

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
L'œuvre et sa réception.....	1
La problématique	2
Les travaux antérieurs.....	4
Le positionnement théorique	6
Les chapitres spécifiques.....	8
Chapitre I : Les ressorts du comique dans <i>Les Onze mille verges</i>	11
Les trois grands pôles de l'analyse.....	14
Le titre.....	16
L'inconséquence du jeu.....	18
La contradiction axiologique.....	21
La mise en évidence du physique.....	24
La déshumanisation.....	27
L'interférence des séries.....	32
Un comique plus ponctuel ou le comique de mot.....	36
Chapitre II : Le carnaval apollinarien	39
Le rabaissement carnavalesque ou la valorisation du bas corporel.....	43
<i>Le titre, instigateur d'un mouvement vers le bas régénérateur</i>	43
<i>Des accents de fête au travail</i>	46
<i>Vers un usage plus libre</i>	47
<i>Une victoire sur le pouvoir</i>	49
<i>La religion au bûcher</i>	52
<i>La mainmise du bas... jusque dans le corps lui-même</i>	57
Une conception anxio lytique du corps et de ses limites.....	59
<i>La sexualisation infantile</i>	60
<i>La satisfaction inopinée des besoins naturels</i>	61
<i>La confusion des genres sexuels</i>	63
<i>La souffrance et la mort</i>	65

<i>Les circonstances singulières de la mort</i>	68
Chapitre III : La parodie du roman de chevalerie	72
Vers une conception de la parodie	76
Le schéma narratif.....	79
Les vertus du héros.....	85
L'amour courtois	91
Conclusion	96
Bibliographie	102

INTRODUCTION

L'œuvre et sa réception

L'importance de l'œuvre de Guillaume Apollinaire (1880-1918) n'est plus à prouver. Considéré comme l'un des précurseurs de la grande révolution littéraire de la première moitié du vingtième siècle, il libère totalement la poésie de la métrique et de l'hermétisme dans lequel elle a été claustrée, invente le terme « surréaliste¹ » de même qu'établit, tel que les membres du mouvement du même nom le feront après lui, des associations insolites, etc. Apollinaire « se place [en effet] au carrefour des principales tendances esthétiques qui traverse[ront] le vingtième siècle² ».

Son œuvre en prose, « abondante et pleine de diversité³ », demeure pourtant longtemps mal connue, entre autres parce qu'en partie « dispersée [...] dans des revues et des journaux difficilement accessibles⁴ ». Et que dire des romans publiés sous le manteau, nommément *Les Exploits d'un jeune Don Juan* et *Les Onze mille verges*, souvent qualifiés de strictement économiques ou alimentaires, et qu'on tend de nos jours – à grand peine – à réintégrer dans les œuvres complètes d'Apollinaire⁵. Si certains critiques ont clamé leur

¹ Il sous-titre « drame surréaliste » sa pièce à scandale *Les Mamelles de Tirésias*.

² Michel Décaudin, « Guillaume Apollinaire », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Dans les années soixante-dix paraissent les premières éditions publiques des deux textes, qui ne feront leur entrée dans la Pléiade, au tome III des *Œuvres romanesques complètes*, qu'en 1993, et seront longtemps par la suite, dans certaines biographies / bibliographies de l'auteur, relégués au rang d'œuvres de second niveau, mentionnés succinctement ou même carrément omis.

importance, faisant notamment valoir que s'en dégagent des thèmes fondamentaux de l'œuvre de l'auteur, les commentaires et études à leur sujet se font encore aujourd'hui plutôt rares. En ce qui concerne spécifiquement *Les Onze mille verges*, que l'on considère maintenant, bien plus que *Les Exploits d'un jeune Don Juan*, comme un incontournable du corpus apollinarien, il nous apparaît évident que son contenu contribue à l'inconfort, au malaise qui entoure son analyse. Car si Apollinaire portait un grand intérêt à l'œuvre du Marquis de Sade dont la réputation n'est plus à faire, *Les Onze mille verges* exhibe selon Raymond Jean « jusqu'à quels dérèglements frénétiques peut aller la violence de [la] pulsion [sadique]⁶ ».

La problématique

Ce qui se présente comme une simple et inoffensive plaquette recèle en effet près d'une centaine de pratiques sexuelles, dont plusieurs sont extrêmement marginales, et fait ainsi le catalogue – ou presque – de réalités qui ne sont pas communément admises ou qui sont carrément condamnées, dans certains cas tant aujourd'hui qu'en 1907. En ce qui concerne spécifiquement les mœurs sexuelles du début du siècle dernier – puisque c'est cet horizon culturel que vise le roman d'Apollinaire –, il est avéré que certains comportements répandus et acceptés de nos jours étaient alors moins largement reconnus, voire dans certains cas proscrits. De même, le discours sur la sexualité, à laquelle la médecine portait pourtant de plus en plus d'intérêt, se faisait très discret dans la sphère publique. Plusieurs soutiennent en effet une « érotisation croissante de la société au cours

⁶ Raymond Jean, *Lectures du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Éluard*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 140.

⁷ Année de parution des *Onze mille verges*.

des siècles⁸ », ce qui laisse à penser que des contenus marginaux pour le lecteur contemporain l'étaient tout autant – sinon plus – pour celui de l'époque de la publication des *Onze mille verges*. Mais il existe en fait peu d'études sur les « pratiques en vogue dans les maisons closes ou ailleurs⁹ », la morale n'encourageant pas de tels témoignages. En revanche, certaines données législatives de même que les archives judiciaires nous informent un peu plus sur ce qui était à l'époque considéré hors norme et répréhensible. On sait par exemple qu'« à la fin du XVIII^e siècle, l'opinion publique supporte de plus en plus mal [...] la relative indulgence envers les personnes reconnues coupables de sévices sexuels¹⁰ », et que le viol se veut déjà un délit condamné¹¹. De même, « dans les premières décennies du XX^e siècle, s'affirme une volonté de mieux poursuivre au nom de la loi de 1898 [sur la répression des violences, voies de fait, actes de cruauté et attentats commis envers les enfants], mais surtout d'intervenir dans le domaine sexuel¹² ». Ainsi, il apparaît justifié de croire que des comportements tels que la pédophilie et les violences sexuelles de toutes sortes, pour reprendre des motifs importants du roman d'Apollinaire, étaient aussi désagréables au lecteur de l'époque qu'à celui d'aujourd'hui, et donc, plus généralement, que sa réception de l'œuvre n'était pas complètement éloignée de la nôtre. Or, ce qui

⁸ Maryse Jaspard, « Les Avatars de la liberté sexuelle en Occident », *Sciences Humaines*, n° 163, août-septembre 2005, http://scienceshumaines.com/les-avatars-de-la-liberte-sexuelle-en-occident_fr_5134.html, page consultée le 4 septembre 2011.

⁹ Sylvie Chaperon, « Histoire contemporaine des sexualités : ébauche d'un bilan historiographique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 84, 2001, <http://chrhc.revues.org/index1880.html>, page consultée le 21 septembre 2011.

¹⁰ Scarlett Beauvalet, *Histoire de la sexualité à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 311.

¹¹ Voir à ce sujet, entre autres, Laurent Ferron, « Déconstruction des discours des manuels de médecine légale sur les femmes violées », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 84, 2001, <http://chrhc.revues.org/index1861.html>, page consultée le 21 septembre 2011.

¹² Dominique Dessertine, « Les Tribunaux face aux violences sur les enfants sous la Troisième République », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*. *Le Temps de l'histoire*, n° 2, 1999, <http://rhei.revues.org/index35.html>, page consultée le 18 septembre 2011.

gènere peut-être tout autant d'inconfort que les contenus eux-mêmes est que loin de bouleverser son lecteur, *Les Onze mille verges* l'amuse. Voilà en quoi précisément réside pour nous son intérêt, c'est-à-dire dans le tour de force par lequel il arrive à faire prendre à son lecteur une distance, un recul par rapport aux thèmes qu'il aborde, et même parfois à le faire rire. L'objet de ce mémoire consistera ainsi en l'analyse des modalités – essentiellement comiques – de la transformation de la réaction lectorale dans le roman d'Apollinaire.



Les travaux antérieurs

Au cours des trois dernières décennies, quelques auteurs seulement se sont intéressés à cette œuvre, soulignant – pour la plupart – l'injustifié mépris à son endroit. Selon Jean-Jacques Pauvert, « [c']est au contraire dans ses "enfers" qu'[Apollinaire] exprima le mieux sa liberté de tout vivre¹³ ». Or, l'éditeur français fonde son commentaire sur des références non au texte lui-même mais à son paratexte, critiques favorables de surréalistes et autres, reconnaissance du texte par son auteur qui, malgré les mœurs en vigueur et le statut clandestin de l'œuvre, y appose ses initiales, etc. Mihailo Pavlovic¹⁴ s'attache quant à lui à révéler les influences subies et les sources utilisées par Apollinaire, dans la perspective, entre autres, de ce qu'il considère comme l'un des thèmes majeurs du roman, la flagellation. Enfin, si Peter Read souligne la violence des images des *Onze mille verges* de même que sa dimension humoristique – qu'il juge en fait concentrée dans les premiers chapitres –, il pose l'hypothèse qu'une telle imagerie constitue « une sorte

¹³ Jean-Jacques Pauvert, « Un pornographe, ou les deux Guillaume », *Magazine littéraire*, n° 348, 1996, p. 48.

¹⁴ Mihailo Pavlovic, « Les Onze mille verges et la flagellation », *Naissances du texte apollinarien*, Actes du colloque de Stavelot 1982, dans *Que Vlo-Ve?*, vol. 2, n° 6-7, avril-septembre 1983, p. 1-15.

d'écran éblouissant¹⁵ » participant d'une stratégie de mise à distance du lecteur « [d']aveux et [d']interrogations plus intimes¹⁶ », autobiographiques, qu'il cherche à révéler par l'analyse de différentes séquences du récit.

Ils sont en fait très peu à avoir tenté de mettre au jour la mécanique comique du roman, que Louis Aragon, dans sa préface d'une édition clandestine, affirme pourtant être « le livre d'Apollinaire où l'humour apparaît le plus purement¹⁷ ». Raymond Jean¹⁸ et Michel Décaudin¹⁹ avant lui, quoique trop succinctement, en identifient quelques-uns des ressorts, notamment l'extrême précision descriptive, la caricature et les variations de tons. Frans Amelinckx²⁰, John Phillips²¹ et Daniel Delbreil²² en diversifient par la suite les exemples, relevant également quelques autres procédés comiques des *Onze mille verges*. Ils s'intéressent entre autres à la saveur *rabélais*²³ de l'œuvre, que flairait déjà Décaudin, et qu'ils qualifient pour leur part d'écriture carnavalesque, selon l'expression de Mikhaïl Bakhtine sur les œuvres – telles que celle de Rabelais – dont les images sont inspirées de la culture comique populaire d'antan. Or, leur étalage de quelques motifs et ressorts comiques des *Onze mille verges* s'inscrit principalement dans une volonté de témoigner de l'hérésie propre au projet poétique d'Apollinaire et plus généralement à l'*esprit nouveau* du

¹⁵ Peter Read, « *Les Onze mille verges*, livre secret, livre ouvert », *Apollinaire à livre ouvert*, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002, Prague, Université Charles de Prague, 2004, p. 164.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cité par plusieurs auteurs, dont la première fois par Michel Décaudin, dans sa célèbre préface des *Onze mille verges*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « J'ai lu », 1973, p. 11.

¹⁸ Raymond Jean, *Lectures du désir*.

¹⁹ Michel Décaudin, Préface des *Onze mille verges*.

²⁰ Frans Amelinckx, « Apollinaire's *Les Onze Mille Verges* : Humor and Pornography », *West Virginia University Philological Papers (WVUPLP)*, n° 29, 1983, p. 8-15.

²¹ John Phillips, « Pornography, Poetry, Parody : Guillaume Apollinaire's *Les Onze Mille Verges* », *Forbidden Fictions : Pornography and Censorship in Twentieth-Century French Literature*, London, Pluto Press, 1999, p. 25-42, 198-201.

²² Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Paris, Schena-Didier Érudition, 1999.

²³ Expression utilisée par Décaudin dans la préface.

début du vingtième siècle²⁴. Ainsi, bien qu'ils soulignent le traitement non conventionnel des contenus pornographiques et en suggèrent les effets - « [...] the images are predominantly comic and this comedy has the effect of defusing their erotic potential²⁵ » -, aucun d'eux ne tente véritablement d'expliquer par quels mécanismes spécifiques les motifs comiques de l'œuvre participent au repositionnement axiologique des contenus sexuels scabreux et parfois fort anxiogènes. C'est ce que nous chercherons après eux à faire, à travers l'analyse générale des ressorts du comique dans le roman d'Apollinaire²⁶.

Le positionnement théorique

Depuis les années quatre-vingt, différents théoriciens ont reconsidéré la question des valeurs pour en faire l'objet d'approches de textes littéraires. Plusieurs d'entre eux se sont intéressés à ce que Vincent Jouve appelle leur « mise en texte²⁷ », c'est-à-dire à la façon dont se constitue à l'intérieur d'une œuvre un système de valeurs. C'est ainsi, par exemple, que Liesbeth Korthals Altes considère que des dispositifs aussi variés que les structures actantielle et thématique, l'énonciation, la focalisation et le paratexte peuvent / doivent être lus comme la « dramatisation de conflits de valeurs²⁸ ». De même, Paul Ricœur²⁹ formule une herméneutique de la littérature comme mise en forme d'une vision

²⁴ Nous ne manquerons toutefois pas à notre façon d'y revenir, entre autres pour souligner de nouveau l'importance de l'œuvre, qui participe d'un projet artistique plus grand, de visées artistiques nouvelles.

²⁵ John Phillips, « Pornography, Poetry, Parody », p. 34.

²⁶ Nous relèverons des exemples inédits et fort éloquents des procédés énoncés dans les travaux antérieurs, mais identifierons également plusieurs ressorts du comique jusqu'alors ignorés.

²⁷ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « écriture », 2001, p. 8.

²⁸ Liesbeth Korthals Altes, « Normes et valeurs dans le récit », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 72, n° 201 (1), janvier-mars 1986, p. 38.

²⁹ Mentionné par Liesbeth Korthals Altes entre autres théoriciens accordant une place centrale à l'éthique, dans « Le Tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, été 1999, p. 39-56.

du monde offrant au lecteur la possibilité de sonder des questions fondamentales mais ne cherchant pas nécessairement à lui imposer de réponses. Une telle conception de la littérature, exploratoire plus qu'éthique – elle ne repose pas simplement sur une éthique préalable, une façon de vivre qu'elle cherche à faire valoir, à *mettre en texte* –, est au cœur des divers articles d'un récent numéro d'*Études françaises* intitulé « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience³⁰ ». Ces multiples approches, au demeurant beaucoup plus complexes et variées que ce que nous avons bien voulu en dire, rejoignent partiellement ce que nous souhaitons faire dans ce mémoire, c'est-à-dire la preuve que bon nombre d'agencements – thématiques, formels, etc. – du roman révèlent un système axiologique propre, relatif au carnaval, dans lequel les contenus sexuels ont une consonance singulière. Or, elles concernent principalement le fonctionnement interne de la littérature, c'est-à-dire la dimension éthique de l'œuvre en elle-même, presque indépendamment de sa réception. Autrement dit, ces approches s'intéressent surtout aux valeurs telles qu'explorées / inventées par l'œuvre, et non telles que reçues par le lecteur, qui est pourtant partie prenante de cette *aventure* axiologique qui prend véritablement forme, selon Sandra Laugier, à travers lui. À l'instar de la plupart des théoriciens mentionnés plus haut, la philosophe considère que « le contenu moral des œuvres [...] ne peut être réduit à une édification ou à des jugements, des arguments moraux [...] »³¹. Or, elle s'intéresse plus qu'eux, et tout comme, entre autres, Cora Diamond et Martha

³⁰ Maïté Snauwaert et Anne Caumartin (dir.), « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 5-137.

³¹ Sandra Laugier, « Littérature, philosophie, morale », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 1, 1 février 2006, <http://www.fabula.org/lht/1/Laugier.html>, page consultée le 18 avril 2011.

Nussbaum avant elle, au rapport du texte à son lecteur, à la capacité de ce dernier de perdre ou d'étendre ses limites que seule la littérature peut lui donner à sentir.

Il s'agit [...] d'une compétence qui est affaire non seulement de connaissance ou de raisonnement, mais aussi d'apprentissage de l'expression adéquate et particulière et d'éducation de la sensibilité; éducation de la sensibilité du lecteur par l'auteur, qui lui rend perceptibles telle ou telle situation, tel caractère, en le plaçant (le décrivant) dans le cadre adéquat³².

C'est cette aventure axiologique du lecteur, et plus précisément la façon dont le texte la génère, qui nous intéresse au sujet des *Onze mille verges*. Autrement dit, nous souhaitons rendre compte de la façon dont se tisse cette expérience perceptive³³, ce rapport spécifique aux valeurs sexuelles, au fil des nombreux agencements et figures comiques du texte d'Apollinaire.

Les chapitres spécifiques

Ainsi, dans l'optique de dévoiler les rouages de la transformation de la réaction lecturale, du renversement des valeurs relatif aux contenus de nature sexuelle dans *Les Onze mille verges*, nous tenterons, dans un premier chapitre, de rendre compte du phénomène comique, qu'ont cherché à révéler plusieurs études et dont Véronique Sternberg-Greiner, dans une belle synthèse des différentes théories sur la question³⁴, dégage trois constantes : l'anomalie, la distance et l'innocuité. Il s'agira en fait pour nous de démontrer comment s'actualisent, dans différents motifs et séquences du roman d'Apollinaire, ces trois constantes nécessaires à la production d'effets comiques. Nous

³² Sandra Laugier, « La Volonté de voir : éthique et perception morale du sens », *Protée*, vol. 36, n° 2, automne 2008, p. 99.

³³ Laugier aborde moins la question des modalités spécifiques d'éducation de la sensibilité du lecteur.

³⁴ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus/Lettres », 2003.

analyserons plus spécifiquement différents procédés comiques des *Onze mille verges* – parmi lesquels la parodie d’une légende chrétienne, le jeu et ses nombreux déploiements, la contradiction axiologique et la mise en évidence du physique – dans la perspective bien précise de révéler comment s’opère la transformation de la réception des contenus singuliers.

Dans le deuxième chapitre, nous montrerons que le texte d’Apollinaire est structuré par un système de valeurs particulier, inhérent aux formes et manifestations de la culture comique populaire d’antan, dans lequel la sexualité et certains contenus habituellement anxiogènes prennent des accents différents. Nous chercherons autrement dit à démontrer que la sexualité et plus généralement le bas corporel, mais aussi des contenus tels que la sexualisation infantile, la satisfaction des besoins naturels, la souffrance, etc., apparaissent gais et anodins parce qu’ils s’inscrivent dans un système axiologique inspiré du carnaval du Moyen Âge et des époques antérieures. Nous nous appuyerons pour ce faire sur les travaux de Bakhtine à ce sujet³⁵.

Dans le dernier chapitre, nous nous intéresserons à la parodie du roman de chevalerie en tant qu’elle participe du repositionnement axiologique de la sexualité dans l’œuvre. Ainsi, à travers l’analyse de différents motifs chevaleresques parodiés – la structure narrative, les vertus du héros, l’amour courtois³⁶ –, nous chercherons à mettre au

³⁵ Mikhaïl Bakhtine, « Les Particularités de composition et de genre dans les œuvres de Dostoïevski », chapitre 4 de *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 154-251; *L’Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970.

³⁶ Nous nous référons à différents articles sur la question, notamment : Diane Desrosiers-Bonin, « Les Chroniques gargantuines et la parodie du chevaleresque », *Études françaises*, vol. 32, n° 1, printemps 1996, p. 85-95; Georges Duby, « Chevalerie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.

jour deux mécanismes du renversement de la réaction lectorale. Il s'agira en effet pour nous de démontrer que le sexe, dans le processus de culbute, d'inversion propre à la parodie, occupe momentanément le rang supérieur des contenus chevaleresques qu'il dévalue, et donc qu'il se trouve sporadiquement projeté vers le haut dans le roman. Nous établirons également que la parodie, parce qu'elle s'insinue de façon récurrente dans *Les Onze mille verges*, ramène fréquemment le lecteur à la dimension textuelle de l'œuvre, à son caractère fondamentalement fictif, et donc le détourne, atténue la portée de contenus qui autrement pourraient l'ébranler.

Précisons que nous rendrons compte de ces nombreux procédés dans la perspective d'un lecteur idéal, c'est-à-dire qui regrouperait toutes les compétences et conditions nécessaires à l'actualisation des stratégies discursives déployées par l'œuvre. Autrement dit, nous ne nous intéresserons pas aux réactions du (des) lecteur(s) réel(s), qui peuvent être variables, circonstancielles, mais à celles d'un Lecteur Modèle³⁷, espéré, attendu par le texte, mais qui n'existe pas empiriquement. Il faudra ainsi comprendre chacun des effets de distanciation, d'amusement, etc., énoncés dans les pages suivantes non pas comme des faits incontestés mais comme des réactions que *Les Onze mille verges* cherche à provoquer. Ce ne sont par ailleurs pas tant ces réactions que la façon dont le texte les génère qui retiendra notre attention.

³⁷ « Le Lecteur Modèle est un ensemble de *conditions de succès* [...] qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (Umberto Eco, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1985, p. 77.).

**CHAPITRE 1 : LES RESSORTS DU COMIQUE DANS *LES ONZE MILLE
VERGES***

I

LES RESSORTS DU COMIQUE DANS *LES ONZE MILLE VERGES*

L'art comique rencontre les problèmes de l'art, et en particulier celui des normes esthétiques. Frappé de discrédit au nom des principes éthiques, le rire le fut aussi au nom des codes qui ont régi, de façon plus ou moins contraignante selon les époques, la création artistique³⁸.

Les Onze mille verges s'inscrit dans l'esprit d'innovation enjoué du début du vingtième siècle, qui exhorte toutes les formes d'art à une plus grande liberté. Cette nouvelle forme de pensée, qu'on appelle *l'esprit nouveau*, valorise l'exploration de la « vérité », entre autres par le bouleversement des codes qui régissent traditionnellement la matière littéraire. L'art comique, dont les formes sont le plus souvent marquées par une logique de la négation, du contre-pied et de l'inversion, correspond parfaitement à cette esthétique. Le discours comique des *Onze mille verges* a donc une portée plus vaste que celle de faire rire : pour arriver à faire rire mais aussi parce qu'il fait rire, le roman d'Apollinaire ébranle certaines traditions esthétiques, morales et sociales. C'est en partie ce que nous tenterons de mettre au jour dans ce mémoire de maîtrise.

³⁸ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 30.

Dans le présent chapitre, nous chercherons à dévoiler, par une analyse des diverses manifestations comiques du roman d'Apollinaire, les principales composantes d'un phénomène qui, selon Jean Sareil, se caractérise par une absence de règles³⁹. Le comique est en effet un phénomène extrêmement complexe dont il serait vain de vouloir, comme le dit Henri Bergson, « tirer tous les effets [...] d'une seule formule simple⁴⁰ ». Autrement dit, les multiples facettes du phénomène – le comique, le rire, les objets, les causes, la relation aux objets, les enjeux et la relation au destinataire, pour ne nommer que celles-là – rendent réductrice toute entreprise de synthèse. Certains théoriciens invoquent alors la nécessité de sérier les éléments constitutifs du comique tout en cherchant constamment à les mettre en relation. Jean-Marc Defays affirme d'ailleurs que « c'est [...] en terme de rapports que nous [devons] envisag[er] le comique, qui ne réside jamais dans l'un ou l'autre fait isolé⁴¹ ». Soulignons, à titre d'exemple, la relation étroite qui unit nécessairement l'objet risible au sujet riant. Le rire est d'ailleurs, comme le mentionne entre autres Lucie Olbrechts-Tyteca, « le critère effectif de toute étude sur le comique⁴² ». Autrement dit, l'objet ne devient comique qu'à partir du moment où il produit un effet chez le destinataire, c'est-à-dire « ce petit accès d'épilepsie qu'est le rire⁴³ ». Nous aurons donc recours au terme « comique » pour désigner les multiples formes, tant gestuelles que verbales, capables de nous faire rire ou simplement sourire.

³⁹ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écritures », 1984, p. 40; cité par Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 14.

⁴⁰ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », 1961 [1901], p. 28.

⁴¹ Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, p. 13-14; cité par Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 15.

⁴² Lucie Olbrechts-Tyteca, *Le Comique du discours*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1974; cité par Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck; Paris, Duculot, 1988, p. 9.

⁴³ Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1985, p. 19; cité par Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 59.

Mais le lien comique-rire, qui ne se réduit certes pas aux propos antérieurs, ne représente en fait qu'un fragment de la multiplicité des éléments susceptibles d'être pris en compte dans l'analyse du comique. Il serait donc utopique de vouloir ici dévoiler la complexité de ce phénomène « protéiforme⁴⁴ ». Nous nous contenterons de mettre de l'avant les composantes du comique qui serviront notre propos, c'est-à-dire qui nous permettront de démontrer comment les procédés mis en œuvre dans le roman d'Apollinaire participent au renversement des valeurs et au déclenchement du rire. Nous nous reporterons ainsi le plus souvent aux ouvrages de Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, et de Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, qui constituent d'excellentes synthèses des différentes théories sur la question (propres à l'un ou l'autre des aspects du comique ou plus globales), ainsi qu'à l'ouvrage fondateur d'Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*. Nous aurons aussi recours à un texte de Jean Cohen, « Comique et poétique ».

Les trois grands pôles de l'analyse

Véronique Sternberg-Greiner identifie trois constantes qui se retrouvent dans toutes les études sur le comique : l'anomalie, la distance et l'innocuité. Elle définit ainsi le comique comme « une anomalie perçue avec distance par le sujet riant, et sans conséquence grave pour l'objet (la victime) du rire⁴⁵ ». L'anomalie consiste en un décalage, un écart par rapport à une norme, lequel fait rire parce qu'il ébranle nos repères logiques usuels. L'anomalie constitue donc une perte de sens. La distance concerne pour sa part

⁴⁴ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 13.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

l'indifférence dont doit être empreinte la relation du rieur à l'objet comique. Pour que le rire éclate, le lecteur doit en effet être en mesure de prendre assez de distance pour étouffer, pendant quelques secondes à peine, sa sensibilité. Henri Bergson l'exprime ainsi dans cette formule célèbre : « l'anesthésie momentanée du cœur⁴⁶ ». Enfin, le sentiment de « l'absence de dommage⁴⁷ », que Véronique Sternberg-Greiner appelle aussi « sentiment d'innocuité⁴⁸ », est capital dans la création de l'effet comique.

Le rire jaillit [...] d'une circonstance qui serait douloureuse ou désagréable dans la vie, mais qui ne tire pas à conséquence dans un contexte comique, puisque ce n'est jamais l'aspect pénible, mais le côté ridicule sur lequel l'attention est fixée⁴⁹.

Nous verrons comment les diverses stratégies mises en œuvre dans le roman d'Apollinaire actualisent ces trois constantes nécessaires à la production d'effets comiques. Mais soulignons, avant toute chose, le danger de tomber dans l'illusion d'un déterminisme des procédés. L'objet n'est pas comique en lui-même, tout comme le décalage ou la répétition, pour ne nommer que ceux-là, ne provoquent pas nécessairement le rire. C'est pourquoi les théoriciens soulignent constamment « la nécessité d'une alchimie entre le fait comique, son contexte et son récepteur⁵⁰ ». Par exemple, les diverses catégories de situations risibles, telles que définies par Henri Bergson, – le diable à ressort, la répétition de situations, le pantin à ficelles, la boule de neige, etc. – sont risibles non en elles-mêmes, mais plutôt parce qu'elles constituent des réminiscences d'enfance. Nous tenterons donc de tenir compte de la complexité de ces rapports dans notre analyse des procédés comiques des

⁴⁶ Henri Bergson, *Le Rire*, p. 4.

⁴⁷ Expression aristotélicienne reprise par Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 20.

⁴⁸ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 20.

⁴⁹ Jean Sareil, *L'Écriture comique*, p. 21-22; cité par Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 20.

⁵⁰ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 27.

Onze mille verges – ou, devrions-nous dire, des procédés qui tendent à la production d'effets comiques chez un récepteur dans un certain contexte – en gardant toujours en mémoire notre intérêt de départ, c'est-à-dire la mise en évidence des ressorts du comique qui concourent au renversement des valeurs et au déclenchement du rire dans le roman d'Apollinaire.

Le titre

Le titre du roman, *Les Onze mille verges*, introduit d'emblée une tension, un décalage par rapport à un référent implicite : la légende de Sainte Ursule et des onze mille vierges. Autour du troisième ou quatrième siècle, la fille d'un roi chrétien breton, Ursule, aurait consenti à épouser un prince païen d'origine germanique, mais à deux conditions : qu'elle puisse d'abord aller en pèlerinage et que son futur époux accepte de se convertir à la religion catholique. Ursule et ses dix compagnes, toutes vierges et chrétiennes, se seraient rendues en pèlerinage à Rome. Elles auraient au retour été capturées par les Huns qui assiégeaient la ville de Cologne (Allemagne). Appelées à leur sacrifier leur virginité ou leur vie, les jeunes filles auraient choisi d'être mises à mort. Il semblerait que le nombre de martyres soit passé de onze à onze mille par une erreur d'interprétation de la numérotation romaine trouvée près des ossements attribués aux martyres vierges : XIMV – XI pour « onze », M pour « martyres » et V pour « vierges » – aurait été déchiffré comme « XI Mille Vierges »⁵¹.

⁵¹ À propos de la légende : Jacques Dubois, « Sainte Ursule », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008; Frans Amelinckx, « Apollinaire's *Les Onze Mille Verges* », p. 8-9; John Phillips, « Pornography, Poetry, Parody », p. 27-28.

Par la suppression d'une seule voyelle au mot « vierges », le titre du roman d'Apollinaire, *Les Onze mille verges*, confronte dès le départ son lecteur à une anomalie. En effet, par cette simple suppression, il le projette dans un univers aux antipodes de celui de la légende de Sainte Ursule. La double signification à caractère sexuel du mot « verge », qui désigne à la fois un instrument de flagellation et l'organe reproducteur masculin, jette en effet à terre l'idéal de virginité valorisé par la légende chrétienne. Le titre du roman d'Apollinaire met donc en œuvre un procédé important de la création comique : le rabaissement, et plus spécifiquement la désacralisation dans laquelle il se déploie. Mais si le titre *Les Onze mille verges*, en tant que mot d'esprit, fonctionne sous le régime de l'allusion ponctuelle, le comique qu'il fait naître s'étend à l'ensemble du roman que la légende de Sainte Ursule et des onze mille vierges structure par inversion. L'allusion est donc continuelle, et le comique ressortit au domaine de la « littérature au second degré », selon l'expression de Gérard Genette⁵². Le récit de Sainte Ursule est ainsi repris de manière parodique, c'est-à-dire qu'on substitue à son chaste contenu un sujet « impur ».

Les deux célibataires - Sainte Ursule et le héros des *Onze mille verges*, Mony Vibescu - entreprennent tous deux un pèlerinage, l'une par dévotion envers Dieu et l'autre envers Éros. De même, leur mort est la conséquence de leur insuffisance sexuelle, l'une ayant refusé de sacrifier sa virginité et l'autre n'ayant pas réussi à satisfaire son homologue féminin, Culculine d'Ancône. Car le prince Vibescu voit sa mort non pas comme un châtement infligé par les Japonais qui l'ont surpris en train d'assouvir ses plus

⁵² Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

bas instincts (c'est-à-dire battre le ventre ouvert d'une infirmière), mais comme l'inévitable issue d'un pari qu'il n'a su tenir :

Je mets ma fortune et mon amour à vos pieds. Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens⁵³!

Le plaisir comique est ici tout à fait iconoclaste : le rire naît de la comparaison entre une sacro-sainte légende et son renouvellement parodique, et donc de la transgression d'un interdit moral. Le titre arbore également le ton exagéré du roman. Parce que le genre comique n'imité pas la part la plus noble ni la plus profonde du réel, « [il] se doit de déformer la nature, de l'outrer pour la rendre risible⁵⁴ ». C'est ainsi, par exemple, que Mony meurt fustigé par les onze mille verges annoncées par le titre (alors que seulement deux mille coups sont nécessaires pour lui faire rendre l'âme), tandis que des hommes à la puissance titanesque arrivent, et ce sans aucun répit, à satisfaire des femmes qui peuvent « décharger » jusqu'à vingt fois de suite.

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

L'inconséquence du jeu

Le texte d'Apollinaire a en fait recours à ce que Véronique Sternberg-Greiner appelle des « stratégies de déréalisation⁵⁵ ». *Les Onze mille verges* déploie en effet divers procédés qui parasitent la représentation du réel : le lecteur, qui n'arrive pas à s'identifier à l'univers mis en scène dans le roman, c'est-à-dire à y repérer les traces d'un univers concordant un tant soit peu au réel, se détache plus facilement du contenu traité, et donc

⁵³ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « J'ai lu », 1973, p. 23.

⁵⁴ Patrick Dandrey, *Molière ou L'Esthétique du ridicule*, Paris, Klincksieck, 1992, p. 17; cité par Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 100.

⁵⁵ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 21.

parvient à prendre la distance nécessaire au déclenchement du rire. Inutile de préciser que le détachement n'est pas un mécanisme consciemment enclenché par le lecteur. « Toute l'habileté de l'artiste comique consiste à donner discrètement [...] au lecteur les codes de la réception de son œuvre, en lui suggérant que tout cela n'est qu'un jeu⁵⁶ ». L'engagement de Mony envers Culculine – lui prouver sa passion vingt fois de suite ou être châtié par les onze mille verges – contribue dès le départ à souligner le caractère ludique de l'univers romanesque. Le jeu constitue un monde autonome dont les règles ne correspondent pas à celles de la réalité : il autorise donc tous les écarts dans la mesure où sa fin marquera le retour à l'équilibre. Le jeu institué par le prince Vibescu cautionne donc en quelque sorte la suite des événements : il autorise la multiplication, coûte que coûte, d'expériences et de prouesses sexuelles des plus variées. Culculine rappelle d'ailleurs les « règles » du jeu à deux reprises – d'abord à son amie Alexine Mangetout (« Il a promis de le faire vingt fois⁵⁷ ! »), ensuite au prince Vibescu (« [...] *souviens-toi de ce que tu m'as dit : Si je ne fais pas l'amour vingt fois de suite, que onze mille vierges me châtient. Tu ne l'as pas fait vingt fois, tant pis pour toi*⁵⁸. ») –, et elle explique la mort de son amant comme l'inéluctable dénouement du jeu auquel il s'est prêté⁵⁹.

Ces quelques allusions au pari initial constituent les indices du contrat de représentation tacite qui sous-tend l'univers romanesque d'Apollinaire, que le lecteur doit comprendre comme relevant du jeu. Mony Vibescu ne semble d'ailleurs pas être puni

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 25.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹ Culculine fait graver ces vers sur le monument sculpté à la mémoire de Mony : « *Ci-gît le prince Vibescu / Unique amant des onze mille verges / Mieux vaudrait, passant! sois-en convaincu / Dépuceler les onze mille vierges* » (*Ibid.*, p. 127.).

pour avoir éventré une infirmière, ni pour les nombreux actes barbares dont il est l'auteur et qui devraient normalement⁶⁰ entraîner certaines conséquences, les Japonais ne précisant à aucun moment les raisons de sa condamnation à mort. Ce qui caractérise en effet le jeu, c'est d'abord et avant tout « l'absence de dommage », ou de conséquence, des événements perçus comme risibles. « Le clown qui dégringole de son échelle fait rire les enfants parce que sa chute n'est pas douloureuse et qu'il a soin de ne pas attirer la pitié⁶¹ ». De même, « si nous nous représentions l'angoisse de la mort qui entraîne l'hypocondrie d'Argan [dans *Le Malade imaginaire* de Molière], le rire cèderait la place à la gravité ou à la compassion⁶² ». Le sentiment d'innocuité est donc capital dans la création de l'effet comique.

Dans le texte d'Apollinaire, les sombres événements ne tirent jamais à conséquence, l'auteur prenant à tout le moins le soin de ne pas attirer notre attention sur leur aspect pénible. Le prince Vibescu n'en veut pas à Cornaboeux qui, lors d'un cambriolage chez Culculine, l'a presque laissé pour mort, a tué son complice d'arme la Chaloupe et planté un couteau entre les fesses de son hôtesse. Lorsqu'il le revoit par hasard dans une taverne, « le prince [...] reconn[âit] le visage sympathique de Cornaboeux⁶³ » et, en plus de ne pas sanctionner ses actes, va même jusqu'à en faire son valet. Lors des meurtres de l'Orient-Express, dont les deux hommes sont les auteurs, le crime est mis au compte de Jack l'Éventreur : le prince et son valet s'en tirent donc sans dommage ni sanction. Il en va de même pour la réputation de Mony qui n'est pas entachée

⁶⁰ L'adverbe « normalement » fait ici référence au monde réel et aux normes qui le régissent.

⁶¹ Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, p. 11.

⁶² Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 20.

⁶³ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 44.

après sa mort, les Chinois et les Japonais respectant sa tombe et accolant à son nom de prétendus actes héroïques. Quant à l'inceste entre le général Kokodryoff et son fils, acte dont Mony est témoin, le narrateur n'accuse aucune trace d'émotion chez la victime du viol. Toute trace d'émotion contribuerait en effet à faire naître une certaine compassion chez le lecteur, donc à gommer la distance nécessaire au déclenchement du rire. Le concierge et l'institutrice de la fille du général semblent d'ailleurs concevoir cette « forme d'éducation » comme tout à fait anodine. Le lecteur n'a pas non plus accès aux séquelles passées et futures d'une telle pratique familiale chez le garçon. L'inverse contribuerait certainement à « humaniser » des personnages auxquels le lecteur pourrait davantage s'identifier.

La contradiction axiologique

À plusieurs reprises dans le texte, les émotions des personnages sont ainsi réprimées de façon à détourner l'attention du lecteur du caractère désagréable de certains événements. Lorsque Mony se fait violer par le vice-consul de Serbie avec un fusil braqué sur la tempe, le narrateur ne fait état d'aucun malaise ni sentiment du prince, qui affirme seulement par la suite être las d'être enculé par le vice-consul. Ce sentiment est en fait quelque peu « démesuré » par rapport à l'acte dont il a été victime. Au moment où l'inébranlable trio composé de Mony, Alexine et Culculine surprend le bruit des cambrioleurs, le narrateur les décrit comme étant apeurés : « Une sueur froide coulait sur le front de Mony et des deux femmes. Leurs cheveux se dressaient sur la tête et des

frissons parcouraient leurs corps nus et merdeux⁶⁴ ». Mais cette crainte cède vite la place à l'amusement et même à la jouissance des protagonistes : « [...] les deux femmes [étaient] frissonnantes, mais un peu amusées [...]»⁶⁵ ». Victime de la cruauté de Cornaboeux, Alexine se met par la suite à pleurer, mais lorsqu' « elle aperç[oit] le spectacle formé par la Chaloupe enculant Culculine qui tap[e] sur Mony [...] cela l'excit[e]»⁶⁶ à nouveau. Toute trace d'émotion dommageable est ainsi aussitôt neutralisée par l'émergence d'un sentiment contraire : « La douleur que lui causa cette énorme pine qui lui déchirait le cul l'aurait fait crier de douleur si elle n'avait pas été aussi excitée par tout ce qui venait de se passer»⁶⁷ ». Le phénomène atteint son paroxysme à la fin de l'épisode du cambriolage où jouissance et souffrance se fondent l'une dans l'autre :

En gigotant et en se débattant, Alexine rencontra la bitte de Mony qui bandait comme celle d'un cadavre. Elle s'accrocha par hasard au con de la jeune femme et y pénétra.

Cornaboeux redoubla ses coups et tapa indistinctement sur Mony et Alexine qui jouissaient d'une façon atroce⁶⁸.

Dans « Comique et poétique », Jean Cohen affirme :

Le sentiment du comique exprimé par le rire est la gaieté ou l'euphorie provoquée par le brusque retour du sujet de l'émotion à l'indifférence ou aphorie, lui-même induit par une contradiction axiologique interne, c'est-à-dire par la conjonction au sein d'une même unité de deux significations pathétiques opposées qui se neutralisent réciproquement⁶⁹.

C'est donc la conjonction du positif et du négatif ou, en d'autres termes, de la valeur et de l'anti-valeur qui entraîne la neutralité. La brutalité de Cornaboeux envers la cantatrice

⁶⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁶⁹ Jean Cohen, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 57.

Estelle n'émeut point, en ce qu'une telle « correction sembl[e] [...] exciter énormément⁷⁰ » la diva. De même, la douleur et l'incompréhension de la jeune prostituée Kilyému face à la torture de son « bel Egon⁷¹ » sont neutralisées par l'excitation que lui procurent les derniers soubresauts de son amant :

La pauvre petite âme simple ne comprenait pas cette barbarie, mais le vit qui la remplissait l'excitait trop à la volupté. Elle devint comme folle et s'agitait faisant descendre petit à petit le corps de son amant le long du pal. Il déchargea en expirant⁷².

À l'instar d'Egon, Mony Vibescu va lui aussi rendre l'âme le vit dressé, faisant ainsi coïncider deux états extrêmes : la volupté et la mort. Dans « Comique et poétique », Jean Cohen fonde entre autres son argumentation sur la théorie d'Herbert Spencer et Georges Dumas, dont s'inspireront par la suite Freud et d'autres théoriciens du rire, selon laquelle le rire constitue un « phénomène de décharge par brusque dénivellation⁷³ ». Le rire résulterait en effet du « brusque passage d'une émotion intense à une émotion moins intense ou nulle⁷⁴ ». La contradiction axiologique constituerait ainsi, dans cette perspective, un moyen efficace de déclencher le rire. Mais la figure du masochiste Katache, qui est une unité textuelle du roman d'Apollinaire recouvrant deux significations pathétiques opposées – la jouissance du personnage ne pouvant être envisagée que dans la souffrance –, n'est pas une figure comique en elle-même. Le brusque passage d'une émotion intense à une émotion moins intense ou nulle semble entre autres être désamorcé par la connaissance préalable qu'a le lecteur des deux sentiments contradictoires inhérents

⁷⁰ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 54.

⁷¹ *Ibid.*, p. 83.

⁷² *Ibid.*, p. 86.

⁷³ Georges Dumas, *La Vie affective*, Paris, Alcan, 1948 [recueil de textes publiés entre 1892 et 1935], dans p. 290-321; cité par Jean Cohen, « Comique et poétique », p. 50.

⁷⁴ Jean Cohen, « Comique et poétique », p. 50.

au masochiste, qui empêche tout effet de surprise. La contradiction axiologique ne produit donc pas, à coup sûr, un effet comique. Autrement dit, ce n'est pas la froide application d'une formule mais l'interaction entre plusieurs éléments textuels qui contribue à rendre risible un personnage, une situation, ou autre.

La mise en évidence du physique

Plusieurs autres procédés sont ainsi mis en œuvre dans le roman d'Apollinaire de façon à conforter l'indifférence du lecteur et à favoriser le déclenchement du rire. Le narrateur prend par exemple soin, à diverses reprises, d'attirer notre attention sur la dimension physiologique des événements :

Elle la sortit du con et se l'entra dans un autre trou tout rond, placé un peu plus bas, comme un œil de cyclope entre deux globes charnus, blancs et frais. La pine, lubrifiée par le foutre féminin, pénétra facilement et, après avoir culeté vivement, le prince lâcha tout son sperme dans le cul de la jolie femme de chambre. Ensuite il sortit sa pine qui fit : « flocc » [...] ⁷⁵.

Un tel excès de détails parasite ici la capacité à émoustiller (et donc à engager) le lecteur dont fait habituellement preuve la description des corps. Selon Henri Bergson, « dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas ⁷⁶ ». Le narrateur des *Onze mille verges*, s'il passe sous silence la période de convalescence du prince durant laquelle celui-ci ne peut donner libre cours à ses instincts, n'édulcore rien des aventures de son héros, scrutant à la loupe ses moindres lubies sexuelles. L'être humain y est alors ramené à sa seule dimension physiologique et à ses besoins essentiels. « *Du mécanique plaqué sur du*

⁷⁵ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 32.

⁷⁶ Henri Bergson, *Le Rire*, p. 40.

*vivant*⁷⁷ », selon une formule célèbre d'Henri Bergson, constitue d'ailleurs un moyen efficace de déclencher le rire. Nous ne voyons en effet dans le corps grâce et souplesse que dans la mesure où nous oublions sa matérialité. Or,

[s]upposons qu'au lieu de participer de la légèreté du principe qui l'anime, le corps ne soit plus à nos yeux qu'une enveloppe lourde et embarrassante [...]. Alors le corps deviendra [...] une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition⁷⁸.

Est ainsi comique toute situation qui donne l'impression d'une certaine *raideur* rapportée à la souplesse de la vie. C'est notamment le cas lorsque Mony n'arrive pas à retirer son vit du con inerte de la défunte Mariette, ou encore lorsqu'une nodosité retient le vit d'un chien dans le vagin de la femme du masochiste Katache. La mise en évidence du physique, parallèlement à un sentiment ou à une circonstance désagréable, a d'ailleurs le même effet que la conjonction de sentiments contradictoires au sein d'une même unité, c'est-à-dire qu'elle entraîne la neutralité (ou l'indifférence) du lecteur : « La malheureuse *kellnerine* qui tremblait de tous ses membres lâcha un pet sonore qui fit rire tous les assistants [...]»⁷⁹. Le narrateur détourne ici le regard du lecteur de l'effroi ressenti par la *kellnerine*, qui pourrait attirer sa sympathie, vers un incident des plus physiques, c'est-à-dire l'expulsion inopinée d'un gaz corporel. Selon Bergson, « *est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause*⁸⁰ ». L'indifférence du lecteur est ainsi consolidée, dans l'épisode de torture de la *kellnerine*, non seulement

⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 38.

⁷⁹ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 97.

⁸⁰ Henri Bergson, *Le Rire*, p. 39.

par l'émergence d'un sentiment contraire à la douleur qu'elle ressent, mais aussi par la description loufoque de ses organes génitaux :

Petit à petit, elle sembla se faire aux coups. À chaque claquement de la verge, le dos se soulevait mollement, le cul s'entrouvrait et le con bâillait d'aise comme si une jouissance imprévue venait le visiter. [...]

L'Allemande ne sentait plus la douleur, elle se lovait, se tordait et sifflait de jouissance⁸¹.

Il en va de même pour Egon, pilleur de soldats, amant et bourreau de Kilyému à qui les hommes dirigés par Mony « imposent » un viol collectif :

Cornaboeux fut touché, les larmes aux yeux il demanda à son maître d'épargner Egon, mais Mony fut inflexible et ne permit à son ordonnance que de se faire sucer le vit par le charmant éphèbe qui, le cul tendu, reçut à tour de rôle, dans son anus dilaté, les bittes rayonnantes des soldats qui, en bonnes brutes, chantaient des hymnes religieux en se félicitant de leur capture.

L'espion, après qu'il eut reçu la troisième décharge commença à jouir furieusement et il agitait son cul en suçant le vit de Cornaboeux [...] ⁸².

Les « émotions » des personnages sont d'ailleurs pour la plupart ramenées au sexe. Cornaboeux soulage ainsi son chagrin en se faisant « sucer le vit » par Egon. De même, lorsque Mony est nommé lieutenant en Russie, le prince et son valet « manifest[ent] leur enthousiasme par des enclades réciproques⁸³ ». Ce passage, comme plusieurs autres, met de l'avant le caractère bestial des personnages, qui « copulent » partout et tout le temps.

⁸¹ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 97-98.

⁸² *Ibid.*, p. 85.

⁸³ *Ibid.*, p. 61.

La déshumanisation

Cette bestialité n'est pas simplement sous-entendue, le narrateur comparant à maintes reprises les comportements des protagonistes à ceux de divers animaux. Samir Marzouki souligne ainsi, à juste titre, « l'extraordinaire variété et la luxuriante richesse [du] bestiaire érotique⁸⁴ » d'Apollinaire. La kellnerine est par exemple comparée à une « cavale luxembourgeoise lâchée parmi les étalons⁸⁵ », ou encore qualifiée de « beau spécimen d'Allemande de Brunswick [...] lourde de croupe⁸⁶ ». « *Se lover ou se tordre comme un serpent ou comme une vipère, écumer, baver, mordre* sont [aussi] des expressions courantes du désir dans l'œuvre d'Apollinaire⁸⁷ ». De même, rugissements, sifflements et grognements sont dévolus à l'expression des désirs exacerbés des personnages. Momy « henni[t] comme un étalon⁸⁸ » alors que Mariette, la femme de chambre, « glouss[e] comme une poule et titub[e] comme une grive⁸⁹ ». De jeunes tribades se disputant un morceau de marbre s'agitent « comme deux chiens qui veulent ronger le même os⁹⁰ » alors que deux vits célébrant une même femme « se cogn[ent] du museau⁹¹ ». Et il ne s'agit là que de quelques exemples de la variété des rapprochements entre l'humain et la bête dans le roman d'Apollinaire. Suite au viol du cadavre de Mariette par Cornaboeux, le prince

⁸⁴ Samir Marzouki, « Le Bestiaire de l'amour dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », *Apollinaire 17 : Expérience et imagination de l'amour*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1987, p. 138.

⁸⁵ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 96.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Samir Marzouki, « Le Bestiaire de l'amour », p. 144.

⁸⁸ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 92.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 82.

⁹¹ *Ibid.*, p. 93.

« condamne » la bestialité du comportement de son valet, dont le narrateur a préalablement souligné la « férocité naturelle⁹² » :

Porc infâme, s'écria le prince, le viol de cette fille morte que tu devais épouser selon ma promesse, pèsera lourd sur toi dans la vallée de Josaphat. Si je ne t'aimais pas tant je te tuerais comme un chien⁹³.

Le recours à un référent animalier pour évoquer bon nombre de comportements des personnages contribue à une déshumanisation de ces derniers. Dans l'exemple précédent, la mise en évidence de la bestialité du personnage de Cornaboeux excuse en quelque sorte les actes barbares auxquels il s'est livré : elle atténue la portée de gestes autrement perçus comme monstrueux lorsque commis par des êtres humains.

Mais si la *bestialisation* (ou déshumanisation) tend à justifier, et donc à rendre plus « acceptables », certains comportements, elle entrave aussi l'émotion (et donc la compassion) du lecteur en attirant son attention sur le côté ridicule de quelques personnages. C'est ainsi, par exemple, qu'on fait mettre une nourrice à quatre pattes afin de « la traire [...] comme une vache⁹⁴ ». On déshumanise les personnages de façon à les rendre moins sympathiques aux yeux du lecteur, celui-ci se retrouvant dérouté face à ce qui ressemble davantage à des bêtes de cirque qu'à des êtres humains :

De son vit emmanché, le torero souleva la jeune femme qui plia les jambes et ne toucha plus à terre. Il se promena un moment. Puis les valets du théâtre ayant tendu un fil de fer à trois mètres au-dessus des spectateurs, il monta dessus et funambule obscène, promena ainsi sa maîtresse au-dessus des spectateurs congestionnés [...].

Alors ce fut le tour de la femme. Le torero plia les genoux et solidement emmanché dans le con de sa compagne, fut promené aussi sur la corde raide⁹⁵.

⁹² *Ibid.*, p. 55.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 76.

La déshumanisation s'opère en fait de multiples façons dans le roman d'Apollinaire. Mony Vibescu est certainement la représentation par excellence d'une forme de mécanisation (ou de robotisation) des corps, en ce qu'il enchaîne, telle une véritable machine, les prouesses sexuelles. Il semble ne ressentir en effet ni la fatigue ni la faim, et ne fait preuve d'aucune faculté introspective : il réitère à outrance la satisfaction de ce qui semble être son seul et unique besoin physiologique, c'est-à-dire jouir. L'organe reproducteur masculin est ainsi désigné à quelques reprises par le biais d'objets inanimés, tantôt « engin⁹⁶ », « instrument⁹⁷ », ou encore « rouleau [...] qui n'[a] rien à voir avec [celui] des phonographes⁹⁸ ». Le mouvement de la pénétration est quant à lui quelquefois comparé à celui d'un piston : « [...] le vit pénétra jusqu'aux couilles et ressortit pour rentrer comme un piston⁹⁹ » et « [...] le gros membre entr[a] dans un con velu qui [...] le revomit comme un piston¹⁰⁰ ». Bergson affirme ainsi que ce qui fait rire est la « transfiguration momentanée d'une personne en chose¹⁰¹ ». Le narrateur qualifie par exemple les cuisses d'une Suédoise de « fûts de colonne [qui] support[ent] un superbe édifice¹⁰² », et le postérieur d'une prostituée de « grosse pièce de viande¹⁰³ », dans laquelle Mony pique son sabre. Mais selon Bergson, « [...] il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'au bout de l'identification entre la personne et la chose pour que l'effet comique se produise. Il suffit qu'on entre dans cette voie, en affectant, par exemple, de confondre la personne

⁹⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 72.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰¹ Henri Bergson, *Le Rire*, p. 44.

¹⁰² Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 99.

¹⁰³ *Ibid.*

avec la fonction qu'elle exerce¹⁰⁴ ». L'institutrice de la fille du général Kokodryoff, Hélène Verdier, fait ainsi l'amour comme si elle dispensait une leçon :

HÉLÈNE. Va plus fort... Agite bien ta langue sur mon bouton... Le sens-tu grossir mon clitoris... dis... fais-moi les ciseaux... C'est ça... Enfonce bien le pouce dans le con et l'index dans le cul. Ah! c'est bon!... c'est bon!... Tiens! entends-tu mon ventre qui gargouille de plaisir... C'est ça, ta main gauche sur mon nichon gauche... Écrase la fraise... Je jouis... Tiens!... les sens-tu mes tours de cul, mes coups de reins... salaud! c'est bon... viens me baiser. Donne-moi vite ta bitte que je la suce pour la faire rebander dur, plaçons-nous en 69, toi sur moi¹⁰⁵...

Les personnages des *Onze mille verges* sont en effet très peu nuancés : leur « personnalité », si nous pouvons l'appeler ainsi, se résume le plus souvent à un seul et même trait distinctif qui régit toutes les sphères de leur vie. C'est ainsi, par exemple, que le coiffeur encule artistiquement alors que le pédicure-manucure le fait vigoureusement. Certains noms et prénoms sont d'ailleurs à l'image de cette absence de nuances des personnages, en ce qu'ils recèlent leur trait caractéristique. Les noms propres recouvrent en effet pour la plupart des noms communs dans le roman d'Apollinaire. Divisé en syllabes, le nom de famille de Mony, Vibescu, révèle la fonction principale du personnage, c'est-à-dire ce qui sous-tend l'ensemble de ses actions, soit un *vit* qui *baise* un *cul* (*vit-baise-cul*). Il en va de même pour Culculine dont le prénom est constitué de la répétition du mot *cul* et le nom, d'Ancône, est l'homonyme *d'enconne*, du verbe apollinairien « enconner », qui signifie « pénétrer dans le con ». Quant au nom de famille d'Alexine Mangetout, il résume assez bien certaines pratiques sexuelles pour lesquelles la jeune femme a une prédilection. Le nom du vice-consul de Serbie, Bandi Fornoski, évoque pour sa part l'érection masculine et l'acte sexuel, Bandi étant le quasi-homonyme de *bandé* (ou *bander*) et Fornoski faisant

¹⁰⁴ Henri Bergson, *Le Rire*, p. 48.

¹⁰⁵ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 68-69.

référence au verbe *forniquer*. Le nom du valet de Mony, Cornaboeux, qui peut être entendu comme *corne à bœuf*, décrit à merveille le vit du colosse, que le narrateur qualifie entre autres de « pine énorme¹⁰⁶ ». Il incarne également toute l'animalité du personnage, sur laquelle nous avons déjà insisté. La prostituée japonaise qui touche le cœur de Mony est quant à elle appelée Kilyému, qui peut être entendu comme *qui l'y émut*. L'un des nombreux amants de Florence, la femme du masochiste Katache, est « un riche Niçois enrichi par le commerce d'huile d'olives¹⁰⁷ » qui se nomme Prospéro, ce qui n'est pas sans rappeler l'adjectif *prospère*, qui désigne un état de réussite. Ce dernier a d'ailleurs énormément de succès auprès de Florence, qu'il a le privilège de dépuceler sous le regard souffrant et envieux de son époux. Le nom de Katache contient pour sa part le mot *attache*, qui rappelle la position de soumission du masochiste, souvent attaché ou enchaîné (au sens littéral comme au sens figuré) par un être en situation de pouvoir. Le nom de famille du général Kokodryoff renferme quant à lui l'expression *coco*, qui signifie « œuf » dans le langage enfantin, et qui rappelle la métaphore avec laquelle le pipelet évoque les activités incestueuses de son maître : « Son Excellence le général Kokodryoff [...] trempe sa mouillette dans son œuf à la coque¹⁰⁸ ». Les personnages sont en fait vidés de biographie dans le roman d'Apollinaire. « Une fois éliminée la biographie, que reste-t-il? Un faisceau de caractères définissant le personnage hors de toute existence historique, comme une essence. N'étant plus celui qui a fait ceci ou cela, le type sera celui qui est ceci ou cela¹⁰⁹ ».

Les personnages des *Onze mille verges* se limitent le plus souvent, comme nous l'avons déjà

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁰⁹ Henri Gouhier, *Le Théâtre et l'existence*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1997 [1952], dans p. 140-149; cité par Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 129.

mentionné, à un seul et même caractère : Mony Vibescu est un sadique, tout comme Katache est un masochiste et Kokodryoff un père incestueux. Les titres qu'on leur assigne, tels qu'hospodar, prince et lieutenant dans le cas de Mony, ne constituent en fait que d'excellents prétextes aux plus hauts gradés pour exercer un pouvoir sur leurs subalternes, dans le seul et unique but de satisfaire leurs caprices sexuels. C'est ainsi, par exemple, que Mony, « dont le grade est supérieur à celui qui command[e] [des] fouetteurs¹¹⁰ », veut prendre le commandement d'un spectacle qui l'émoustille; ou encore que la fille du général Kokodryoff, Wanda, ordonne à sa servante de participer à des séances de « gougnotage » (pratique sexuelle de femmes tribades), selon l'expression d'Apollinaire.

L'interférence des séries

Et si un personnage n'est héros tragique qu'au terme de la tragédie, c'est-à-dire qu'il ne se définit qu'en vertu d'actions entreprises l'ayant conduit à un dénouement tragique final, le héros comique peut endosser ce statut dès le départ : il suffit qu'il fasse rire. Si des bas-reliefs représentant les actions d'éclat du prince apparaissent sur le socle du monument funéraire érigé en son honneur, ces événements détonnent par rapport à ceux dont le lecteur a été témoin. Mony y est par exemple « représenté en protecteur des arts qu'il venait étudier à Paris¹¹¹ », alors qu'il se rend en réalité dans la Ville-Lumière pour y dépenser sa fortune et, surtout, pour y rencontrer des Parisiennes qui, « toutes belles, ont toutes aussi la cuisse légère¹¹² ». De même, on lui attribue la responsabilité de la victoire des Nippons, alors qu'il ne faisait que donner libre cours à l'une de ses nombreuses

¹¹⁰ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 95.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 126.

¹¹² *Ibid.*, p. 15.

fantaisies sadiques, c'est-à-dire « rouler du tambour sur le ventre nu¹¹³ » d'une infirmière. Selon Bergson, « une situation est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d'événements absolument indépendantes, et qu'elle peut être interprétée à la fois dans deux sens différents¹¹⁴ ». C'est ce qu'il appelle *l'interférence des séries*, dont le quiproquo, c'est-à-dire l'intention d'un personnage conduisant à un résultat inverse, est l'une des manifestations principales. Jean Cohen signale d'ailleurs la contradiction axiologique entre l'intention et le résultat obtenu dans le quiproquo.

Elle se retourna criant comme une possédée. Alors le bâton de Mony s'abattit sur le ventre, faisant un bruit sourd.

Il eut une inspiration de génie, et, prenant à terre l'autre bâton que l'infirmière avait abandonné, il se mit à rouler du tambour sur le ventre nu de la Polonaise. Les *ras* succédaient aux *flas* avec une rapidité vertigineuse et le petit Bara, de glorieuse mémoire, ne battit pas si bien la charge sur le pont d'Arcole.

Finalement, le ventre creva; Mony battait toujours et hors de l'infirmière les soldats japonais, croyant à un appel aux armes, se réunissaient. Les clairons sonnèrent l'alerte dans le camp. De toutes parts, les régiments s'étaient formés, et bien leur en prit, car les Russes venaient de prendre l'offensive et s'avançaient vers le camp japonais. Sans la tambourinade du prince Vibescu, le camp japonais était pris. Ce fut d'ailleurs la victoire décisive des Nippons. Elle était due à un sadique roumain¹¹⁵.

Ce n'est d'ailleurs pas simplement l'interférence des séries qui est ici comique, mais aussi l'in vraisemblance avec laquelle la première série conduit à la seconde. Il est en effet tout à fait surréaliste que le claquement d'un bâton sur la peau réveille toute une armée, ou encore qu'il soit confondu avec les battements d'un tambour. Il est tout aussi inconcevable que le Tatar arrive à réunir les coups de verge de façon à former le mot *putain* au bas du dos de la *kellnerine*. De même, certaines conversations participent par leur

¹¹³ *Ibid.*, p. 120.

¹¹⁴ Henri Bergson, *Le Rire*, p. 73-74.

¹¹⁵ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 120-121.

invraisemblance à ce que nous avons appelé la déréalisation, qui empêche l'adhésion du lecteur à l'univers mis en scène. C'est ainsi, par exemple, que Cornaboeux s'écrie, en « lâch[ant] tout son sperme dans le cul de Mony¹¹⁶ » : « Si tu ne deviens pas enceinte, t'es pas un homme¹¹⁷! » La première conversation entre Mony et Culculine est tout aussi stupéfiante : les répliques de la jeune femme donnent l'impression qu'elle répond à quelqu'un d'autre, un peu comme si elle entretenait une conversation parallèle à laquelle le lecteur n'a pas accès :

– Mademoiselle, je ne vous ai pas plutôt aperçue que, fou d'amour, j'ai senti mes organes génitaux se tendre vers votre beauté souveraine et je me suis trouvé plus échauffé que si j'avais bu un verre de raki.

– Chez qui? Chez qui?

– Je mets ma fortune et mon amour à vos pieds. Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens!

– Et comment!

– Mes sentiments ne sont pas mensongers. Je ne parle pas ainsi à toutes les femmes. Je ne suis pas un noceur.

– Et ta sœur¹¹⁸!

Cette conversation est d'autant plus comique que chacune des répliques de Culculine rime avec la finale de celles du prince, ce qui accentue la tonalité lyrique du passage. Les contradictions de ton sont d'ailleurs considérées comme l'une des principales richesses poétiques du texte d'Apollinaire. L'épisode du meurtre de l'Orient-Express en est certainement l'exemple le plus parlant. Suite à une orgie qui se termine par un double

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 23.

meurtre et l'assouvissement de passions nécrophiles, le narrateur décrit un paysage sur un ton extrêmement romantique :

Et comme on passait sous un pont, le prince se mit à la portière pour contempler le panorama romantique du Rhin qui déployait ses splendeurs verdoyantes et se déroulait en larges méandres jusqu'à l'horizon. Il était quatre heures du matin, des vaches passaient dans les prés, des enfants dansaient déjà sous des tilleuls germaniques [...]¹¹⁹.

La description se poursuit ainsi pendant quelque sept lignes, contrastant radicalement avec l'horreur et la vulgarité des actes auxquels les personnages viennent de se livrer. C'est l'abîme entre des événements d'une violence inouïe et la réaction d'un personnage qui prend le temps d'admirer les beautés de la nature qui provoque le rire; ce dernier « naît, comme une décharge, d'une différence de potentiel entre deux représentations¹²⁰ ». Mauron, dans la lignée des travaux de Freud, affirme ainsi qu'une énergie psychique épargnée par un sujet se dissipe dans le rire lorsqu'elle s'avère inutile. « [L]'imprévu d'une situation rendr[ait] [en effet] soudain inutile l'énergie psychique que nous avons épargnée en vue d'une situation autre, plus normée [...]»¹²¹ ». Le même phénomène se produit dans l'épisode de la mort de Mony, où la cruauté du châtement qu'on lui inflige est en quelque sorte « étouffée » par le charme de la nature environnante : « Au deux-millième coup, Mony rendit l'âme. Le soleil était radieux. Les chants des oiseaux mandchous rendaient plus gaie la matinée pimpante¹²² ».

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹²⁰ Charles Mauron, *Psychocritique du genre comique*, p. 19; cité par Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 59.

¹²¹ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 59.

¹²² Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 124.

Un comique plus ponctuel ou le comique de mot

Le comique se manifeste également dans *Les Onze mille verges* de façon plus ponctuelle. Au moment où Mony comprend que le général Kokodryoff l'a envoyé à Port-Arthur pour le punir d'avoir surpris ses relations incestueuses avec son fils, le prince compare son sort à celui d'Ovide mais affirme que plutôt que d'écrire les *Tristes* ou les *Pontiques*, « [il] préfère jouir du temps qui [lui] reste à vivre¹²³ ». Parce que prononcée par un héros qui enchaîne les prouesses sexuelles, cette formule stéréotypée – « Je préfère jouir du temps qu'il me reste à vivre » – devient soudainement comique. Le sens figuré du verbe *jouir*, soit « savourer », « goûter », « profiter », y retrouve en effet son signifié plus concret, c'est-à-dire « éprouver le plaisir sexuel ». Il en va de même pour l'expression « enfilez des perles¹²⁴ », qui est employée par Culculine pour décrire le travail de son amant sur la Côte d'Ivoire, qui peut être entendue de deux façons différentes. À première vue, *enfiler des perles* peut signifier « fabriquer des colliers », mais dans le contexte du roman d'Apollinaire, qui oblige le lecteur à être paré à toute éventualité, cette expression peut aussi être entendue dans un sens plus figuré, *enfiler* signifiant « posséder sexuellement » et *perle* faisant référence à l'orifice sexuel féminin. Le mouvement que nécessite la fabrication d'un collier – faire pénétrer un fil ou une corde dans une petite boule percée d'un trou – n'est d'ailleurs pas sans rappeler celui de l'acte sexuel. Henri Bergson définit ce type de jeux de mots, ou d'expressions à double entente, comme *l'interférence* de deux systèmes d'idées dans une même proposition. Il s'agit en fait de

¹²³ *Ibid.*, p. 74.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 32.

« donner à [une] même phrase deux significations opposées qui se superposent¹²⁵ », en profitant simplement de la diversité de sens qu'un mot peut prendre.

Les Onze mille verges regorge enfin de termes argotiques aux sonorités amusantes pour désigner différentes pratiques sexuelles. *Gougnotter*¹²⁶, *gamahucher*¹²⁷, *glottiner*¹²⁸, *branlotter*¹²⁹, *culeter*¹³⁰, ainsi que leurs nombreuses déclinaisons, sont autant d'expressions singulières du vocabulaire apollinairien. Et ce qui rend ces termes risibles, c'est l'inadéquation entre leur coloration infantile et la réalité qu'ils désignent. Apollinaire emploie d'ailleurs des termes tels que *troufignon* et *froufrountantes*, qui appartiennent à un registre de langage enfantin. De même, l'expression « glottiner gloutonnement¹³¹ » n'est pas sans rappeler la façon avec laquelle un clown peut « jongler » avec le langage afin d'amuser les enfants et même leurs parents. *Les Onze mille verges* use ainsi, de façon plus ponctuelle, d'un langage susceptible de déclencher le rire.

« Mais le rire ne dure qu'un temps¹³² ». Jean Cohen souligne ainsi, à juste titre, la précarité d'un phénomène qui menace à tout moment de sombrer dans le tragique. *Les Onze mille verges* y est d'autant plus sujet qu'il aborde certains grands tabous de la société contemporaine, nécessairement *insuffleurs* de passions, notamment la violence et la sexualité débridée. C'est pourquoi le texte d'Apollinaire se veut un récit bref dont la

¹²⁵ Henri Bergson, *Le Rire*, p. 92.

¹²⁶ Pratiquer le cunnilingus.

¹²⁷ *Idem*.

¹²⁸ *Idem*.

¹²⁹ Masturber paresseusement.

¹³⁰ Chez la femme, remuer le fessier pendant l'acte sexuel.

¹³¹ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 52.

¹³² Jean Cohen, « Comique et poétique », p. 61.

narration est linéaire et où chaque incident a une fin rapide et purement ludique. « Ainsi, le lecteur ne disperse pas ses ressources intellectuelles et le comique peut, à lui seul, retenir son attention¹³³ ». Et une situation n'est pas sitôt amorcée qu'elle cède vite la place à une autre, de sorte que le lecteur est emporté dans un tourbillon où il n'a pas le temps de réfléchir (du moins durant sa lecture) au caractère monstrueux des contenus représentés.

¹³³ Denis Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, p. 59.

CHAPITRE 2 : LE CARNAVAL APOLLINAIRIEN

II

LE CARNAVAL APOLLINAIRIEN

Afin de continuer à éclairer la question des valeurs, et plus spécifiquement celle des métamorphoses axiologiques dans le roman d'Apollinaire, nous nous intéresserons dans ce chapitre au concept d'écriture carnivalesque tel qu'élaboré par Mikhaïl Bakhtine¹³⁴. Selon le théoricien, la culture comique populaire du Moyen Âge et des époques antérieures – qui « trouve son expression la plus complète et la plus profonde dans les comportements et les discours du carnaval¹³⁵ » – s'est progressivement inscrite dans le langage littéraire à la Renaissance, jusqu'à s'ériger au rang de conception artistique. C'est sous la plume de François Rabelais que se réalisa pleinement ce type particulier d'écriture, que Bakhtine désigne également sous le nom de réalisme grotesque.

Avant le seizième siècle s'opposait radicalement à la culture officielle sérieuse des classes dominantes une culture non officielle du peuple riant sur la place publique. Les rituels et comportements de cette culture permettaient à la population de se libérer, à des dates déterminées, des affres de la vie quotidienne ainsi que de la peur que nourrissait en

¹³⁴ Nous ferons ici essentiellement référence à son ouvrage *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*.

¹³⁵ André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, automne 1983, p. 52.

permanence le discours officiel. Le carnaval constituait une fuite hors de la vie ordinaire, un mode particulier d'existence du peuple basé sur le principe du rire.

À l'opposé de la fête officielle, [il] était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. *C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouvellements*. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé¹³⁶.

Le carnaval constituait ainsi bien plus qu'un agrégat de procédés comiques épars visant à dissiper les tensions de la population. Tous ces phénomènes, en apparence hétérogènes, participaient d'une vision unique du monde, organisée selon les principes – fondamentaux – de croissance et de renouvellement. Il s'agissait en fait de déjouer le caractère immuable des conventions et vérités courantes, le plus souvent extrêmement coercitives. Ainsi, les rabaissements, renversements, parodies, travestissements et autres manifestations carnavalesques s'attachaient non pas simplement à démanteler l'ordre en vigueur, mais bien à ouvrir la voie à quelque chose de nouveau, et de beaucoup plus près du peuple.

L'écriture carnavalesque résulte d'un processus de transposition, de transcodage dans la littérature de cette culture « conçue comme vision complète du monde¹³⁷ ». Elle consiste autrement dit en la structuration d'un texte par le système de valeurs inhérent aux diverses formes et manifestations de la culture comique populaire d'antan, « et non simplement [en] la survivance textuelle de résidus carnavalesques [...]»¹³⁸.

¹³⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 18 : nous soulignons.

¹³⁷ André Belleau, « Carnavalisation et roman québécois », p. 53.

¹³⁸ *Ibid.*

Nous nous intéresserons dans ce chapitre à cette esthétique en tant qu'elle permet de rendre compte du statut singulier, dans l'œuvre d'Apollinaire, de la sexualité en général, et plus spécifiquement de contenus au fort potentiel anxiogène. Il s'agira en fait de démontrer que ces contenus particuliers apparaissent tout ce qu'il y a de plus légitimes parce qu'ils participent dans *Les Onze mille verges* d'un système axiologique propre, inspiré de la culture comique populaire d'antan. Nous mettrons ainsi de l'avant, dans un premier temps, un mécanisme important de la fête populaire et de l'esthétique qui s'en inspire – le rabaissement – par lequel le bas corporel, parce qu'il libère de ce qui est restreint ou encore de ce qui opprime et limite, fait l'objet d'un repositionnement axiologique, de réprimé à exhibé et valorisé. Ce sont les rouages d'une telle mécanique que nous chercherons à mettre en lumière à travers l'analyse du titre du roman, ainsi que de nombreuses figures et instances bafouées, notamment le travail, certains objets et autres éléments aux usages traditionnellement limités, les diverses représentations du pouvoir et la religion. Nous verrons enfin comment cette mainmise typiquement carnavalesque du bas corporel ponctue jusqu'à la description des corps dans *Les Onze mille verges*. Tout cela nous conduira à nous intéresser plus spécifiquement, dans un second temps, à la conception du corps et de ses limites inhérente au réalisme grotesque. Nous chercherons en fait à démontrer que cette conception particulière du corps qui se dégage du roman d'Apollinaire appelle une évaluation fort marginale, positive, de la sexualisation infantile, de la satisfaction des besoins naturels, de la confusion des genres sexuels, de la souffrance, de la mort et de ses circonstances insolites. Bref, il s'agira dans ce chapitre de rendre compte des modalités carnavalesques de la banalisation-valorisation, d'une part, du bas

corporel et de la sexualité par laquelle il se manifeste essentiellement et, d'autre part, de contenus habituellement repoussants ou encore chargés d'une signification négative.

Le rabaissement carnavalesque ou la valorisation du bas corporel

Le titre, instigateur d'un mouvement vers le bas régénérateur

Le titre du roman révèle d'emblée un mécanisme important de la fête populaire et de l'esthétique qui s'en inspire, mécanisme par lequel la sexualité acquiert un statut particulier. Notons d'abord que le chiffre onze est le signe – dans la culture occidentale – de l'excès, de la démesure et du débordement, notamment parce qu'il rompt avec la plénitude du dix qui symbolise un cycle complet. Or, s'il annonce une rupture, une détérioration du dix et de l'ordre qu'il symbolise, le onze peut également être envisagé comme le début d'un renouvellement¹³⁹. Une logique analogue sous-tend tout le système des images carnavalesques. Comme le mentionne Véronique Sternberg-Greiner, « l'esprit carnavalesque exprime ouvertement une contestation radicale de l'ordre social [en vigueur]¹⁴⁰ ». Il constitue plus précisément « l'expression privilégiée d'un comique du "monde renversé", dans lequel les hiérarchies les plus contraignantes volent en éclat [...]»¹⁴¹.

Sans vouloir revenir sur les ressorts du comique que mobilise le titre du roman, rappelons simplement que ce dernier constitue un défi à l'ordre, un doigt d'honneur initial

¹³⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Onze », *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 704-705.

¹⁴⁰ Véronique Sternberg-Greiner, *Le Comique*, p. 195.

¹⁴¹ *Ibid.*

- que nous pourrions également qualifier d'initiateur - à une institution encore très influente au début du vingtième siècle : la religion. Bernard Sarrazin affirme en effet que, malgré le fait que Dieu soit mort - ou ait été tué - à maintes reprises au cours des dix-neuvième et vingtième siècles¹⁴², « longtemps il continuera à hanter les imaginations [...]»¹⁴³. Parce qu'elle proclame l'existence d'une puissance supérieure à laquelle chaque être humain doit se soumettre, parce qu'elle n'autorise qu'une voie, celle des principes et usages qu'elle reconnaît, parce qu'elle châtie celui qui s'en écarte, bref, parce qu'elle constitue depuis des siècles la figure d'autorité par excellence qui régule l'existence de tout un chacun, la religion s'expose à de potentiels assauts de la part de celui que Daniel Delbreil¹⁴⁴ qualifie d'hérésiarque. Avant même le récit, Apollinaire catapulte une sacro-sainte légende dans un univers aux antipodes des gloires et hautes sphères de la religion catholique. Le titre du roman ramène en effet ce qui relève de la morale et de l'esprit à des considérations purement charnelles, relatives à la région basse du corps.

Le rabaissement, qui consiste en un transfert de ce qui est élevé, spirituel, idéal ou abstrait sur le plan matériel et corporel, est certainement le trait le plus marquant du réalisme grotesque. Les jours de fête, « tout ce qui [était] limité, caractéristique, figé, prêt, [devait être] précipité dans le "bas" corporel pour y être refondu et subir une nouvelle

¹⁴² Bernard Sarrazin, *Le Rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Passions », 1991 : en Occident, Dieu serait mort à trois reprises, d'abord « dans l'ivresse romantique du progrès et de la critique radicale issue des Lumières » (p. 59), ensuite entre les mains de Nietzsche, enfin « dans l'expérience des deux guerres mondiales et l'absurdité totalitaire et technocratique » (p. 60).

¹⁴³ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁴ Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*.

naissance¹⁴⁵ ». Le « bas » constitue donc en quelque sorte le principe organisateur de tout le système des images carnavalesques.

Le haut, c'est le ciel; le bas, c'est la terre; la terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel). Telle est la valeur topographique du haut et du bas, sous son aspect cosmique. Sous son aspect proprement *corporel*, qui n'est nulle part séparé avec précision de l'aspect cosmique, le haut, c'est la face (la tête); le bas, les organes génitaux, le ventre et le derrière. [...] Rabaïsser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d'absorption *en même temps* que de naissance : en rabaïssant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus¹⁴⁶.

La sexualité a donc – dans cette perspective – une valeur extrêmement positive. Elle creuse la tombe des idoles et archétypes du monde en vigueur – dans le cas du titre, la religion – afin de leur permettre de renaître sous un nouveau jour. Par le simple glissement de « vierges » à « verges », le titre du roman d'Apollinaire fait littéralement sauter les barrières et inhibitions du sacré : il autorise un nouvel ordre des choses, exempt des contraintes et des peurs consacrées. Ce qui constitue un véritable paria – ou à tout le moins ce qui est habituellement relégué dans la sphère du privé, voire du prohibé – devient la matière même par laquelle se manifeste ce nouvel ordre. La sexualité constitue ainsi l'objet rabaïssant par excellence des *Onze mille verges*, non seulement du syntagme mais également de l'ensemble de l'œuvre : elle donne lieu à une véritable refonte de réalités et d'événements figés, achevés, etc.

¹⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 62.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

Des accents de fête au travail

Le bas corporel participe en effet chez Apollinaire d'un mouvement d'anéantissement-renouveau de l'ancien monde – il affranchit de ce qui opprime, et libère ce qui se veut habituellement restreint, limité –, ce qui lui confère immanquablement une valeur positive. Ainsi la sexualité, lorsqu'elle ne se substitue pas carrément au labeur dans *Les Onze mille verges*, concourt-elle à en édulcorer le caractère astreignant et sérieux. Notons en effet qu'aucun personnage n'y travaille – au sens strict du terme –, ce qui n'est pas sans rappeler l'état de grâce des festivités carnavalesques où chaque être humain s'affranchissait de la besogne à abattre et laissait libre cours à ses plus folles lubies, essentiellement de nature sexuelle dans *Les Onze mille verges*. De même, les seuls personnages à y accomplir une tâche professionnelle le font dans un cadre ludique. Pensons aux artistes du café-concert ou aux tenanciers de bordel et à leurs employées, qui non seulement « travaillent » dans des lieux de plaisir mais également prennent part à cette délectation universelle. L'accoutrement féminin des tenanciers des *Samourai joyeux* s'apparente d'ailleurs parfaitement à l'esprit de la fête populaire, qui cautionne les travestissements les plus farfelus. L'armée ne livre quant à elle aucun véritable combat. Sa participation au conflit se veut en effet le plus souvent de nature sexuelle – pensons au viol collectif et à l'empalement du traître Egon, ainsi qu'aux fustigations émoustillantes de prisonniers – ou encore tout bonnement accidentelle, les lubies sexuelles du prince Vibescu conduisant à une victoire définitive des Nippons sur la Russie. La plupart des commandements des plus hauts gradés à leurs subalternes concernent également des actes sexuels : par exemple, le général Mounine exige de Mony qu'il satisfasse les envies de sa

jeune épouse. La sexualité prête ainsi des accents de fête à une réalité qui le plus souvent n'en recèle pas : le travail, parce que projeté dans un abîme corporel, se voit renaître sous une forme plus libre, dénué de ses contraintes, de son cadre habituels.

Vers un usage plus libre

Plusieurs éléments ponctuels - objets et autres -, de par leur exploitation inusitée, témoignent également de cette mise en valeur carnavalesque du bas corporel dans l'œuvre. C'est le cas de la jument d'un cosaque, qui sert à ce dernier non seulement à se « livr[er] à sa passion¹⁴⁷ », mais aussi à se réchauffer les mains : « [Le] cosaque qui avait froid aux mains [...] se les réchauff[ait] dans la conasse de sa jument¹⁴⁸ ». L'orifice de la bête est ici détourné de ses fonctions habituelles. Il est non plus confiné à un usage restreint, limité, mais ouvert à une multitude de possibilités jusqu'alors inexplorées. Un tel remaniement s'inscrit dans ce mouvement d'anéantissement de l'ancien monde qui soutend l'ensemble de l'œuvre. Il participe plus précisément à la création d'un monde nouveau, notamment articulé selon une logique des choses à l'envers. La conasse de la jument n'est plus ainsi reléguée à une activité strictement génitale, relative au bas corporel, mais est utilisée à des fins de subsistance, voire de survivance. Notons également que la main a une signification symbolique, dans la culture occidentale, de royauté, de domination et de toute-puissance - pensons notamment aux nombreuses allusions, dans l'Ancien Testament, à la main de Dieu, qui servent en fait à représenter « Dieu dans la

¹⁴⁷ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 94.

¹⁴⁸ *Ibid.*

totalité de sa puissance et de son efficacité¹⁴⁹ ». L'image du cavalier qui se réchauffe les mains dans la conasse de sa jument s'inscrit ainsi dans une logique de permutation du haut et du bas, où le con, représentation du bas, sert à combler une fonction vitale, et se trouve donc par le fait même « élevé », tandis que le haut, l'autorité, la toute-puissance qu'incarnent les mains, se voit projeté dans un abîme corporel.

De même, bon nombre d'objets y sont détournés de leur usage traditionnel, participant ainsi de la mise en valeur non seulement de la sexualité, mais aussi de ce qui est habituellement perçu comme négatif, et donc nécessairement confiné dans la sphère du bas. Des obus tiennent par exemple lieu de feux d'artifice : « [...] on entendait le bruit du bombardement. Des obus éclataient avec douceur. On eût dit qu'un prince oriental offrait un feu d'artifice en l'honneur de quelque princesse géorgienne et vierge¹⁵⁰ ». Ce qui est habituellement associé à la violence et au chaos, et donc nécessairement relégué dans la sphère du bas, apparaît ici comme un élément fondamentalement festif déployé en faveur de quelque chaste jeune femme de la noblesse, ce qui contribue à en rehausser le statut, ou à tout le moins à en atténuer le caractère effroyable. Mais c'est le plus souvent le mouvement inverse qui se produit, c'est-à-dire que des objets de nature et de fonction diverses sont convertis en accessoires sexuels, et donc projetés dans le bas corporel. C'est ainsi, par exemple, que Momy « enfon[ce] le manche [d'une] brosse [à cheveux]¹⁵¹ » dans le derrière de la cantatrice Estelle. Une telle image est extrêmement parlante, en ce qu'elle implique ce qui est d'ordinaire strictement consacré à l'hygiène du haut. Or, comme nous

¹⁴⁹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, « Main », *Dictionnaire des symboles*, p. 602.

¹⁵⁰ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 79.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 55.

l'avons déjà mentionné, le rabaissement carnavalesque, s'il nie, essentiellement ressuscite. Plusieurs objets se voient ainsi littéralement renaître « à la lumière de leur nouvel emploi rabaissant¹⁵² ». Pensons à la bougie qui sert à Ida à achever « l'œuvre commencée par le clitoris bien développé¹⁵³ » de sa maîtresse, au fouet de chien à l'aide duquel le masochiste cravache l'amant de sa femme, ou encore à celui du cocher de fiacre qui sert à Alexine et Culculine « à faire rebander le Roumain¹⁵⁴ ». Le bâton d'un sergent de ville est également employé de façon inusitée :

La porte d'entrée était restée ouverte et le sergot, qui, ne voyant pas revenir le cocher, était monté, pénétra à cet instant dans la chambre à coucher; il ne fut pas long à sortir son vit réglementaire. Il l'insinua dans le cul de Culculine qui gloussait comme une poule et frissonnait au contact froid des boutons d'uniforme.

Alexine innocupée prit le bâton blanc qui se balançait dans la gaine au côté du sergent de ville. Elle se l'introduisit dans le con et bientôt les cinq personnes se mirent à jouir effroyablement [...] ¹⁵⁵.

Ce n'est pas seulement le bâton, mais tout ce qu'il incarne, qui est ici reconduit dans le bas corporel : la loi, l'ordre, mais d'abord et surtout leurs modalités répressives d'application.

Une victoire sur le pouvoir

À l'instar du carnaval médiéval, le rapprochement du corps et de ses plaisirs, ainsi que la décharge de rire qu'il provoque, donnent lieu chez Apollinaire à diverses victoires sur « la peur qu'inspirent [...] [le] pouvoir, les souverains terrestres, l'aristocratie sociale [...], [bref] tout ce qui opprime et limite¹⁵⁶ ». Dès les premières pages du roman, Momy qui

¹⁵² Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 371.

¹⁵³ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 71.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 100.

rend visite au vice-consul de Serbie « piss[e] [par exemple] longuement contre la façade¹⁵⁷ » de sa demeure. Il s'agit là d'un merveilleux affront à l'une des figures d'autorité les plus imposantes de la péninsule balkanique. Notons également que l'arrosage d'urine constitue l'un des gestes rabaissants privilégiés de la culture comique populaire traditionnelle.

À la base de ce geste [...], on retrouve un rabaissement topographique littéral, c'est-à-dire un rapprochement du "bas" corporel, de la zone des organes génitaux. Il est synonyme de destruction, de tombe pour celui qui a été rabaissé. Mais tous les gestes et expressions rabaissants de cette nature sont *ambivalents*. La tombe qu'ils creusent est une tombe *corporelle*. Et le "bas" corporel, la zone des organes génitaux est le "bas" qui *féconde et donne le jour*. C'est la raison pour laquelle les images de l'urine [...] conservent un lien substantiel avec *la naissance, la fécondité, la rénovation, le bien-être*¹⁵⁸.

L'arrosage d'urine de la façade du vice-consulat amorce un mouvement de négation du pouvoir en vigueur, mouvement que renforce l'ambiance bachique qui règne à l'intérieur de l'établissement gouvernemental :

[...] le prince Vibescu monta au premier étage. Le vice-consul Bandi Fornoski était tout nu dans son salon. Couché sur un sofa moelleux, il bandait ferme; près de lui se tenait Mira, une brune Monténégrine qui lui chatouillait les couilles. [...] Dans un autre coin, sur une chaise longue, deux jolies filles au gros cul se gougnottaient en poussant des petits « Ah! » de volupté. Mony se débarrassa rapidement de ses vêtements, puis le vit en l'air, bien bandant, il se précipita sur les deux gougnottes en essayant de les séparer¹⁵⁹.

Le bas corporel libère ici d'un lourd et fallacieux passé protocolaire : il permet ainsi une véritable renaissance des mœurs aristocratiques.

Le rapprochement du bas concourt également à la mise à mal du sacro-saint statut social. Mony Vibescu, qui est non seulement un homme de la haute société mais également un représentant de l'ordre – lieutenant dans l'armée du général Kouropatkine

¹⁵⁷ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 17.

¹⁵⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 151.

¹⁵⁹ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 17.

promu au rang de chevalier de Saint-Georges - occupe par exemple le plus clair de son temps à satisfaire ses envies sexuelles. Son grade autorise d'ailleurs certains comportements illicites, notamment le viol d'un nouveau-né :

[...] [le père de l'enfant], les yeux injectés de sang, souleva le knout. Il allait en frapper un coup mortel sur la tête de Mony, quand il aperçut sur le sol l'uniforme d'officier russe. Son bras retomba, car il savait que l'officier russe est sacré, il peut violer, piller, mais le mercanti qui oserait porter la main sur lui serait pendu de suite¹⁶⁰.

Le grade de l'officier est ici non plus chargé d'un poids d'honneur, mais réduit à des licences d'une indéniable bassesse, et donc reconduit dans la sphère du bas. Tout ce qui présuppose un rapport hiérarchique, et plus précisément ce qui apparaît enraciné au sommet, se voit ainsi joyeusement rabaissé dans *Les Onze mille verges*.

C'est que le tableau hiérarchique du monde, qui a dominé la culture officielle du Moyen Âge et qui occupe encore aujourd'hui une place de premier plan, s'oppose radicalement à la vision du monde tournée vers l'avenir qu'incarnent les formes et manifestations de la culture comique populaire. Toute hiérarchie présuppose plus exactement un rapport vertical, de haut en bas, qui va à l'encontre du mouvement vers l'avant, et donc horizontal, que valorisent la conception carnavalesque du monde et l'esthétique qui s'en inspire. « L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir¹⁶¹ ». « [L]a hiérarchie ne peut [quant à elle] concerner que l'existence ferme, immobile, immuable [...] »¹⁶². C'est pourquoi que tout ce qui sous-tend un rapport de subordination, et plus particulièrement ce qui est juché au sommet, doit être

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 102.

¹⁶¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 33.

¹⁶² *Ibid.*, p. 361.

reconduit dans le bas corporel, afin de ramener le haut et le bas sur un même plan, celui de « l'horizontale du temps, du passé vers l'avenir¹⁶³ ». Paris, « qui a si bien remplacé Rome à la tête de l'univers¹⁶⁴ » selon le narrateur des *Onze mille verges*, est notamment réduite à la seule dimension physiologique de ses habitants. On octroie par exemple au prince Vibescu un air parisien, parce qu' « [il] march[e] comme on croit à Bucarest que marchent les Parisiens, c'est-à-dire à tout petits pas pressés et en tortillant le cul¹⁶⁵ ». Le narrateur affirme également que les Parisiennes « ont toutes [...] la cuisse légère¹⁶⁶ », ce que corroborent les Alexine et Culculine, Estelle et Mariette.

La religion au bûcher

Mais c'est sans contredire la religion, comme le laissait déjà présager le titre du roman, qui constitue la figure d'autorité la plus écorchée. Et les nombreux rabaissements dont elle fait l'objet ont ceci d'intéressant qu'ils témoignent de la mise en valeur de la sexualité, plus particulièrement de cette volonté typiquement carnavalesque de nivellement du haut et du bas par lequel elle acquiert un statut particulier. À maintes reprises dans *Les Onze mille verges*, on prête des caractères sacrés à des personnages paradoxalement peu orthodoxes. L'infirmière polonaise, alors qu'elle torture joyeusement les blessés, est par exemple confondue par ces derniers avec la Sainte Vierge : « Elle avait une voix suave comme en ont les anges et en l'entendant les blessés tournaient vers elle

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 15.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 16-17.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

leurs yeux moribonds croyant apercevoir la madone¹⁶⁷ ». Le narrateur qualifie également le visage de la jeune femme de « séraphique¹⁶⁸ », et son sourire d' « angélique » : « Elle déchirait [...] fiévreusement et avec un sourire angélique sur les lèvres, la blessure affreuse du moribond¹⁶⁹ ». La maigreur des membres d'un Tatar nu est associée à celle de Jean-Baptiste, tandis que la brute Cornaboeux ainsi que la prostituée sur laquelle il jette son dévolu sont comparées à de légendaires aristocrates auxquels font également allusion la Bible et le Coran : « Je prends la négresse, déclara Cornaboeux, tandis que cette reine de Saba, se levant en s'entendant nommer, saluait son Salomon [...]»¹⁷⁰ ».

Certaines parties du corps relatives à la sphère du bas et certains comportements de nature sexuelle y sont également associés au sacré. Le derrière d'Hélène Verdier apparaît par exemple au prince Vibescu comme « un ange en train de souffler¹⁷¹ ». De même, le narrateur affirme au sujet des « couilles¹⁷² » du héros qu'elles « se balan[cent] [à l'occasion d'un vigoureux va-et-vient] comme les cloches de Notre-Dame¹⁷³ ». La prostituée Kilyému déclare qu' « il faut parler religieusement [...] de [l]a verge [...] inépuisable¹⁷⁴ » d'un ancien amant, et elle affirme à propos du bel Egon qu'il lui faisait

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 103.

¹⁶⁸ *Ibid.* : le qualificatif « séraphique » fait ici référence aux séraphins, anges de la première hiérarchie à trois paires d'ailes, et à leur pureté.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 79 : cet exemple nous pousse à faire mention d'un caractère important du rire carnavalesque, qui ne vise pas un individu ou une institution en particulier, mais qui « atteint toutes choses et toutes gens » (Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 20). La chorégraphie de *girls* anglaises qui relèvent haut leurs jupes, laissant ainsi apercevoir « leurs grosses fesses » (Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 74), est par exemple qualifiée de « spectacle paradisiaque au sens mahométan » (*Ibid.*, p. 75). C'est donc d'abord et avant tout la suprématie religieuse - incarnée par l'une ou l'autre des religions les plus pratiquées dans le monde, nommément le christianisme et l'islam, - qui est ici la cible du rire.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁷² *Ibid.*, p. 28.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

jadis « l'aumône de son vit¹⁷⁵ ». Dans la même veine, le sperme d'un Tatar est qualifié d' « offrande brûlante¹⁷⁶ ». Le terme « béatitude¹⁷⁷ » est quant à lui employé à quelques reprises pour traduire la volupté des personnages : le narrateur affirme par exemple que la jument qu' « enfil[e]¹⁷⁸ » son cavalier « savour[e] une béatitude infinie¹⁷⁹ », ou encore que Mony « se branl[e] [...] avec béatitude¹⁸⁰ » dès lors qu'il pense à une Parisienne. Ce dernier décharge d'ailleurs « comme un carme¹⁸¹ » dans l'infirmière polonaise. Le derrière de la soubrette de la fille du général Kokodryoff, Nadèje, est quant à lui « rayé en croix de Saint-André¹⁸² » à cause des traces qu'y laissent les coups de nagaïka de sa maîtresse. Le masochisme est enfin jugé, par son adepte Katache, « conforme aux préceptes de la religion chrétienne¹⁸³ ». « Les martyrs dont s'honore l'Église doivent [selon lui] avoir de ces moments¹⁸⁴ », ce que conforte d'une certaine façon la description du cadavre en érection de Mony, dont « les yeux vitreux grands ouverts sembl[ent] contempler la majesté divine dans l'au-delà¹⁸⁵ ». La religion, parce que projetée dans le bas corporel, se voit tout à coup exempte de sa dimension sérieuse, coercitive, angoissante – qui ne peut concerner que ce qui surplombe, ce qui se trouve au sommet de la hiérarchie. La sexualité – et plus généralement le bas corporel – ouvre autrement dit la voie à une véritable métamorphose

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 100.

¹⁷⁷ Ce terme a une forte connotation religieuse : il évoque la « [f]élicité parfaite dont jouissent les élus » (*Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, p. 237.), mais aussi les Béatitudes, c'est-à-dire « les huit vertus que Jésus-Christ a exaltées dans le Sermon sur la montagne » (*Ibid.*, p. 238.).

¹⁷⁸ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 92.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 105 : le carme est un religieux de l'ordre de Notre-Dame du Mont-Carmel.

¹⁸² *Ibid.*, p. 70.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 109-110.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 117.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 124.

de la figure d'autorité typique du Moyen Âge et des époques ultérieures, ce qui lui confère inmanquablement quelque dignité. Mais tous ces exemples témoignent plus spécifiquement de cette volonté carnavalesque de ramener le haut et le bas sur un même plan, volonté par laquelle, en même temps que la religion dégringole de son piédestal, la sexualité gravit quelques échelons parce qu'on lui attribue de saints caractères. La mise à mal de la religion concourt ainsi grandement dans *Les Onze mille verges* à mettre en valeur, à rehausser le statut d'une sexualité socialement réprimée, longtemps jugée indigne et pernicieuse.

La séance secrète du comité antidynastique de Serbie en constitue certainement l'exemple le plus éloquent. Outre le fait qu'elle renouvelle un événement historique - le conjuré André Bar évoque par exemple le journaliste du même nom¹⁸⁶, qui a réellement combattu la dynastie des Obrénovitch par ses nombreuses publications dans l'hebdomadaire *L'Européen*¹⁸⁷ -, la soirée a toutes les apparences d'une messe, incarnation par excellence du statisme religieux : jour après jour, semaine après semaine, les mêmes prières et rituels y sont inlassablement répétés, le corps et le sang du Christ y sont symboliquement sacrifiés depuis des siècles, etc. Or, les habitudes et conventions relatives à ce type de cérémonie sont ici reconduites dans le bas corporel. La messe est célébrée sur le ventre nu de Natacha, qui, elle, *suce* le vit du prince Vibescu. Cornaboeux *encule* pendant ce temps André Bar, dont « l'énorme vit [le] réjouit jusqu'au fond de l'âme¹⁸⁸ ». Le pope, vêtu de ses habits sacerdotaux, se fait *branler* par l'hôtesse de la soirée qu'il asperge

¹⁸⁶ André Barre.

¹⁸⁷ Voir à ce sujet la préface de Michel Décaudin, p. 13.

¹⁸⁸ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 58.

de son « foutre ecclésiastique¹⁸⁹ », etc. On est ici bien loin de la sacro-sainte chasteté que prescrit l'Église à ses représentants. Le lait d'une « nourrice à visage de madone¹⁹⁰ » est quant à lui recueilli dans des vases sacrés. Il s'agit là d'un rabaissement typiquement carnavalesque, qui tue mais par le fait même redonne la vie. Le lait reconduit directement dans la sphère du bas, en même temps qu'il symbolise la naissance et le renouveau : l'image de la nourrice aux seins gorgés est en effet immanquablement liée à celle du nouveau-né, de l'être en devenir. Une jeune mariée urine également dans les calices, ce qui constitue, comme nous l'avons déjà mentionné, un des gestes rabaisants privilégiés de la culture comique populaire traditionnelle. Les espèces du pain et du vin, emblèmes du sacrifice du corps et du sang du Christ, sont ainsi joyeusement remplacées par le lait et l'urine, qui représentent le corps humain dans toute sa vitalité. Le bas corporel insuffle autrement dit la vie à ce qui tient lieu depuis toujours de réceptacle de la mort. Il a donc – encore une fois – une valeur extrêmement positive.

La sexualité, par laquelle le bas corporel se manifeste le plus souvent dans *Les Onze mille verges*, participe ainsi d'un mouvement carnavalesque d'anéantissement de l'ancien monde : elle libère ce qui se veut restreint, et affranchit plus spécialement de ce qui opprime et limite. Le corps et ses fièvres ne sont autrement dit plus confinés dans la sphère du privé, voire du condamné; ils pénètrent l'ensemble du monde et de ses

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 60.

phénomènes de sorte que ceux-ci prennent « des accents différents, familiers, gais, dénués de peur¹⁹¹ ».

La mainmise du bas... jusqu' dans le corps lui-même

La description des corps elle-même témoigne enfin – de façon toute particulière – de cette mainmise carnavalesque du bas corporel dans l'œuvre d'Apollinaire :

Zulmé était une blonde dont l'épaisse chevelure lui tombait jusqu'aux talons. Elle était plus petite que Toné, mais sa sveltesse et sa grâce ne lui cédaient en rien. Ses yeux étaient noirs et cernés. [...] Pour se moquer de Mony elle faisait remuer et onduler son ventre au bas duquel dansait une délicieuse barbe blonde bien frisée. En même temps elle ramenait en haut un joli con qui fendait une belle motte rebondie. Entre les lèvres de ce con rose frétilait un clitoris assez long qui prouvait ses habitudes de tribadisme¹⁹².

Notons tout d'abord que, si on y sillonne les courbes et tréfonds de la sphère inférieure du corps de la jeune femme – ce qui contraste radicalement avec la vélocité naturelle du verbe apollinairien –, on ne s'attarde guère à ce qui réside en haut de son bassin. La chevelure de Zulmé n'est par exemple évoquée que dans son rapport de proximité à la sphère du bas – elle « lui tomb[e] jusqu'aux talons » –, tandis que ses yeux apparaissent ternes et inexpressifs. La sphère inférieure du corps y est au contraire largement mise en valeur. Quand elle ne se dresse pas littéralement dans la sphère du haut – Zulmé « ram[è]n[e] en haut [son] joli con », de même que son derrière et celui de sa compagne « se hauss[ent] [plus loin] en cadence¹⁹³ », que « [les] organes génitaux [de Mony] se tend[ent] vers [la] beauté souveraine [de Culculine]¹⁹⁴ », que des fouettées se retrouvent « la tête en bas et le

¹⁹¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 377.

¹⁹² Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 19-20.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 23.

cul en l'air¹⁹⁵ », etc. –, on lui assigne des caractères extrêmement vivants : outre la couleur « rose » du con de la jeune femme, qui tranche nettement avec la noirceur de ses yeux, sa « barbe blonde » danse au bas de son ventre, tandis que son clitoris frétille entre ses jambes. L'expression *barbe blonde* rend d'ailleurs compte d'un procédé récurrent dans *Les Onze mille verges* : l'attribution de caractères évoquant la physionomie du visage à certaines parties du bas du corps. À maintes reprises, le renflement antérieur de la verge de Mony est qualifié de *tête* : « La bitte de Mony avait trouvé une issue et montrait sa tête rubiconde [...]»¹⁹⁶. Les testicules sont pour leur part considérés comme « les petites têtes qui recèlent la matière cervicale¹⁹⁷ ». Ce rapprochement est extrêmement significatif, en ce qu'il ramène l'élément le plus représentatif de la région supérieure du corps – l'esprit, l'intelligence – à l'un de ses aspects les plus matériels, le foyer du désir sexuel masculin. On assigne également à maintes reprises le qualificatif *joufflu* au derrière des personnages. Le con est quant à lui associé à la bouche : il est soit affublé d'une barbe – *barbe blonde*, « barbe du con¹⁹⁸ » –, ou encore « bâill[e] d'aise¹⁹⁹ ». L'orifice anal est comparé à « un œil de cyclope²⁰⁰ », etc. Tous ces exemples témoignent de cette volonté carnavalesque de mise à plat du haut et du bas. Ils créent plus précisément l'illusion d'un bas presque autonome du haut du corps qu'il récuse, charmant, charismatique. Autrement dit, le bas est non plus la part recluse du reste du corps, mais son expression la plus vivante, la seule digne d'intérêt.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 47.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 40.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 97.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 32.

Une conception anxio lytique du corps et de ses limites

Par-delà cette mise en valeur toute particulière du bas corporel, le système axiologique carnavalesque – ainsi que la conception du corps qu’il sous-tend – permet d’expliquer la banalisation-valorisation dans *Les Onze mille verges* de contenus socialement réprimés et de phénomènes habituellement anxiogènes. Bon nombre d’images du roman d’Apollinaire révèlent en effet une conception du corps et de ses limites – typiquement carnavalesque – qui concourt à annihiler la dimension choquante, et même parfois le caractère effroyable, de contenus tels que la sexualisation infantile, la satisfaction des besoins naturels, la confusion des genres sexuels, la souffrance, la mort et ses circonstances singulières. Comme nous l’avons déjà mentionné, la structure des formes et manifestations de la culture comique populaire est déterminée par un mouvement vers l’avant, vers l’avenir. L’image grotesque caractérise plus précisément le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée. C’est pourquoi elle contient toujours à la fois l’ancien et le nouveau. Cela explique également que le carnaval ne considère en aucun cas le corps tout prêt, achevé – ce qui correspondrait davantage aux exigences des canons modernes. Le corps grotesque se situe toujours dans un état transitoire où

[...] il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L’accent est [donc] mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c’est-à-dire où le monde pénètre en lui et en sort, soit sort lui-même dans le monde, c’est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. Le corps ne révèle son essence, comme principe grandissant et franchissant ses limites, que dans des actes tels que l’accouplement, l’agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. C’est un corps éternellement non prêt, éternellement créé et créant, c’est un maillon de la chaîne de l’évolution du genre, plus exactement deux maillons, montrés à l’endroit où ils se rejoignent, où ils entrent l’un dans l’autre²⁰¹.

²⁰¹ Mikhaïl Bakhtine, *L’Œuvre de François Rabelais*, p. 35.

La sexualisation infantile

Le corps sexué des *Onze mille verges* s'inscrit parfaitement dans une telle esthétique. Les personnages y sont d'abord pour la plupart très jeunes, qu'on pense à Mony, Alexine et Culculine – pour ne nommer que ceux-là – qui n'ont pas encore atteint leur pleine maturité, mais aussi aux nombreux enfants qui prennent part au débordement généralisé. On est en effet ici bien loin de la propension naturelle de l'homme à occulter tout rapprochement entre la sexualité et le monde infantile. Un jeune garçon de « dix ans²⁰² » et une fillette d'à peine « huit ans²⁰³ » sont par exemple mariés puis dépuçelés lors de la séance secrète du comité anti-dynastique de Serbie. Le général Kokodryoff prend lui-même en charge l'éducation sexuelle de son fils Serge, « un petit garçon²⁰⁴ » de « douze ans²⁰⁵ », etc. Pensons également au « petit Chinois²⁰⁶ », amant sacrifié du général Mounine, à la fillette de « quatre mois²⁰⁷ », violée tour à tour par Mony et son propre père, ainsi qu'à la « petite Roumaine²⁰⁸ » de « douze ans²⁰⁹ », qui fait volontairement office de dernier repas au prince Vibescu. À l'inverse, les personnages dans la force de l'âge, lorsqu'ils ne brillent pas par leur absence, sont pour ainsi dire destitués dans *Les Onze mille verges*. Le général Mounine, « un colosse de cinquante ans²¹⁰ », se voit par exemple dans l'obligation de faire appel aux services du jeune Vibescu afin d'assouvir son épouse, « une jolie femme

²⁰² Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 58.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 93.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 99.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 122.

²⁰⁹ *Ibid.*

²¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

d'une vingtaine d'années²¹¹ ». C'est que l'époux d'âge mûr incarne un état de complétude du corps, auquel s'opposent radicalement le carnaval et l'esthétique qui s'en inspire. L'enfance incarne quant à elle ce corps non prêt, en état de devenir, que valorise la conception carnavalesque. Cela explique que la jeunesse soit à ce point mise en scène dans le roman d'Apollinaire, et qu'elle soit partie prenante des plaisirs érotiques : ce corps non prêt, inachevé, auquel s'intéresse le carnaval, est en contact – au sens matériel – avec le monde qui l'entoure, contact qui se réalise principalement, dans *Les Onze mille verges*, dans l'acte sexuel. Une structuration carnavalesque ne peut autrement dit en aucun cas admettre l'idée de pureté, de chasteté, inhérente à l'enfance, qui induit nécessairement l'étanchéité du corps. Le corps de l'enfant et son rapport sexué au monde ont donc, dans le cadre de l'esthétique propre au roman d'Apollinaire, une valeur tout à fait positive.

La satisfaction inopinée des besoins naturels

La conception carnavalesque du corps permet également d'expliquer le caractère éminemment faste des images relatives, notamment, à la satisfaction des besoins naturels. Comme nous l'avons déjà mentionné, le corps grotesque, comme *principe grandissant et franchissant ses limites*, se révèle dans ses ouvertures au monde, c'est-à-dire aux endroits où il entre en contact avec ce dernier. Bien que la sexualité soit tout à fait éloquente à cet égard, certains actes – ainsi que la description qu'on en fait – sont plus spécialement représentatifs de cette conception particulière du corps qui se dégage du roman d'Apollinaire. Pensons à Mariette qui, pendant qu'elle *glottine gloutonnement* « le chat de sa

²¹¹ *Ibid.*, p. 92.

maîtresse²¹² », lui « enfon[ce] le nez entre les fesses²¹³ ». C'est non pas l'acte en tant que tel, mais bien le tableau qu'on en fait, qui est ici typiquement carnavalesque. Comme c'est généralement le cas dans *Les Onze mille verges*, on insiste non pas sur les caresses et les effleurements – qui impliquent nécessairement une limitation, la caresse demeurant toujours, matériellement parlant, à la surface du corps –, mais sur les endroits où deux entités s'imbriquent l'une dans l'autre, franchissant ainsi leurs propres limites. Comme en témoigne merveilleusement la scène de *gougnottage*²¹⁴, les protubérances et orifices sont précisément « le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde²¹⁵ ». C'est pourquoi la satisfaction des besoins naturels constitue l'un des événements principaux qui affectent le corps grotesque, et se voit plus spécialement dénuée de tout caractère repoussant. La merde et l'urine, en plus de constituer des éléments rabaissants par excellence, sont l'expression privilégiée de ce corps en vie, mouvant, qui à la fois engloutit le monde – à travers des actes tels que le boire et le manger – mais surtout sort en lui, notamment lors du renvoi. Ajoutons que la matière fécale, si elle se veut une petite mort – il s'agit d'un rebut, de ce qui n'a pas servi à nourrir le corps – est paradoxalement source de vie pour le monde avec lequel elle entre en contact. La merde constitue un merveilleux engrais; elle nourrit, fertilise la terre à laquelle elle retourne. La mère du masochiste Katache qui croit s'être changée en « tinette²¹⁶ » constitue, dans cette perspective, un motif carnavalesque important du roman d'Apollinaire. Un passage tel

²¹² *Ibid.*, p. 52.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Expression apollinairienne désignant l'activité de femmes tribades.

²¹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 315.

²¹⁶ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 110.

que « Où peut-on mieux chier qu'en le sein de sa mère²¹⁷? » réunit en effet très clairement la matière fécale à une image de fécondité, le sein maternel. *Chier en le sein de sa mère* constitue plus précisément un geste de cohésion entre deux corps, où le premier contribue à enrichir, à faire grandir le second.

La confusion des genres sexuels

Une telle conception du corps et de ses limites permet également d'expliquer la confusion agréée des genres sexuels dans l'œuvre. Les sexes ainsi que les possibilités inhérentes à leur nature s'y confondent en effet à maintes reprises. Les caractères androgynes du bel Egon - il a les « seins [...] arrondis²¹⁸ » - réveillent par exemple les instincts de quelques soldats russes. Wanda, la fille du général Kokodryoff, a le « clitoris long comme [un] petit doigt²¹⁹ », ce qui rappelle l'organe sexuel masculin. La jeune femme affirme d'ailleurs avoir dépucelé la fille du drogman de l'ambassade d'Autriche-Hongrie, ce qui excède largement les aptitudes du corps féminin. Or, le corps grotesque se dépasse continuellement, franchit ses propres limites. C'est pourquoi les caractères androgynes, « transgénériques », apparaissent tout à fait anodins dans *Les Onze mille verges*. Ils sont en fait tout ce qu'il y a de plus cohérent et légitime parce qu'ils participent d'une vision du monde bien spécifique dans laquelle le fermé, le tout prêt, l'achevé, fait figure d'étrange, d'élément à abattre. Certaines répliques et assertions étranges témoignent encore davantage d'une telle confusion - ou devrions-nous dire d'une telle ouverture - des genres sexuels dans l'œuvre d'Apollinaire. Cornaboeux décharge par exemple « dans le

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 70.

cul de Mony en déclarant d'une voix lâche : – Si tu ne deviens pas enceinte, t'es pas un homme²²⁰! » Il en va de même pour Alexine qui « lâch[e] sa semence²²¹ ». Ce terme est d'ordinaire consacré à l'éjaculation masculine, qui seule a le pouvoir d'engendrer la vie²²². Or, le corps des *Onze mille verges* n'est plus confiné dans ses limites habituelles : la femme ensemence, au même titre que l'homme peut être engrossé. De telles libertés ne sont toutefois le fait que de quelques syntagmes isolés.

Le dernier exemple, celui d'Alexine qui *lâche sa semence*, témoigne par ailleurs d'un procédé carnavalesque récurrent dans *Les Onze mille verges*, qui concourt certes à insuffler une valeur positive à certains contenus sexuels mais surtout à atténuer le caractère effarant d'actes éminemment violents. Le sexe et certains châtiments s'y rattachant y sont ainsi souvent évoqués en termes agricoles. Mony « fouill[e] [par exemple] du soc de sa charrue le sillon d'Alexine [...]»²²³. On associe ici l'acte sexuel à une image de fertilité, de fécondité, – la terre est labourée, ensemencée, puis donne le jour à des organismes dont les résidus lui permettent à nouveau de faire poindre la vie, etc. – posant ainsi le corps sexué en action comme principe éternellement grandissant. Le narrateur affirme également que « [les] ongles [de Mony] labour[ent] le dos satiné de Culculine²²⁴ ». Le verbe *labourer* laisse ici entendre les violences infligées au corps non pas comme des actes de destruction mais comme une force par laquelle le corps grandit, franchit ses limites – un peu comme si le fait de déchirer, d'ouvrir le corps permettait d'en faire jaillir quelque chose de nouveau.

²²⁰ *Ibid.*, p. 53.

²²¹ *Ibid.*, p. 37.

²²² Entendons cette expression dans son sens strict, c'est-à-dire celui de semer une graine d'existence.

²²³ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 90.

²²⁴ *Ibid.*, p. 38.

La souffrance et la mort

Dans le même ordre d'idées, la souffrance se trouve dénuée de toute connotation tragique dans le roman d'Apollinaire. Elle constitue, dans le carnaval et l'esthétique qui s'en inspire, un état extrême par lequel le corps accède à la possibilité de se dépasser, de sortir de ses confins habituels. C'est pourquoi elle n'a ni plus ni moins de valeur que la jouissance, qui permet elle aussi au corps de franchir ses limites. Les deux états, la jouissance et la souffrance, se côtoient d'ailleurs régulièrement dans *Les Onze mille verges* : « [Le] corps [d'Alexine] secoué par la volupté se tordait comme si elle souffrait. Il s'échappait de sa gorge des râles voluptueux²²⁵ ». La kellnerine « tomb[e] [...] comme suffoquée par la jouissance²²⁶ », tandis que deux tribades « joi[ssent] en sifflant [...] [et] en bavant²²⁷ », etc. Culculine décharge « les yeux révulsés²²⁸ » et le général Kokodryoff, « au comble de la jouissance, [...] roul[e] des yeux blancs striés de rouge²²⁹ ». De tels rapprochements font des signes de la souffrance – secousses, râles, sifflements, bave, yeux révulsés, etc. – des effets non plus de la douleur mais du plaisir. Ils concourent autrement dit à édulcorer la dimension affligeante d'un état qui y est d'ordinaire inextricablement lié. Certains personnages expirent quant à eux littéralement à l'orgasme, qu'on pense à Momy dont le « vit ne p[e]ut plus retenir le jet spermatique²³⁰ » lors de l'exécution, ou encore à

²²⁵ *Ibid.*, p. 34.

²²⁶ *Ibid.*, p. 98.

²²⁷ *Ibid.*, p. 116.

²²⁸ *Ibid.*, p. 38.

²²⁹ *Ibid.*, p. 72.

²³⁰ *Ibid.*, p. 124.

l'homme-tronc qui meurt « sous l'horrible caresse²³¹ » de l'infirmière polonaise. D'autres jouissent des derniers soubresauts de cadavres :

Lorsqu[e] [le général] en fut à la jouissance, il prit le sabre et, les dents serrées, sans arrêter le culetage, trancha la tête du petit Chinois dont les derniers spasmes lui procurèrent une grande jouissance [...]²³².

L'infirmière se satisfait de la « colonne cadavérique²³³ » d'un blessé à peine trépassé, etc. De même que la souffrance, la mort est exempte de toute nuance tragique et effrayante dans le carnaval et l'esthétique qui s'y rattache. Elle constitue l'acte par excellence par lequel le corps franchit ses limites, se dépasse vers quelque chose de nouveau. Cela explique ce rapport à la mort empreint d'une indifférence, voire parfois d'un enthousiasme, tout à fait inhabituels dans *Les Onze mille verges* :

[...] le dessert avait été interrompu par l'arrivée inopinée d'un obus qui éclata, détruisant une partie du restaurant et tuant quelques-uns des convives. Mony était tout guilleret de cette aventure [...]²³⁴.

Le jeune homme et son valet enjambent plus loin une femme « coupée en deux par un boulet²³⁵ », comme s'il s'agissait, par exemple, de simples résidus alimentaires. Dans la même veine, Cornaboeux, qui vient de torturer les Mony, Alexine et Culculine ainsi que de tuer son complice La Chaloupe, chante allègrement :

*Un cul ça doit sentir le cul
Et non pas l'essence de Cologne...*

et aussi :

*Bec...que de gaz
Bec...que de gaz
Allume, allume, mon p'tit trognon²³⁶.*

²³¹ *Ibid.*, p. 105.

²³² *Ibid.*, p. 93.

²³³ *Ibid.*, p. 105.

²³⁴ *Ibid.*, p. 73.

²³⁵ *Ibid.*, p. 74.

²³⁶ *Ibid.*, p. 43.

C'est donc parce qu'elle s'inscrit dans une vision carnavalesque du corps et du monde – indissolubles – que la mort apparaît dans *Les Onze mille verges* comme quelque chose de tout à fait naturel, qui participe de la vie elle-même. Elle n'induit en effet en aucun cas l'idée de terme – éminemment anxiogène – inhérente aux canons modernes²³⁷. De même que le gel de l'hiver est nécessaire au germe d'un nouvel écosystème, la mort ne se résume jamais à elle-même dans le carnaval et l'esthétique qui s'en inspire, mais s'y fait l'amorce d'une nouvelle naissance. Plusieurs motifs du roman d'Apollinaire témoignent judicieusement de cette conception cyclique de la vie de la nature et de celle de l'homme, dont les composantes sont l'alternance des saisons, l'ensemencement, la conception, la mort, la croissance, etc. De façon certes symbolique, le meurtre de soldats russes constitue par exemple un moyen pour l'infirmière polonaise de redonner vie à sa patrie. D'autres soldats meurent quant à eux « en se lamentant comme des enfants qui appellent leur mère²³⁸ », ce qui pose la mort comme le retour à un état initial, celui de l'être en devenir. Notons ici que le corps individuel n'a d'importance dans le carnaval qu'en tant qu'il participe de la vie de ce tout qu'est le corps du peuple. La mort d'un individu constitue dans cette perspective un passage obligé, une étape nécessaire au renouvellement du

²³⁷ Pour Philippe Ariès (1914-1984), auteur d'importants ouvrages sur l'évolution des mentalités face à la mort au cours du second millénaire – notamment *Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen Âge à nos jours* (1975) et *L'Homme devant la mort* (1977) –, ce n'est qu'au vingtième siècle que la mort devient une rupture, « une transgression qui arrache l'homme à sa vie quotidienne, à sa société raisonnable, [...] pour le soumettre à un paroxysme et le jeter [...] dans un monde irrationnel, violent et cruel » (Extrait de *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, tiré de *Encyclopédie de l'Agora*, <http://agora.qc.ca/Dossiers/Mort>, page consultée le 8 mars 2011.). Autrefois, elle est « familière, ritualisée, [...] appart[ient] à l'ordre de la nature et fai[t] partie des événements courants de la vie sociale » (Hervé Kempf, « Philippe Ariès », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.). Si elle devient à partir du seizième siècle plus individuelle, elle conserve une certaine familiarité. Ce n'est que vers la fin du dix-neuvième siècle et dans la première moitié du vingtième siècle qu'elle acquiert véritablement une dimension effrayante.

²³⁸ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 91.

grand corps social. Ce corps est également inextricablement lié au tout cosmique. C'est ainsi qu'un ancien champ de bataille de la campagne mandchoue est « semé d'ossements²³⁹ », et que les Chinois « labourent à l'entour²⁴⁰ » de la tombe du prince Vibescu. L'emploi de termes relatifs à l'agriculture – *labourer, semer* – pose ici le corps mort comme une véritable denrée pour la terre à laquelle il retourne. La mère nourricière « absorbe pour donner à nouveau le jour à quelque chose [...] qui sera plus grand et meilleur²⁴¹ ». Notons d'ailleurs que le verbe *semer* est issu du latin *seminare*, qui signifie « procréer; propager ».

Les circonstances singulières de la mort

La conception carnavalesque du corps et du monde permet enfin d'expliquer les circonstances particulières, a priori anxiogènes, de la majorité des décès dans *Les Onze mille verges*. De fait, ce qui apparaît monstrueux – selon le système de valeurs propre au monde officiel – prend des accents singuliers parce qu'il participe dans le roman d'Apollinaire d'une vision bien spécifique du monde, inspirée de la culture comique populaire d'antan. Estelle et Mariette meurent par exemple suffoquées, l'une sous le poids de Cornaboeux dont le derrière lui couvre le visage et l'autre par l'étreinte des cuisses de sa maîtresse qu'elle *gougnotte*. Il s'agit là de morts typiquement carnavalesques, notamment parce qu'elles ont lieu dans le bas corporel, ce bas qui à la fois rabaisse et régénère. Cornaboeux défèque par ailleurs sur la cantatrice tandis qu'il lui « labour[e] le

²³⁹ *Ibid.*, p. 126.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 99.

ventre²⁴² ». « [L]e sang chaud jailli[t]²⁴³ » alors, ce qui constitue une forme d'ouverture au monde extérieur, un mouvement par lequel le corps franchit ses limites. Ce qui est habituellement relégué dans la sphère interne du corps surgit ici littéralement dans le monde qui l'entoure. Il en va de même dans la scène suivante :

[...] Cornaboeux avait retourné le cadavre de Mariette [...]. Ses mains arrachèrent touffes par touffes les cheveux blonds de la morte. Ses dents déchirèrent le dos d'une blancheur polaire, et le sang vermeil qui jaillit, vite coagulé, avait l'air d'être étalé sur de la neige.

Un peu avant la jouissance, il introduisit sa main dans la vulve encore tiède et y faisant entrer tout son bras, il se mit à tirer les boyaux de la [...] femme de chambre. Au moment de la jouissance, il avait déjà tiré deux mètres d'entrailles et s'en était entouré la taille [...].

Il déchargea en vomissant son repas [...] ²⁴⁴.

Le corps de la morte n'est pas ici reclus; il est ouvert au monde extérieur, sort en lui. Les tripes ont d'ailleurs une signification particulière dans le réalisme grotesque : elles « noue[nt] dans un même nœud indissoluble *la vie, la mort, la naissance, les besoins naturels, la nourriture; c'est le centre de la topographie corporelle où le haut et le bas permutent*²⁴⁵ ». Elles constituent « l'expression favorite du "bas" matériel et corporel ambivalent qui donne la mort et le jour [...] ²⁴⁶ ». C'est pourquoi cette image est dénuée de tout caractère effrayant dans *Les Onze mille verges*. Le fait d'arracher les cheveux de la morte constitue également un motif carnavalesque important, où le haut se voit destitué, mis à mal. Il en va de même pour le dos déchiré par les dents du colosse qui incarne merveilleusement la mort telle que l'entend le carnaval : le corps doit être ouvert, déchiré, dépassé, de sorte à favoriser, à

²⁴² Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 56.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 55.

²⁴⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais*, p. 165.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 166.

amorcer le passage vers quelque chose de nouveau. Rappelons enfin cette histoire qui paraît dans les faits divers du *Journal* :

Un plongeur de restaurant avait fait rôtir le cul d'un jeune marmiton, puis l'avait enulé tout chaud et saignant en mangeant les morceaux rôtis qui se détachaient du postérieur de l'éphèbe²⁴⁷.

Parce qu'englouti, le corps est ici directement projeté dans la sphère du bas, celle des entrailles et de l'intestin, qui tue mais à la fois redonne la vie. Notons également que le corps du marmiton dépasse les possibilités inhérentes à sa nature : il nourrit, enrichit le corps avec lequel il fusionne. Voilà un exemple qui témoigne à merveille de cette vision carnavalesque positive de la mort, qui pose le corps comme un *maillon de la chaîne de l'évolution du genre*.

Un « Sade accommodé à la sauce rabelaise²⁴⁸ ». C'est ce qu'affirmait, dans sa célèbre préface de 1973, Michel Décaudin au sujet des *Onze mille verges*, soulignant par là avec justesse la configuration humoristique des contenus à caractère sexuel. Certains théoriciens – Daniel Delbreil, John Phillips, etc. – ont par la suite plus spécifiquement établi un rapprochement entre diverses images du roman d'Apollinaire et l'esthétique rabelaisienne telle que la comprenait Mikhaïl Bakhtine, c'est-à-dire comme consignante, transposant la vision du monde sous-jacente aux multiples formes et manifestations de la culture comique populaire d'antan. Nous avons, tout comme eux, cherché à révéler la présence ainsi que la multiplicité des images à teneur carnavalesque dans le roman d'Apollinaire, dans une visée toutefois bien distincte : expliquer, motiver à tout prix cette

²⁴⁷ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 30.

²⁴⁸ Préface de Michel Décaudin, p. 12.

gaieté, ou à tout le moins cette légèreté du lecteur devant l'étalage de ce qui normalement l'indigne. C'est ainsi que nous avons révélé un mécanisme carnavalesque important - le rabaissement - par lequel le bas corporel acquiert un statut fort singulier dans *Les Onze mille verges*. Les nombreux rabaissements contenus dans le roman d'Apollinaire appellent autrement dit une évaluation positive du bas corporel et de la sexualité par laquelle il se manifeste essentiellement, précisément parce qu'ils y mettent à mal des figures contraignantes, restreintes, sérieuses, du monde officiel. Ce sont les modalités carnavalesques d'une telle mise en valeur, celle d'une sexualité habituellement recluse, que nous avons cherché à expliciter par l'analyse de diverses instances rabaisées, notamment le travail et le labeur qui y est associé, les nombreuses manifestations du pouvoir et la religion. Nous avons également démontré que certains contenus particulièrement marginaux ou encore fort anxiogènes - qu'on pense par exemple à l'inceste, à la coprophagie ou aux nombreux décès violents - apparaissent tout ce qu'il y a de plus anodins parce qu'ils s'inscrivent dans une conception du corps et de ses limites bien spécifique, que sous-tend la vision du monde particulière qui se dégage du roman d'Apollinaire. Bref, ce qui fait figure d'étrange ou ce qui est habituellement repoussant prend des accents singuliers, gais, parce qu'il participe dans *Les Onze mille verges* d'un système axiologique propre, inspiré de la culture populaire du Moyen Âge et des époques antérieures.

CHAPITRE 3 : LA PARODIE DU ROMAN DE CHEVALERIE

III

LA PARODIE DU ROMAN DE CHEVALERIE

Les Onze mille verges déploie ainsi une panoplie de procédés comiques qui concourent à annihiler le malaise ou encore le puissant jugement social qu'entraînent habituellement certains contenus à caractère sexuel, le plus souvent fort marginaux. Bon nombre de ces procédés relèvent plus spécialement d'une vision carnavalesque du monde, dans laquelle le bas corporel ainsi que certains contenus d'ordinaire odieux ou encore effrayants prennent des accents tout ce qu'il y a de plus singuliers. Une telle mise en valeur de la sexualité s'inscrit dans une mise en cause – généralisée dans *Les Onze mille verges* – des codes sociaux. Comme le mentionne Daniel Delbreil au sujet de l'œuvre en prose, c'est un véritable « défi qu'[Apollinaire] va lancer au monde institutionnalisé, aux valeurs morales, religieuses, sociales [...] »²⁴⁹. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, à quel point *Les Onze mille verges* constitue le lieu de telles hérésies. Or, les récits d'Apollinaire sont selon Delbreil doublement iconoclastes, tant pour les mœurs que pour les conventions et formes narratives reconnues.

Choisissant le conte ou le roman, Apollinaire s'inscrit dans des codes génériques qu'il malmène, même si, parfois, il semble s'y soumettre. Ses œuvres narratives majeures sont tantôt des provocations génériques explicites, tantôt des transformations plus subtiles mais tout aussi radicales²⁵⁰.

²⁴⁹ Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, p. 10.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 17.

Ajoutons que Delbreil considère les « romans pornographiques [...] comme des œuvres authentiquement apollinairiennes²⁵¹ », et donc – vraisemblablement – doublement hérétiques.

De fait, *Les Onze mille verges* implique, en plus de la mise en cause de pratiques et conventions sociales, une *provocation générique explicite*. Le roman d'Apollinaire recèle plus spécifiquement divers motifs du roman de chevalerie, qu'il bafoue allègrement. Il épouse les contours – c'est-à-dire emprunte la forme – d'un genre narratif canonique, mais en altère joyeusement le contenu. Gérard Genette qualifie ce type de transformation hypertextuelle²⁵² – qui conserve le style de l'hypotexte²⁵³ mais en modifie le sujet – de *parodique*. Ainsi, *Les Onze mille verges* constitue une parodie – au sens strict du terme²⁵⁴ – des grands romans de chevalerie. Et cette particularité générique a ceci d'intéressant qu'elle permet de rendre compte de modalités importantes par lesquelles s'opère le renversement des valeurs relatives aux pratiques sexuelles marginales.

Nous nous attacherons ainsi à démontrer que ce qui ressemble à une simple transformation générique participe en fait directement au repositionnement axiologique, et plus spécifiquement à la prise de distance du lecteur par rapport aux thèmes abordés. Nous établirons d'abord que la parodie de motifs importants du roman de chevalerie – le

²⁵¹ *Ibid.*, p. 6.

²⁵² L'hypertexte constitue un « texte dérivé d'un texte antérieur » (Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 14.).

²⁵³ Texte antérieur.

²⁵⁴ Genette souligne l'emploi abusif et souvent erroné du terme « parodie ». Il use quant à lui d'une classification permettant de distinguer six pratiques hypertextuelles trop souvent confondues. Dans ce chapitre, notre conception de la parodie prend pour assise le resserrement qu'institue un tel classement, que nous préciserons un peu plus loin.

schéma narratif, les vertus du héros, l'amour courtois – prend part à la mise en valeur de la sexualité dans le roman d'Apollinaire. La transformation parodique, si elle apparaît en effet volontiers comme une figure de dévaluation, de rabaissement, permet tout autant aux contenus rabaissants, essentiellement de nature sexuelle dans *Les Onze mille verges*, d'accéder au statut supérieur des éléments qu'ils remplacent. C'est ce mécanisme de l'ordre de l'inversion, de la culbute – en tant que ressort incontournable des transformations axiologiques relatives aux contenus sexuels – que nous chercherons à mettre en lumière à travers l'analyse de divers motifs chevaleresques parodiés. Nous tenterons également de démontrer que la parodie – par sa présence même – concourt au détachement du lecteur, dont l'attention est portée sur le décalage qu'elle présente avec un code générique reconnu, au détriment – nécessairement – des contenus marginaux. La parodie détourne autrement dit le regard du lecteur du contenu, parfois fort anxiogène, vers la forme ou, plus précisément, la matérialité du texte – le littéral, selon l'expression de Jean Ricardou²⁵⁵ –, dont la charge émotive est moindre, pour ne pas dire quasiment nulle. Nous chercherons ainsi à démontrer que les éléments parodiques s'insinuent de façon récurrente dans *Les Onze mille verges* de manière à réaménager régulièrement une distance entre le lecteur et le contenu. Il s'agira d'établir que la parodie resurgit à plusieurs reprises lors d'actions ou d'événements au potentiel largement indigeste, afin de ramener le lecteur à la dimension textuelle, et donc irréelle, de ce qui se déroule sous ses yeux.

²⁵⁵ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1973.

Vers une conception de la parodie

Il nous apparaît toutefois nécessaire de mettre préalablement en place une définition de la parodie, ou à tout le moins de préciser ce que recouvre cette appellation pour nous. Car les théories sur le sujet abondent, et elles proposent une multitude d'éléments malheureusement souvent incompatibles, qui ne peuvent en aucun cas servir à mettre sur pied une définition unique. Il s'agira donc non pas de mettre de l'ordre dans le vaste champ des études sur la parodie, mais de puiser chez certains théoriciens des idées qui serviront notre propos. C'est ainsi, par exemple, que nous laisserons de côté l'idée de Linda Hutcheon selon laquelle l'ironie a « une place prépondérante et indubitable dans tout texte parodique²⁵⁶ » – le parodiste, via le texte même qu'il accapare, en fait la critique –, notamment parce que nous ne croyons pas que *Les Onze mille verges* en ait véritablement contre le roman de chevalerie, et aussi parce que notre intérêt réside non pas dans la parodie en elle-même, mais dans l'un de ses effets, le repositionnement axiologique relatif aux contenus de nature sexuelle. Bref, ce n'est pas la possibilité d'une critique intrinsèque du roman de chevalerie dans *Les Onze mille verges* qui nous intéresse, mais plutôt la façon dont la parodie de certains motifs de ce genre narratif canonique contribue à renverser les valeurs inhérentes aux contenus sexuels.

Comme nous l'avons déjà laissé entendre, notre conception de la parodie tient d'abord compte de la classification de Genette. Selon le théoricien, plusieurs pratiques hypertextuelles, notamment le pastiche et la satire – pour ne nommer que celles-là –, sont souvent confondues avec la parodie. C'est pourquoi il distingue deux types de

²⁵⁶ Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, p. 190.

transformations hypertextuelles : la transformation simple, qui consiste à raconter l'histoire d'un texte d'une autre manière, et l'imitation, qui consiste à raconter une toute autre histoire à la manière de l'hypotexte. Il distingue également trois fonctions de ces transformations – ludique, satirique et sérieuse –, ce qui lui permet, au bout du compte, de démêler les six pratiques hypertextuelles suivantes : la parodie, le pastiche, le travestissement, la charge, la transposition et la forgerie.

Régime / Relation	Ludique	Satirique	Sérieux
Transformation	Parodie	Travestissement	Transposition
Imitation	Pastiche	Charge	Forgerie

Tableau général des pratiques hypertextuelles²⁵⁷

La parodie constitue, dans cette perspective, une transformation ludique, transformation qui « garde [à l'hypertexte] le style "noble" que possède [l'hypotexte], mais dont le sujet a changé et s'est vulgarisé²⁵⁸ ». C'est précisément ce resserrement qui nous intéresse chez Genette.

Or, si le théoricien considère que la parodie ne peut avoir pour cible qu'un texte singulier, nous croyons que son champ d'action peut – et doit – s'étendre à une école, une manière ou, dans le cas qui nous concerne, un genre. Comme le soulignent notamment

²⁵⁷ Tiré de Gérard Genette, *Palimpsestes*, p. 37.

²⁵⁸ Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, p. 174.

Linda Hutcheon et Lionel Duisit, la parodie requiert une certaine « institutionnalisation esthétique²⁵⁹ » :

La dévaluation parodique a besoin de l'existence d'une tradition culturelle reconnue et plus encore de la trace permanente et simplifiée de schémas mentaux que cette tradition laisse inévitablement dans la conscience collective²⁶⁰.

C'est le cas du roman de chevalerie, auquel le lectorat moyen n'associe pas nécessairement une œuvre en particulier, mais des archétypes – une structure, des personnages, des thématiques, etc. –, communs à la majorité des textes et autres productions artistiques à teneur chevaleresque. Le roman de chevalerie se prête ainsi très bien à une dévaluation parodique, puisqu'il évoque nécessairement quelque chose de connu chez le lecteur, bien plus – à tout le moins – qu'un texte *singulier*, pour reprendre l'expression de Gérard Genette.

Voilà donc, en quelques mots, les fondements de notre conception de la parodie, que nous aurons tout le loisir de préciser dans les pages qui suivront. Entrons maintenant au cœur du présent chapitre, la parodie du roman de chevalerie, et surtout sa contribution à la transformation de la réaction lectorale dans le roman d'Apollinaire. Car cette dévaluation parodique a ceci d'intéressant pour nous qu'elle permet de rendre compte d'autres modalités par lesquelles s'opèrent non seulement la mise en valeur des contenus de nature sexuelle, mais également la mise à distance du lecteur.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 189.

²⁶⁰ Lionel Duisit, *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Saratoga, Anna Libri, 1978, p. 74; cité par Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, p. 189.

Le schéma narratif

Les Onze mille verges obéit tout d'abord, dans ses grandes lignes, à un schéma narratif commun à une multitude de romans de chevalerie. Or, s'il en conserve la structure, il en modifie joyeusement le contenu. Le roman d'Apollinaire substitue en effet à ce que Diane Desrosiers-Bonin appelle les grandes « valeurs nobiliaires²⁶¹ » différents contenus de nature sexuelle.

Il emprunte plus spécifiquement au roman de chevalerie son déroulement chronologique qui « retrac[e] d'abord la généalogie du héros [...] puis [...] ses hauts et valeureux faits d'armes²⁶² ». Le narrateur des *Onze mille verges* expose ainsi dès le début du roman les origines nobles de Mony Vibescu :

[Il] était d'une famille très riche. Son arrière-grand-père avait été hospodar, ce qui équivalait au titre de sous-préfet en France. Mais cette dignité s'était transmise de nom à la famille, et le grand-père et le père de Mony avaient chacun porté le titre de hospodar. Mony Vibescu avait dû également porter ce titre en l'honneur de son aïeul.

Mais il avait lu assez de romans français pour savoir se moquer des sous-préfets : « Voyons, disait-il, n'est-ce pas ridicule de se faire dire *sous-préfet* parce que votre aïeul l'a été? C'est grotesque, tout simplement! » Et pour être moins grotesque, il avait remplacé le titre d'hospodar-sous-préfet par celui de prince. « Voilà, s'écriait-il, un titre qui peut se transmettre par voie d'hérédité. Hospodar, c'est une fonction administrative, mais il est juste que ceux qui se sont distingués dans l'administration aient le droit de porter un titre. Je m'anoblis [...]»²⁶³.

Si ce passage tourne en dérision l'hérédité des titres, que le roman de chevalerie se fait au contraire un point d'honneur de souligner – « la généalogie du héros [est] [...] d'autant plus noble que ses origines sont lointaines²⁶⁴ » –, il inaugure également un mouvement par lequel la sexualité et tout ce qui s'y rattache acquiert un statut des plus nobles dans

²⁶¹ Diane Desrosiers-Bonin, «Les Chroniques gargantuines et la parodie du chevaleresque », p. 94.

²⁶² *Ibid.*, p. 93.

²⁶³ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 16.

²⁶⁴ Diane Desrosiers-Bonin, « Les Chroniques gargantuines », p. 93.

l'œuvre d'Apollinaire. La distinction de Mony dans l'administration, qui lui permet d'accéder à un titre supérieur, porte en effet principalement – le lecteur a tôt fait de le comprendre – sur des faits de nature sexuelle, comme en témoigne rapidement le caractère orgiaque des relations administratives avec le vice-consulat de Serbie. Il en est de même pour l'ensemble des titres auxquels le prince accède : ce dernier est par exemple nommé chevalier de St-Georges en raison de sa popularité suite à l'exécution d'Egon Müller, qui a toutes les apparences d'une fantaisie sexuelle. Les prouesses du corps remplacent en fait dans l'œuvre d'Apollinaire ce qui fait office de valeurs nobiliaires dans le vertueux roman de chevalerie. C'est ainsi que la noblesse de Mony repose sur « [sa] fortune et [sa] puissance copulative²⁶⁵ », et que Culculine se présente comme ayant « déjà vidé les couilles de dix hommes exceptionnels²⁶⁶ ». Le sexe a ici une valeur particulièrement positive, non seulement parce que l'écart qu'il présente avec la norme chevaleresque déclenche le rire, mais aussi et surtout parce qu'il intègre la supériorité des éléments qu'il remplace.

À l'instar du roman de chevalerie, *Les Onze mille verges* relate également les exploits et épreuves du héros. Le narrateur mentionne par exemple à quelques reprises le nombre impressionnant d'orgasmes des différents protagonistes : « [...] Mony [...] ne quitta le con de Culculine qu'après y avoir déchargé trois fois, tandis qu'elle-même déchargea dix fois²⁶⁷ ». Cela cadre parfaitement avec la structure narrative des récits chevaleresques qui, suite à l'exposition des origines de leur héros, en présentent les vertus exceptionnelles. Or,

²⁶⁵ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 24.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 27.

une telle précision numérique, si elle participe dans le roman de chevalerie à un « *topos* d'authentification du récit²⁶⁸ », a plutôt ici pour effet – par la démesure des nombres – d'en accentuer le caractère fictif. Le nombre invraisemblable d'orgasmes participe en effet de ce que nous avons appelé dans le premier chapitre des *stratégies de déréalisation*, qui minent la vraisemblance du récit et entraînent ainsi le détachement du lecteur. Donc non seulement le sexe occupe-t-il ici le rang supérieur de ce qui est habituellement mis en valeur chez le héros chevaleresque, ses qualités hors du commun, mais il s'inscrit en outre, par sa démesure, son invraisemblance, dans le processus – récurrent dans *Les Onze mille verges* – de mise à distance, d'insensibilisation du lecteur.

Le roman d'Apollinaire retrace non seulement les exploits mais également les épreuves que traverse son héros. Lors du cambriolage chez Culculine d'Ancône, le prince est bâillonné, puis roué de coups de telle sorte qu'à la fin « son corps n'[est] [plus] qu'une plaie²⁶⁹ ». Or, malgré les douleurs atroces qui l'affligent, il arrive tout de même à dresser le vit, tel un vaillant et courageux guerrier : « [...] la bitte de Mony [...] bandait comme celle d'un cadavre. Elle s'accrocha par hasard au con de la jeune femme et y pénétra²⁷⁰ ». Cette épreuve, à laquelle Mony survit presque miraculeusement, constitue dans l'œuvre d'Apollinaire une sorte de rite de passage, qui conduit par la suite à ce qui peut être considéré comme une forme d'adoubement du héros. Le cambriolage peut en effet être perçu comme le combat initiatique du jeune homme, au terme duquel il se verra remettre armes et monture. C'est ce que suggère notamment le vocabulaire employé pour désigner

²⁶⁸ Diane Desrosiers-Bonin, « Les Chroniques gargantuines » p. 90.

²⁶⁹ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 42.

²⁷⁰ *Ibid.*

l'organe sexuel du malfaiteur Cornaboeux, tout à la fois « outil²⁷¹ », « instrument²⁷² » et « braquemart²⁷³ ». Le vit de Mony ne sera quant à lui associé à divers engins de guerre qu'à partir de cette séquence – il est « engin redoutable²⁷⁴ », « braquemart²⁷⁵ », « sabre²⁷⁶ », « tout armé²⁷⁷ », « fum[ant]²⁷⁸ », etc. –, ce qui laisse entendre un changement de statut du héros. De jeune homme combatif – il est toujours prêt à faire ses preuves, sexuellement s'entend –, il ne devient véritablement chevalier qu'à partir du moment, notamment, où on lui assigne une arme. Celle-ci occupe d'ailleurs une place considérable dans la figure du chevalier, puisqu'elle permet de défendre la veuve et l'orphelin et de mener à bien les combats nobles de la cavalerie. Les nombreuses associations sexe/arme, dans cette perspective, peuvent être considérées comme participant du repositionnement axiologique de la sexualité dans *Les Onze mille verges*, le vit endossant ici l'importance de l'emblématique épée à laquelle il se substitue. L'alliance à Cornaboeux peut également être perçue comme un élément significatif du changement de statut du héros, le colosse faisant presque office de monture pour le jeune guerrier. Au premier abord, Cornaboeux se veut le sous-fifre, le fidèle « valet²⁷⁹ » du prince Vibescu – ce qui est d'ailleurs assez dérisoire puisque Mony le choisit malgré que la brute l'a presque laissé pour mort deux mois plus

²⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Ibid.*, p. 43.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 59 et 63.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 64.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 63.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 71.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 45.

tôt²⁸⁰ –, mais ses traits et comportements bestiaux le font vite davantage ressembler à un animal²⁸¹. Le narrateur mentionne par exemple, dès l'association des deux hommes, la « grosse main [...] velue²⁸² » de Cornaboeux. Il affirme également que Mony, à la vue de son vassal, « band[e] comme un cosaque²⁸³ », ce qui insinue inmanquablement un lien entre le prince et son acolyte et le cavalier et sa monture, et n'est pas non plus sans rappeler au lecteur aguerri des *Onze mille verges* les passions zoophiles auxquelles se livre plus loin un membre de la cavalerie russe.

Cette figure du chevalier adoubé est d'autant plus significative qu'un conflit entre le Japon et la Russie éclate, la guerre constituant souvent la trame de fond des romans de chevalerie au Moyen Âge. Elle est l'occasion pour le héros de manier l'arme, et de multiplier les exploits chevaleresques. Or, tout ce qui a trait au conflit dans *Les Onze mille verges* se résume au sexe, ou encore est exprimé en des termes sexuels. Le prince, lorsqu'il apprend son affectation dans l'armée du général Kouropatkine, exprime par exemple son intérêt pour cette guerre en affirmant que « [l]es cons des Japonaises sont certainement délectables²⁸⁴ ». Le narrateur décrit quant à lui le revers de la Russie par le recours à une imagerie relative au contact amoureux : « [...] l'armée russe se laissait culbuter par les

²⁸⁰ Cette association des deux hommes, si elle tourne en dérision l'une des grandes valeurs véhiculées dans le roman de chevalerie, celle de loyauté – le chevalier s'associe généralement à un ami ou subalterne s'étant distingué par sa droiture et son dévouement –, participe également du processus de désensibilisation du lecteur. Les sentiments de ce dernier face à la violence du cambriolage sont en effet désamorçés par ceux de la principale victime (Mony) qui ne semble absolument pas traumatisée par l'événement : « Bonjour, Cornaboeux, [...] [j]e vous ai vu au 214, rue de Prony, dit Mony d'un air dégagé. [...] Je puis te livrer à la police. Mais tu me plais [...] » (*Ibid.*, p. 44-45).

²⁸¹ L'animalité de Cornaboeux a déjà été mise en évidence dans le premier chapitre.

²⁸² Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 46.

²⁸³ *Ibid.*, p. 45.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 61.

troupes japonaises²⁸⁵ ». Si la sexualité accède ici au statut élevé du combat guerrier qu'elle remplace – le processus de mise à mal de la parodie en est un d'inversion, c'est-à-dire que ce qui projette en bas doit occuper la place de ce qui est dévalué –, son repositionnement axiologique repose plus spécifiquement sur le fait qu'elle concourt grandement à atténuer la gravité des éléments auxquels elle se substitue. La violence de la guerre et sa charge émotive sont en effet désamorçées par le renvoi systématique à des faits et référents de nature sexuelle. Il en est ainsi du chant qui signe le départ à la guerre des soldats du régiment de Préobrajenski :

*Ah! que ta mère soit foutue!
Pauvre paysan, pars en guerre,
Ta femme se fera baiser
Par les taureaux de ton étable.
Toi, tu te feras chatouiller le vit
Par les mouches sibériennes
Mais ne leur rends pas ton membre
[...]*²⁸⁶

Outre l'écart entre le ton – « les soldats chant[ent] tristement²⁸⁷ » – et le contenu grivois de la cantilène, qui produit à coup sûr un effet comique, la référence à des faits sexuels atténuée, et même dans ce cas-ci anéantit, le caractère désagréable du départ à la guerre. Plutôt que l'éventualité d'une blessure ou d'une mort plane celle d'un cocuage. Et à la douleur du combat se substitue l'inconfort symbolique – qui s'apparente presque à une caresse à cause de l'emploi du verbe *chatouiller* – d'insectes asticotant le vit. Ce dernier remplace par ailleurs l'épée, *Mais ne leur rends pas ton membre* se rapportant clairement à l'expression bien connue « rendre les armes ».

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 107.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 65.

²⁸⁷ *Ibid.*

Ainsi, *Les Onze mille verges* adopte une structure narrative qui s'apparente à celle des romans de chevalerie : la généalogie du héros, ses vertus exceptionnelles et les exploits qu'il traverse. Tout cela sur arrière-fond de guerre, qui lui permet de déployer ses qualités hors du commun. Or, le sexe remplace dans le roman d'Apollinaire ce qui fait office de valeurs nobiliaires dans le vertueux roman de chevalerie, accédant par là à un rang supérieur. Il distingue, se dresse, combat, et permet même au prince Vibescu d'être sacré héros : ses pulsions sadiques envers l'infirmière polonaise font en effet de lui « un cavalier géant qui protégea la Mandchourie contre les diables occidentaux et ceux de l'Orient²⁸⁸ ». L'analyse des différentes séquences permet également de dégager d'autres mécanismes par lesquels le sexe fait l'objet d'un repositionnement axiologique : non seulement amuse-t-il à cause de l'écart qu'il présente avec la norme chevaleresque, mais il déréalise par son invraisemblance et contribue à désamorcer une grande part de la brutalité associée au combat guerrier.

Les vertus du héros

Les romans de chevalerie recèlent non seulement une structure narrative mais aussi un code moral communs. « [U]ne certaine manière de vivre et l'éthique qui lui est liée constituent [...] l'essence de la chevalerie. Cette morale particulière s'exprime dans les œuvres littéraires [...] [qui] expos[ent] dans le détail un modèle de comportement²⁸⁹ ». Or, *Les Onze mille verges* tourne en dérision ces grandes valeurs de référence pour le chevalier

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 126.

²⁸⁹ Georges Duby, « Chevalerie ».

que sont prouesse, largesse et mesure. Et cette mise à mal nous permet de mettre au jour d'autres voies du processus de mise/maintien à distance du lecteur, et de celui de valorisation de la sexualité.

La prouesse – un chevalier se doit d'être preux, c'est-à-dire de faire preuve de vaillance et de loyauté²⁹⁰ – est certainement la vertu chevaleresque la plus écorchée dans l'œuvre d'Apollinaire, et par la même occasion l'un des éléments parodiés qui participe le plus au repositionnement axiologique de la sexualité. La vaillance du héros s'exprime en effet le plus souvent dans des actions de nature sexuelle, qu'on pense à l'acharnement et à la vigueur du prince Vibescu – ce dernier n'a pas de répit sexuel –, ou encore au courage dont il fait preuve dans des moments de grande adversité, dressant toujours bien haut le « bois de lance²⁹¹ » : « Il [...] tomba dans son sang le vit dressé²⁹² ». Ce passage évoque à merveille le destin de bon nombre de chevaliers, à qui le courage et la vertu ne font jamais défaut, et qui déploient souvent leurs dernières énergies à brandir l'épée, en signe de dévotion ultime. Si une telle substitution, le vit pour l'épée, crée un effet comique – et détourne pendant quelques instants l'attention du lecteur de l'horreur de la fustigation –, le caractère sexuel des nombreuses situations où est mise à profit la vaillance du héros participe plus généralement à la mise en valeur de la sexualité dans l'œuvre d'Apollinaire. Rappelons en effet que l'outil de la dévaluation parodique – dans le cas qui nous concerne, la sexualité – occupe toujours momentanément le rang de ce qui est dévalué. Ainsi les

²⁹⁰ Nous nous référons encore une fois à l'article de Georges Duby, qui regroupe ces deux valeurs, vaillance et loyauté, dans un grand ensemble appelé « prouesse ».

²⁹¹ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 94 : il s'agit de l'un des nombreux dénominateurs relatifs aux armes déployés par l'auteur pour désigner l'organe sexuel masculin.

²⁹² *Ibid.*, p. 124.

gestes et prouesses sexuels, parce qu'ils constituent dans *Les Onze mille verges* l'expression de la vaillance du héros, se trouvent sporadiquement élevés au rang de cette noble vertu. Le prince Vibescu fait également preuve de courage lors de l'éclat d'un obus dans un restaurant où il se trouve : « [...] le dessert avait été interrompu par l'arrivée inopinée d'un obus qui éclata, détruisant une partie du restaurant et tuant quelques-uns des convives. Mony [...] avait, avec sang-froid, allumé son cigare à la nappe qui avait pris feu²⁹³ ». La bravoure du héros s'exprime ici dans un geste tout ce qu'il y a de plus dérisoire et récréatif – il fait le fanfaron plutôt que de chercher à venir en aide aux convives –, ce qui a pour effet de déclencher le rire, ou à tout le moins de faire naître un sourire. Le lecteur ne peut effectivement qu'être dérouté devant ce comportement oiseux, et laisser aller par là une énergie psychique soudain devenue inutile parce qu'*épargnée en vue d'une situation autre, plus normée*²⁹⁴. Et parce qu'il est distrait par l'écart entre ce qu'il attendait – la bravoure par l'altruisme – et l'anomalie – la fanfaronnade –, il est en quelque sorte tenu à distance de toute l'horreur qui se joue en arrière-plan, où des gens sont démembrés ou encore tués. Ainsi, la parodie d'une des qualités inhérentes à la prouesse, la vaillance du héros, contribue tout à la fois dans *Les Onze mille verges* à la valorisation de la sexualité et à la mise à distance de contenus entraînant habituellement effroi et indignation. Il en va de même de la loyauté, autre qualité intrinsèque de la prouesse. Mony voue en effet une allégeance sans bornes au sexe, ce qui a pour effet d'élever le plaisir charnel au rang de ce à quoi le chevalier accorde généralement son entière dévotion, la patrie, la noble cause, etc.

²⁹³ *Ibid.*, p. 73.

²⁹⁴ Nous faisons ici référence aux travaux de Charles Mauron sur le rire, dont nous avons parlé dans le premier chapitre.

Or, ce qu'il y a de particulier, et ce qui a pour effet d'amuser le lecteur, c'est qu'une telle loyauté est paradoxalement, dans *Les Onze mille verges*, à l'origine de trahisons importantes. Vibescu, qui « était fort lié au vice-consul de Serbie²⁹⁵ » et alors même qu'il vient de recueillir son héritage, se retrouve, par pure dévotion au sexe, à participer à une séance secrète du comité anti-dynastique de Serbie. Ici, c'est le décalage entre l'intention – la loyauté – et le résultat – la trahison – qui produit un effet comique. Et le lecteur qui est occupé à se jouer de cet écart se trouve par la même occasion détourné des perversions (pédophilie, gérontophilie, etc.) auxquelles se livrent les membres du comité anti-dynastique de Serbie.

Vibescu fait également preuve de largesse, autre grande vertu du héros chevaleresque. Et si cette valeur n'est pas tant écorchée, elle est tout de même dans une certaine mesure partie prenante du processus de repositionnement axiologique inhérent à l'œuvre. « Le chevalier est, par respect de son état, improductif [...] [et] se doit de détruire allégrement les richesses. [...] [I]l se distingue [...] par sa générosité, par son insouciance, par sa propension native au gaspillage²⁹⁶ ». Vibescu est également tout disposé à dilapider sa fortune :

[...] j'en ai assez de dépenser ici ma fortune avec laquelle je serais si heureux à Paris. Avant deux heures je serai parti. J'espère m'y amuser énormément et je te dis adieu.

[...]

Mony prit tout l'argent liquide qu'il possédait, soit 50 000 francs, et se dirigea vers la gare²⁹⁷.

²⁹⁵ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 16.

²⁹⁶ Georges Duby, « Chevalerie ».

²⁹⁷ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 22.

Le prince a toute l'insouciance – il ne juge par exemple pas bon de préserver quelques économies – du jeune chevalier, qui possède également un goût certain pour la fête. Or, la propension à la dépense, voire la générosité, de Vibescu, qui a une valeur tout ce qu'il y a de plus noble dans le modèle chevaleresque, est généralement associée à des plaisirs sexuels, ce qui contribue à rehausser le statut de ces derniers. Par exemple, après avoir sollicité les faveurs sexuelles d'une jeune femme de chambre, Mony lui glisse généreusement « deux louis dans la main²⁹⁸ ». Ici la largesse du prince est directement associée au sexe, ce qui l'élève momentanément au rang de la noble vertu – une noble dépense ne saurait être accolée qu'à un service, une action de même nature. Le repositionnement axiologique de ce service sexuel spécifique est d'ailleurs confirmé/conforté lorsque Mony affirme plus loin à Estelle Ronange, au service de laquelle se trouve désormais Mariette, avoir « contract[é] envers [...] [la jeune femme] une dette de reconnaissance²⁹⁹ ». Les quelques situations où le héros fait preuve de largesse concourent également tout à la fois à dévaluer, à rendre quelque peu dérisoire cette grande vertu chevaleresque.

Le prince Mony [...] n'aimait pas l'argent pour lui-même; il désirait le plus de richesses possible, mais seulement pour les plaisirs que l'or seul peut procurer³⁰⁰.

La générosité du prince n'est jamais complètement désintéressée. Elle fait le plus souvent office de récompense à la satisfaction de ses lubies et besoins personnels, ce qui la rend ridicule, ou à tout le moins la désinvestit d'une grande part de sa valeur, de ses accents nobles. Et le lecteur qui est occupé à rire, ou à tout le moins à mesurer – un peu

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 47.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 45.

inconsciemment – l'écart par rapport au grand modèle nobiliaire, où la largesse du chevalier est généralement tournée vers le bien-être, la satisfaction d'autrui, est en quelque sorte tenu à distance, du moins durant quelques instants, de contenus qui pourraient autrement le heurter.

Enfin, un chevalier sait faire preuve de mesure³⁰¹, c'est-à-dire qu'il contient ses excès (passion, colère, envie, etc.) et demeure maître de lui-même en toute situation. Le héros des *Onze mille verges*, lorsqu'il ne se trouve pas aux antipodes de cette vertu – il bat jusqu'à l'en faire crever le ventre de l'infirmière, commande la fustigation d'une innocente serveuse de brasserie, etc. –, en fait preuve dans des situations telles qu'elle apparaît des plus comiques. On dit par exemple de Mony qu'il « support[e] avec un courage admirable³⁰² » le spectacle du viol d'un nourrisson par son père et de la flagellation de la mère, alors qu'il est en fait l'instigateur de toute cette violence. C'est effectivement lui qui ordonne la relation incestueuse et qui contraint la mère de l'enfant par quelques coups de fouet, ce qui rend la soudaine maîtrise de soi du prince risible, et contribue ainsi à désensibiliser provisoirement le lecteur. En fait, comme dans les exemples précédents, ce ne sont pas la fustigation ni l'inceste qui sont tout à coup désinvestis de leur fort potentiel anxiogène, mais l'attention du lecteur qui est momentanément déviée. Comme le souligne Jean Ricardou³⁰³, le lecteur ne peut percevoir la dimension littérale, la matérialité d'un texte, qu'au détriment de sa dimension référentielle. C'est ainsi que la résurgence d'un élément parodique au moment du viol rappelle à l'attention du lecteur le caractère

³⁰¹ Dans les études sur la chevalerie, cette vertu est souvent envisagée à travers la courtoisie, dont les codes appellent en effet à la retenue. Nous avons quant à nous choisi de traiter la mesure distinctement, parce qu'elle se manifeste dans toutes les sphères de la vie du chevalier et n'est donc pas l'apanage du service d'amour.

³⁰² Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 102.

³⁰³ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*.

fictionnel de ce qui se joue sous ses yeux, contribue à « maint[enir] en éveil [sa] conscience du fait que le roman n'est pas la réalité, mais une illusion, une apparence, une fiction³⁰⁴ ». Cet exemple est d'autant plus significatif pour nous qu'il recèle – mais peut-être l'avions-nous oublié – l'un des contenus sexuels les plus indigestes des *Onze mille verges*, et donc témoigne merveilleusement de la contribution de la parodie à la transformation de la réaction lectorale. La grande mesure chevaleresque est également mise à mal dans le châtement final du héros : « Il supporta stoiquement les mille premiers coups [...]»³⁰⁵. Cet apparent calme est risible en ce qu'il constitue en fait – le lecteur le comprend rapidement – l'expression de l'état de grâce sexuel dans lequel se trouve le prince à ce moment : « Bientôt son vit ne put plus retenir le jet spermatique [...]»³⁰⁶. Ici, la parodie, sa dimension comique, détourne pendant quelques instants de l'horreur du châtement – onze mille coups de verge – et de la mort qui s'ensuivra. Le sexe s'y voit également dans une certaine mesure repositionné, momentanément projeté en haut, en ce que c'est lui qui permet au prince d'atteindre un état s'approchant de la mesure, du sacro-saint équilibre auquel doit aspirer le chevalier.

L'amour courtois

La conduite du héros se conforme finalement en apparence au code de la courtoisie, propre à l'idéal chevaleresque véhiculé dans les œuvres à partir du douzième

³⁰⁴ Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986 [1957]; cité par Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, p. 52.

³⁰⁵ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 123-124.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 124.

siècle³⁰⁷. « [L]e chevalier [...] vaillant, élégant, raffiné, loyal, fidèle, [...] assez instruit pour lire, écrire, et composer des poèmes [...] s'emploie au "service d'amour" et se soumet aux règles du "code de l'amour courtois", soit aux épreuves que la dame [...] lui impose³⁰⁸ ». Or, si certains éléments structurels et formels des *Onze mille verges* rappellent la courtoisie, leur contenu à caractère sexuel se veut en fait l'exact contraire de ce qu'attend le lecteur des romans à teneur chevaleresque. L'amour courtois, ou *fin'amor* en langue d'oc, est en effet caractérisé par sa grande retenue³⁰⁹. La teneur sexuelle de ce qui s'apparente dans le ton et dans la forme à la courtoisie des romans de chevalerie concourt ainsi à amuser le lecteur des *Onze mille verges*, à le faire rire à cause de l'écart profond qu'elle présente avec la norme générique, et le ramène par là sporadiquement au caractère textuel de l'œuvre. La parodie de la courtoisie nous permet donc de relever d'autres motifs du détachement, de la diversion lecturale dans le roman d'Apollinaire. À l'instar du chevalier, Vibescu cherche à séduire l'être élu en l'entretenant de façon élégante :

– Mademoiselle, je ne vous ai pas plutôt aperçue que, fou d'amour, j'ai senti mes organes génitaux se tendre vers votre beauté souveraine et je me suis trouvé plus échauffé que si j'avais bu un verre de raki.

– Chez qui? Chez qui?

– Je mets ma fortune et mon amour à vos pieds. Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens!

– Et comment!

³⁰⁷ « Dans les cours princières françaises du XII^e siècle s'est opéré un transfert de la notion de service. Parallèlement aux devoirs envers le seigneur, se sont institués des devoirs envers la dame élue [...] » (Georges Duby, « Chevalerie ».).

³⁰⁸ T.H. Penny Benarrosh, *Étude de l'œuvre Tristan et Iseut*, version de Joseph Bédier, Montréal, Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 2007, p. 169.

³⁰⁹ « [L]e sentiment qui relie les "amants courtois" [...] se traduit le plus souvent dans la retenue de l'amour platonique » (*Ibid.*). De même, si le discours courtois recèle une imagerie érotique, celle-ci se veut extrêmement discrète et subtile (voir à ce sujet Paul Zumthor, « Courtoisie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.).

– Mes sentiments ne sont pas mensongers. Je ne parle pas ainsi à toutes les femmes. Je ne suis pas un noceur.

– Et ta sœur³¹⁰!

La richesse de la langue du prince, son apparente bienséance ainsi que la supposée noblesse de ses sentiments – il se dit « fou d’amour », parle de son « amour », de sa « passion », de ses « sentiments » – rappellent aisément la cour d’un vassal à sa suzeraine. De même, et tel qu’il l’a été souligné dans le premier chapitre, le rappel de sonorités – « raki » et « qui », « mens » et « comment », « noceur » et « sœur » – donne au passage des accents lyriques, caractéristiques de l’expression des sentiments dans la chevalerie. Or, la substitution du contenu, son caractère vulgaire et fort inconvenable d’un point de vue chevaleresque – Vibescu mentionne par exemple ses « organes génitaux » –, ainsi que le manque de cohésion sur le plan du fond entre les répliques des deux interlocuteurs, rendent le passage tout ce qu’il y a de plus comique. Le décalage entre la noblesse du style et la vulgarité des propos, entre l’harmonie musicale des répliques et leur incohérence attire en effet l’attention, surprend, et a tout le potentiel d’entraîner une *décharge d’énergie psychique*. Ce passage recèle également l’importante épreuve à laquelle le prince propose de se soumettre en gage de ses « sentiments ». Or, la dévotion totale de Mony envers Culculine s’exprime dans un exploit sexuel, ce qui contribue tout à la fois à rendre le passage léger, amusant, et à rehausser temporairement la sexualité en la présentant digne de traduire la noble fidélité du héros. Celle-ci est par ailleurs tournée en dérision à maintes

³¹⁰ Guillaume Apollinaire, *Les Onze mille verges*, p. 23.

reprises dans le roman d'Apollinaire. Mony, s'il louange vraisemblablement l'être cher³¹¹ et affirme lui porter des sentiments bien spéciaux – « Mes sentiments ne sont pas mensongers. Je ne parle pas ainsi à toutes les femmes » –, agit en fait tout ce qu'il y a de plus librement, et n'est au fond loyal qu'à ses caprices et pulsions. Il dit par exemple à Estelle Ronange « faire l'hommage [de son vit] à sa beauté souveraine³¹² », ce qui n'est pas du tout sans rappeler la façon dont il aborde Culculine d'Ancône – « [...] je ne vous ai pas plutôt aperçue que, fou d'amour, j'ai senti mes organes génitaux se tendre vers votre beauté souveraine [...] » –, à qui il prétend pourtant ne parler ainsi qu'à elle seule. La cantatrice lui inspirera d'ailleurs elle aussi un grand lyrisme :

*Tes mains introduiront mon beau membre asinin
Dans le sacré bordel ouvert entre tes cuisses
[...]*

Ma bouche à tes seins blancs comme des petits suisses

*Fera l'honneur abject de tes suçons sans venin.
De ma mentule mâle en ton con féminin
Le sperme tombera comme l'or dans les shuices³¹³.*

Rapport-gratuit.com 
LE NUMERO 1 MONDIAL DU MÉMOIRES

Ainsi, à la structure et au style noble de la chevalerie se greffent des contenus vulgaires, le plus souvent de nature sexuelle. Et une telle dévaluation parodique a ceci d'intéressant qu'elle recèle certaines modalités importantes du repositionnement axiologique de la sexualité dans *Les Onze mille verges*. Parce qu'il se substitue à ce qui fait office de valeurs nobiliaires dans le roman de chevalerie, le sexe occupe en effet

³¹¹ « Ah! qui me rendra Alexine Mangetout et Culculine d'Ancône » (*Ibid.*, p. 65.) : ce passage, tout à la fois, tourne en dérision l'amour profond que le prince affirme porter à la jeune femme, en la présentant tout à coup ni plus ni moins importante pour lui que son acolyte.

³¹² *Ibid.*, p. 47.

³¹³ *Ibid.*, p. 49.

momentanément le rang supérieur de ce qu'il projette en bas. Les nombreuses provocations génériques ont également pour effet de ramener fréquemment à l'esprit du lecteur la dimension littérale de l'œuvre, son caractère d'objet littéraire et donc sa nature fondamentalement fictive, et en l'attirant, en l'amusant avec des écarts par rapport à ce qu'il attend de la chevalerie, de le tenir à distance de pratiques et d'événements qui en d'autres circonstances généreraient assurément quelques passions. Autrement dit, la parodie d'une part projette le sexe en haut, d'autre part oriente l'attention lectorale de telle sorte que certains contenus sexuels se voient relégués au second rang, et donc soient perçus avec beaucoup moins de force qu'il ne le devrait.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons cherché à révéler les modalités comiques de la transformation de la réaction lectorale, du renversement des valeurs relatives aux contenus sexuels singuliers dans *Les Onze mille verges*. Nous avons d'abord tenté de rendre compte de la complexité du phénomène comique. Nous l'avons ramené, à l'instar de Sternberg-Greiner, à trois composantes essentielles – l'anomalie, la distance et l'innocuité – qui nous ont permis d'expliquer des mécanismes par lesquels s'opèrent le détournement ou encore l'anesthésie du lecteur. Nous avons plus spécifiquement cherché à mettre au jour les nombreuses stratégies du roman d'Apollinaire à travers lesquelles ces trois composantes s'actualisent. Il a d'abord été question du titre, qui confronte dès le départ le lecteur à une anomalie comique en ce qu'il comporte une exagération mais aussi et surtout présente un décalage par rapport à un référent chrétien implicite. Le frontispice *Les Onze mille verges*, par son outrance et son caractère iconoclaste, amuse dès le départ le lecteur, et suggère le ton et la réception du roman. Il a ensuite été question du contrat de représentation qui sous-tend l'œuvre, qui relève du jeu et donc qui autorise tous les écarts dans la mesure où sa fin entraînera le retour à un équilibre. Nous avons en outre souligné l'inconséquence, à l'instar du jeu, des sombres événements dans *Les Onze mille verges*, qui a pour effet de freiner une émotion potentielle – compassion, dégoût, tristesse, etc. – chez le

lecteur. La contradiction axiologique a également été mise en évidence comme stratégie comique participant de la neutralisation émotive. À maintes reprises dans l'œuvre, des émotions ou états négatifs sont en effet réprimés par l'émergence de sentiments contraires, générant le désengagement, voire l'indifférence du lecteur. L'attention sur le physique, et plus particulièrement l'excès de détails relatifs aux corps en action des protagonistes, a été présentée comme un autre moyen de faire taire sa sensibilité. Il en a été de même de la déshumanisation des personnages, dont les traits bestiaux, soit excusent certains comportements odieux, soit annihilent, parce qu'ils les rendent ridicules, tout sentiment de compassion à leur endroit. Leur mécanisation/robotisation ainsi que leur manque de substance biographique et psychologique ont été identifiés comme d'autres formes de la déshumanisation participant au détachement lectural dans *Les Onze mille verges*. Nous avons enfin relevé les interférences des séries, c'est-à-dire les situations appartenant à deux séries d'événements indépendantes et éloignées, les contradictions de ton, les mots comiques - expressions à double entente, termes aux sonorités amusantes, etc. - ainsi que la rapidité des séquences et plus généralement celle du récit comme autant de moyens comiques contribuant à tenir le lecteur à distance du caractère souvent scabreux des contenus.

Il a par la suite été question d'un type particulier d'écriture qui structure le texte d'Apollinaire - le carnivalesque -, qui bien sûr recèle des accents gais et ludiques, mais surtout repose sur un système de valeurs distinct, relatif à la culture comique populaire et aux festivités carnivalesques d'antan, dans lequel bon nombre de contenus qui nous intéressent ont un sens singulier. Nous avons mis en évidence le rabaissement comme

mécanisme important de ce système axiologique spécifique et de l'esthétique qui s'en inspire, par lequel le bas corporel fait l'objet d'un véritable repositionnement dans l'œuvre. Parce qu'ils participent d'une entreprise d'anéantissement mais aussi et surtout de renouvellement, de renaissance des figures du monde figé, restreint, le bas et la sexualité par laquelle il se manifeste essentiellement sont en effet investis d'une valeur des plus positives dans le texte d'Apollinaire. Nous avons ainsi dans un premier temps relevé les nombreux rabaissements carnavalesques présents dans l'œuvre – ceux du travail et du labeur auquel il est associé, d'objets aux usages limités, du pouvoir et des figures et institutions qui l'incarnent, notamment la religion – à travers l'analyse desquels nous avons cherché à démontrer que le bas corporel, parce qu'il libère ce qui est restreint ou encore de ce qui opprime et de la peur qu'il inspire, accède à un statut tout particulier. Nous avons également démontré que la prévalence du bas inhérente à l'écriture carnavalesque s'inscrit dans *Les Onze mille verges* jusque dans la description des corps, où notamment les parties basses apparaissent beaucoup plus vivantes et charismatiques que celles du haut. Dans un second temps, nous avons expliqué la banalisation/valorisation, dans le texte d'Apollinaire, de contenus socialement réprimés et parfois fort anxiogènes par le fait qu'ils participent d'une conception bien spécifique du corps et de ses limites, propre au système axiologique carnavalesque. Cette vision du monde basée sur le principe du renouvellement constant n'admet en effet le corps que dans un état transitoire, ouvert au reste du monde et franchissant ses propres limites. C'est dans cette perspective que nous avons expliqué la consonance parfois anodine ou encore joyeuse de contenus tels que la sexualité infantile, la satisfaction des besoins naturels, la confusion des genres, la

souffrance, la mort et ses circonstances atroces. Ces contenus se voient chargés positivement parce qu'ils incarnent tous, à leur façon, la joyeuse volonté de libération et de renouvellement inhérente à la culture comique populaire d'antan qui structure l'œuvre.

Nous nous sommes enfin intéressée à un genre comique présent dans *Les Onze mille verges*, la parodie, qui tel que nous l'avons montré ne constitue pas une simple provocation générique, celle du roman de chevalerie, mais a tout à voir avec le repositionnement axiologique des contenus sexuels. La dévaluation parodique repose sur une inversion, une culbute, où ce qui met à mal occupe momentanément le rang de ce qu'il jette à terre. Nous avons cherché à montrer, à travers l'analyse des nombreux motifs chevaleresques parodiés dans l'œuvre, notamment le schéma narratif – la généalogie du héros, ses qualités hors du commun, les épreuves qu'il traverse et la trame de guerre –, les vertus du héros – prouesse, largesse et mesure – et la courtoisie, que l'outil de la mise à mal générique, la sexualité, se voit à maintes reprises élevé au rang des valeurs nobiliaires. L'examen des éléments parodiés nous a également permis de déceler d'autres mécanismes, plus ponctuels, par lesquels le sexe est l'objet d'une transformation axiologique : à certains moments, il mine la vraisemblance par sa démesure et donc étouffe la possibilité d'identification à l'univers mis en scène, concourt à désamorcer la brutalité de la guerre et, par conséquent, sa charge émotionnelle, etc. L'analyse de la parodie du chevaleresque nous a finalement permis de mettre au jour un autre ressort majeur de la transformation de la réaction lectorale, à savoir le détournement. La résurgence d'éléments parodiques dans diverses séquences de l'œuvre, notamment dans celles recelant un fort potentiel anxiogène – rappelons la scène de viol du nourrisson –, a pour

effet tout à la fois de remémorer fréquemment au lecteur le caractère fictionnel des *Onze mille verges* – par la mise en évidence de la matérialité du texte, des traits de sa structure –, et de le maintenir éloigné de ce qui se joue véritablement, en attirant son attention sur la forme – inoffensive – au détriment des contenus souvent agressifs. Autrement dit, la parodie, en tant qu'elle met en évidence ce que Ricardou appelle la dimension littérale de l'œuvre, compromet l'illusion référentielle qui seule peut générer un investissement émotif.

À la lumière de ces puissants mécanismes de renversement, de distanciation, etc., déployés par l'œuvre, et par le fait même de sa grande richesse comique, est-il nécessaire de réaffirmer l'importance des *Onze mille verges* dans le corpus apollinarien? Faut-il redire, à l'instar d'autres avant nous³¹⁴, à quel point le texte d'Apollinaire est l'un des premiers à témoigner des revendications poétiques de son auteur ainsi que d'un projet esthétique plus grand, inhérent à son époque? Assurément. L'esprit nouveau du début du vingtième siècle, qu'Apollinaire a défini dans une conférence de 1917³¹⁵, est souvent simplement compris comme relevant d'une vision du monde en rupture avec le passé. Cela explique peut-être que les critiques qui ont vu dans *Les Onze mille verges* l'expression de la modernité aient cherché à en faire la démonstration par les pieds de nez, religieux ou autres, qu'il comporte. Certes, le texte d'Apollinaire compte d'importantes hérésies morales et esthétiques, témoignant toutes à leur façon de l'esprit de l'époque. Or, la

³¹⁴ Nous faisons notamment référence à Frans Amelinckx, John Phillips et Daniel Delbreil, dont les études ont déjà été mentionnées.

³¹⁵ « Le 26 novembre 1917, Guillaume Apollinaire faisait au théâtre du Vieux-Colombier une conférence sur l'*Esprit nouveau* » (note de l'éditeur dans Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, Paris, Haumont, 1946, p. V.).

grande liberté du roman, qui le constitue en véritable « hérécit³¹⁶ », est ce sentiment singulier qu'il arrive à insuffler à son lecteur, cette « vérité » nouvelle, hors de la réalité, qu'il lui révèle. Comme Apollinaire l'exprimait lui-même dans une célèbre lettre à André Billy, il n'a pas tant dans son œuvre cherché à détruire qu'« essayé de construire³¹⁷ ». Et, dans sa conférence sur *L'Esprit Nouveau*, il affirmait :

Explorer la vérité, la chercher, [...] voilà les principaux caractères de cet esprit nouveau.

[...]

On peut [...] exprimer une vérité supposée qui cause la surprise, parce qu'on n'avait point encore osé la présenter. [...] C'est ainsi que j'imagine que, les femmes ne faisant point d'enfants, les hommes pourraient en faire et que je le montre, j'exprime une vérité littéraire [...] et je détermine la surprise.

[...]

[L]es poètes modernes sont avant tout les poètes de la vérité toujours nouvelle.³¹⁸

Cette vérité surprenante, grand ressort de l'Esprit nouveau, réside, bien plus que dans les nombreuses profanations et les contenus marginaux des *Onze mille verges*, dans cette axiologie et cette réception toutes particulières qu'il génère. C'est en effet surtout cette position / réaction lectorale, qu'il *construit* à grands ressorts comiques, qui pose véritablement le roman d'Apollinaire comme la claire revendication d'un projet esthétique neuf, créateur³¹⁹, et en fait l'un des textes importants du vingtième siècle.

³¹⁶ Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, p. 683.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 679.

³¹⁸ Guillaume Apollinaire, *L'Esprit Nouveau et les poètes*, p. 2, 18, 22.

³¹⁹ Notons que l'idée de perpétuel renouvellement propre à l'Esprit Nouveau rappelle aisément la vision du monde inhérente au carnaval d'antan.

BIBLIOGRAPHIE

Textes d'Apollinaire :

APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Esprit nouveau et les poètes*, Paris, Haumont, 1946, 29 p.

APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Onze mille verges*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « J'ai lu », 1973, 126 p.

Textes et ouvrages sur Apollinaire :

AMELINCKX, Frans, « Apollinaire's *Les Onze Mille Verges* : Humor and Pornography », *West Virginia University Philological Papers (WVUPP)*, n° 29, 1983, p. 8-15.

DÉCAUDIN, Michel, Préface des *Onze mille verges*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « J'ai lu », 1973, p. 5-14.

DÉCAUDIN, Michel, « Guillaume Apollinaire », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.

DELBREIL, Daniel, *Apollinaire et ses récits*, Paris, Schena-Didier Érudition, 1999, 743 p.

JEAN, Raymond, *Lectures du désir : Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1977, p. 7-28, 107-141.

MARZOUKI, Samir, « Le Bestiaire de l'amour dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire », *Apollinaire 17 : Expérience et imagination de l'amour*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1987, p. 135-152.

PAUVERT, Jean-Jacques, « Un pornographe, ou les deux Guillaume », *Magazine littéraire*, n° 348, 1996, p. 48-53.

PAVLOVIC, Mihailo, « Les Onze mille verges et la flagellation », *Naissances du texte apollinairien*, Actes du colloque de Stavelot 1982, dans *Que Vlo-Ve?*, vol. 2, n° 6-7, avril-septembre 1983, p. 1-15.

PHILLIPS, John, « Pornography, Poetry, Parody : Guillaume Apollinaire's *Les Onze Mille Verges* », *Forbidden Fictions : Pornography and Censorship in Twentieth-Century French Literature*, London, Pluto Press, 1999, p. 25-42, 198-201.

READ, Peter, « *Les Onze mille verges*, livre secret, livre ouvert », *Apollinaire à livre ouvert*, Actes du colloque international tenu à Prague du 8 au 12 mai 2002, Prague, Université Charles de Prague, 2004, p. 163-177.

Autres références :

- *Sur le comique :*

BAKHTINE, Mikhaïl, « Les Particularités de composition et de genre dans les œuvres de Dostoïevski », chapitre 4 de *La Poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, 1970, p. 154-251.

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1970, 471 p.

BELLEAU, André, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, automne 1983, p. 51-64.

BERGSON, Henri, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », 1961 [1901], 157 p.

COHEN, Jean, « Comique et poétique », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 49-61.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 467 p.

JARDON, Denise, *Du comique dans le texte littéraire*, Bruxelles, De Boeck; Paris, Duculot, 1988, 304 p.

RICARDOU, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « écrivains de toujours », 1973, 189 p.

SARRAZIN, Bernard, *Le Rire et le sacré*, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Passions », 1991, 92 p.

STERNBERG-GREINER, Véronique, *Le Comique*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Corpus/Lettres », 2003, 247 p.

- *Sur la chevalerie :*

BENARROSH, T.H. Penny, *Étude de l'œuvre Tristan et Iseut*, version de Joseph Bédier, Montréal, Beauchemin, coll. « Parcours d'une œuvre », 2007, p. 155-227.

DESROSIERS-BONIN, Diane, « Les Chroniques gargantuines et la parodie du chevaleresque », *Études françaises*, vol. 32, n° 1, printemps 1996, p. 85-95.

DUBY, Georges, « Chevalerie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.

ZUMTHOR, Paul, « Courtoisie », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.

- *Sur les valeurs et la littérature :*

JOUVE, Vincent, *Poétique des valeurs*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « écriture », 2001, 171 p.

KORTHALS ALTES, Liesbeth, « Normes et valeurs dans le récit », *Revue des Sciences Humaines*, vol. 72, n° 201 (1), janvier-mars 1986, p. 35-47.

KORTHALS ALTES, Liesbeth, « Le Tournant éthique dans la théorie littéraire : impasse ou ouverture? », *Études littéraires*, vol. 31, n° 3, été 1999, p. 39-56.

LAUGIER, Sandra, « Littérature, philosophie, morale », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n° 1, 1 février 2006, <http://www.fabula.org/lht/1/Laugier.html>, page consultée le 18 avril 2011.

LAUGIER, Sandra, « La Volonté de voir : éthique et perception morale du sens », *Protée*, vol. 36, n° 2, automne 2008, p. 89-100.

SNAUWAERT, Maïté et CAUMARTIN, Anne (dir.), « Responsabilités de la littérature : vers une éthique de l'expérience », *Études françaises*, vol. 46, n° 1, 2010, p. 5-137.

- *Sur l'histoire de la sexualité :*

BEAUVALET, Scarlett, *Histoire de la sexualité à l'époque moderne*, Paris, Armand Colin, 2010, 319 p.

CHAPERON, Sylvie, « Histoire contemporaine des sexualités : ébauche d'un bilan historiographique », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 84, 2001, <http://chrhc.revues.org/index1880.html>, page consultée le 21 septembre 2011.

DESSERTINE, Dominique, « Les Tribunaux face aux violences sur les enfants sous la Troisième République », *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière ». Le Temps de l'histoire*, n° 2, 1999, <http://rhei.revues.org/index35.html>, page consultée le 18 septembre 2011.

FERRON, Laurent, « Déconstruction des discours des manuels de médecine légale sur les femmes violées », *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 84, 2001, <http://chrhc.revues.org/index1861.html>, page consultée le 21 septembre 2011.

JASPARD, Maryse, « Les Avatars de la liberté sexuelle en Occident », *Sciences Humaines*, n° 163, août-septembre 2005, http://scienceshumaines.com/les-avatars-de-la-liberte-sexuelle-en-occident_fr_5134.html, page consultée le 4 septembre 2011.

- Autres sources :

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, « Main », « Onze », *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, coll. « Bouquins », 1982, p. 599-603, 704-705.

DUBOIS, Jacques, « Sainte Ursule », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1985, 314 p.

Encyclopédie de l'Agora, <http://agora.qc.ca/Dossiers/Mort>, page consultée le 8 mars 2011.

KEMPF, Hervé, « Philippe Ariès », *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, CD-ROM, 2008.

Le Nouveau Petit Robert, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2004, 2949 p.

