

L'évocation de la légende populaire dans « Le Passant de Prague »

Ikuko Morita

Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir

— « Le Musicien de Saint-Merry » —

« Le Passant de Prague » s'approprie manifestement la légende du Juif errant et traite du thème de l'errance dans la ville de Prague à l'époque d'Apollinaire. Même si le trajet du poète visitant Prague a été minutieusement relevé, il n'y a pas encore d'étude sur le rapport entre le conte et la légende, en particulier l'imagerie populaire qui la représente. Cet article se propose donc d'élucider la façon dont le poète inscrit cette légende dans le contexte de la ville moderne. À travers cette étude, nous voudrions comprendre la raison pour laquelle ce conte figure en tête de *L'Hérésiarque et C^{ie}*.

1. L'« amphonie » pragoise et la ville Prague à l'époque d'Apollinaire

Promenade guidée

Ce qui caractérise l'errance du narrateur dans Prague, c'est qu'il est “ guidé ” par le Juif errant. Celui-ci erre dans la ville comme un promeneur, un habitué heureux de la faire découvrir plutôt que comme un éternel errant. C'est ainsi qu'il dévoile à un curieux qu'il a rencontré par hasard les monuments historiques. Il se comporte presque à la façon d'un “ guide ” dont on sait que le métier est apparu avec la diffusion du tourisme. Le tourisme accessible à beaucoup de gens a connu dans la seconde moitié du XIX^e siècle un grand essor lié au développement des échanges commerciaux, des réseaux de communication et des moyens de transport. Apollinaire s'intéresse à la fonction de guide¹⁾. Il écrit en effet « Le guide », un conte inspiré par ce métier et fait de ce dernier un nouvel art appelé « l'amphonie ». Voilà comment il se représente cet art :

L'instrument de cet art et sa matière sont une ville dont il s'agit de parcourir une partie, de façon à exciter dans l'âme de l'amphion ou du dilettante des sentiments ressortissant

au beau et au sublime, comme le font la musique, la poésie, etc. [...] Ces morceaux, ces poèmes, ces symphonies amphioniques se nomment des antiopées, [...] (*Pr* I, p. 196).

Telle en serait la “ matière ”. Comme le montrent les exemples d’ “ antiopées ” dans le conte « Le guide », l'amphionie consiste, d'une part, à faire découvrir aux touristes les monuments et les bâtiments historiques de la ville pour leur inspirer des « sentiments patriotiques », et de l'autre, à inventer des histoires formidables et fausses de la ville et même à commettre un crime de cambriolage. La promenade à travers Prague dans notre conte est une illustration de cette amphionie.

Précisions fondées sur le réel

Inventant cet « art » à partir d'éléments réels, Apollinaire compose pareillement ce conte : toutes les indications précises entrant dans la présentation de la ville de Prague sont fondées sur le réel, c'est-à-dire sur les expériences que fit le poète et sur les actualités de la ville à l'époque, soit au tournant du siècle. D'abord le moment et le lieu précisés tout au début du conte sont authentiques :

En mars 1902, je fus à Prague.

J'arrivais de Dresde. (*Pr* I, p. 83)

Cette notation exacte donne un accent de vérité à l'histoire extraordinaire qui va se dérouler. L'itinéraire suivi dans Prague par le narrateur correspond également à celui d'Apollinaire conduit par un guide. Le cahier du poète en témoigne²⁾. En tant que touriste “ guidé ”, le narrateur regarde et visite les monuments et les bâtiments qui manifestent la grandeur et les tragédies historiques, et apprécie la beauté du paysage que tisse le fleuve. Et comme par simple mimétisme, quand la faim l'exige, il choisit les plats typiques de Prague avec son guide, le Juif errant. Apollinaire présente ainsi « tout ce qu'un étranger doit voir » (*Pr* I, p. 198) à Prague c'est-à-dire le même itinéraire, les mêmes monuments, les mêmes paysages et les mêmes plats que le guide officiel indique au touriste.

Promenade mélancolique mais sans explication psychologique

Pourtant la promenade du narrateur et du Juif errant semble imaginaire, car elle est dominée, dans l'imaginaire de ce dernier, par des images de violence, surtout de prostitution comme nous le verrons plus loin et par la mélancolie personnelle du narrateur. L'« amphionie » veut que ce soit un guide qui organise le projet, lui donne un « ordre » et une autre dimension. Commençons par considérer la mélancolie particulière qui couvre le conte. La scène qui semble

la plus subjective, c'est celle où le narrateur reconnaît son visage de fou dans les veinures du mur de la chapelle de la cathédrale. Le " guide " lui fait d'abord remarquer les murailles faites d'agates et d'améthystes. La conversation entre les deux se déroule ainsi :

— Voyez, au centre, les veinures dessinent une face aux yeux flamboyants et fous. On prétend que c'est le masque de Napoléon.

— C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux ! (*Pr* I, p. 89)
(c'est nous qui soulignons)

Même si lapidaire, cette scène est parmi les plus émouvantes de *L'Hérésiarque et C^{ie}*. Apollinaire toutefois n'élucide nullement cette émotion et, de ce fait, cette histoire de « fou » semble s'imposer d'emblée au lecteur. Mais les deux termes « fou » et « jaloux » peuvent se rapporter à la vie sentimentale du narrateur. De plus, l'idée de « jalousie » revient dans la conversation entre le Juif errant et le narrateur, aussitôt après cette scène. Celui-ci demande à son étrange guide :

— Quoi ! Vous aimez et n'êtes jamais jaloux ?

— Mes amours d'un instant valent des amours d'un siècle. Mais, par bonheur, personne ne me suit, et je n'ai pas le temps de prendre cette habitude d'où s'engendre la jalousie. (*Pr* I, p. 89)

Il est donc clair que la souffrance de l'amour et de la jalousie le travaille durant sa promenade qui n'apaise pas son sentiment de solitude. Cela correspond aussi à l'expérience du poète. Apollinaire est, à cette époque, amoureux d'Annie Playden : il la courtise ; mais elle reste distante. Il se sent mal compris, il est malheureux en amour. Le conte s'écrit sous l'ombre de cet amour douloureux. Le mot « jalousie » nous rappelle une lettre adressée à Madeleine Pagès dans laquelle il évoque les affres de l'amour avec Annie : « J'en fus jaloux sans raison et par l'absence vivement ressentie [...] »³⁾. Le poète semble vouloir résumer cette expérience dans le seul mot de « jalousie ». La figure du narrateur dans le conte n'est pas, certes, une projection autobiographique d'Apollinaire, mais elle porte indéniablement ce même sentiment qui le rend « fou »⁴⁾ lié à la froideur d'Annie.

Par ailleurs, ce qui caractérise la promenade mélancolique du narrateur, c'est son attitude particulière de recul vis-à-vis de " l'autre " et de " l'extérieur " . Ses manières réservées, même s'il est un étranger ignorant tout de la ville, sont dignes d'attention : il n'accepte pas la proposition du Juif errant d'aller danser au « quartier des Vignobles Royaux », même si elle le tente ; tout en étant ravi de voir son guide et la jolie fille de l'hôte danser au son de la jubilante

musique, il ne fait que regarder, assis, le tourbillon de leur danse. C'est ce recul qui est propre à sa mélancolie. Le mouvement inverse des aiguilles de l'horloge de l'Hôtel de Ville juive semble illustrer ce sentiment émotionnel de recul⁵⁾ :

Cette horloge porte des chiffres hébreux et ses aiguilles marchent à rebours. (*Pr* I, p. 88)

Si Robert Couffignal reconnaît, dans le poème « Zone », le parcours circulaire d'une descente dans des ténèbres de plus en plus profondes, en discernant les deux mouvements contrastés d'une descente infernale et d'une remontée vers le ciel⁶⁾, l'amphionie dans Prague semble aussi tracer cette " géographie magique " , descente " infernale " en spirale, car le promeneur qui commence par le centre de la vieille ville près du quartier juif de la rive droite, traverse le pont puis grimpe la colline. Il descend alors la colline, traverse de nouveau la rivière et revient au quartier juif, point de départ de sa promenade. Même s'il faut distinguer du Paris de « Zone » Prague dans le conte, la balade du narrateur semble dessiner une spirale qui, à cause du Juif errant, descend graduellement jusqu'à l'extrême profondeur de la " mort " de ce guide. Voilà l'amphionie, promenade à la fois " réelle " (on peut dire exemplaire) et " imaginaire " du narrateur.

Trois cultures dans Prague

Ce qui caractérise encore l'amphionie dans Prague, c'est la réalité culturelle complexe de la ville à cette époque. Caractérisée par la longue domination de l'Empire austro-hongrois, par une convoitise constante de la part de l'Allemagne et par la présence d'une importante population juive, la ville connut pendant longtemps trois types d'habitants, trois langues et trois cultures socialement différenciés, ce qui rendit la civilisation pragoise particulièrement complexe et intéressante⁷⁾. Aussi à cette époque, le mouvement nationaliste tchèque s'est-il montré pathétique en raison de la longue domination étrangère. Les tensions entre la minorité allemande constituant la classe supérieure et la majorité tchèque perçue comme la classe inférieure sont à souligner. Apollinaire puise toujours son inspiration dans l'actualité. C'est pourquoi la sixième personne à laquelle le narrateur s'adresse pour un hôtel qui convienne à sa bourse lui répond en français et dénonce aussitôt la domination allemande aux niveaux politique, social et culturel. En revanche, la francophilie tchèque⁸⁾ est assez visible dans le conte où l'on découvre que le français est volontiers parlé et fêté lors du centenaire de Victor Hugo.

La forte présence de la culture juive⁹⁾

Ce qui singularise Prague à l'époque du poète plus encore que l'opposition culturelle et politique entre les Allemands et les Tchèques, c'est la culture juive. Selon la tradition, les Juifs

seraient arrivés dans la ville après la destruction du Temple de Jérusalem ; ils constituaient, lors du voyage d'Apollinaire, une composante essentielle de l'amalgame culturel propre à Prague. Les images littéraires de cette ville véhiculent une atmosphère fantomatique, mystérieuse, prisonnière des sortilèges du quartier juif. C'est ce qu'illustrent les œuvres des romantiques allemands et de Kafka¹⁰ comme de Rilke¹¹. On a décrit inlassablement le dédale des ruelles et des venelles tortueuses et étroites avec recoins obscurs et passages secrets du ghetto légendaire. Apollinaire aussi représente ce ghetto, mais à sa façon.

Le quartier juif représenté dans le conte

Voici d'abord une scène propre à la communauté juive. Avant la Grande Guerre, la culture juive telle qu'elle se manifeste dans le centre de l'Europe est différente de celle que l'on peut découvrir en France ou en Italie, celle qu'Apollinaire a connue jusqu'alors. Ainsi, comme dans le conte, Prague comporte un quartier réservé au peuple juif. Le poète, fasciné par l'ambiance particulière qui s'en dégage, la décrit de façon concise et visuelle :

nous traversâmes le quartier juif aux étalages de vieux habits, de ferrailles et d'autres choses sans nom. Des bouchers dépeçaient. Des juifs en deuil passaient, reconnaissables à leurs habits déchirés. Les enfants s'apostrophaient en tchèque ou en jargon hébraïque.
(Pr I, p. 88)

Il distingue surtout quelques aspects de la vie quotidienne, observant également la façon particulière de manifester le deuil. Puis il note la langue, surtout celle des enfants : mélange de tchèque et de jargon hébraïque. Frappe, d'autre part, le narrateur l'aspect mortuaire de l'antique synagogue où se trouve « voilé le vieux rouleau » de la Thora et où les femmes ne peuvent entrer. Il remarque aussi l'horloge de l'Hôtel de Ville juif¹² dont « les aiguilles marchent à rebours ». Tous ces éléments marquent le narrateur de leur empreinte. Même si laconique, cette description parvient à mettre en lumière l' « étrangeté » fascinante du quartier, comme pour préparer le lecteur à découvrir les « merveilles » du conte.

Mais le symbole le plus fort de la culture juive ici, c'est, à l'évidence, la présence elle-même du Juif errant, si forte qu'elle semble irradier à travers le conte entier. Le Juif errant n'est certes pas un simple « guide » ; en principe témoin de l'Humanité dans l'espace de l'Europe, il transmet la mémoire humaine à travers les siècles¹³. Apollinaire transforme la légende en la décontextualisant pour faire de son héros mythique l'image du « poète » .

2. La légende du Juif errant et l'imagerie populaire

Les éléments essentiels de la légende du Juif errant

Comme la légende a une longue tradition, et qu'Apollinaire joue avec cette tradition, rappelons ses éléments fondamentaux. Il s'agit d'un habitant de Jerusalem qui, lorsque le Christ portant sa croix voulut s'arrêter un moment pour se reposer au seuil de sa maison, le repoussa en s'écriant rudement : « Va donc, Jésus, va plus vite ; pourquoi t'arrêtes-tu ? » et le Christ lui répondit : « Je vais me reposer, et toi tu marcheras jusqu'à la fin du monde »¹⁴⁾. Trois éléments articulent essentiellement la légende primitive : 1. Le Juif errant est à la fois un témoin et un acteur de la Passion du Christ ; 2. Il manque à la charité et à la solidarité ; 3. Il marche sans repos, c'est son châtiment, jusqu'au retour du Christ¹⁵⁾.

La transmission de la légende du Juif errant selon Apollinaire

Apollinaire lui-même présente la légende du Juif errant. Compte tenu de la brièveté du conte, la partie consacrée à cette présentation est importante. Il nous semble en effet qu'elle insiste sur le fait et la légitimité de la transmission de la légende, qu'Apollinaire effectue à sa façon.

La légende se dit, en latin, *legenda* qui signifie « ce qui doit être lu ». Cela implique qu'elle transmet non seulement une donnée, mais que cette donnée est transmise dans et par l'acte de lecture. Aussi la légende porte-t-elle inscrite en elle la mémoire de sa transmission marquée par l'individu, la société, la région et l'époque. C'est ainsi qu'elle produit des couches superposées d'énonciation et de réception, d'adaptation et de transformation. L'explication par Apollinaire de la légende ne montre pas autre chose que cette transmission. Sa présentation s'appuie, en principe, sur le livre de Gaston Paris, pionnier, au XIX^e siècle, des études concernant la légende, comme l'indique Michel Décaudin (*Pr* I, p. 1115). Pour manifester la véracité de la légende et la légitimité de sa transmission, Apollinaire s'attache à, au moins, trois choses : un certain réalisme, une multiplication de l'appellation du Juif errant et une énumération des noms d'auteurs « renommés » inspirés par la légende.

D'abord il tient à un certain réalisme en précisant les dates, les lieux, les noms qui sont donnés dans les livres de référence traitant de la légende, mais à sa guise, en effectuant un savant mélange. Ainsi relève-t-il le nom du chroniqueur Philippe Mouskes et le rôle important d'un « petit livre de colportage ». Il souligne des dates comme 1243 et 1602. Il indique aussi, comme pour démontrer la dimension spatiale de la légende, des lieux comme Bruxelles, Leyde, Hambourg, etc.

Apollinaire s'intéresse ensuite au phénomène de la multiplication du nom : Ahasvère, Isaac Laquedem, Buttadio, Karthaphilos, entre autres. Comme l'indique le premier chapitre du *Poète*

assassiné « Renommée », qui présente l'appellation de Croniamantal variant selon les régions, la prolifération du nom du protagoniste est nécessaire pour créer un personnage “ légendaire ”.

Enfin sont énumérés les noms d'auteurs célèbres retenus par la légende¹⁶⁾. Dans la liste assez « douteuse », on reconnaît Goethe, le grand représentant de la littérature allemande qu'il apprécie, Eugène Sue qui a écrit, en 1844-1845, *Le Juif errant*, un des prodigieux succès de la littérature populaire au XIX^e siècle et Gaston Paris, philologue romaniste français à qui il doit beaucoup dans ce conte.

En soulignant ainsi la référence des sources du conte, en relevant la longue liste d'auteurs qui ont écrit sur la légende, et en feignant de se soucier de précision, ce qu'Apollinaire veut montrer par là, c'est le caractère “ légitime ” de la transmission de la légende, non pas « [s]on identité », comme dit le Juif errant dans le texte (*Pr* I, p. 87). Et puis il entend montrer que son conte constitue un maillon de la chaîne. Mais en ce qui concerne la diffusion et la transmission de cette légende, on doit remarquer le rôle important de l'imagerie populaire et des complaintes. Il semble qu'Apollinaire emprunte à l'imagerie populaire¹⁷⁾ l'idée de la transmission de la légende, la composition de sa présentation et sa notion du temps.

Qu'est-ce que l'imagerie populaire ?

L'imagerie dont il s'agit ici est celle qui provient de centres provinciaux qui pratiquent d'abord la xylographie avant d'adopter la lithographie¹⁸⁾. Elle est imprimée sur papier vergé et coloriée au pochoir. Les sujets dont elle traite portent sur des thèmes profanes, politiques et sociaux concernant l'actualité, sur le mode quelquefois satirique et souvent moralisateur, et aussi sur les croyances religieuses. Ces images vendues en librairie ou par colportage connaissent une très large diffusion entre le XVII^e et la première moitié du XIX^e siècle. C'est incontestablement une des grandes composantes de la tradition populaire à l'époque d'Apollinaire. Selon Frédéric Maguet, « l'essentiel du capital visuel des classes populaires » est constitué d'images napoléoniennes ou d'actualités qui côtoient les Cantiques spirituels et les Crucifixions¹⁹⁾. Qu'on se rappelle la pièce de Cichina dans « La Favorite » du *Poète assassiné* où son mari mort est déposé : au-dessus du lit « un rosaire suspendu à la muraille, sous une palme tressée, encadrait une lithographie qui représentait Victor-Emmanuel entre Garibaldi et Cavour » (*Pr* I, p. 333). L'image réunissant ces trois héros italiens et un rosaire montre bien l'atmosphère au sein de laquelle les gens absorbent l'imagerie populaire. C'est à cet ensemble de thèmes sociaux et moraux que se rattache l'image du Juif errant. Ce n'est plus « la valeur d'un témoignage direct sur la mort de Jésus que propose le récit, mais la possibilité de discourir sur le destin de l'homme à partir des leçons morales²⁰⁾ ». Le Juif errant d'Apollinaire s'inscrit dans cette tradition.

Composition de l'imagerie populaire du Juif errant et ses plaintes

Même si le Juif errant a été un motif de l'estampe dès le XVI^e siècle, sa représentation est restée marginale jusqu'aux alentours de 1815. C'est au début de la Restauration que « l'image fait une entrée spectaculaire dans le cercle restreint des thèmes moraux et connaît immédiatement un succès attesté par une production massive²¹⁾ »²²⁾. Cette réception massive de l'image est due à la diffusion préalable de la littérature de colportage ; ainsi à l'époque d'Apollinaire, on a facilement accès aux livres de la « Bibliothèque bleue²³⁾ » et aux livres pour enfants²⁴⁾.

Par ailleurs, ce succès est aussi dû à des plaintes dont s'accompagne toujours l'imagerie du Juif errant. Leur dimension narrative, en orientant la composition de l'image et en y ajoutant des détails, joue un rôle « mnémotechnique ». La plainte la plus connue citée par Apollinaire (*Pr* I, p. 87) est celle que l'on appelle la *brabançonne*²⁵⁾, à laquelle il emprunte deux éléments : le nom du héros « Isaac Laquedem » et sa bourse où l'argent ne tarit jamais tout en se limitant au strict minimum²⁶⁾. Alors la présentation de la plainte imite la mise en page de l'image religieuse : titre en haut, illustration au centre et texte (ici une plainte, là un cantique ou une oraison) sur les côtés. Ce qui nous intéresse, c'est qu'Apollinaire, dans le conte, utilise la composition narrative de la mise en abyme qui, ici, enjambe deux genres différents, ce que nous verrons.

L'imagerie populaire dont le sujet est le Juif errant peut être classée, selon Frédéric Maguet, en « trois types canoniques de composition qui vont apparaître successivement et coexister, à travers des rééditions, jusque dans les premières années du XX^e siècle²⁷⁾ ». Les images du type 1 représentent le Juif errant immobile et de face, alors que celles des types 2 et 3 le montrent en pleine marche et de profil. En ce qui concerne la composition, les types 1 et 2 montrent le personnage principal au centre de scènes évoquant trois épisodes : le blasphème devant le seuil de la maison du cordonnier ; le Christ en chemin vers le Calvaire, entouré de soldats et portant la Croix ; la rencontre dans une ville de bourgeois par le Juif errant. La représentation néglige ici la perspective picturale, le Juif errant apparaissant au centre tel un géant.

Revenons au conte d'Apollinaire. Si on le considère du point de vue de la composition et de la figuration de l'imagerie populaire, on peut dire que le poète se réfère aux types 1 et 2, car le type 3 supprime tous les épisodes. Il présente le portrait du Juif errant comme s'il le situait au centre du tableau, puis les épisodes que le héros raconte au narrateur sont comme autant de « vignettes » populaires, l'ensemble de celles-ci autour du personnage principal constituant le conte. D'ailleurs, significatif est le titre de chaque image populaire qui est toujours le même : le *vrai* ou *véritable portrait du Juif errant*. Apollinaire semble également ne pas manquer de souligner la véracité de son récit à trois niveaux, comme le fait l'imagerie en question :

d'abord, nous l'avons déjà soulignée, la véracité de la transmission, puis celle qui s'attache au témoignage visuel direct²⁸⁾ du narrateur et enfin la fréquence étonnante de la référence au réel, qui n'est autre que la représentation, à la façon d'un guide touristique, de la ville de Prague.

Figure du Juif errant apollinarien

Selon les images populaires de la légende, quatre éléments, de manière générale, composent essentiellement le portrait du héros²⁹⁾ : une barbe démesurément longue, signe de longévité, un bâton comme soutien dans le dur voyage, des pieds nus ou des chaussures déchirées, et des habits loqueteux qui manifestent un état misérable. Dans le conte, l'aspect du personnage dont Apollinaire souligne les caractéristiques vestimentaires et corporelles, est tout à fait autre. Il ne semble pas indigent ni affublé de haillons. Son habit paraît plutôt " élégant " : « un long manteau marron au col de loutre », « un large chapeau de feutre noir comme en portent souvent les professeurs allemands », « une bandelette de soie noir » (*Pr* I, p. 85) qui entoure son front ; quant à ses chaussures, elles sont « de cuir mou » « sans talons » (*idem*), bien conçues pour ne pas fatiguer celui qui les porte. Et son corps est musclé et sportif. Même les cheveux démesurément longs sont « soigneusement peignés d'une blancheur d'hermine » (*idem*). Il faut remarquer également le rôle des couleurs dans ce portrait : marron, noir et blanc, couleurs qui s'accordent à celles de son sexe circoncis (*Pr* I, p. 91) pour que se dégage du personnage une image de vitalité. Voilà qui n'a rien avoir avec l'idée qu'on peut se faire d'un homme abattu par le destin.

Par ailleurs, concernant les " vignettes " qu'Apollinaire dispose autour de ce portrait, trois caractéristiques ne correspondent pas à celles de la tradition.

Violence

Ce qui frappe d'abord dans les " vignettes " , c'est la présence de la violence que nous rencontrons dans l'histoire que le Juif errant raconte au narrateur. Il s'agit du second cortège qu'il a vu lors de son passage à Munich. Étant donné que le rôle essentiel du Juif errant est d'être un témoin de la Passion du Christ, celui d'Apollinaire raconte aussi un Calvaire, mais de façon parodique et selon deux points de vue. D'abord on n'a pas affaire à la Passion du Christ, mais au calvaire d'un juif qui ne suscite aucune compassion, ni même l'équivalent du linge dont Véronique essuya le visage ensanglanté du Christ et que l'on appela le « linge de Sainte-Véronique »³⁰⁾. Ensuite ce sont deux chiens que le peuple veut voir crucifier à la façon des deux larrons qui le furent à côté du Christ. Certes, le Christ souffre la pire violence de la part de tous les peuples. Mais ce qui rend ici la parodie plus aigüe, c'est la figure du juif qu'on a forcé à porter un masque :

Le juif avait la tête prise dans un masque de fer peint en rouge. Ce masque simulait une figure diabolique, dont les oreilles avaient, à vrai dire, la forme de cornets qui sont les oreilles d'âne dont on coiffe les méchants enfants. Le nez s'allongeait en pointe, et, pesant, forçait le malheureux à marcher courbé. Une langue immense, plate, étroite et roulée complétait ce jouet incommode. (*Pr* I, p. 86)

Apollinaire présente cette même image d'une tête d'âne dans *La Vie anecdotique* (*Pr* III, p. 54) : un vieillard fait un geste étrange en imitant une tête d'âne avec son pardessus. Il précise que c'est le « geste de l'antisémitisme français » qui fait efficacement s'enfuir les Juifs. Dans notre conte, la manifestation de son antisémitisme par la « plèbe » est vraiment atroce, car le juif se fait arracher toute liberté et toute dignité en étant contraint de porter un masque qui présente l'apparence du diable comme s'il était un condamné de l'Inquisition : la forme en est monstrueuse, et la couleur rouge évoque le feu de l'enfer. De plus le masque est en fer et fabriqué de façon à le torturer et l'humilier physiquement et moralement. Ce genre de procession, qui remonte au Moyen Âge comme l'atteste l'année « 1334 » (*Pr* I, p. 86) où le Juif errant en fut témoin, est ancré dans l'imaginaire populaire³¹⁾. L'image effroyable du masque du condamné est accentuée dans le conte par le déchaînement de la populace réclamant la pendaison simultanée de deux chiens comme pour immoler le juif selon son “ désir ”³²⁾.

Obsession de la prostitution

Ce qui caractérise davantage encore les “ vignettes ” du Juif errant d'Apollinaire, c'est la prédominance de l'image de la prostitution au moins dans trois scènes. Voici d'abord le premier cortège que le Juif errant a, raconte-t-il, vu à Munich. Il se rapporte à une prostituée condamnée et menée humiliée à la pendaison. Ce cortège se présente comme un tableau : la description est visuelle et sensuelle comme celle de la « Salomé » d'*Alcools*.

Ensuite frappante est la scène qui figure le Juif errant montrant au narrateur le visage nocturne du quartier juif : le soir les femmes juives se font prostituées.

— Vous allez voir : pour la nuit, chaque maison s'est transformée en lupanar.

C'était vrai. À chaque porte se tenait, debout ou assise, tête couverte d'un châle, une matrone marmonnant l'appel à l'amour nocturne. (*Pr* I, p. 91)

Cette scène rappelle les vers dans « Zone » qui évoquent la rue des Rosiers ou la rue des Écouffes où « se logent » des Juifs :

Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque

Elles restent assises exangues au fond des boutiques (« Zone », *Po*, p. 43)

Tandis que les Juives chantées dans « Zone » semblent subir leurs destins « indécis comme feuilles mortes » (« Marizibill », *Po*, p. 77), le peuple juif dans le conte paraît autrement, plus dynamique, animé d'une vigueur dont témoigne, dans la description du quartier juif, l'insistance sur le « sexe circoncis » du Juif errant. À ce propos, il faut faire attention surtout à la couleur :

Son sexe circoncis évoquait un tronc noueux, ou ce poteau de couleurs des Peaux-Rouges, bariolé de terre de Sienne, d'écarlate et du violet sombre des ciels d'orage. (*Pr* I, p. 91)

La couleur de ses habits, celle de ses cheveux et de ses lèvres vont de pair avec les couleurs de ce sexe « bariolé » pour donner l'idée, avec l'allusion au « tronc noueux », d'une force sexuelle. En effet, quand « [la] fille lasse, amoureuse, mais effrayée, cri[e] en allemand » : « Il a marché tout le temps, il a marché tout le temps ! », ces formules euphémiques suggèrent une énergie extraordinaire.

Enfin ce sont les rencontres du Juif errant avec des prostituées. Les épisodes qui concernent le Juif errant, tant dans le conte que dans la légende, portent en principe, certes sur ses rencontres avec des personnes qui attestent ainsi l'authenticité de son existence perpétuelle. Mais sa rencontre avec des prostituées est impressionnante, car c'est là une conduite certainement déraisonnable au regard de la tradition. En outre, il parle ouvertement du plaisir de l'amour. L'amour dont il parle, c'est l'amour physique, la volupté. Il est certain que les phantasmes du poète y sont pour quelque chose. En effet, la question de la prostitution est présente dès le début : dans un hôtel, une vieille dame qui montre au narrateur sa chambre suggère qu'il lui est très possible de trouver une prostituée « au café chantant du rez-de-chaussée ». Et le conte se clôt sur la scène où « toute la puterie du quartier juif, attirée par les cris », descend dans la rue et regarde, comme témoin, tomber « mort » le Juif errant et s'éloigner la police avec le mort.

Toutes ces scènes concernant la prostitution et la violence sont d'autant plus dignes d'attention qu'elles apparaissent dans le contexte largement moralisateur de la légende. Le Juif errant, dans *Légendes pour les enfants*³³⁾ par exemple, montre un être qui ne peut pas mourir même si « mille fois saisi et rejeté par les vagues ». Il marche toujours accompagné du désespoir et du repentir. De là vient la moralité : « Pas de crime plus grand qu'un manque de pitié./Ne repoussez jamais l'affligé qui vous prie./ La voix de la nature à toute heure vous crie :/ “ Miséricorde, amour, assistance, amitié ! ” » (*Légendes pour les enfants*, P. 321). C'est la

moralité pour les enfants, mais comme Apollinaire en joue ! Le Juif errant apollinarien pratique aussi « miséricorde, amour, assistance, amitié » envers les gens qu'il rencontre (envers le narrateur), mais à sa manière, c'est-à-dire envers les prostituées en particulier.

Rencontres joyeuses avec des gens simples

La rencontre avec des gens est un sujet essentiel de la légende d'Isaac Laquedem pour que la Passion se présente réelle à l'Humanité. Il en va de même du Juif errant apollinarien. La rencontre la plus importante a lieu sans aucun doute avec le narrateur dans une rue de Prague. D'autres rencontres remarquables se produisent avec des gens dans une auberge ou avec des " prostituées " : remarquables, parce que le comportement du Juif errant n'est pas ici celui de la tradition. La vie de ce personnage est, de manière générale, semblable à celle d'un ascète, car sa marche ininterrompue est une conduite rédemptrice dans l'attente de la Parousie. Il se tient, selon la tradition, tranquille et réservé, il ne parle guère que pour répondre aux questions qu'on lui pose ; quand on l'invite à dîner, il mange peu et sobrement ou bien il ne franchit pas le seuil de la porte ; il est toujours pressé, ne reste jamais longtemps au même endroit. Telle est la façon dont le Juif errant traditionnel se conduit envers les autres. À la différence de celui-ci, le héros d'Apollinaire parle volontiers de son histoire avant que le narrateur ne l'interroge. Il aime manger et assume son appétit, affirmant : « la marche excite l'appétit et je suis un gros mangeur », avant d'entrer dans une auberge populaire tchèque. Là il rencontre des Bohémiens et se conduit en habitué : c'est lui qui leur présente le narrateur.

Par ailleurs, le Juif errant d'Apollinaire aime danser et chanter. La description par le poète de l'auberge est quelque peu ethnologique. La musique et la danse qu'il voit et écoute, c'est la polka, une danse d'origine tchèque qui fut très en vogue vers le milieu du XIX^e siècle³⁴). Les danseurs dansent sur une musique, vive et enlevée, en marquant le rythme du pied et en effectuant un mouvement circulaire. La " polka " désigne également la musique à deux temps sur laquelle on exécute cette danse. Dans le conte, ce sont trois musiciens qui jouent cette musique populaire, chacun apportant un ou plusieurs instruments, le violon, le tambour, la grosse caisse, le triangle et l'harmonium. Ce dernier instrument est une sorte d'accordéon à soufflets et à deux claviers qui fut en usage dans la musique de tango ou de polka à partir du milieu du XIX^e siècle. La polka, se conjuguant avec le réveil national³⁵), enthousiasma toute la population tchèque dès les années 1850. On peut imaginer que l'on chante et danse la polka dans toutes les auberges de Prague à l'époque du poète. Dans cette ambiance qui exalte l'esprit national, il n'est pas étrange que les « Bohémiens » anti-allemands et francophiles chantent la *Marseillaise* pour accueillir le narrateur français. Ainsi, tout en mangeant les plats typiques, le Juif errant apollinarien se réjouit de la musique tchèque populaire et même danse avec une aisance quasi surnaturelle au point de faire se pâmer la « jolie fille de l'hôte » avec qui il danse.

On le voit, ce portrait d'un Juif errant actif et vigoureux est loin de l'image convenue.

Le jeu sur l'idée du temps dans le conte

Il est clair qu'Apollinaire ici joue avec l'idée de temporalité. Dans notre conte, il suggère l'idée de l'immortalité³⁶⁾ dans l'image d'Isaac Laquedem. Aussi convient-il d'envisager la notion du temps que véhicule cette légende.

Selon Jonathan Skolnik, la légende du Juif errant est apparue assez tardivement, c'est-à-dire au moment où la perception du temps a largement changé³⁷⁾. Jusqu'à la naissance de cette légende, en effet, la périodicité des phénomènes naturels et célestes, celle de la liturgie chrétienne ou de phénomènes comme le carnaval s'inscrivaient dans la conception d'un temps cyclique, constamment renouvelé. Cependant l'introduction graduelle de l'horloge mécanique dans la société, grâce à la révolution astronomique, a rendu possible la conception d'un temps linéaire et continu, perçu comme une suite d'instantanés clairement définis et mesurés. C'est durant ce changement de la perception du temps qu'est née la légende du Juif errant en 1602. En effet le temps que figure celle-ci est le temps linéaire et continu d'un " éternellement " terrestre. Néanmoins le temps que représente la légende traditionnelle du Juif errant est particulier, car toujours linéaire, il a une origine, mais aussi une fin : le début, c'est la Passion du Christ dont il est témoin, tandis que la fin est le Jugement Dernier. Ce qui caractérise davantage encore la légende traditionnelle du Juif errant, c'est qu'elle abolit le fossé du temps qui se creuse entre le début et la fin pour réactualiser l'événement fondateur. Le Juif errant est condamné, par son manque d'humanité envers le crucifié, à marcher sans repos en témoignant parmi les hommes de la vérité de l'événement³⁸⁾. Voilà ce que signifie le temps chrétien manifesté par la légende.

Certes, notre conte lui-même trace un temps chrétien : la périodicité du temps se vérifie par le moment initial du récit, par le centenaire de Victor Hugo et par la résurrection qui a lieu chaque fois que le juif errant a cent ans. Puis l'horloge astronomique désigne le temps linéaire et continu qui contraste avec l'horloge juдаïque. Enfin, son héros parlant des « Quinze Signes du Jugement Dernier » (*Pr* I, p. 88), nous voyons qu'Apollinaire est conscient du temps linéaire et suspendu entre deux moments décisifs³⁹⁾. Néanmoins le Juif errant apollinarien n'accepte pas le chemin d'une rédemption. Il choisit plutôt un chemin « heureux et sans but » (*Pr* I, p. 92). Ce qui lui importe, c'est l'acte de " marcher " lui-même et d'être « depuis dix-neuf siècles le spectateur de l'Humanité qui [lui] procure de merveilleux divertissements » (*Pr* I, p. 89). Dans cette optique, l'image populaire du type 3 nous intéresse.

Il y a une différence nette entre les images populaires des types 1 et 2 et celle du type 3 : les premières, en racontant la Passion et les rencontres avec des gens, illustrent le temps chrétien alors que le type 3 présente un temps tout à fait autre. Les images du type 3, qui sont les plus répandues à l'époque d'Apollinaire, se caractérisent par leur figuration du " passant " dans

le temps. Pour mettre en relief le personnage principal en marche, elles suppriment l'arrière-plan, à savoir les épisodes présents dans les types 1 et 2 ; il n'y a plus le chemin du Calvaire ni les rencontres avec des bourgeois. En revanche est présenté un paysage de bord de mer avec parfois la représentation symbolique d'une ville avec un arbre, le Golgotha, et toujours un bateau qui flotte au loin. Ces images évoquent le voyage sans repos du héros, non par des scènes juxtaposées comme le font celles des types 1 et 2, mais par un paysage exotique. Quant au portrait du marcheur, il est plus proche du " réalisme " avec le type 3 qu'avec les deux autres. Surtout l'imagerie d'Épinal gravée par François Georgin souligne la force du personnage et la vivacité de sa marche. Toute cette effigie est construite en forme de X : la ligne que font sa jambe droite et son épaule droite croise celle que font sa jambe gauche et son épaule gauche ; le bâton qu'il tient de sa main droite consolide cette forme en X. Le bras gauche relevé parallèlement à la mer et l'index pointé dans le sens de la marche renforce la dynamique de l'image. C'est ainsi que le Juif errant, présenté comme un marcheur dans l'instant d'un temps suspendu est devenu « un véritable symbole iconographique du passage du temps, et non une simple allégorie visuelle⁴⁰⁾ ». L'éternel présent qui doit s'exprimer dans l'image populaire du type 3 est ainsi, paradoxalement, ce qu'apporte la sensibilité aiguë au passage du temps⁴¹⁾. C'est un sentiment que partage Apollinaire. En ce sens l'expression de l'immortalité dans le conte ne peut s'empêcher d'être parodique et caricaturale⁴²⁾.

3. Le Juif errant comme portrait de l'artiste ou du poète

Un autre courant de la vulgarisation de la légende du « Juif errant » que le conte d'Apollinaire rejoint, est la laïcisation du Juif errant. Relevons deux types de laïcisation : social et artistique. On doit la laïcisation sociale surtout à l'ouvrage d'Eugène Sue⁴³⁾, *Le Juif errant*, qui a influencé énormément à la fois le peuple bourgeois et le peuple modeste. Ce roman-feuilleton publié dans le journal anticlérical *Le Constitutionnel* du 25 juin 1844 au 12 juillet 1845 a largement changé la définition du personnage. Jusqu'alors le Juif errant, même s'il est graduellement devenu un personnage moralisateur⁴⁴⁾, reste toujours un témoin de la Passion du Christ et de l'histoire de l'Homme. Mais même si le Juif errant n'occupe pas une place centrale dans le roman d'Eugène Sue, il évolue en dehors du territoire proprement chrétien (les Jésuites y apparaissent comme le Malin) et il est réinterprété sous l'angle du positivisme⁴⁵⁾. Le Juif errant d'Eugène Sue, tout en étant poussé par « la main invisible⁴⁶⁾ » à marcher et emporté par « le tourbillon⁴⁷⁾ », comme dans la tradition, voit, avec sa sœur Juive errante (ce personnage est déjà une création nouvelle), « des populations misérables, vouées sans relâche à d'ingrats et rudes travaux⁴⁸⁾ ». L'auteur présente des tableaux de la société : tout un peuple de l'ombre, des

oubliés, des marginaux, et une réalité quotidienne du peuple dans ses recoins les plus sordides, de telle sorte que les lecteurs pensent que la société est responsable de ces malheurs. La figure du Juif errant illustre un écrivain, Eugène Sue, qui combat.

C'est dans ce contexte qu'apparaît une autre figure du Juif errant, une figure artistique. Nous la devons, par exemple, à Marc Chagall⁴⁹⁾, un des amis d'Apollinaire. Il occupe une place particulière parmi les artistes juifs qui ont présenté le Juif errant. Est bien connue la figure personnelle de notre héros dans ses tableaux, cette personne avec sa canne à la main et son ballot sur le dos. Pour lui le Juif errant est un motif chargé de sens qui intervient à chaque moment charnière de son existence et de son travail. Pour lui la canne et le ballot sont les objets inséparables du juif. Le tableau intitulé « Au-dessus de Vitebsk », peint en 1914, par exemple, montre un juif qui vole au-dessus des toits de la ville natale et qui jette un dernier regard sur les lieux du foyer dont il vient de se détacher. Cette image qui illustre à la fois le départ et la rupture a une signification décisive dans ses tableaux. Ici le Juif errant n'est plus un simple témoin, mais un être humain qui éprouve la solitude et l'exigence intérieure de la liberté⁵⁰⁾. Dans une perspective sociale, relevons également le tableau intitulé « Esquisse pour La Révolution » : le Juif errant occupe ici un coin, au bas d'une toile qui figure l'artiste, le rabbin et Lénine. Il est ici, certes, un témoin, un observateur de la Révolution. Mais comme le personnage d'Eugène Sue, le regard que l'artiste pose sur la société qui l'entoure a plus d'importance que celui d'un simple témoin de la tradition : il observe et s'engage également.

Même si Apollinaire emprunte à la légende la structure et les matériaux du conte, son Juif errant, en s'écartant de la tradition, est non moins laïcisé que celui de Sue et de Chagall : sa marche ne s'effectue pas sur la voie d'une rédemption, sa marche n'est pas non plus celle d'un vagabond " ordinaire ". Celui-ci, en général, est un va-nu-pied, un sans feu ni lieu et un sans-le-sou, tandis que notre héros chaussé de bonnes chaussures n'erre ni traîne. Il est bien accueilli. Son itinéraire semble délibéré, voulu, comme s'il avait une volonté, car ce marcheur définitif précise, sans hésiter, qu'il était à tel endroit, à telle date, par exemple le 21 juin 1721 aux porte de Munich et en mars 1902 à Prague. Son optimisme n'est pas médiocre, va même à l'extrême. Il éprouve une gaieté, même une ivresse sexuelle et un enthousiasme dionysiaque.

Cette inspiration sexuelle et dionysiaque pourrait nous permettre d'avancer une hypothèse, à savoir que le Juif errant d'Apollinaire joue le rôle du " satyre " au sens où Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*⁵¹⁾ le conçoit pour la tragédie grecque. La lecture de ce philosophe allemand par Apollinaire, son aspiration à la Vie, le regard qu'il porte sur la religion catholique comme son idée de poète consistant à mettre un créateur à la place de Dieu, tout nous incite à soutenir cette hypothèse. De plus, elle peut être étayée par le mot « surhumain » prononcé par le Juif errant dans le conte, notion nietzschéenne par excellence⁵²⁾.

Des remords ? Pourquoi ? Gardez la paix de l'âme et soyez méchant. Les bons vous en sauront gré. Le Christ ! je l'ai bafoué. Il m'a fait surhumain. Adieu !... (Pr I, p. 92)

« Surhumain », car d'abord notre héros ne connaît pas la mort. Mais si l'on relie ce mot à une autre idée artistique de Nietzsche, on se rend mieux compte de l'enthousiasme du Juif errant, du rapport entre le narrateur et le héros et de la véracité de la création d'Apollinaire. À notre avis, le narrateur joue le rôle du « chœur »⁵³⁾. Le livre de Nietzsche commence ainsi : « l'évolution de l'art est liée à la dualité de l'apollonien et du dionysien », et il incite à vivre en soi-même la frayeur et l'ivresse que l'art grec apportait aux citoyens. Dans ce livre, Nietzsche s'identifie aux Grecs anciens, s'enthousiasme pour leur art et vit d'enchantement. Selon la tradition, la tragédie grecque⁵⁴⁾ provient d'un chœur antique qui constituait le drame primitif. Pour expliquer la notion de chœur, Nietzsche reprend la théorie de Schiller selon laquelle « le chœur est un rempart vivant dont s'entoure la tragédie, pour rester pure et se séparer du monde réel, et pour sauvegarder son domaine idéal et sa liberté politique⁵⁵⁾ ». Le chœur, donc, selon lui, permet au théâtre tragique de s'affranchir « d'une servile imitation de la réalité⁵⁶⁾ ». Cependant, il ne s'agit aucunement ici d'un monde de fantaisie, de mensonge, mais plutôt d'un monde doté d'une essence de réalité, et d'un noyau de vraisemblance. En effet, le chœur montre une « image plus vraie, plus réelle, plus complète de l'existence que l'homme civilisé qui se considère généralement comme l'unique réalité⁵⁷⁾ ». C'est précisément ce que montre la poétique d'Apollinaire. Mais comment cela est-il possible ? Le chœur de la tragédie imite par des moyens artistiques le satyre qui symbolise la toute-puissance sexuelle de la nature. Nietzsche ajoute que « l'enchantement est la condition préalable de tout art dramatique ». Sous ce charme envoûtant, le chœur se transforme en un groupe d'hommes « qui ont entièrement perdu le souvenir de leur passé familial, de leur position sociale⁵⁸⁾ », en un être fondu dans une unité exaltée, autrement dit, en satyre. Et dans sa métamorphose le chœur adopte la nouvelle vision propre au drame. Ainsi considère-t-il empiriquement les êtres qui jouent sur la scène comme des êtres réellement vivants.

Dans cette optique, le chœur antique joue un rôle de rempart qui écarte la réalité, et le satyre qu'imite le chœur est porteur des puissances sexuelles de la nature et d'une force d'envoûtement qui abolit le fossé du temps comme celui qui existe entre lui et le spectateur. Si l'on applique cette théorie à notre conte, le narrateur joue un rôle semblable à celui du chœur de la tragédie grecque (dans ce cas, le Juif errant joue le rôle du satyre). Dans cette perspective, le geste énigmatique de l'employé au début du conte : tirer de sa poche un billet depuis longtemps utilisé et grasseyé, le déchirer en deux, en donner la moitié au narrateur, semble un geste magique qui crée l'enchantement de celui-ci jusqu'à ce que le geste d'un vieux juif à l'allure de prophète déchirant sa chemise diagonalement mette un terme final à ce

charme. Entre ces deux gestes, le narrateur, envoûté par le dialogue avec un être analogue au satyre, se voit accompagné d'un Juif errant qui vit et agit devant lui. Il apparaît ainsi comme un vrai témoin, rôle principal de la légende.

Il ressort de notre étude qu'Apollinaire extrait la légende du Juif errant de son contexte chrétien, la transforme et crée la figure d'un poète qui ouvre le monde des merveilles. Le Juif errant, le guide, est seul comme Apollinaire : « Le poète, par la nature même de ses explorations est isolé dans le monde nouveau où il entre le premier » (*L'Esprit nouveau et les Poètes*, *Pr* II, p. 951). Le sentiment de la solitude chez le Juif errant comme chez le narrateur est dominant dans le conte. Le guide, comme Apollinaire, a besoin des autres, de rencontres avec les autres qui l'accueillent tout en sauvegardant son être personnel. Ces rencontres avec les autres font de lui ce qu'il est, comme cela est chanté dans « Cortège » : « Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même / Amenaient un à un les morceaux de moi-même » (*Po*, p. 75). L'art de l'« amphionie » séduira les poètes qui viendront après Apollinaire, ainsi les surréalistes. La poétique apollinairienne favorise les lieux en quoi s'ouvre l'expérience du temps. Le passage ou l'errance est un des sujets les plus importants pour le poète. Nombreux sont ses poèmes qui l'illustrent. Il déclare encore dans « Cortège » : « Je ne vis que passant ainsi que vous passâtes » (*Po*, p. 76). Mais il sait également le caractère instable et fugitif de l'errance. C'est pourquoi qu'il ajoute dans « Le Musicien de Saint-Merry » : « Je chante la joie d'errer et le plaisir d'en mourir » (*Po*, p. 188). D'autre part, le narrateur se présente comme un témoin, comme un passant lui aussi. Le témoin a vécu l'expérience dont il témoigne et la raconte ensuite. Cette position de relais, Apollinaire la revendique clairement parce qu'il cherche à se retrouver et à retrouver ses idées poétiques dans les productions des autres, puis à les transmettre. Tel est le sens de l'aventure poétique d'Apollinaire qui se dégage du « Passant de Prague », conte écrit en 1902, l'année où parurent ses premiers contes dans *La Revue Blanche* sous la signature de Guillaume Apollinaire.

Notes

Les 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*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », I, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, 1977 [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) Apollinaire lui-même a été guide en 1913 pour la *Société de conservation du Paris pittoresque*.
- 2) Voir la note de Michel Décaudin. (*Pr* I, p. 1113).
- 3) *Lettres à Madeleine*, édition revue et augmentée par Laurence Campa, Gallimard, 2005, p. 104.
- 4) Le mot « fou » apparaît aussi dans « Zone » : « Tu as souffert de l'amour à vingt et trente ans / J'ai vécu comme fou et j'ai perdu mon temps » (*Po*, p. 42). « Zone » peint mieux le sentiment d'un amoureux : « Tu es dans le jardin d'une auberge aux environs de Prague / Tu te sens tout heureux une rose est sur la table / Et tu observes au lieu d'écrire ton conte en prose / La cétoine qui dort dans le cœur de la rose ». Il se sent d'autant plus esseulé qu'il a vécu ce moment heureux dans une auberge de Prague. La mélancolie est devenue tenace et profonde dans le souvenir de la lumière et de l'ombre de la rose. Ainsi ne peut-elle se consoler de l' " absence " d'amour, douleur qui ne quitte jamais le narrateur.
- 5) Dans « Zone », Apollinaire affirme plus clairement le lien entre cette horloge et son regard mélancolique sur la vie : « Et tu recules aussi dans ta vie lentement » (*Po*, p. 42).
- 6) Voir Robert Couffignal, « Zone » d'Apollinaire, *structure et confrontations*, Lettres Modernes Minard, « Archives Guillaume Apollinaire » 4, 1970.
- 7) Voir *La lecture de Kafka, Discussion et symposium*, Hiroshi Ikeda, Fujihiko Kōmura, Akira Kogishi, Osamu Nomura, Otohira Mihara, Sinshindo, 1982, p.10. [『カフカの解説—徹底討議「カフカ」シンポジウム』, 池田浩士, 好村富士彦, 小岸昭, 野村修, 三原弟平, 駸々堂] La figure dans p.10 représente les classes sociales composant la ville de Prague en 1900. Elle illustre la situation particulière des Juifs qui n'appartiennent ni à la société allemande ni à la société tchèque.
- 8) Les *Sokols* que le narrateur remarque étaient un mouvement nationaliste tchèque datant de 1862 et mêlant des activités sportives et culturelles. Liés à la renaissance nationale tchèque de la fin du XIX^e siècle, et plus généralement à la montée du sentiment national slave, les *Sokols* se montrèrent alors très francophiles, ce qui apparaît clairement dans le texte.
- 9) En ce qui concerne le rapport d'Apollinaire avec la culture juive, on sait qu'il s'y intéresse profondément au point qu'il a été considéré comme un juif. On sait également qu'il avait des amis proches qui étaient juifs, par exemple Max Jacob, Henri Hertz, et les Molina. Les personnages juifs sont aussi récurrents dans sa poésie et sa prose : ainsi, il chante dans « Zone » les rues où habitent les juifs, et c'est un juif qui a tiré Marizibill d'un bordel de Shangai pour la transférer dans celui de Cologne ; dans la prose, on peut relever non seulement « Le Juif latin », mais encore un « vieux rabbin prophétique de Dollendorf » dans le chapitre « Voyage » du *Poète assassiné*, qui rencontre Croniamantal au bord du Rhin la nuit de Noël (*Pr* I, p. 283) ; et dans *La Femme assise*, le juif appelé Chéri de Mandoza discute avec le chef Indien appelé Milopitz sur leur filiation ethnologique et

culturelle (*Pr* I, p. 465). Ensuite il présente des souvenirs liés aux Juifs dans « Le Départ de l'ombre » : le rôle de tirer un numéro dans le loto est dévolu à un enfant juif. Puis la pratique de la divination par les ombres revient à un juif David Bakar. Il apparaît ainsi que son intérêt pour le peuple juif et sa culture n'est pas médiocre. En outre, il est certain qu'Apollinaire s'intéresse, à travers ses amis juifs, à la musique, à la peinture et même à la " psychanalyse " propres à la culture juive. Prague est alors remarquable par l'irradiation de cette concentration culturelle juive qui attire le poète. Il n'y a pas d'étude qui englobe l'intérêt de grande envergure du poète pour le peuple et la culture populaire.

- 10) Voir Louis Brunet, « Réalité et illusion dans les récits d'Apollinaire et de Kafka, quelques similitudes », *Apollinaire à livre ouvert*, Actes du Colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002, Université Charles de Prague, 2004, p. 55-68.
- 11) Rainer Maria Rilke, *Histoires pragoises*, traduction de l'allemand par Maurice Betz, Hélène Zylberberg et Louis Desportes, Préface par Lionel Richard, Seuil, « Points », 1997.
- 12) Selon la tradition générale, l'hôtel de ville juif ne fut pas autorisé à avoir une horloge. Cela signifie que le quartier juif de Prague eut une importance particulière dans le centre de l'Europe. Voir *Prague*, Gallimard, « Encyclopédies du Voyage », 2012, p. 191.
- 13) Selon Jean-Claude Schmitt, le récit du Juif errant a changé énormément de signification entre les XVII^e et XVIII^e siècles. Parmi les changements, celui de la représentation de l'espace est important : ce n'est plus l'Orient chrétien, réservoir de merveilles, où un informateur venu de Jérusalem affirme avoir vu le Juif errant. À l'époque moderne, depuis surtout le XVIII^e siècle, l'errance du Juif errant s'effectue à travers l'Europe. Voir, *Le Juif errant, un témoin du temps*, Musée d'art et d'histoire du Judaïsme, 2001, p. 72-73.
- 14) Avant Matthieu Paris, il n'existe pas la légende du Juif errant. C'est lui qui recueille la légende en 1228. D'après Gaston Paris, la parole de Jésus varie selon les époques : Selon Matthieu Paris le Christ dit « Et toi, tu attendras que je vienne ». Gaston Paris dit que le fait que le Juif errant n'attend plus le retour du Jésus est une des conditions importantes qui soutiennent la légende populaire qui insiste sur l'errance éternelle. Voir Gaston Paris, *Légendes du Moyen âge*, Hachette, 1904, p. 4 (<http://www.biblisem.net/etudes/parislje.htm>).
- 15) Nous relevons ces trois éléments tant pour nous rappeler le caractère commun de la légende populaire que pour mettre en relief la singularité du Juif errant d'Apollinaire.
- 16) Scotte Bates a étudié, dans l'article « " Simon mage " et Isaac Laquedem », cette longue énumération d'auteurs qui ont écrit sur le Juif errant. Voir *Guillaume Apollinaire* 4, 1965, p. 68-77.
- 17) En ce qui concerne les imageries populaires, nous avons consulté le livre de Chamfleury et l'article de Frédéric Maguet « Le Développement du thème du Juif Errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe », *Le Juif errant, un témoin du temps, op. cit.*, p. 91-107.
- 18) Frédéric Maguet, *ibid.*, p. 92.
- 19) *Idem.*
- 20) Jean-Claude Schmitt a réfléchi sur la différence entre le récit médiéval du Juif errant et sa version moderne. Selon lui, en dehors de ce point il y a trois autres points à souligner : « ce n'est plus l'Orient [...] mais l'Occident ; ce n'est plus l'attente eschatologique du

témoin du Christ, mais l'errance d'un étrange vagabond ; ce n'est plus le temps chrétien eschatologique, mais l'espace d'une Europe mieux consciente de ses limites et de ses routes [...]». *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2001, p.415.

- 21) Frédéric Maguet, *op. cit.*, p. 96.
- 22) Selon Champfleury, on tire, depuis plus d'un siècle, chaque année, l'image à des milliards d'exemplaires. Voir *Histoire de l'imagerie populaire*, « Le Juif errant », E. Dentu, Éditeur, Libraire de la société des gens de lettres, 1869, p. 1-104.
- 23) Dans la préface de *Légendes pour les enfants arrangées* par Paul Boiteau et illustrées par Bertall, Paris Hachette, 1857, Paul Boiteau fait une présentation de ce livre pour les enfants. Celui-ci, tout en respectant l'idée de « La Bibliothèque bleue », introduit deux nouveautés : L'histoire de Dagobert et Le Juif errant. Or, « La Bibliothèque bleue » a joué un grand rôle dans l'histoire des lectures populaires et des amusements de l'enfance. Pendant plus de deux siècles, le XVII^e et le XVIII^e, elle a été une encyclopédie toute spéciale des romans, légendes, fabliaux, chansons, et satires de la France. Et le livre pour les enfants que nous avons relevé était largement lu à l'époque d'Apollinaire.
- 24) Par exemple voici *Légendes pour les enfants* que l'enfant Apollinaire a certainement lu. Dans ce livre, le Juif errant appelé Isaac Laquedem se rappelle obsessionnellement la scène « des premiers jours de sa punition et raconte la lutte qu'il a eu à subir contre les premiers coups de son infortune », puis il rencontre des misères et des douleurs terribles à tous les points de vue, moraux ou physiques, pour qu'il se repente de son premier péché. Ce qui intéresse, c'est que l'histoire est accompagnée de moralités. Voir *Légendes pour les enfants*, *op. cit.*
- 25) Voir *Le Juif errant, un témoin du temps*, *op. cit.*, p. 225-226.
- 26) Il y a une autre plainte répandue au XIX^e siècle (Voir *Le Juif errant, un témoin du temps*, *op. cit.*, p. 224). Elle fut écrite par Pierre-Jean Béranger sur la musique de Gounod. Ce qui la caractérise, c'est la tonalité romantique et l'expression symbolique. Puis impressionnante est la présence forte d'un tourbillon qui arrache soudain le Juif errant et l'emporte toujours plus loin. Ce « tourbillon » inspire, à nos yeux, l'œuvre d'Apollinaire. Ce n'est pas dans *Le Passant de Prague*, mais dans le manuscrit devenu le chapitre XV « Voyage » du *Poète assassiné* que le Juif errant écoute le tourbillon qui « souffle avec rage » (la plainte) et « gronde » (la plainte). Et ce « violent coup de vent » (Apollinaire, *Pr* I, p. 1253) repousse le Juif errant et l'empêche de traverser le Rhin la nuit de Noël et de « boire d'excellents vins de Moselle » avec des étudiants dans une taverne.
- 27) Frédéric Maguet, *op. cit.*, p. 96. Il explique les trois types en montrant plusieurs images.
- 28) Si le caractère fondamental du Juif errant de la légende réside dans son rôle à la fois de témoin et d'acteur, le narrateur du conte joue le même rôle : il est un témoin direct du Juif errant et il participe à son errance.
- 29) Nous avons relevé le caractère vestimentaire du Juif errant à partir des images dans le catalogue du *Juif errant, un témoin du temps*, *op. cit.*, p. 173-199.
- 30) À propos de Sainte Véronique, il faut lire un conte « La Serviette des poètes » : après la mort de quatre poètes, une seule serviette utilisée tour à tour par eux désigne leur visage

dans ses quatre coins. Le narrateur renvoie cette évocation des visages de la serviette au linge de Sainte-Véronique.

- 31) Par exemple, Voltaire présente, dans *Candide*, en s'inspirant d'un livre relatif à l'Inquisition, la procession d'« un bel auto-dafé », à laquelle se mêlent le docteur Pangloss et son disciple Candide vêtus comme des condamnés : la mitre et le casque jaune de Candide « étaient peints de flammes renversées et de diables qui n'avaient ni queues ni griffes ; mais les diables de Pangloss portaient griffes et queues, et les flammes étaient droites ». On voit qu'il y a une similitude entre le masque du conte d'Apollinaire et la mitre et le casque peints du conte de Voltaire, du point de vue de la forme et de la couleur. En outre dans les deux contes, les condamnés marchent en procession. Dans *Candide* de Voltaire, Pangloss sera pendu. Voir *Candide ou l'optimisme*, Chapitre sixième, Pocket, « Pocket classique », 1989, p. 41. Ce qui nous frappe dans la similitude de la représentation des cortèges de Voltaire d'une part et d'Apollinaire de l'autre, c'est que chez les deux écrivains, pour le dire avec André Maurois, « la folie de l'univers y est à la fois exprimée par le désordre des idées, et dominée par le rythme ». Voir André Maurois, *Lecture, mon doux plaisir*, Librairie Arthème Fayard, 1957, p. 56. Par ailleurs, Thelma Fenster et Daniel Lord Smail, pour montrer comment se créent les réputations sinistres au Moyen Âge, présentent une image. Elle montre un condamné qui, pour avoir fait un faux témoignage, a, toujours en procession, la langue percée par une broche en fer, ce qui fait penser à la « langue immense, plate, étroite et roulée » (*Pr* I 86) du juif de Prague. Voir Thelma Fenster & Daniel Lord Smail, *Fama. The Politics of Talk and Reputation in Medieval Europe*, New York and London, Cornell University Press, 2003, p. 81-82.
- 32) La violence déchaînée du peuple provoquera plus tard la mort du poète Croniamantal.
- 33) *Légendes pour les enfants*, *op. cit.*, p. 316.
- 34) *Prague*, *op. cit.*, p. 51-52.
- 35) La célébrité de cette musique nationale et populaire se vérifie dans de nombreux morceaux de polka que le compositeur tchèque Smetana (lui-même excellent danseur) composa, et dans ses opéras inspirés par cette musique. L'enthousiasme populaire pour la polka se reconnaît, par exemple, dans *La Fiancée vendue* de Smetana dont le premier acte finit sur une célébration de cette danse.
- 36) L'idée de l'immortalité l'intéresse depuis toujours ; il la présente à plusieurs reprises dans d'autres personnages qui ne connaissent pas la mort comme l'Enchanteur pourrissant, le Roi-lune, La Chasse à l'aigle.
- 37) Voir l'article de Jonathan Skolnik, « Le Juif errant et le temps historique, images littéraires des temps modernes », *Le Juif errant, un témoin du temps*, *op. cit.*, p. 141.
- 38) Voir Jean-Claude Schmitt, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 2001, p. 398. Or il faut remarquer que l'abolition de la distance temporelle exercée par la pratique chrétienne intéresse Apollinaire, car il joue à plusieurs reprises dans les contes avec les procédures qui visent à abolir le temps. Par exemple, dans « Le Sacrilège », le poète use de l'idée de la messe et du sacrement de l'eucharistie, lesquels quotidiennement reproduisent les gestes, les paroles et la réalité du sacrifice du Christ crucifié, en faisant commettre au Père Séraphin le péché

- mortel de ne pas se confesser avant de recevoir le pain eucharistique. Par ailleurs il aime évoquer les reliques, par exemple dans « Sainte Adorata ».
- 39) Quant au caractère linéaire et segmentaire du temps chrétien, ce thème figure dans d'autres proses. En particulier dans *La Gloire d'olive* qu'il « avait peut-être entrepris dès 1901, dont il a perdu le manuscrit dans le train et qu'il n'a jamais « eu le courage de [le] reprendre ». Son intérêt pour la fin du monde est si fort que, selon une note de Michel Décaudin, il n'a jamais abandonné ce projet. Il a utilisé, en effet ce roman avorté pour composer les chapitres XV « Voyage », XVI « Persécution » et XVII « Assassinat » du *Poète assassiné*. D'autre part, il s'intéresse également au millénarisme chrétien, issu de l'Apocalypse de Saint Jean et des prophètes du judaïsme antique. C'est ce que montre le manuscrit de *La Femme assise*. Voir *Pr I*, p. 1379.
- 40) Frédéric Maguet, « Le développement du thème du Juif errant dans l'imagerie populaire en France et en Europe », *Le Juif errant, un témoin du temps, op. cit.*, p. 98. Maguet indique que le temps est lui-même symbolisé par le Juif errant : « saisissant ainsi le marcheur dans l'instant d'un temps suspendu, comme si le personnage, vu à travers une fenêtre trop étroite, devait disparaître sitôt qu'aperçu » (*ibid.*, p. 106). Par ailleurs il compare cette image à l'imagerie populaire intitulée *Le Degré des âges* dans laquelle est représentée une morale sociale selon les différents âges et il explique que celle-ci figure le temps extérieur à l'homme alors que le Juif errant de l'imagerie, surtout du type 3, est « porteur d'une morale plus existentielle, par ses liens à la sphère religieuse » (*ibid.*, p. 98).
- 41) Quand nous comparons le type 3 de l'imagerie populaire du Juif errant avec une autre image populaire, nous comprenons mieux la sensibilité au temps que montre le type 3. Il s'agit de l'image des *Degrés des âges*.
- 42) Choisir la forme du conte pour s'exprimer, ou faire le geste de raconter, cela signifie déjà quelque rapport avec la mort. Notons qu'un conte est, selon la tradition, raconté souvent au moment des veillées funèbres. Voyons la réflexion de Walter Benjamin sur le déclin du conte, signe d'un changement de l'idée de la mort au XIX^e siècle : « Or, c'est surtout chez un mourant que prend forme communicable [...] la vie qu'il a vécue, c'est-à-dire la matière dont sont faites les histoires. De même qu'au terme de son existence, il voit défiler intérieurement une série d'images — visions de sa propre personne, dans lesquelles, sans s'en rendre compte, il s'est lui-même rencontré —, ainsi, dans ses expressions et ses regards, surgit soudain l'inoubliable, qui confère à tout ce qui a touché cet homme l'autorité que revêt aux yeux des vivants qui l'entourent, à l'heure de la mort, même le dernier des misérables. C'est cette autorité qui est à l'origine du récit. » (« Le conteur », Walter Benjamin *Œuvres III*, « folio / essais », Gallimard, 2000, p. 130). Selon le philosophe, le conte est comme un travail artisanal qui se transmet de génération en génération ; de ce fait il y a dans le conte des couches superposées de temps. Cette longue tâche est impliquée nécessairement dans la naissance d'un conte. Elle évoque en quelque sorte l'idée d'éternité qui s'articule à celle de la mort.
- 43) Eugène Sue, *Le Juif errant*, préface et chronologie de Francis Lacassin, Robert Laffont, « Bouquins », 1983, 2010.
- 44) Par exemple, le livre pour les enfants répandu à l'époque du poète que nous avons déjà

cité se clôt sur une moralité : Que le Juif errant existe / Ou bien qu'il n'existe pas, / Dans le voyage si triste / Qu'il accomplit ici-bas, / Voyez une austère image / Du sort de l'humanité : / L'homme sans cesse voyage / Du moins bien vers le mieux : voilà la vérité. (*Légendes pour les enfants, op. cit.*, p. 321).

- 45) Voici l'intrigue du *Juif errant* d'Eugène Sue en quelques lignes : en 1832, sous la monarchie de Juillet, l'ordre des jésuites met en œuvre les moyens les plus criminels pour s'accaparer la fabuleuse fortune léguée par Marius de Rennepont – protestant assassiné deux siècles auparavant – en éliminant ses héritiers. Les Rennepont sont les descendants de la sœur du Juif errant. Celui-ci, aidé par Hérodiade – l'épouse maudite du roi Hérode – qui l'a précédé dans son sort comme juive errante, s'efforce de mettre les entreprises des jésuites en échec. Les héritiers, dispersés à travers le monde, sont réunis à Paris et succombent – sauf un – finalement à leurs ennemis. Toutefois, leurs persécuteurs seront anéantis dans le dénouement de la lutte et la rédemption des deux Juifs errants s'accomplira.
- 46) Eugène Sue, *op. cit.*, p.117.
- 47) *Idem.*
- 48) Eugène Sue, *ibid.*, p. 118.
- 49) Avant Chagall, il faut relever Gustave Courbet. Celui-ci peint en 1854 un tableau dont le titre est « La Rencontre ou Bonjour Monsieur Courbet » dans lequel l'artiste rencontre un bourgeois sur son chemin, thème fréquent dans la légende du Juif errant. Cette œuvre doit non seulement être considérée comme un portrait de l'artiste en Juif errant, mais aussi comme un portrait de Courbet en homme libre. On peut reconnaître dans la figure du peintre le porteur d'une mission qui possède une fière allure, la liberté d'un homme dont les gestes sont comme conscients du rôle majeur joué par l'artiste (le Juif errant) dans la société. En effet, des figures de l'artiste en Juif errant se multiplieront par le fait de la présence de nombreux artistes étrangers venus à Paris au tournant du XX^e siècle. Marc Chagall en est un.
- 50) Il faut remarquer également le tableau intitulé « Le Juif errant » peint entre 1923 et 1925. À la différence du tableau relevé ci-dessus, il présente le personnage avec sa canne et son ballot au centre et sa représentation est massive. Ce tableau est comme une allégorie de l'errance de l'artiste.
- 51) Le titre originel en France est : *L'Origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, traduit de l'allemand en 1901 par Jean Marnold et Jacques Morland, notes par Henri Albert qui commence la traduction des œuvres de Nietzsche au *Mercure de France*. Notre référence est : *La Naissance de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, traduit par Jean Marnold et Jacques Morland, traduction révisée par Jacques Le Rider dans *Œuvres*, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, 2004, p. 1-130, surtout les chapitres 7 et 8, p. 55-64.
- 52) Au sujet du rapport entre Apollinaire et Nietzsche, même si ce rapport n'est pas médiocre, il n'y a pas d'étude convaincante. Pourtant voir Laurence Campa, « Indéfinie définition de la poésie chez Apollinaire », *Définitions et redéfinitions de la poésie française (1900-1939)*, Varsovie, Publications de l'Université de Varsovie, 1999 ; Claude Debon, « Apollinaire et la pensée nietzschéenne », *Apollinaire au carrefour des cultures*, Tunis, Publications de l'ENS, 1998 ; Laurence Campa, *Apollinaire critique littéraire*, Honoré Champion, 2002, p. 95-99.

- 53) Il semble que ce rôle de “ chœur ” occupe une place importante dans le conte d'Apollinaire. Claude Debon remarque que Guyame joue un « rôle traditionnellement dévolu au chœur dans la tragédie antique » dans « *Que vlo-ve ?* ». « Lecture de *Que vlo-ve ?* », *Apollinaire au tournant du siècle, Les Cahiers de Varsovie* 11, Varsovie, Éditions de l'Université d Varsovie, 1984, p. 192-193.
- 54) Voir Roland Barthes, « Le théâtre grec », *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, p. 513-536,
- 55) Nietzsche, *op. cit.*, p. 57.
- 56) *Idem.*
- 57) *Ibid.*, p. 59-60.
- 58) *Ibid.*, p. 62.