

## GUILLAUME ROUSSEAU

Université de Pau et des Pays de l'Adour

### Métamorphoses du poète dans « Le Poète assassiné » d'Apollinaire : Apollon et Orphée, oursin et laurier

J'ai été Homère ; bientôt, je serai Personne, comme Ulysse ;  
bientôt, je serai tout le monde : je serai mort.  
Jorge-Luis Borges<sup>1</sup>

**H**omère, poète des origines devenu « père de toute littérature »<sup>2</sup>, reste auréolé de sa gloire par-delà les siècles. Pourtant, sa vie nous échappe, l'aède s'efface derrière les Muses qui l'inspirent. Les *Vies* d'Homère, écrites à distance des épopées, ne font qu'entretenir la légende et livrent des informations volontiers contradictoires à son sujet, à commencer par la cité où il a pu naître : « Elles sont sept à se disputer l'origine d'Homère : Chios, Colophon, Cumes, Smyrne, Pylos, Argos et Athènes »<sup>3</sup>.

S'il faut s'en tenir aux textes, *L'Illiade* et *L'Odyssée*, épopées qui émanent d'une longue tradition orale, il y a lieu de se demander si un auteur unique nommé Homère a réellement existé. C'est là le sens de la « question homérique » qui a agité les esprits à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Finalement, si l'on

---

1 J.-L. Borges, « L'Immortel », [dans :] *Idem, L'Aleph*, R. Caillois (trad.), Paris, Gallimard, 2008, p. 36.

2 R. Queneau, « *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », [dans :] *Idem, Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965, p. 124.

3 Vers de l'*Anthologie Palatine* cités par S. Perceau dans son article « Muses, inspiration, création dans la poésie homérique ? », [dans :] *Cahiers de littérature orale*, n° 81, 2017, p. 90.

s'autorise le glissement métalittéraire de Borges dans « L'Immortel », Homère pourrait bien être comme son héros Ulysse *Outis*, c'est-à-dire personne... et tout le monde à la fois. Borges lui-même, aveugle comme Homère dans la tradition, peut ainsi se loger à son tour dans la coquille vide de l'aède<sup>4</sup>. Tel est le paradoxe d'une gloire universelle fondée sur un *personnage* qui est source de tous les fantasmes. Une telle incertitude identitaire a sans doute séduit Guillaume Apollinaire, lui dont l'absence du père obsède l'œuvre.

Lorsqu'il publie « Le Poète assassiné » en 1916, Apollinaire propose à son tour un nouvel avatar d'Homère avec le personnage de Croniamantal, dont il invente de toutes pièces la vie, allant du burlesque rabelaisien au tragique orphique.

Dans le premier chapitre intitulé « Renommée », le narrateur commence paradoxalement par présenter la gloire posthume du poète et revient, comme il convient dans la légende, sur les origines incertaines de Croniamantal : « Cent vingt-trois villes dans sept pays sur quatre continents se disputent l'honneur d'avoir vu naître ce héros insigne »<sup>5</sup>. La surenchère par rapport à la figure homérique qui sert de modèle (sept pays pour sept cités) est ouvertement ironique, elle déréalise le personnage avant même qu'il ne prenne forme. Nous revenons alors au temps de l'enfance avec les villes de ce nouvel Homère qui s'égrènent comme une comptine (1-2-3)<sup>6</sup>. Le ton est

---

4 Voir le conte « L'Auteur » dans le recueil *L'Auteur et autres textes*.

5 G. Apollinaire, *Le Poète assassiné*, [dans :] *Idem, Œuvres en prose complètes*, M. Décaudin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1993, t. 1, p. 227. Les citations suivantes provenant de l'œuvre citée seront marquées à l'aide de l'abréviation *PA*, la pagination après le signe abrégatif.

6 Pour le lecteur inattentif qui n'aurait pas relevé cette notation chiffrée, Apollinaire mentionne une nouvelle fois les 123 villes de Croniamantal, cette fois-ci en chiffres, au chapitre VII « Accouchement » (*PA*, 242).

donné et la suite du chapitre poursuit par l'absurde la mise en question de l'identité de Croniamantal. La gloire universelle du poète (« renommée ») s'accomplit à la faveur de la répétition babélique du nom (« re – renommée ») :

Tous [l]es peuples ont plus ou moins modifié le nom sonore de Croniamantal. Les Arabes, les Turcs et autres peuples qui lisent de droite à gauche n'ont pas manqué de le prononcer Latnamainorc, mais les Turcs l'appellent bizarrement Pata, ce qui signifie oie ou organe viril, à volonté. Les Russes le surnomment Viperdoc, c'est-à-dire né d'un pet [...]. Les Scandinaves, ou du moins les Dalécarliens, l'appellent volontiers *quoniam*, en latin, qui signifie *parce que* [...] (PA, 227)

Si l'existence d'Homère pouvait être sujette à caution, son nom, peut-être par sa charge symbolique, a su s'imposer<sup>7</sup> ; celui de Croniamantal, signifiant sans signifié (un « nom sonore »), se démultiplie à loisir et donne lieu à diverses métamorphoses. C'est ainsi que la gloire s'associe, dès le début du récit, à la dispersion et, fatalement, à la perte.

Afin de cerner plus précisément ce lien qui unit la perte à la gloire, nous reviendrons sur la destinée de Croniamantal et les différentes identités mythologiques qu'il va endosser au cours du récit. Nous verrons à ce titre que le conte d'Apollinaire semble constituer un palimpseste des *Métamorphoses* d'Ovide, le héros prenant successivement les masques d'Apollon et d'Orphée.

Biographie légendaire de la vie de Croniamantal, « Le Poète assassiné » s'articule en deux temps : la formation du personnage, de sa procréation jusqu'à sa majorité, puis sa destinée de poète, de sa rencontre avec l'Oiseau de Bénin (alias Picasso) jusqu'à son assassinat.

---

7 S. Perceau note que le nom d'Homère est tardif. Le poète de *L'Iliade* et de *L'Odyssée* a pu être désigné sous les noms de Mélésgénès ou Tigrane.

Dans le cadre de cette étude, nous nous focalisons sur la deuxième partie de l'œuvre. Suivant l'ordre et la logique du récit, nous montrerons d'abord de quelle manière Apollinaire fait de Croniamantal un Apollon mal-aimé, pourchassant vainement sa Daphné-laurier. Cependant, pour connaître une gloire sans limite, Croniamantal devra aller jusqu'à se sacrifier, jusqu'à faire don de son corps. Nous expliquerons ainsi comment la figure d'un Orphée christique, massacré par le peuple, confère à Croniamantal l'aura d'une « victime émissaire ».

### *Le masque d'Apollon, Croniamantal le mal-aimé et sa couronne de laurier*

Dans le chapitre X « Poésie », qui marque le début de la deuxième partie du récit, le jeune Croniamantal débarque à Paris pour y commencer une nouvelle vie de poète. La rencontre avec l'Oiseau du Bénin va sceller le destin amoureux – et poétique de Croniamantal :

« J'ai vu ta femme hier soir.

– Qui est-ce ? demanda Croniamantal.

– Je ne sais pas, je l'ai vue mais je ne la connais pas, c'est une vraie jeune fille, comme tu les aimes. Elle a le visage sombre et enfantin de celles qui sont destinées à faire souffrir. Et parmi sa grâce aux mains qui se redressent pour repousser, elle manque de cette noblesse que les poètes ne pourraient pas aimer car elle les empêcherait de pâtir. J'ai vu ta femme, te dis-je. Elle est la laideur et la beauté ; elle est comme tout ce que ce nous aimons aujourd'hui. Et elle doit avoir la saveur de la feuille du laurier. » (PA, 256)

À la lecture de ce dialogue qui confine à l'absurde, on comprend mieux l'étrange nom de « l'Oiseau du Bénin » : le personnage de Picasso joue dans la fiction un rôle de prophète, un oiseau de malheur pourrait-on dire. Non content de prédire la rencontre de Croniamantal avec Tristouse Ballerinettes, il annonce déjà les affres de l'amour. Apollinaire place l'amour

de son héros sous le signe de la mythologie avec la mention de la « feuille de laurier » qui renvoie le lecteur au personnage de Daphné<sup>8</sup>. Cette référence furtive sera rappelée et explicitée un peu plus loin dans la fiction dans le résumé que le narrateur donne de l'article *Le Laurier* rédigé par Horace Tograth, ennemi juré des poètes :

L'auteur donnait des conseils à ceux qui avaient des lauriers dans leurs jardins, il indiquait les usages multiples du laurier, dans l'alimentation, dans l'art, dans la poésie et son rôle comme symbole de la gloire poétique. Il en venait à parler mythologie, faisant des allusions à Apollon et à la fable de Daphné. (PA, 290)

Apollinaire procède de la même manière que son personnage, le lien qui unit Croniamantal à Apollon dans le récit sera toujours allusif, le dieu solaire ne fait en somme que se deviner sous les traits de Croniamantal. Pour saisir au mieux les indices laissés çà et là par Apollinaire et comprendre l'enjeu de cette réécriture, il convient de revenir succinctement sur « la fable de Daphné ».

L'épisode, situé dans le Livre I des *Métamorphoses* d'Ovide, débute par une petite vengeance. Apollon, dieu archer enorgueilli de son succès contre le serpent Python, s'était moqué de Cupidon, archer lui aussi. Piqué au vif, le fils de Vénus riposte et décoche deux flèches pour manifester sa puissance : l'une, pour Apollon, fait naître l'amour ; l'autre, pour la nymphe Daphné, chasse toute forme d'amour. À partir de cette première séquence du mythe, on comprend mieux pourquoi la parole de l'Oiseau du Bénin prend une forme oraculaire : l'amour de Croniamantal pour Tristouse, tout comme celui d'Apollon pour Daphné,

---

<sup>8</sup> Cet amour présente également des résonances autobiographiques. M. Décaudin retrouve dans la description de Tristouse le portrait de Marie Laurencin (PA, 1213-1214)

relève d'une forme de malédiction contre laquelle on ne peut pas lutter<sup>9</sup>.

La suite de l'histoire met en scène le désir irrépressible du dieu-poète. Alors que Daphné s'est réfugiée dans les bois, Apollon l'aperçoit et brûle de désir pour elle. Le dieu se met alors à pourchasser la nymphe de son ardeur tandis qu'elle fuit, toujours plus légère. La Daphné de Croniamantal, Tristouse *Ballerinette*, sera à son tour aussi légère qu'une petite ballerine. Croniamantal la pourchassera à travers l'Europe comme nous le verrons plus bas.

Dernier épisode de la fable, Daphné se voyant près d'être rejointe par Apollon implore son père, le dieu-fluve Pénée, de la métamorphoser afin que, en détruisant sa beauté, elle conserve à tout jamais sa virginité. C'est à ce moment que se produit la métamorphose. Là encore, on comprend mieux les paroles de l'Oiseau du Bénin lorsqu'il évoquait, à propos de Tristouse, « la grâce aux mains qui se redressent pour repousser ». On songe ici tout particulièrement à la sculpture du Bernin<sup>10</sup> où le spectateur assiste à la métamorphose de Daphné en laurier à partir de ses mains. Le verbe « repousser » présente ainsi un double sens : les mains repoussant en branches de laurier repoussent à tout jamais Croniamantal-Apollon.

À travers ce bref résumé de l'histoire de Daphné et Apollon, nous avons souligné quelques points de convergence mais la réécriture d'Apollinaire se distingue nettement de l'hypotexte ovidien.

---

9 Apollon le reconnaît lorsqu'il s'adresse à Daphné : « Certes, ma flèche est sûre ; il en est une pourtant plus sûre encore, / celle qui a blessé mon cœur resté indemne jusqu'ici ». Ovide, *Métamorphoses*, Livre I, v. 519-520, A.-M. Boxus, J. Poucet (trad.), <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met01/M01-416-567.html>

10 Le Bernin, *Apollon et Daphné*, 1622-1625, sculpture en marbre, Galerie Borghèse, Rome. Dans le texte d'Ovide, ce sont les bras qui se transforment en branches (*in ramos brachia crescunt*, Livre I, v. 550).

La perte de la femme aimée n'intervient pas au même moment et n'y revêt pas le même sens. Dans le texte d'Ovide, la perte est étroitement liée au processus de métamorphose : par sa transformation en laurier, Apollon perd *à tout jamais* la possibilité d'assouvir son désir. Croniamantal, quant à lui, aura bien connu l'amour, même si celui-ci fut pour le moins expéditif : « Tristouse Ballerinette était devenue la maîtresse de Croniamantal, qu'elle aima passionnément pendant huit jours » (PA, 277). La légèreté de la jeune femme n'est pas simplement, comme chez Daphné, symbole de fuite ; elle témoigne également de son inconstance :

Et, au bout de huit jours, Tristouse devint la maîtresse de Paponat, tout en continuant à aller voir Croniamantal, avec lequel elle était de plus en plus froide. Elle l'allait voir de moins en moins et il se désespérait de plus en plus, mais de plus en plus il s'attachait à Tristouse. (PA, 277)

Croniamantal se distingue alors d'Apollon en ce qu'il incarne une figure profondément apollinarienne, celle du « mal-aimé », qui tout à la fois perd son amour et en éprouve les faussetés<sup>11</sup>. Daphné dans « Le Poète assassiné » s'appelle Tristouse ; or, Croniamantal, dès sa première expérience amoureuse (avec Mariette), était déjà « triste d'amour » (PA, 253). Mieux encore, les différentes figures paternelles attachées au poète sont toutes des incarnations du mal-aimé, de telle sorte qu'une forme de déterminisme pèse sur le pauvre Croniamantal. Janssen, son troisième père, ne pense pas si bien dire en lui expliquant que « quelques hommes disgraciés ne doivent pas connaître l'amour » et que « cela arrive surtout parmi les poètes et les savants » (PA, 249).

---

11 Ces deux thèmes entremêlés de l'amour impossible dans *Le Poète assassiné* étaient déjà présents dans la célèbre « Chanson du mal-aimé ». Voir M. Décaudin, *Apollinaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2002, p. 107 sq.

Cependant, et c'est là que le mal-aimé rejoint la figure d'Apollon, Croniamantal ne sombre pas dans une morne mélancolie, il est mû par un désir qui ne cesse de se creuser. Le désir se nourrit du manque : désirer, étymologiquement, c'est regretter l'absence, la perte. Si, alors que Tristouse continue à le fréquenter, il ne fait que courir après elle, lorsqu'il la perd pour de bon, il va littéralement la pourchasser. L'ouverture du chapitre « Voyage » souligne dans une phrase lapidaire les effets ravageurs de la perte de l'être aimé : « Croniamantal devint comme fou d'avoir perdu Tristouse » (PA, 281). À ce moment, les figures de Croniamantal et d'Apollon se superposent. Pour représenter la fureur amoureuse, Ovide comparait dans les *Métamorphoses* le dieu Apollon à un chien gaulois pourchassant un lièvre. Cette image incongrue, bien mise en valeur par la comparaison homérique<sup>12</sup>, avait de quoi retenir l'attention d'Apollinaire. Aussi la poursuite de Tristouse par le poète à travers l'Europe s'apparente-t-elle à son tour à une traque sans relâche. On y voit Croniamantal avec l'instinct du chien de chasse, essayer de capter l'odeur de sa proie pour ensuite la suivre à la piste (PA, 282-283). Est ainsi manifestée la « force » qui anime Croniamantal, désir amoureux qui est tout aussi bien renouveau de l'inspiration poétique.

Au cœur du périple, à Cologne, le dialogue entre Croniamantal et le vieux rabbin souligne le lien inextricable entre perte de l'être aimé et poésie :

- « Êtes-vous fou de voyager par un temps pareil, monsieur ?  
 – J'ai hâte de rejoindre quelqu'un que j'ai perdu et dont je suis la trace, répondit l'inconnu.  
 – Quelle est votre profession ? cria le juif.  
 – Je suis un poète. » (PA, 284)

---

12 Ovide, *Métamorphoses*, Livre I, vers 533-539. Selon le procédé homérique, le comparant (le chien gaulois et le lièvre : six vers) s'impose au regard du comparé (Apollon et Daphné : un seul vers).

La fureur de l'amant éconduit constitue alors un moyen d'accès à la gloire poétique. Dans les *Métamorphoses*, Daphné espérait, par sa transformation, échapper définitivement à Apollon, mais paradoxalement, elle devient sienne sous la forme du laurier : « [...] Eh bien, puisque tu ne peux être mon épouse, / au moins tu seras *mon arbre* ; toujours, tu serviras d'ornement, / ô laurier, à *mes cheveux*, à *mes cithares*, à *mes carquois* »<sup>13</sup>. Perdant Daphné, Apollon rencontre une gloire éternelle. Dans l'histoire de Croniamantal, Tristouse ne se transforme certes pas en laurier mais elle en a la saveur comme le dit l'oiseau du Bénin. La couronne qui consacre la gloire poétique pour le héros d'Apollinaire, ce n'est pas tant l'être Tristouse que son impossible amour (d'où l'amertume de la feuille du laurier).

Par cette expérience, la poésie de Croniamantal trouve un nouveau souffle et se sublime. Lorsqu'il était aimé de Tristouse, le héros composait des poèmes qui étaient asservis à leur objet : « En échange de cet amour [*l'amour de Tristouse*], le lyrique garçon l'avait rendue glorieuse et immortelle à jamais en la célébrant dans des poèmes merveilleux » (*PA*, 277). La gloire et l'immortalité, qui devraient se rapporter à la poésie, se limitent à la seule Tristouse qui en tire profit ; Croniamantal n'était pas alors un véritable poète mais un « lyrique garçon ». Ainsi, la désillusion amoureuse du héros sera salvatrice pour sa vocation poétique – ce dont on peut se rendre compte lors de sa « rencontre » avec la statue du poète François Coppée évoquant l'un de ses poèmes :

c'est un monsieur qui passe, *le Passant*, à travers un couloir de wagon de chemin de fer ; il distingue une charmante personne avec laquelle, au lieu d'aller simplement jusqu'à Bruxelles, il s'arrête à la frontière hollandaise.

---

13 *Ibidem*, vers 557-559. Nous soulignons.

*Ils passèrent au moins huit jours à Rosandael  
 Il goûtait l'idéal elle aimait le réel  
 En toutes choses d'elle il était différent  
 Par conséquent ce fut bien l'amour qu'ils connurent*

« Je vous signale ces deux derniers vers, bien que rimant richement, ils contiennent une dissonance qui fait contraster délicatement le son plein des rimes masculines avec la morbidesse des féminines. » (PA, 279)

À la lecture de ce poème, on est frappé par l'analogie avec la situation de Croniamantal : le motif du voyage, le mouvement (le Passant devenant avec Croniamantal Coureur), les aspirations divergentes des deux amants... Reste que l'essentiel est la leçon qu'en tire Coppée (– en dépit de la médiocrité du poème). La rime pour l'œil (différent / connurent) s'accompagne d'une dissonance auditive qui offre à la poésie une nouvelle musique. Dans cette perspective, la « morbidesse des [rimes] féminines », liée au silence du *e* muet, pourrait représenter la perte de Tristouse. Pareille perte serait finalement nécessaire pour faire ressortir, par contraste, la voix du poète, à savoir « le son plein des rimes masculines » (la voyelle /*ã*/).

Pour conclure sur cette première étape vers la gloire, il semble utile de revenir au nom même de Croniamantal. Si l'on suit l'hypothèse de Daniel Oster<sup>14</sup>, Croniamantal, mot-valise, serait la combinaison de trois termes : Kronos, Amant, et Mental. Autant dire que l'amour de Croniamantal, par son échec, s'est spiritualisé, il n'est plus soumis aux contingences du temps et fait accéder la poésie à l'éternité. Alors même que Tristouse participe au massacre de Croniamantal à la fin du récit, le poète pardonne à sa bien-aimée au nom de la poésie : « Je confesse mon amour pour Tristouse Ballerinette, la poésie divine qui console mon âme » (PA, 299). Cependant, à ce moment de

14 D. Oster, *Guillaume Apollinaire*, Paris, Seghers, 2001, p. 10.

l'intrigue, Croniamantal n'est plus seulement Apollon, il est devenu un nouvel Orphée.

### *Le masque d'Orphée, Croniamantal en oursin christique*

Le spectre d'Orphée va hanter le chapitre « Assassinat » et ce, dès la première ligne : « Comme Orphée, tous les poètes étaient près d'une malemort » (PA, 294). La référence à Orphée, soulignée à dessein par le narrateur, se place immédiatement sous le signe du tragique. Dans *Le Bestiaire*, sous-titré *Cortège d'Orphée* (1911), Apollinaire célébrait le « Thrace magique »<sup>15</sup> et mettait en valeur dans ses « Notes » le charme du poète : « *Quand Orphée jouait en chantant, les animaux sauvages eux-mêmes venaient écouter son cantique* »<sup>16</sup>. En choisissant dans « Le Poète assassiné » l'épisode final du mythe, Apollinaire s'attache d'une certaine manière au désenchantement de la figure d'Orphée.

L'histoire du chantre de Thrace dans les *Métamorphoses* se compose de deux temps majeurs. Dans le Livre X, Ovide se concentre sur la passion amoureuse d'Orphée. C'est dans ce livre qu'est abordé le voyage qu'il effectue aux Enfers pour ramener Eurydice sur terre. L'épisode se solde par un échec : Orphée, se retournant trop tôt pour regarder Eurydice, transgresse l'interdit qui lui avait été posé par les dieux des Enfers et perd une seconde fois sa compagne. Il n'aura dès lors plus goût aux femmes – ce qui entraînera sa propre perte. Au début du Livre XI, alors qu'il se refuse obstinément aux femmes, les Bacchantes, en proie au délire dionysiaque, l'aperçoivent du haut

---

15 G. Apollinaire, *Le Bestiaire*, [dans :] *Idem, Œuvres poétiques*, M. Adéma, M. Décaudin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1990, p. 4.

16 *Ibidem*, p. 33

d'un tertre et commencent à l'attaquer. Cependant, Orphée est dans un premier temps protégé par son chant. Le répit n'est que de courte durée, le vacarme auquel se livrent les Bacchantes recouvre le son de la lyre d'Orphée si bien que les nouveaux coups portés blessent le poète. Orphée a perdu son pouvoir, la puissance de son *carmen* qui lui avait pourtant permis d'attendrir aux Enfers les êtres les plus insensibles. La violence sans limite des Ménades donne lieu au démembrement du poète. Ne reste plus dès lors de son corps que sa tête qui, à côté de sa lyre, vogue sur l'Hèbre et finit par rejoindre la mer.

La scène de la mort de Croniamantal, annoncée dès le titre du conte, se présente comme une transposition fidèle et précise de la mort d'Orphée au début du XX<sup>e</sup> siècle. On y retrouve ainsi le même schème du poète seul face à une foule hostile et en délire. Cependant, dans le monde moderne du « Poète assassiné », il ne s'agit plus évidemment de Bacchantes ; Apollinaire met en scène un peuple endoctriné par un savant fou, Horace Tograth<sup>17</sup>, qui est l'incarnation d'un scientisme étroit, d'un rationalisme totalitaire. Ainsi les hurlements et la musique sauvage des Bacchantes sont remplacés par l'immense éclat de rire de Tograth à la foule, propre à symboliser la dérision de toutes les valeurs et, en particulier, de la poésie. Dans ce contexte, le chant poétique ne peut plus être entendu, compris. Pire encore, la société ne supporte plus ce chant, ne veut plus l'entendre : « Les femmes s'écartèrent vite, et un homme qui balançait un grand couteau posé sur sa main ouverte le lança de telle façon qu'il vint se planter dans la bouche ouverte de Croniamantal »

---

17 Dans le récit d'Apollinaire, Tograth joue le rôle de Dionysos. À l'image de ce dieu, l'anti-héros du « Poète assassiné » est une figure de l'étranger, du barbare. Sur ce thème, voir le chapitre de J.-P. Vernant, « Dionysos à Thèbes », [dans :] *Idem, L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 2014.

(PA, 299). Apollinaire se souvient ici des premières attaques des Bacchantes qui visaient la bouche sonore du chantre d'Apollon (*Vatis Apollinei vocalia ora*) : un même désenchantement est en jeu mais il prend un sens plus aigu dans le cadre d'un monde moderne qui entend sacrifier la culture au nom de l'utilitarisme.

Cependant, une telle scène ne doit pas être lue uniquement sous l'angle du désenchantement. Ou plutôt, il faut considérer que la perte du poète est nécessaire pour que le monde puisse se réenchanter à nouveau. Pour le comprendre, nous devons revenir plus précisément sur la dimension sacrificielle de la scène où Croniamantal joue le rôle de « victime émissaire ».

En suivant les analyses de René Girard, il est aisé de voir qu'Apollinaire met en scène un monde parvenu à un point de non-retour<sup>18</sup>. Or, « toute communauté en proie à la violence ou accablée par quelque désastre auquel elle est incapable de remédier se jette volontiers dans une chasse aveugle au "bouc émissaire" »<sup>19</sup>. Horace Tograth avive la haine en désignant la cible à abattre :

« Les lauriers [*i.e. les poètes*] tiennent trop de place sur notre terre trop habitée, les lauriers sont indignes de vivre. [...] Qu'on abatte les lauriers et qu'on craigne leurs feuilles comme un poison. Naguère encore symbole de poésie et de science littéraire, elles ne sont aujourd'hui que le symbole de cette morte-gloire qui est à la gloire ce que la mort est à la vie [...]. La vraie gloire a abandonné la poésie pour la science, la philosophie, l'acrobatie, la philanthropie, la sociologie etc. » (PA, 290)

Ce qui motive ce déferlement de haine, c'est le désir de Tograth qui se comprend dans le cadre des

---

18 Les textes que « recyclent » Apollinaire pour les chapitres « Persécution » et « Assassinat » proviennent d'un roman de la fin du monde intitulé *La Gloire de l'olive*. Dans cette première version, ce n'étaient pas les poètes qui étaient la cible de la vindicte populaire mais les chrétiens (PA, 1264 sq.).

19 R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011, p. 122.

rivalités mimétiques. Le savant-agronome désire ce que pourraient posséder les poètes, et particulièrement Croniamantal, à savoir la « gloire » qui revient obsessionnellement dans son discours. Cependant, la gloire que poursuit Tograth pourrait bien n'être qu'une « morte-gloire » comme l'explique D. Oster : « Beaucoup plus qu'à la poésie, Tograth s'en prend à la gloire qu'il entend récupérer pour lui : mais il est clair que cette gloire est une gloire toute humaine, socialisée, plutôt une célébrité »<sup>20</sup>. La poésie ne saurait conférer au poète qu'une simple célébrité, sa gloire doit être absolue, c'est pourquoi toute poésie digne de ce nom réclame le sacrifice du poète<sup>21</sup> : « c'est en voulant récupérer pour lui une pseudo-gloire que Tograth va conférer à Croniamantal la vraie gloire qui lui manquait encore (il n'était encore que célèbre) »<sup>22</sup>. Pour appuyer cette lecture, on notera que, dans la confrontation finale à Marseille avec son double monstrueux Horace Tograth, le poète va au-devant de sa perte, assume son sacrifice pour conquérir sa gloire :

Le poète se tourna vers l'orient et parla d'une voix exaltée :  
 « Je suis Croniamantal, le plus grand des poètes vivants. J'ai souvent 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. » (PA, 298)

Dans un moment volontiers solennel, Croniamantal s'affirme, affirme la supériorité de la poésie divine qui transcende le temps et cependant, il rentre dans l'histoire, se montre prêt à affronter son destin,

---

20 D. Oster, « Statue et statut du poète dans *Le Poète assassiné* d'Apollinaire », [dans :] *Stanford French Review*, 1979, p. 169.

21 On opposera également Croniamantal au « prince des poètes », titre ironique, qui tire profit de son passage en prison pour sa célébrité (PA, 301).

22 D. Oster, « Statue et statut du poète dans *Le Poète assassiné* d'Apollinaire », *op. cit.*

à rencontrer la mort. L'insistance sur le verbe « venir » dans la dernière phrase fait sens, le véritable héros est celui dont la venue est une nécessité<sup>23</sup>.

J.-M. Maulpoix retrouve dans le mythe d'Orphée « le scénario d'une expérience qui, dans ses grandes lignes, paraît exemplaire du jeu particulier que la poésie établit entre vivre et mourir, le silence et la voix, la solitude et la mise en relation »<sup>24</sup>. Croniamantal meurt seul (même Tristouse le tue !<sup>25</sup>), il est réduit au silence et pourtant, il permet à la société de se réunir à nouveau en prenant en charge tous ses maux. Croniamantal-Orphée apparaît ainsi comme une figure christique<sup>26</sup>. Dans les *Métamorphoses*, Orphée mort ne se métamorphosait pas. Apollinaire, au contraire, propose à la fin de son chapitre une nouvelle comparaison faisant écho à la comparaison à Orphée du début de chapitre : « Les couteaux se fichèrent dans le ventre, la poitrine, il n'y eut plus sur le sol qu'un cadavre hérissé comme une bogue de châtaigne marine » (PA, 299-300). L'image est saisissante : pas de tête chantante voguant sur l'Hèbre comme chez Ovide mais un corps qui n'est déjà plus reconnaissable, « cadavre » ou encore oursin. Les piquants de la « châtaigne marine », marques visibles du sacrifice, convergent tous vers la boule-Croniamantal. Le poète se sacrifie pour la communauté, restaure son unité.

---

23 On songe également au vers de « Cortège » évoquant Apollinaire lui-même : « Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes ».

24 J.-M. Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2009, p. 291-292.

25 Tristouse, dans cette scène, est une anti-Eurydice comme le note M. Décaudin : « Eurydice infidèle au milieu des Bacchantes, ce serait le mythe renversé ! » (M. Décaudin, « Deux aspects du mythe orphique au XX<sup>e</sup> siècle : Apollinaire, Cocteau », [dans :] *Cahiers de l'AEIF*, 1970, n° 22, p. 219). Jusqu'à la fin de son existence, Croniamantal reste le mal-aimé.

26 Sur la mort de Croniamantal comme Passion christique, voir M. Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1989, p. 121.

Ce faisant, la « victime émissaire » change de statut aux yeux de ceux qui l'ont sacrifiée : « Fauteur de violence et de désordre tant qu'il séjourne parmi les hommes, le héros apparaît comme une espèce de rédempteur aussitôt qu'il est éliminé »<sup>27</sup>. Voilà qui peut expliquer l'étrange revirement de Tristouse Ballerinette : après avoir massacré Croniamantal, la jeune fille fait une crise de nerfs puis, revenant à elle, elle prend subitement le rôle de la veuve éplorée fidèle à la mémoire de feu Croniamantal. Le poète assassiné, parce qu'il a été sacrifié au nom de la communauté, accède ainsi à la gloire des Sauveurs, il passe du monde profane au monde sacré. Le dernier chapitre raconte ainsi l'« Apothéose » du poète, son accession à la gloire des immortels.

L'étrange apothéose de Croniamantal résume à elle seule la dialectique de la perte et de la gloire qui a gouverné l'ensemble du récit. Alors que l'oiseau du Bénin parle à Tristouse de ses talents de sculpteur, cette dernière propose d'« élever une statue » (*PA*, 300) pour célébrer la mémoire de Croniamantal. Cependant, l'artiste préfère sculpter « une profonde statue en rien, comme la poésie et la gloire » (*PA*, 301). Rien de plus banal qu'« élever une statue », cela témoigne d'une gloire qui ne fait que passer, à l'image de François Coppée dont la statue patine avec le temps (*PA*, 278). Impalpable, la gloire de Croniamantal doit être fondée sur le « rien », elle ne peut se manifester que par le vide béant d'un tombeau sans corps<sup>28</sup> :

---

27 R. Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 132.

28 Comme le note D. Delbreil, la sculpture dans l'œuvre d'Apollinaire est fréquemment associée au tombeau, elle participe de l'éternisation du défunt : voir D. Delbreil, « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », [dans :] I. Rialland (dir.), *Écrire la sculpture (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 177-180.

Dans la clairière, l'oiseau du Bénin se mit à l'ouvrage. En quelques heures, il creusa un trou ayant environ un demi-mètre de largeur et deux mètres de profondeur. [...]

L'après-midi fut consacré par l'oiseau du Bénin à sculpter l'intérieur du monument à la semblance de Croniamantal.

Le lendemain, le sculpteur revint avec des ouvriers qui habillèrent le puits d'un mur en ciment armé large de huit centimètres, sauf le fond qui eut trente-huit centimètres, si bien que le vide avait la forme de Croniamantal, que le trou était plein de son fantôme. (PA, 301)

Par le biais de cette « apothéose souterraine »<sup>29</sup>, où l'intérieur remplace l'extérieur, où l'élévation se fait par le bas, Apollinaire souligne comment la plénitude naît du vide et comment la présence la plus intense naît de l'absence. Travail du négatif et inversion se conjuguent pour permettre le retournement de la perte en gloire. Là est le destin de la poésie. C'est justement sur le trou comblé du poète absent que poussera le laurier. Croniamantal-Apollon et Croniamantal-Orphée se rejoignent pour former une seule et même figure.

### *Conclusion : quand le mythe rejoint l'Histoire, ultime métamorphose*

« Le Poète assassiné », par l'histoire mythique qu'il narre, par les figures mythologiques qu'il convoque, se présente comme un récit étimologique. La question qui se pose au lecteur dès l'*incipit* est tout simplement : comment naît la gloire souveraine ?

La réponse, on l'a vu, intervient en deux temps. La gloire commence à naître à partir du moment où le poète se trouve confronté à la perte de l'être aimé.

---

29 M. Boisson, « "Le Poète assassiné", conte solaire », [dans :] M. Décaudin (dir.), *Regards sur Apollinaire conteur*, Lettres Modernes Minard, 1975, p. 90

La traque auquel s'adonne alors le poète, tel Apollon pourchassant Daphné, représente tout aussi bien le désir amoureux que le moteur de l'écriture. Apollinaire revisite à sa manière l'imaginaire des poètes maudits. Parce qu'ils subissent la malédiction de l'amour, les poètes sont capables de transcender leur art. Ils deviennent capables de tout sacrifier pour leur œuvre, y compris leur propre corps. Le poète doit se libérer de son enveloppe charnelle pour que son chant résonne à nouveau dans la société et la recompose.

Cependant, Apollinaire ne s'en tient pas là, le mythe du poète qu'il a constitué va se heurter à l'Histoire en marche, la Première Guerre mondiale, qui multiplie à loisir les pertes. À la fin du *Poète assassiné*, Apollinaire note que, comme son livre était sous presse au moment de la guerre, il a dû ajouter une dernière nouvelle : « Cas du brigadier masqué c'est-à-dire le poète ressuscité ». Ce dernier texte fait évidemment écho au « Poète assassiné » qui ouvrait le recueil<sup>30</sup>. Tout se passe comme si, *in extremis*, Apollinaire devait ressusciter Croniamantal pour qu'il prenne part à la guerre et expérimente une dernière fois la perte. Suivant le schéma souligné dans « Le Poète assassiné », le poète essaiera un dernier masque, se placera dans la peau d'un dernier personnage mythologique :

Venu à cheval jusqu'aux lignes, avec une corvée de rondins, et enveloppé de vapeurs asphyxiantes, le brigadier au masque aveugle souriait amoureusement à l'avenir, lorsqu'un éclat d'obus de gros calibre le frappa à la tête d'où il sortit, comme un sang pur, une Minerve triomphale.

Debout, tout le monde, afin d'accueillir courtoisement la victoire !  
(PA, 385)

---

30 Comme le note Michel Décaudin (M. Décaudin, *Apollinaire*, *op. cit.*, p. 64), les deux textes présentent diverses correspondances. Ainsi en est-il par exemple de la description des tranchées, « sœurs profondes des murailles », qui rappelle la « profonde statue en rien » que sculpte l'oiseau du Bénin.

Le corps du poète est à nouveau touché mais, à nouveau là encore, la perte de l'intégrité physique a sa contrepartie. Parallèlement à l'apothéose du « Poète assassiné », l'obus qui troue le crâne du poète<sup>31</sup> est simultanément naissance d'Athéna *Niké* sortant tout armée du crâne de Zeus. Lorsque le mythe rejoint l'Histoire et l'histoire personnelle d'Apollinaire, la gloire poétique change de nom, elle est désormais la Victoire. La poésie se met au diapason du temps présent, quitte les grandes figures poétiques (Apollon, Orphée), pour devenir, avec Athéna, pleinement guerrière – ce qui donnera les *Poèmes à Lou*, gloire posthume et universelle... d'Apollinaire.

---

31 Pour rappel, Apollinaire, qui avait été brigadier puis maréchal des logis, est blessé le 17 mars 1916 d'un éclat d'obus à la tempe droite. *Le Poète assassiné* est publié en octobre de la même année.

## bibliographie

- Apollinaire G., *Le Poète assassiné*, [dans :] *Idem, Œuvres en prose complètes*, M. Décaudin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1993, t. 1.
- Apollinaire G., *Le Bestiaire*, [dans :] *Idem, Œuvres poétiques*, M. Adéma, M. Décaudin (éd. critique), Paris, Gallimard, 1990.
- Borges J.-L., « L'Immortel », [dans :] *Idem, L'Aleph*, R. Caillois (trad.), Paris, Gallimard, 2008.
- Boisson M., *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano-Paris, Schena-Nizet, 1989.
- Boisson M., « "Le Poète assassiné", conte solaire », [dans :] M. Décaudin (dir.), *Regards sur Apollinaire conteur*, Lettres Modernes Minard, 1975.
- Décaudin M., *Apollinaire*, Paris, Librairie Générale Française, 2002.
- Décaudin M., « Deux aspects du mythe orphique au XX<sup>e</sup> siècle : Apollinaire, Cocteau », [dans :] *Cahiers de l'AEIF*, 1970, n° 22.
- Delbreil D., « Statue et statut du poète dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », [dans :] I. Rialland (dir.), *Ecrire la sculpture (XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.
- Girard R., *La violence et le sacré*, Paris, Fayard, 2011.
- Maulpoix J.-M., *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2009.
- Oster D., *Guillaume Apollinaire*, Paris, Seghers, 2001.
- Oster D., « Statue et statut du poète dans *Le Poète assassiné* d'Apollinaire », [dans :] *Stanford French Review*, 1979.
- Ovide, *Métamorphoses*, A.-M. Boxus, J. Poucet (trad.), <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met00-Intro.html>
- Queneau R., « *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert », [dans :] *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard, 1965.
- Vernant J.-P., « Dionysos à Thèbes », [dans :] *Idem, L'Univers, les dieux, les hommes*, Paris, Seuil, 2014.

## abstract

### Metamorphoses of the poet in Apollinaire's « Le Poète assassiné » : Apollo and Orpheus, sea urchin and laurel

This article focuses on the figure of the poet in Apollinaire's « Le Poète assassiné ». We try to show the connections that are established between loss and poetic glory. In the tale, the hero, Croniamantal, becomes successively Apollo and Orpheus. As in Ovid's *Metamorphoses*, he is going to lose his beloved (story of Apollo and Daphne) before being slaughtered (the death of Orpheus). To reach glory, the poet has to sacrifice everything including himself.

## keywords

loss, poetic glory, metamorphoses, Apollinaire

## mots-clés

perte, gloire poétique, métamorphoses, Apollinaire

## guillaume rousseau

Professeur agrégé de Lettres Modernes, Guillaume Rousseau est l'auteur d'une thèse sur « L'Expérience du Néant dans les œuvres romanesques de Georges Bataille et Raymond Queneau » réalisée sous la direction de M. Jean-François Louette et soutenue en mai 2016 à l'Université Paris-Sorbonne. Il poursuit ses recherches au sein du laboratoire ALTER (Université de Pau et des Pays de l'Adour) et s'intéresse tout particulièrement aux postures littéraires.

PUBLICATION INFO		
<b>Cahiers ERTA</b>	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681	
Received : 03.10.2022 Accepted : 09.03.2023 Published : 30.06.2023	ÉTUDES	ASJC 1208
		
ORCID : 0000-0001-6604-3247		
G. Rousseau, « Métamorphoses du poète dans « Le Poète assassiné » d'Apollinaire : Apollon et Orphée, oursin et laurier », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2023, nr 34, pp. 73-94. DOI : 10.4467/23538953CE.23.012.17929		
<a href="http://www.ejournals.eu/CahiersERTA/">www.ejournals.eu/CahiersERTA/</a>		
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).		