

APOLLINAIRE EN « MARCHEPIED »¹

BIOMYTHOLOGIE DE L'ÉCRIVAIN EN RÉGIME FICTIONNEL

Dans le cadre d'une recherche qui porte sur les transpositions fictionnelles contemporaines des écrivains, la figure d'Apollinaire ne peut pas faire défaut : les travestissements dont il n'a pas manqué de faire l'objet dans son œuvre, l'invention de son nom de plume, les nombreux noms d'emprunts (au moins vingt-six !) qu'il a adoptés et les changements de sexe dont son œuvre et son activité journalistique – de Louise Lalanne à Lucile Dubois – ont fait preuve, témoignent d'une personnalité protéiforme et toujours prête à la métamorphose². Dans le sillage de cette pratique de fictionnalisation de soi qu'Apollinaire a maîtrisée avec une très grande aisance, nous aborderons ici trois textes narratifs récents qui proposent un portrait original de l'auteur en personnage de fiction : *100 ans avant minuit*, d'Éric Chatillon (2011), *Le Tombeau d'Apollinaire*, de Xavier-Marie Bonnot (2018), et *À la ligne. Feuilles d'usine*, de Joseph Ponthus (2019)³.

Coincée dans les mailles de ces fictions biographiques de « filiation⁴ », dont les paradigmes structurels seraient « indécidables », selon Bruno Blanckeman⁵, et appuyés sur les principes de « pluralité, différences, simultanités, paradoxes », la figure d'Apollinaire est ramenée à la sphère commune et complètement dépouillée de ce halo légendaire avec lequel le poète était le premier à se percevoir⁶ : il nous offre un curieux portrait de soi-même aux traits largement prosaïques dans son rôle d'autobiographe (*100 ans avant minuit*), il revit l'expérience traumatisante de la guerre à côté d'un jeune paysan champenois en arrivant parfois à se faire détester par ce dernier (*Le Tombeau d'Apollinaire*) et il joue enfin le rôle de figure tutélaire d'un ouvrier qui travaille d'abord dans une usine de conserverie de poissons et ensuite dans un abattoir (*À la ligne. Feuilles d'usine*). Toutes les situations narratives dans lesquelles Apollinaire est convoqué reposent sur de mêmes « effets de transposition⁷ » : elles s'emparent de quelques fragments de vie de l'écrivain pour fabriquer un personnage romanesque à statut documentaire qui se mêle aux figures fictives sur le terrain de la « vérité littéraire » et non pas de la « véridicité historique⁸ ».

¹ Le titre de notre contribution tire son origine de la définition de « moyen, faire-valoir, marchepied » que Daniel Madelénat a donné aux fictions biographiques (Daniel Madelénat, *Moi, biographe : m'as-tu vu?*, *Revue de littérature comparée*, n. 325/1, 2008, p. 106).

² Nous renvoyons à ce propos au volume *Métamorphoses d'Apollinaire* (Franca Bruera, Laurence Campa, Peter Read (dir.), *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 121/1, 2021), où la notion de métamorphose a ouvert des pistes de recherche sur les variations identitaires et les effets de travestissement en tous genres qui ont balisé la trajectoire du poète et orienté l'évolution thématique et formelle de son œuvre.

³ Éric Chatillon, *100 ans avant minuit*, Villeneuve sur Lot, Les Éditions du bord du Lot, 2011 ; Xavier-Marie Bonnot, *Le Tombeau d'Apollinaire*, Paris, Belfond, 2018 ; Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilles d'usine*, Paris, Gallimard, 2019.

⁴ C'est ainsi que dans le chapitre consacré aux « Fiction biographiques » Dominique Viart définit les récits qui montrent que « le sujet contemporain se comprend désormais dans sa relation constituante avec autrui » (Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008, p. 103).

⁵ Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2008, p. 13.

⁶ Nous renvoyons à la biographie de Laurence Campa, dans laquelle dès le début Apollinaire est défini comme « un poète qui s'est d'abord vécu sur le mode légendaire et mythique » (*Apollinaire*, Paris, Gallimard, 2013, p. VII).

⁷ Nous empruntons la définition d'effets de transposition à Robert Dion et François Fortier, *Écrire l'Écrivain : formes contemporaines de la vie d'auteur*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2010.

⁸ Martine Boyer-Weinmann, *La biographie d'écrivain : enjeux, projets, contrats. Cartographie exploratoire d'un geste critique*, dans *Poétique*, 139/3, 2004, p. 312.

Qu'en est-il alors de cet Apollinaire de l'ordre et de l'aventure existentiels et poétiques que la tradition critique nous a légué, métamorphosé en personnage de fiction, en proie à des situations et à des degrés de fictionnalisation qui en déstabilisent l'identité intime et littéraire à la fois ? Contrairement à Roland Barthes qui, en 1957, goûtait le plaisir savoureux d'ironiser sur les mythes du Grand écrivain en imaginant Gide dans l'acte de lire du Bossuet en descendant le Congo⁹, la critique aujourd'hui tend plutôt à constater la survivance du mythe du Grand écrivain qui revient, comme l'a récemment écrit Johan Faerber dans son essai *Le grand écrivain, cette névrose nationale*¹⁰, au cœur d'une « littérature contemporaine qui ouvre du côté de l'écriture, à savoir qui ne se donne pas comme la quête forcenée de Grandeur mais qui entend faire du geste d'écrire le vœu possible d'une vue politique neuve et autre ».

Dans le cadre de cette forme toute récente de laïcisation du culte du Grand écrivain et de réappropriation « politique » de sa figure¹¹, Joseph Ponthus est l'un des premiers auteurs identifiés par Faerber en tant que modèle paradigmatique de cette tendance de l'écriture contemporaine : dans son œuvre *À la ligne : feuillets d'usine*, Joseph Ponthus a dénoncé la fatigue physique et intellectuelle du travail à la chaîne par le biais d'une voix narrative qui ressent le besoin de raconter ses propres expériences de travailleur intérimaire tout en s'appuyant sur la solidité rassurante de la parole des Grands écrivains du passé. Cette voix « usée et fatiguée par le réel¹² » comme l'a définie Johan Faerber, a cherché des modèles à suivre et a fini par en trouver dans Apollinaire qui a joué pour ce jeune auteur récemment disparu une fonction essentielle d'émancipation personnelle et d'affranchissement du pouvoir de l'espace littéraire contemporain :

Elle [la parole] le prend par la main et jette un pont d'une époque l'autre, d'une détresse l'autre. Le Grand écrivain n'y est plus cette autorité redoutée. Il n'y a plus d'Édipe bourgeois ici. Au contraire, comme en retournant la stature, il *autorise* Ponthus à écrire – le libère [...] Ce n'est peut-être plus l'heure des Grands écrivains mais, depuis leur grande disparition, survit parmi nous comme un *sentiment à écrire*¹³.

Les trois textes narratifs que nous allons aborder s'insèrent dans le sillage de ces fictions biographiques qui s'approprient des documents biographiques, littéraires et critiques pour tracer et légitimer une vérité indépendante de la vérité référentielle, celle qui se fait jour par effet d'hybridité de la rencontre de deux genres discursifs différents, la biographie et le récit de fiction. Éric Chatillon, Xavier-Marie Bonnot et Joseph Ponthus placent au centre de leur trajectoire narrative la figure de Guillaume Apollinaire et ouvrent par effet de « mimesis formelle¹⁴ » des espaces textuels féconds où le biographié « subordonné, secondaire », n'est plus « fin », mais « moyen, faire-valoir, marchepied¹⁵ ». En longeant le chemin d'Apollinaire, ces écrivains accomplissent un processus de réorganisation et de réemploi de leur matériau littéraire – la vie et l'œuvre de Guillaume Apollinaire –, qu'ils libèrent aussi bien de l'assujettissement à la réception critique, que du danger de la classicisation ou de la panthéonisation, au profit de la

⁹ Roland Barthes, « L'écrivain en vacances », dans *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 29-32.

¹⁰ Johan Faerber, *Le grand écrivain, cette névrose nationale*, Paris, Pauvert, 2021, p. 23.

¹¹ Nous renvoyons au chapitre lumineux de l'essai de Johan Faerber, *ibid.*, p. 9-26.

¹² *Ibid.*, p. 25.

¹³ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴ Nous empruntons ce concept à Michal Glowinski : « La mimesis formelle est une imitation, par le moyen d'une forme donnée, d'autres modes de discours littéraires, paralittéraires et extralittéraires, ainsi que, selon un procédé relativement commun, du langage ordinaire » (« Sur le Roman à la première personne », *Poétique*, 72, 1987, p. 103-113).

¹⁵ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 106.

reconstruction d'une image de l'écrivain qu'ils composent et recomposent à leur gré et qui se fait modèle dynamique des possibilités infinies de sa reproduction : Apollinaire au « regard bovin » mais qui n'a rien à envier à « Brad Pitt, George Clooney et Mick Jagger réunis¹⁶ », cède ainsi la place à son image de lieutenant « vantard¹⁷ », « gauche et lourd¹⁸ », vivant dans un « monde de lustres et de faux-semblants¹⁹ » pour se retrouver parmi les travailleurs et les grévistes dans une usine de poissons et crevettes et dans un abattoir malodorant en compagnie de Louis Aragon, Charles Trenet et Jacques Brel sans lesquels, comme l'écrit la voix homodiégétique qui conduit la narration dans le livre de Joseph Ponthus, « Je suis sûr que je n'aurais pas tenu²⁰ ». En effet, les modèles narratifs proposés par Chatillon, Bonnot et Ponthus, bien que très différents entre eux du point de vue des structures et des procédés fictionnels, semblent sous-entendre l'idée selon laquelle l'écriture serait une sorte de pratique transformatrice qui multiplie les points de vue sous la forme d'une distorsion comparable à celle de l'anamorphose. Il en dérive des récits hybrides, tissés sur quelques anecdotes biographiques, procédant « plus par évocation que par reconstitutions effectives²¹ » et soulignant par l'effet du prisme anamorphique l'instabilité épistémologique de la notion de source. L'écriture en tant que stratégie de représentation fragmentée de personnages-écrivains s'interrogera non tant sur la véridicité de la donnée factuelle que sur la véridicité de sa représentation au cœur de l'écriture.

C'est alors en passant à travers des phases alternées de désémantisation et de resémantisation, de débiomythologisation et de rebiomythologisation de la figure d'Apollinaire qu'une série de portraits inédits du poète-personnage se fait jour à travers les trois fictions que nous allons examiner. Des tranches de sa vie et de son œuvre, nanifiées (Chatillon), géantisées (Bonnot), ou hypostasiées (Ponthus) selon le contexte narratif dans lequel se jouent les narrations elles-mêmes, sont impliquées dans la réalisation fictionnelle des récits, ce qui donne au lecteur la possibilité de participer d'une expérimentation narrative qui re-présente et re-mythologise Guillaume Apollinaire dans son acception d'inconstance, de variabilité et de non-évidence.

Bien inséré dans des dispositifs fictionnels hybrides qui reposent sur les paradigmes de la biofiction autodiégétique (*100 ans avant minuit*) de la fiction biographique et historique (*Le Tombeau d'Apollinaire*) et de l'autofiction-docufiction-biofiction autodiégétique (*À la ligne : feuillets d'usine*), l'écrivain-personnage n'est pas nécessairement revendiqué par la narration pour être 'reconnu' ; il est convoqué également – et surtout – pour aider à « reconnaître » et à mettre en valeur ce que Pierre Bourdieu a défini comme « capital spécifique de reconnaissance »²², c'est-à-dire le capital symbolique dont il est chargé.

Dans ce cadre d'exofiction²³ – définition qui saisit convenablement les spécificités de ces romans qui « s'emparent d'un personnage historique pour en faire leur sujet²⁴ » – l'image d'Apollinaire qui en ressort n'a rien de « parasitaire », comme le voudrait Pierre

¹⁶ Éric Chatillon, *100 ans avant minuit*, op. cit., p. 27 et 22.

¹⁷ Xavier-Marie Bonnot, *Le Tombeau d'Apollinaire*, op. cit., p. 15.

¹⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹⁹ *Ibid.*, p. 177.

²⁰ Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuillets d'usine*, op. cit., p. 201.

²¹ Dominique Viart, Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, op. cit., p. 103.

²² Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 187.

²³ Cornelia Ruhe rappelle que c'est Philippe Vasset qui a le premier parlé d'exofiction. Cf. Cornelia Ruhe, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden, Brill, 2020 ; Philippe Vasset, « L'Exofictif », *Vacarme*, 54, 2011. En ligne : « <https://www.cairn.info/revue-vacarme-2011-1-page-29.htm> » (consulté le 27/8/2021).

²⁴ Cornelia Ruhe, *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, op. cit., p. 83.

Assouline²⁵. Cette tendance si répandue depuis quelques années à transformer les écrivains en modèles romanesques attribue au contraire un rôle absolument productif à ces mêmes auteurs élus comme personnages au moins pour trois raisons :

- leur présence au cœur d'un récit de fiction contribue au dévoilement du moi de l'auteur qui se cherche et se trouve dans des figures d'emprunts, dans ses « fantasmes²⁶ », comme Philippe Vasset l'a écrit depuis 2011 à propos de l'écriture exofictive, et qui sont à l'origine de la remise en question de la subjectivité et du dépassement du moi de l'auteur même ;

- leur potentiel « mytho-phorique²⁷ » encourage des pratiques d'écriture souvent mixtes ou hybrides qui s'élaborent et se développent à partir des procédés de fictionnalisation de fragments biographémiques ;

- leurs vies, cueillies souvent dans leurs instants topiques et pénétrées de fiction, mettent en relief le statut poétique de leurs sollicitations, c'est-à-dire le potentiel de générativité qu'ils incarnent et, par conséquent, leur capacité de briser le principe d'unité et d'identité sur lequel repose leur image transmise par la mémoire littéraire.

Voyons maintenant à travers quels modes de transposition fictionnelle Apollinaire a été saisi par Éric Chatillon, Xavier-Marie Bonnot et Joseph Ponthus et comment leurs récits en proposent le retour au cœur de leurs œuvres.

Dans *100 ans avant minuit*, Apollinaire joue le rôle inédit du revenant : il se réveille dans le monde contemporain cent ans après avoir été blessé en tranchée par un coup d'obus qui troue son crâne à la tempe droite au cours de ce tristement célèbre 14 mars 1916. Quand il ferme les yeux, il est « cent ans avant minuit²⁸ » et dès qu'il les rouvre, il commence le récit de sa propre vie en parcourant par étapes très succinctes son itinéraire existentiel et poétique dans treize chapitres très brefs schématisant son existence de 1886 à 1916.

C'est donc une vie miniaturisée – et non pas minuscule au sens michonien – que Chatillon consacre à Guillaume Apollinaire, axée sur la dégénérescence du profil prestigieux que le poète a su tracer de soi-même et de sa propre renommée dans la postérité :

J'ai une sale de tête ? [...] je dois reconnaître que je suis laid. De toute façon, inutile de le cacher. Car chez moi, laid, cela veut dire LAID²⁹.

Sans aucun doute ce point de départ du récit annonce que le jeu fictionnel avec le vécu d'Apollinaire pourra prévoir de bizarres métamorphoses du poète au fil de la narration... Par de véritables surprises (au sens apollinarien de « grand ressort nouveau » biofictionnel) tant au niveau énonciatif qu'au niveau sémantique, le récit autobiographique de l'écrivain-personnage exploite le motif de la variation sur le thème

²⁵ Pierre Assouline, dans la *République des livres* du 23 août 2016 a affirmé que la démarche exofictive serait uniquement une « solution de facilité » pour des écrivains en quête d'inspiration.

²⁶ Philippe Vasset définit l'exofiction « une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font » (Philippe Vasset, « L'Exofictif », art. cit., p. 29).

²⁷ Nous empruntons à Jean-Jacques Wunemberg (« Mytho-phorie : forme et transformation du mythe », in *Religiologiques*, 10, 1994, p. 50) la définition de « mytho-phorie » qui fait du mythe une parole ouverte – sur le modèle de l'œuvre ouverte d'Umberto Eco – et destinée au déplacement et au transport.

²⁸ Éric Chatillon, *100 ans avant minuit*, op. cit., p. 22.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

de la laideur physique et morale, sans pour cela décourager la lecture d'un public confiant en la parole apollinarienne, selon laquelle :

[...] le temps glorieux donne aux plus laids poètes
La beauté qu'ils cherchaient cependant que par lui³⁰.

En élaborant un récit sur soi à partir de quelques bribes de sa vie qu'il choisit à son gré et qu'il teinte de sa fantaisie et de son imagination débridée, la voix autodiégétique d'Apollinaire rend compte de son passé dans un style sec et synthétique et se présente sous les facettes multiples du vampire, du voyeur, du brocanteur et du voleur à la fois :

Moi aussi j'ai envie de tout casser. Je publie « Alcool ». Picasso et De Chirico peignent mon portrait. Je suis dans le feu de la vie. Je me nourris des autres. J'observe, je fouille, je recycle. Je suis un kleptomane littéraire³¹.

Le récit procède ainsi entre la démythification du personnage, abaissé au rang de « kleptomane » – que Chatillon ramène à des stéréotypes comportementaux sur des tons souvent grossiers et railleurs – et les nombreux clins d'œil au lecteur avisé qui connaît la prédilection d'Apollinaire pour le travestissement, la mythographie et l'affabulation, comme les anecdotes de sa vie, – du secret de sa naissance, à son emprisonnement et jusqu'à sa mort au même moment où la foule dans la rue crie « À bas Guillaume » – en témoignent abondamment. Ce va-et-vient entre fiction et non fiction provoque un effet de forte accélération de la narration ; le récit autobiographique d'Apollinaire se construit ainsi sur de nombreux courts-circuits existentiels qui court-circuitent le contexte historique et culturel contemporain dans lequel ils sont plongés et qui créent par conséquent de surprenants effets anachroniques. C'est ainsi que pour annoncer son engagement en guerre le narrateur donne lieu à un entrechoc de temporalités étonnant, qui convoque par antiphrase les plus célèbres paladins de la paix que le XX^e siècle ait jamais connus :

[...] je m'engage. Bien sûr, pour vous qui avez connu Gandhi, Martin-Luther King, le flower-power et chantonné « imagine » de John Lennon, il est bien facile de me juger. Je suis un belliciste, un va-t'en guerre, selon vos dires³².

Éric Chatillon fait d'Apollinaire la voix narrative d'un récit rétrospectif qui met au centre de l'attention sa propre condition de mythomane frustré qui altère et réinvente le réel vécu pour le rendre plus satisfaisant à ses yeux et à ceux de ses lecteurs. Sa trajectoire existentielle se déroule ainsi sur un ton d'autoglorification souvent narcissique : en ranimant son passé – dès son enfance jusqu'à sa blessure en tranchée – il lui arrive de ne pas cacher son irritation de ne pas avoir été suffisamment compris, lui qui se déclare le devancier de tant de succès littéraires et musicaux du XX^e siècle :

Elvis a inventé le rock ? Laissez-moi rire : cinquante ans avant lui, j'ai les jambes qui me démangent, le blues à fleur de peau [...] Je regarde la salle de concert imaginaire, les fans hystériques agglutinés au premier rang, les groupies attendant leur heure. J'agrippe mes baguettes/stylos. Je les soulève de

³⁰ Guillaume Apollinaire, « Adieux », dans *Il y a, Œuvres poétiques*, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 332.

³¹ Éric Chatillon, *100 ans avant minuit*, op. cit., p. 49.

³² *Ibid.*, p. 53.

façon menaçante au-dessus de la batterie de papier. TA-TA-TA-TA ! BOUM-BOUM » C'est parti³³ !

Cet Apollinaire revenu à la vie non seulement fait du rock comme il fait de la poésie, il fait aussi l'amour comme il fait des poèmes. Il déchaîne ses pulsions sexuelles érotiques et auto-érotiques presque toujours en les associant à l'écriture³⁴, car son corps « laid » et son « physique ingrat » sont le « moteur de sa création³⁵ ». Au réveil, il cherche à s'affirmer dans le monde contemporain à l'enseigne du débordement émotionnel et de l'excitation compulsive qui se manifestent par un besoin démesuré d'être admiré : « si je me rencontrais dans la rue, je serais jaloux de moi-même³⁶ », « Les femmes me veulent toutes. Normal : je suis irrésistible³⁷ » écrit-il pour se re-présenter aux yeux de ses lecteurs du XXI^e siècle, dans un registre familier, souvent grossier, abondamment farci de stéréotypes linguistiques, thématiques et idéologiques. Ce personnage « boulimique de plaisir³⁸ », égocentrique et sulfureux manipule et agrandit de manière caricaturale et démesurée la dimension mythographique de l'existence d'Apollinaire et, comme par effet d'anamorphose, décompose en segments narratifs brefs et irréguliers la réalité de sa propre existence. Comme nous venons de le voir, son récit se développe dans le cadre d'une narration nourrie de jeux anachroniques, autant de marques temporelles du contemporain dans lesquelles Apollinaire est immergé, qui soulignent « la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité et la surdétermination des images³⁹ », jusqu'au moment où son témoignage rejoint l'expérience de la guerre. Le souvenir du traumatisme de cet événement lui restitue finalement une image de soldat et poète assez proche de celle de son double historique, en proie à des crises de larmes, à la peur et à l'horreur des tranchées⁴⁰.

Si les traits grotesques, prosaïques et parodiques qui accompagnent le personnage-écrivain concourent au renversement de la mythologie d'Apollinaire « Convaincu de sa propre beauté » et répandue par Roch Grey depuis 1924, la charpente narrative du texte de Chatillon semble témoigner au contraire d'une intéressante expérience d'adhérence structurale à son œuvre. *100 ans avant minuit* est un récit dans lequel l'auteur paraît en effet reprendre à grandes lignes la structure narrative du récit de la vie de Croniamantal, dont la « gloire universelle » est chantée par Apollinaire dans *Le Poète assassiné*. Le récit d'Éric Chatillon est structuré en treize étapes chronologiquement distinctes, précédées par une sorte de bref prologue prononcé par le personnage-écrivain lui-même et un épilogue qui demeure le seul moment où un narrateur omniscient intervient dans le récit. La vie de Croniamantal prévoit en revanche dix-huit étapes depuis la naissance du personnage jusqu'à son « Apothéose⁴¹ ». Il s'agit d'un pot-pourri parodique de fragments qui traitent de la vie d'un poète dont les talents artistiques sont à plusieurs reprises soulignés au fil de la narration : « Je suis Croniamantal, le plus grand des poètes

³³ *Ibid.*, p. 19.

³⁴ Nous renvoyons au chapitre sur Annie Playden (*ibid.*, p. 29-31).

³⁵ *Ibid.*, p. 12.

³⁶ *Ibid.*, p. 13.

³⁷ *Ibid.*, p. 22.

³⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁹ Georges Didi-Hubermann, *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 16.

⁴⁰ « Je suis un pantin. Je crie comme un forcené pur me donner du courage. Je sors de ma cachette et avance en courant. Je ne vois plus rien. J'avance. Je pleure » (Éric Chatillon, *100 ans avant minuit*, *op. cit.*, p. 65).

⁴¹ Cf. *Le poète assassiné*, dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose*, vol. 1, textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 227-302.

vivants »⁴², fait dire Apollinaire à son poète, qu'il saisit dans un élan de mégalomanie qui ne diffère guère – sinon dans le style et dans le registre linguistique – de celui que Chatillon attribue à son personnage :

Putain d'année !!! Je croyais ma vie ouragan, elle devient typhon [...] La vie est devant moi, comme une étendue à fouler. La reconnaissance m'attend. Je n'ai aucun doute là-dessus⁴³.

En ajoutant à ces traits d'omnipotence communs la « virilité croniamantalesque » d'un côté et les « ardeurs masculines⁴⁴ » du héros chatillonien de l'autre, la trajectoire croisée qui conduit le personnage créé par Éric Chatillon vers le personnage conçu par Apollinaire émerge de façon de plus en plus claire : par un effet de chiasme, l'écrivain-personnage a rejoint de près le personnage de l'écrivain...

Le motif topique de la blessure d'Apollinaire en guerre est également à l'origine du roman de Xavier-Marie Bonnot, *Le Tombeau d'Apollinaire*, paru en 2018 à l'occasion des célébrations du centenaire de la première guerre mondiale et de la disparition du poète. Bien loin des procédés de démythification à des fins ludiques et parodiques employés par Chatillon, Bonnot travaille à la remythologisation des deux dernières années qu'Apollinaire a vécues entre les tranchées et Paris. Le sous-lieutenant Guillaume de Kostrowitzky est vu dans ce cas par les yeux du sergent Philippe Moreau, un jeune paysan de Champagne qui aime dessiner et qui témoigne ainsi de la tragédie de la guerre à côté de son chef Kostro, fasciné par ses croquis.

Le roman est subdivisé en deux parties. La première se présente sous la forme d'un récit détaillé de la vie de Philippe, le narrateur autodiégétique qui partage avec Apollinaire l'expérience de la tranchée entre novembre 1915 et mars 1916 ; la seconde se déroule entre mars 1916 et novembre 1918, lorsque Philippe Moreau part à Paris à la recherche du poète, son compagnon d'armes perdu de vue après leurs respectives hospitalisations. La ligne de démarcation de ces deux tranches de vie (l'avant et l'après de l'accident en tranchée) est encore une fois le motif topique de la blessure : Philippe et Guillaume ont été blessés tous les deux à la tempe droite ce même 16 mars 1916, l'un après l'autre, ce qui fait de la blessure d'Apollinaire la clé de voûte de l'hybridation et du montage entre la dimension non-fictionnelle du roman et la fiction. Et de même que cet événement va jouer un rôle indispensable dans « la constitution de l'éthos⁴⁵ » de Guillaume Apollinaire (le vrai Guillaume !) dès son retour en convalescence à Paris, la blessure est la ressource première de la posture discursive du *Tombeau d'Apollinaire* qui, grâce au regard attentif de « l'œil sociologique⁴⁶ » du soldat Philippe Moreau, permet de suivre de près le lieutenant « Cointreau-Whisky. Ou Kostro l'exquis⁴⁷ » dans son parcours de renégociation de sa position dans le champ littéraire parisien après ses expériences de combattant dans les tranchées.

⁴² Dans l'avant-dernier chapitre « Assassinat », Croniamantal s'adresse à Tograth et à la foule en disant : « Je suis Croniamantal, le plus grand des poètes vivants. J'ai souvent vu Dieu face à face. J'ai supporté l'éclat divin que mes yeux humains tempéraient. J'ai vécu l'éternité. Mais les temps étant venus, je suis venu me dresser devant toi. » (*Ibid.*, p. 298).

⁴³ Éric Chatillon, *100 ans avant minuit*, op. cit., p. 39.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁵ Olivier Parenteau, « Le soldat à la tête bandée, le poète à la tête étoilée », *CONTEXTES*, *Varia*, 2007. En ligne : « <http://journals.openedition.org/contextes/282> » (consulté le 06 septembre 2021).

⁴⁶ Nous empruntons la définition à Jérôme Meizoz (*L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine, 2004).

⁴⁷ Xavier-Marie Bonnot, *Le Tombeau d'Apollinaire*, op. cit., p. 378.

Le personnage Guillaume de Kostrowitzky émerge peu à peu à partir des traces qu'il a laissées dans l'imaginaire et dans la mémoire du sergent Philippe Moreau :

Il était Apollinaire, j'étais son sergent. Nous étions artistes dans la guerre et copains par la suite⁴⁸.

Son récit rétrospectif est nourri d'admiration pour le poète et de déférence respectueuse pour le sous-lieutenant ; entre les deux personnages s'instaure un rapport empathique qui fait en sorte qu'ils se comprennent parfaitement lors de l'expérience sanglante de la guerre. L'art, la poésie et la création en général que leurs métadiscours mettent en cause deviennent leur lieu artistique et éthique de convergence sympathique, émotionnelle, identitaire et intellectuelle : « Notre sous-lieutenant, observe le narrateur, se pique donc de poésie comme moi de dessin. Il cherche le bon rythme, la bonne musique⁴⁹ » ; et leur proximité physique et intellectuelle amènera le sergent à construire de son chef une image mythique censée répondre à ses inquiétudes identitaires et à ses troubles psychiques de soldat :

On rit, comme pour se débarrasser de la guerre et de la hiérarchie du militaire et de la boue de forgeron dans laquelle nous pétrissons. Je me sens, à cet instant précis, comme son sosie. Il a les mêmes pensées que moi [...] ⁵⁰.

L'illusion de l'identification avec le lieutenant Kostro, ce double mythique dont le narrateur témoigne dans le passage cité ci-dessus, sera pourtant rompue dès qu'il le rejoindra à Paris et qu'il le reverra dans sa vraie peau de poète : il se promène accompagné de sa « cour⁵¹ », se comporte « en grand ordonnateur des cérémonies⁵² » et se délecte de son « confort bourgeois. Avec ses fantasmes de guerre et ses envies de gaillard⁵³ ». Ce processus de désidentification du narrateur se réalise par la mise en place d'un cadre narratif qui trace progressivement la démythologisation de la figure du combattant au profit de la remythologisation de celle de poète, vu finalement sous l'angle désenchanté de sa réintégration dans le contexte artistique et poétique parisien.

Du point de vue diégétique, ce changement de perspective de lecture d'Apollinaire personnage se réalise entièrement dans la deuxième partie du roman. Celle-ci est caractérisée par une prééminence de séquences dialogiques et narratives qui élargissent le point de vue monofocal du narrateur au plus vaste contexte des amis/ennemis d'Apollinaire, impliqués dans le récit pour en dessiner le nouveau profil d'écrivain suite à son retour de la guerre : « Un jour Blaise m'a raconté qu'Apollinaire l'avait blessé, pire qu'un éclat de ferraille dans le cœur. Il souffre en silence, de cette souffrance sourde qui naît de toute trahison⁵⁴ », affirme Philippe Moreau dans le contexte d'une des nombreuses rencontres avec Blaise Cendrars. Salmon, Vaché, Breton, Soupault, Picasso, Cendrars lui-même sont autant de voix d'écrivains transformés en personnages romanesques qui concourent à thématiser aussi bien la trajectoire intellectuelle d'Apollinaire au cours des deux dernières années de sa vie, que sa légitimation de sa position dans le champ littéraire parisien. Avec ce jeu polyphonique d'instances narratives diverses, Xavier-Marie Bonnot

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 40.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 106.

⁵¹ *Ibid.*, p. 250.

⁵² « Sur le boulevard Saint-Germain je croise Cendrars qui revient du Flore. J'avais oublié la réunion du mardi avec Apollinaire en grand ordonnateur des cérémonies. Il m'aurait ennuyé de toute façon » (*Ibid.*, p. 280).

⁵³ *Ibid.*, p. 285.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 305.

a su imprimer à la narration un dynamisme kaléidoscopique scandé par les petits bouts de la vie d'Apollinaire que les écrivains-personnages convoqués dans le récit ont diversement composés en complément du récit autodiégétique du sergent Philippe Moreau. Ce jeu d'assemblage de microséquences biographiques diverses et hétéroclites, ainsi que la dimension polyphonique de leur narration enchâssée et l'ensemble des témoignages convoqués – tirés de la correspondance et des écrits d'Apollinaire – donnent lieu à un récit de souvenir qui dépasse et englobe en même temps les différentes formes de récit de vie – mémoire, journal intime, biographie, autobiographie – pour nous restituer finalement une image plurielle d'Apollinaire qui émerge du texte comme une 'forme unique de continuité dans l'espace' et que la narration module par la somme des points de vue, en augmentant et multipliant ainsi les possibilités de réception de la figure d'Apollinaire.

À la différence de Xavier-Marie Bonnot, qui établit un parallélisme chronologique parfait entre le temps de l'histoire et celui de son personnage, Joseph Ponthus (tout comme Éric Chatillon, d'ailleurs) place Guillaume Apollinaire dans un décor historique et social contemporain. Le poète est évoqué à plusieurs reprises par le narrateur pour qu'il participe de son expérience personnelle de travailleur intérimaire dans une usine de poissons d'abord, et par la suite dans un abattoir.

*À la ligne : feuillets d'usine*⁵⁵ reproduit en effet le rythme forcené de la vie quotidienne d'un ouvrier, un rythme aliéné où les différences entre le temps de la vie et celui du travail sont impossibles à saisir. Ses temps sont mesurés par les mêmes gestes, hantés par les mêmes rêves et les mêmes cauchemars et parcourus par la même souffrance d'un corps fatigué, celui du narrateur homodiégétique qui raconte sa propre vie d'ouvrier et la condition de travail de ses compagnons d'usine. Celui-ci ne révélera qu'une seule fois son prénom, Joseph⁵⁶, le même avec lequel se présente l'auteur du roman⁵⁷ et, comme le rappelle le narrateur lui-même, celui du Saint patron des travailleurs⁵⁸.

Ce texte polymorphe est un modèle d'hybridité générique et de jeux intertextuels sans pareil. Un « inclassable », sans aucun doute, qui oscille entre l'autofiction, l'autobiographie, le journal intime, la chronique et la fiction. Classé comme roman (premier roman), il entrelace le discours documentaire et la fiction et se développe dans le cadre formel de la poésie. *À la ligne*, dédié aux « prolétaires de tous les pays », aux « illettrés » et aux « sans-dents » ne cache pas la proximité de son auteur avec le marxisme et témoigne de la rencontre de Ponthus avec la classe ouvrière lors de son expérience de travailleur auprès d'une usine agroalimentaire et d'un abattoir. Mais quel est le rôle d'Apollinaire dans le cadre de ce roman en vers ? Comme l'a écrit Johan Faerber :

Pour Ponthus, écrire, c'est se placer sous le signe et l'auspice de Grands écrivains non pour leur exprimer une quelconque dette ou une quelconque admiration [...] Le Grand écrivain y est bien davantage qu'une quelconque figure tutélaire : il est lui-même comme un travailleur social qui, par son dire, travaille la société en son cœur, en sa formulation, comme si le Grand écrivain participait lui aussi du labeur du travailleur social⁵⁹.

⁵⁵ Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuillets d'usine*, op. cit.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁷ Ce prénom coïncide en réalité avec celui de son pseudonyme, car le vrai nom de l'auteur est Baptiste Cornet.

⁵⁸ Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuillets d'usine*, op. cit., p. 252.

⁵⁹ Johan Faerber, *Le grand écrivain, cette névrose nationale*, op. cit., p. 258.

Apollinaire et les autres écrivains cités dans le roman – Rabelais, Dumas, Claudel, Barbey d'Aurevilly, Beckett, Perec ... – seraient alors autant de voix d'une aventure collective, faisant de leurs œuvres un témoignage et une forme d'engagement social en même temps, et favorisant au niveau de la structure narrative du roman le mélange savant du fictionnel et du non fictionnel. Par rapport aux autres écrivains pris en considération, Apollinaire recouvre une fonction indispensable dans l'économie de la narration, car il joue le rôle de figure tutélaire du roman. Protagoniste manifeste et caché en même temps d'un récit qui se construit peu à peu à force de citations explicites ou implicites tirées de son œuvre, Apollinaire est à l'origine des nombreuses digressions explicatives du narrateur et de ses récits en vers libres qui révèlent sa condition d'ouvrier qu'il partage avec ses collègues dans le but d'en défendre les droits de travailleurs, comme l'extrait cité ci-dessous en témoigne :

Demain
 « Ô mes tonneaux de Danaïdes »
 Comme disait l'Apollinaire
 Puits sans fond de la quarantaine de tonnes de
 Crevettes quotidienne
 Je reprends mon usine
 Je retourne aux crevettes.
 Je serai des vôtres
 Travailleurs de l'usine
 [...]
 Huit heures par nuit par jour derrière des
 Machines⁶⁰.

À travers la voix poétique d'Apollinaire et la référence aux Danaïdes d'*Alcools*⁶¹, condamnées dans les Enfers à remplir éternellement un tonneau sans fond, l'expérience du narrateur, des rythmes et des conditions pénibles de son travail acquièrent un pouvoir d'évocation très fort, soulignant d'un côté l'universalité de chaque histoire individuelle et de l'autre la fonction pédagogique de la littérature comme moyen de connaissance et mode de partage d'expériences vécues, au service des intérêts des classes ouvrières dans le cas spécifique du récit. Et c'est encore une fois Apollinaire en sa qualité de « nettoyeur de tranchée » qui donne la force à la voix narrative de dénoncer son travail de « nettoyeur d'abattoir » :

« Ah Dieu ! que la guerre est jolie »
 Qu'il écrivait le Guillaume
 Du fond de sa tranchée

 Nettoyeur de tranchée
 Nettoyeur d'abattoir
 C'est presque tout pareil
 Je me fais l'effet d'être à la guerre
 Les lambeaux les morceaux l'équipement qu'il
 Faut avoir le sang
 Le sang le sang le sang⁶².

⁶⁰ *Ibid.*, p. 25-26.

⁶¹ « Mon cœur et ma tête se vident / Tout le ciel s'écoule par eux / O mes tonneaux des Danaïdes / Comment faire pour être heureux / Comme un petit enfant candide ». (« La chanson du mal-aimé », *Alcools*, dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 53.)

⁶² Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilletts d'usine*, op. cit., p. 135.

Si le sang et les corps mutilés des tranchées qu'Apollinaire a éternisés dans sa poésie sont les ressorts narratifs qui, par effet de ressemblance analogique, permettent d'accéder à la compréhension de la réalité du monde ouvrier évoqué dans le roman, les villes et les villages qui accompagnent ce chant poétique répondent à leur tour à l'appel du narrateur. Dans sa tentative de captation du monde ouvrier français, la voix narrative les fait défiler face au lecteur non pas « par centaines » comme les villes de *Vendémiaire*⁶³, mais au moins par dizaines, tout comme Apollinaire l'a fait dans son célèbre chant d'ivresse poétique qui clôt le recueil *Alcools* :

Les usines en Lorraine
Pas de l'agro comme en Bretagne
De la sidérurgie
Bien morte
Litanie
Forlange Gondrange Haynange Hagondange
Pont-à-Mousson et ses plaques d'égout en
fonte sur laquelle chacun marche en France
Villerupt et son festival de cinéma
Longwy et ses frontières
[...]
Nancy la bourgeoise et toscane au printemps
[...]
Metz l'allemande et sa gare dont les quais furent
étudiés avant 1914 pour décharger les
marchandises en cas de guerre⁶⁴.

La parole poétique d'Apollinaire est donc le point d'appui de la parole politique de Ponthus. Elle l'est jusqu'aux dernières pages du roman, lorsque sa prose découpée en vers libres se décline sur la reprise anaphorique de la construction existentielle 'Il y a', qui tisse un lien explicite avec le poème apollinarien qui porte le même titre, « Il y a », non seulement au niveau structurel, mais aussi par les renvois citationnels :

Il y a un vaisseau qui a emporté ma bien-aimée
Il y a dans le ciel six saucisses et la nuit venant
on dirait des asticots dont naîtraient les étoiles
Il y a un sous-marin ennemi qui en voulait à
mon amour⁶⁵.

Une parole résistante, engagée et poétique à la fois se fait jour sur les lignes de production de l'usine, qui tire sa force de la voix d'Apollinaire pour rendre « visible ce qui est invisible », pour emprunter à Jacques Rancière la formule qu'il a utilisée pour décrire les liens entre politique et littérature :

L'expression « politique de la littérature » – écrit Rancière – implique donc que la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et

⁶³ Nous nous référons au vers de *Vendémiaire* « Les villes répondaient maintenant par centaines », dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 153.

⁶⁴ Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilletts d'usine*, op. cit., p. 78-79.

⁶⁵ Le vers est tiré du poème « Il y a » d'Apollinaire, dans *Calligrammes*, et est cité par Ponthus à la page 268 de son roman.

de l'invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs⁶⁶.

Apollinaire est convoqué dans le roman avec la même autorité qu'un « archéologue » ou qu'un « géologue » qui fait parler, pour citer encore une fois Jacques Rancière, « les témoins muets de l'histoire commune⁶⁷ » ; et il est là en même temps pour inviter les ouvriers 'témoins muets' du roman à ne pas sombrer dans le désespoir de leur vie : « Penser à autre chose / Aux paroles oubliées / Et à se mettre en joie⁶⁸ », tel semble être le but à atteindre. Cela aidera peut-être les travailleurs à faire face à toute sorte de difficultés, y compris les accidents du travail, comme la voix narrative l'exprime dans les vers cités ci-dessous, profondément sarcastiques et d'un réalisme fort cru :

Je bois un coup à la santé de tes doigts coupés
De la main coupée de Cendrars
De la tête trépanée d'Apollinaire
De mon pied sauvé par une coque en métal
Au bar des amputés des travailleurs des mineurs
Et des bouchers⁶⁹.

La fonction tutélaire d'Apollinaire est également assurée par les épigraphes que Ponthus choisit pour introduire à la lecture des deux parties du roman⁷⁰ : deux citations tirées des lettres que le poète a écrites à Madeleine Pagès pendant la guerre⁷¹. Elles occupent une fonction à la fois « stratégique » et symbolique car, comme Gérard Genette l'a écrit:

[...] l'épigraphe représente le livre – elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens –, elle l'induit, elle le résume. Mais d'abord elle est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi⁷².

Ces documents intimes témoignent de l'expérience la plus traumatique qu'Apollinaire ait vécue, à savoir de son quotidien dans les tranchées. Placées en exergue des deux sections du roman, elles définissent assez distinctement le rôle stratégique que le poète va jouer tout au long de la narration : ce grand témoin d'un conflit de masse qui a déshumanisé et brutalisé tant de combattants, annonce les expériences journalières du narrateur cultivé d'*À la ligne*, soumis aux rythmes d'un travail abrutissant et démoralisant, et qui raconte la dégradation des conditions du travail à la chaîne, ainsi que ses retombées physiques et mentales.

Modèle de vie, de création, de courage et de valeurs morales à partager, Apollinaire revient encore une fois dans son rôle de figure tutélaire à travers la structure expérimentale d'*À la ligne*, qui se développe sous la forme d'un roman en vers libres inclassable du point de vue générique, mêlant, comme on vient de le dire poésie,

⁶⁶ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 12.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁸ Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilletts d'usine, op. cit.*, p. 201.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁷⁰ La première partie du roman est consacrée au travail du narrateur dans l'usine bretonne de crevettes, la seconde concerne son expérience dans un abattoir.

⁷¹ « C'est fantastique tout ce qu'on peut supporter » tirée de la lettre qu'Apollinaire écrit à Madeleine Pagès le 20 novembre 2015 est citée en exergue de la première partie du roman ; « Pas de description possible. C'est inimaginable. Mais il fait beau. Je pense à toi. » Ce fragment d'une lettre d'Apollinaire à Madeleine Pagès du 15 mars 1916, est cité en exergue de la deuxième partie.

⁷² Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 135.

autobiographie, autofiction, chronique. L'apport d'Apollinaire, qui a fait du flottement générique l'un des principes de son écriture fictionnelle et qui a bouleversé les structures du langage poétique, est décisif, et trouve sa démonstration la plus évidente dans l'organisation prosodique de l'énoncé : le roman de Joseph Ponthus est écrit en vers libres et se caractérise par la suppression de la ponctuation. Le renvoi à *Alcools* est immédiat : « Pour ce qui concerne la ponctuation je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre » écrivait Apollinaire à Henri Martineau⁷³ à propos de son recueil *Alcools*. L'absence de ponctuation du roman de Ponthus relève sans doute de la nécessité de conjuguer la représentation de la scansion rythmique du temps des travailleurs à la chaîne avec l'exigence de valorisation de l'oralité du texte comme enjeu idéologique, qui témoigne de la quotidienneté du narrateur-travailleur à l'intérieur de l'usine et de l'abattoir. Le manque de ponctuation marque également le caractère continu du courant de pensées du narrateur-poète dont on perçoit ainsi les intonations, les pauses, les récurrences sonores de la parole, et enregistre les pulsions et les sentiments les plus intimes de la voix narrative au cœur de la communauté des travailleurs.

Suspendu entre le factuel et le fictionnel, qu'est devenu Apollinaire ? Les trois portraits de l'écrivain-personnage qu'Éric Chatillon, Xavier-Marie Bonnot et Joseph Ponthus nous ont livrés, nous restituent sans doute une image plurielle et dynamique de l'écrivain (Apollinaire aurait-il préféré la définition de 'cubiste' ?). Sa biomythologisation est en cours, semble-t-il, étant donnés les riches contextes narratifs factuels et non-factuels dans lesquels il se retrouve à revivre sa vie⁷⁴. Dans cette perspective de lecture, son image acquiert une résonance qui n'a plus rien à voir avec des questions de réception, ni non plus d'interprétation. C'est ce que Gérard Genette appelle un "effet de caution"⁷⁵ que la présence d'Apollinaire semble en définitive avoir déclenché dans les textes que nous avons examinés : l'écrivain a participé à la création de la diégèse au même titre que ses auteurs. Et il continue ainsi de nous émerveiller de par son nouveau statut de personnage, qui en complète et en enrichit le portrait, comme il l'a dit lui-même dans *Cortège*,

Tous ceux qui survenaient et n'étaient pas moi-même
 Amenaient un à un les morceaux de moi-même
 On me bâtit peu à peu comme on élève une tour
 [...]
 Et détournant mes yeux de ce vide avenir
 En moi-même je vois tout le passé grandir⁷⁶

⁷³ Nous renvoyons à l'édition d'*Alcools* dans Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, op. cit., p. 1040.

⁷⁴ Au-delà des biographies de l'écrivain – nous rappelons celle de Laurence Campa (*Apollinaire*, 2013) déjà citée dans cet article – d'autres portraits d'Apollinaire personnage auraient pu être abordés dans notre étude, de sa présence fugace dans *Autoportrait de Paris avec chat* de Dany Laferrière (Paris, Grasset, 2018), au portrait que François Sureau en brosse dans son *Ma vie avec Apollinaire* (Paris, Gallimard, 2021), sans oublier *Les prisons d'Apollinaire* (Paris, L'Harmattan, 2001) et *Le Paris d'Apollinaire* (Paris, Éditions Alexandrines, 2018) de Franck Balandier et bien d'autres textes en prose qui en répandent un portrait exofictionnel.

⁷⁵ Selon Gérard Genette l'épigraphe est une caution indirecte de la valeur de l'œuvre et du talent de l'auteur : « [...] dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation » (Gérard Genette, *Seuils*, op. cit., p. 161).

⁷⁶ Guillaume Apollinaire, « Cortège », in *Alcools*, in *Oeuvres poétiques*, op.cit., p. 75-76.

Franca BRUERA
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Torino