

« La Rose de Hildesheim ou les Trésors des rois mages »

— la question du conte “ merveilleux ” —

Ikuko Morita

On sait qu'Apollinaire a composé « La Rose de Hildesheim ou les Trésors des rois mages » à partir de l'expérience de son amour pour Annie Playden, et de tout ce qu'il a pu découvrir pendant son séjour en Allemagne d'août 1901 à août 1902, surtout dans la région rhénane. Comme il le confessa plus tard, dans une lettre adressée à Madeleine Pagès où il évoque cet amour, il « [s]e croyai[t] mal-aimé, tandis que c'était [lui] qui aimai[t] mal [...] ». Il se faisait « jaloux sans raison » et il ressentait vivement « l'absence¹⁾ ». L'un et l'autre se sont sentis mal compris. Le poète présente à sa façon, dans le conte « La Rose de Hildesheim » écrit en 1902, sa conviction de « la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme » (*Pr* I 73). Cette conviction, il l'explicitera plus tard dans « Onirocritique » écrit en 1908 sous la configuration d'une analyse (critique) de rêve (oniro). Mais d'abord il développe son histoire d'amour, bien avant cette belle formule, sous la forme traditionnelle d'un conte, mais en la modifiant à sa façon. Ainsi, pour renouveler cette forme du conte, il fait appel à deux héritages médiévaux : l'un est le schéma classique du conte merveilleux et l'autre la légende des Rois mages offrant leurs trésors à l'enfant Jésus. Ce que nous entendons ici par le mot « légende », c'est le sens courant du mot, c'est-à-dire « représentation (de faits ou de personnages réels), accréditée dans l'opinion, mais déformée ou amplifiée par l'imagination, la partialité²⁾ ».

Par ailleurs, comme Marie-Louise Lentengre l'a constaté³⁾, le Moyen Âge joue un rôle « déterminant » dans la création du poète. En effet lorsqu'Apollinaire livre dans une lettre à Toussaint-Luca ses idées sur un « lyrisme nouveau », il parle de ses « sources » :

Je ne cherche qu'un lyrisme neuf et humaniste en même temps. Mes maîtres sont loin dans le passé, ils vont des auteurs du cycle breton à Villon. C'est tout et le reste de la littérature ne sert que de cible à mon goût.⁴⁾

La question de la présence du Moyen Âge dans l'œuvre d'Apollinaire est une question d'envergure. Nous nous bornerons ici à considérer les éléments médiévaux figurant dans le conte et leur fonction dans la création d'une « nouvelle réalité ». De plus, pour montrer cette réalité qui ignore la frontière entre le réel et le surréel, l'ici-bas et l'Au-delà, la mort et la vie, le passé, le présent et le futur, Apollinaire n'a pas besoin de présenter la vraie ville, les vraies maisons et les vraies sculptures telles que l'on considère comme œuvres du Moyen Âge. Il lui en suffit

une évocation.

Voici l'intrigue de l'histoire : à la fin du XIX^e siècle, à Hildesheim, il y avait un jeune couple, Ilse et Egon, qui s'entraimaient. Le riche père d'Ilse exigea d'Egon position et fortune pour leur mariage. Pour conquérir la fortune, Egon qui avait écouté la légende des Rois mages dans l'église, rêva à l'or que durent posséder les Rois mages. Cette fantasmagorie suscitée par l'amour passionnant pour Ilse le rendit fou, ce qui fit également mourir Ilse. Mystérieusement le même matin qu'elle mourut, le vieux rosier millénaire mourant de la ville à cause de froid ressuscita grâce aux soins d'un jardinier.

Ainsi ce simple conte d'amour partagé, dont l'issue est toutefois tragique, est-il marqué par la personnalité d'Apollinaire, s'écartant du modèle classique du conte merveilleux. Nous nous interrogerons sur la façon dont Apollinaire joue avec les deux traditions du merveilleux. Pour un poète qui a choisi pour devise « J'émervaille », la question d'une création d'un conte « merveilleux » et d'un langage qui lui corresponde est d'une importance essentielle.

Voici notre hypothèse. Il se peut qu'à l'origine du conte il y ait la convergence d'une expérience singulière d'Apollinaire, son amour malheureux pour Annie Playden, et de la conscience due à sa naissance illégitime, de son destin incertain. Cependant, comme Étienne-Alain Hubert l'a montré⁵⁾, Apollinaire transforme son expérience singulière en création singulière, mais à travers un imaginaire personnel et collectif qui fait appel, en particulier, à la forme traditionnelle du conte merveilleux et à la légende des Rois mages. En intégrant cette double tradition, Apollinaire n'en utilise pas seulement les éléments, il en introduit dans son conte la structure. C'est ainsi qu'en créant une « nouvelle réalité » où se mêlent en un « lyrisme nouveau » le monde perçu et le monde imaginé, il fait entrer le conte merveilleux dans la littérature moderne.

Françoise Dininman a déjà présenté sur ce sujet, en 1980, sa thèse : *Du merveilleux au mythe personnel, merveilleux, scénario initiatique et mythe personnel dans les contes d'Apollinaire*. Elle avance que, dans les contes du poète, « le merveilleux est traité non plus selon le conte folklorique de la tradition orale, collective, mais par un imaginaire individuel visant des fins qui lui sont propres ». En s'appuyant sur la structure du conte merveilleux et sur la *Morphologie du conte* de Vladimir Propp, elle a montré ce qui se rapproche et ce qui diffère du conte merveilleux et fantastique dans les contes d'Apollinaire. Notre conclusion sur ce sujet recoupe la sienne, comme le montre notre hypothèse de départ, mais nous aborderons notre étude du point de vue de la croyance populaire (négligée par cette critique, croyance relative à la légende des Rois mages), étant donné que le merveilleux médiéval sur lequel le conte s'appuie, se situe au carrefour de cette croyance chrétienne populaire, de la création littéraire, de la pensée et de la sensibilité que cette création implique.

1. Autour des définitions de la notion de merveilleux

Sur le merveilleux que l'on pourrait qualifier de traditionnel, interrogeons Roger Caillois⁶⁾ qui a étudié ce sujet en le comparant au fantastique : l'univers du merveilleux, si l'on admet ses caractères singuliers, constitue

un monde harmonieux sans contradiction ; « les miracles et les métaphores y sont continus » et ne choquent pas la logique naturelle ; ce monde obéit à ses propres lois qui jouent dans un espace et un temps clos, « sans rapport ni communication avec la réalité d'aujourd'hui ». En revanche, le fantastique se caractérise, selon lui, par l'irruption dans le monde réel d'un prodige logiquement inadmissible aux yeux des gens « ordinaires ». C'est pourquoi, concluait-il, « le fantasque est postérieur à la féerie et, pour ainsi dire, la remplace. Il ne saurait surgir qu'après le triomphe de la conception scientifique d'un ordre rationnel et nécessaire des phénomènes, après la reconnaissance d'un déterminisme strict dans l'enchaînement des causes et des effets. En un mot, il naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité des miracles⁷ ».

Tzvetan Todorov nous semble suivre cette vision évolutive de Caillois. Mais il insiste sur l'existence d'un lecteur. Il distingue le merveilleux du fantastique en soulignant le fait que, dans ce dernier, l'hésitation entre le réel et l'irréel que le lecteur ressent dans la situation où il se trouve constitue l'essentiel du conte. Il affirme que « l'hésitation du lecteur est [...] la première condition du fantastique⁸ ». Cette hésitation répond, selon Todorov, plus ou moins à trois exigences :

D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage ; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve respectée, elle devient un des thèmes de l'œuvre, [...]. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte ; il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation « poétique »⁹.

En revanche, dans le cas du merveilleux, selon Todorov, il n'y a pas d'hésitation : « les éléments surnaturels ne provoquent aucune réaction particulière ni chez les personnages, ni chez le lecteur implicite. Ce n'est pas une attitude envers les événements rapportés qui caractérise le merveilleux, mais la nature même de ces événements. » En outre, le merveilleux n'a besoin d'aucune justification de la part de l'auteur, du lecteur ou des personnages. Ce qui est propre à Todorov dans ses définitions du merveilleux et du fantastique, c'est ainsi la présupposition de l'existence du « lecteur implicite ».

À ces optiques évolutionnistes qui traitent le merveilleux et le fantastique « modernes », le médiéviste Jacques Le Goff oppose une autre lecture. Il pense qu'à la différence du merveilleux « moderne » qui penche vers une recherche de l'explication naturelle ou surnaturelle, le merveilleux médiéval rejette un lecteur implicite, « il est donné comme objectif, à travers des textes « impersonnels » ».

Ce qui nous paraît sûr, c'est qu'Apollinaire suppose l'existence du lecteur et à la fois, exige tant le réel que le surréel. Son merveilleux est personnel. Mais quand nous considérons la réflexion de Jacques Le Goff dans *L'imaginaire médiéval*¹⁰, nous avons l'impression que, pour créer son propre système littéraire de signes, Apollinaire fait appel à cet imaginaire médiéval tel.

D'abord, Jacques Le Goff souligne que le propre du merveilleux, c'est son caractère païen. Pour lui l'histoire

est une suite d'héritages que le christianisme médiéval a intégrés au cours de son développement. Il dit clairement à ce propos :

Le surnaturel, le miraculeux, qui sont le propre du christianisme me semblent différents de la nature et de la fonction du merveilleux même s'ils ont marqué de leur empreinte ce merveilleux chrétien. Le merveilleux, donc, dans le christianisme, me paraît essentiellement renfermé dans ces héritages, dont nous rencontrons des éléments « merveilleux » dans les croyances, dans les textes, dans l'hagiographie. Dans la littérature presque toujours, c'est un merveilleux aux racines préchrétiennes. (*L'Imaginaire médiéval*, p. 19-20)

Ensuite, il classe le surnaturel occidental en trois domaines que « recouvrent à peu près trois adjectifs : *mirabilis, magicus, miraculosus* », et qui correspondent respectivement à merveilleux, magie (blanche et noire), miracle. Ce qui nous frappe, c'est qu'Apollinaire a fait des incursions dans ces trois domaines : pour le miracle il y a « Les Pèlerins piémontais », pour la magie « Giovanni Moroni » et « Le Départ de l'ombre », et pour le merveilleux « La Rose de Hildesheim ». Nous comprenons ainsi combien sa devise « J'émerveille » s'inspire du surnaturel médiéval.

D'autre part, le médiéviste affirme que l'idée du merveilleux a connu son essor avec la naissance de la culture de la chevalerie :

C'est la culture de la chevalerie qui puise dans un réservoir culturel existant, c'est-à-dire dans cette culture orale dont le merveilleux est un élément important¹¹⁾.

Et selon lui, le merveilleux est profondément intégré à la quête d'identité du chevalier idéalisé. Ainsi le thème de la quête est un élément fondamental qui constitue la structure du conte « La Rose de Hildesheim », comme nous le verrons plus loin.

Contrairement à la définition de Caillois selon laquelle le merveilleux n'a ni rapport ni communication avec la réalité actuelle, le monde apollinarien revendique ce rapport et cette communication, et le merveilleux réclamé dans la réalité perçue n'est pas senti pour autant comme une irruption inadmissible dans le quotidien, à l'instar du fantastique de Caillois et de Todorov, moins encore révolutionnaire comme le merveilleux d'André Breton, dont nous parlerons à la fin de cet article.

Par ailleurs si Jacques Le Goff exclut tout lecteur implicite dans le merveilleux médiéval, le merveilleux apollinarien le suppose nettement. Il n'en reste pas moins que, chez Apollinaire, ni lecteur ni les personnages ne conçoivent le moindre doute, la moindre hésitation face aux événements et aux scènes qui se déroulent sous leurs yeux. C'est le point commun que partagent le merveilleux d'Apollinaire et celui de Todorov. Pourtant le monde du premier se déroule au sein de la vie quotidienne, alors que le monde que le deuxième suggère se rattache à la situation en dehors de la vie réelle. Du coup, dans le monde merveilleux du poète, selon Michel Décaudin, « [l]es frontières entre monde perçu et monde rêvé disparaissent dans l'expérience poétique qui

opère la fusion de l'un et l'autre. Le poète est créateur de réalités nouvelles et cette création exige un langage nouveau¹²⁾ ». Ce qui nous frappe, c'est que cette découverte du langage nouveau par Apollinaire se fait dès le début de sa vie littéraire, comme l'atteste notre conte écrit en 1902. En outre, à nos yeux, la création de ce langage nouveau se rattache profondément à la culture populaire traditionnelle, surtout au niveau de ses croyances. Dans le cas du conte, ce langage procède des jeux sur le merveilleux.

2. Les schémas du « merveilleux » et le conte d' Apollinaire

Les emprunts à la tradition dans « La Rose de Hildesheim »

Si plusieurs éléments sont empruntés au modèle du conte merveilleux, Apollinaire les utilise et les transforme à sa façon.

Le temps et le lieu de l'intrigue

Le conte ouvre d'emblée sur une indication de temps faite par le narrateur : « Il y avait ». Indication ambiguë pour un conte merveilleux qui, en général, évite toute notation temporelle relative à la réalité. L'expression : « Il y avait » démarque, comme pour suggérer un lien avec la réalité vécue, l'ouverture classique du conte de fées : « Il était une fois ». « Il y avait » introduit un indice précis qui annonce un lieu et un temps déterminés. L'histoire en effet se passe « à la fin du siècle dernier, à Hildesheim près de Hanovre ». En outre, au début de chaque épisode, le narrateur indique, même si c'est vaguement, le temps où il se déroule, ainsi « un dimanche matin », « les jours suivants », « c'était une fin de crépuscule », « ce fut l'hiver », « un matin de gel ». Au fur et à mesure que l'histoire avance, l'indication de temps semble se préciser. Et le lecteur peut savoir que l'histoire se dénoue entre Noël et « un matin de commencement de mars ». Tous les repères de temps convergent, certes, vers ce moment où le rosier millénaire ressuscite et où Ilse, la Rose de Hildesheim, est morte. Pourtant, « une incertitude demeure au cœur de l'épisode central¹³⁾ » du conte. On ne sait pas combien d'années s'écoulent entre la rencontre des amants et la mort d'Ilse. Il est tout de même incontestable que, dès le début, le récit projette d'imiter le conte merveilleux.

Mais si le conte traditionnel n'indique pas de lieu précis, notre conte dit clairement les nom de villes. Il reste qu'une certaine ambiguïté marque la présentation de celles-ci. Certes, les lieux que le narrateur désigne existent réellement. Par exemple, les villes d'Heidelberg et de Dresde où Egon et Ilse s'aiment, et l'allée connue dite l'Allée des Philosophes. Cela ne signifie cependant pas que ces indications soient vérifiables sur le terrain. Ce qui semble important pour le poète, c'est que le récit intègre une odeur de « réel » et de « présent » pour donner lieu à un nouveau conte « merveilleux ». Nous commencerons par considérer la présentation de la ville.

La présentation de la ville, Hildesheim

Hildesheim est une ville réelle. C'est là que se déroule l'histoire principale. Le narrateur lui-même dit qu'« elle semble sortir d'un conte de fées ». Ce qui est propre à Apollinaire, c'est la création d'une nouvelle réalité. Un des moyens qu'il emploie à cet effet, c'est la coexistence de la réalité perçue par le poète et celle du monde des

héritages collectifs. Voici sa présentation :

C'est une des plus jolies petites villes du monde que Hildesheim. Avec ses maisons peintes de formes étranges, aux toits démesurés, elle semble sortir d'un conte de fées. Quel voyageur pourrait oublier le spectacle de sa place de l'Hôtel-de-ville, qui est d'un pittoresque fait pour encadrer du lyrisme ? (*Pr* I 158)

Les verbes sont ici au présent. Même si cette utilisation du présent est contraire aux règles de la narration du conte qui emploie le passé, elle signale au lecteur la présence forte à la fois d'un narrateur et d'un lecteur. Cette conscience semble, selon Tzvetan Todorov, d'autant plus importante que le poète crée un nouveau merveilleux.

Après la vue d'ensemble de la ville, c'est la description de la maison des parents d'Ilse. Et la présentation du narrateur correspond bien au réel, même si le temps du verbe utilisé est redevenu l'imparfait. Selon Louis Brunet¹⁴, Apollinaire « a vraisemblablement confondu » l'Hôtel-de-ville « avec le célèbre Knochenhauer-Amthaus (La maison de la corporation des bouchers) qui se trouve en face de l'Hôtel-de-ville ». Mais la confusion n'a pas d'importance dans le texte. Le poète n'a pas en effet besoin de représenter la maison telle qu'elle se présente dans la réalité. Il lui suffit de suggérer l'essence du bâtiment de façon à faire naître un cadre imaginaire. D'où la désignation arbitraire de maison des parents, en ayant recours à la fameuse maison pittoresque de la corporation des bouchers ornée de sculptures en bois avec la « toiture verticale », les « fenêtres sans volets », étroitement juxtaposées et « les étages, avançant l'un au-dessus de l'autre ». Un détail important est le fait que « la toiture [...] était plus élevée que toute la façade », signe patent de la richesse des parents. De ce fait, Ilse est née à la façon presque d'une « princesse » du conte merveilleux. Cette présentation à la fois minutieuse et abstraite des bâtiments propre à Apollinaire relève de la méthode descriptive qu'il appelle « une sorte d'analyse-synthèse » (*Pr* II 866). Rappelons que c'était le moyen de créer une nouvelle réalité qui dissipe toutes les frontières de temps et de lieu en faisant éclater le sens de la réalité perçue.

La présentation de l'héroïne, Ilse

L'élément suivant concerne la présentation des personnages. C'est surtout dans le portrait de l'héroïne que l'on reconnaît le schéma du conte merveilleux. Mais à ce schéma Apollinaire mêle sa perception de la réalité vécue et son imagination personnelle.

Dans la tradition, les femmes dotées de pouvoirs surnaturels sont souvent honorées pour leur beauté. Rappelons-nous les fées, telle Viviane qui, dans *l'Enchanteur pourrissant*, est « une demoiselle de très grande beauté » (*Pr* I 8). Voici la description d'Ilse par le narrateur :

Ses cheveux d'un blond pâle, avaient des reflets un peu dorés et donnaient l'impression d'un clair de lune. Son corps se dressait inél et svelte. Son visage était clair, avenant et rieur, avec une fossette adorable au menton grasset, et des yeux gris qui, sans être fort beaux, seyaient à sa figure et remuaient sans cesse comme des oiseaux. Sa grâce était incomparable. (*Pr* I 158)

Notons les épithètes utilisés. Elles se rattachent toutes à la lumière : « un blond pâle », « des reflets un peu dorés », « un clair de lune ». Puis, pour présenter le visage, il y a « clair » et « rieur », adjectifs non moins lumineux, car ils donnent une idée de la vivacité de la jeune fille et font voir la fossette adorable “ illuminant ”, le sourire d’Ilse. Le caractère « svelte et inel » du corps correspond à la beauté idéale féminine selon Apollinaire : la danseuse Salomé, la fille de Pertinax Restif, et Tristouse Ballerinetten en témoignent. C’est ainsi que le poète fait entendre sa singularité.

Elle a non seulement une grâce “ lumineuse ”, mais aussi des dons, elle chante comme une sirène et lit comme une poétesse. Mais Apollinaire modifie légèrement le schéma en ajoutant à la description de l’héroïne son préjugé à l’endroit des femmes allemandes : à ses yeux, elles sont fort « mauvaises ménagères » et « cous[ai] ent très mal », en outre, il dit avec humour que l’allemand est la « langue des chevaux ». Apollinaire a écrit en 1905, dans une revue intitulée *Les Droits de la femme*, un article « L’Allemande » qui commence par la citation d’une chanson populaire : « Ringel, Ringel, Rosenkranz ». Il se montre très sévère, dans l’article, envers les Allemandes¹⁵ : elles sont non seulement de mauvaises ménagères, mais elles ne savent pas cuisiner ; « elles manquent le plus souvent de grâce » (*Pr* III 384). Enfin, elles « ne sont que des femelles » dont le caractère principal est la fécondité (*ibid.*). D’autre part, lui qui est sensible à la sonorité des langues, il témoigne de son intérêt pour le dialecte¹⁶ qu’Ilse parle, en exprimant pourtant sa réserve vis-à-vis de la langue allemande. Selon le narrateur, l’accent hanovrien d’Ilse change la « langue des chevaux » en une musique enchanteresse.

Sa douceur angélique est extrême quand le narrateur la compare à la Vierge. Comparer une beauté féminine à la Vierge est banal, en un sens, pourtant le poète se réfère à un être concret. Il s’agit du tableau de Raphaël, *Madone Sixtine*, qu’il a vu pendant son voyage. Comme la Vierge dans ce tableau, lequel se caractérise par l’abolition totale du domaine terrestre, descend du ciel de façon directe vers des êtres terrestres, Ilse descend, dans le conte, vers Egon. Cette évocation du tableau de Raphaël rappelle un autre tableau, *La Madone à la fleur des pois* à Cologne, qu’Apollinaire a vu aussi pendant son voyage, tableau qui inspire le poème « La Vierge à la fleur de Haricot à Cologne ». Est cachée et révélée en même temps, dans cette Vierge blonde aux yeux bleus présentée par maître Guillaume sur le mode de l’« idéalisme mystique »¹⁷, la figure adorée d’Annie. C’est à travers l’image d’Ilse-Marie que le poète voit la figure d’Annie.

Telle étant la beauté de la jeune fille, la tradition du conte nous enseigne la suite : la succession des prétendants défilant devant la jeune fille et son père. Si le père est un roi, il cherche souvent, par voie d’annonce, un mari pour sa fille. Ainsi Ilse est-elle « maintes fois demandée en mariage ». Toujours selon cette tradition du conte, la chance de se marier avec la jeune fille échoit souvent à celui qui parvient à surmonter les épreuves les plus dures. Dans le cas d’Egon, ce que le père veut de lui pour qu’il obtienne la main de sa fille, c’est position et fortune.

L’utilisation des temps verbaux

Considérons maintenant l’utilisation, qui n’est pas sans ambiguïté, des temps verbaux dans le conte. Il use

normalement du passé simple et de l'imparfait, mais on est frappé par le fait que le passé simple n'apparaît qu'après le premier quart de l'histoire. Cela semble impossible avec le conte qui se compose, de manière générale, d'intrigues. On sait que le passé simple, le plus souvent, donne du déroulement de l'action une vue dynamique (progressant du début à la fin), alors que l'imparfait en donne une vue statique. Dans un récit littéraire, l'alternance de ces deux temps convient à l'alternance de la narration et de la description. Mais une utilisation beaucoup plus fréquente de l'imparfait que du passé simple donne au lecteur de notre conte l'impression d'assister en témoin au déroulement des péripéties. Par ailleurs, en trois endroits, le temps présent est employé. Cela a pour effet, semble-t-il, d'éterniser l'histoire comme une scène dans un tableau, mais en même temps de l'enfermer et la désenchanter. Par le moyen de ces deux temps verbaux, Apollinaire donne au conte à la fois un juste repérage du " maintenant " de l'énonciation (c'est comme un appel à l'éternel présent sur lequel se clôt le poème « Les Collines ») et en souligne la puissance créatrice, à la façon du refrain triomphant à la fin de « La Chanson du mal aimé » :

*Moi qui sais des lais pour les reines
Les plaintes de mes années
Des hymnes d'esclaves aux murènes
La romance du mal aimé
Et des chansons pour les sirènes* (Po 50, 59)

Une figure rhétorique : la comparaison

Ce qui caractérise la description dans le conte, c'est l'utilisation de la comparaison, qui a également pour rôle de lier le monde perçu et le monde imaginé. Quand le poète dresse le portrait d'Ilse, il utilise toujours la comparaison. Ainsi ses cheveux qui « donnaient l'impression d'un clair de lune », des yeux qui « remuaient sans cesse comme des oiseaux ». Ilse chantait de telle sorte « qu'on eût dit d'une sirène, [...] semblait [...] une poétesse » etc. Même démarche pour décrire la ville : la ville « semble sortir d'un conte de fées », les étages « donnaient l'air d'un escalier renversé », les sculptures « avaient l'air de grelotter ». Le sens des mots, cheveux, ville, étages, clair de lune, sirène, n'est pas altéré. Ces réalités sont apparemment disparates, mais un jugement ou plutôt une intention du poète qui s'exprime par des verbes (sembler, donner l'impression, avoir l'air), ou une conjonction (comme), ont pour effet l'idée d'un lien entre objets comme pour faire disparaître la distinction conventionnelle entre le monde réel et le monde imaginaire.

La présentation des sculptures

La description des figures sculptées sur les portails des maisons civiles revient quatre fois. Elle est aussi longue et aussi minutieuse que celle des maisons de Hildesheim. L'importance accordée à cette description ne peut être anodine¹⁸⁾. En effet la présence du merveilleux médiéval est forte dans la présentation des sculptures. Mais si nous abordons le sujet des sculptures médiévales, ce n'est pas pour les étudier. C'est pour montrer que

l'écriture d'Apollinaire se constitue en système particulier de signes pour créer une « nouvelle réalité » en faisant appel, dans le cas présent, au système médiéval de signes qui apparaît dans les sculptures.

Les sculptures parlent et dansent. Mais le lecteur ne pense pas que cela soit bizarre, il l'accepte, car cette nouvelle réalité qui naît du texte vise à transporter spontanément le lecteur dans un monde surnaturel.

Mais quelles sculptures évoque le narrateur ? Il s'agit d'œuvres d'art décoratif du Moyen Âge ou du Moyen Âge tardif, c'est-à-dire des sculptures romanes ou gothiques. Au principe de l'univers du conte, il y a d'abord la réalité perçue par Apollinaire. Celui-ci s'intéresse à l'art décoratif et il a vu pendant son voyage de nombreuses sculptures médiévales à Cologne et à Hildesheim. Du reste, nous trouvons des articles sur l'art décoratif dans ses Chroniques d'art. Apollinaire pense que cet art lié à la vie quotidienne et fabriqué par des anonymes appartient « à une époque, à une race, à un milieu » (*Pr* II 132), c'est-à-dire au collectif, qu'il a un style approprié à cette dimension collective, mais sans le savoir. Johan Huizinga affirme que « [l']art du Moyen Âge s'incorpore à la vie¹⁹⁾ » ou qu'« [o]n pourrait risquer le paradoxe que le Moyen Âge n'a connu qu'un art appliqué²⁰⁾ ». L'art appliqué ou l'art décoratif médiéval n'a pas la même signification que l'art des époques postérieures où se cherche la valeur esthétique. Apollinaire semble retrouver dans les sculptures médiévales les mêmes significations et fonctions des arts premiers toujours liées à la vie collective, comme nous l'avons déjà vu, d'où son intérêt passionné pour l'art décoratif. Mieux encore, ses articles sur ce sujet nous permettent de dire qu'à ses yeux l'art mineur peut quelquefois préfigurer une nouvelle tendance de l'art majeur²¹⁾.

Revenons au texte d'Apollinaire. Les sculptures dans le conte manifestent l'art d'un milieu chrétien populaire, dans une Allemagne du Moyen Âge. Leur présentation s'effectue sur le mode d'une « d'analyse-synthèse ».

Sur les portes et les poutres étaient sculptées des figures pieuses ou grimaçantes, commentées par d'anciens vers allemands ou des inscriptions latines. On voyait : les Trois Vertus Théologiques, et les Quatre Vertus Cardinales, les Péchés Capitaux, les Quatre Évangélistes, les Apôtres, saint Martin donnant son manteau au mendiant, sainte Catherine et sa roue, des cigognes, des écussons. Le tout peint de bleu, de rouge, de vert et de jaune. (*Pr* I 159)

Apollinaire explique que les sculptures au Moyen Âge sont inséparables de l'architecture. Destinées à décorer un bâtiment, elles perdraient leur signification plastique si on les détachait du bâtiment qui les porte : elles jouent, dans le conte, le rôle de “gardien ” des maisons tout en servant à « l'humanisation des édifices²²⁾ ».

Le motif et la figure représentés dans le conte sont marqués par la religion chrétienne. Comme le narrateur le remarque, il y a des scènes tirées de l'Écriture, des récits de saints, des commentaires de textes plus ou moins théologiques des Pères de l'Église. Leur fonction est didactique. Or, ce qui caractérise l'art médiéval, c'est le symbolisme. Johan Huizinga explique ce qu'il en est :

Le Moyen Âge n'a jamais oublié que toute chose serait absurde si sa signification se bornait à sa fonction immédiate et à sa phénoménalité, et qu'au contraire, par son essence, toute chose tendait vers l'au-delà.

Cette idée nous est familière, en dehors même de toute pensée expressément religieuse. Qui ne connaît des moments où les choses ordinaires semblent avoir une signification autre et plus profonde que la signification commune ? Cette sensation tantôt prend la forme d'une appréhension morbide qui fait paraître toute chose pleine de menaces ou d'énigmes qu'il faut à tout prix résoudre. Tantôt, et plus souvent, elle nous remplit de tranquillité et d'assurance en nous convainquant que nous avons part à ce sens secret d'un monde²³⁾.

Selon Huizinga, l'homme du Moyen Âge vivait en effet dans un univers chargé de significations, de références, de manifestations de l'Au-delà au sein des choses terrestres, dans une nature qui s'exprimait sans cesse au moyen d'un langage "héraldique". Toutes les choses, toute la nature étaient codifiées et les signes d'une vérité supérieure. Dans la mentalité médiévale, il y a en effet cette exigence qui entraîne à associer des objets naturels à des objets surnaturels, en un jeu de corrélations incessantes. Ce n'est pas tout. La pensée humaine était aussi intégrée dans cet univers de référence. « La tendance à symboliser et à personnifier était si primesautière que presque chaque pensée prenait d'elle-même une forme figurée. Chaque idée considérée comme une entité et chaque qualité comme une essence, l'imagination les revêtait aussitôt d'une forme personnelle.²⁴⁾ » Tel est le mode d'être de l'homme du Moyen Âge. Chaque chose étant à sa juste place dans un espace pleinement symbolique, la correspondance polyphonique des références et des signaux y atteignait à la complexité d'« un kaléidoscope²⁵⁾ », cet univers qui ne cessait d'alimenter des réseaux de significations permettant de communiquer librement entre la terre et le ciel ne pouvait manquer d'attirer Apollinaire, lui que fascinait l'idée d'une coexistence, sinon de la terre et du ciel, du moins du monde perçu et du monde imaginé.

En quoi consistait la figuration artistique des sculptures ? Elles manifestaient tous les pouvoirs de l'image. Selon Pierre Héliot, les artistes médiévaux, surtout romans, excellent « grâce surtout à une puissance évocatrice et à une force d'expression qu'on n'a jamais surpassées²⁶⁾ ». Incontestablement Apollinaire trouve dans les sculptures un répondant à sa poétique dans la mesure où elles altèrent la vraisemblance jusqu'à la caricature. Elles parlent et chantent dans le conte, car les vices et les vertus sont personnifiés. Selon Jacques Le Goff, l'habitude s'est répandue dans l'art médiéval de « représenter les damnés selon les Vices (les péchés capitaux) » qui les ont fait condamner à l'enfer et les anges selon les Vertus. Les diables se montrent partout déformés symboliquement, grimaçants avec leur langue, leurs longues dents, leurs narines dilatées, leurs grandes oreilles, leurs cornes. Le rire lui-même, étant prohibé par les règles monastiques, apparaît diabolique. Ces sculptures visant à l'éducation des gens simples risquent fort de leur paraître rebutantes à travers ce jeu esthétique de signes.

En ce qui concerne cette apparence énergique et expressive, il faut souligner le caractère païen des sculptures. Elles sont, certes, marquées par la religion chrétienne comme le montrent leurs noms. Cependant le monde qu'elles représentent de façon extrêmement variée constitue un imaginaire mêlé au paganisme du Moyen Âge plus vaste et plus ancien que la religion chrétienne. Quand nous lisons la description des sculptures par Apollinaire, nous ressentons cet imaginaire mixte. La joie, la gaieté, la vivacité, ressenties ne sont pas

seulement dues à l'imagination du poète, mais aussi au fait que les sculptures, dont les sources d'inspiration sont extrêmement riches et anciennes, vivent avec les gens depuis des siècles en conjonction avec l'imaginaire populaire. La communication des gens avec le monde de l'au-delà fondé sur l'imaginaire est elle-même déjà un merveilleux, si l'on retient pour définition de ce dernier : le lien entre la terre et le ciel.

Enfin, abordons la couleur des sculptures. Les maisons de Hildesheim sont dites multicolores ; sur les sculptures, de même, il y a du bleu, du rouge, du vert et du jaune. Pour présenter une couleur, le poète s'appuie, nous semble-t-il, également sur le goût médiéval. En effet, s'agissant de la perception de la couleur, le Moyen Âge témoigne d'une vive prédilection pour les aspects sensibles de la réalité. Les caractéristiques de ce goût chromatique sont « [i]mmédiateté et simplicité ». La couleur sans mélange, les teintes vives sont préférées. L'atteste la couleur des vitraux des cathédrales gothiques, qui, dans le cas d'Apollinaire, est surtout celle de Cologne :

Pourtant par tes vitraux chaque couchant tu saignes

Jusqu'au Rhin ivre d'or [...] (« Le Dôme de Cologne », *Le Guetteur mélancolique*, Po 538)

Les rayons du soleil jouent sur les vitraux de la cathédrale. Il faut souligner que cette admiration proprement médiévale pour la couleur vive et la lumière, déjà notée dans la présentation de l'héroïne, est une des composantes évidentes du conte « merveilleux » d'Apollinaire.

S'assimilant ainsi le merveilleux médiéval, Apollinaire crée son propre merveilleux. Un autre élément le caractérise. Il semble que ce soit un renversement de la relation sujet-objet : ainsi, quand le narrateur présente la maison des parents d'Ilse, il précise que l'héroïne n'est pas née dans cette maison.

Ilse était venue toute petite dans cette demeure et y avait grandi. (*Pr* I 159)

On disait que la maison a “ regardé ” grandir la fille. Même perspective inversée dans la présentation des sculptures. En effet, des sculptures en forme d'anges ou de damnés dont les visages et les figures témoignent de mouvements vifs, légèrement penchées au-dessus de la rue, font des babillages interminables en regardant les passants auxquels elles s'adressent. Ce renversement donne au conte une “ voix ”, car le narrateur fait entendre celle des sculptures dont certaines, du reste, « commentées par d'anciens vers allemands ou des inscriptions latines » (*Pr* I 159), sont, pour ainsi dire, des œuvres “ parlantes ”.

Non seulement elles regardent et parlent, mais aussi chantent et dansent. Il s'agit de deux chansons : « Ringel, Ringel, Reihe » et « L'arbre de Noël ». La première est chantée par les enfants qui font la ronde. Arrivés aux derniers mots, ils s'accroupissent tous. Pour cette ronde, Apollinaire a une prédilection. D'ailleurs il a écrit un article intitulé « L'Allemande » dans lequel il évoque une chanson populaire *Des lustig Ehemann*, « L'Époux

joyeux », créée par Otto Julius Bierbaum (*Pr* III 381) et qui connut un grand succès au début du siècle en Allemagne. Cette chanson commence ainsi : « *Ringel, Ringel, Rosenkranz / Ich tanze mit meine Frau* ». Sans doute n'est-elle pas la même que celle du conte, même si leurs débuts se ressemblent. Pourtant quand la comptine intervient dans le conte, on ne peut pas nier qu'elle se surperpose à l'autre, d'autant plus que cette dernière se rattache à un amour conjugal ou à un amour caricatural²⁷.

En ce qui concerne la deuxième chanson allemande, c'est, d'après la note de Michel Décaudin, « un poème connu qu'Apollinaire avait pu lire dans *Rheinnisch-Westfälische Kinderharfe*, d'A. Lammers, publié à Essen en 1900 et qui se trouve dans sa bibliothèque » (*Pr* I 1137). Le poète l'a traduite en français, et sa traduction est juste. Ce n'est pas les sculptures qui chantent, mais il semble qu'elles écoutent chanter les gens autour des arbres lumineux de Noël. Ce poème chanté nous rappelle un poème de *Rhénanes* d'Apollinaire, « Les sapins » (*Po* 121). La silhouette conique des arbres couverts de neige de Noël suggère au poète toutes sortes d'analogies plaisantes et fantastiques. Il imagine des personnages aux « bonnets pointus » et aux « longues robes », « des astrologues », « de grands poètes », de « beaux musiciens », de « graves magiciens », « de grands rabbins », « de vieilles demoiselles » et des « médecins divagants ». Soulignons que parmi eux figurent les Rois mages. Dans le poème, figure le verbe « incanter ». C'est que les poèmes *Rhénanes* comme « La Rose de Hildesheim » puisent leur inspiration dans la même région du Rhin. Il nous semble que l'imagination du poète qui enchante une forêt n'est pas autre que celle qui invente conte « merveilleux ».

Ainsi tous les moyens stylistiques mis à contribution, à savoir les indications de temps et de lieu, l'utilisation des temps verbaux, le portrait de l'héroïne, la présentation des maisons de la ville et des sculptures que rien ne distingue des humains, tout cela entre dans la composition du merveilleux apollinarien, monde magique où coexistent la réalité perçue et le monde imaginé. Considérons maintenant une autre composante du conte tradition populaire et médiévale, la légende des Rois mages.

3. La légende des Rois Mages et l' écart du conte par rapport aux schémas du merveilleux

mirabilis

Selon Jacques Le Goff, explorant le champ sémantique du merveilleux, l'Occident médiéval usait d'un terme qui correspond à ce que nous appelons le merveilleux ; c'est *mirabilis*, *mirabilia*. « On rencontre au départ une racine *mir* (*miror*, *mirari*) qui implique quelque chose de visuel²⁸ ». Le Goff développe sa réflexion sur la profondeur étymologique du mot et souligne le lien étroit entre l'imaginaire et la vue :

Il s'agit d'un regard. Les *mirabilia* ne se cantonnent pas à des choses que l'homme admire avec les yeux, devant lesquelles on écarquille les yeux, mais à l'origine il y a cette référence à l'œil qui me paraît importante, parce que tout un imaginaire peut s'ordonner autour de cet appel à un sens, celui de la vision, et d'une série

d'images et de métaphores visuelles. (*L'Imaginaire médiéval*, p. 18)

Il ajoute que « [s]i nous rattachons étymologiquement le merveilleux à des racines visuelles, il y a dans le merveilleux un trait fondamental, c'est la notion d'*apparition*²⁹⁾ ». L'historien ne relève pas la fête des Rois mages dans son « essai d'inventaire du merveilleux », car pour lui elle concerne plutôt le domaine miraculeux. Mais nous voudrions rappeler que l'Épiphanie signifie étymologiquement l'*apparition*, celle de l'enfant Jésus qui se manifeste aux Rois mages et aux hommes. Ce que le médiéviste admet, c'est que même si la distinction ou la frontière entre le merveilleux et le miraculeux est difficile à établir, et si, dans le monde catholique du Moyen Âge, le merveilleux a tendance à être refoulé vers les superstitions,

il y a peut-être au moins un ensemble « merveilleux » dans le Nouveau Testament, c'est ce qui concerne la Nativité de Jésus. Il est vrai que là la présence de l'Orient est forte et que c'est aussi le seul passage du Nouveau Testament où les rêves et visions jouent un rôle important. (*ibid.*, p. 39)

Ici encore Jacques Le Goff souligne la référence importante à l'œil, et quant à la prédominance de l'Orient, il l'explique ainsi :

L'Orient, c'est le grand réservoir du merveilleux, l'Orient, c'est le grand horizon onirique et magique des hommes de l'Occident médiéval, parce que c'est le vrai *étranger*[...]. Tout vient de l'Orient, le bon et le mauvais, les merveilles et les hérésies, et les hommes de l'Occident en sont finalement extrêmement conscients[...]³⁰⁾.

Dès lors, on peut considérer que la légende des Rois mages dans « La Rose de Hildesheim » est un des éléments majeurs qui constituent le monde merveilleux du conte.

La remarque par Le Goff du caractère visuel de ce qui concerne la Nativité (dans le cas présent, c'est la scène des Rois mages) est doublement importante pour nous, car d'une part si Egon se passionne pour la légende, cette passion ne tient pas seulement à ses recherches dans les bibliothèques mais encore à des images, ou plutôt à l'image mentale que la recherche des livres façonne progressivement chez lui, et que le narrateur présente comme une « fantasmagorie »:

Les Rois Mages, le nègre au milieu, défilaient devant lui. Il se les figura portant tous trois de l'or. Quelques jours plus tard, il ne les vit que sous les traits et le costume de nécromants alchimistes transmuant tout en or sur leur passage. (*Pr I 160*)

Il est certain qu'Apollinaire a vu durant son séjour en Rhénanie de nombreuses images qui l'ont incité à créer son conte autour de ces mages. En effet, comme le dit le hibou dans *L'Enchanteur pourrissant* (*Pr I 25*), les

Rois mages viennent toujours d'Allemagne. Cologne et Hildesheim sont des endroits privilégiés à cet égard, car la cathédrale de Cologne dont la dimension frappa Apollinaire³¹⁾ et qu'il célèbre dans un poème, « Le Dôme de Cologne », fut construite pour le culte des Rois mages à l'occasion de la translation, en 1164, des corps des trois mages de Milan à Cologne. Une partie des reliques fut déposée dans la cathédrale de Hildesheim. Du coup, la cathédrale de Cologne possède de nombreux trésors illustrant ce thème : l'étoile au sommet de la flèche, le portail sur la façade principale, le tympan, les vitraux, les tapisseries, etc.. L'œuvre la plus connue, c'est le tryptique, *Dombild*, peint par Stephan Lochner, situé dans une chapelle près du chœur et que le poète évoque dans un article, « Le musée germanique de Nuremberg », écrit en 1902, avec la châsse en or contenant les reliques des Mages, œuvre de l'atelier d'orfèvrerie de Nicolas de Verdun.

Le récit des mages raconté de façon elliptique par Matthieu a connu à travers les siècles un immense développement dans l'ensemble de la tradition, notamment iconographique : le narrateur le fait remarquer à propos de la recherche bibliographique d'Egon concernant la légende. Celle-ci porte un sens, une signification spirituelle qui nécessite une interprétation qui en éclaire les dimensions symbolique, éthique et analogique. Apollinaire partage cette nécessité avec la Tradition, toujours à sa façon.

Une obsession des Rois mages chez Apollinaire

On sait qu'Apollinaire est hanté par le thème des Rois mages et celui de l'Épiphanie, que cette légende est une des composantes importantes de son imaginaire. Sans doute célèbre-t-il en elle, secrètement, sa naissance « illégitime ». On peut pourtant reconnaître au moins trois thèmes qui s'imbriquent dans cette obsession des Rois mages : celui du voyage, celui de la mort (martyre) et de la renaissance et celui du jeu avec la vérité et la fausseté des signes.

Le voyage est à envisager comme passage et chemin. C'est d'ailleurs un des thèmes majeurs de la légende des mages. Pour la perception humaine, où espace et temps s'imbriquent étroitement, tout passage, même temporel, se présente comme un chemin. Même les moments fondamentaux du temps humain, la naissance et la mort, sont pareillement connotés : on vient au monde, on parcourt sa durée de vie, on trépassé. Les passages temporels apparaissent donc comme constituant un chemin, et inversement un chemin apparaît comme un passage temporel. C'est ainsi que nous pouvons expliquer pourquoi ces voyageurs par excellence que sont les mages font l'objet, dans l'imaginaire collectif, d'un traitement somptueux et d'une récurrence remarquable, et pourquoi ils représentent symboliquement le sort de chacun comme de l'humanité tout entière.

Ainsi, dans « Giovanni Moroni », l'enfant Giovanni expérimente pour la première fois une errance solitaire d'une baraque à l'autre sur la piazza Navona les soirs de la semaine de l'Épiphanie comme si cette errance prédisait sa vie à venir. Dans le chapitre du *Poète assassiné* s'intitulant « Voyage », Apollinaire raconte le passage, une nuit orageuse de Noël, de deux hommes sur le Rhin : Croniamantal et un vieux rabbin, et ce dernier prophétise la mort du premier. Ainsi le voyage est-il comme l'approche du destin de chacun des voyageurs. Dans une séquence du poème « Zone » qui développe une errance (« voyage » signifie aussi errance) du « je » lyrique, ce « je » regarde, dans la gare Saint-Lazare, de « pauvres émigrants » (*Po* 43) qui « n'égalent

pas leurs destins » (« Marizibille » *Po* 77). Apollinaire chante de façon paradoxale leur espoir creux et leur destin incertain en évoquant les mages dont le destin est assuré car guidé par l'étoile :

Ils ont foi dans leur étoile comme les rois mages (« Zone », *Alcools*, *Po* 43)

Ce regard paradoxal porté sur l'étoile peut se rapporter au jeu qu'il affectionne sur le faux et le vrai et à sa prédilection pour l'ombre qui accompagne toujours ses personnages. Le poème « Étoile » dit en effet que Gaspard « sait bien qu'il ne faut pas la suivre » (*Po* 662), parce que c'est une fausse étoile. Ainsi le thème du voyage se lie-t-il à celui de la fausseté.

D'autre part, les mages de *L'Enchanteur pourrissant*, illustrent clairement le thème de la mort, parce qu'ils apparaissent « comme des spectres³²⁾ ». Mais il y a là aussi le thème de la fausseté. Il s'agit toujours du signe de l'étoile. Il n'y a qu'une ombre qui puisse guider les faux rois mages. Faux Balthazar chante :

Le fils d'un des plus petits faux dieux
Par amour est mort très vieux.
Pour guider vers lui pas de sidère,
Rien qu'une ombre sur la terre. (*L'Enchanteur pourrissant*, *Pr* I 26)

Il ne s'agit pas des rois mages guidés par l'étoile, mais des « faux » rois mages guidés par « la fausse étoile » qu'est l'ombre. Ils savent la mort des fils des dieux, du coup, ils savent également que Noël est devenu la « Noël funéraire »³³⁾.

Ce qui nous frappe, c'est que l'intérêt d'Apollinaire pour la légende s'est manifesté, à la vérité, très tôt et que toutes les thèmes relevés ci-dessus qui tournent autour de cette légende lui appartiennent. Ils figurent dans le poème « Noël », écrit à l'âge de quatorze ans avec des dessins, et signé W. de Kostrowitzky³⁴⁾. Certes, le jeune Apollinaire chante la Nativité de Jésus. Mais ce qui nous touche, c'est la sérénité de misère et de solitude que le Christ porte en lui dans ce poème, ainsi qu'une pureté et une tristesse « cristalline » que reflète le lyrisme ; en outre, tout se présente à travers une sonorité concrète. S'enchaînent des thèmes qui s'affirmeront plus tard : le martyr toujours présent avec la crucifixion ; la fragilité de la pureté féminine. Dans ce poème composé de quatre strophes, parfaitement évidente est la présence de l'étoile que poursuivent les rois mages :

Un nouvel astre au ciel
Brillait au milieu des nuages
Astre d'or qui dans les orages
Même guida les trois rois mages
Venant t'adorer éternel ! (« Noël », *Soldes*, p. 78)

C'est dans la troisième strophe que l'étoile guide à coup sûr les rois mages même pendant les orages. Toutefois, le début de la quatrième strophe commence par un « Non » fortement prononcé. Le poète dit non, en réponse à la célébration de la Naissance et au signe sûr de l'Étoile guidant les Rois mages, ce qui laisse entendre que la gloire viendra après la mort du Christ. Le jeune poète souligne que s'imposent d'emblée la solitude et le tragique de Jésus que la seule « haleine » « du bœuf et de l'âne » console. Si « La Rose de Hildesheim » raconte la folie d'Egon qui le fait s'adresser à un âne et à un bœuf pour connaître l'endroit où se trouve l'or, c'est que les deux animaux sont associés à la légende des Rois mages dans l'imagination du poète comme dans de nombreux tableaux.

Les dessins qui accompagnent le poème « Noël », témoignent d'une présence manifeste de la mort. Mais, par rapport au poème, l'existence des Rois mages s'y exprime plus fortement. Le pinceau trahit une prédilection pour les gravures de Jacques Callot. Trois scènes sont dessinées : d'abord, à gauche du poème, la Vierge prie devant une crèche dans laquelle est couché l'enfant Jésus, mais qui est déjà pleinement Dieu. Il semble regarder son destin à venir ; ensuite, à droite du poème, est représentée la croix et, au pied de celle-ci, un crâne surmonté d'un corbeau ; enfin les Rois mages (le mage noir se trouve le dernier tandis que dans « La Rose de Hildesheim » il tient le milieu) sont accoutrés d'une manière bizarre comme s'ils s'étaient déguisés en personnages de Carnaval. En même temps, leurs visages déformés ou masqués font penser à des magiciens, à des sorciers ou à des « nécromants alchimistes », comme dans le conte, aussi bien qu'à des masques de carnaval. En outre, le premier mage désigne du doigt l'étoile autour de laquelle volent des oiseaux en groupe. Le Noël, les Rois mages et le carnaval ne sont pas séparables dans l'imagination du poète.

Dans les écrits d'Apollinaire concernant l'histoire des Rois mages, l'important, semble-t-il, c'est que, dès le début, dans l'imaginaire du poète, il y a quelque chose qui est incompatible avec le schéma traditionnel de la légende. Ce schéma, Apollinaire le pense, l'imagine à travers sa propre sensibilité. Nous le retrouvons dans le conte mais articulé encore d'une autre façon.

Egon comme parfait chevalier

Le thème du voyage, de l'errance, ou du passage dans le conte, touche aussi au merveilleux. Ce thème concerne essentiellement la chevalerie, car il recoupe celui de la quête qui ne fait qu'un avec cette institution. Toujours selon Jacques Le Goff, à une certaine étape de l'histoire du Moyen Âge, la culture de la chevalerie apparaît et puise « dans un réservoir culturel existant, c'est-à-dire dans cette culture orale dont le merveilleux est un élément important ». Il explique ensuite citant Erick Köhler que l'aventure en quoi s'engage un chevalier relève par elle-même du merveilleux :

Le merveilleux est profondément intégré à cette quête de l'identité individuelle et collective du chevalier idéalisé. Le fait que les épreuves du chevalier passent par toute une série de merveilleux, de merveilleux qui aident (tels certains objets magiques) ou de merveilleux qu'il faut combattre (tels les monstres) a conduit Erick Köhler à écrire que l'aventure elle-même, qui est cette prouesse, cette quête de l'identité du chevalier

dans le monde courtois, est, en définitive, elle-même une merveille. (*L'Imaginaire médiéval*, p. 21)

Or, on sait qu'Apollinaire est tout autant attiré par la culture de la chevalerie que par la légende des Rois mages. Ainsi, dans des lettres adressées à Lou et à Madeleine depuis les champs de bataille, il affirme à plusieurs reprises qu'il combat pour sauvegarder leur beauté. Il y a aussi la couverture de *Calligrammes* illustrée par Leonetto Cappiello qui montre un Apollinaire à cheval en chevalier combattant blessé. En outre, on sait que la légende arthurienne a joué un rôle fondamental dans la construction de l'imaginaire de *l'Enchanteur* d'Apollinaire. Le rêve d'être chevalier n'est pourtant pas l'apanage du poète puisqu'aussi bien l'héritage culturel de la chevalerie est à la mode à la Belle Époque grâce à un ouvrage *La Chevalerie*, écrit par Léon Gautier en 1894³⁵.

Nous nous demandons si Egon est un parfait chevalier pour quatre raisons : il s'engage dans « les duels de la Hirshgasse », cherche « les moyens de conquérir ... », veut « une gloire incontestable », et tout cela surtout pour une dame idéale et aimée. Ainsi, Apollinaire fait du « voyage de quête » d'Egon une entreprise où se croisent deux merveilleux médiévaux. En effet le héros qui entend se distinguer (comme dans la quête identitaire du chevalier) et conquérir position et fortune part en quête de l'or en s'inspirant de la légende des Mages.

Or, dans les grands classiques du conte merveilleux, les prétendants à la main de l'héroïne affrontent des épreuves comme le chevalier qui recherche les aventures périlleuses par quoi il entend conquérir son identité ; car, il lui faut, pour obtenir la main de la fille du roi, tuer un dragon ou débarrasser le royaume d'un grand danger comme le fait, de manière générale, le chevalier errant.

Mais dans notre conte, Egon ne combat pas, il ne fait que rêver sur des livres ou dans ses promenades. Il cherche certes une « fortune sacrée », l'or des Rois mages, analogue au Graal pour les chevaliers de la Table ronde, pourtant, sa quête est en vérité celle d'un trésor matériel. C'est une quête qui valorise la cupidité et non le courage, l'abnégation valeureuse du « chevalier », et donc une quête dévoyée. Ainsi, le conte ne peut-il dès lors que finir d'une façon tragique. En effet, au lieu de « déboucher », comme dans la tradition du conte, sur la valorisation, le développement et l'épanouissement de nobles qualités que le prétendant ignore posséder, au terme d'une quête qui le « grandit », le conte d'Apollinaire débouche sur la folie et la mort.

L'or et la folie

L'« or » joue un rôle important dans le conte, car il conduit l'intrigue à sa fin. D'ailleurs il est un des éléments essentiels de la légende des Rois mages mais sous le signe du « don ». L'or a, en règle générale, deux sens : d'une part c'est un symbole spirituel désignant la lumière, la loyauté, la gloire, ou la force³⁶ et d'autre part il renvoie aux valeurs matérielles de l'argent et de la monnaie.

Si Egon, dans le conte, est en quête d'argent, ce thème, qui figure aussi dans la légende des Rois mages, n'est pas uniquement dû à Apollinaire. On le retrouve dans de nombreux tableaux appelés des *Adorations*. Le narrateur nourrissant « fantasmagorie », (la représentation que se fait Egon des Rois mages), un mot qui met l'accent sur la vision et l'œil, il n'est pas absurde de prendre en considération l'or représenté dans une œuvre

avant tout visuelle. Il s'agit d'un tableau de Jan Gossaert. Philippe Hamon³⁷⁾ a écrit, sur la signification de l'argent figurant dans ce tableau, un article intitulé « Les Rois mages et leurs offrandes. À propos d'un tableau de Jan Gossaert ». Dans ce tableau, l'enfant Jésus tient de l'argent à la main. Hamon fait deux remarques. D'abord, il affirme que le fait qu'il existe un rapport entre la légende et l'argent n'est pas étonnant, du fait que « [l]a figure de Jésus, monnaie en main, avec toutes ses potentialités, se diffuse, même si c'est de façon limitée, dans toute l'Europe au cours du premier quart du XVI^e siècle ». Il souligne ensuite la signification particulière de la représentation d'un Jésus monnaie en main qui jure avec la tradition chrétienne marquée par un « fréquent refus de l'argent » et par « une large méfiance envers lui ». Et enfin il conclut que les *Adorations*, dans lesquelles « une certaine forme de légitimité » est donnée à l'or et à la monnaie, contribuent, dans les sociétés de la Renaissance, à « renforcer l'image positive de la monnaie ». Si une telle représentation s'affirme dans l'histoire de l'iconographie, et si, comme le dit Jacques Le Goff, l'imaginaire médiéval a entremêlé ce qui relevait des écrits apocryphes et ce qui figurait dans le Nouveau Testament reconnu par l'Église³⁸⁾, une association des Rois mages avec l'argent dans l'imagination d'Egon n'a rien d'étonnant, même si cette idée est, à l'evidence, apocryphe ; l'impact d'un tel paradoxe ne pouvait qu'être considérable sur l'imaginaire. Rappelons-nous aussi qu'Apollinaire a vu de grandes quantités d'or dont une châsse, dans les deux cathédrales de Cologne et de Hildesheim. En citant l'article de Hamon, ce que nous voudrions souligner, c'est qu'Apollinaire crée toujours son propre imaginaire à partir des éléments ou des signes déjà existants de l'imaginaire collectif, qu'il découvre dans des tableaux, des sculptures, ou encore dans une légende “ légitime ” ou apocryphe.

En ce qui concerne l'or, il reste une chose à ajouter. C'est le rôle du père d'Ilse. Le père est à l'origine du glissement du schéma de la quête au cœur du conte qui perd sa pureté, sa beauté si bien qu'il ne peut que mal finir³⁹⁾.

D'autre part, pour ce qui est de la folie d'Egon, l'intéressant, c'est la présence des chérubins. La manière dont le narrateur observe cette folie, l'analyse et la raconte, est raisonnable et objective : il ne se mêle pas de la folie d'Egon, il n'est ni de son côté ni contre lui. Il explique plutôt sa folie : « Toute cette fantasmagorie ne lui était suscitée que parce qu'il aimait l'or qui lui permettrait d'épouser sa cousine » (*Pr* I 160). D'autre part, Egon lui-même nous semble assez raisonnable, car il sait très bien que les bœufs ne peuvent pas être des chérubins. Il ne parle que des analogies existant entre eux : « Les analogies m'émeuvent ». L'analogie est pourtant familière au lecteur d'Apollinaire, car le poète la chante dans *Le Bestiaire ou cortège d'Orphée* tout en expliquant dans « Notes » l'identité de l'ange « chérubin » de la même façon que dans le conte : « Les chérubins sont des bœufs ailés, mais aucunement monstrueux ». Ce sont en effet des anges, et ce conte est plein d'anges dont les Vertus sont sculptées sur les portails des maisons. Si l'on unit le bœuf du recueil poétique avec celui du conte, on peut comprendre la folie d'Egon.

Le délire d'Egon qui perd le rapport normal entre le réel et le langage ne tombera pas dans la folie “ littéraire ”. Le poète qui pressent la science de la psychanalyse consistant à regarder dans les « profondeurs de la conscience » (« Les Collines », *Po* 172) n'ira pourtant pas jusqu'à explorer la folie ou le rêve comme les surréalistes. Ce qu'il

cherche, c'est, comme l'indiquent les délires d'Egon, des « êtres aux formes inconnues et de la plus surprenante beauté » (les chérubins) qui savent la « suprême perfection », l'« entière connaissance » et « la sublime beauté » (*Le Bestiaire*, Po 35) de Dieu. Toutefois cette recherche du sublime n'empêche pas le poète de tenter les aventures verbales les plus audacieuses comme l'utilisation des « consonnes qui pètent sourdement », du claquement de la langue, ou du son le plus vulgaire. Cette conduite insensée du poète l'enfermera pourtant, comme Egon, « dans un asile », symbole de la mort qu'est le « trou[...] plein de son fantôme » (*Le Poète assassiné*, Pr I 301).

La fonction du merveilleux

Pourquoi Apollinaire a-t-il recours au merveilleux médiéval ? Pour répondre à cette question, nous nous rappelons d'abord les idées de Jean Burgos qui, dans un article intitulé « Apollinaire et le recours au mythe », considère la signification et la fonction que le mythe et la légende exercent dans l'œuvre du poète : il remarque d'abord trois procédés : travestissement, justification, mémorisation. Ensuite il constate que « ces trois procédés garantissent une triple fonction du mythe apollinarien : libération, compensation, réitération⁴⁰⁾ ». Il ajoute qu'en travaillant sur ces fonctions, « toute sa poésie tend à réactualiser les grands mythes de l'humanité, à lui faire retrouver et à nous faire retrouver le chemin des origines par le rituel qu'elle instaure⁴¹⁾ ». Si la légende des Rois mages fonctionne ainsi, on est en mesure d'avancer que la mort d'Ilse est pensée comme compensation. Sa mort peut sembler faire, en effet, contrepoids à l'échec amoureux avec Annie, et la résurrection du rosier millénaire paraît bien symboliser le pouvoir créateur dont dispose le poète pour éterniser son amour. Le martyr d'Ilse est donc indissociable de la création poétique, pouvoir qui nous rappelle nécessairement un refrain de « La Chanson de Mal aimé », que nous avons déjà cité.

Or, si nous tenons à notre idée qu'Apollinaire fait appel au merveilleux médiéval pour créer son conte, nous pouvons prêter à cette création une autre fonction que simplement compensatrice. À savoir une résistance qui, « sans forcer les choses », semble marquer fondamentalement toute l'œuvre du poète. Écoutons à ce propos Jacques Le Goff qui, prenant en exemple le pays de Cocagne, constate que les diverses formes du merveilleux ont tendance à s'agencer dans l'univers selon le régime de l'inversion :

Monde à l'envers, monde à rebours, distinction entre le *miraculosus*, le *magicus*, le *mirabilis*. Il me semble que, sans forcer les choses, le merveilleux (ce n'est pas sa seule fonction mais l'une des ses plus importantes) a été en définitive une forme de résistance à l'idéologie officielle du christianisme. (*L'Imaginaire médiéval*, p. 24)

Ce que l'historien relève comme un exemple de « monde à rebours » constituant une forme de résistance, c'est une sorte de déshumanisation par le merveilleux.

une déshumanisation de l'univers qui va vers un univers animal, vers un univers de monstres ou de bêtes, vers un univers minéralogique, vers un univers végétal. Il y a une sorte de refus de l'humanisme, un des

grands mots d'ordre du christianisme médiéval, fondé sur l'homme fait à l'image de Dieu. Face à l'humanisme qu'on a appelé chrétien, [...], face à un humanisme qui s'appuie sur l'exploitation croissante d'une vision anthropomorphe de Dieu, il y a eu, autour du merveilleux, une certaine forme de résistance culturelle.⁴²⁾

Mais au lieu de cette déhumanisation, il nous semble qu'Apollinaire propose la « métempsychose »⁴³⁾. Le narrateur ne dit pas clairement qu'il y a un lien entre la mort de la fille et la résurrection du rosier, mais il nous le laisse entendre à travers les paroles d'une femme à la fin du conte. Un autre texte dit l'histoire d'un échange de la vie entre une fille et une plante. Il s'agit de « La Plante », conte publié dans *Le Journal* en 1918 (*Pr* I 519-521). Mais on peut reconnaître, en même temps, de grandes différences entre les deux contes sur ce sujet. « La Plante » est un récit mélancolique et sombre, sans indication ni du lieu ni du temps où il se déroule. L'héroïne, Cyprienne Vandar, est abandonnée après le départ de son amant, dans une situation misérable sans argent ni tendresse. Elle vit « au sein de la solitude » « entre deux gouffres noirs du passé et de l'avenir ». Quand nous songeons à la voie lactée de « La Chanson du mal aimé » où des âmes et des corps de femmes jouent avec des « nageurs morts », il semblerait possible de considérer qu'il existe dans le monde surnaturel un lieu où des âmes, d'êtres humains ou d'animaux, de plantes ou de minéraux, vivent ensemble. Les vies et les âmes, pour le poète, sont échangeables.

Par ailleurs, M. Janssen qui donne une leçon morale à Croniamantal dans « Pédagogie » du *Poète assassiné* dit à propos de la métempsychose :

Des peuples entiers respectent les animaux et proclament la métempsychose, croyanc honorable, évidente, mais outrée, puisqu'elle ne tient aucun compte des formes perdues et de l'éparpillement inévitable. Leur respect eût dû s'étendre aux végétaux et même aux minéraux. Car la poussière des chemons, qu'est-ce autre chose que la cendre des morts ? (*Pr* I 250)

Si la doctrine affirme qu'« une même âme peut animer successivement plusieurs corps humains ou animaux même des végétaux », il s'ensuit que cette doctrine constitue aussi une résistance à la croyance chrétienne.

Toutefois, le processus de la résurrection de Cyprienne en plante est complètement différent de celui d'Ilse. Dans le cas de la première, c'est le rapport étroit et intime tenu pendant des années par elle avec la plante qui nous semble opérer l'échange de la vie contre la mort. En revanche, dans le conte de Hildesheim, c'est le “ pouvoir magique ” tiré d'une utilisation du sang de bœuf par un jardinier “ mystérieux ”. Le jardinier pratique certainement une magie de la cure : selon le narrateur, « le jardinier de Hanovre lui [au rosier] a rendu la vie au moyen de sang de bœuf savamment employé » (*Pr* I 163). D'ailleurs nous avons le pressentiment d'une pratique de la magie dès l'apparition des trois mages dans l'imagination d'Egon, car ils lui apparaissent « sous les traits et le costume de nécromants alchimistes ». La nécromancie est une « science occulte qui prétend évoquer les morts pour obtenir d'eux des révélations de tous ordres particulièrement sur l'avenir » (*Émile Littré*). Necros, en grec, veut dire mort, et *manteis*, divination, par conséquent, on pourrait dire qu'Apollinaire introduit dans le

conte quelques indices qui suggèrent le pouvoir magique exercé à la fin.

Ce que nous voudrions souligner de nouveau, c'est le fait que le conte d'Apollinaire peut être se rapporter constamment au système du merveilleux médiéval même du point de vue de sa fonction.

D'autre part, s'il y a une résistance chez Apollinaire, son merveilleux ne devient jamais une révolte comme chez André Breton. Marguerite Bonnet, à propos de l'engagement de celui-ci et du texte intitulé « Pourquoi je prends la direction de " La Révolution surréaliste " » qu'il écrit en 1925, pense qu'à l'époque du *Premier Manifeste du surréalisme*, « la place accordée au merveilleux est grande » : pour Breton, « seul il [le merveilleux] peut faire éclater la croûte figée de l'existence⁴⁴⁾ ». *Nadja*, publié en 1928, raconte l'irruption, dans l'existence, du merveilleux qui a « un pouvoir d'arrachement au quotidien et d'ébranlement profond⁴⁵⁾ ». Ce pouvoir de bouleverser le regard habitué, c'est là la fonction du merveilleux surréaliste.

Certes, on ne peut ni ne doit prétendre comparer les deux merveilleux respectifs. Ce qu'on peut dire, c'est que celui d'Apollinaire n'a pas l'ambition de renverser le monde d'hier. Mais comme Breton, ce que notre poète juge, le plus important dans la création du merveilleux, c'est « le rôle du mot, la place du langage⁴⁶⁾ ». Si donc, pour le redire avec Michel Décaudin, « le poète est créateur de réalités nouvelles », si ces réalités ignorent « les frontières entre monde perçu et monde rêvé », et si la poétique d'Apollinaire s'oppose donc au réalisme en trompe-l'œil, il est incontestable que le nouveau langage qu'il invente puise largement son inspiration dans le système des signes du merveilleux médiéval qui, en deçà du réalisme moderne, « perçoit le surnaturel comme une dimension du réel⁴⁷⁾ ». Toutefois ce qui distingue le merveilleux d'Apollinaire de celui du Moyen Âge, c'est que dans ce dernier, tout renvoie à l'Au-delà, alors que le premier provient tout entier du poète créateur à travers son expérience de l'ici-bas terrestre. C'est ce qu'illustre la résurrection du rosier millénaire de Hildesheim.

Notes

La référence du texte dont il est question est : « La Rose de Hildesheim ou les Trésors des rois mages », *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, 1977, p.158-163. 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) Guillaume Apollinaire, la lettre du 30 juillet 1915, *Lettres à Madeleine, Tendre comme le souvenir*, Édition revue et augmentée par Laurence Campa, Paris, Gallimard, 2005, p. 95.
- 2) Voir *Dictionnaire culturel en langue française* sous la direction d'Alain Rey, Paris, Le Robert, 2005.
- 3) Marie-Louise Lentengre, *Apollinaire Le Nouveau Lyrisme*, Paris, Jean-Michel Place, « surfaces », 1996, p.68.
- 4) *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, Paris, A. Balland et J. Lecat, vol. IV, 1966, p.697.

- 5) Étienne-Alain Hubert, « Apollinaire et la marche à l'étoile : autour d'un poème de jeunesse », *Apollinaire 9, Revue d'études apollinariennes*, Paris, Calliopées, 2011, p.51.
- 6) Voir Roger Caillois, *Images, images... : essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*, Paris, José Corti, 1966, notre citation est de p.16-20.
- 7) *idem.*
- 8) Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, « Points », 1970, p. 36.
- 9) *ibid.*, p.37-38. C'est nous qui souligne.
- 10) Jacques Le Goff, *L'Imaginaire médiéval*, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1985.
- 11) *ibid.*, p. 20-21.
- 12) Michel Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Le Livre de Poche, « Références Littéraires », 2002, p. 207-208.
- 13) Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Fasano-Paris, Schene-Didier Érudition, 1999, p. 246.
- 14) Louis Brunet, *Apollinaire*, 5, *Revue d'études apollinariennes*, Paris, Calliopées, 2009, p. 29.
- 15) Il faut noter que dans la version préoriginale, le conte ne commence pas par « il y avait », formule similaire du conte merveilleux : vient au début du texte le propos du narrateur au sujet de la beauté des Allemande (*Pr I* 1136).
- 16) Quant au dialecte, Louis Brunet dit qu'« Il s'agit là d'une différence très nette avec le parler du sud de l'Allemagne, qu'Apollinaire aura l'occasion d'entendre au cours de son voyage ». *Apollinaire 5, op. cit.*, p. 30.
- 17) Ce mysticisme délicat est un caractère que manifeste l'École de Cologne au XV^e siècle. Voir *Histoire de l'art 2, L'Europe médiévale*, sous la direction de Jean Babelon, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1966, notre citation figure p. 1032.
- 18) Au sujet de l'art du Moyen âge, nous nous sommes référée à : *Histoire de l'art 2, L'Europe médiévale*, sous la direction de Jean Babelon, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1966, surtout « Art roman », par Pierre Héliot, p. 479-522, « Art gothique » par Jean Taralon, p.828-832, p.924-930, p.1032-1034 ; Marcel Durliat, *L'art roman*, nouvelle édition, révisée et augmentée. Préface par Jacques Lacoste, « *L'art roman L'Art et les grandes civilisations* », collection créée par Lucien Mazenod, Citadelles & Mazenod, 2009 ; Johan Huizinga, *L'automne du Moyen Âge*, précédé d'un entretien avec Jacques Le Goff, traduit du hollandais par J. Bastin, Payot & Rivages, « Petite Bibliothèque Payot », 2002, surtout chapitre XV « Le symbolisme à son déclin » p. 309-326 ; Henri Focillon, *L'art des sculptures romanes*, Quadrige / PUF, 1964 [1^{re} édition : 1931] ; Jacques Le Goff, *Un Moyen Âge en images*, Hazan, 2000.
- 19) Johan Huizinga, *op. cit.*, p.377.
- 20) *ibid.*, p. 378.
- 21) Cette idée d'Apollinaire apparaît, par exemple, dans la façon dont il considère la répugnance des impressionnistes pour la dorure. Selon lui, le public avait tendance à écarter la dorure bien avant les impressionnistes et cela s'est clairement vu dans la peur de la dorure dans l'art décoratif (*Pr II* 425).
- 22) *Histoire de l'art 2, L'Europe médiévale, op. cit.*, p. 485.
- 23) Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 310-311.
- 24) *ibid.*, p. 320.
- 25) *idem.*
- 26) *op. cit.*, p.480.
- 27) Quant à l'auteur Otto Julius Bierbaum, il a également écrit en 1902 un article « Français à Munich » (*Pr II* 1074-1077) dans lequel Apollinaire parle du cabaret des onze bourreaux *Die Elf Scarfrichter* à Munich. Dans ce cabaret que le poète fréquentait pendant son séjour en Allemagne en 1902, et où se jouaient

« des jeux d'ombres, des pantomimes, des comédies, des parodies », des chansons de Otto Julius Bierbaum étaient beaucoup chantées, surtout la chanson « L'Époux joyeux ». Voir *Théâtre années vingt, Du cirque au théâtre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 28 et 44.

- 28) *op. cit.*, p. 36.
- 29) *idem.*
- 30) *ibid.*, p. 36-37.
- 31) Il nomme la cathédrale le « colosse gothique ».
- 32) C'est une expression utilisée par Jean Burgos. Voir *L'Enchanteur pourrissant*, texte publié par Jean Burgos, Paris, Lettres modernes, Minard, 1972, p. 55, note b.
- 33) Le poète parle également de la légende des Rois mages dans une page de critique : il cite, dans un article écrit en 1903, le tableau de Gustave Moreau « *Le Vol des anges suivant les Rois Mages* » (d'après la note de Michel Décaudin), signalant que c'est « un de ces purs et savants Rois Mages du tableau de Gustave Moreau, si juvéniles qu'on les prendrait pour des princesses » (*Pr* II 1078).
- 34) Quant à la première publication de ce poème, voir Pierre Caizergues, *Soldes*, Fata Morgana, 1985, p. 78-80. D'autre part, quant à la réflexion sur le poème et sur les dessins, voir Claude Debon dans *Les Dessins de Guillaume Apollinaire*, choix et présentation de Claude Debon et Peter Read, Buchet/Chastel, « Les cahiers dessinés », 2008, p. 60. ; Étienne-Alain Hubert, « Apollinaire et la marche à l'étoile : autour d'un poème de jeunesse », *Apollinaire* 9, Revue d'études apollinariennes, Calliopées, 2011, p.49-54 ; Claude Debon, « Un poème inédit : « Voix de clochette cristalline... », *ibid.*, p.75-82.
- 35) Dans le domaine de la musique, Ernest Chausson, sous l'influence de Richard Wagner, composa de 1886-1895 son unique opéra, *Le Roi Arthur*.
- 36) Voir Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1989, p. 186. Elle dit que l'or peut signifier « le pouvoir viril ».
- 37) Philippe Hamon, « Les Rois mages et leurs offrandes. À propos d'un tableau de Jan Gossaert », *Religion et mentalités au Moyen Âge ; mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 419-426.
- 38) Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 39.
- 39) En ce qui concerne le thème de l'or maudit, nous nous rappelons la légende de Nibelungen et l'œuvre de Richard Wagner et nous signalons la différence, au sujet du thème, entre l'enchantement des poètes symbolistes et le désenchantement d'Apollinaire.
- 40) Jean Burgos, *Bibliothèque Guillaume Apollinaire 5, du monde européen à l'univers des mythes*, actes du colloque de Stavelot, 1968, réunis par Michel Décaudin, Paris, Minard, 1970. p. 117-131.
- 41) *idem.*
- 42) *op. cit.*, p. 25.
- 43) Toutefois l'attitude vis-à-vis des idées de la « déshumanisation » est ambiguë chez Apollinaire. Nous nous rappelons deux scènes : d'abord celle où le narrateur du « Passant de Prague » dénonce une conduite blasphématoire de la « plèbe ». Au moment où un cortège se rendait à un lieu d'exécution pour mettre à mort un juif, la « plèbe » a exigé qu'« on pendit [deux gros chiens] aux côtés du juif » comme pour imiter la scène de la Passion. Le narrateur voit dans cette exigence « un double sacrilège, au point de vue de la religion de ces gens-là, qui firent du juif une sorte de Christ navrant, et au point de vue de l'humanité, car je déteste les animaux, [...] et ne supporte pas qu'on les traite en hommes ! » (*Pr* I 86).
- 44) André Breton, *Les Œuvres complètes d'André Breton*, I, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 1692.

45) *ibid.*, p.1349.

46) D'après la note de Marguerite Bonnet sur le texte « Le merveilleux contre le mystère », André Breton, *Les Œuvres complètes d'André Breton*, III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 1336.

47) Francis Dubost, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale. L'Autre, l'Ailleurs, l'autrefois*, Champion, 1991, p. 139.