

Apollinaire et le folklore

— une lecture de « Giovanni Moroni » et « Le Départ de l'ombre » —

Ikuko MORITA

« La religion seule est restée toute neuve... »

« Zone »

Les contes situés au milieu de *L'Hérésiarque et Cie* et dans les pages du *Poète assassiné* montrent que l'univers apollinarien a un rapport étroit avec le « folklore »¹⁾. Ces contes sont fortement colorés de cultures traditionnelles de diverses régions européennes : romaine, piémontaise, bosniaque, hanovrienne, et wallonne. Leurs principaux sujets sont la danse régionale, les superstitions, les jeux, la légende populaire, thèmes que la notion de « folklore » recouvre.

Avant d'aborder le monde folklorique d'Apollinaire, il faut faire remarquer que l'actualité des recherches folkloriques est féconde de la deuxième moitié du XIX^e siècle à la première moitié du XX^e siècle ; la notion d'art populaire s'établit peu à peu et s'affirme. Elle a surgi d'abord dans les milieux proches de l'avant-garde littéraire et artistique, de Champfleury à Gauguin affirmant une nouvelle possibilité à reconnaître le « beau » qui va bientôt s'étendre à l'art naïf et à l'art nègre. Apollinaire lui-même participera à l'établissement de cet art dans l'art plastique, et l'art magique du Surréalisme suivra enfin cette recherche artistique et poétique. C'est également à cette époque qu'Emile Durkheim a établi la sociologie française sur les fondements d'une science des mœurs et des coutumes et en a fait des cours à la Sorbonne. De l'autre côté, Arnold Van Gennep a régulièrement écrit une chronique intitulée *Ethnologie, Folklore*, dans le *Mercure de France*, de 1905 à 1949, en faisant, avec une méthode scientifique, la description ethnographique de « mœurs et coutumes » de la France. Van Gennep donc côtoyait, dans le *Mercure*, Apollinaire qui y établissait, après 1911, *La Vie anecdotique*.

Le rythme accéléré des explorations et des enquêtes coloniales, et la quête de l'identité nationale aident et accentuent l'intérêt des Français pour le folklore à la fois étranger et français. Rappelons-nous aussi le palais du Trocadéro inauguré au moment de l'Exposition de 1878 qui était le symbole d'une curiosité pour l'exotisme. L'intérêt pour le folklore en France est vraiment vif jusqu'à ce qu'Apollinaire écrive, en juillet 1914, dans *Paris-Journal* : « L'art populaire est décidément dans une bonne passe. [...] on s'en occupe dans tous les pays [...] les amateurs, les marchands et les musées

ramassaient ses productions [...]. » (*Pr* II 844)

Apollinaire lui-même s'intéresse au folklore. On dit plutôt qu'il a beaucoup d'expériences là-dessus, que ce soit vécu ou que ce soit livresque : sa naissance à Rome et son enfance au bord de la Méditerranée, les voyages dans les régions wallonne et rhénane, la lecture dans les bibliothèques, surtout de *Kryptadia*, livre consacré au folklore érotique européen. Mais ce qui charme le poète dans le folklore, ce n'est pas seulement le côté pittoresque et exotique, mais le côté vif, étrange, débridé, irrationnel. C'est comme Picasso qui n'est pas seulement attiré, dans l'art nègre, par sa représentation formelle traditionnelle, mais aussi par l'énergie débridée, les forces d'une forme mutilée, un élan et une explosion tout azimut. Il faut donc s'attarder sur l'attitude et l'intérêt d'Apollinaire pour l'art nègre et l'ethnologie.

Quant à la découverte de l'art exotique, nègre et océanien et à sa collecte, on sait bien que le poète était un des précurseurs, qui trouvaient la Beauté dans les objets fétiches comme ses amis peintres Matisse, Vlaminck et Picasso²¹. Il a également collaboré, sous un pseudonyme, à deux revues, *Sculptures nègres* en 1917 et *Les Arts à Paris* en 1918, que Paul Guillaume a publiées en vue de la promotion tant de l'art nègre que de l'art moderne. Dans les activités liées à la recherche de l'art exotique, Apollinaire, lui qui a choisi de vivre dans une chambre dont le mur est décoré d'objets fétiches, prend ses distances vis-à-vis des deux attitudes dominantes marquées par des intérêts commerciaux : d'abord, dans un article de 1909 et aussi dans celui de 1912, il reproche au musée de satisfaire la curiosité simplement ethnographique. Il dit que : « Jusqu'à présent on n'a guère admis les œuvres d'art issues de ces pays que dans les collections ethnographiques où elles ne sont conservées qu'à titre de curiosité, de document, pêle-mêle parmi les objets les plus vulgaires, les plus communs et parmi les productions naturelles de leurs régions » (*Pr* II 123).

D'autre part dans un article écrit en 1917 intitulé avec une ironie « Mélanomanie et mélanophilie », il montre son mécontentement envers une attitude exclusivement artistique des artistes : « Depuis quelques années, des artistes, des amateurs d'art ont cru pouvoir s'intéresser aux idoles de l'Afrique et de l'Océanie au point de vue purement artistique et en faisant abstraction du caractère surnaturel qui leur était attribué par les artistes qui les sculptèrent et les croyants qui leur rendaient hommage » (*Pr* III 252). Pour le poète il importe d'apprécier simultanément les deux côtés, esthétique et ethnographique, que possèdent les objets fétiches. Nous nous rappelons les vers de « Zone » :

Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances (« Zone », *Po* 44)

Certes, il s'aperçoit bien de ce que la représentation et les formes de ceux-ci correspondent juste à

son esthétique qui condamne le réalisme de la vision et l'analyse psychologique au nom de la vraie réalité de la conception. Mais en même temps, il en est profondément attiré par la force mystérieuse et magique qui ne cesse d'inviter les hommes à une communion à la fois intime et provocante avec l'univers. Il en est de même du folklore français et, dans son cas, rhénan, wallon, romain, bosniaque, et juif.

Or, si nous abordons, dans le présent article, surtout les superstitions, question qui est au cœur de la problématique sur la croyance populaire, c'est que nous savons bien qu'Apollinaire est un poète qui, sa vie durant, s'identifia à l'image du « prophète », à Merlin, ou au Christ. De plus il nous semble qu'il y a une clé de la création apollinairienne dans l'idée que le poète se fait de la superstition. Toutes ses œuvres, de *L'Enchanteur pourrissant* à *Calligrammes*, l'attestent bien. Il pense que le rôle principal du poète est de prédire. Mais les prédictions d'Apollinaire sont tout à fait originales et personnelles. C'est parce qu'elles sont ancrées profondément dans la croyance populaire, la prophétie populaire et les superstitions. Il croit qu'il y a dans les superstitions une autre manière de concevoir le monde. Il se tourne vers ceux qui croient et qui en ont la pratique et avec sa curiosité exceptionnelle il cherche à voir comment ils perçoivent la nature, l'environnement ou le corps et comment ils expriment leurs perceptions en leurs langues et à travers leurs comportements. La superstition n'est pas la pensée dégradée d'une époque plus ancienne ni celle d'un peuple primitif. À notre temps qu'on appelle « l'Ère de la révolution informatique », la superstition n'est pas morte. Elle est un des modes de pensée qui présentent la plus grande permanence. Mais il ne s'agit pas ici de chercher des éventuelles influences d'une telle ou telle superstition sur l'œuvre du poète, ni de considérer des caractères religieux de la croyance populaire chez lui. Ce que nous voulons montrer, c'est la puissance de provocation que suscitent les images qu'Apollinaire illustre à travers les superstitions, les prophéties populaires, la croyance populaire dans son œuvre. Son œuvre se rattache au monde des signes prophétiques, plutôt individuels que collectifs, comme l'indique un passage du « Passant de Prague » où le narrateur reconnaît dans les veinures dessinées sur une améthyste son visage « affolé » : « C'est mon visage, m'écriai-je, avec mes yeux sombres et jaloux » (Pr I 89).

Certes nous ne pouvons pas mettre sur le même plan ce qu'il écrit dans les articles de journaux et de revues et ce qu'il présente dans son œuvre littéraire. Mais la compréhension de cette dimension de sa curiosité et de son approche à travers ses propos journalistiques nous permettra de mieux saisir sa façon de transformer ce sujet en création. Car ce que l'observation de la croyance populaire et de la superstition lui permet de faire, c'est de créer son propre signe individuel, sous le masque de l'image vivante de la croyance populaire. Nous aborderons donc, d'abord, son expérience vécue et ses propos dans *La Vie anecdotique, Chroniques et échos*.

1. Les expériences vécues d'Apollinaire et son temps

Deux épisodes sont très connus : un jour de l'année 1911, le poète est allé chez une voyante qui s'appelait Mme Violette Deroy pour écouter des prédictions qui se réaliseraient dans quelques mois. Il a été tellement étonné qu'il a écrit un poème intitulé justement « Sur les prophéties » :

Mais Madame Deroy est la mieux inspirée

La plus précise

Tout ce qu'elle m'a dit du passé était vrai et tout ce qu'elle

M'a annoncé s'est vérifié dans le temps qu'elle indiquait (« Sur les prophéties », *Po* 186)

De fait, elle a prédit son incarcération à la Santé du 7 au 12 septembre 1911 pour l'affaire des statuettes phéniciennes³⁾. Il est sûr que cet événement pénible l'a désormais forcé à croire aux oracles. Voici un autre épisode impressionnant. C'est un portrait peint par Giorgio de Chirico. Le tableau est vraiment « prémonitoire » parce que, dans le portrait, le poète porte une marque à la tête ; or, pendant la guerre, Apollinaire sera touché à la tête par un éclat d'obus, le 17 mars 1916, mais du côté juste opposé à celui de la peinture, car Chirico a peint un trou à la tempe gauche alors que le poète a été blessé à la tempe droite.

Tout le long de sa vie, Apollinaire ne cesse de s'intéresser aux superstitions, aux paroles des voyantes et des cartomanciennes, et aux signes prophétiques. Dans *La Femme assise* nous trouvons la phrase⁴⁾.

Elle n'a jamais été croyante, mais n'a jamais cessé d'être superstitieuse. (*Pr* I 411)

Cet intérêt pour les superstitions relève sans doute de sa mère Angélica. Quand il était enfant, sa mère se passionnait pour les jeux au point d'aller dans les plus douteux tripots⁵⁾. On sait que les “ joueurs ” invétérés s'exonèrent rarement des pratiques superstitieuses⁶⁾. François des Ygrées, par exemple, avant d'aller à Mamman, se dit :

La vue des palmes porte bonheur et aujourd'hui Pâques fleuries, je veux faire sauter la banque. (*Le Poète assassiné*, *Pr* I 246)

Les superstitions étaient encore nombreuses en France à cette époque⁷⁾ : dans le pays où les philosophes des Lumières avaient regardé les superstitions comme « un sentiment de vénération religieuse fondée sur la crainte ou l'ignorance par lequel on est souvent porté à se former de faux

devoirs [...] »⁸¹, il y avait alors deux tendances. D'une part des tentatives de lutte contre la superstition : des querelles scientifiques, la pensée rationaliste, l'avancée du scepticisme, des intolérances politiques, des lois juridiques se sont attaqués aux divers préjugés et aux croyances populaires. Puis l'Église catholique condamnait également la superstition comme un signe de manque de foi en luttant surtout contre tout ce qui avait rapport à la sorcellerie. D'autre part il y eut un mouvement pour sauvegarder les légendes et le folklore y compris la superstition ; ainsi Georges Sand, s'inquiétant de voir disparaître totalement la tradition populaire, pressait la collecte du « merveilleux rustique ». De même, vers la fin de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les monographies régionales sur les superstitions se sont multipliées. En effet, les gens n'écartaient pas la croyance dans l'astrologie et dans les valeurs irrationnelles, ils feuilletaient naturellement des almanachs. Il n'était pas étrange qu'on se rende chez des cartomanciennes et des voyantes, et même chez des guérisseurs quand on était malade. En somme, à l'époque où Apollinaire vivait, la question de la superstition était actuelle.

2. L'intérêt d'Apollinaire pour la croyance populaire dans *La Vie anecdotique et Chroniques et échos*

Comme nous pouvons le deviner, son attitude à l'égard des superstitions est, d'une manière générale, positive dans son œuvre journalistique. Quand il en parle, il n'y croit pas, mais il ne les méprise pas, il les observe, s'amuse, caresse les âmes qui y croient, et regarde les "pratiquants" avec humour : il remarque par exemple que le guérisseur, Philippe, un homme louche, illettré et sans culture, a joué à Pétrograd un grand rôle au moment de la disparition du tsar russe en prédisant la naissance de l'héritier (*Pr* III 485) ; il s'étonne également qu'une « fille d'un vieil et pauvre Arabe des environs de Tunis » nommée Manoubia qui a été considérée comme une sainte, pour avoir ressuscité les bœufs de son père, morts de faim et de soif, ait changé en femme un garçon qui tentait de la débaucher (*Pr* III 490).

Les pratiques superstitieuses s'exercent souvent avec de petits objets. Apollinaire a cité quelques petits objets magiques dans *Chroniques et échos*. Par exemple, il parle d'un grigri d'Amérique du sud appelé le « payé » (*Pr* III 506). C'est une amulette qui peut être fabriquée de différentes façons. Ce qui nous frappe dans une description qu'il fait de l'objet, c'est quand il parle d'une nourriture donnée au payé : « l'aimant auquel il faut donner à manger. Cette superstition a été signalée comme existant encore en Italie » (*ibid.*) Ensuite, il donne un exemple de nourriture telle que l'eau bénite ou la mie de pain. Cet objet étrange nous évoque effectivement la parole magique du moine adressée à la mère de Giovanni Moroni : « Il recommanda à ma mère de ne point oublier de donner à manger chaque semaine à l'aimant un peu de mie de pain trempée dans du vin et de ne pas manquer alors de retirer les déjections de l'aimant » (*Pr* I 324). Ce serait un des exemples qui montrent

qu'Apollinaire puise les détails de son œuvre dans la culture populaire.

Il signale également des objets dont les soldats ne veulent pas se séparer pendant la Grande Guerre et qui deviennent "objet-fétiche" parce qu'ils sont "chargés" même si ce n'est que sentimentalement : « le billet d'aller et retour du métro pris le matin à la station « Combat » et poinçonné à l'aller seulement », « des breloques d'agate, pierre qui a la propriété de détourner les projectiles », « les cartes postales représentant un éléphant blanc » (*Pr* III 492). Pour des soldats constamment mis dans des situations dont l'issue peut leur être fatale, il est très compréhensible qu'ils veuillent toujours porter sur eux ces objets-fétiches et croire qu'ils pourront ainsi sortir indemnes. Apollinaire respecte l'esprit superstitieux des soldats tel qu'il apparaît dans la possession de ces petits objets-fétiches, dont il parle avec humour même pendant la guerre. De même, en citant le fil secourable d'Ariane, il parle d'une double amulette appelée Nénette et Rintintin, talisman en laine fabriqué pour se protéger à la fois des bombardements et des tirs des canons à Paris (*Pr* III 557). Il note également l'onomancie. C'est une divination avec les prénoms : le fait que « le prénom jouerait un rôle dans la destinée » empêche, inconsciemment, les soldats, pendant la guerre, d'appeler les généraux par le prénom. De cette façon c'est toujours avec un ton joyeux (cet étonnant optimisme apollinarien) qu'il raconte les histoires de pratiques superstitieuses. Nous nous souvenons également des bagues dont il a parlé tant de fois dans les lettres. Elles seraient une sorte de talisman pour lui-même comme pour d'autres soldats. Le poète, en les ciselant, se dit peut-être « j'ai fabriqué un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu ⁹¹ » (*Pr* II 77). Comme cela, Apollinaire ne cesse de s'intéresser aux symboles de diverses ferveurs qui ne sont que la vulgarisation d'une dévotion.

Être sensible ainsi aux superstitions et aux signes prophétiques, c'est, pour le poète, une des manières de connaître l'âme de l'être humain impuissant devant le destin, car la superstition fait partie de l'homme. L'époque savait la pensée magique des peuples africains et océaniens, on la regardait comme très lointaine. Mais Apollinaire savait que la pensée magique est dans notre vie de tous les jours et que seulement, on ne sait pas la reconnaître. Il savait également, en tant que poète, qu'elle était une des clés pour chanter « toutes les possibilités de moi-même hors de ce monde et des astres » (« Le Musicien de Saint-Merry », *Po* 188), c'est ce que nous considérerons.

3. Les superstitions dans « Giovanni Moroni »

Dans l'œuvre littéraire d'Apollinaire, il y a d'une part des poèmes comme « Les Femmes » qui illustrent une image d'une croyance populaire, pieuse et paisible, d'autre part, il y a ce qu'on considère comme de la sorcellerie, ainsi la sciomancie dans « Le départ de l'ombre », et la divination dans « Giovanni Moroni » que nous aborderons dans cet article. Notons que, en tout cas, surtout dans ses contes, les éléments folkloriques réels se présentent sous l'aspect d'un alambic. Il les

mélange d'une façon tout à fait apollinarienne et crée le « royaume de nulle part ». On ne peut pas les analyser séparément. De plus, chaque conte a sa propre physionomie tout en mettant en relief un élément majeur et en s'accompagnant en même temps d'autres éléments d'une manière secondaire. Il en est de même pour ce qui est des superstitions dans le conte.

On dit qu'Apollinaire est très réticent à raconter son enfance. Mais « Giovanni Moroni » nous livre exceptionnellement, à travers les personnages, ses souvenirs d'enfance, mais fragmentés, dans lesquels nous pouvons trouver les êtres si superstitieux et le monde vivement coloré de la culture populaire propre à la région de Rome. Rome, ville natale du poète, et « terroir d'élection où les anciens mythes dégénérés se sont réfugiés dans les croyances populaires »¹⁰⁾ est riche en superstition¹¹⁾. C'est avant tout la mère Attilia, peut-être "joueuse", qui représente la femme du monde superstitieux. Elle entraîne son fils Giovanni dans ses promenades, ses visites, même dans des endroits mal fréquentés. Avec elle, Giovanni découvre le monde des superstitions. Alors, il y a deux hommes qui les "pratiquent" dans le texte : un « faux mage » et un moine-cartomancien.

L'espace de la superstition se présente comme un espace typique d'un microcosme. D'abord, c'est la maison, celle d'un faux « mage », située dans un vilain quartier, et laquelle n'est pas facile d'accès à cause d'un escalier très glissant, et puis la bibliothèque, celle d'un moine-cartomancien qui est encombrée de livres magiques, de fiasques remplies d'un liquide luisant, de verres sales et d'un jeu de cartes crasseux.

D'autre part ce qui caractérise le monde superstitieux d'Apollinaire, c'est la personnalité des hommes qui pratiquent la divination. Ils exhibent leur corps « bestialement impudique » (*Pr I 324*) en étalant leur force obscure : Giovanni voit, dans le visage du faux « mage », ses yeux étrangement flamboyants, retournés sans cils, « une chair vive, rouge et répugnante autour des yeux » (*Pr I 322*) ; et il voit également le corps nu du cartomancien sous sa robe entrouverte. Par leurs aspects, ces hommes exercent un effet puissamment intimidant. Leurs comportements menaçants et leurs paroles maléfiques signalent qu'ils sont prêts à intervenir activement dans les événements de la vie d'Attilia et de Giovanni, comme s'ils communiquaient directement avec la divinité et modifiaient le destin. C'est la sorcellerie :

Il me semble que la sorcellerie de ce moine était importante pour ma mère puisqu'elle retourne chez lui. (*Pr I 324*)

À la différence de la religion qui renvoie l'homme à un au-delà transcendant, la superstition imprègne ici-bas, la vie quotidienne, la matérialité de l'objet. Le moine donne à Attilia trois objets qui, tout en désignant symboliquement la force magique, ont un aspect de cette matérialité : « un sachet contenant un petit morceau d'or, un autre d'argent, un petit os de mort et un aimant » ; « un triangle de bois sur lequel étaient fichées de petites chandelles » ; « un morceau de miroir » dans lequel on peut mettre la vengeance. Attilia emporte le sachet chez elle, le soigne avec du pain et du

vin au milieu de son foyer, puis en suivant les recommandations du moine, elle fait brûler les chandelles sur le triangle de bois. Si l'on se souvient des rites magiques de jadis, où « le triangle sacré ne pouvait être rompu sans sacrilège »¹²⁾, s'ensuit-il qu'Attilia et Giovanni ont commis inconsciemment des blasphèmes ? Le miroir est un objet spécifique de la magie (en même temps spécifique de la poétique apollinarienne), lequel est censé faire apparaître des personnes absentes, dans ce cas-là, la prostituée qui devra diriger la vie d'Attilia. De cette façon Apollinaire présente l'espace et les personnages de superstition sous une physionomie matérielle.

Or le monde de la superstition, dans ce conte, est vu à travers le regard de l'enfant, Giovanni, qui ne comprend pas la signification de ce qui se passe autour de lui. Son incompréhension, sa difficulté à rationaliser, reflète le monde superstitieux, ou bien il vaut mieux dire que son ignorance rend le monde plus superstitieux. Cette ignorance, cette incompréhension lui apporte d'une part une inquiétude ou une frayeur, d'autre part un goût profond pour le merveilleux.

Apollinaire utilise, dans le conte, dix fois les mots qui signifient la « frayeur » ou bien les comportements qui en témoignent¹³⁾. Compte tenu de la longueur du conte, cette récurrence est digne d'attention. La phrase suivante est d'ailleurs très connue :

J'avais cinq ans lorsque j'eus ma première frayeur. (*Pr* I 322)

Cette phrase elliptique, qui nous amène, pourtant, aux épisodes successifs, est fondée sur un fait autobiographique. D'après la note de Michel Décaudin, il s'agit ici des paillasses, c'est-à-dire des clowns dont il parlera plus tard à son ami Giuseppe Raimondi dans une lettre, mais il ne fera aucune mention du type de spectacle qui se tenait dans la baraque, ni du nom des masques des clowns :

C'était à une fête, une sorte de foire, avec des baraques de paillasse. J'étais avec ma mère et mon petit frère. Ma mère pour nous amuser voulut nous faire assister à un spectacle dans une baraque devant laquelle nous venions de voir une parade. Mais il n'y eut pas moyen de me faire entrer, les paillasses m'avaient fait peur. Ils sont restés pour moi quelque chose de mystérieux [...]¹⁴⁾

Certes il avait peur du personnage masqué, mais ce qui nous intéresse dans la lettre, c'est qu'« il n'y eut pas moyen de [le] faire entrer ». On peut imaginer la scène où l'enfant résiste autant qu'il est possible à la force de sa mère, et des choses. Entre lui et la mère, lui et les choses et, si l'on ose dire, entre lui et la vie qu'il ne connaît pas encore, il existe une forte tension. Il n'entre jamais dans une baraque de paillasses. De même, Giovanni Moroni n'entre jamais dans le monde réel à mains nues. S'il y entre, ce n'est que quand il est entouré de cette tension, de l'incompréhension, ou on pourrait dire de son refus de comprendre. Parce que nous nous rappelons que le texte se fait au carrefour de trois voix. Dès le début du texte, on perçoit clairement la mise en scène de trois interactions

imbriquées : la première entre le narrateur et le lecteur, la deuxième entre le narrateur et le personnage de Giovanni Moroni adulte, et la troisième entre Moroni adulte et l'enfant Giovanni. La triple « mise en scène » cache la transformation complexe de l'inconscient chez Moroni en le refus conscient, chez l'auteur, de faire comprendre le monde réel à Moroni. De là naît pourtant tout un « empire des signes ¹⁵¹ », que renferme ce conte. Ces signes ne constituent-ils pas le monde de la superstition, non pas collective mais individuelle ?

Après la frayeur des paillasses, vient la peur que lui donnent les hommes de divination dont la personnalité est effrayante, comme nous l'avons déjà vu. L'enfant se sent d'autant plus angoissé qu'il est mis dans la situation de voir non seulement le monde intimidant de la superstition mais encore l'impuissance de sa mère devant « le destin » (les hommes mages sont pour lui les représentants du destin ou de tout ce qu'il ne comprend pas) : il voit aussi sa soumission et sa docilité à l'ordre des hommes terribles. Il reconnaît dans le comportement de sa mère l'existence de la force inévitable du destin. Mais quand on remarque le fait que Giovanni n'est occupé que du cartomancien, on comprendra encore ici qu'il éprouve une forte tension entre lui et ce qui lui cause sa peur. Mais dans ce cas l'enfant n'a pas d'autre moyen que de s'évanouir ou bien de s'accrocher aux jupes de sa mère qui est aussi impuissante que lui devant la fatalité.

Ensuite, un soir de Carnaval¹⁶¹, il voit, là, sous ses yeux, un mort et des blessures effrayantes aux globes oculaires : cette fois le monde réel fait une irruption violente à l'intérieur de la maison. Certes, ce qui est plus effrayant que le monde superstitieux, c'est le monde réel. Mais l'enfant ne fait pas la différence entre le monde réel et le monde de l'illusion, du faux. Quelle est la différence pour lui entre le masque de paillasses et le masque du buveur qui cache la réalité de la mort ?

Mais la famille de Giovanni est victime du destin à la fin du conte : elle doit quitter son logement par l'annonce d'un simple courrier. Désormais ou toujours, on ne sait jamais, Giovanni est devenu « pérégrin », un citoyen libre mais qui ne jouit pas du droit romain ni du droit latin¹⁷¹. Les épisodes de la « frayeur » nous livrent ainsi que le poète reconnaît une croyance plus ou moins consciente en la « fatalité ».

Dans ce sens, le souvenir du supplice subi par les cafards et répété chaque mois est significatif. Parce que l'enfant apprend préalablement ce qu'est la « fatalité » en se situant, au contraire, à la place de « Dieu » :

Elle (Attilia) versait de l'eau bouillante sur les malheureuses bêtes, dont les agitations, les courses, les bonds désordonnés avant la mort m'enchantaient. (*Pr* I 321)

Par ailleurs Giovanni jouait à la mourre tout seul au lieu d'apprendre ses lettres. Ce « jeu du nombre illusoire des doigts » (« L'ermite », *Po* 100) est avant tout un jeu de hasard qui exige des joueurs qu'ils acceptent le destin.

Le rapport entre la frayeur qu'il éprouve constamment et son incompréhension est donc double : il a peur parce qu'il ne comprend pas, mais autrement dit, il peut supporter la peur grâce à sa difficulté à comprendre. De plus, l'incompréhension inconsciente chez Moroni qui se transforme en un geste symbolique, fait par l'auteur, du refus conscient de comprendre, suscite la fabrication de l'univers du conte avec son propre « empire des signes »¹⁸⁾, qui constitue, à notre avis, d'ailleurs un monde de superstition « individuelle », comme nous l'avons déjà dit. On pourrait appeler ce penchant « esprit superstitieux ». Aussi, les jeux de Giovanni¹⁹⁾ pourraient-ils être regardés comme étant choisis par l'auteur pour exorciser ce qui menace Giovanni. Dire la messe devant une chaise décorée à la manière de l'autel avec « de petits candélabres, ciboires, ostensoirs de plomb [...] » (*Pr* I 327), c'est conjurer le malheur du destin. Ensuite « forge[r] des noms pour toutes les choses qui [le] frapp[e] », c'est créer son univers à soi pour se protéger. De la même façon, ses jouets lui servent de talisman pour se protéger contre le destin et la vie, surtout le pantin qu'il appelle « Maldino ». C'est un génie tutélaire car c'est son père Beppo qui l'a fabriqué (Beppo est dans ce cas-là « un petit dieu » quant à la création du pantin) :

Ce personnage [=Maldino] tenait une grande place dans ma vie. C'était un pantin en vert, en jaune, en bleu et en rouge. Je l'aimais plus qu'aucun autre de mes joujoux, parce que je l'avais vu tailler par mon père nourricier. Sa naissance étrange, à laquelle j'avais présidé, puis son bariolage, tout concourait à en faire pour moi une sorte de génie que j'aimais croire tutélaire. (*Pr* I 327)

Maldino est à Giovanni ce qu'un objet fétiche de l'art nègre est au peuple nègre. Tous ces jeux symboliques servent à la fabrication de son « empire des signes ».

D'autre part, l'esprit superstitieux témoigne également du goût pour le merveilleux. L'épisode suivante nous semble illustrer le regard purement émerveillé de Giovanni quand il regarde le feu de bois dans la cheminée :

Je me revois surveillant la combustion dans une cheminée, sur un feu de bois, d'une pomme de pin pignon et faisant ensuite sortir de leurs alvéoles les amandes à enveloppe dure comme un os et y ressemblant. (*Pr* I 321)

L'enfant est seul devant la cheminée à l'intérieur de la maison et il regarde le feu. Gaston Bachelard dirait que de cette solitude naît la « poétique du feu » chez l'enfant qui vit la surprise en rêvant l'univers à lui, même si c'est, en vérité, le moment d'attente pour goûter les amandes délicieuses. Pour l'Épiphanie, en dehors de la maison, loin de sa mère, mais près de son père qui a le droit, ce jour, de vendre ses jouets, l'enfant court d'une baraque à l'autre, dans le dédale de l'espace de la foire, il voit le merveilleux du monde. Même ce qui lui fait peur devient le sujet du merveilleux : l'opération du moine qui provoque le chaos et l'« ordonne » doit l'attirer. Dans le souvenir de la

visite chez des capucins où sa mère se fait extraire une dent, nous percevons également son regard curieux : dans le parloir, il voit les salades très fraîches et les fleurs de capucin, il voit aussi le comportement du frère qui pratique l'extraction et qui garde la dent arrachée qui deviendra « probablement et très justement [une] des reliques révérees » (*Pr* I 323). Surtout le sentiment de merveilleux dans le train après le départ de son logement (la famille est obligée de le quitter) est une expression touchante, à notre cœur, du sentiment du « merveilleux » face au fait tragique dont il ne connaît pas encore la signification :

Des paysages à chaque instant interrompus par des poteaux télégraphiques défilaient sous mes yeux. Les portées formées par les fils télégraphiques s'abaissaient, puis remontaient brusquement pour mon étonnement. (*Pr* I 328)

Ensuite au théâtre où il va pour la première fois, il est « aux anges pendant toute la représentation » de Giandouia. Il ne perd « aucun des gestes des nombreuses marionnettes de grandeur naturelle qui s'agi[tent] sur la scène » (*Pr* I 329). Le goût du merveilleux protège ainsi l'enfant du contact direct avec les difficultés du quotidien.

Or, Moroni, en racontant son souvenir, utilise le verbe « je me vois ». L'utilisation fréquente des verbes pronominaux dans le texte signifie une objectivation, une distanciation de soi-même. Celle-ci n'est pas, à nos yeux, autre chose que le désir d'être au centre d'un univers qui ne cesse de délivrer des signes : comme « miroir brisé sel renversé ou pain qui tombe » (« Sur les prophéties » *Po* 186), « [o]n peut partir d'un fait quotidien » (*Pr* II 951). Si l'on considère son « empire des signes » avec les derniers vers de « Sur les prophéties » :

Il y a avant tout une façon d'observer la nature
Et d'interpréter la nature
Qui est très légitime (« Sur les prophéties », *Po* 187)

on pourra y reconnaître des échos de la poétique de « Correspondance » de Baudelaire. Le véritable fondement de la superstition, qu'elle a en partage d'ailleurs avec la poétique de ce conte, c'est ce sentiment d'une intime communion de l'homme avec le monde. De là vient le monde de la superstition qui n'est pas collectif (par exemple, un trèfle à quatre feuilles désigne peut-être l'approche d'un bonheur (*Pr* I 323)) mais celui-ci est personnel. Par ailleurs, il y a une autre communion dans le conte ; c'est celle qui existe entre l'histoire et nous lecteurs. L'histoire que Giovanni Moroni raconte nous met dans une intimité délicate, et l'intimité est de l'ordre du secret. Quand Moroni parle des disputes de ses parents « qui parfois devenaient terribles », nous nous sentons gênée par la description vive et étrange, que nous ne pouvons, pourtant, pas oublier. Or,

l'expression de la croyance est, de toutes les dimensions de l'être humain, la plus personnelle, la plus intime. Ainsi le monde de la superstition et la création artistique tendent-ils à se rapprocher chez Apollinaire.

4. La divination dans « Le Départ de l'ombre »

Parmi quelques divinations que raconte Apollinaire, ce qui est le plus singulier, c'est la sciomancie dans le conte intitulé « Le Départ de l'ombre ». C'est parce qu'il l'a remaniée d'une façon proprement apollinarienne.

Il s'agit de magie noire. Selon la note de Michel Décaudin, la sciomancie est, dans la tradition populaire, « la divination par l'évocation des ombres des morts » (*Pr* I 1305) pour qu'on les interroge sur l'avenir. Le poète fait au moins deux transformations en partant de cette tradition : d'abord, naturellement c'est un spectre, alors qu'il s'agit ici de « l'ombre physique portée par le corps » (*ibid.*) vivant, ensuite Apollinaire s'inspire de la tradition populaire allemande de « Doppelgänger » — le double —. Ces transformations se font d'ailleurs avec la thématique de l'ombre, importante pour Apollinaire. Dans le chapitre de « Ombre – Lumière » de *Guillaume Apollinaire Alcools*, Marie-Jeanne Durry interprète l'« ombre » d'Apollinaire comme ceci : l'ombre, « unique compagnon » fidèle du corps, est l'image de la vie, et la perdre, c'est se perdre ; mais, « ténébreuse épouse », comme il est dit dans « La Chanson du mal-aimé », forme en noir et sans épaisseur du corps, elle est aussi la mort présente dans la vie, la représentation des « forces obscures » du temps et du destin²⁰. L'histoire se déroule toujours, pour mettre en relief « l'ombre », dans le contraste entre l'ombre des personnages et la lumière du soleil du sabbat, et finit par la disparition du soleil :

voyant que le soleil allait disparaître, il [= le sciomancien] nous dit : « À une autre fois » (*Pr* I 338).

La sciomancie est pratiquée comme suit. Le brocanteur juif nommé David Bakar qui sait que « l'ombre quitte le corps trente jours avant qu'il meurt » (*ibid.*), demande au narrateur et à son amante nommée Louise Ancelette, pour éviter de mourir, de se laisser exercer une sinistre magie en mélangeant leurs deux ombres physiques avec la sienne. Il manipule les trois ombres en les ramassant dans une seule grande ombre ; ensuite, en les redistribuant à chacun, il ne donne rien à Louise pour en garder la grande part à lui-même comme s'il battait les cartes pour les redistribuer. Il vole ainsi à Louise une vie à elle. La pratique active de la sorcellerie est dans ses paroles « trembleuses » (*ibid.*) :

« “ Oï , le signe du feu ! Oï, le feu, *asch* ! Oï, Adonai ! *Asch* qui est le feu en hébreu donne *Aschen* en

allemand. Ce sont les cendres, les cendres des morts. Oi, et haschisch est de là vraisemblablement. Ce sera le bon sommeil. Oi, le signe du feu. *Asch, Aschen, haschich* et assassin que j'oubliais vient de là aussi. Oi, oi ! *Asch, aschen, haschich, assassin, oi, Adonai, Adonai !* » (*Pr I 338*)

La formule magique se compose de jeux de mots, dont la prononciation est toute une variation d'[a]. Fondue dans les trois langues, le français, l'allemand et l'hébreu, elle signifie en somme l'assassinat et la mort toute proche.

L'autre transfiguration, comme nous l'avons remarquée, concerne le « double ». Cette tradition est très féconde surtout dans la littérature allemande. Par exemple, Adelbert von Chamisso, écrivain allemand d'origine française, écrivit en 1814, *Merveilleuse Histoire de Pierre Schlemihl*, histoire de l'homme qui a perdu son ombre. Ce roman saisissait des écrivains du romantisme français. Ensuite, Ernest Hoffmann écrivit *Le Double* en 1821. Il faut également relever le poème « *Der Doppelgänger* » écrit en 1828 par Heinrich Heine et mis en musique par Franz Schubert. En France, Gérard de Nerval, s'inspirant profondément du folklore allemand, puisa des idées dans cette tradition pour écrire *Aurélia* : « [...] je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un double, et que, lorsqu'il le voit, la mort est proche²¹⁾ ». Dans cette perspective, Apollinaire prend le « double » dans un sens opposé : ce n'est pas la rencontre de l'ombre, mais le départ de cette dernière du corps physique, qui annonce la mort prochaine du corps. De surcroît, le double signifie, dans le folklore en général, une représentation du moi profond, la mise en cause de l'unité de l'être, mais Apollinaire ne s'y intéresse pas.

À la transformation de deux traditions et croyances se mêle la question de l'amour et de la haine. Il est rare qu'Apollinaire traite dans son œuvre de la haine de l'homme envers sa maîtresse. C'est le cas. De plus, le changement des sentiments de l'homme et la perte de son amour pour elle sont dramatiques et absolus. C'est une haine qui va jusqu'au souhait de sa mort.:

Sa[Louise] tendresse, depuis un an déjà, glissait sur moi comme l'eau de pluie sur l'imperméable (*Pr I 335*).

Même s'il ne veut montrer ce sentiment à personne, ni à elle ni à d'autres, il crache son venin : « Mon désamour [...] brillait soudain, en éclair labial [...] » (*ibid.*). Et un jour il a rencontré « le hasard » qui apportera à Louise sa mort. Certes la pratique de sciomancie de David Bakar est une cause « directe » de sa mort. Mais si « les causes s'enchaînent » comme il est dit dans « Giovanni Moroni », et si nous considérons que la superstition est un mode de pensée qui nie le hasard et la coïncidence et suppose l'existence d'une force magique régissant la « nature », nous pouvons penser que la provocation de la mort de Louise n'est pas le fait du hasard. C'est la haine forte, « magique », du narrateur qui régit son destin et appelle sa mort.

Si l'on considère l'épisode de David Bakar enfant, cela devient significatif : il a fait une

expérience de maîtriser le destin des autres. Il se souvient du rôle qu'il a joué dans un jeu de loto, rôle dévolu uniquement à un enfant juif. Le conte est, d'ailleurs, dès le début, coloré de la culture hébraïque telle qu'Apollinaire l'imagine. Le peuple juif, qui apparaît tant de fois dans son œuvre, y montre une étonnante vitalité et l'état d'esprit magique est un des éléments constitutifs de la mentalité juive apollinarienne : l'usage des imprécations, des malédictions terribles, la consultation des sorts.

Donc, un jour que se tenait le loto, jeu qui avait lieu chaque samedi à Rome, David a été choisi pour tirer les numéros. Au centre de la place, il était entouré des hommes qui étaient avides de gagner.

Alors, au centre de la place, je devins le hasard. (*Pr* I 337)

Être le hasard, c'est devenir le « dieu » qui décide tout. Quand il tire les numéros du loto, il dirige le destin des hommes qui l'entourent. « Il est sur “ l'axis mundi ” du jeu, lieu où l'on acquiert cette vue oblongue sur le destin des autres »²²⁾. À ce moment-là le petit David a vu un homme, désespéré par son destin et perdant son ombre, qui allait se suicider une balle dans la bouche. En tirant le loto (en pratiquant une sorte de la divination par les nombres), David Bakar prend conscience de la divination par les ombres (la sciomancie). Daniel Delbreil, en étudiant le jeu dans le conte, a fait remarquer que :

De la magie des nombres à la magie des ombres, la filiation est directe, tant sur le plan du signifiant que sur celui du signifié. Il s'agit dans les deux cas de maîtriser le destin²³⁾.

À partir de l'hypothèse selon laquelle la divination mise en abyme enseigne le besoin de dominer le sort des autres, on peut penser que c'est la haine du narrateur qui agit comme la magie sur le destin de Louise en résonnance avec la sciomancie de David. D'ailleurs elle achète un bijou qui provient « du mont-de-piété » (*Pr* I 336). Elle a déjà foulé la vie des hommes qui, tombés devant le destin, laissent “ en gage ”, dans cette boutique leur vie. Voilà son tour qui est venu. Ainsi il est apparu que « Les causes s'enchaînent » (*Pr* I 323) dans l'univers superstitieux d'Apollinaire.

5. Le jeu avec les superstitions dans les deux contes

La première définition du mot « superstition », dans *Le Petit Robert*, est « Comportement irrationnel, généralement formaliste et conventionnel, vis-à-vis du sacré ; attitude religieuse considérée comme vaine ». On peut dire, selon la définition, que les superstitions n'existent, dans un sens, que par rapport à l'orthodoxie chrétienne. Nous ne pouvons donc pas éluder le côté de la

superstition qui se rattache à la religion chrétienne. Mais cette question du rapport culturel entre les deux est vaste et difficile à aborder. En nous appuyant sur le livre intitulé *Histoire de la France religieuse*, publié sous la direction de Jacques Le Goff²⁴⁾, dans lequel Jean-Claude Schmitt étudie spécifiquement sur la thématique des « superstitions » au Moyen Âge, nous nous contenterons de quelques remarques de base concernant les contes d'Apollinaire sur les superstitions. Le Goff et Schmitt tous les deux constatent que dès les origines du christianisme, on peut décalquer les survivances de la croyance juive et les survivances supposées du paganisme, surtout celles des deux cultures, celtique et romaine. Si l'on applique cette observation à Apollinaire, on s'aperçoit tout de suite que le poète, né à Rome et imprégné de la culture romaine, a commencé son activité littéraire par se situer au carrefour des trois croyances, la religion chrétienne, la religion juive et la croyance païenne : nous avons déjà dit qu'il s'identifie au Christ, à « un prophète », à Merlin qui correspondent respectivement aux trois cultures et croyances. On se rappelle également que *L'Enchanteur pourrissant*, écrit dans sa jeunesse, est un livre ancré profondément dans la culture celtique médiévale tout en étant plein d'images qui connotent les qualités appartenant à la religion chrétienne.

Par ailleurs, Le Goff et Schmitt reconnaissent que le christianisme européen, d'une part, a mis en opposition très nette les chrétiens, les païens avec les juifs et a également fait une distinction très nette entre la religion qui est le culte du vrai Dieu et la superstition qui est le culte du faux. Et « si l'Église chercha dès l'origine à refouler les « superstitions », c'est qu'elle voyait en elle des survivances du paganisme et la preuve de l'emprise obsédante des démons et du diable sur l'esprit des hommes²⁵⁾ ». Mais, continuent les deux historiens, le christianisme, d'autre part, sait habilement assimiler les autres cultures et croyances pour dompter et canaliser l'imaginaire populaire, ce qui lui apporte d'ailleurs un grand succès. Cette dualité de l'attitude de l'Église se voit aussi dans « Giovanni Moroni », mais d'une manière indirecte : si Attilia fréquente un moine, un mage et un capucin, c'est pour chercher leur soutien ou un soulagement, alors qu'ils l'intimident. Montrer le soutien et en même temps manier le bâton contre le peuple, ces deux versants cohabitent dans les attitudes du clergé. Le choix du poète des trois sortes de religieux ne nous semble pas sans raison : ils représentent l'ensemble de clergé, c'est-à-dire, l'Église. Mais ce n'est pas seulement sur le clergé que le poète donne un regard ironique, mais aussi, il décrit, tout en gardant les distances, la naïveté, la crédulité, et la stupidité d'Attilia. Jean-Claude Schmitt conclue que « la superstition n'est pas la forme dégradée de la religion des élites », et remarque que le rapport entre l'Église (la religion des élites) et les superstitions (celle du menu peuple) a produit « un enchevêtrement et des “figures de compromis”²⁶⁾ » des deux parts. Permettre les superstitions, c'est pour l'Église, dans un sens, une façon de dominer le peuple sans se faire remarquer. Il y a là un des points qui intéressent Apollinaire.

Dans cette perspective, nous savons que le poète aborde, dans d'autres contes, des questions de la morale religieuse dans un ton ironique et amusé ; son ironie corrosive attaque ces « figures de

compromis » établies sur un dogme, le mystère de l'Eucharistie, l'eau du baptême, la Trinité et l'Infaillibilité du pape, et il écrit respectivement, à propos de chaque sujet, les contes, « Le Sacrilège », « Le Juif latin », « L'Hérésiarque » et « L'Infaillibilité ».

De même, il joue, dans « Giovanni Moroni » et « Le Départ de l'ombre », sur la religion, mais, comme nous les avons considérés, d'une autre façon que celle dont il joue dans les quatre autres contes. Il jette un regard presque « introspectif » basé sur son souvenir secret d'enfance dont la référence est bien fondée sur la religion, ou bien il vaut mieux dire sur l'imaginaire populaire qu'a produit la religion chrétienne. Bien sûr son regard est incisif, mais ni son histoire ni son écriture ne sont à proprement parler "révolutionnaires". Simplement il détraque l'ordre du monde chrétien. Mais comment le détraque-t-il ?

D'abord par la divination elle-même : elle est originellement bannie dans le christianisme, parce qu'elle « cherche à abuser du temps qui n'appartient qu'à Dieu, et à chercher dans le ciel des "signes" qu'il est interdit à l'homme de déchiffrer ²⁷⁾ ». Mais les religieux la pratiquent dans le conte. Si le jeu littéraire d'Apollinaire nous intéresse, c'est que la divination se présente dans un cadre de la vie tout à fait quotidienne et dans un contexte compliqué et subtile, ensuite avec des images provocantes. Nous relèverons quatre caractéristiques, dans lesquelles nous trouverons la rhétorique apollinarienne.

Le premier point, c'est le glissement de la religion à la superstition. La description de la bibliothèque du moine, par exemple, où « il y avait [...] des sphères, des instruments de musique et d'astronomie » et la divination que le moine pratique nous évoquent précisément ce que Voltaire veut dire. Celui-ci suggère ce glissement :

La superstition est à la religion ce que l'astrologie est à l'astronomie la fille très folle de la mère très sage²⁸⁾.

On pourrait également regarder, comme un exemple de glissement, le voisinage, dans le souvenir de Giovanni Moroni, de la religion avec la nourriture: quand il se souvient des jours religieux comme l'Épiphanie, le Noël, le Carnaval, la nourriture méditerranéenne lui vient toujours à l'idée. L'arrière-goût délicieux que lui ont laissé « tant de dragées, fourrées d'écorce d'orange, tant de bonbons à l'anis » (*Pr* I 321) fait éclater chez lui le souvenir du jour férié. Il en est de même de la fête du Carnaval : il se rappelle non seulement « les *confettacci*, des bonbonnières » (*Pr* I 325) qui tombaient des chars, mais encore « le plat de circonstance » au moment du carnaval où le petit enfant connaît la fausseté de la mort et de la vie :

une timbale de macaroni au jus mêlés de foies de poulet, à laquelle devait succéder une timbale douce de macaroni au sucre et à la cannelle. (*Pr* I 325)

Il nous semble que le souvenir du goût mêlé à celui des fêtes religieuses est un des phénomènes typiques de la culture populaire.

La deuxième caractéristique qui concerne le jeu sur la croyance, c'est la « chute », que le poète dresse pour s'amuser avec la dévotion populaire. Voici un exemple apollinarien. Il s'agit d'une relique. Le sens étymologique du mot « relique » est ce qui reste de la partie du corps d'un saint. On a coutume de faire des pèlerinages pour la voir dans le but de peut-être avoir la chance qu'un miracle ait lieu. Mais la dent qu'Attilia s'est fait arracher et que le capucin veut garder fait effondrer non seulement le prestige de la « relique » mais aussi la révérence pour elle²⁹¹. Voilà un des exemples qui montrent le glissement à la vulgarisation d'une dévotion et la « chute », qui produisent une ironie particulière à Apollinaire.

Par ailleurs, en tant que troisième point, nous étudions l'approche du corps dans le conte. Nous avons déjà remarqué le caractère exhibitionniste du « faux » mage et du moine. Dans le monde apollinarien, ils ne sont pas les seuls à l'être, nous nous rappelons aussi l'hérésiarque nommé Benedetto Orfei qui est « théologien et gastronome, pieux et gourmand » (*Pr* I 110). Du reste, le comportement exhibitionniste de ce dernier est décrit, dans le conte de « L'Hérésiarque », avec plus de descriptions détaillées. L'hérésiarque, au moment de se lever, fait entrevoir sa nudité étrange sous sa soutane : le narrateur trouve la mortification du « père » outrancière :

Au moment il se leva, sa soutane, sorte de robe monacale de bure noire, s'ouvrit et je vis qu'en dessous l'hérésiarque était nu. Son corps velu était sillonné de marques de flagellation. Une ceinture rugueuse, hérissée de piquants de fer, qui devaient déterminer d'insupportables souffrances, entourait sa taille. Je vis encore d'autres choses, mais elles sont de telle nature que je ne peux les décrire. Toute cette nudité, à vrai dire, ne m'apparut qu'un instant. L'hérésiarque referma aussitôt sa soutane dont il noua la cordelière, et, souriant, m'invita à passer dans la pièce voisine qui était la bibliothèque. (« L'Hérésiarque », *Pr* I 116)

Le poète décrit une nudité crue imprégnée de sang et de violence. Il est certain qu'Apollinaire qui est proche de l'entourage pontifical ait vu, dans son enfance, à Rome, surtout en Carême, la procession où des gens mortifiaient leur chair pour partager la souffrance de Jésus. Cette manifestation outrancière lui a certainement fait une vive impression. L'ascétisme radicale, c'est-à-dire l'abstention des plaisirs du corps témoigne ici de la sensualité liée à la violence. Canaliser cette violence du peuple devait être, depuis longtemps, une des questions capitales pour l'Église. Or, la coexistence de la violence et la sensualité qui n'excluent pas l'obscénité est une des thématiques importantes chez Apollinaire. Ce qui accentue ce sentiment pour le corps chez l'hérésiarque, c'est qu'il amalgame cette force débridée avec d'autres comportements corporels très grossiers, surtout ceux qui tournent autour de la « bouche ». Ainsi, c'est d'abord la gourmandise et ensuite la langue de Benedetto Orfei. Il n'est pas non seulement friand de « bonnes choses », « de mets délicieux », mais sa façon de

manger nous fait sentir la sensualité étrange. De plus, la langue que cet ecclésiastique parle, c'est le dialecte. « Son discours était émaillé de paroles grasses, presque obscènes, mais étonnamment expressives » (*Pr* I 111-112). Les contrastes dont le comportement du père Benedetto Orfei témoigne entre la pénitence sévère et la sensualité gourmande ou bien la sensualité de la parole, caractérisent, nous semble-t-il, la perception proprement apollinarienne du corps. Il en est de même pour « Giovanni Moroni ». Ce sentiment particulier pour le corps marque, comme nous l'avons déjà vu, le « faux » mage et le moine, du reste, Apollinaire y ajoute un caractère encore plus grossier : il s'agit de la saleté des deux « religieux », surtout le moine. Le poète présente ainsi l'air sale du moine :

[...] sa robe était tachée de vin, de graisse et marquée de petites saletés consistantes et sèches. (*Pr* I 324)

et sa bibliothèque sale :

il y avait aussi, sur cette table, une écritoire, un verre sale et un jeu de cartes crasseux. (*ibid.*)

Certes, ici, Apollinaire désacralise le moine. Mais la saleté du moine est remarquable, d'autant plus que Giovanni est innocent.

Pour finir, nous remarquons l'esthétique du conte. Apollinaire joue également avec la culture populaire dans le contexte esthétique. La saleté n'est pas seulement un des éléments constitutifs importants qui concernent la perception dans le conte. Nous y percevons aussi de l'odeur et du bruit. On sait qu'Apollinaire est un poète qui sait émouvoir, sentir, percevoir et faire ressentir, en utilisant tous les organes sensoriels³⁰. Mais, la grossièreté est étonnante quand on tient compte de l'atmosphère religieuse de la vie quotidienne du conte. Il y a une permanence de l'odeur que ce soit bonne ou mauvaise, et du goût qu'apporte la nourriture. Quand au bruit, il y a d'une part le bruit et le désordre que produit la vie quotidienne comme les cris et les pleurs habituels de l'enfant Giovanni et les disputes de ses parents. Il y a, d'autre part, le bruit qu'apportent les événements. Le soir du carnaval, par exemple, on frappe violemment à la porte ; on chante, on crie, et on fait du vacarme jusqu'à avoir affaire à la police.

Or, toute l'histoire se raconte dans l'ordre du calendrier religieux. Il est naturel que dans le souvenir très fragmenté, cet ordre soit tant troublé. Mais si l'on considère le retour régulier des fêtes qui domine la vie quotidienne de la famille Giovanni Moroni, il est clair qu'Apollinaire a l'intention de « détraquer » également la perception du temps chrétien, car ce dernier est essentiellement le temps linéaire de l'histoire.

Les contes que nous avons considérés ont une rhétorique double qui tourne autour de la

divination : double parce que premièrement, Apollinaire crée, pour conjurer le malheur, la superstition « individuelle », autrement dit, l'« empire des signes » personnel sous le masque de la culture populaire, deuxièmement, il “ détraque ” l'ordre du monde chrétien. Écrits à une époque d'anticléricalisme³¹⁾, ses contes ne sont pas anodins. Cette dualité rhétorique des contes rend l'univers folklorique proprement apollinarien.

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) Au sujet du champ du folklore, nous nous sommes référée au schéma proposé par Michèle Simonsen, dans son livre sur le conte populaire : *Le Conte populaire français*, PUF, « Que sais-je ? », 1981, p. 12. De plus, pour saisir une conception du folklore nous nous sommes appuyée sur l'article de Roman Jakobson, « Le folklore, forme spécifique de création », *Questions de poétique*, Seuil, « Poétique », 1973, p.59-72 ; sur le livre d'Arnold Van Gennep, *Le Manuel de folklore français contemporain*, vol. 1., Paris, Éditions A. et J. Picard, 1977, Réimpression de l'édition originale de 1943, p. 1-110 (Introduction générale) ; sur les articles de Francis Lacassin, annexés au *Folklore français* d'Arnold Van Gennep, Robert Laffont « Bouquins » III, p. 3021-3094.
- 2) La première manifestation chez Apollinaire d'un intérêt pour l'art africain et océanien dans les chroniques d'art se trouve dans l'article sur Matisse. Voir *Pr II* 103.
- 3) Apollinaire est arrêté et incarcéré à la Santé sous l'inculpation de recel du 7 septembre au 12 septembre 1911. Géry Pieret, que le poète héberge depuis quelques mois, a commis des larcins au Louvre. Effrayé, Apollinaire, qui a découvert chez Picasso une des statuettes volées par Géry Pieret, envisage une restitution par le truchement du directeur de *Paris-Journal*. Mais ce dernier a donné un scoop. C'est ce qu'on appelle « l'affaire de Joconde ».
- 4) Une autre phrase dans laquelle Apollinaire respecte la superstition se trouve dans « Giovanni Moroni » dont nous parlerons plus tard.
- 5) Voir Laurence Campa, Michel Décaudin, *Passion Apollinaire, La poésie à perte de vue*, Paris, textuel, 2004, p. 30-31.
- 6) On croit “facilement” qu'il y a un rapport entre certains chiffres et le hasard, le côté faste ou néfaste de ce qui nous arrive ; en effet Apollinaire écrit un conte intitulé « La Favorite » où le nombre “trois” joue un rôle important.
- 7) Au sujet de la superstition de l'époque, nous nous sommes appuyée sur Éloïse Mozzani, *Livre des superstitions, mythes, croyances, légendes*, Robert Laffont, « Bouquins », 1995 ; Andrée Ruffat, *La Superstition à travers les âges*, Payot, « petite bibliothèque payot », 1977 ; Theodore Zeldin, *Goût et corruption, Histoire des passions françaises*, tome 3, Payot & Rivages, « petite bibliothèque payot », 1973, surtout chapitre II « Conformisme et superstition » p.71-108.

- 8) Dictionnaire *Litttré*.
- 9) Cette expression dans l'article intitulé « Des Faux » écrit par Apollinaire en 1903 (*Pr* II 74 - 77) est connue comme la première manifestation de son esthétique de la “ vérité de la fausseté ” ; il s'agit ici, bien sûr, du jeu du vrai et du faux dans la création artistique. Mais, le fait que le poète dégage cette esthétique à partir du contexte de la culture populaire attire notre attention : il parle d'un fabriquant de fausses poteries qui « prenait sa guitare et chantait [...] de vieilles chansons allemandes qui célébraient [...] Schinderhannes ».
- 10) Andrée Ruffat, *op. cit.*, p.264.
- 11) Daniel Delbreil, dans le premier chapitre de sa thèse, intitulée *Le Jeu autobiographique dans les contes de Guillaume Apollinaire*, a analysé « Giovanni Moroni » du point de vue du développement mental de l'enfant lié à ses activités ludiques. Il a dit que la découverte du monde superstitieux qui a un rapport étroit avec le monde du jeu est, pour l'enfant, la “ leçon ” nécessaire pour lui apprendre la vie et la mort. En se basant sur son analyse très pertinente pour comprendre la formation du « je » créateur, nous essaierons, dans le présent article, de reconstituer le texte du point de vue uniquement de la « superstition ».
- 12) Voir Andrée Ruffat, *op. cit.*, p.255.
- 13) Notons simplement les pages et les lignes : quant aux “ mots », ce sont *Pr* I p. 322, l.14 (terribles), l.23 (frayeur), l.33 (Effrayé), p.324, l.24 (effrayer), l.37 (effrayaient), p. 325, l.30 (peur), p. 327, l.5 (horreur) ; quant aux “ comportements », ce sont p. 323, l.22-23, p. 328, l.22-23, p.329, l.11.
- 14) Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, Balland-Lecat, 1966, vol. IV, p.895.
- 15) Nous empruntons cette idée à *L'Empire des signes* de Roland Barthes. L'univers que le critique appelle “l'Empire des signes” se rattache à la civilisation japonaise vue par un Français, un “ étranger ”. Barthes recherche les rapports profonds entre les signes et l'homme à travers des objets sociaux complexes. Comme un étranger, Giovanni a de la difficulté à rationaliser tout ce qui l'entoure, de ce fait le monde se présente pour lui comme un univers des signes qui manquent de signification, comme aux yeux de Roland Barthes le Japon apparaît le pays de l'« empire des signes ». Libéré du signifié, l'univers du conte apollinarien nous semble acquérir, à travers le regard de l'enfant Giovanni, un mystère, une sorte de pouvoir magique. D'ailleurs Apollinaire, qui était un enfant naturel sans nationalité française, se trouvait tout le long de sa vie un “étranger”.
- 16) Comme l'indique Daniel Delbreil dans sa thèse (*op. cit.*), il y a un rapport étroit et profond entre Apollinaire et le carnaval. Le poète le chante plusieurs fois et le raconte dans « Giovanni Moroni », mais sa description du carnaval est elliptique.
- 17) On ne peut pas balayer la doute que la famille de Giovanni est juive. Car dans le conte, Apollinaire suggère qu'Attilia porte des « pendants d'oreilles de grands cercles d'or fort lourds » (*Pr* I 322) quand elle se promène ; les villes italiennes avaient émis un décret qui obligeait les femmes juives à porter des boucles d'oreilles quand elles sortaient de chez elles de manière à ce qu'on les reconnaisse. (D'après *Histoire de peinture* de Daniel Arasse qui cite la parole d'une historienne américaine. France Culture / Denoël, 2004, p. 66-67.) En tout cas Apollinaire présente ici, comme il l'indique au début du conte, la vie et le goût des immigrés.
- 18) *Apollinaire et ses récits* de Daniel Delbreil (Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1999) est, dans un sens, un travail énorme pour déchiffrer de tous les points de vue son propre « empire des signes » dans la prose de Guillaume Apollinaire.
- 19) Selon Daniel Delbreil, le jeu de Giovanni Moroni est considéré comme l'« assimilation » : d'abord « la forme primaire et organique des gourmandises enfantines », puis ces « jeux symboliques » de représentation

ou de nomination que nous avons remarqué. Le fait que l'enfant Giovanni ne veut pas apprendre à épeler signifie qu'il « ne franchit pas le stade » de la notion du « symbolisme collectif ». À voir sa façon de jouer, « tout se passe comme si Giovanni Moroni "refusait" d'entrer dans le monde social ». La nomination comme "Bionoulor" pour le poisson est la création « des noms sans "signification" extérieure, des signes verbaux sans référent », c'est « sa première expérience poièsis ». Et le critique de poursuivre en disant que « le départ de Rome est pour Giovanni Moroni une rupture très symbolique avec le monde de l'enfance », parce que le soir de son arrivée à Turin l'enfant s'endort sans avoir dit sa prière du soir pour la première fois. (Daniel Delbreil, *op. cit.*, p. 46-50.)

- 20) Marie-Jeanne Durry, *Guillaume Apollinaire Alcools III*, Paris, Société d'Édition d'Enseignement Supérieur, 1979, p. 191-212.
- 21) Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu* suivi de *Aurélia*, présenté par Kléber Haedens, Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1961, p. 226.
- 22) C'est l'expression de Daniel Delbreil dans sa thèse. (*op. cit.* p. 56)
- 23) Daniel Delbreil, *ibid.*, p.57.
- 24) Au sujet du champ de la religion dans la France, nous nous sommes référée à l'*Histoire de la France religieuse*, sous la direction de Jacques Le Goff et René Rémond, Vol. 1, Paris Seuil, « L'univers historiques », 1988 ; surtout « Introduction » par Jacques Le Goff, p. 21-38, et « Les "Superstitions " » par Jean-Claude Schmitt, p. 418-551.
- 25) Jean-Claude Schmitt, *op.cit.*, p. 441.
- 26) *ibid.*, p. 423.
- 27) Jacques Le Goff, *op. cit.*, p.36.
- 28) Citation dans le dictionnaire *Littre* « superstition ».
- 29) Au sujet des reliques, Apollinaire a écrit un conte intitulé « Sainte Adorata » : le poète joue encore ici sur une double fausseté ; la relique pour laquelle le peuple rend un culte est, en vérité, la maîtresse morte du narrateur. Le peuple regarde comme relique ce qui n'a aucun rapport avec un saint. Il y a donc la fausseté du culte et celle de la relique.
- 30) Voir Laurence Campa, *L'Esthétique d'Apollinaire*, Paris, SEDES, « Esthétique », 1996, p. 107-120. Apollinaire, qui assiste avec Picasso et Matisse à la naissance de l'art moderne, crée, lui aussi, la poésie nouvelle en associant la vue et l'ouïe avec le toucher, le goût et l'odorat. Dans « Le brasier », « Vendémiaire », « Les collines » « La victoire », par exemple, on peut trouver le fruit de sa recherche verbale de ce renouvellement de la sensibilité et de la perception.
- 31) Apollinaire a vécu à l'époque où la question de la " laïcité " était à l'ordre du jour : en 1901 on établit la loi qui reconnaît pour la première fois en France la liberté d'association, et par cette loi on considère la religion comme un phénomène d'ordre privé. À partir de cette année jusqu'à 1914 où la Première Guerre mondiale marque une rupture dans ce domaine comme dans les autres, les rapports entre l'Église et l'État restent extrêmement tendus et la France connaît des agitations à la fois religieuses et sociales. Le pape Pie X qu'Apollinaire chante dans « Zone » est celui qui condamne, en 1906, la loi de séparation de l'Église et de l'État établie l'année précédente.