) : 371
PAUVERT (Jean-Jacques) : 200
PAVLOVIĆ (Mihailo) : 300, 309, 312, 313, 317
PÉGUY (Charles) : 350
PERCEAU (Louis) : 227
PERRAULT (Charles) : 32, 47, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 266
PÉTAIN (Philippe) : 200
PÉTRONE : 337
PHILOSTRATE : 253
PICHOIS (Claude) : 17
PIÉRARD (Louis) : 45
POE (Edgar Allan) : 35, 41, 47, 49-61, 75, 93, 131, 144, 178, 276, 283, 285, 286, 367
PONSON DU TERRAIL (Pierre Alexis) : 36
PIA (Pascal) : 48, 86, 200, 227
PRÉVERT (Jacques) : 14
PROPP (Vladimir) : 257
PURNELLE (Gérald) : 9

Q

QUEFFÉLEC (Lise) : 36, 283, 284
QUINCEY (Thomas de) : 51, 108
QUINET (Edgar) : 174

R

RABELAIS (François) : 45, 113, 114, 164
RACINE (Jean) : 238
RAITT (Alan) : 77
RAOUL DE HOUDENC : 253
RAYMOND (François) : 33, 257, 259, 260
READ (Peter) : 246, 319, 327, 342, 343
RENARD (Maurice) : 298
RENAUT DE BEAUJEU : 253, 254
RESTIF DE LA BRETONNE : 33,
RICHEBOURG (Émile) : 276
RIMBAUD (Arthur) : 46, 278
ROBERT (Raymonde) : 32, 33

ROLMER (Lucien) : 41
ROUSSEL (Raymond) : 312
ROUVEYRE (André) : 144, 198, 332

§

SACHER-MASOCH (Leopold von) : 200
SADE (Marquis de) : 114, 200, 228, 302
SAINT-PIERRE (Jacques-Henri Bernardin de) : 82
SALMON (André) : 39, 41, 44, 141, 246
SARRAZIN (Bernard) : 120
SAZIE (Léon) : 37
SCHNEIDER (Marcel) : 257, 260
SCHWAB (Moïse) : 76
SCHWOB (Marcel) : 9, 85-94, 367
SEEGER (Alan) : 49
SHELLEY (Mary) : 35, 315, 316
SIMONSEN (Michèle) : 31
SOUVESTRE (Pierre) : 37, 275, 277, 279, 293
STAJANO (Rita) : 359
STALLANO (Jacqueline) : 291-292
STAROVA (Luan) : 135, 136
STENDHAL : 111, 280, 298, 299
STERN (Anatol) : 266, 267
SUE (Eugène) : 36, 276, 284
SUPERVIELLE (Jules) : 309

¶

TABOUROT (Étienne, dit Tabourot des Accords) : 15
TAILHADE (Laurent) : 46
TENÈZE (Marie-Louise) : 31
THÉOCRITE : 206
TODOROV (Tzvetan) : 19, 75, 76, 256, 257, 258, 262, 265, 266
TOMIOKA-MORITA (Ikuko) : 9
TOUNY-LÉRY : 42

¶

VALÉRY (Paul) : 51,
VAX (Louis) : 19, 20, 256, 258, 261
VERNÈDE (Louis) : 41
VERNE (Jules) : 34, 275, 298, 299, 310
VIAN (Boris) : 97
VILLARS (Nicolas de Montfaucon de) : 32
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM (Auguste) : 34, 35, 41, 46, 73-85, 262, 269, 367, 370
VILLON (François) : 96
VIOLANTE (Isabel) : 277
VOLTAIRE : 67, 140, 184

W

WELLS (Herbert George) : 41, 117, 118-120, 298, 299, 302, 307, 310, 315

WERNER (Helmut): 221

WHITMAN (Walt): 49, 50, 152, 216

WILDE (Oscar): 172, 173, 215

WILMOTTE (Maurice) : 42

Z

ZAPPERI (Giovanna) : 308

ZOLA (Émile): 62

INDEX DES ŒUVRES D'APOLLINAIRE

A

- « ABBÉ BORDELON DANS LES TRANCHÉES (L') » : 298
ABBÉ MARICOTTE (L') : 6, 195, 202, 210, 342-343
« ADIEU (L') » : 79
« ALBANAIS (L') » : 28, 83, 101, 136, 140
« ALBERT SAVINIO » : 136
ALCOOLS : 5, 6, 39, 40, 42, 43, 44, 164, 165, 166, 173, 175, 190, 236, 249, 262, 272, 353
« « ALMANACO PURGATIVO » (L') » : 142
« ÂME DU CANON (L') » : 146, 152
« AMI MÉRITARTE (L') » : 80, 83, 84, 94, 107, 108, 141, 156, 257, 285, 332, 334, 335-338, 353
« AMPHION FAUX MESSIE OU HISTOIRE ET AVENTURES DU BARON D'ORMESAN (L') » : 106, 290, 291, 295
« ANANDRYNES BULGARES » : 145
ANTITRADITION FUTURISTE (L') : 50, 141, 318
« À PROPOS DE DEUX OUVRAGES SUR LA QUESTION DES LANGUES ARTIFICIELLES » : 139
« À PROPOS DE MARS » : 299
« À PROPOS DE WALT WHITMAN » : 152, 216
ARC-EN-CIEL (L') : 147, 272
« ART TACTILE (L') » : 345
« ARTHUR ROI PASSÉ ROI FUTUR » : 28, 105, 109, 151-152, 156, 157, 240, 252-255, 257, 271, 310-311
« AU SECTEUR... 59 » : 276
« AVENTURIÈRE (L') » : 288

B

- « BEAU FILM (UN) » : 80, 93, 106, 108, 157, 158, 232, 283, 289, 292, 293, 295, 322-324
BESTIAIRE (LE) : 175, 318

C

- CALLIGRAMMES* : 5, 137, 164, 236, 238, 252
« CAS DU BRIGADIER MASQUÉ [...] » : 19, 22, 46, 240, 248, 249, 250-252, 310, 317, 352, 360, 364-366
« CHANSON DU MAL-AIMÉ (LA) » : 58, 71, 81, 198, 248, 262, 269
« CHASSE À L'AIGLE (LA) » : 16, 18, 20, 56, 157, 243, 257, 264-267, 369
« CHAT (LE) » : 106
« CHER LUDOVIC (MON) » : 107, 340-345
« CHIRURGIE ESTHÉTIQUE » : 23, 25, 101, 154, 156, 301, 306, 307, 312, 314, 315, 324
« CIGARE ROMANESQUE (LE) » : 25, 106, 290, 294, 295
« COLCHIQUES (LES) » : 353
« COLLINES » : 321
« COMTESSE D'EISENBERG (LA) » : 27, 71-72, 255, 287

« CONCERT POLONAIS (LE) » : 145, 150
« CORTÈGE » : 330
« CORTÈGE PRIAPIQUE » : 200
COULEUR DU TEMPS : 143
« COUVENANT DE LA RUE DE DOUAI (LE) » : 126
« COX-CITY » : 20, 106, 286, 289, 293-294
« CRÉPUSCULE » : 321
« CUBISME CULINAIRE (LE) » : 156

D

« DANSEUSE (LA) » : 20, 32, 72, 173-175, 178, 203, 214, 217-218
« DE LA VIANDE ! » : 339
« DÉPART DE L'OMBRE (LE) » : 59, 76, 102, 138, 261-262, 267, 269, 288
« DEUX ÉLÈVES DE MGR DUPANLOUP » : 138
« DIABLES AMOUREUX (LES) » : 228, 302
« DISPARITION D'HONORÉ SUBRAC » : 17, 23, 56, 157, 159, 188, 243, 257, 259-261, 266, 299, 301, 305
« DÔME DE COLOGNE (LE) » : 165
« DOUBLE SEXTUPLETTE (LA) » : 112

E

ENCHANTEUR POURRISSANT (L') : 6, 8, 30, 39, 81, 91, 136, 152, 168, 174-175, 204, 240, 250, 252-254, 356
« ÉPINGLES (LES) » : 82, 83, 137, 144, 243
« ESPRIT GAULOIS (L') » : 144
ESPRIT NOUVEAU ET LES POÈTES (L') : 6, 26, 27, 28, 50, 111, 113, 114, 118, 123, 186, 251, 299, 305, 306, 312, 319, 339, 342, 345, 353, 359
« ÉTOFFE INVISIBLE (L') » : 107, 157, 162, 325-326, 341
EXPLOITS D'UN JEUNE DON JUAN (LES) : 6, 198, 199, 200, 202, 220-226, 229, 235, 346, 347, 368

F

« FANTÔMAS » : 278
« FANTÔME DE NUÉES (UN) » : 329
« FAÏK BÉG KONITZA » : 135
« FEMMES (LES) » : 281
FEMME ASSISE (LA) : 6, 70, 141, 145, 146, 150, 195-196, 209, 210, 212, 246, 249, 250, 273, 327-328, 330, 351
FEMME BLANCHE DES HOHENZOLLERN (LA) : 6, 144, 150, 157, 158
« FEU ALFRED JARRY » : 97, 110, 111
« FIANCÉE POSTHUME (LA) » : 60, 257
FLÂNEUR DES DEUX RIVES (LE) : 7, 98, 125, 138
« FOIRE DE LEIPZIG ET LES SUCCÉDANÉS (LA) » : 112
« FUNÉRAILLES DE WALT WHITMAN RACONTÉES PAR UN TÉMOIN » : 152, 216
« FUTURISME » : 142

G

- « GUIDE (LE) » : 18, 80, 101, 106, 289, 290, 292, 320, 321
« GASTRO-ASTRONOMISME [...] (LE) » : 141, 155-156, 157, 162, 332, 334, 338-339
« GÉRARD DE NERVAL » : 134
« GIOVANNI MORONI » : 18, 20, 25, 45, 68, 137, 138, 151, 154-155, 166, 182, 255
« GITON (LE) » : 87, 170, 182, 214, 215-216, 218
GLOIRE DE L'OLIVE (LA) : 151, 192, 213, 311
« GOGOL, WELLS » : 298

H

- HÉLOÏSE OU DIEU MÊME* : 195
HÉRÉSIARQUE ET C^{IE} (L') : 5, 6, 10, 13, 15, 16, 23, 27, 28, 29, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 51, 52, 56, 57, 59, 72, 75, 85, 86, 106, 110, 128, 130, 133, 136, 149, 155, 164, 166, 170, 173, 178, 188, 196, 197, 199, 202, 210, 214, 217, 239, 244, 285, 286, 290, 291, 367, 371
« HÉRÉSIARQUE (L') » : 5, 28, 33, 63, 64, 67, 73, 87, 88, 127, 129, 154, 164, 165, 166, 167-168, 169, 171, 182, 183, 196, 210, 211, 214, 243, 244, 368
« HÉRISSON (Le) » : 339
« HISTOIRE D'UNE FAMILLE VERTUEUSE [...] » : 16, 21, 23, 83, 128, 149, 238, 239

I

- « INFAILLIBILITÉ (L') » : 28, 66, 166, 170-172, 182, 189, 196, 214, 290
« INFIRME DIVINISÉ (L') » : 16, 23, 87, 157, 186-188, 301, 307-308, 309, 317
« INGÉNIEUR HOLLANDAIS (L') » : 286

J

- « JARRY DESSINATEUR » : 111
« JUIF LATIN (LE) » : 11, 16, 65, 114, 129, 136, 149, 153-154, 155, 156, 157, 158, 166, 183-184, 185, 189, 190, 214, 228, 243, 244, 283, 284
« JOLIE ROUSSE (LA) » : 11, 236, 238, 350
JOURNAL INTIME 1898-1918 : 127-129
« JULIE OU LA ROSE » : 200-201

L

- « LARRON (LE) » : 90, 356
« LANGAGE FRANÇAIS ESPAGNOLISÉ (LE) » : 140
« LECTURE » : 165
« LÈPRE (LA) » : 20, 56, 106, 257, 259-260, 289, 290, 294, 369
« LIBRAIRIE DE M. LEHEC (LA) » : 125, 138
« LIDORNI SE PERD À ROTTERDAM » : 141, 283, 311
« LIENS » : 330
« LUNDI RUE CHRISTINE » : 281
« LUTTE CONTRE LES MOTS FRANÇAIS EN ALLEMAGNE (LA) » : 135, 139

M

- « MAISON DES MORTS (LA) » : 79, 269

MAMELLES DE TIRÉSIAS (LES) : 69, 114, 123, 210, 223, 236
 « MARCEL SCHWOB » : 85
 « MARIE » : 175
 « MARIZIBILL » : 236
 « MASQUE (LE) » : 151
 « MASQUE DANS L'AVENUE (UN) » : 134, 257, 272, 273, 289, 314-315, 324, 361
 « MATELOT D'AMSTERDAM (LE) » : 57-58, 87, 132, 157, 286-287, 288
 « MAUVAIS LANGAGE CORRIGÉ (LE) » : 139
MÉDITATIONS ESTHÉTIQUES : 318, 362
 « MERLIN ET LA VIEILLE FEMME » : 356-357
 « M. HENRI DE GROUX » : 134
 « MONSTRE À LYON [...] (D'UN) » : 7, 28, 64, 67, 89, 100, 116, 138, 182, 214, 218, 238, 239, 346
 « MORT DE PAN » : 165
 « M. PAUL BOURGET ET LES ALIÉNÉS » : 299
MYSTÈRE DU PLAN ASTRAL (LE) : 281-283, 284, 311

N

« « NAPO » À LA CHAMBRE D'ERNEST LA JEUNESSE (DU) » : 134
 « NOËL DES MILORDS (LA) » : 20, 92, 131
 « NOUVELLE RELIGION DE LA VÉLOCITÉ (LA) » : 141

O

« ŒIL BLEU (L') » : 225, 238, 239
 « OBITUAIRE (L') » : 78, 79, 257, 267, 269-270
ONZE MILLE VERGES (LES) : 6, 70, 98, 114-117, 198, 199, 200, 202, 216, 220-222, 227, 229, 231, 232, 234, 235, 236, 284, 285, 302, 304, 345, 346-348, 368
 « ORANGEADE (L') » : 16, 22, 74, 102, 154, 285-286, 316
 « OTMIKA (L') » : 28, 71, 72, 174, 175, 202, 203-204, 206, 255, 257, 332
 « ON VA JOUER UNE 'REVUE LITTÉRAIRE' » : 141

P

« PALAIS » : 272
 « PASSANT DE PRAGUE (LE) » : 25, 28, 56, 128-129, 155, 156, 175-178, 183, 207, 214, 239, 244, 247, 263, 264, 265, 267, 270, 326
 « PASSANT PAR PARIS » : 156
 « PÈLERINS PIÉMONTAIS (LES) » : 60, 73, 157, 181, 202, 206-210, 211, 218, 244
 « PETITES RECETTES DE MAGIE MODERNE » : 27, 105, 109, 121-122, 138, 154, 255, 257
 « PICASSO, PEINTRE ET DESSINATEUR » : 318
 « PLANTE (LA) » : 174
 « PLUS VIEUX SIGNE DE L'ANTISÉMITISME (LE) » : 138
 « POÈTE ASSASSINÉ (LE) » : 5, 6, 10, 13, 16, 18, 20, 21, 23, 25, 28, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 51, 53-54, 58-59, 67, 70, 75, 76, 82, 83, 87, 91, 95, 107-108, 138, 140, 141, 151, 152, 155, 157, 159, 161-162, 174, 175, 180, 185, 188, 191-194, 197, 198, 204, 213, 222, 225, 226, 243, 248, 249, 286, 287, 324-325, 334, 339, 342, 348, 350, 351, 352, 357, 360-363, 365
 « POF (LE) » : 147

« PRÉDICTIONS DE MME VIOLETTE DEROY (LES) » : 137
« PRIÈRE » : 165
« PROMENADE DE L'OMBRE (LA) » : 25, 27, 78, 262, 267-270
« PUBLICITÉ » : 137, 152

Q

« QUAIS ET LES BIBLIOTHÈQUES (LES) » : 98, 126
« QUARTIER LATIN (LE) » : 110
« QUATRIÈME JOURNÉE (LA) » : 102, 332, 333, 334, 335
QUE FAIRE ? : 255, 275, 307
« QUE VLO-VE ? » : 21, 202-203, 232, 236, 238-239, 243, 352-358, 360, 361, 364, 365

R

« RABACHIS (LE) » : 26, 105, 109, 126, 150, 260, 337
« RENCONTRE AU CERCLE MIXTE (LA) » : 70, 132, 157, 216, 286-287, 288, 293
« REQUIN COMESTIBLE (LE) » : 339
« ROBINSON DE LA GARE SAINT-LAZARE (LE) » : 22, 248
« ROI-LUNE (LE) » : 18, 20, 21-22, 23, 26, 116, 117, 118, 119, 180, 257, 270, 272, 273, 299, 300, 302-303, 312-313, 331, 333, 337, 361
« ROSE DE HILDESHEIM [...] (LA) » : 16, 20, 59-60, 83, 174, 202, 204-206, 211, 244, 257, 287

S

« SACCHARINE » : 332
« SACRILÈGE (LE) » : 18, 20, 64-66, 68, 88, 149, 157, 159, 169, 170, 184, 195, 196, 209, 240, 367
« SAINTE ADORATA » : 23, 25, 45, 60, 166, 202, 204, 206, 213
« SCULPTURE D'AUJOURD'HUI (LA) » : 344
« SERVIETTE DES POÈTES (LA) » : 28, 185, 190, 239, 243, 246, 350, 352, 353, 358-359, 360, 361, 364, 365
« SIMON MAGE » : 20, 21, 55, 76, 87, 178-180, 244, 245, 257
« SIMULTANISME-LIBRETTISME » : 278
« SOUVENIRS BAVARDS (LES) » : 22, 25, 80-81, 109, 110, 243
« STENDHAL ET WELLS » : 299
« SUÉDOIS MAHOMÉTAN (LE) » : 136
« SUITE DE CENDRILLON [...] (LA) » : 129, 130, 238, 239, 240, 242-244, 245, 246, 288, 369, 370
« SUR LES PROPHÉTIES » : 137, 164
« SYNAGOGUE (LA) » : 190

T

TENDRE COMME LE SOUVENIR : 143, 149, 167, 178, 180, 192, 245, 251
« TOUCHER À DISTANCE (LE) » : 17, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 106, 118, 157, 159-160, 161, 170, 188, 189, 190-191, 257, 290, 292, 294, 295, 300, 301, 313, 340
« TRAINS DE GUERRE » : 22, 103, 104, 105, 156, 301, 303, 304, 314
« TRAITEMENT THYROÏDIEN » : 22, 154, 156, 157, 162, 301, 305-306, 315, 316
« TRIBUNAL FUTURISTE (LE) » : 142

« TROIS HISTOIRES DE CHÂTIMENTS DIVINS » : 31, 32, 64, 72, 166, 173, 201, 214, 243, 244, 368



« VENDÉMIAIRE » : 249, 310

« VERGER DES AMOURS (LE) » : 201

VIE ANECDOTIQUE (LA) : 7, 86, 128, 132, 133-152, 155, 216, 275

« VOCABLES ACROSTICHES » : 146

« VOL À LA COUR DE PRUSSE (UN) » : 290

« VOL À L'ÉLYSÉE (UN) » : 290

« VOYAGEUR (LE) » : 271



« ZONE » : 148, 157, 164, 165, 180, 193, 197, 247, 248, 272, 276, 280, 301, 303, 310

ANNEXE

Grille des qualificatifs du « bizarre » et de « la surprise » repérés dans les contes d'Apollinaire

() : Nombre d'utilisations de chaque groupe de mots	<i>L'Hérésiarque et C^{de}</i>	<i>Le Poète assassiné</i>	Des contes exclus des deux recueils
bizarre/bizarrement/ la bizarrerie	7 fois - «Le Juif latin» (2) - «La Rose de Hildesheim» (1) - «La Disparition d'Honoré Subrac» (1) - «Le Matelot d'Amsterdam» (1) - «Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul» (1) - «Le Toucher à distance» (1)	6 fois - «Le Poète assassiné» (3) - «Le Roi-Lune» (1) - «L'Infirmes divinisé» (1) - «La Chasse à l'aigle» (1)	3 fois - «L'Orangeade» (2) - «Trains de guerre» (1)
étrange/étrangement	5 fois - «Le Sacrilège» (1) - «La Rose de Hildesheim» (1) - «La Disparition d'Honoré Subrac» (1) - «Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul» (1) - «Le Guide» (1)	9 fois - «Le Poète assassiné» (2) - «Le Roi-Lune» (1) - «Giovanni Moroni» (3) - «La Rencontre au cercle mixte» (1) - «La Chasse à l'aigle» (1) - «Cas du brigadier masqué [...]» (1)	0
fantastique/la fantasmagorie	4 fois - «La danseuse» (1) - «Simon mage» (1) - «La Rose de Hildesheim» (1) - «Le Toucher à distance» (1)	1 fois - «La Chasse à l'aigle» (1)	0
surnaturel	2 fois - «Simon mage» (1) - «Le Toucher à distance» (1)	4 fois - «Le Poète assassiné» (1) - «Le Roi-Lune» (2) - «L'Oeil bleu» (1)	0
extraordinaire	6 fois - «Que vlo-ve ?» (1) - «Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul» (1) - «La Lèpre» (1) - «Le Toucher à distance» (3)	4 fois - «Le Poète assassiné» (1) - «Le Roi-Lune» (1) - «La Rencontre au cercle mixte» (1) - «La Chasse à l'aigle» (1)	1 fois - «Traitement thyroïdien» (1)
singulier/ la singularité	2 fois - «Le Toucher à distance» (2)	10 fois - «Le Poète assassiné» (1) - «Le Roi-Lune» (2)	5 fois - «L'Orangeade» (2) - «Trains de guerre» (1)

singulier/ la singularité		<ul style="list-style-type: none"> - «Le Départ de l'ombre» (1) - «Les Souvenirs bavards» (1) - «Petites recettes de magie moderne» (1) - «L'Ami Méritarte» (1) - «Cas du brigadier masqué» (1) - «Le Robinson de la gare Saint-Lazare» (2) 	<ul style="list-style-type: none"> - «Un masque dans l'avenue» (2)
curieux/la curiosité /curieusement	<p style="text-align: center;">8 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «Le Juif latin» (1) - «Les Pèlerins piémontais» (1) - «La Disparition d'Honoré Subrac» (1) - «Histoire d'une famille vertueuse, d'une hotte et d'un calcul» (1) - «Le Toucher à distance» (4) 	<p style="text-align: center;">8 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «Le Poète assassiné»(1) - «Le Roi-Lune» (1) - «L'Infirmé divinisé» (2) - «Sainte Adorata» (1) - «Petites recettes de magie moderne» (1) - «La Chasse à l'aigle» (1) - «Cas du brigadier masqué [...]» (1) 	<p style="text-align: center;">2 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «L'Orangeade» (1) - «Chirurgie esthétique» (1)
étonnant /l'étonnement/étonné/ étonner	<p style="text-align: center;">12 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «Le Passant de Prague» (1) - «Le Juif latin» (1) - «L'Hérésiarque» (1) - «Simon mage» (1) - «La Disparition d'Honoré Subrac» (2) - «La Serviette des poètes» (1) - «Le Guide» (1) - «Le Cigare romanesque» (2) - «Le Toucher à distance» (2) 	<p style="text-align: center;">9 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «Le Poète assassiné» (2) - «Le Roi-Lune» (2) - «Giovanni Moroni» (1) - «Sainte Adorata» (1) - «Les Souvenirs bavards» (1) - «L'Ami Méritarte» (1) - «La Noël des milords» (1) 	<p style="text-align: center;">5 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «La Promenade de l'ombre» (1) - «L'Orangeade» (1) - «Chirurgie esthétique» (1) - «Le Rabachis» (1) - «Un masque dans l'avenue»(1)
surprenant/la surprise/surprendre/ surpris(e)	<p style="text-align: center;">5 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «L'Otmika» (1) - «La Disparition d'Honoré Subrac» (2) - «Le Toucher à distance» (2) 	<p style="text-align: center;">2 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «Petites recettes de magie moderne» (1) - « La Comtesse d'Eisenberg» (1) 	<p style="text-align: center;">4 fois</p> <ul style="list-style-type: none"> - «La Promenade de l'ombre» (1) - «Chirurgie esthétique» (1) - «L'Étoffe invisible» (1) - «Un masque dans l'avenue» (1)

[Se rapporter à : Partie I – Chapitre I : **1. Étude terminologique sur les qualificatifs du « bizarre » et de « la surprise »**]

Florilège des critiques des années 1910¹

I. bizarre/la bizarrerie

CRITIQUE POSITIVE :

L'Hérésiarque et Cie

– « Ses imaginations ont ce quelque chose de bizarre et de maniéré des madones italiennes, qu'on voit affublées d'oripeaux bizarres, ou encore de ces Christs tortionnés, qui grimacent dans la pénombre de certaines chapelles espagnoles. »² (Pierre Corrad, *Gil Blas*)

– « Entendez des histoires bizarres ou abracadabrantes, dans lesquelles se rencontrent pêle-mêle des mages, des aventuriers, des rois, des faussaires, des assassins, des prêtres et des saints. »³ (Jules Bertaut, *La Revue*)

– « L'auteur s'est efforcé, dans ce livre, de jongler avec les objets découverts par lui dans l'étrange magasin d'accessoires littéraires : les *hérésiarques*, les *matelots d'Amsterdam*, les *réunions mystiques*, les *vies bizarres*, le *vieux juif*, le *matelot*, le *saint*, les *filles de joie* ; tout cela grouille dans ce livre, comme dans quelque roman fantaisiste du XVIIIe siècle ou dans un récit d'aventures du XVIIe. »⁴ (G. de Pawlowski, *Comœdia*)

Alcools

– « Ces strophes [dans *Alcools*], où une inspiration parfois tourmentée, déroutée, laisse jaillir de très beaux cris, cette bizarrerie et aussi cette maîtrise, cette netteté, si parfois elles déconcertent, ne peuvent que retenir et charmer. » (Jean Pellerin, *Gil Blas*)

– Le critique Henri Martineau se dit aimer représenter le poète « [c]omme un très fin lettré qui s'amuse et qui ne craint pas d'afficher son goût pour la bizarrerie. ».

¹ Se rapporter à : Partie I – Chapitre I : 3. **Regards critiques des années dix.** (Dans les citations, c'est nous qui soulignons.)

² En lisant uniquement ce passage (séparé du reste du commentaire), on serait incapable de juger le ton du critique. Or, celui-ci traite Apollinaire de « jeune et brillant écrivain » qui ne cache pas « son désir d'étonner le public », dans un autre passage non cité ici. Nous en déduisons donc que l'ensemble de cet article penche plutôt vers le positif. Voir *Que vlo-ve ?* Série1, n°8, p.8.

³ La critique de Jules Bertaut, certainement positive, décrit encore les mêmes « histoires » vers la fin, en ces termes : « Ce sont de belles histoires pour les grandes personnes, écrites avec l'esprit vif, l'allure primesautière, le soin méticuleux de nos vieux conteurs. [...] ce sont des récits d'une belle lignée bien française [...] ». *Ibid.*, p.11.

⁴ L'article de Pawlowski s'intéresse notamment à la question de religion abordée par *L'Hérésiarque et Cie*. Son attitude est plutôt sympathique, même s'il juge que la thématique religieuse qui est le motif majeur du livre « date un peu » (on est en 1911). Face aux mystères et aux fantaisies apollinariens, le critique commente : « C'est de la *littérature* à la mode d'il y a quinze ans, un peu artificielle, un peu faisandée, mais d'un souci d'art, d'une volonté de créer un monde imaginaire en dehors de la vie, qui ne peut manquer d'attirer toutes les sympathies des lettrés. » *Que vlo-ve ?* Série 3, n°5, p.10.

Le Poète assassiné

– « [Apollinaire] excelle à camper ces personnages exceptionnels dont une faculté exagérée ou une fêlure fait des lunatiques, des maniaques, des hallucinés, des inventeurs. Et derrière ces bonhommes falots, on voit grouiller des rues, bariolées et populeuses, des capharnaüms obscurs, des laboratoires de docteur Faust, des châteaux perdus, des ateliers bizarres. » (Edmond Jaloux, *L'Opinion*)

CRITIQUE NÉGATIVE :

Alcools

– « Ce livre [i.e. *Alcools*] est orné du portrait de l'auteur par Pablo Picasso. [...] Tel est M. Guillaume Apollinaire suivant l'esthétique de l'école futuriste dont il apparaît comme l'exégète. Autre singularité : nul signe de ponctuation dans ce volume de poèmes. Voilà bien des recherches de bizarrierie! Vous en trouverez d'autres. Vous serez agacé par l'expression volontairement nébuleuse d'une pensée que l'on devine rare, subtile, précieuse. Des mètres bizarres, des vers blancs, des étrangetés laborieuses, un cosmopolitisme forcené, de l'argot, des jurons, de la bohème, d'esprit et de cœur vous choqueront dans ce volume [...] où M. Guillaume Apollinaire a recueilli ses poèmes de 1898 à 1913. » (Graville, *La Gazette de France*)

II. surprenant/la surprise/surprendre

CRITIQUE POSITIVE :

L'Hérésiarque et Cie

– « Le « charmant poète » est aussi un prosateur robuste et savoureux. [...] Une imagination, fortifiée par la culture et des voyages singuliers, entretient une atmosphère mystérieuse où passent de surprenantes figures. » (Élys, *Gil Blas*)

– « Entre tous ces récits [de *L'Hérésiarque et Cie*], il faut faire une place à part à *L'Amphion faux messie* ou *Histoire et Aventures du baron d'Omersan* [*sic*], surprenante et souvent terrifiante fiction [...] » (Charles Morice, *Paris-Journal*)

– « Parmi l'occulte et le merveilleux des précises réalités, parmi les blasphémateurs, les archanges et les assassins, les vagabonds et les chercheurs d'or, on coudoie dans ce livre, les Juifs, les Piémontais, les Bohémiennes, les matelots inquiétants, les mauvais prêtres, les saints, les mignons et les courtisanes, nous notons, non sans surprise, un mélange de fantaisies audacieuses et de poignantes réalités, et tout cela est écrit dans un style net, vif et de bonne race. » (Maurice Wilmotte, *Revue de Belgique*)

Alcools

– « On sait que les très beaux poèmes publiés par M. Guillaume Apollinaire sous titre : *Alcools*, ne présentent aucun signe de ponctuation [...]. Cette singularité n'a pas été sans surprendre quelques lecteurs. » (André Billy, *Paris-Midi*)

Le Poète assassiné

– « [L'ouvrage] y est fait emploi d'un tel mélange de lyrisme et de satire, d'observation et de bouffonnerie, de transposition et d'invention, le passage d'un point de vue à l'autre est si brusque, si inattendu que l'ensemble en plus qu'un endroit, a de quoi surprendre. » (Edmond Jaloux, *L'Opinion*)

III. étrange/étranger/ l'étrangeté

CRITIQUE POSITIVE OU COMPTES RENDUS INFORMATIFS:

L'Hérésiarque et C^{ie}

– « Au reste, le jeune et brillant écrivain, poète rare autant qu'érudit distingué, qui se réclame volontiers de la tradition française, me paraît tourmenté d'inquiétudes étrangères. » (Pierre Corrad, *Gil Blas*)

– « Guillaume Apollinaire est un étrange écrivain. Son esprit a un tour très particulier qui se rapproche évidemment de l'originalité d'un Villier de l'Isle-Adam, qui nous fait songer parfois à un Edgar Poe, mais qui a tout de même une note très personnelle comparable seulement à elle-même. » (Jules Bertaut, *La Revue*)

– « Il est incontestable que M. Guillaume Apollinaire n'est point un écrivain simple et naturel et qu'il va jusque par delà l'étrangeté, afin d'être bien sûr d'avoir atteint l'originalité, et qu'il se torture un peu afin de ne pas penser ni écrire comme tout le monde. Mais j'ai goûté, dans *L'Hérésiarque et C^{ie}*, un don inappréciable de satire... » (J. Ernest-Charles, *Excelsior*)

– « Ses récits sont à mes yeux les délicieuses borderies d'un artiste épris de secrets et de signes, de style et de merveilleux, quelque chose comme les aveux d'un confesseur astrologue, les imaginations d'un Cardinal du Mystère, l'œuvre étrange et étrangère, l'œuvre fascinante d'un apostat religieux. » (Lucien Rolmer, *Le Printemps des Lettres*)

– « L'auteur s'est efforcé, dans ce livre, de jongler avec les objets découverts par lui dans l'étrange magasin d'accessoires littéraires : les *hérésiarques*, les *matelots d'Amsterdam*, les *réunions mystiques*, les *vies bizarres*, le *vieux juif*, le *matelot*, le *saint*, les *filles de joie* ; tout cela grouille dans ce livre, comme dans quelque roman fantaisiste du XVIIIe siècle ou dans un récit d'aventures du XVIIe. » (G. de Pawlowski, *Comœdia*)

– « Dans *L'Hérésiarque et C^{ie}*, M. Guillaume Apollinaire a versé tous les rêves étranges de son âme raffinée, un peu perverse [...] » (Florian-Parmentier, *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*)

Alcools

– « [...] le rythme, étrange souvent, mais souvent pénétrant, comme une musique à la fois barbare et raffinée [...] » (Paul Léautaud, *Mercur de France*)

CRITIQUE NÉGATIVE :

L'Hérésiarque et C^{ie}

– « Guillaume Apollinaire développe de laborieux cauchemars ; ou encore il s'égaré en je ne sais quelle déformation de la réalité ; l'étrange l'attire, le fantastique le séduit, il affectionne l'horrible : quelque détail obscène ne saurait lui déplaire. » / « Guillaume Apollinaire est ténébreux, cynique, son art suggère des jeux d'imagination inquiétants et glorifie d'étranges raffinements de perversité. »⁵ (Lucien Maury, *Revue bleue*)

Alcools

– « On ne lit pas sans agrément le livre de M. Guillaume Apollinaire. Une ou deux fois par page, un vers retient l'œil et l'esprit, un vers qui fait que le lecteur s'arrête, comme s'arrête brusquement le promeneur lorsqu'il voit briller un étrange et précieux cristal dans la ferraille du bric-à-brac : [le critique cite un vers de « Zone »] » (Georges Duhamel, *Mercure de France*)

IV. curieux/la curiosité

CRITIQUE POSITIVE OU COMPTES RENDUS INFORMATIFS :

L'Hérésiarque et C^{ie}

– « Le mysticisme, la sorcellerie, la légende et le crime, sont les thèmes favoris sur lesquels borde l'imagination curieuse et puissante de M. Guillaume Apollinaire. » (Touny-Lérys, *Poésie*)

– « Sers [*sic*] nouvelles ne sont en quelque sorte que des chapitres d'un livre curieux, à la fois lourd et léger comme ces pièces d'orfèvrerie d'église, dont la pesante et riche matière a été travaillée par un ciseau ailé. » (Henri Duvernois, *Fémina*)

– Après avoir résumé l'histoire de Benedetto Orfei, la critique G. de Pawlowski continue ainsi : « D'autres chapitres [il voulait dire « d'autres contes » dans *L'Hérésiarque et C^{ie}*], d'un fanatisme licencieux, sont peut-être aussi curieux qu'agréables à lire. » (G. de Pawlowski, *Comœdia*)

– « Dans *L'Hérésiarque et C^{ie}*, M. Guillaume Apollinaire a versé tous les rêves étranges de son âme raffinée, un peu perverse [...] qui se repaît volontiers d'aventures impudiques ou sacrilèges, de curiosités anciennes ou exotiques, de mystère ou de mystification, de spectacles rares enfin, où le réalisme humain se mêle aux ésotériques irréalités. » (Florian-Parmentier, *Histoire contemporaine des lettres françaises de 1885 à 1914*)

⁵ La critique de Lucien Maury est consacrée à trois « livres de « jeunes » » dont *L'Hérésiarque et C^{ie}* d'Apollinaire. L'écrivain est certes prometteur à ses yeux, mais L. Maury lui reproche son mauvais choix de « matière » (« [...] il se pourrait qu'une ingrate matière ait mal servi l'ambition de l'auteur [...] ») en faisant allusion aux motifs étranges et inquiétants de l'œuvre commentée. Avec un ton plus encourageant qu'hostile, le critique conclut ainsi la section consacrée au livre d'Apollinaire : « Ne jugeons point Guillaume Apollinaire sur ce livre ; il nous doit une plus audacieuse tentative, un effort plus sûrement coordonné, une oeuvre moins incertaine et plus franche. » Voir *Que vlo-ve ?* Série 1, n°9, pp.6-7.

Alcools

- « Le livre qui paraît : *Alcools*, et dont tous les lettrés savent déjà les poèmes, ne peut manquer d'attirer l'attention sur une des personnalités les plus curieuses de la littérature contemporaine. »⁶ (Jean Pellerin, *Gil Blas*)

- « La collection du Mercure de France comptera prochainement un volume de plus avec le recueil de très curieuses poésies de Guillaume Apollinaire. » (*Gil Blas*)

Le Poète assassiné

- « Une plantureuse, une euphorique joie de vivre balance dans ce livre une curiosité assez aiguë de certaines choses de l'esprit étroitement mêlées à des choses d'un autre ordre. »⁷ (Critique anonyme, *L'Intransigeant*)

- « L'ouvrage abonde en morceaux bien venus, d'un vif relief. Voici un passage sur la mode de ce temps de guerre qui mérite de rester comme un curieux document. [On cite ensuite l'extrait tiré de «Mode», chapitre XIII du « Poète assassiné ».] » (Laurent Tailhade, *L'Oeuvre*)

- « [...] *Le Poète assassiné* de M. Guillaume Apollinaire qui est bien l'un des esprits les plus curieux et les plus originaux de cette génération qui approche de ce que Bourget appelle le « Démon de Midi ». » (Louis Piérard, *La Revue de Hollande*)

- « Avec son lyrisme spécial, son ironie cachée, ses inventions curieuses et ses préférences, M. Apollinaire est un des écrivains les plus curieux d'aujourd'hui. » (Edmond Jaloux, *L'Opinion*)

CRITIQUE NÉGATIVE :

Alcools

- « Les vers de M. Apollinaire lui viennent tantôt du cœur tantôt de l'esprit. Les premiers expriment spontanément une sensibilité délicate et susceptible : ils nous touchent sûrement et profondément. Les autres sont plein [*sic.*] de moqueries stridentes. Ils sont alimentés par la verve et la fantaisie, par l'imagination abondante, par la culture curieuse, par tous les moyens précieux dont dispose Monsieur Apollinaire. Ils nous divertissent presque toujours, nous effarent aussi, et parfois nous inquiètent, - car au spectacle de cette raillerie universelle, nous nous demandons par moment, s'il n'arrive pas à l'auteur de se moquer de lui-même et de nous. » (Pierre Lièvre, *Les Marges*)

- « Mais puisque nous avons cité ce curieux ouvrage, disons qu'une chose appartient en propre à l'auteur : c'est un cosmopolitisme bariolé dont il est permis d'abhorrer, mais dont il faut reconnaître la saveur. Par là, le recueil de M. Apollinaire ne sent point uniquement la bibliothèque, mais encore le tabac rare, le *palace hôtel*, le train de luxe et les boissons étrangères. » (Georges Duhamel, *Mercur de France*)

⁶ L'adjectif « curieux » porte plutôt, supposons-nous, un sens positif dans cette phrase. Car l'auteur poursuit son commentaire en affirmant que les strophes d'*Alcools*, quoique bizarres dans certains cas, sont conçues dans un style net et maîtrisé et qui donc « ne peuvent que retenir et charmer ».

⁷ Le critique indique plus tard que cette curiosité est née d'« une soif de nouveauté » (qui est bien l'un des ressorts fondamentaux de l'écriture apollinarienne).

V. étonnant/l'étonnement/étonner

CRITIQUE POSITIVE :

L'Hérésiarque et Cie

– « M. Guillaume Apollinaire sort de sa réserve accoutumée pour nous donner une oeuvre où se manifeste adroitement son désir d'étonner le public. »⁸ (Pierre Corrad, *Gil Blas*)

– « Toutes ces histoires fuligineuses et étonnantes, invraisemblables et écrites dans un style net, précis, réaliste, eussent, en d'autres temps, conduit certainement Guillaume Apollinaire en place de Grève où on l'eût brûlé comme hérésiarque. » (Jules Bertaut, *La Revue*)

– « *L'Hérésiarque et Cie* [...] nous plonge dans une atmosphère d'occultisme et de magie où j'ai inspiré, je l'avoue, avec étonnement, avec plaisir. » (Lucien Rolmer, *Le printemps des Lettres*)

VI. extraordinaire/extraordinairement

CRITIQUE POSITIVE :

L'Hérésiarque et Cie

– « La dizaine de récits qu'il [i.e. Apollinaire] intitule, *L'Hérésiarque et Cie*, sont savoureux au premier chef, truculents parfois, fantastiques par instant, déconcertants le plus souvent, extraordinaires toujours. » (Jules Bertaut, *La Revue*)

– « [...] M. Guillaume Apollinaire [...] joint la plus extraordinaire fantaisie à une imagination aussi féconde que personnelle et nous présente en de bien savoureuses pages le multi-centenaire Isaac Laquedem, l'éternel vagabond, le père Séraphin [...] » (Teodor de Wyzewa, *L'Illustration*)

Alcools

– « [M. Apollinaire] possède à un haut degré, ce qui est rare, le sens du mystère. Il est inquiétant et insolite. Il est extraordinairement clair et extraordinairement hermétique. » (Alain Mercier)

VII. singulier/singularité, particulier

CRITIQUE POSITIVE :

L'Hérésiarque et Cie

– « Une imagination, fortifiée par la culture et des voyages singuliers, entretient une atmosphère mystérieuse où passent de surprenantes figures. Tant d'invention, le goût du pittoresque et du fantastique, une verve admirable, n'altèrent jamais le style

⁸ Voir la note 2 de ce florilège.

merveilleusement sobre, nerveux et classique. » (Élys, *Gil Blas*)

– « Guillaume Apollinaire est un étrange écrivain. Son esprit a un tour très particulier qui se rapproche évidemment de l'originalité d'un Villiers de l'Isle-Adam [...] » (Jules Bertaut, *La Revue*)

Alcools

– « On sait que les très beaux poèmes publiés par M. Guillaume Apollinaire sous titre : *Alcools*, ne présentent aucun signe de ponctuation [...]. Cette singularité n'a pas été sans surprendre quelques lecteurs. » (André Billy, *Paris-Midi*)

Le Poète assassiné

– [Ici, on parle d'une « soif de nouveauté » d'Apollinaire conteur] « C'est une inquiétude intellectuelle qui point sous cette sensualité débordante, inquiétude née d'un singulier conflit entre la chair, l'esprit et le sentiment, écartés ensemble, par l'imagination, de leur ordre éternel, pour des destins inconnus. » (Critique anonyme, *L'Intransigeant*)

– « C'est un poète véritable qui croit bien en elle [i.e. la réalité], il a fait le plus singulier paysage d'ensemble de la guerre, en y mêlant tous ses personnages à lui, à travers de grands éclairs, des « illuminations », à la façon de Rimbaud. »⁹ (Edmond Jaloux, *L'Opinion*)

CRITIQUE NÉGATIVE :

Alcools

– « Ce livre est orné du portrait de l'auteur par Pablo Picasso. [...] Tel est M. Guillaume Apollinaire suivant l'esthétique de l'école futuriste dont il apparaît comme l'exégète. Autre singularité : nul signe de ponctuation dans ce volume de poèmes. Voilà bien des recherches de bizarrerie! Vous en trouverez d'autres. Vous serez agacé par l'expression volontairement nébuleuse d'une pensée que l'on devine rare, subtile, précieuse. Des mètres bizarres, des vers blancs, des étrangetés laborieuses, un cosmopolitisme forcené, de l'argot, des jurons, de la bohème, d'esprit et de cœur vous choqueront dans ce volume [...] où M. Guillaume Apollinaire a recueilli ses poèmes de 1898 à 1913. » (Graville, *La Gazette de France*)

– « Pour comble de singularité, [l'auteur d'*Alcools*] a enlevé, aux épreuves, toute la ponctuation de son ouvrage si bien que, dans ces deux cents pages, on chercherait en vain une virgule. » (Georges Duhamel, *Mercure de France*)

⁹ Ici, le critique fait allusion à un épisode de « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité ».

TABLE DES MATIÈRES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	5
PARTIE I : LE BIZARRE ET C ^{IE}	12
Chapitre 1. Terminologie, histoire et critique.....	13
1. Étude terminologique sur les qualificatifs du « bizarre » et de « la surprise »	13
A. L'étymologie de « bizarre »	14
B. Les précisions lexicales et les citations apollinariennes	15
2. Les tendances du bizarre dans la littérature en France : du Moyen Âge au XX ^e siècle de Guillaume Apollinaire	30
3. Regards critiques des années 1910	39
A. Sur <i>L'Hérésiarque et C^{ie}</i> (1910)	40
B. Sur <i>Alcools</i> (1913)	42
C. Sur <i>Le Poète assassiné</i> (1916).....	44
Chapitre 2. Entre inquiétude et rire : la naissance d'un écrivain « hérésiarque ».....	47
1. Sous l'égide du romantisme noir	47
A. Apollinaire et Edgar Poe (1809-1849).....	49
• Poe selon Apollinaire critique : « le merveilleux ivrogne de Baltimore »..	49
• Du grotesque au dédoublement fatal	52
• Un fantastique paradoxal	55
• La mort d'une belle femme comme le plus poétique sujet du monde	58
B. Apollinaire et Jules Barbey d'Aurevilly (1808-1889)	61
• Barbey d'Aurevilly selon Apollinaire échetier : l'un des modèles du « dandysme »	61
• L'hérésiarque et le catholique « hardi »	63
• L'ambiguïté féminine et l'amour interdit	68
C. Apollinaire et Auguste Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889).....	73
• Villiers de l'Isle-Adam vu par Apollinaire.....	73
• Les (inter)signes du surnaturel	76
• Les artistes maudits et les mal-aimés.....	79
D. Apollinaire et Marcel Schwob (1867-1905)	85
• Schwob, un mentor d'Apollinaire conteur ?	85
• Les mots qui font mal et les arts qui tuent	91

2. Sous le signe de « l'humour 1900 ».....	95
A. Apollinaire et Alphonse Allais (1854-1905).....	97
• Deux mentions du nom d'Allais et de ses oeuvres sous la plume d'Apollinaire.....	97
• Dans le laboratoire des conteurs.....	100
• Les mystifications et les arts bizarres.....	105
B. Apollinaire et Alfred Jarry (1873-1907).....	110
• Jarry vu par Apollinaire : l'un de ses « contemporains pittoresques ».....	110
• Le Surmâle vs le Prince Vibescu.....	113
• La problématique spatio-temporelle et le facteur H.G. Wells.....	117
• Les formules et recettes du rire.....	120
PARTIE II. LES JOURNAUX (INTIMES) DE L'HÉRÉSIARQUE.....	124
Chapitre 1. Bizarre et anecdotes.....	125
1. Apollinaire, collectionneur de curiosités.....	125
A. <i>Le Journal intime 1898-1918</i>	127
B. La bibliothèque du 202 boulevard Saint-Germain.....	129
2. Apollinaire, anecdotier de son temps.....	133
A. Les personnages pittoresques et leurs petits travers.....	134
B. La superstition et d'autres bizarreries au sein d'une religion.....	136
C. Les bizarreries linguistiques et littéraires.....	139
D. Les singularités en temps de guerre.....	142
3. « [...] et pour la prose il y a les journaux ».....	148
A. Le statut énigmatique de certains articles anecdotiques.....	150
B. La présence de la presse dans les contes apollinariens.....	153
Chapitre 2. Bizarre, religion, amour divin et amour humain.....	164
1. Le culte du bizarre et de la surprise.....	164
A. Trois prêtres déviants du catholicisme.....	166
B. Trois sacrilèges légendaires.....	172
C. Trois fresques bouffonnes dans un (anti)couvent de Brünn et d'autres parodies bibliques.....	180
D. De l'apparition des faux dieux à la fondation d'une nouvelle religion.....	186
2. Les châtements divins et les jouissances de l'amour.....	198
A. Le sacré et l'amour profane : réconciliation, prolongation, fantasmagorie et conflit.....	202

B. « Trois histoires de châtiments divins »	214
C. <i>Les Exploits d'un jeune Don Juan et Les Onze mille verges</i>	220
PARTIE III. L'ÉCRITURE TOTALISANTE D'APOLLINAIRE	237
Chapitre 1. De la tradition à l'invention	238
1. Apollinaire et le merveilleux	238
A. « La Suite de Cendrillon ou le Rat et les six lézards » : un conte de fées apollinarien ?	240
B. Le merveilleux chrétien et le mythe apollinarien	244
C. Le merveilleux du cycle celtique et l'art de la simultanéité.....	252
2. Apollinaire et le fantastique.....	256
A. Trois cas typiques du fantastique ?	258
B. Promenades avec le surnaturel	263
C. Un « fantastique poétique ».....	270
3. Apollinaire et le roman populaire	275
A. Fantômes dans <i>Les Soirées de Paris</i>	277
B. Faits divers et « sensationnalisme » dans les récits apollinariens	281
C. Le cas du baron d'Ormesan : enquête.....	289
4. Apollinaire et la science-fiction	297
A. L'imagination scientifique <i>apollinarienne</i>	300
B. L'anticipation et la fantaisie	309
C. Un « inventeur amusé » et sa machine poétique	311
Chapitre 2. L'Esthétique du bizarre	318
1. Les « <i>bizarts</i> »	318
A. « Un nouvel art ? Peste! »	320
B. Les variantes de la mode et un homme-orchestre.....	324
C. Arts et sens	330
2. Une poésie bizarre ?.....	350
A. « Que vlo-ve ? »	352
B. « La Serviette des poètes ».....	358
C. De la poésie « croniamantalesque » aux calligrammes dans « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité ».....	360
CONCLUSION	367

BIBLIOGRAPHIE.....	372
I. Oeuvres d'Apollinaire.....	373
II. Travaux sur Apollinaire.....	376
III. Autres ouvrages et essais.....	388
INDEX.....	394
- Index des noms d'auteurs.....	395
- Index des oeuvres d'Apollinaire.....	402
ANNEXE.....	408
- Grille des qualificatifs du « bizarre » et de « la surprise ».....	409
- Florilège des critiques des années 1910.....	411
TABLE DES MATIÈRES.....	418

La poétique du « bizarre » et de « la surprise » dans la prose d'imagination de Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire est incontestablement l'un des poètes français les plus célèbres du XX^e siècle. Celui qui a participé aux mouvements d'avant-garde et écrit des poèmes comme «Le Pont Mirabeau» et «La Chanson du Mal-Aimé», s'est pourtant livré à une autre activité littéraire moins connue du grand public. En effet, la «prose d'imagination»—contes et romans—de l'écrivain est conçue dans les règles de «l'esprit nouveau», et selon une poétique de « la surprise » qui caractérise aussi ses vers. Friand de *curiosa* et de bizarreries de toutes sortes, le prosateur Apollinaire manifeste une prédilection pour les hérétiques, les aventuriers, les maniaques, les poètes disgraciés et les artistes originaux. Il n'a pas peur d'aborder des sujets étonnants, voire hétérodoxes, à la recherche du renouvellement esthétique. Cette écriture très particulière peut s'inscrire dans une certaine lignée de la littérature, parmi les genres et les ouvrages des auteurs voués à ce qui est fantastique, mystérieux, anticlérical ou subversif.

Comme la vie et l'œuvre sont inséparables dans le monde apollinarien, il est naturel que la curiosité et le goût du bizarre de l'écrivain laissent des empreintes dans sa bibliothèque personnelle, ses agendas et dans ses chroniques anecdotiques. Et c'est effectivement dans le domaine du journalisme que se trouvent maintes «authentiques faussetés» d'un Apollinaire conteur, qui excelle à mêler le réel et l'imaginaire. Une telle tendance fusionnelle se traduit aussi par le mélange des genres artistiques et littéraires dans sa fiction, laquelle témoigne d'une volonté d'inventer au-delà de certains «modèles», de créer une nouvelle esthétique libre de contraintes formelles, tout en restant fidèle aux principes défendus par le poète Guillaume Apollinaire.

Mots-clés : Guillaume Apollinaire, fiction, contes, romans, journalisme, *L'Hérésiarque et Cie*, *Le Poète assassiné*, religion, érotisme, *curiosa*, esthétique du bizarre,

The poetics of 'the bizarre' and 'surprise' in the imaginative prose of Guillaume Apollinaire

Guillaume Apollinaire is undoubtedly one of the most famous French poets of the twentieth century. However, apart from being a key figure in the early avant-garde movements and the author of *The Mirabeau Bridge* (“*Le Pont Mirabeau*”) and *The Song of the Ill-Be-loved* (“*La Chanson du Mal-Aimé*”), the poet played another literary role less known to the public today. In fact, the “imaginative prose” (“la prose d'imagination”)—short stories and novels—of Apollinaire was written in the spirit of “l'esprit nouveau” and in accordance with a poetics of “surprise” which also shaped his poetry. Being an avid reader of *curiosa* and other unusual texts, the prosateur Apollinaire had a predilection for heretics, rogues, maniacs, ungraceful poets and eccentric artists. He was not afraid to write about shocking or unconventional subjects while aiming for aesthetic renewal. This very distinctive fiction writing belongs probably to a certain tradition in literature, where Apollinaire and some of his works remain among the genres and the authors who devoted themselves to fantastic tales, mysteries, anticlerical stories or other subversive texts.

Since worldly experience and literary enterprise are inseparable in Apollinaire's world, it is natural to notice many signs of the writer's curiosity and his taste for the bizarre in his private library, his journals and his magazine columns. In fact, a large number of the so-called “true falsities” (“authentiques faussetés”)—a term invented by Apollinaire himself who, as a brilliant raconteur, excelled in mixing reality with fantasy—can actually be found in the writer's journalistic writing. As for his work of fiction, a similar tendency for mixing also reveals itself in the fusion of different artistic and literary genres. The “imaginative prose” shows the author's will to invent out of some existing “frameworks”, to create a new aesthetic free of genre constraints, while remaining faithful to the principles defended by the poet Guillaume Apollinaire.

Keywords : Guillaume Apollinaire, fiction, short stories, novels, journalism, *The Heresiarch & Co.*, *The Poet Assassinated*, religion, eroticism, *curiosa*, aesthetic of the bizarre

Discipline : Littérature et civilisation françaises

École doctorale 120 – La littérature française et comparée ed120@univ-paris3.fr