

« Les pèlerins piémontais » et l'ex-voto

— évocation de la croyance populaire chez Apollinaire —

Ikuko MORITA

La religion seule est restée toute neuve la religion
Est restée simple comme les hangars de Port-Aviation
— « Zone » —

« Les pèlerins piémontais » se caractérise par la présentation des croyances et pratiques religieuses populaires comme des traditions et coutumes locales qui figuraient déjà dans « Giovanni Moroni » et « L'Otmika »¹⁾. Dans ce conte, trois thématiques nous intéressent du point de vue de la culture populaire : un pèlerinage, celui de Notre-Dame de Laghet dont le rayonnement est régional, les ex-voto et la poésie du conte qui tire sa force de “l'exploitation” de ces éléments culturels spécifiques.

Considérons d'abord le pèlerinage régional de Notre-Dame de Laghet. Ici, il ne s'agit pas de magie comme dans « Giovanni Moroni » et « Le Départ de l'ombre », mais du culte voué à la Vierge Marie, un des “ lieux ” d'expression de la religiosité populaire. Et la manière dont sont présentés pèlerinage et pèlerins est à la fois très ethnologique et proprement apollinarienne.

Apollinaire était très sensible au fait que les traditions populaires, surtout les coutumes locales, étaient en voie de disparition et il nous semble qu'il avait la volonté de les observer et de les noter pour qu'on en garde la mémoire. Aussi son écriture, dont nous étudierons les particularités, s'applique-t-elle à évoquer la force collective du pèlerinage.

Le deuxième élément à relever, c'est sa découverte de l'art populaire des ex-voto. Les ex-voto ne sont vraiment appréciés, en France, que depuis les années 1970²⁾. On cite presque toujours, dans les études, la phrase du conte d'Apollinaire qui en souligne le charme, et l'on peut affirmer que notre poète est un des premiers qui aient accordé une valeur aux ex-voto. On sait d'ailleurs, comme nous l'avons déjà dit, qu'il est aussi un des premiers à s'être intéressé à l'art “ primitif ”, quelles qu'en fussent les origines, et à l'avoir défendu. Nous examinerons donc ce qu'est cet ex-voto que le narrateur considère comme un art “ primitif ”.

Enfin, le troisième thème à retenir, c'est celui de la poétique du conte. Le pèlerinage est une pratique au caractère double, car à la fois individuel et collectif. Nous envisagerons la façon dont il est décrit et créé à partir de tout ce qui appartient au domaine des croyances populaires, ce qui nous amènera à la poétique du « nouveau lyrisme », au-delà du « lyrisme personnel » et de l'« impersonnalité collective »³⁾.

Le point de départ de notre analyse est la connaissance qu'a faite Apollinaire avec la communauté piémontaise, quand il a déménagé de Monaco : il a quitté avec sa mère et son frère, en 1894, le beau et neuf quartier du port où ils habitaient, pour s'installer, en France, dans un vieux quartier appelé Beausoleil et situé sur le versant qui surplombe Monaco. Ils avaient dû abandonner la principauté à cause des incidents que sa mère avait provoqués dans les milieux du « jeu ». Beausoleil était « près de la frontière monégasque, dans cette partie du Carnier appelée le Tonkin et presque entièrement habitée par des Piémontais » (*Pr* I 331). Le Tonkin côtoie alors un quartier riche où de somptueuses villas se perchent sur cette pente de la montagne monégasque couverte d'une végétation luxuriante. Wilhelm a un ami, James Onimus, dont le père, médecin renommé, possède une grande villa au Cap d'Ail qui se trouve juste au-dessous des communes de la Turbie et de Beausoleil où il habite. Wilhelm et son frère Albert passent souvent leurs dimanches et leurs vacances à jouer dans la villa du père de James Onimus, s'adonnant au canotage et à la pêche. Le poème « Zone » évoque chaleureusement les souvenirs de ces jours passés et des gens qu'il a rencontrés.

Maintenant tu es au bord de la Méditerranée
Sous les citronniers qui sont en fleur toute l'année
Avec tes amis tu te promènes en barque
L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques
Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs
Et parmi les algues nagent les poissons images du Sauveur (« Zone », *Po* 42)

La vie, pauvre, des ouvriers piémontais dans le quartier du Tonkin, leurs mœurs, leur dialecte attirent Wilhelm d'autant plus qu'il a fait lui-même l'expérience du contraste social et culturel à Monaco. *L'Histoire de Nyctor* illustre bien cela, et le poète dégage un portrait expressif des gens du Piémont dans cette autobiographie avortée.

En même temps, comme le montre « Zone » : « Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc / Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize / Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église » (*Po* 40), la piété de Wilhelm avait une base solide à cette époque. Angelica

Kostrowitzky avait voué Wilhelm à la Vierge jusqu'à l'âge de cinq ans ; il fit sa première communion en mai 1892 ; le mois suivant il fut admis à la Congrégation de l'Immaculée Conception ; il devint secrétaire de la Congrégation de la Très Sainte Vierge de Saint-Charles en 1894. Il est donc probable qu'Apollinaire ait vu à ce moment-là des pèlerins qui allaient prier à Notre-Dame de Laghet et il est également probable que lui-même s'y soit rendu avec sa mère.

1. Les pèlerinages à la fin du XIX^e siècle

Le pèlerinage était en vogue à cette époque. Certes le pèlerinage chrétien n'avait pas attendu le XIX^e siècle pour attirer des milliers de gens, mais après le siècle des Lumières, la méfiance à l'égard du progrès conçu comme une amélioration de la civilisation se généralisa dans le monde de la pensée dès la première moitié du XIX^e siècle. Une des conséquences de ce mouvement intellectuel fut le réveil du catholicisme. L'Église était encore une fois devenue la base de la reconstitution de l'ordre, et l'on sait que la suprématie pontificale fut affirmée par le pape Pie IX comme en témoigne la proclamation des dogmes de l'Infaillibilité pontificale et de l'Immaculée Conception. La piété connut aussi un renouveau notable avec la multiplication des cultes et des pèlerinages. Il y eut des apparitions de la Vierge Marie. Sylvie Barnay compte au moins 18 apparitions mariales pendant ce siècle⁴, dont celles de La Salette et de Lourdes sont les plus connues en France. Ces lieux sont devenus de nouveaux sanctuaires qui ont accueilli de nombreux pèlerins : le pèlerinage est ainsi redevenu à la mode (Il y a bien sûr eu d'autres périodes de grands pèlerinages comme le Moyen Âge par exemple). L'existence de La Salette et de Lourdes montre que les gens du siècle des progrès scientifiques avaient besoin de croire. Ce phénomène social a intéressé plusieurs écrivains, notamment Émile Zola et Joris-Karl Huysmans. Trois questions leur semblent importantes : le miracle, le caractère sociologique de la foule des pèlerins, et l'art architectural des églises ainsi que l'art des ex-voto. C'est tout ce envers quoi Apollinaire se montre curieux, ce que manifeste le conte à sa façon. Pour mieux comprendre celui-ci, il ne nous semble pas inutile de nous attarder un instant sur les regards que Zola et Huysmans ont portés sur Lourdes même si cette ville est un lieu de pèlerinage national alors que Notre-Dame de Laghet est un pèlerinage au rayonnement plus régional.

Émile Zola publia, en août 1894, après avoir participé en 1892 au pèlerinage national, un livre intitulé *Lourdes*⁵. Ce livre devait constituer une série, *Les Trois Villes*, comprenant aussi *Paris* et *Rome*. L'histoire en est simple : un jeune prêtre qui a perdu la foi, Pierre Froment, est amoureux depuis l'enfance de Marie de Guersaint, paralysée. Il l'accompagne à Lourdes et lui confie que si elle guérit, il retrouvera la foi. Le miracle se réalise, mais Pierre n'arrive pas à y voir une intervention

divine, car il se rappelle qu'un médecin, Beauclair, qui était un élève de Charcot⁶⁾, lui avait prédit la guérison de la maladie, en réalité d'origine nerveuse. Donc, ce prétendu miracle qui réveille Marie de Guersaint à la vie, finit en revanche par achever en lui la ruine de toute croyance au spirituel. Par pitié et par amour pour la jeune fille, « au milieu de la solitude désolée de son intelligence⁷⁾ », il la laisse à son illusion, et lui, rêve d'une religion nouvelle, fondée sur des valeurs positives.

C'est un roman à thèse qui met en question le miracle, en racontant la lutte entre la Foi et la Raison, observée avant tout chez Pierre. Les lecteurs y découvrent tout un drame psychologique tissé de doutes incessants et de conflits de conscience, drame qui se joue chez lui, mais aussi chez d'autres pèlerins ; ils doutent d'eux-mêmes et craignent de ne pas être dignes du miracle. Comme écrivain du positivisme, du parti de la Raison, Zola pense que si les malades guérissent, c'est que l'atmosphère du pèlerinage fait jouer l'autosuggestion. En outre, pour justifier son doute quant à la véracité des miracles, il met en valeur également quelques cas de guérison " refusée " à des malheureux, et de mort " donnée " aux malades. La mère qui a perdu son enfant, s'écrie : « Ah ! que j'avais raison ! Il n'y a pas de Sainte Vierge ! Il n'y a pas de bon Dieu !⁸⁾ ». L'écrivain conclut à la fin de son livre que la foi est « une illusion » et que « Lourdes n'[est] qu'un accident explicable⁹⁾ » dans la progression de l'histoire.

D'autre part Joris-Karl Huysmans, lui aussi naturaliste, converti à la religion catholique et connu pour son rejet de la modernité et ses goûts décadents d'esthète, participa également au pèlerinage de Lourdes et publia en 1906, c'est-à-dire aux moments difficiles de la Séparation de l'Église et de l'État, un livre intitulé *Les Foules de Lourdes*¹⁰⁾. C'est une sorte de reportage fait en déambulant parmi la foule des pèlerins pour assister à « un renouveau des Évangiles » symbolisé par la Vierge compatissante et douce. Il écrivit ce livre, alors qu'il avait déjà pris connaissance de celui d'Émile Zola qu'il cite quatorze fois, « parfois pour l'honorer [...] mais le plus souvent pour le contredire sur les problèmes de fond¹¹⁾ ». Pour ce qui est du miracle, il n'a aucun doute sur le fait que le miracle existe. Il dit clairement : « je ne tiens pas à voir des miracles [...] ma foi ne repose ni sur ma raison, ni sur les perceptions plus ou moins certaines de mes sens, elle relève d'un sentiment intérieur, d'une assurance acquise par des preuves internes¹²⁾ ». Pour lui, le miracle ne s'adresse qu'à l'âme, et ne réclame ni signe de salut, ni preuve de salut. Le miracle lui paraît donc aussi clair et exact qu'une science. Ainsi, les opinions et les attitudes des deux écrivains vis-à-vis du miracle sont tout à fait contraires. Mais ils ont un point commun, ils cherchent avec passion à vérifier l'authenticité des miracles et à répondre directement à la question de la foi.

Ce qui est important pour Apollinaire, ce n'est ni la question de la véracité du miracle ni celle de la sincérité de la foi. Il s'intéresse simplement à la mentalité des âmes simples qui vivent la croyance sans douter de la Vierge Marie ni de la foi. Vivre la croyance, c'est, pour eux, une affaire d'espérance.

En ce qui concerne la foule et la masse des fidèles, les deux naturalistes partagent la même

opinion : ils parlent de la promiscuité dans les trains qui transportent les pèlerins, dans les hôpitaux, et dans les bains des fontaines. Cette promiscuité entraîne une fusion des classes sociales ; elles s'entraident. Alphonse Depront a expliqué ce phénomène du pèlerinage dans son livre *Du Sacré* : « Il y a ce but de la société du pèlerinage de créer entre gens proches, ou lointains, des promiscuités saines. De celles surtout qui contrastent le plus avec le cloisonnement moralisateur du quotidien et du stable, la société mêlée, clercs et laïcs, femmes, même non dévotes, et curés. Il y a une licence, bonne, de la société du pèlerinage, qui consiste à faire que ce qui est normalement distinct et séparé, soit, ces jours d'exception, confondu¹³⁾ » ; on pourrait dire que le pèlerinage est une sorte de fête chrétienne. Ce n'est pas la négation de l'ordre mais la rupture momentanée du cloisonnement et de l'étagement social. C'est un retour à la vitalité commune dans la souffrance partagée de la maladie, du déplacement et de l'hébergement, ce dont les deux écrivains naturalistes font une longue description dans leurs œuvres. D'ailleurs, il faut dire que cet intérêt sociologique pour les phénomènes collectifs date de la fin du siècle. Le psychologue Gustave Le Bon a écrit, en 1895, *Psychologie des foules* où il tente de comprendre le fonctionnement, la biologie propre de la foule et sa logique organique. Selon lui, les individus regroupés en grand nombre perdent, sous une certaine influence, la personnalité consciente individuelle et forment une âme collective qui se trouve soumise à « la loi de l'unité mentale des foules » tout à fait différente de celle de la psychologie de l'individu conscient. Et il conclut qu'elle est contagieuse, suggestive et crédule¹⁴⁾. Zola ne connaissait pas ce livre quand il écrivit son roman, mais nous pouvons y retrouver le même regard sur la foule que celui de Gustave Le Bon. De son côté, Huysmans, qui n'aime pas, par nature, le vacarme de la foule, est également sensible à ce phénomène collectif. Il existe chez lui tout un champ lexical de la collectivité : la meute, la masse, le troupeau, le ramassis, la cohorte, la fournée, la multitude. De même, Apollinaire s'est intéressé à la question de la foule. Il avait le livre de Gustave Le Bon dans sa bibliothèque. En outre, il présente généralement la foule dans ses œuvres¹⁵⁾, sous l'aspect d'un être hurlant, contagieux et crédule à la façon de Gustave Le Bon. Le quatrième chapitre de *La Femme assise*, par exemple, manifeste bien cette approche : Apollinaire y présente la foule manipulée par un prêtre mormon au moment de l'anniversaire de la fondation de l'État mormon. On peut même y trouver, comme chez Huysmans, tout un champ lexical de la collectivité. Cela nous convainc que le poète connaissait sa théorie. Pourtant la foule du conte « Les pèlerins piémontais » n'a plus rien à voir avec ce phénomène collectif : les pèlerins sont positifs et presque indépendants. Chacun a sa propre histoire comme chaque tableau votif raconte une histoire individuelle. Il y a aussi, bien sûr, un sentiment de communauté, de communion spirituelle. À propos de l'Église, on parle parfois de la communion des fidèles. Il y a aussi communion autour du sentiment d'espérance et de confiance qu'ils mettent dans leurs prières à la Vierge Marie. De plus, ce qui les rapproche, c'est la croyance dans le pouvoir et l'efficacité de la prière. Mais ce « collectif » est fait d'une juxtaposition

d' "histoires individuelles".

Enfin, nous ferons mention des opinions des deux romanciers au sujet de l'art architectural des églises et de l'art des ex-voto. Zola les présente dans une inspiration presque "romantique". Il décrit ainsi l'intérieur de l'église :

Et quel resplendissement, lorsque les centaines de lampes, les centaines de cierges brûlaient à la fois, aux grandes cérémonies du soir ! Alors l'église entière s'embrasait, toutes ces petites flammes de chapelle ardente se reflétaient en mille feux dans les milliers de cœurs d'or et d'argent. C'était un brasier extraordinaire, les murs ruisselaient de flammèches vives, on entrait dans la gloire aveuglante du paradis [...]¹⁶.

Mais cette écriture hyperbolique de Zola sert peut-être à souligner le moment de la raison, car Pierre « n'[a] aucune joie, regard[e] ces splendeurs sans consolation ni espérance. Son malaise affreux augment[e], il fai[t] noir en lui, un de ces noirs de tempête, lorsque les idées et les sentiments soufflent et hurlent¹⁷ ». Par ailleurs, Huysmans, un des précurseurs du « primitivisme », déteste la culture populaire bariolée et brute et attaque tout l'« art » que l'on voit à Lourdes. L'art est, pour lui, « la seule chose propre sur la terre après la sainteté ». Aussi, un tel "mauvais goût" et une telle "laideur", tels qu'on peut les voir à la basilique, sont-ils pour lui insupportables et inconcevables. Il décrit la basilique ainsi :

[...] c'est cet amas de bibelots de dernier ordre et de loques bariolées qui la décorent. [...] contre les murs, partout, dans les chapelles, du haut en bas, une collection d'ex-voto ridicules, des fleurs artificielles, des couronnes de mariées, des brassards de première communion [...] L'on dirait, en examinant ce déballage de hardes qui flottent au plafond, d'un séchoir et de ce fatras de babioles clouées aux murs, d'un magasin de décrochez-moi ça, d'une boutique de bric-à-brac¹⁸.

Mais selon une idée qui lui est propre, ce défaut s'enracine dans une action démoniaque : « [...] le Laid est, lui aussi, en une nécessaire relation avec le démon ; il en est le reflet, comme le Beau est le reflet de Dieu¹⁹ ».

Revenons maintenant à Apollinaire. Devant l'art du sanctuaire et celui des ex-voto, il ne partage ni l'enthousiasme de Zola ni le dégoût de Huysmans. En revanche, en tant que poète en quête d'une perception nouvelle de l'art à venir, il éprouve une sorte d'affinité sensible avec les tableaux des ex-voto.

2. Notre-Dame de Laghet et les observations d'Apollinaire sur le folklore

Après la lecture de ce que les deux romanciers ont écrit sur le pèlerinage, ce qui tire l'œil, c'est le fait qu'Apollinaire présente, avec une touche puissante, en quelques pages simplement, un autre pèlerinage tout à fait différent de celui de Zola et d'Huysmans. Le poète nous décrit le pèlerinage d'un point de vue ethnologique et sociologique. Il est certain qu'il utilise, pour créer le conte, des données réelles. De plus, ses descriptions correspondent bien à la réalité. Leur originalité vient de ce qu'Apollinaire a choisi de présenter et de la façon dont il a choisi de le présenter.

Le conte est fidèle à la réalité du point de vue historique et géographique. Un guide, publié en 1895 et répandu en son temps, intitulé *Guide-Touristique de Nice à Monaco, Grasse et Puget-Théniers*²⁰, propose une longue histoire de l'église ancrée dans la chronologie de la région en expliquant le processus de la construction du sanctuaire. Comme l'indique le scapulaire brun que portent les pèlerins piémontais dans le conte, Notre-Dame de Laghet est l'église des Carmes. Ils occupèrent le sanctuaire pendant plus de deux siècles, depuis 1674 où Henri Provana de Leyni, provincial des Carmes déchaux de Turin, fut autorisé à s'y établir, jusqu'à l'expulsion des religieux de la France à la suite de la loi de 1901 sur les Congrégations religieuses. Ainsi, vu que le conte a été écrit en 1902 ou 1903, on comprendra qu'Apollinaire ne peut être insensible ni au moment des bouleversements religieux ni à la disparition de la tradition religieuse.

D'autre part, en ce qui concerne l'architecture, le bâtiment fut construit en 1654, dans le style renaissance tardive, proche du maniérisme. Il est constitué de la chapelle et du cloître. Dans la chapelle, dont les pèlerins piémontais, dans le conte, admirent la splendeur et la grandeur, les murs latéraux et le chœur sont recouverts de stucs, et la voûte du chœur est couverte de fresques dont des anges soutiennent les encadrements. Un cloître entoure la chapelle et sert ainsi de lieu déambulatoire. Les murs du cloître sont littéralement tapissés de nombreux ex-voto consacrés par des pèlerins.

Les pèlerins de Notre-Dame de Laghet

Commençons par le lieu du pèlerinage. Le paragraphe liminaire du conte indique la situation géographique du sanctuaire et le cadre de l'histoire avec une expression à la fois géographiquement précise et symbolique.

Les pèlerins débouchaient de tous les chemins. Il en venait d'essoufflés, qui avaient grimpé par la rude côte de la Trinité-Victoire. Des paysannes arrivaient de Peille [...]

Apollinaire donne ici les noms de deux communes : la Trinité-Victoire et Peille. Or Notre-Dame de Laghet se trouve aux confins des communes de la Trinité et de la Turbie. La Turbie se trouve en haut de la Trinité, et Peille se situe encore plus haut que la Turbie dans la montagne. Cela oblige les pèlerins à faire des détours pour atteindre le sanctuaire. Ainsi les monégasques, ou ceux qui passent par Monaco doivent prendre, à cette époque, « le train jusqu'à Monte-Carlo et de Monte-Carlo monter à la Turbie et descendre à Laghet²¹⁾ ». Les pèlerins doivent donc faire un trajet de plus de dix kilomètres soit à pied soit à dos de mule. Il y a donc, devant la place du sanctuaire, des pèlerins qui « grimpent » du côté de la Trinité et d'autres qui descendent de la Turbie et de Peille. D'après le guide déjà cité, la réputation dont jouit l'église est considérable et, « chaque année, plus de dix mille pèlerins se rendent à son sanctuaire ». Les habitants de toute la Ligurie, surtout des Italiens, ont alors l'habitude d'aller à Laghet. Ainsi sommes-nous placés d'emblée, à l'ouverture du conte, en un lieu où la foule des pèlerins en marche, venant de directions différentes, crée une atmosphère foisonnante de mouvements et de vie.

D'autre part les pèlerins sont présentés sous un jour ethnologique. Le sanctuaire de Notre-Dame de Laghet est entouré de hautes montagnes escarpées avec des gorges profondes. Cette région fait partie de la Côte d'Azur mais ce n'est pas celle du bord de mer. De ce fait, elle a une culture tout à fait différente de celle de la Côte : « Jusqu'au début de ce siècle(XX^e siècle), les hautes vallées des Alpes-Maritimes ne communiquaient avec la Côte que très difficilement. Les routes n'empruntaient pas le tracé actuel mais la montagne et les plateaux, rendant les voyages longs et souvent périlleux²²⁾ ». Cette situation géographique a contribué à la préservation d'éléments d'une culture traditionnelle qui ne pouvaient qu'attirer la curiosité d'Apollinaire. En effet, quand il décrit les paysannes, personnages qui apparaissent en premier dans son texte, nous découvrons une curiosité quelque peu admirative. Par exemple quand il décrit la “ technique ” employée par les paysannes de Peille pour transporter des objets :

Des paysannes arrivaient de Peille et portaient, posés sur un coussinet au-dessus de leur tête, de paniers pleins d'œufs. Elles marchaient très droites, ne remuant qu'imperceptiblement la tête, pour suivre les oscillations de leur fardeau et le maintenir en équilibre. De leurs mains restées libres, elles tricotaient.

Ici, la description d'une technique traditionnelle de portage d'une charge sur la tête est exacte. La charge n'est pas placée directement sur la tête : les paysannes placent un coussinet entre le panier plein d'œufs et leur tête. Ceci permet de parfaire l'équilibre de l'ensemble. D'après un des petits “ *guides ethnologiques* ” publiés sous la direction de Jean Cuisenier par l'ancien musée des Arts

et Traditions populaires de Paris, ce type de portage utilisé par les paysannes de Peille « permet le transport de charges parfois encombrantes, et il a aussi l'avantage de laisser les mains libres, du moins quand le porteur est entraîné et que la charge est bien équilibrée ; sinon les mains sont requises²³⁾ ». Ici intervient la notion d'adresse. Les paysannes de Peille savent adapter et coordonner leurs mouvements afin de pouvoir transporter ces charges. L'habitude leur donne de l'aisance, et la transmission du savoir-faire se fait de mère en fille, de génération en génération : voilà exactement ce que l'on appelle une “ tradition populaire ”.

Apollinaire montre les paysannes qui marchent vers le sanctuaire de Notre-Dame de Laghet, et la description qu'il en fait nous laisse une image “ dynamique ”, une impression positive et presque gaie : c'est que venir à Laghet en pèlerinage, ce n'est pas seulement l'occasion de prier et d'assister à la messe, c'est aussi celle de passer un bon moment. Pour les paysans et les paysannes qui habitent toute l'année dans un village reculé, le pèlerinage est une belle occasion de sortir et de rencontrer d'autres personnes. Ils apportent des produits du terroir pour en donner ou en vendre et achètent les choses qui leur sont nécessaires. Ainsi les paysannes, dans le conte, vendent des œufs et un vieux paysan vend « des galettes saupoudrées de bonbons à l'anis ». Pour eux, le pèlerinage est un lieu de sociabilité, de convivialité et un moment de liberté, presque une foire, une fête. Imaginons les paysannes de Peille, un panier sur la tête, des aiguilles à tricoter à la main, qui, en descendant de la montagne, regardent la mer Méditerranée qui miroite au loin : qu'elles se sentent heureuses une fois libérées de leur travail quotidien !

Par ailleurs Apollinaire décrit aussi plusieurs façons de se rendre au pèlerinage de Laghet. Ces façons diffèrent selon les classes sociales. En général, c'est à pied que l'on se rend au pèlerinage, mais il y a des personnes, comme les paysannes riches du conte, qui sont « assises sur leurs mules au sabot assuré ». Dans ce cas on préfère les mules aux chevaux, car elles sont plus sûres en montagne et peuvent supporter des charges plus lourdes²⁴⁾. Il y a également de « simples curieux » qui « se dirig[ent] d'abord vers une auberge [...] pour s'y rafraîchir et commander le repas de midi ». Il y a aussi des personnes qui viennent de villes comme Monaco et même de l'étranger, d'Angleterre par exemple. Elles sont élégantes et parfois prétentieuses dans leur habit coloré.

Quand nous considérons la description ethnologique des pèlerins, nous constatons également le caractère visuel, plus précisément, cinématographique et la précision de sa description. Nous avons déjà remarqué la façon minutieuse dont il présente le portage des paysannes de Peille. C'est comme un cadrage filmique : après avoir fait, au début du conte, la description “ à vol d'oiseau ” de la foule de pèlerins, le narrateur choisit un “ cadrage serré ” autour d'une paysanne pour attirer l'attention du lecteur sur sa technique corporelle. C'est ainsi que toutes les observations sont plus ou moins faites en fonction du “ cadrage ”. Prenons un autre exemple. Les têtes de femmes sont diversement

coiffées. Le narrateur, comme pour un “ cadrage serré ”, décrit, de façon détaillée, les chapeaux élégants dont les filles riches se coiffent pour se protéger du soleil :

Elles étaient coiffées de ces chapeaux de paille, presque plats, particuliers aux femmes du comté de Nice et pareils à ceux que portaient les dames grecques, comme on peut voir aux statuettes de Tanagra.

C'est aussi une observation ethnologique. Les statuettes de Tanagra en effet que le poète évoque dans sa comparaison sont des figurines de terre cuite merveilleusement colorées qui remontent à 300-600 ans avant Jésus-Christ. Elles ont été découvertes dans des tombeaux à Tanagra au nord d'Athènes dans les années 1870. Elles représentent des animaux, des jeunes hommes, et des jeunes femmes debout. Dès leur découverte, ces œuvres furent l'objet d'une admiration, tant de la part des archéologues que des collectionneurs, comme il en a été pour les statuettes de l'Afrique. La première collection entra au musée du Louvre dès 1872, mais ce qu'Apollinaire désigne dans le conte est, nous semble-t-il, une figurine que possède le British Museum : une femme coiffée d'un chapeau presque plat²⁵.

Le pèlerinage des Piémontais

Parmi les pèlerins, Apollinaire distingue les Piémontais, car il y a deux manières bien différentes de pratiquer le pèlerinage de Notre-Dame de Laghet. Les premiers pèlerins présentés dans le conte, qui ne sont pas piémontais, nous donnent une impression de gaieté, de joie et de liberté. L'aspect individuel du pèlerinage semble premier. Les piémontais, eux, apparaissent plus groupés, plus pauvres et plus pieux. Il y a, dans leur pèlerinage, un mélange particulier de maladie, de pauvreté, de piété très forte. Ce n'est pas, à rigoureusement parler, un “ autre ” pèlerinage, car on y vient prier toujours la même patronne, la Vierge de Notre-Dame de Laghet. Il est vrai, cependant, que l'on a l'habitude, pour se rendre à un pèlerinage, de se regrouper par lieu de résidence. De plus, certains jours peuvent être alloués à tel ou tel groupe de pèlerins. Et l'on va souvent en pèlerinage en famille : cela semble être la pratique des piémontais. Il est vrai que la façon dont les piémontais vivent ce pèlerinage et dont ils prient est très particulière. En outre la présentation des ex-voto est comme une parenthèse dans la composition du conte ; elle ressemble plus à une étude faite dans le cadre d'une recherche. Elle sert, nous semble-t-il, “ physiquement ” à isoler la présentation des piémontais de celle des autres pèlerins. Elle marque en effet un changement de rythme dans ce texte.

Par ailleurs, avec l'arrivée des pèlerins piémontais, le conte s'imprègne de l'atmosphère poétique d'Apollinaire, car le peuple piémontais est un des éléments constitutifs de son imaginaire. La

mention récurrente de ce peuple dans les œuvres du poète est manifeste comme en témoignent un poème « L'Ermite » (*Po* 100), un poème en prose « Un matin » (*Po* 666-667), deux contes « La favorite » (*Pr* I 331-334) et « Les pèlerins piémontais » (*Pr* I 164-170), un article dans la *Vie anecdotique* intitulé « Adrien Blandignère » (*Pr* III 217-219), et une partie de l'autobiographie avortée « Histoire de Nyctor » (*Pr* I 1299-1302). Ils ont tous en commun cinq éléments : pauvreté, vie en groupe, maladie et mort, sentiment de résignation vis-à-vis du destin, la misère contrastant avec la beauté de la mer Méditerranée. Ces traits caractéristiques sont au centre du conte et nous les étudierons à partir de ce texte. Ils sont si étroitement liés dans l'imaginaire du poète qu'ils créent comme une particularité apollinarienne de la croyance collective.

La pauvreté est le premier caractère du peuple piémontais. Ils viennent à Laghet de loin à pied, et en plus sans chaussures²⁶⁾, à la différence des pèlerins riches : « leurs pieds nus étaient chaussés de poussière ». D'autre part, le narrateur attire notre attention sur leur nourriture. Ils mordent des « morceaux de *polenta* » et grignotent des « caroubes ramassées en route ». C'est là une nourriture de pauvres et de voyageurs.

Le deuxième caractère des Piémontais, dans l'imaginaire apollinarien, c'est une tendance, dans leur pauvreté, à vivre et à agir en groupe comme s'ils pouvaient se rendre plus forts ainsi. Il est vrai qu'à l'époque, les costumes régionaux, ou du moins certains éléments, sont encore utilisés. Cela renforce le sentiment d'appartenance à un groupe ; cela permet d'identifier souvent le lieu d'origine d'un pèlerin tout en renforçant la spécificité d'un groupe en fonction de sa région d'origine. Mais le fait qu'ils portent tous le « scapulaire brun du Mont Carmel » « au-dessus de leurs vêtements » est un signe qui témoigne de l'appartenance forte à la communauté²⁷⁾. Il y a un autre signe vestimentaire. C'est l'habit que porte un ouvrier saisonnier piémontais. Le narrateur ne dit pas directement leur profession, mais la présence de pèlerins s'aidant de béquilles la suggère. Le poème intitulé « Un matin » et « Histoire de Nyctor » racontent la scène d'un accident mortel survenu dans un chantier de construction de chemins dans les montagnes :

Il[Nyctor] passa en un endroit où, les uns suspendus à cent pieds du sol, les autres en bas, des hommes, par le fer et la dynamite, travaillaient à faire sauter les roches afin d'établir un chemin dans la montagne. (*Pr* I 1299).

Leur travail est très dangereux et rapporte peu d'argent. Aussi tous les ouvriers portent-ils les mêmes habits pour mieux travailler : ils sont habillés « en tricot et pantalon de velours bleu soutenu par la ceinture de laine rouge ». Cette apparence vestimentaire typique des piémontais et de leur

pauvreté provoque la moquerie des filles monégasques. Elles crient : « *Piafou ! Piafi !* ». Le narrateur explique que ce mot emprunté au dialecte désigne les Piémontais. Ce mot prononcé évoque le « piaf », sorte de moineau qui vole en groupe, et également l'image des mules, animaux souvent chargés de « fardeaux », qui « piaff[ent] dans les écuries » (*Pr I 170*).

Les accidents, mortels ou non, qui laissent fréquemment des séquelles constituent le troisième élément qui, selon Apollinaire, caractérise les piémontais. Leur misère est d'autant plus grande qu'ils vivent dans un « mélange » de pauvreté et de maladie. La scène où une femme « tomb[e] en une crise d'épilepsie navrante » illustre le cas particulier d'une maladie qui dure longtemps et que l'on cachait à l'époque. Mais même les enfants souffrent de maladies dans ce conte, maladies parfois sans gravité mais qui semblent irréductibles. Teigne ou pelade, elles affectent la peau. On pourrait dire aussi que ces maladies de peau sont liées à la pauvreté.

Le quatrième caractère des Piémontais est d'être résignés face à leur destin et à la mort. Ils sont tous fatalistes chez Apollinaire. Le narrateur, dans « La favorite », compare le peuple du Piémont à un être à la merci d'« un bourreau invisible » (*Pr I 331*). Dans le conte du pèlerinage, nous pouvons reconnaître aussi cette figure fataliste dans la mère d'Apollonia. Le geste de la mère nous semble témoigner de la résignation ou de la soumission au destin : comme si elle était indifférente à la mort de sa fille, elle écarte, sans rien dire, ni crier ni pleurer, des mouches²⁸ sur les yeux et la bouche d'Apollonia qui vient de mourir. De ce fait, symbolique est l'affirmation banale d'Amedeo submergé par le chagrin, à la fin de l'histoire : « le monde est mal fait », formule que les autres reprennent en chœur comme en écho. Leur répétition en dialecte donne à l'expression quelque chose d'ironique et de tragique à la fois. Et, dans l'« Histoire de Nyctor », le poète évoque leur conduite fataliste de façon plus claire :

Clamée par ces hommes qui ne se dérangeaient même pas, fatalistes, restant assis à manger tristement, sachant que tout est inutile, que le repos leur est compté et qu'ils travailleront tout à l'heure exposés à la même mort. (*Pr I 1299*)

Ainsi dans le conte, l'enfant qui a perdu « la main fermée en corail qui protège les enfants contre les sorts » devient une image symbolique de l'être humain angoissé, à savoir celle du peuple du Piémont.

Tous ces malheurs sont liés entre eux pour former le cycle vicieux de la misère. Ce que « La favorite » symbolise ainsi : « un scorpion qui fuit le danger » a « l'air d'être sur le point de se suicider avec la queue » (*Pr I 331*)

Ce qui accentue l'impression de misère des Piémontais, c'est la beauté de la Méditerranée qui

joue le rôle de fond du tableau. Ce dernier élément caractérise le peuple dans l'imaginaire du poète. L'« Histoire de Nyctor » illustre le contraste entre le malheur d'un piémontais et la beauté de la mer sous le soleil méditerranéen :

Le corps restait étendu au soleil. Les ouvriers se reposaient mornes, en face de la mer miroitante. On apercevait les caps verts, les golfs aux plages blanches et des villas dans les jardins au loin, vue admirable. (*Pr* I 1300)

Quant à la beauté du paysage, le narrateur ne dit, dans « Les pèlerins piémontais », que la pureté du ciel latin. Mais, vu que l'image de nuages dans le ciel est souvent employée pour signaler la menace de gros soucis, ou de problèmes à venir, l'indication fréquente d'un ciel sans nuage, dans le conte, semble vouloir accuser le contraste entre le ciel et la vie des piémontais.

Or, ce qui rend plus particuliers tous les caractères relevés ci-dessus, c'est l'ardeur avec laquelle les Piémontais vivent leur foi. Ils « font » ici tout plus « fort » que les autres. Quand ils arrivent à l'église, le narrateur fait remarquer leurs yeux qui « brill[ent] dans les faces maigres et énergiques », et leurs pieds nus couverts de poussière, signe peut-être de la pénitence qu'ils s'infligent : ils intériorisent leur foi plus intensément que les autres. En même temps ils extériorisent leur foi plus « fort » et plus spectaculairement. C'est, par exemple, le cas de l'estropié. Ce dernier « dont les deux jambes [ont été] broyées en quelque accident » témoigne, avec ferveur, de sa foi, mais à sa façon. La voix par laquelle il implore un miracle de la Vierge « en paroles ferventes » devient de plus en plus « dure et impérieuse » au point de prononcer, à la fin, des blasphèmes contre la Vierge : « Guéris-moi, [...] ou je te casserai la gueule ! » et « [...] canaille ! chienne ! ou je te crache au visage ». On a là une forme de colère exprimée de façon violente, la prière n'étant pas exaucée dans l'« immédiat ». On sait que c'est une autre façon d'exprimer le désespoir. Mais il n'y a pas que l'estropié ; les chants de tous les pèlerins piémontais « devi[ennent] plus ardents » et « leurs supplications mont[ent] plus ferventes vers la Vierge ». Telle est l'intensité de leur foi. La fréquence des deux mots, « fervent », du latin « *fervere* » signifiant « bouillir », et « ardent » signifiant « qui brûle », livre clairement l'intention d'Apollinaire d'en souligner la « force » sans pareille.

Dans cette optique, signalons également le registre lexical de la lumière : soleil, éblouissant, or, argent, flamme, cierge, doré, qui suggère, semble-t-il, l'énergie spirituelle propre au recueillement des pèlerins.

Quand Apollinaire présente la force collective des Piémontais, son mode de présentation est également particulier. Il semble que sa description se fonde sur les divers registres de la perception

sensible. Le narrateur fait appel aux yeux, certes, mais aussi aux autres organes sensoriels. Les pèlerins goûtent, hument, touchent et écoutent. Nous prenons ici deux exemples portant sur l'odorat et l'ouïe. Le narrateur relève le parfum enivrant de l'encens et de la cire que « les pèlerins hum[ent] avec délices ». Ensuite, les oreilles sont toujours à l'écoute. Le lecteur entend, tout au long de l'histoire, des litanies chantées par les pèlerins et des prières que la foule psalmodie en égrenant le rosaire. Ces chants et ces prières de plus en plus fervents conduisent au moment culminant de la grand-messe en même temps qu'à celui de la mort d'Apollonia. Un silence soudain en accentue le tragique. À ces chants et prières interminables implorant le salut s'entremêlent des bribes de conversation, le braiment des mules, tout ce qui provient des activités terrestres des êtres vivants. D'autre part, la musique monotone de la guimbarde dont joue un garçon accompagne tout le cortège piémontais. La guimbarde est un instrument de musique archaïque²⁹⁾ dont l'origine remonte au moins à l'époque gallo-romaine. Elle est, de fait, réputée être l'un des instruments de musique les plus anciens du monde. On dit que c'est un instrument utilisé de tout temps par les chamans. Mais son apparence simple est destinée surtout à la musique populaire ainsi que l'indiquent les nombreux termes qui la désignent en France comme harpe à bouche, trompette tzigane³⁰⁾. Figurons-nous une scène où des pèlerins extrêmement pauvres, habillés de la même manière, tournent et tournent, dans un cloître, en ne cessant de psalmodier des prières rythmées par le refrain *Santa Maria*, accompagnés par la musique monotone et intemporelle de l'instrument. La description détaillée de la forme et de l'usage du petit instrument témoigne, assurément, du grand intérêt qu'éprouve le poète pour l'ethnologie, trait caractéristique de ce conte.

Cette ambiance qui pénètre les pèlerins à travers leurs cinq sens les oriente, nous semble-t-il, corps et âmes, vers la Vierge Marie mieux que leurs représentations mentales.

La description « sensuelle » fondée sur les cinq sens conduit volontairement à une observation « superficielle ». Ainsi le narrateur fait-il remarquer constamment la peau des pieds, du visage et de la tête qui souffrent de maladies de peau. Quand il présente le héros et l'héroïne, il commence toujours par décrire leur visage et leur tête : le visage très pâle d'Apollonia est « semé de taches de rousseur », Amedeo porte « une couronne de cheveux bruns et drus autour du crâne rasé ». Par ailleurs, Apollinaire aime volontiers parler des caractéristiques vestimentaires des personnages : il a déjà remarqué « des demoiselles à robe de foulard » et des filles portant un chapeau de paille. Mais nulle observation psychologique, à la différence des textes de Zola et Huysmans. Même quand le poète parle du drame « psychologique » d'Amedeo, sa façon est « superficielle » : il n'évoque qu'une scène où Amedeo abandonne le froc. Dans cette optique, nous sommes de l'avis de Claude Debon : « une des véritables révolutions que pourraient apporter certains poèmes d'Apollinaire serait celle qui consisterait à nous contenter de la surface, à renoncer à la profondeur »³¹⁾. La considération de Claude Debon concernant les poèmes d'Apollinaire pourrait s'appliquer à la prose.

Le thème marial

Avant d'aborder la découverte par Apollinaire des ex-voto, nous voulons considérer le thème marial qui, dans le conte, constitue une base de la croyance populaire. On sait que l'on peut trouver l'image de la Vierge Marie dans de nombreuses œuvres d'Apollinaire³²⁾. Il en va de même dans « Les pèlerins piémontais ». On peut rapporter au thème marial non seulement le pèlerinage lui-même, mais encore le rosaire et bien sûr la statue de la Vierge du sanctuaire.

Rappelons d'abord que le pèlerinage de Notre-Dame de Laghet est une pratique religieuse pour manifester sa dévotion à la Vierge Marie. En effet, c'est, ici, vers elle que se dirige tout pèlerin qui entre dans le sanctuaire.

Ensuite, le rosaire est une pratique dédiée à la Vierge. Selon *Emile Littré*, « rosaire » vient du latin médiéval « *rosarium* » qui signifie « guirlande de roses dont on couronnait la Vierge ». Le rosaire est à la fois un objet et des prières, et aussi une pratique. D'abord un rosaire est un grand collier composé de « quinze dizaines » de petits grains correspondant à *Ave*, précédées chacune d'un grain plus gros correspondant à *Pater*. Ensuite le rosaire est le nom d'une prière catholique composée de quatre chapelets d'oraisons consacrés à la Vierge Marie. La lecture d'un recueil de *Psaumes* censée être difficile pour les âmes simples au cours du Moyen Âge est remplacée par la récitation de cent cinquante *Ave Maria*. C'est donc une pratique très populaire répandue après les premières croisades dès le XII^e siècle. Tous les pèlerins, dans le conte, égrènent effectivement les grains du rosaire en récitant la prière à Marie. Les mots « *Santa Maria* », début de la prière d'intercession, plus particulièrement accentués, reviennent régulièrement scander la prière des pèlerins. Tout au long de l'histoire, s'entend cette prière dite par les pèlerins tantôt à voix basse comme une prière intérieure et tantôt à l'unisson comme une prière collective, et ce aussi bien dans le sanctuaire qu'en dehors de l'église. C'est un des rapports particuliers entre le caractère individuel et le caractère collectif du pèlerinage que montre ce conte.

Mais il y a aussi, située au fond du chœur de la chapelle, la statue de Marie que le narrateur présente ainsi :

la Vierge miraculeuse, qui, engoncée dans une robe raide de velours chargé de pierreries, souriait sur l'autel.
(PrI 167)

Apollinaire est ici fidèle à la réalité. En effet, selon la brochure de l'église³³⁾, cette statue de bois fut réalisée par « l'artiste parisien Pierre Moïse en 1636 et polychromée par le peintre niçois Jean Rocca ». Il s'agit d'une *Vierge à l'Enfant* dans une iconographie traditionnelle, la Vierge portant

l'Enfant Jésus sur son bras droit. Avec l'arrivée des Carmes, « dotée du scapulaire et d'un sceptre » dans la main gauche et de la couronne royale, « elle devient une Vierge du Carmel ». « La robe de Notre-Dame de Laghet est pourpre, car elle est Reine, et son manteau bleu est étoilé comme le ciel de la promesse faite à Abraham.»

Or, c'est vers cette statue de la Vierge que l'enfant, dans le conte, lui-même « porté dans les bras de sa mère » comme l'enfant Jésus, se met à crier « “ Bambola ” en agitant ses petits bras ». Pour un enfant non seulement la statue, mais encore tous les objets des ex-voto suspendus dans le cloître semblent des poupées. La brochure de l'église explique qu'« à certaines époques, la statue de la Madone possédait jusqu'à 27 vêtements » comme si l'on avait habillé une poupée³⁴). On peut trouver un article intéressant dans *le Dictionnaire culturel en langue française* :

Marionnette, comme d'ailleurs *marotte*, est le diminutif du prénom *Marie* : doit-on y voir l'origine « religieuse » des figurines ? Les lexicographes notent que *mariote* (ce dernier mot également en latin) ou *mariotte* serait attesté au XIV^e siècle avec le sens d'« image » ou « statuette » de la Vierge Marie — il semble pourtant difficile d'y voir autre chose que des poupées, et rien ne dit que le prénom d'origine soit celui de la Vierge plutôt que celui d'une fille, *Marie* étant un des prénoms les plus portés dans les pays de culture chrétienne. Au XIV^e siècle, les jeunes futures religieuses recevaient une petite poupée censée représenter Marie, qu'elles devaient langer et bercer.(P.393)

Ainsi la statue de la Vierge Marie est associée à une poupée de plusieurs façons dans le domaine lexicologique et culturel. Cette association rappelle également le goût d'Apollinaire pour les marionnettes³⁵). D'autre part, si Apollinaire affirme que « le simulacre prodigieux et honorable n'est pas autre chose » que “ Bambola », c'est-à-dire *poupée*, c'est qu'à ses yeux la statue n'est qu'un “ objet ” et que c'est chacun de nous, qui lui donne un sens. La bouche de l'enfant dit évidemment la vérité. Cette “ vérité ” nous amènera à la poétique d'Apollinaire, la poétique de la « fausseté enchanteresse »(*La Phalange*, « Jean Royère », *Pr* II 1006). Cette poétique proclame que des vérités peuvent bien s'énoncer en passant par la fausseté.

Il nous faut maintenant considérer l'omniprésence de l'image de la Vierge Marie dans les ex-voto. Elle s'y présente comme intercesseur direct.

3. La découverte des ex-voto

Le thème du cloître

Prenons connaissance d'abord du cloître où les ex-voto sont exposés, parce que l'image du cloître

incite Apollinaire à jouer avec l'imaginaire européen. Il présente ainsi la riche collection des ex-voto dans Notre-Dame de Laghet, toujours à partir de la réalité existante. Mais les éléments réels et imaginaires se chevauchent constamment chez lui. Regardons d'abord le guide déjà cité, et son commentaire sur les galeries du cloître :

Le cloître, ou mieux cette sorte de galerie qui entoure l'église, offre un aspect tout à fait particulier, avec ses nombreux ex-voto³⁶⁾, et les peintures ultra-naïves qui retracent les dangers auxquels les donateurs ont échappé, grâce à l'intervention de la Vierge.

Il y a pourtant une chose dans le conte, au sujet du cloître, qui diffère de la réalité existante. Il s'agit de la « Neuvaine des neuf tours » dont les pèlerins de Laghet observent la pratique depuis longtemps. Le guide écrit qu'« on en vi[ent] à une pratique des neufs tours au sanctuaire « en méditant à chaque fois sur un des neufs voyages de la Vierge Marie rapportés par la tradition biblique et liturgique³⁷⁾ ». Les pèlerins d'Apollinaire bien sûr accomplissent aussi cette dévotion, mais dix fois et non neuf : « Ils firent dix fois le tour du cloître ».

Or, le cloître est un lieu important dans la chrétienté. Il a été transmis à l'imaginaire européen à partir du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui pour mettre en valeur l'idéologie monastique. L'histoire d'Apollinaire est fidèle à cet imaginaire.

Le cloître représente avant tout l'idée de fermeture. Ce mot « cloître » vient du mot latin « claustrum » qui signifie « fermeture ». Selon l'historien Jacques Le Goff³⁸⁾, l'imaginaire du cloître est lié, dans le christianisme, à celui du jardin clos qui protège les productions herbagères et fruitières³⁹⁾. « Le jardin clos », dont la référence fondamentale est le Paradis, représente également l'espace de spiritualité lié à l'image de la Vierge. Dans ce contexte, la chapelle de Laghet a été construite, au cœur du cloître, exactement à l'emplacement du « jardin clos ». Et le cloître entoure la chapelle comme il encadre le jardin clos dans les monastères. D'autre part le cloître est comme la métaphore spatiale de la tranquillité de l'âme face aux agitations du monde. C'est un endroit où l'on se consacre tout entier au recueillement, où l'on se livre à la prière individuelle. C'est pourquoi Apollonia est morte dès que sortie du cloître, elle a été exposée aux troubles terrestres et extérieurs. Par ailleurs le cloître, en tant qu'espace intérieur du monastère, est le lieu où s'incarne le mieux l'esprit de communauté des moines. Apollinaire esquisse une communauté de Carmes : il y a de vieux Carmes qui sont courbés, dont la voix chevrote et qui conduisent la communauté du monastère ; il y a aussi de jeunes Carmes qui s'initient aux ordres et manquent encore de maturité comme Amedeo. Ce dernier, désespéré, vit finalement dans le monastère avec ses frères⁴⁰⁾.

D'autre part le cloître dont le premier caractère est la fermeture voisine avec l'extérieur. Selon

toujours Jacques Le Goff, le cloître peut être un lieu d' « ouverture ». Il en explique la raison ainsi : « les galeries du cloître peuvent être le théâtre de manifestations collectives de dévotion, par exemple des processions de moines ». C'est pourquoi l'on parle de cloître-déambulatoire. La prière personnelle des pèlerins, dans le conte, suscite la prière collective dans le cloître. Le fait que les galeries du cloître aient souvent été remarquablement ornées de sculptures et de peintures, témoigne également de ce caractère d'« ouverture ». Ce sont des œuvres d'art offertes à Dieu en hommage et comme moyen d'élévation de l'âme. Dans le conte, les “ œuvres d'art ” sont surtout les ex-voto rangés, bien serrés sur tous les murs du cloître. Les pèlerins prient entourés, comme dans un musée, d'ex-voto consacrés par d'autres pèlerins venus avant eux prier à Notre-Dame de Laghet. Mais, ce n'est pas seulement les ex-voto qui sont exposés dans le cloître, les drames des pèlerins piémontais se déroulent aussi dans ce lieu à la fois fermé et ouvert.

Qu'est-ce qu'est un ex-voto ?

Notre but n'est pas de traiter des « ex-voto » : nous voulons les comprendre dans leur rapport au contexte du conte, là où Apollinaire les a « découverts ». Toutefois il importe d'examiner ses significations et ses fonctions dans la mesure où elles étaient perçues par le poète. L'ex-voto⁴¹ est avant tout une expression de la piété populaire. Écoutons, d'abord, la présentation exacte mais elliptique que fait Apollinaire des ex-voto :

Galerie riche d'anonymes seulement, ce cloître de Laghet, et mystérieuse.

La gaucherie, émerveillée et minutieuse, de l'art primitif qui règne ici a de quoi toucher ceux même qui n'ont pas la foi. Il y a là des tableaux de tous genres, le portrait seul n'y a point de place. Tous les envois sont exposés à perpétuité. Il suffit que la peinture commémore un miracle dû à l'intervention de Notre-Dame de Laghet.

Tous les accidents possibles, les maladies fatales, les douleurs profondes, toutes les misères humaines y sont dépeintes naïvement, dévotement, ingénument...[...]

Un enfant, porté dans les bras de sa mère, criait en tendant les mains vers les navires, les béquilles, les cœurs d'or ou d'argent suspendus aux parois de la nef et du chœur. L'enfant prenait ces ex-voto pour des jouets.

Selon le narrateur, il y a quatre sortes d'ex-voto : ce sont d'abord des objets, comme des béquilles, qui appartiennent à un donateur et qui ont un rapport avec la protection obtenue ; ou bien des navires que le narrateur prend pour exemple, des maquettes, instruments à la fois de leur péril et de leur sauvetage ; ou plus simplement, les ex-voto se ramènent au don d'objets religieux comme des

cœurs d'or ou d'argent ; enfin il y a les ex-voto peints, qui intéressent surtout le narrateur.

L'ex-voto vient du latin « ex-voto suscepto » qui signifie « suivant le vœu fait » (*Emile Littré*). L'ex-voto est avant tout un tableau qui montre la relation personnelle de l'homme au spirituel. Mais en quoi consiste cette relation ? Placé dans une situation difficile, dangereuse, l'homme s'adresse directement à la Vierge protectrice, lui promettant l'accomplissement d'une dévotion ou d'un don en échange du miracle demandé. Pensons au temps ponctuel où la prière est exaucée. Avant et après ce temps, la vie est complètement différente. Il y a donc, dans l'ex-voto, trois temps simultanément composés en une action : le moment où la vie est en péril qui est aussi le moment de la prière et du vœu faits à Marie ; le moment de la réalisation du miracle ; le moment de la concrétisation de la promesse faite à la Vierge et aussi celui de la remise de l'ex-voto.

Les ex-voto peints illustrent ainsi le rapport entre la divinité et l'homme, et une de leurs caractéristiques sur le plan de la composition, c'est la coexistence de deux espaces⁴²⁾ : l'espace terrestre dévolu aux misères de l'être humain, à toutes sortes d'accidents et de maladies, avec toujours un homme agenouillé qui prie, et l'espace céleste où la Vierge à l'Enfant, « dans le nimbe lumineux » entouré de nuages, veille sur des hommes et des femmes. De là, la composition du tableau horizontale ou bien pyramidale. La Vierge n'est pas visible pour les donateurs, mais ce temps concentré dans la conscience de l'accident et du danger permet de ressentir la présence de la divinité.

En ce qui concerne la création artistique des ex-voto, les tableaux en sont à la fois réalistes et figuratifs. Le narrateur en dit « la gaucherie émerveillée et minutieuse ». Mais en même temps tous les ex-voto donnent l'impression d'une qualité similaire, stéréotypée, répétitive. D'où vient ce caractère contradictoire des ex-voto ? Jean Cuisenier l'explique ainsi :

Rien, en apparence, de plus singulier qu'un accident, celui auquel le commanditaire a échappé par miracle et dont il remercie le saint patron qui l'a protégé. Rien en réalité, de mieux réglé que la façon dont l'événement est traité par l'artisan⁴³⁾.

Si le tableau a besoin d'être minutieux, c'est que, la demande étant individuelle, le peintre doit traduire cette spécificité dans chaque ex-voto. C'est pourquoi quand il figure les lieux des accidents ou les endroits où sont installées les personnes frappées par la maladie, il doit manifester une grande fidélité à l'événement, au cadre dans lequel il se déroule et au sentiment qui motive la réalisation de ces ex-voto. Les lieux dépeints peuvent être extérieurs comme la pleine mer ou une route. Ils peuvent aussi être l'intérieur d'une maison, d'un bâtiment. Tous les lieux fréquentés par les hommes

sont possibles. Ce souci de précision, en d'autres termes, le sens du concret caractérise l'art votif populaire⁴⁴). En revanche, l'ex-voto a une fonction et une finalité religieuse qui le soumettent à des normes, à des règles. Le peintre, en effet, doit réaliser le tableau, de sorte que la fonction votive se traduise par le respect des règles picturales qui lui sont propres. La règle la plus importante, c'est sans aucun doute la présence de deux espaces, terrestre et céleste. Par ailleurs, toutes les attitudes des personnes, tous les objets peints sont connotés et codifiés. Selon Jean Cuisenier, ces normes n'ont rien à voir avec la gaucherie, moins encore avec l'ignorance des techniques picturales. Les tenants de l'art populaire ont transmis tout ce qui permet de maîtriser les techniques, d'individu en individu, de génération en génération : connaître les matières, structurer un espace pictural, le peupler de signes et de symboles, agencer les formes et les couleurs.

Alors, qui sont les peintres des ex-voto ? Apollinaire les dit simplement « anonymes ». Les ex-voto ne sont pas l'œuvre de peintres de renom. Mais en même temps, ils ne sont pas dûs au pinceau du donateur. Bernard Cousin affirme que « [s]ans être des peintres du dimanche, ce ne sont pas des professionnels du pinceau, mais des artisans qui gravitent autour de métiers d'art : ébénistes, menuisiers, peintres en bâtiment et en devantures, encadreurs, marchands de couleurs. La peinture d'ex-voto est pour eux une activité d'appoint.⁴⁵⁾ »

Apollinaire et l'art "primitif" en rapport avec les ex-voto

Ce qui nous intéresse, c'est que la considération qu'Apollinaire accorde aux ex-voto nous semble livrer son idée sur l'art. Pour ce qui est du mot « primitif », William Rubin explique dans son introduction, intitulée « Le primitivisme moderne », au *Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, qu'avant la création des *Demoiselles d'Avignon* par Picasso, la signification du mot « primitif » « était toujours centrée sur l'art archaïque ». De ce fait on pourrait dire que ce mot, utilisé en 1903 dans le conte « Les Pèlerins piémontais », fait allusion à l'art « archaïque⁴⁶⁾ »⁴⁷⁾, art qui désigne non seulement l'art tribal, africain ou océanien, mais encore tout art de style exotique ou populaire occidental. Même si l'intérêt d'Apollinaire pour les ex-voto témoigne de la naissance en lui d'une vision nouvelle, de l'art et de la littérature à venir, cette vision, nous semble-t-il, reste encore floue en 1903. C'est à travers les échanges avec ses amis peintres, surtout Picasso, qu'il en acquiert une conscience claire et plus profonde. Pourtant, dès le début de sa carrière littéraire, il en a déjà l'intuition. L'amitié créatrice n'a fait que confirmer ce qu'il pensait déjà de l'avenir de l'art et de la littérature. Sa découverte des ex-voto a eu lieu quand l'intuition d'Apollinaire l'a rendue nécessaire. Pourtant nous savons bien qu'au tournant du XX^e siècle, l'histoire de l'art est marquée par l'existence au même moment de deux mouvements : le fauvisme et le cubisme, d'une part, la vogue pour les arts dits « archaïques », les arts premiers et les arts populaires, d'autre part. Quelles interférences jouent entre ces deux mouvements ? Quelles similitudes, quelles différences

aussi ? Il y a de nombreuses études sur cette question. Nous nous limitons ici simplement à ce qu'Apollinaire pressent dans les tableaux des ex-voto et à son regard sur Henri Rousseau, sur la relation que sa peinture " naïve " peut entretenir avec l'ex-voto⁴⁸⁾.

Le regard d'Apollinaire sur la forme et la production des ex-voto liée à la vie

Apollinaire précise, dans une conférence en 1913 intitulée « La sculpture d'aujourd'hui », la raison pour laquelle les artistes, à son époque, passionnément engagés dans le renouvellement de l'art, s'intéressent à l'art tribal. Il écarte le réalisme de la représentation mimétique : « Toute l'Antiquité s'efforça de créer de belles formes tirées non de la nature, mais issues de l'imagination. » (*Pr II* 594) Si les sculpteurs s'intéressent aux formes de l'art tribal ou antique, c'est que ces formes ne sont pas fondées sur une imitation de la nature mais qu'elles leur semblent être nées d'une certaine « conception ». Et l'art seul ainsi fondé crée, aux yeux des artistes, une « puissante réalité ». « La gaucherie émerveillée » que souligne Apollinaire, dans le conte, n'est pas " sans technique " ni " sans connaissance ". Il reconnaît une sorte d'affinité, dans les tableaux des ex-voto, des formes qui sont nées d'une « conception » ou d'une « idée ». Dans le cas des ex-voto, la " conception " renvoie au système religieux des signes qui appartient à un groupe ou à une société, alors que la " conception " qui préside à la création artistique est, selon Apollinaire, individuelle.

Nous avons remarqué ci-dessus que les peintres des ex-voto observent des normes traditionnelles, que les tableaux se composent de signes, et que les peintres n'ont pas forcément besoin d'une personnalité créatrice ; de là découle le caractère collectif de la production des ex-voto. Un peintre, par exemple, qui est menuisier fait un tableau d'ex-voto pour une personne qui veut le consacrer à la Vierge Marie de Laghet. Ce peintre " provisoire " d'ex-voto fait une peinture selon des règles prescrites. Bien entendu, il se peut que l'on reconnaisse une personnalité de peintre dans le tableau, mais là n'est pas l'important. En cela l'art populaire diffère de l'art moderne, car pour Apollinaire, l'art véritable résulte de la personnalité du créateur, et c'est seulement par elle que l'art acquiert son ordre et sa puissance émotive. Mais en même temps Apollinaire a, nous semble-t-il, une sorte de nostalgie de la production et de la fonction de l'art " primitif " liées à la vie collective, comme cela apparaît quand il considère ce qui a poussé les artistes soucieux de renouveler leur art à s'intéresser à l'art tribal :

les statuettes des nègres [...] ne jouent pas un rôle décoratif. Elles s'associent à la vie des peuplades [...]. Les fétiches font partie de la vie sociale des nègres, au même titre que le cheval de Troie fait partie de la destinée de la ville où il entre. (*Pr II* 596)

Les tableaux des ex-voto ne sont pas de l'art décoratif. Ils se rapportent au sentiment profond de l'être humain, du moins de personnes ouvertes à l'espérance chrétienne et font partie de leur société et leur vie. Apollinaire revendique pour la création artistique ce lien fort entre œuvre, société actuelle et vie.

Le Douanier Rousseau

Apollinaire fait une nette distinction entre l'art populaire et l'art " naïf ". En se félicitant de l'intérêt croissant pour les peintures populaires parmi des amateurs, le poète affirme : « toutefois, je crois que l'on aura de la peine à trouver un nouveau Douanier Rousseau dont l'art et la fraîcheur sont inimitables⁴⁹⁾ ». C'est que, comme nous l'avons déjà dit, pour lui la personnalité du créateur est essentielle à la création artistique.

Voici deux tableaux qui se ressemblent véritablement. Il est possible qu'Apollinaire les ait vus. L'un est un ex-voto peint sur verre, daté de 1882 et dédié à Notre-Dame de Laghet et qui se trouve dans le cloître de l'église. L'autre est un tableau peint par Henri Rousseau en 1908, et intitulé *La Carriole du Père Junier*⁵⁰⁾. Il y a une forte similitude entre ces deux tableaux non seulement dans le sujet traité, un attelage de voiture à cheval ou du moins dans un intérêt manifesté pour les chevaux, mais aussi dans la minutie des détails, dans les couleurs tranchées et surtout dans l'immatérialité qui se dégage de ces deux œuvres. Toutes les deux nous présentent un monde différent du nôtre par « la gaucherie émerveillée et minutieuse de l'art primitif ».

Pourtant il y a une différence essentielle. Elle se voit moins dans le sujet que dans la façon de le traiter. Le tableau d'ex-voto représente l'acuité du drame : le peintre d'art populaire ne représente pas la voiture à cheval et ses voyageurs pour eux-mêmes, mais pour l'accident auquel l'enfant échappe par miracle. De l'instant dramatique se dégage l'étincelle du divin. Du coup, le tableau s'investit d'une réalité imaginaire. La naïveté, ou bien le caractère primitif, s'il y en a, c'est, ici, la " révélation ". Henri Rousseau, au contraire, figure la carriole et ses voyageurs pour ce qu'ils sont, fixés dans un immortel présent, soustraits à l'événement et au temps. Ce tableau nous invite à quitter ce monde d'apparence pour un monde éternel, pour un " ailleurs ". La naïveté, là, est " provocation et initiation ". Finalement, quelle similitude il y a, en dehors de leur fonction et de leur finalité picturales, entre révélation chez l'un et initiation chez l'autre !

Considérons cette « initiation ». Apollinaire a eu des occasions de connaître cette « initiation » dans l'atelier de Rousseau. Il s'agit de deux portraits du poète : *La Muse inspirant le Poète* avec des giroflées et celle avec des œillets. Le poète a posé « un certain nombre de fois chez le Douanier ». L'anecdote est connue. Ce fut une expérience précieuse et spéciale pour le poète :

il mesura mon nez, ma bouche, mes oreilles, mon front, mes mains, mon corps tout entier, et ces mesures,

il les transporta fort exactement sur sa toile, les réduisant à la dimension du châsis. Pendant ce temps pour me récréer, [...] Rousseau me chantait des chansons de sa jeunesse. (*Pr II 635*)

Pourtant, cela ne demeure pas une simple anecdote, parce qu'à ces lignes écrites en 1909, Apollinaire ajoutera en 1913 une interprétation importante :

Nous avons assisté en 1909, à un fait de suggestion collective pareil à ceux qui ont donné naissance aux religions les plus pures. C'est une sublime aventure qui valait la peine d'être vécue. Ma face a servi à une expérience unique, que je n'oublierai pas. (*Pr II 635*)

Apollinaire nous confie ici un secret de création, osons le dire, le caractère magique de la création, car il s'agit d'une scène d'initiation. Figurons-nous une scène où le peintre touche tout le corps du poète à la façon d'un magicien, d'un enchanteur. L'acte de mesurer est là une pratique nécessaire pour initier le poète au monde d'une réalité imaginaire réalisé par Rousseau. Le poète confesse qu'il a assisté à une opération de suggestion équivalant à la naissance des " religions " les plus pures. Quand il admire « quel souci il [Rousseau] avait de tous les détails, quelle faculté il avait de garder la conception primitive et définitive de son tableau jusqu'à ce qu'il l'eût achevé », il apparaît que cette « conception primitive » ne signifie pas seulement la minutie du détail caractéristique de l'art populaire, mais aussi cette provocation qui équivaut, selon Apollinaire, à la révélation mystérieuse apparue dans les tableaux des ex-voto. Or, le poète nous livre son idée, en 1913, au moins deux fois, sur le rapport entre l'art religieux et l'art des jeunes peintres de son époque. C'est d'abord dans *Méditations esthétiques* :

Ils [les jeunes peintres] s'éloignent de plus en plus de l'ancien art des illusions d'optique et des proportions locales pour exprimer la grandeur des formes métaphysiques. C'est pourquoi l'art actuel, s'il n'est pas l'émanation directe de croyances religieuses déterminées, présente cependant plusieurs caractères du grand art, c'est-à-dire de l'Art religieux. (*Pr II 12*)

Ensuite, c'est dans la conférence sur « La sculpture d'aujourd'hui » déjà citée ci-dessus qu'il manifeste le plus clairement son idée sur la position prise par l'esprit esthétique :

Ce qui peut équivaloir aujourd'hui à l'esprit religieux, c'est l'esprit esthétique même, c'est le sentiment de la réalité, c'est-à-dire de la beauté qui se définit elle-même et s'exprime par ces divers éléments dont est composée l'œuvre en dehors de toute imitation de la nature [...]. (*Pr II 598*)

Le fait qu'Apollinaire demande à l'art, dans *Méditations esthétiques*, le sublime, n'est pas autre chose que ce sentiment intime et sacré qu'il éprouve devant les tableaux votifs et les tableaux d'Henri Rousseau. « Pour Picasso le retour aux principes premiers était lié à la redécouverte du pouvoir affectif magique qu'il savait inhérent aux arts plastiques, et que la tradition occidentale avait fini par perdre de vue »⁵¹⁾, de même Apollinaire retrouve, dans les tableaux votifs d'une part et dans les tableaux d'Henri Rousseau d'autre part, deux choses : la forme de vérité et la force " mystérieuse " .⁵²⁾ La disposition particulière des mots, lors de la présentation par Apollinaire de la galerie de Laghet, est donc significative : « Galerie riche d'anonymes seulement, ce cloître de Laghet, et mystérieuse. »

La présentation des deux exemples par Apollinaire

La présentation dans le conte par Apollinaire de deux tableaux d'ex-voto est également particulière : l'un représente « la mer déchaînée » qui « ballote une pauvre coque démantée ». Et sur cette pauvre coque est « agenouillé un homme plus grand que le vaisseau ». L'autre représente « une voiture emportée par des chevaux indociles » qui « roule dans un précipice ». Il y a, dans la galerie de Notre-Dame de Laghet, de nombreux tableaux semblables montrant diverses sortes d'accidents maritimes ou terrestres et qui ont vraiment eu lieu, mais nous n'avons pu reconnaître les tableaux qu'Apollinaire suggère. Il est sûr que le poète a écrit son œuvre à partir des données réelles existantes. Mais il a fait une synthèse. C'est sa manière d'interpréter la réalité. Il l'explique à de nombreuses reprises. Voici un de ces textes où par le mot « synthèse » il tente d'expliquer sa manière. Il s'agit du programme de *Parade* écrit en 1917 :

Il s'agit avant tout de traduire la réalité. Toutefois, le motif n'est plus reproduit mais [...] il voudrait être suggéré par une sorte d'analyse-synthèse embrassant tous ses éléments visibles et quelque chose de plus, si possible, une schématisation intégrale qui chercherait à concilier les contradictions en renonçant parfois délibérément à rendre l'aspect immédiat de l'objet. (*Pr II 866*)

Il ne montre pas les ex-voto tels qu'il les voit, mais de telle sorte qu'il puisse suggérer le caractère essentiel des tableaux votifs pour éveiller une nouvelle sensibilité artistique, c'est-à-dire une forme expressive qui ne se soumet pas à la reproduction mimétique.

Ainsi non seulement l'apparence et les enjeux de l'art populaire qu'Apollinaire retrouve mais encore la présentation des deux exemples par le poète sont ainsi diamétralement opposés au réalisme servile de l'imitation.

4. La poétique du conte

À partir des considérations précédentes sur la présentation ethnologique du pèlerinage et de l'art des ex-voto fondée sur les données réelles, nous pouvons dégager les éléments d'une poétique du conte : la mise en abyme, la théâtralisation, et le caractère double de la croyance populaire.

Premièrement, Apollinaire utilise, dans le conte, la structure narrative de la mise en abyme comme il le fait souvent dans son œuvre de prose. Daniel Delbreil l'a fait remarquer :

Le narrateur des « pèlerins piémontais » réalise un semblable passage de l'iconique au scriptural et au narratif dans sa « transposition » des tableaux du cloître⁵³.

La mise en abyme enjambe deux genres différents : les deux tableaux d'ex-voto qui retiennent Apollinaire appellent en effet deux histoires de pèlerins. Comme chaque tableau raconte une histoire personnelle, chaque pèlerin piémontais possède la sienne. C'est d'abord l'histoire d'un estropié et puis celle d'Amedeo et Apollonia. Quand Apollinaire passe de l'iconique au narratif, il y introduit en même temps un espace de jeu. D'abord, le poète joue avec le sentiment que les pèlerins investissent dans le miracle. Il s'agit de l'estropié. Ce dernier témoigne, avec ferveur, de la foi, mais à sa façon. Il " agresse " la Vierge et provoque la foi. Ce serait une forme de colère quand la prière n'est pas exaucée dans l'" immédiat ", autre façon d'exprimer le désespoir. Vient ensuite le jeu autour d'Amedeo et d'Apollonia. On pourrait dire que si Apollonia peut se lever deux fois, c'est moins par la miséricorde de la Vierge que grâce à l'amour humain. Tous deux vivent d'amour humain, mais il n'y a pas de doute dans leur religiosité car Amedeo n'en veut pas à Jésus. Le cas de l'estropié et celui d'Amedeo et Apollonia font les deux aspects d'une médaille dans la religiosité. Le problème, dans les deux cas, c'est qu'une réaction immédiate de la Vierge est destinée comme dans une catastrophe ; mais l'histoire de l'estropié et celle d'Apollonia s'ancrent dans un temps plus long. D'ailleurs les ex-voto sont remis « après coup » pour exprimer la dévotion, alors que les histoires des deux piémontais les montrent impatients d'un miracle immédiat.

Enfin il joue avec l'" étincelle du divin ". L'histoire d'Apollonia connaît son épisode dramatique à la fin de la messe, entre l'élévation et l'envoi. Ils sortent de l'église au moment de la communion. Apollinaire dit « dehors » ; dans ces pays méditerranéens, il y a une différence très nette entre l'intérieur de l'église, frais, relativement sombre et l'extérieur de l'église. Vu que le narrateur parle déjà d'un « ciel très bleu » et d'une chaleur du « soleil de juillet », le lecteur peut ressentir de façon intense l'impression d'être écrasé par la chaleur et la lumière de « dehors » au moment où Apollonia

sort de l'église. C'est là qu'elle meurt à l'extérieur. C'est ainsi l'histoire d'Amedeo et Apollonia possède, nous semble-t-il, une intensité semblables à celle d'ex-voto. En outre Apollinaire n'oublie pas d'insérer une existence d'un autre regard, un regard de curiosité : un médecin déclare comme un verdict la mort d'Apollonia.

En ce qui concerne l'écriture de passage de l'iconique au scriptural, on a vu que les ex-voto sont une sorte de langage en image, qui avec le temps, se verra remplacé par une simple inscription de nom, de date et de mot de remerciement. Le caractère des tableaux votifs relève du langage, mais imagé. Cet intérêt précoce d'Apollinaire (ce conte a été écrit en 1903) pour le processus de la signification entre « image » et « langage », donnera lieu, plus tard à l'invention des calligrammes.

Deuxièmement, l'histoire des pèlerins a une dimension théâtrale surtout du point de vue de mouvements. Tout d'abord nous évoquons, comme nous l'avons déjà vu, le mouvement de pèlerins qui tournent autour du cloître en répétant la prière à Marie. Comme un refrain qui revient, une prière revient toujours à son point de départ : « *Santa Maria* ». Un pèlerin fait dix tours du cloître, mais l'ensemble des pèlerins qui se succèdent donne l'impression qu'ils tournent en permanence. Il y a toute une symbolique puisqu'au centre du cloître se trouve l'église, et dans le chœur de laquelle est installée la statue de la Vierge, " objet " du pèlerinage. Il nous semble que nous retrouvons sous une autre forme le thème de la ronde⁵⁴).

D'autre part, l'histoire d'Amedeo et d'Apollonia est également théâtralisée : le jeu des mouvements est manifeste au moment de l'élévation et du son de la clochette ; l'emploi fréquent du verbe « se dresser » pour le comportement d'Apollonia souligne le rythme du déroulement de leur histoire. Ensuite quand Amedeo décide de quitter la société des moines, la scène où il se déshabille est spectaculaire :

Puis, se dressant, décidé, il souleva sa cuculle, la fit passer par-dessus la tête et la laissa tomber. Il dénoua sa cordière, déboutonna le froc, s'en dévêtit et apparut comme un rude ouvrier piémontais, en tricot et pantalon de velours bleu soutenu par la ceinture de laine rouge.

Apollinaire remonte à l'origine du mot « défroquer ». Le jeune piémontais laisse l'habit de moine, c'est-à-dire le froc, quand il abandonne l'état ecclésiastique.

Quant à la théâtralisation, les bruits se succèdent de façon non " innocente ". Si, nous, lecteurs, entendons à la fin du texte, « le bruit de la vaisselle entrechoquée » et les chants « paisible[s] et invariable[s] » d'un coucou qui chante au loin dans les futaies, cela nous semble annoncer la fin de la " pièce de théâtre ", et celle du conte. Cela signifie également l'approche de la fin de la journée

du pèlerinage à Notre-Dame de Laghet. Le coucou est un oiseau « dont la femelle dépose ses œufs dans le nid des autres oiseaux » (*Le Trésor de la Langue Française*). Nous pouvons reconnaître, dans cet oiseau trompeur, plaisantin du jeu de la cachette, le jeu qui n'est pas innocent d'Apollinaire.

Troisièmement, le conte évoque le caractère double de la croyance populaire à la fois individuelle et collective. Comme l'histoire du pèlerinage de Laghet s'incarne dans les histoires de terroirs, derrière le conte il y a déjà une force collective, temporelle et spatiale. Individuelle ? La croyance est, de toutes les dynamiques subjectives, la plus personnelle, la plus intime même. Elle émanait des régions les plus subtiles et intimes de l'individu avant que la psychologie et la psychanalyse n'explorent les « Profondeurs de la conscience » (« Les collines », *Po* 172), c'est-à-dire celles de l'inconscient : quoi de plus secret que la relation de l'âme avec son Dieu, d'une conscience avec sa foi ? Elle échappe par nature au regard d'autrui comme au contrôle social.

Néanmoins, pour être le lieu de la grande intimité, la croyance n'en est pas moins un fait social. Le sociologue Émile Durkheim et l'ethnologue Marcel Mauss, contemporains d'Apollinaire, ont défini la croyance comme un « phénomène social »⁵⁵. Marcel Mauss dit que derrière les manifestations de la croyance, qu'elle porte sur la religion ou la magie, nous pouvons retrouver « une notion collective ». En effet, dans le conte, la prière personnelle des pèlerins qui égrènent le rosaire suscite la prière collective dans le cloître, lieu d'ailleurs à la fois fermé et ouvert, comme nous l'avons déjà vu. Apollinaire montre également que le culte et l'adoration personnels participent à une liturgie collective. En outre, Notre-Dame de Laghet dispose d'un monastère de Carmes qui illustre le caractère collectif de la croyance.

De la même manière, les ex-voto sont une manifestation personnelle de la foi, mais ils exigent un environnement social : si chaque tableau raconte une crise personnelle, un accident ou une maladie et montre la vie intime de la foi, ce tableau votif a besoin d'un lieu d'exposition public. Ainsi, le rapport étroit de l'individuel et du collectif est en même temps celui de l'« intime » et du « public ». Les pèlerins prient entourés, comme dans un musée, par les ex-voto consacrés par d'autres pèlerins venus avant eux prier à Notre-Dame de Laghet. Apollinaire dit que « [i]l suffit que la peinture commémore un miracle [...] ». Pour ce faire on a enfin besoin d'un tiers.

D'autre part, les ex-voto sont peints suivant des règles et des signes qui supposent avant tout le collectif. Par ce langage, la présence du collectif permet aux tableaux de signifier⁵⁶. Pour créer le conte, Apollinaire joue, nous semble-t-il, sur le caractère double de la croyance collective qui touche à la pratique religieuse comme à l'art populaire. L'utilisation de noms propres, du terroir, du peuple, du sanctuaire, et l'observation ethnologique de la façon du portage ou de celle du déplacement, tous les détails réels utilisés dans le conte se révèlent comme « signes » pour en constituer le « tableau », comme celui des ex-voto. Derrière ces « signes », on suppose la forte présence du

collectif qui les soutient. Apollinaire nous livre, dans un texte inédit, son idée des alternatives du « collectif-individuel » :

J'étais la voix qui clame dans les cris de la foule et cet appel solitaire qui seul était la mélodie s'accordait par sa justesse à l'harmonie du monde. C'est ainsi qu'au-dessus du lyrisme personnel, au-dessus de l'impersonnalité collective j'avais conçu un lyrisme plus élevé où ces deux alternatives de l'être se répondraient, s'aimeraient, se combattraient. C'est ainsi qu'avec tout ce que les lettres et les arts comptent de plus pur, de plus élevé je me passionnai pour le drame universel⁵⁷.



Que ce soit la création de mouvements, ou la description ethnologique basée sur la perception sensible, ou le passage de l'écriture de l'iconique au narratif, ou la théâtralisation de l'histoire, ou l'appel au caractère double de la croyance populaire, tout concourt à une évocation expressive de la croyance populaire en jouant avec l'imaginaire européen de la chertenté. Mais tout cela sert en même temps à créer les signes personnels, voire la réalité personnelle. Telle apparaît la constitution personnelle de sens fondée sur des données réelles ancrées dans la tradition régionale et populaire.

Notes

La référence du texte dont il est question est : « Les Pèlerins piémontais », *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, 1977, p.164-170. Les autres textes de Guillaume Apollinaire sont les suivants : *Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [abréviation : *Po*]. *Œuvres en prose complètes, ibid.*, [abréviation : *Pr I*] ; II, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, 1991 [abréviation : *Pr II*] ; III, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, 1993 [abréviation : *Pr III*].

- 1) Voir nos articles : « Apollinaire et le folklore – une lecture de “ Giovanni Moroni ” et “ Le Départ de l'ombre ” - », *Études de Langue et Littérature Françaises* 40, Société des études de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto, 2009, p.69-90 ; « “ Dramaturgie universelle ” et la question de la tradition chez Apollinaire – une lecture de “ L'Otmika ” - », *Études de Langue et Littérature Françaises* 41, Société des études de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto, 2010, p.1-20.
- 2) Tout d'abord, l'exposition d'ex-voto allemands *Ex-voto, témoignage de l'art religieux populaire en Allemagne du Sud du XVII^e au XIX^e siècle, une des sources de l'expressionnisme allemand*, une collection du “ Germanisches nationalmuseum ” à Nuremberg, Centre culturel allemand “ Goethe Institut ”, Paris,

exposition du 15 février au 10 mars 1967. Préface par Bernward Deneke, Centre culturel allemand. Ensuite plusieurs autres expositions : Expositions à Nantes, novembre 1975-janvier 1976, *Ex-voto marins du Ponant, offerts à Dieu et à ses saints par les gens de la mer du Nord, de la Manche et de l'Atlantique*, Nantes, Musée des arts décoratifs ; *Ex-voto marins de Méditerranée*, Musée de la Marine de Paris et Association de sauvegarde des ex-voto marins, 1978 ; *Ex-voto du terroir marseillais*, Archives communales, Marseille, octobre 1978-janvier 1979. Ces trois expositions ont donné lieu à la réalisation d'un catalogue exhaustif.

- 3) Nous avons déjà cité, dans notre article précédent, le manuscrit inédit d'Apollinaire sur la « dramaturgie universelle ».
- 4) Sylvie Barnay, *Les Apparitions de la Vierge*, Cerf, 1992.
- 5) Notre édition de référence est : Émile Zola, *Lourdes*, édition présentée, établie et annotée par Jacques Noiray, Paris, Gallimard, « folio classique », 1995.
- 6) Zola connaissait la thèse de Charcot, et peut-être son livre, *La Foi qui guérit*. Certaines paralysies pouvaient avoir des origines hystériques et l'autosuggestion devait jouer un rôle important dans leur guérison. De ce fait, la guérison de Marie de Guersaint paraît tout à fait explicable pour Pierre lorsque Marie raconte son émotion au moment de sa guérison. Ce qui retient notre attention, c'est qu'Apollinaire fait remarquer le rapport entre l'émotion religieuse et l'hystérie dans « Le Sacrilège » : « Il [le Père Séraphin] démontra aussi que les extases de la Vénérable Marie de Bethléem étaient des crises d'hystérie » (Pr I 95).
- 7) *op.cit.*, p. 428.
- 8) *ibid.*, p. 533.
- 9) *ibid.*, p. 570.
- 10) Notre référence est Joris-Karl Huysmans, *Les foules de Lourdes*, Grenoble, Jérôme Million, 1993.
- 11) Thierry Lescuyer, « Huysmans et Zola : Lourdes en question », *Huysmans*, Paris, Éditions de l'Heure, 1985, p.325.
- 12) *op.cit.*, p. 75.
- 13) Alphonse Depront, *Du Sacré, Croisades et pèlerinages, Images et langages*, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1987, p.343.
- 14) Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, p. 179.
- 15) Nous pouvons relever également la population manipulée par Chislam Cox « moitié homme de science, moitié aventurier » dans « Cox-City », des buveurs devenant furieux à cause du manque de bière dans « Gambinus » et des gens rassemblés et manipulés par Horace Tograth pour tuer Croniamantal dans l'« Assassinat » du Poète assassiné. L'image négative de la foule manipulée est plus fréquente que son image positive chez Apollinaire.
- 16) *ibid.*, p. 422.
- 17) *ibid.*, p. 423.
- 18) Joris-Karl Huysmans, *op.cit.*, p. 135-136.
- 19) *ibid.*, p. 81.
- 20) *Guide-Touristique de Nice à Monaco et Menton, Grasse et Puget-Thénières*, Paris, Lanée, 1895.
- 21) Jose Cucurullo, *Paroles d'un pays. La tradition orale dans les Alpes du Sud*, Nice, Éditions Serre, p.85.
- 22) *ibid.*, p. 3, dans la préface.
- 23) Mariel J. Brunhes Delamarre et Roger Henninger, *Transports ruraux, Guides ethnologiques 3*, Collection dirigée par Jean Cuisenier, Conservateur en chef du Musée et directeur du Centre d'ethnologie française, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1972, p.30.

- 24) Voir *Paroles d'un pays*, *op. cit.*, p. 56.
- 25) La collection de Londres n'échappa pas à la curiosité du poète. Apollinaire est sensible ici encore à l'actualité de la fin du XIX^e siècle. Voir le site : http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/t/
- 26) Selon *Paroles d'un pays*, vers 1915, une paire de chaussures leur ont coûté, à cette l'époque, 8 et 9 francs alors que le décalitre de vin a coûté 6 francs, « ils avaient peine à les payer » (*op. cit.*, p.67).
- 27) Les Piémontais ne font pas que travailler en groupe en tant que saisonniers. Ainsi, dans « La favorite », Apollinaire raconte une scène où ils se rassemblent et jouent au loto en groupe quand ils n'ont pas de travail.
- 28) Les « mouches » représentent souvent, dans l'œuvre d'Apollinaire, l'approche de la mort ou la mort elle-même. Par exemple, « Tourbillon de mouches » dans *Calligrammes*.
- 29) Comme Apollinaire porte intérêt au chapeau de Tanagra, il témoigne ici encore de sa curiosité pour l'archaïsme.
- 30) Pour la guimbarde, instrument de musique, voir l'article de *Wikipedia*.
- 31) Claude Debon, *Claude Debon commente Calligrammes de Guillaume Apollinaire*, Paris, Gallimard, « Folio », 2004, p. 50.
- 32) Voir, par exemple, Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Schena-Nizet, 1989, surtout p. 161-226.
- 33) Patrizia et Gérard Colletta, *Les cimaises de la Grâce*, Nice, Serre Éditeur, 2009, p.13.
- 34) On trouve également, dans l'Église, la petite statue de la Vierge enfant située au mur gauche de la chapelle. Curieusement on l'appelle « Bambina ».
- 35) Voir notre article « Le théâtre de Guillaume Apollinaire - ses rapports avec la culture populaire - », *Études de Langue et Littérature Françaises* 39, Société des études de langue et littérature françaises de l'Université de Kyoto, 2008, p. 75-78.
- 36) Selon Jean Cuisenier, « la chapelle de Notre-Dame de Laghet renferme environ six mille ex-voto qui tous datent des XIX^e et XX^e siècles. Parmi eux, soixante, exécutés dans la première moitié du XIX^e siècle, sont des peintures sous verre, ce qui représente une exception en Provence. » (*L'Art populaire en France. Rayonnement, modèles et sources*, Fribourg, Office du livre ; Paris, Société française du livre, 1975, p.111)
- 37) Patrizia et Gérard Colletta, *op. cit.* p.25.
- 38) Jacques Le Goff, *Héros et merveilles du Moyen Âge*, Éditions du Seuil, « Points/Histoire », 2005, et 2008.
- 39) Nous nous rappelons un parloir du couvent où Giovanni Moroni attend avec sa mère de se faire arracher des dents. Dans un parloir, autour de la table il y a plein d'herbes et de fruits qui devraient être la nourriture des capucins.
- 40) La communauté du monastère réapparaît à d'autres endroits dans les textes d'Apollinaire. Elle est mentionnée dans *Le Poète assassiné* où elle est associée au phalanstère. Croniamantal, qui parcourt l'Allemagne à la recherche de Tristouse Ballerinetta, étant perdu, passe un moment au couvent que dirige un moine que l'on appelle le Père Karel. Les moines qui l'habitent se composent de gens hétéroclites, d'hérésiarques et de moines chassés après l'expulsion des congrégations. La vie commune est entrevue aussi dans « Giovanni Moroni » où elle est associée cette fois à la communauté des capucins.
- 41) En ce qui concerne les ex-voto, nous nous sommes référée aux livres suivants : Patrizia et Gérard Colletta, *Les cimaises de la Grâce*, Nice, Serre Éditeur, 2009 ; Bernard Cousin, *Ex-Voto de Provence. Images de la religion populaire et de la vie d'autrefois*, Paris, DDB, 1981 ; Bernard Cousin, *Le Miracle et le quotidien : les ex-voto provençaux, images d'une société*, 1983 ; Jean Cuisenier, *L'Art populaire en France*.

Rayonnement, modèles et sources, Fribourg, Office du livre, Paris, Société française du livre, 1975. Selon Patrizia et Gérard Collette, apparu en Italie au XV^e siècle et s'inspirant des retables, l'ex-voto peint à la façon méditerranéenne et dont le culte des images livre son origine païenne, devient progressivement « une expression spécifique de la piété populaire dans la catholicité. » ; l'ex-voto peint « a connu au cours du XVI^e siècle, avec la Contre-Réforme et les Lumières, son véritable essor »(p.19). Au Sanctuaire de Notre-dame de Laghet, considéré comme le plus important lieu de pèlerinage des communes de la région, la piété envers la Vierge Marie « a enrichi, jusqu'à l'orée du XX^e siècle, la collection du sanctuaire »(p.21). Par la suite, cette pratique est tombée en désuétude et de nos jours le don d'ex-voto peints reste l'exception.

- 42) Bernard Cousin considère le changement général de la place que les deux espaces occupent dans l'ex-voto : « au fil des siècles, la place de l'espace céleste diminue : au XVIII^e et encore XVIII^e siècles, c'est souvent le quart, le tiers ou la moitié du tableau, mais au lendemain de la Révolution, cette place diminue et dans la seconde moitié du XIX^e siècle, l'espace céleste réduit est de règle. (*op. cit.*, P.26)
- 43) Jean Cuisenier, *L'Art populaire en France*, *op. cit.*, p.96.
- 44) C'est pourquoi les documents d'ex-voto attirent des historiens et des ethnologues. En tant que documents d'histoire nous pouvons y trouver non seulement le décor de l'intérieur, par exemple la représentation des chambres à coucher, les images de coutumes régionales, sociales et chronologiques, mais encore la scène humaine où sont marqués la place et le rôle respectifs des hommes, des femmes, des enfants. La description minutieuse de leurs attitudes nous livre la configuration d'une société locale du passé.
- 45) Bernard Cousin, *op. cit.*, p.35. Sur un peintre d'ex-voto, Jean Giono a écrit en 1966 une œuvre intitulée *Le Déserteur*. Le texte raconte la vie mystérieuse d'un peintre d'ex-voto qui vécut dans les années 1850. Le peintre est un homme sans papiers(selon le narrateur, une absence totale de papiers, c'est la prison). Giono crée un artiste dont les pinceaux touchent au monde profond et délicat de l'âme humain : « Sous la candeur de ses coloris, sous la fraîcheur de ses émois, il ne faudra jamais oublier le noir d'où il vient, l'ombre qui l'a longtemps contenu. » Voir *Le Déserteur, Œuvres romanesques complètes VI*, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte, Paris, Gallimard, « Pléiade », 1983, p. 191-250.
- 46) William Rubin « Le primitivisme moderne, une introduction », *Le Primitivisme dans l'art du 20^e siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal*, sous la direction de William Rubin, Flammarion, volume I. II., 1991, p. 1-81. p.7.
- 47) Apollinaire distingue, du moins en 1910, l'utilisation des mots « sauvage » et « primitif » : quand il désigne l'art « nègre » et « océanien » il dit « l'art sauvage », et quand il dit « l'art primitif », cela signifie « l'agréable minutie qui donne un charme équivoque aux ouvrages des artistes primitifs »(*Pr II 220*), et l'art naïf a cette préférence pour la minutie.
- 48) C'est la question de « l'archaïsme ». Voir Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage, les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, 1998, p. 265. Il appelle l'« archaïsme de l'art moderne » tel mouvement qui englobe toutes les investigations ethnologiques et artistiques faites depuis un siècle, concernant par exemple les arts naïfs du Moyen Âge occidental, les œuvres de peintres verriers, les sculpteurs romans et gothiques, les mosaïstes ravennates et byzantins, etc. Selon l'historien d'art, ce mouvement multiple et divers nommé primitivisme est, au premier chef, « la conséquence de l'élargissement des connaissances et des références artistiques. C'est, autrement dit, l'effet d'une curiosité qui progresse de cercle en cercle et interdit bientôt de tenir pour négligeables les objets qu'elle relève. Que ces objets soient africains ou océaniens, préhistoriques ou exotiques, leur découverte et la surprise qu'ils suscitent est un facteur simple et décisif ».

- 49) Au début il y a une ambiguïté quand même. Parce qu'au début, Apollinaire n'est pas complètement sûr de l'art d'Henri Rousseau. Il dit de lui en 1908 qu'« on ne peut pas se laisser aller à son ingénuité », et qu'« Henri Rousseau ne sait ni ce qu'il veut ni où il va » (*Pr II 108*) alors que ce dernier le sait parfaitement.
- 50) Cette comparaison des deux tableaux est due à Jean Cuisenier. (*op. cit.*, p.111)
- 51) William Rubin, *op. cit.*, p. 55.
- 52) Quand nous tenons compte de l'intérêt qu'Apollinaire porte aux icônes russes, il ne faut pas négliger de les considérer. Car, l'ex-voto et l'icône sont des peintures pour la croyance chrétienne populaire même si le dernier sont surtout orthodoxe. Les normes religieuses régissent ces tableaux. En revanche ils sont tout à fait différents dans leur représentation et dans leur fonction : les icônes représentent Jésus, Marie, des Saints ou bien l'histoire du Christ, tandis que les ex-voto ne représentent aucun portrait comme l'indique le narrateur. D'autre part il n'y a pas, dans les icônes, la minutie du détail réaliste à laquelle tient l'art des ex-voto. Les icônes écartent tout réalisme pour présenter le sacré. Leur fonction est également différente. L'icône est un tableau devant lequel des gens prient alors que le tableau votif est la concrétisation que la prière a pu être exaucée. Tout en tenant compte des caractéristiques de ces peintures religieuses, nous nous intéressons à propos du rapport qu'Apollinaire établit entre l'art archaïque et l'art des avant-gardes, à deux peintres russes, Natalia Goncharova et Mikhaïl Larionov que le poète rencontra en 1914 et pour qui, fasciné par *Le Coq d'or*, il organisa une importante exposition à la galerie Paul-Guillaume. Goncharova et Larionov jouèrent « un rôle déterminant dans le mouvement qui entraîna l'avant-garde russe vers les sources de l'art populaire, retrouvées dans les icônes » et les *loubkis* (les gravures sur bois et les enseignes artisanales russes) (selon la note de Laurence Campa et Peter Read dans *Correspondance avec les artistes 1903-1918* par Guillaume Apollinaire, Gallimard, 2009, p.806.)
- 53) Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1999, p. 297.
- 54) Nous avons considéré le thème de la ronde dans « L'Otmika ». Voir notre article *op. cit.*
- 55) Marcel Mauss, « Esquisse d'une théorie générale de la magie », *Sociologie et anthropologie*, précédé d'une « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss » par Claude Lévi-Strauss, PUF, « Quadrige », 2010, p.1-141, p.115.
- 56) Voir Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, Les Belles Lettres, 2010. [première édition : Plon, 1961]. Kahnweiler explique ainsi le caractère fondamental de la peinture cubisme de Picasso.
- 57) Cité par Peter Read dans *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias, la revanche d'Éros*, Rennes, Presses Université de Rennes coll. « Interférences », 2000, p.61-62.