

À propos de *La Rome des Borgia* Présentation

Un « Espace de Recherche » comme ERGA a vocation à accueillir tout aussi bien des ensembles de textes homogènes thématiquement (des Actes de colloques, par exemple, comme ce fut le cas récemment avec *Le Religieux et le Sacré* dans l'œuvre d'Apollinaire) que des articles ou documents isolés, voire des travaux en cours, des états provisoires de recherches non encore abouties. Il se veut un lieu d'échanges où peuvent être reprises certaines questions qui, malgré parfois des décennies de recherches, sont restées à ce jour sans réponse incontestable. Le roman *La Rome des Borgia* est de celles-là.

Rien ne permet aujourd'hui de trancher : Apollinaire en est-il l'auteur ou n'a-t-il fait que prêter son nom, déjà connu en 1913-1914, à l'œuvre d'un ami (René Dalize en l'occurrence), peut-être sous la pression des éditeurs (les frères Briffaut) ? Y a-t-il un seul auteur ? Est-ce une création collective avec une certaine répartition des rôles ? Un fait néanmoins est incontestable : Apollinaire a été associé à l'histoire de ce livre ; mais, entre ses dénégations et ses affirmations contradictoires, l'on ne peut savoir jusqu'à quel point.

Les raisons « personnelles » qui ont pu le pousser, lui l'« Italien » d'origine, lui le « bâtard », à s'intéresser à la famille maudite des Borgia sont multiples ; les raisons littéraires aussi car il s'agissait d'un sujet à la mode que bien des écrivains se plaisaient à traiter. En tout cas, il nous a paru utile de soulever à nouveau, en novembre 2024 et dans le cadre du séminaire Apollinaire de Paris, le problème laissé de côté depuis la décision de Michel Décaudin en 1977 de ne pas intégrer ce roman de la collection « L'Histoire romanesque » dans son édition des *Œuvres en prose* de la Pléiade.

La Rome des Borgia est revenue sur le devant de l'actualité apollinaire avec la thèse récente (décembre 2022) de Jeanne Véron consacrée à la « figuration » et à la « transfiguration » de l'Histoire dans l'œuvre d'Apollinaire¹ : une thèse qui, en raison de son thème directeur,

1. Jeanne Véron, *Figuration et transfiguration de l'Histoire dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, Directeur Luc Fraisse, Université de Haute-Alsace, décembre 2022.

ne pouvait manquer de regarder de près ce texte consacré à un moment tourmenté et particulièrement sanglant de l'Italie de la Renaissance ainsi qu'à ces personnalités exceptionnelles qu'ont été les membres de la famille Borgia. Il nous a paru légitime de reprendre le « dossier *Rome des Borgia* » en regardant le livre tel qu'il est à l'origine, avec sa partie « roman » et sa partie « documentation » appelée « Appendice ». Les deux volets de l'œuvre méritent pareillement de retenir l'attention ; la première parce qu'elle révèle une thématique et une technique romanesque qu'il est tentant de rapprocher des œuvres de fiction d'Apollinaire, la seconde parce qu'elle illustre les méthodes de travail de l'auteur (Apollinaire ou un autre) et toutes les richesses du « recours aux sources ».

Les trois communications de novembre 2024 qui sont reproduites ici sont parfois délibérément descriptives pour rendre compte d'une diégèse peu connue, souvent prudentes dans leurs analyses mais parfois plus audacieuses et aventureuses quand les convictions prennent le dessus (notamment au sujet de la « paternité » de l'œuvre ou bien des obsessions et fantasmes que le roman laisse paraître). L'Espace de Recherche ERGA a souhaité mettre à disposition du lecteur un certain nombre d'éléments factuels ainsi que des propositions plus personnelles d'interprétation : à lui de se forger son propre avis.

La Rome des Borgia, une histoire romanesque

Daniel Delbreil

UNE PATERNITÉ INCERTAINE

La question de la « paternité » de *La Rome des Borgia*, qui a suscité et suscite toujours des controverses, pourrait être, en soi, une « histoire romanesque »...

Des controverses qui pourraient être dues d'abord à Apollinaire lui-même. En effet, le livre a paru sous son nom dans la Bibliothèque des curieux des frères Briffaut, mais l'on sait que l'écrivain, d'une part a nié en être l'auteur (dans une lettre à Fernand Fleuret de 1913 : « *La Rome des Borgia* n'est pas de moi, cela est d'ailleurs indiqué dans l'Introduction. Je vous l'enverrai bientôt, nonobstant¹ ») et que, d'autre part, dans une lettre à Lou du 26 décembre 1914, il a écrit : « J'ai visité hier le musée de Nîmes pour y voir l'original du portrait de *Lucrèce Borgia* dont la reproduction ornait *mon* livre [nous soulignons] *La Rome des Borgia* paru en 1913 et qui a eu beaucoup de succès². » De toute façon, il ne le mentionne pas dans la liste de ses ouvrages publiés. Controverse (police) également dans la critique apollinarienne puisque d'une part, Michel Décaudin considérant que le livre est presque entièrement de la main de René Dalize, n'a pas retenu ce texte dans son édition des œuvres en prose d'Apollinaire dans la Pléiade en 1977 (v. *Pr* I, 1410-1411) mais que Claude Debon, dans sa thèse soutenue en 1978, ne l'écartait pas de ses analyses ; de même, Jeanne Véron dans sa thèse soutenue en décembre 2022³. De toute façon, ce livre est considéré comme une œuvre « alimentaire » (comme les deux autres textes de la collection) et comme un exercice plus ou moins habile de compilation.

-
1. Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, édition de Victor Martin-Schmets, tome 1, 2015, p. 501.
 2. *Lettres à Lou*, Gallimard, 1969, p. 61. Sur les dates de parution (1913 et 1914), voir *infra* l'article de Jeanne Véron.
 3. Claude Debon-Tournadre, *Guillaume Apollinaire de 1914 à 1918*, Université Paris IV, 1978, p. 448-479. On se reportera également à sa notice « *La Rome des Borgia* » dans le *Dictionnaire Apollinaire*, Honoré Champion, 2019, p. 971-972. Jeanne Véron, *Figuration et transfiguration de l'Histoire dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, Directeur Luc Fraisse, Université de Haute-Alsace, décembre 2022.

La question de la réelle « paternité » de l'œuvre est apparemment insoluble dans l'état actuel des connaissances. Néanmoins, il est légitime de s'interroger sur le fait que le nom d'Apollinaire figure sur la couverture, sur la page de titre et au bas de l'avant-propos de l'ouvrage, légitime donc de réfléchir à la signification de cette curieuse façon d'assumer en apparence et, en même temps, de se défausser. Il conviendrait donc, pour y voir plus clair, de regarder cette *Rome des Borgia* de près et de relever ce qui peut rapprocher ce récit des autres œuvres fictionnelles d'Apollinaire et, en particulier, des deux autres ouvrages de la collection « L'Histoire romanesque », *Les Trois Don Juan* et *La Fin de Babylone*, qui, eux, ont été (même s'il les a jugés sévèrement) explicitement reconnus.

On comprend aisément ce qui a pu retenir l'attention de l'écrivain dans l'histoire des Borgia au tournant des ^{XV}^e et ^{XVI}^e siècles. Ceux-ci, en effet, formaient une famille dont la réputation sulfureuse s'était répandue dès le ^{XVI}^e siècle, bien avant ses représentations littéraires ultérieures. Au ^{XIX}^e siècle, les Borgia sont devenus un thème « à la mode », surtout après la création en 1833 de la pièce de Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*, qui donne une image très particulière de la fille de la famille, et sans doute fort éloignée de la figure de la Lucrèce « historique ». En effet, pour l'histoire de cette famille, la réalité des événements et des personnalités a très vite été débordée par l'affabulation, la légende. Elle était donc toute désignée pour entrer dans une collection mettant en avant dans son titre le « romanesque ».

Cette histoire « romaine », « de bruit et de fureur », de violence et de sexe, de religion et de dépravation, qui fascinait autant qu'elle indignait, ne pouvait laisser indifférent un écrivain comme Apollinaire, né à Rome, marqué par ses origines italiennes et que l'on sait être amateur d'œuvres licencieuses. Bref, cette *Rome des Borgia* pourrait fort bien être « apollinarienne » par son thème, son « esprit » et son mode d'écriture... même si elle n'a pas été rédigée (ou complètement rédigée) par lui.

Il y a donc, dans la production romanesque d'Apollinaire, de curieuses situations. Outre, parfois, la question de l'écriture « à plusieurs », (ou à deux, ce qui pourrait être le cas ici), on y relève des textes non signés (sinon par des initiales) que l'écrivain assume néanmoins, mais avec une certaine discrétion (*Les Onze Mille Verges*), des textes non signés qui lui sont attribués et qui ne sont pas de lui (ou si peu) comme *Les Exploits d'un jeune Don Juan*, des textes signés mais qui sont à peine de lui tant ils sont nourris d'emprunts (*Les Trois Don Juan*), enfin des textes signés par lui mais qui ne seraient pas de sa plume (*La Rome des Borgia*).

UN OUVRAGE D'UNE « COLLECTION » PARTICULIÈRE

La collection « L'Histoire romanesque » regroupe donc trois œuvres au statut générique incertain, sensiblement différentes les unes des autres, mais qui possèdent évidemment de nombreux points communs. Matériellement, techniquement d'abord, les trois ouvrages se présentent de la même façon, manifestant ainsi l'unité et la cohérence de la collection. Le fait marquant, d'un point de vue éditorial — et c'est un trait unique dans la production fictionnelle d'Apollinaire — est la présence, en tête de chacun des chapitres, d'un petit résumé : une façon de guider le lecteur dans le parcours de l'œuvre, d'en marquer « pédagogiquement » les étapes et de souligner le nombre, la richesse et la variété des épisodes. Cette pratique du résumé initial¹ contribue aussi à situer typologiquement ces trois textes, à les placer dans le cadre de la littérature de divertissement et, dans le foisonnement des micro-genres narratifs du XIX^e siècle, à les ranger non loin du roman d'aventures, du roman à épisodes, voire du roman-feuilleton².

Sur le plan de l'écriture, les trois ouvrages se caractérisent par le recours abondant aux « emprunts ». Ils impliquaient, de la part de l'auteur (ou des auteurs), un gros travail de documentation. Cette sollicitation accentuée de textes existants est rendue explicite par le sous-titre du « Don Juan d'Angleterre » (« ... ou le songe de Lord Byron ») ou bien particulièrement évidente dans le « Don Juan d'Espagne » (pour lequel Apollinaire a d'ailleurs directement indiqué ses sources) ; tout lecteur français aurait, de toute façon, reconnu sans peine un démarquage du *Don Juan* de Molière³. La critique apollinarienne (Jean Burgos et Madeleine Boisson notamment) a, depuis longtemps, mis au jour les sources, innombrables, de *La Fin de Babylone* (*Pr I*, 1411). De ce point de vue, le travail de repérage des textes ayant servi à la rédaction de *La Rome des Borgia* aurait pu ne pas être mené dans la mesure où ce livre n'était pas

-
1. Il est à noter cependant que les deux autres ouvrages qu'Apollinaire, en 1918, s'engage à donner aux frères Briffaut pour la série de « » L'Histoire romanesque », *Raspoutine* et *La Femme blanche des Hohenzollern* (*Pr I*, 1436) ne semblent pas devoir comporter (si l'on en croit les fragments conservés) ce type de petit texte en tête de chaque chapitre. La « collection » ne serait pas forcément homogène de ce point de vue-là (mais les deux textes qui viennent d'être évoqués étaient loin d'être prêts pour une publication).
 2. Apollinaire évoque cette éventuelle parenté générique dans sa lettre à Madeleine du 21 octobre 1915 : « J'ai fait cela en m'amusant, mais c'est triste quand même et plus mal payé que les trucs à Willy et aux feuilletonistes sentimentaux » (*Pr I*, 1425).
 3. Cet aveu se trouve dans cette même lettre à Madeleine du 21 octobre 1915 (*Lettres à Madeleine*, Gallimard, 2005, p. 281).

attribué à Apollinaire. Néanmoins ces recherches sur les hypotextes, à l'évidence très nombreux, étaient comme encouragées, et même facilitées, par le narrateur du récit, désigné dans l'avant-propos comme historien renommé, qui ne manque pas, tout au long de son texte, et en bonne rigueur et honnêteté scientifiques, de mentionner que ses développements se fondent sur des textes historiques authentiques et sérieux — qu'il les suive fidèlement ou bien qu'il s'en démarque quand ceux-ci se sont révélés erronés. Certains chercheurs apollinariens ont suivi ses traces¹.

Un autre trait qui rapproche les livres de la collection est le mode stylistique adopté pour traiter deux des thèmes majeurs des ouvrages, la violence et la sexualité, à savoir (et paradoxalement) une certaine retenue. Cette retenue est patente pour *Les Trois Don Juan* — et c'est étonnant pour les aventures d'un séducteur — qui restent extrêmement pudiques (et celles du Don Juan d'Angleterre — Lord Byron oblige — sont même très « romantiques »). Elle se manifeste évidemment beaucoup moins dans *La Fin de Babylone* et dans *La Rome des Borgia* où le narrateur ne recule pas devant les scènes de la plus grande cruauté, physique ou parfois morale, devant des scènes de torture, de meurtres ou de massacres. Ces deux textes affichent une certaine complaisance dans le domaine de l'horreur. Néanmoins, s'ils comportent, l'un et l'autre de nombreuses séquences érotiques, ces récits ne versent pas dans la pornographie. L'auteur (quel qu'il soit) perçoit jusqu'où il peut aller, les limites à ne pas franchir pour que les récits restent acceptables dans le cadre d'une collection destinée à des lecteurs, certes « curieux » et friands des choses du sexe, mais qui ne recherchent pas en premier lieu l'excitation provoquée par un roman pornographique. Le rédacteur a parfaitement intégré les contraintes éditoriales et les consignes qui ont dû être données pour rester en deçà de toute censure éventuelle, et pour éviter le glissement d'un genre littéraire reconnu (le roman historico-érotique) vers la littérature « sous le manteau » : les textes gardent une certaine tenue, même s'ils suggèrent beaucoup. Et, pour ces aspects sexuels, le narrateur, parfois malicieux, sait manier l'ellipse, le sous-entendu, l'euphémisme, la périphrase, la métaphore et faire preuve d'un certain humour²...

-
1. Sur les sources historiques de *La Rome des Borgia*, se reporter, dans la thèse de Jeanne Véron (*op. cit.*) aux pages 274-275 qui renvoient également aux analyses de Claude Debon à ce sujet.
 2. Par exemple, dans la séquence des « trois moines faisant œuvre de chair, en une trinité bizarre réunie à la façon de ces chapelets d'escargots [...] » (p. 4). La pagina-

La Rome des Borgia présente néanmoins une grande originalité formelle par rapport aux deux autres textes de la collection. L'ouvrage s'ouvre, en effet, par un « Avant-propos » et un « Prologue », deux textes liminaires que ne comportent pas les deux autres ouvrages de « L'Histoire romanesque ». Pour le texte « romain », le premier de ces deux péri-textes engage un jeu sur l'identité du responsable du livre ; le second, le « Prologue » (p. 1-6), met en évidence la perspective dominante qui se veut « historique ».

Le préfacier, censé être par son nom la même personne (en l'occurrence, Apollinaire) que celle désignée dans les deux espaces (la couverture et la page de titre) qui précèdent l'avant-propos, et donc être censé être l'auteur du livre, attribue la paternité de l'ouvrage à un autre auteur : non pas à René Dalize, éventuel auteur réel, mais à un « illustre historien ». C'est donc un « Apollinaire contre Apollinaire » qui se met en place, puisque ce préfacier renie ce que disent couverture et page de titre. Deux « instances » de production du texte se confrontent et se contredisent sous le même nom : d'une part l'instance « littéraire » de l'écriture « réelle » du livre telle qu'elle est affichée (mais celle-ci n'est probablement pas la vraie) et une autre instance, le préfacier, appelée elle aussi Apollinaire, mais déjà engagée dans le cadre de la fiction puisqu'elle présente comme authentique et « réelle » une troisième instance (l'historien) qui est censée être le responsable du récit qui va suivre. Le préfacier convoque donc un écrivain imaginaire au détriment du ou des auteurs réels mais un écrivain imaginaire qui, par son statut « professionnel » d'historien, est censé être un écrivain du réel.

Par ces jeux du vrai et du faux, du réel et de l'imaginaire, par le stratagème éculé du manuscrit trouvé (ici, du manuscrit « remis »), l'avant-propos inscrit résolument le récit à venir dans un cadre fictionnel (et le préfacier lui-même est un faux Apollinaire ou, du moins, un Apollinaire déjà inséré dans le cadre d'une fiction). Le livre s'ouvre donc sous le signe de la duplicité, de l'ambiguïté mais aussi dans le cadre d'un jeu entre ce qui doit être « public » (le préfacier insiste sur le fait que l'ouvrage doit être « publi-é ») et ce qui doit être caché (« célé » dit le texte) : le nom de l'illustre historien — comme l'est, sans doute à jamais, celui de l'auteur véritable.

tion de *La Rome des Borgia* donnée dans cet article est celle du *fac simile* de la Maison d'édition MAXTOR, Rungis, septembre 2019 qui reproduit l'édition de 1914 du roman.

On notera que ce type de jeu liminaire de défausse sur un autre « auteur », fréquent dans la tradition romanesque, est très rare chez Apollinaire mais qu'on le trouve à l'ouverture de certains contes comme « Petites recettes de magie moderne » ou « Trains de guerre », par exemple, ou bien, peut-être, dans les préfaces des traductions des *Mémoires d'une chanteuse allemande* — qui offrent des préambules jouant explicitement sur la confusion des identités. En tout cas, ce procédé ludique inscrit pleinement *La Rome des Borgia* dans un cadre de type « romanesque » alors que son prologue s'efforce de le présenter avant tout comme un authentique « livre d'histoire ».

LES SÉDUCTIONS DE L'HISTOIRE

Le titre de la collection joue sur la polysémie du mot « histoire » ainsi que sur celle de l'adjectif « romanesque ». *La Rome des Borgia* raconte bien une « histoire », à savoir un enchaînement d'événements dans le temps, mais c'est une suite d'événements situés dans le passé et donc dans l'Histoire — dans l'Histoire avec un grand H puisqu'il s'agit de celle de Rome et de l'Italie, mais aussi, puisqu'elle raconte parallèlement des faits plus minimes, des éléments de « petite » histoire. De plus, le livre joue à se rapprocher, *via* la « profession » du narrateur supposé, de cette discipline qui étudie ces faits du passé : l'histoire en tant que science humaine. Un même jeu de polysémie concerne le terme « romanesque » qui peut être un adjectif simplement et directement dérivé du substantif « roman » mais qui est surtout utilisé dans une acception plus précise renvoyant à un certain type de romans, à certains récits privilégiant des aventures mouvementées. Histoire et roman peuvent évidemment entretenir des liens étroits mais variés. L'éventail est largement ouvert entre récit historique authentique, strictement documenté, « objectif » et récit de pleine fiction à décor historique. Entre roman historique, chronique historique, histoire romancée ou bien... « histoire romanesque », où situer *La Rome des Borgia*¹ ?

Sur le plan de leur rapport à l'Histoire, les trois récits de la collection ne seraient pas de même nature. Leur centrage n'est pas le même. Dans deux de ces ouvrages, l'Histoire n'est qu'un cadre — et même un cadre

1. Sur cette question complexe de l'écriture ou de la réécriture de l'histoire chez Apollinaire, on se reportera à l'ensemble la thèse de Jeanne Véron, *Figuration et transfiguration de l'Histoire dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, *op cit.* En ce qui concerne *La Rome des Borgia*, on regardera en particulier la section « L'histoire comme cadre : roman historique et histoire romanesque » (p. 272-308).

plutôt lointain dans *Les Trois Don Juan*. Elle est en revanche le sujet même de *La Rome des Borgia* qui prétend être, du moins selon les propos du narrateur, le récit le plus fidèle historiquement, le plus proche de la réalité passée. Cet ouvrage a pour personnages centraux de grandes figures « ayant existé » (qui se trouvent donc « mises en roman », et donc, inévitablement « romancées », et, par-là, transformées¹) alors que les deux autres livres de la collection sont centrés sur les aventures de personnages fictifs, d'une part un jeune Gaulois « embarqué » dans une navigation méditerranéenne et qui se retrouve à Babylone à un moment particulièrement dramatique, d'autre part un personnage appartenant à la tradition littéraire (même s'il peut renvoyer à des « modèles » réels) : un héros devenu mythique, Don Juan, inventé et remodelé par de nombreux écrivains. L'histoire du séducteur comporte selon les auteurs, comme pour tout mythe, de nombreuses variantes (et Apollinaire en prend acte puisqu'il propose « trois Don Juan » dans le même ouvrage) et dont certaines inscrivent les aventures du héros dans un cadre historique reconnaissable (par exemple, le Don Juan d'Angleterre à la cour de Russie de Catherine II)².

La Rome des Borgia est donc originale par son objet même : une « page d'Histoire », qui pourrait être comme un épisode d'une « Chronique des grands siècles de... » l'Italie³. Son narrateur, dans son prologue, réfute toute invention. Le livre serait donc un roman qui se nie en tant que roman (comme Apollinaire se nie en tant qu'auteur) et affiche son dessein, son contrat de « réalité » et d'objectivité dans la relation des événements. À cette fin, l'une de ses deux versions comporte une seconde partie très volumineuse, intitulée « Appendice »

-
1. C'est aussi le cas du roman inachevé d'Apollinaire *Raspoutine* où ce personnage n'est pas évoqué dans son rôle politique, « historique », mais essentiellement dans sa violence et son « art » du knout auquel succombent complaisamment les grandes dames de la société russe.
 2. On remarquera que plusieurs contes ou bien d'autres romans d'Apollinaire, terminés, incomplets ou simplement ébauchés, font un usage semblable de l'Histoire, à savoir l'Histoire comme toile de fond pour les aventures de personnages inventés : c'est le cas de la plupart des récits courts écrits pendant la guerre mais aussi des *Onze Mille Verges* (surtout pour son dénouement avec la guerre russo-japonaise), de *La Femme assise* et de *La Femme blanche des Hohenzollern* (avec la guerre franco-allemande).
 3. Apollinaire a contribué (mais son intervention exacte est difficile à définir) à l'ouvrage paru en 1912 *Chroniques des grands siècles de la France* dans la collection « Pages d'histoire ».

(p. 187-296)¹, une annexe comportant une petite trentaine de « textes et documents » (des micro-récits, des témoignages, des lettres, etc.) censés compléter et authentifier le récit principal².

Le narrateur-historien de *La Rome des Borgia*, qui prend soin, dans son « Prologue » bien séparé du récit principal, d'inscrire les événements qu'il va relater dans le cadre général de la Rome de la Renaissance, adopte une démarche qui se veut impartiale, dépourvue de jugement moral (p. 6) et qui combine deux perspectives : événementielle à travers les actions des principaux personnages, et sociologique à travers un tableau de la société romaine, avec toute sa magnificence et toutes ses dépravations³.

Cette dimension sociologique est évidemment l'un des traits marquants du roman du XIX^e siècle mais elle peut aussi être une tentation pour un Apollinaire romancier désireux de dépeindre les mœurs du temps. À travers ses récits ancrés dans l'Histoire transparaît chez lui la double conception d'une Histoire faite par les « hommes [ou femmes] illustres » et celle d'une Histoire, d'une société, d'une civilisation qui « font » les individus qui vont l'incarner, en devenir les emblèmes. Les Borgia, famille aux personnalités très fortes et « agissantes » sur les événements historiques, sont également le « produit » de leur temps.

La Rome des Borgia se présente comme « tableau d'époque » et, comme *La Fin de Babylone*, associe le luxe et la luxure. Dans des décors fastueux, ces deux récits se plaisent à évoquer des moments de jouissances exacerbées inséparables souvent de la plus grande cruauté. Ils expriment tous deux une urgence à profiter sans retenue de tous les plaisirs de la vie et, pour ce qui est du roman babylonien, avant une « fin », une mort ressenties comme imminentes et inévitables⁴. Sans être inscrite dans la série de « L'Histoire romanesque », sans être aussi

-
1. On se reportera, *infra*, à l'article de Jeanne Véron sur cet « Appendice » et les sources de *La Rome des Borgia*.
 2. À l'opposé de celui de *La Rome des Borgia*, le narrateur de *La Fin de Babylone*, extérieur à l'action, n'affiche aucune volonté « historiciste ». Néanmoins, il met en scène plusieurs personnages qui racontent de longues histoires, parmi lesquelles celle du peuple juif : ils font donc office, à leur façon, d'historiens.
 3. Ce qui permet à Jeanne Véron de dire : « *La Rome des Borgia* est l'ouvrage qui correspond le plus aux codes du roman historique tel qu'il s'est constitué et développé au XIX^e siècle » (*op. cit.*, p. 305).
 4. Jeanne Véron écrit à juste titre : « [...] orgie et violence comptent parmi les mamelles des romans historiques apollinariens » (*op. cit.*, p. 282).

violente et érotisée, *La Femme assise* comporte des points communs avec ces deux romans de la collection. Par son arrière-plan historique (la guerre) ainsi que par sa perspective souvent sociologique (les mœurs relâchées et « libres » de la micro-société parisienne, brillante et « folle », des années de l'avant-guerre), ce récit se rapproche de *La Rome des Borgia*. Ce texte inachevé ne se veut pas, lui non plus, véritablement « roman » ; il se revendique comme « chronique » selon les indications de son sous-titre, « Chronique de France et d'Amérique » et de son sur-titre « Mœurs et merveilles du temps ». Tout le début de ce roman, fondé sur des textes journalistiques, évoque les splendeurs et l'effervescence de la vie parisienne en 1914, avant le conflit, avant la fin d'un certain mode de vie, avant la fin d'un certain monde. À l'époque des Borgia, Rome est également au faîte de sa splendeur mais sa laideur morale n'a jamais été aussi grande... qui annonce peut-être une décadence et une « fin » à venir. En fait, *La Rome des Borgia* (1913) comme *La Fin de Babylone* (1914) et comme *La Femme assise* (1917-1918) semblent converger pour révéler un regard inquiet d'Apollinaire sur ces civilisations dont l'éclat pourrait être le signe annonciateur d'un déclin voire d'un effondrement prochains. Apollinaire est conscient, comme le dit Paul Valéry, que les civilisations sont mortelles.

LES SÉDUCTIONS DU « ROMANESQUE »

Apollinaire et le romanesque

Apollinaire, en tant que lecteur de romans — et amateur de romans « populaires¹ » — mais aussi en tant que « critique de romans² » ou en tant que romancier, est sensible au « romanesque » entendu comme hyperbolisation de l'intrigue, des comportements et des sentiments de personnages hauts en couleur, le tout dans un cadre « dépaysant » pour le lectorat ciblé³. Il est à noter que, dans les dernières années du XIX^e siècle, la question de la nature et de la valeur du « romanesque » est au cœur de débats vigoureux entre les critiques ainsi qu'entre les romanciers eux-mêmes. Illustrent ces controverses et polémiques des articles et enquêtes parus en 1891 dans des journaux comme *Le Figaro* et *Le Gau-*

-
1. Voir la notice « Romanciers populaires », signée Daniel Compère, dans le *Dictionnaire Apollinaire*, op. cit., p. 965-966.
 2. Rappelons qu'Apollinaire a tenu dans *La Phalange* de mars 1908 à mars 1909 une « Chronique des romans » (Pr II, 1113-1152).
 3. Ce sont les critères les plus couramment reconnus pour caractériser le « romanesque ».

lois — sans même parler de la célèbre enquête de Jules Huret¹. La collection parue chez les frères Briffaut, « L'Histoire romanesque », confirmerait le retour en grâce et le grand succès public de ce type de récit à la fin d'un siècle qui a vu le triomphe du roman réaliste et naturaliste.

Aspects du romanesque

Il est clair que la vie tumultueuse de la famille Borgia offrait tous les ingrédients propres au romanesque. À commencer par le « romanesque d'intrigue » dont le plus bel exemple serait donné, dans *La Rome des Borgia*, par le sort de Jean Sforza, le mari de Lucrèce, que son père et son frère veulent éliminer, mais qui s'échappe à cheval, que l'on croit mort (un homme a bien été tué — mais ce n'était pas lui ; par ruse, Jean Sforza avait échappé à ses assassins) et il réapparaît pour défier la famille rivale (chapitre II). Et le narrateur, qui ne se cache pas, se plaît, avec une certaine malice, avec des effets d'annonce ou des « effets retard », à tenir en haleine son lecteur et à jouer avec les différentes possibilités que lui offre sa « fonction de régie » dans la conduite de son texte.

Comme dans tout bon roman d'aventures, les différentes dimensions de l'intrigue s'entrecroisent. Et, chez les Borgia, se mêlent politique, religion et dépravation. Le « romanesque politique » de *La Rome des Borgia* tient au récit des manigances, alliances, déchirements et trahisons d'une famille pour accéder et se maintenir au pouvoir. La famille Borgia est inséparable de l'idée de violence. Arriver au pouvoir, accentuer son pouvoir, s'y maintenir supposent la « manière forte » : meurtres en tous genres et par tous moyens. Le « règne » des Borgia illustre également la situation très complexe de l'Italie de la Renaissance avec sa myriade de petites entités, de petites cités, de petits états jaloux les uns des autres — et déchirés par de perpétuels conflits, internes (intra-italiens) et externes (notamment avec la France au moment des guerres d'Italie)². Ce qu'a perçu Apollinaire à travers ce qu'il a pu lire de la politique italienne au tournant des XV^e et XVI^e siècles n'a pu que ren-

-
1. On se reportera à l'ouvrage *Enquête sur le roman romanesque (Le Gaulois 1891)*, présentée par Jean-Marie Seillan, coll. Romanesque, 2, Centre d'Études du roman et du romanesque de l'université de Picardie, 2005. — On lira en particulier l'article de Jean-Marie Seillan, « Ce qu'on appelait romanesque en 1891 » (p. 139-177).
 2. Cette dimension politique n'est pas vraiment présente dans les deux autres textes de la collection des frères Briffaut.

forcer ses préventions à l'égard de la politique en général qu'il juge souvent très sévèrement (« haïssable, mensongère, stérile et néfaste », a-t-il pu dire) même si, il est vrai, elle a atteint à cette époque-là, en Italie, un point de violence extrême sans commune mesure avec ce qui se passe en France à l'orée du ^{xx}e siècle.

Chez les Borgia, politique et religion, pouvoirs politique et religieux sont inséparables. Devenir pape est affaire d'influence entre les grandes familles italiennes — sans rapport aucun avec les questions de « qualité » religieuse ou de spiritualité de la personne intronisée. Devenir pape est aussi une manière d'asseoir sa puissance et de s'enrichir (par exemple, *via* la vente des « indulgences »). Tous les personnages de *La Rome des Borgia*, des plus hauts dignitaires de l'Église jusqu'aux couches populaires de la société et aux prostituées (il y a une « sainte putain », la « Vespa », dans le chapitre X) sont marqués par la religion, qu'elle soit pour les uns un simple instrument de pouvoir, pour les autres un mélange de foi sincère et de superstition. Et certains protagonistes avouent même la détester...

Dépravation enfin : la débauche est généralisée dans la haute société romaine et dans la société ecclésiastique (hauts dignitaires comme bas clergé, couvents de femmes ou d'hommes, simples prêtres). Les Borgia sont aussi de hauts dignitaires religieux (cardinaux ou pape) dépravés, et peut-être plus que les autres du fait de turpitudes intra-familiales. Le narrateur-historien de *La Rome des Borgia* insiste néanmoins dans son prologue sur le fait que son texte n'est pas une attaque contre la religion mais un simple constat de l'état de l'Église à un certain moment de son histoire en Italie.

La mise en scène des mœurs dissolues des ecclésiastiques n'est évidemment pas une nouveauté dans l'ensemble de l'œuvre d'Apollinaire. Reprenant une très ancienne tradition littéraire de la satire anticléricale, le conteur et le romancier se plaisent à mettre en scène des prêtres, moines, prélats bien loin de respecter une morale religieuse stricte, en particulier en matière de tempérance et de chasteté (on pense évidemment à certains protagonistes de *L'Hérésiarque et Cie*). Au ^{xvi}e siècle, personne ne s'étonne de voir des religieux céder aux excès de nourriture et de boisson, succomber aux tentations de la chair, personne ne s'offusque du fait que les cardinaux — et même le pape (ici, Alexandre VI avec Julia Farnèse) — aient des maîtresses et des enfants. Ce qui plaît le plus à Apollinaire, c'est de montrer les contradictions des hommes d'Église, en matière de foi (les « hérésies », en un sens élargi) mais surtout dans leurs comportements : ils sont « [...] pareil[s] à tous les

hommes, pécheurs et saints, quand ils ne sont pas criminels et martyrs » (à propos de l'hérésiarque Benedetto Orfei, *Pr I*, 118).

Le « romanesque » sanglant d'une famille

Notons d'abord qu'Apollinaire, dans l'ensemble de sa prose d'imagination, ne s'est guère proposé de raconter l'histoire d'une famille entière même si, chez lui, l'idée de « sang », de lignée, est importante (dans sa correspondance, par exemple, il célèbre avec fierté le sang polonais de sa mère et donc le sien propre). Cette rareté du motif de la famille dans les œuvres proprement apollinariennes est intéressante en soi. Il y a, certes, la famille « vertueuse » de Pertinax Restif qui offre l'image exceptionnelle d'une famille dont l'histoire remonterait à l'Antiquité et qui serait illustrée par des personnalités célèbres ; c'est aussi une famille complète et structurée avec père, mère, enfants (frère et sœur) alors que celle de Giovanni Moroni se révèle être une simple famille d'adoption et que la famille Muscade pleure sa fille qu'elle a perdue. Cette discrétion du motif n'implique pas, loin s'en faut, l'absence de la thématique familiale illustrée notamment par l'image de la famille monoparentale (« Le Repas », *Po*, 669, ou par la situation familiale de l'enfant Croniamantal), parfois par la question de la fratrie (avec l'image d'Albert) et surtout par la question récurrente de la filiation (la filiation sans famille, l'enfant sans père, comme Merlin).

La Rome des Borgia conte l'histoire d'une famille au destin politique exceptionnel devenue l'emblème de cette société romaine brillante et corrompue mais c'est surtout l'histoire d'une famille à la fois unie et déchirée par le sang, par les amours interdits et par des rivalités voire des haines internes exacerbées ; en fait, une famille qui rejoindrait les familles maudites de la littérature antique. Le « romanesque » de *La Rome des Borgia* s'adosse à de grandes figures mythologiques et prend inévitablement pour Apollinaire une dimension tragique.

Les Borgia, père et enfants, sont des personnalités marquantes dont le narrateur se plaît à faire des portraits détaillés : de grands personnages historiques qui sont, en eux-mêmes, de vrais héros de roman. Il est à noter que cette famille, dans le roman, est privée de figure maternelle dominante. La Vannozza, la mère des trois enfants Borgia, François, César et Lucrèce, est un personnage relativement secondaire, même si elle prépare le poison (p. 41-45) et organise des orgies de cardinaux (chapitre III) ; elle offre néanmoins une figure très sombre de mère criminelle et, en tant que courtisane, de mère catin. La famille est

dirigée par une figure doublement paternelle — *il papa* et le père de famille — le cardinal Rodrigue Borgia qui devient le pape Alexandre VI en 1492. Et ce pape, pour parvenir au pouvoir, pour s'y maintenir et accroître sa fortune n'hésite pas à éliminer ses rivaux potentiels ou ceux qui gênent ses desseins.

Le roman fait apparaître des passions intra-familiales très fortes. Elles se cristallisent d'abord sur le frère le plus « humain », c'est-à-dire le plus faible dans un milieu marqué par la violence : François est trop aimé par le père et par la sœur (pour qui il nourrit une affection très pure, p. 54), ce que ne peut supporter César Borgia¹. Par jalousie, il le fait assassiner (chapitre IV), ce qui renvoie à des rivalités fraternelles mythiques comme celles de Caïn et Abel (p. 111) ou d'Étéocle et Polynice, « frères ennemis ».

César est la personnalité la plus marquante ; c'est un homme sensuel au cynisme politique constant (il est le modèle du « Prince » de Machiavel, p. 2), un être dévoré par l'ambition et à la cruauté sans limite (ses hommes de main assassinent tous les ennemis ou supposés tels : par le poignard, par étouffement et surtout par le poison, la « *cantarella* », qui devient comme la « signature » criminelle des Borgia). Ce type de personnage violent, sensuel et sans scrupules n'est pas sans écho dans l'œuvre d'Apollinaire. César Borgia est animé par un rêve de toute-puissance. Ce rêve passe par la domination « politique » des hommes², mais aussi par celle des femmes, qu'il considère — à l'image de Don Juan — comme de simples objets sexuels pour satisfaire ses pulsions. Même si, lui, ne pratique pas toutes les formes de sexualité, il n'est pas sans ressembler par son absence de tout sens moral, sa brutalité extrême, à un autre « prince », roumain à défaut d'être romain, le hospodar héréditaire Vibescu, autre héros de l'exaltation de la virilité, de la puissance (uniquement sexuelle dans son cas) infinie qui le pousse à un défi insensé qui ne peut que le conduire à l'échec et à la mort.

À côté de lui, en face de lui, contre lui parfois, se dresse sa sœur Lucrèce. Une Borgia à la personnalité controversée à propos de laquelle réalité historique et légende se mêlent étroitement. Le narrateur de *La Rome des Borgia* en brosse un portrait contrasté : à la fois victime et

-
1. « De ce moment, il pensa que décidément la famille Borgia commençait d'être trop nombreuse... » (p. 47).
 2. L'artiste-aventurier Ignace d'Ormesan rêve lui aussi à une toute-puissance politique sur le peuple juif dans « Le Toucher à distance ».

coupable¹. Est-elle aussi perversie, aussi sensuelle et cruelle que les autres membres de sa famille ? Ou bien est-elle surtout le jouet des hommes tout-puissants ? Est-elle obéissante et soumise ou bien complaisante (jusque dans sa sexualité) et solidaire des siens, fière de son sang et de sa race ? Intelligente et cultivée (elle tient un salon littéraire, chapitre v), elle subit, certes, le joug de sa famille mais elle peut se révolter, désobéissant à son frère, évitant à son mari, Jean Sforza, d'être assassiné. Elle sait aussi jouer de ses charmes pour obtenir ce qu'elle veut de la part de son père et organiser des fêtes sensuelles où seront perfidement châtiés, empoisonnés, infectés, ceux et celles qui s'opposent à elle (chapitre vi) : « Elle ne projetait pas ses excès par goût [...] mais par fierté, par ambition d'être puissante malgré tout » (p. 89).

Ce type de personnage féminin, ambivalent, ne pouvait que fasciner Apollinaire qui, dans son œuvre, a mis en scène certaines femmes sensuelles, violentes, dominatrices, voire sanguinaires et meurtrières. La plus terrifiante d'entre elles est évidemment l'infirmière polonaise des *Onze Mille Verges* qui « soigne », torture et achève les prisonniers russes pour venger sa race. Sans atteindre ce degré d'horreur, sans avoir besoin de tuer physiquement ou directement, d'autres héroïnes apollinairiennes inversent par ruse, en usant de leurs charmes au besoin (Macarée, Marianne Garadan « l'aventurière », par exemple), le rapport de force entre hommes et femmes. Elles profitent notamment du trouble de la guerre et de l'autodestruction des « mâles ». Elvire Goulot, l'héroïne de *La Femme assise*, jouet sexuel des hommes dans sa jeunesse, parvient à s'en libérer et à les soumettre, se constituant un harem des deux sexes et instaurant un ordre social nouveau. Les Lucrèce ont-elles triomphé des César ?

ROMAN D'UNE FAMILLE ET « ROMAN FAMILIAL »

Apollinaire serait fasciné par l'histoire de la famille Borgia car il la ressentirait comme une représentation fantasmatique des liens familiaux ; elle combine, en effet, passions, frustrations, rejets, violence et meurtres, avec, outre le fratricide, la dimension latente du parricide et celle, explicite, de l'inceste...

-
1. En fait, et historiquement, Alexandre VI, le père, et César, le fils, l'utilisaient comme instrument de leur politique et de leurs ambitions. Ils préparaient ses différents mariages, écartant au besoin un premier mari devenu importun, choisissant les suivants pour des raisons politiques et pour des alliances (sans cesse changeantes, d'ailleurs).

Vœu de parricide d'abord. Entre le père et le fils, les tensions sont très intenses, mais tous deux savent qu'ils doivent rester liés pour maintenir leur pouvoir ; ils se tiennent l'un l'autre, la chute de l'un entraînerait celle de l'autre, mais la tentation du parricide est présente chez César qui ne supporte pas ce qu'il doit à son père : « Dis-toi que si tu meurs, tous se jetteront sur moi comme des chiens [...] mais, si je meurs, tu perds ton bras droit... ; [...] le Diable c'est toi : le Taureau c'est moi. Méfie-toi que quelqu'un un jour veuille couper au taureau ses cornes » (p. 121).

Inceste ensuite. Ce que l'Histoire ou la légende ont retenu des Borgia, ce qui est devenu, avec les crimes, l'emblème même des abominations de cette famille maudite, ce sont les relations incestueuses qu'on leur prête, à tort ou à raison, et que le roman ne peut que reprendre et illustrer. Des relations coupables sont suggérées entre César et sa mère par la mention de baisers appuyés (p. 10) ; elles sont évoquées directement en ce qui concerne César et sa sœur. Le narrateur souligne les pulsions sexuelles de César envers Lucrèce (p. 47) et, lors d'un combat au corps à corps (lorsque Lucrèce veut protéger la fuite de son mari), celle-ci doit céder au désir de son frère enflammé par leur proximité charnelle (p. 29-32). Ces relations incestueuses sont évoquées par deux fois entre le père (le pape) et sa fille : la première fois, l'inceste, sur le point d'être perpétré, est interrompu par l'arrivée d'intrus (p. 93-94) — et il sera l'objet d'un pacte de silence entre les deux personnes ; la seconde fois, il est consommé à la faveur d'une confusion d'identité lors d'une fête déguisée. Le pape croit d'abord étreindre sa maîtresse Julie Farnèse, mais il ne peut résister à l'appel de la chair même quand il reconnaît sa fille (p. 157-158). Ces incestes sont subis par Lucrèce, certes, mais, dans une certaine mesure, ils sont acceptés et semblent même lui procurer quelques satisfactions sexuelles...

Ces séquences scabreuses conduisent à poser la question de l'inceste pour Apollinaire et de sa représentation dans son œuvre. N'est-ce pas une sorte de tabou pour lui ? Certes, il y a inceste entre Roger et sa sœur (et avec sa tante) dans *Les Exploits d'un jeune Don Juan* mais on sait maintenant que ce roman est pour l'essentiel une traduction fidèle et qu'Apollinaire n'a pas repris dans le roman-source allemand une séquence où l'inceste mère-fils était suggéré. Et il n'est jamais question d'inceste dans le comportement sexuel débridé de Vibescu (qui est d'ailleurs dépourvu de tout lien familial dans *Les Onze Mille verges*)¹. Le

1. À moins de considérer que, dans un cadre fantasmagorique, l'infirmière polonaise au visage « angélique », est une figure maternelle.

seul texte où il en est question de façon explicite d'inceste est donc « Histoire d'une famille vertueuse... ». Il s'agit de l'inceste sororal, le moins « grave », peut-être, le moins inadmissible socialement, l'inceste des pharaons (la « sœur-épouse »), qui préserve la pureté du sang de la famille et dont Pertinax Restif se flatte et fait l'éloge : « Et je vis heureusement, vertueusement, élevant ces enfants que m'a donnés mon épouse, ma sœur » (*Pr I*, 184). Le je-narrateur du conte de *L'Hérésiarque et Cie* en est troublé (« Tout devint trouble, opalin autour de moi », *ibid.*) mais il s'abstient de toute condamnation morale. De toute façon, cet inceste heureux¹, gage d'une vie familiale réussie, est l'exact contraire des viols incestueux de *La Rome des Borgia*.

POUR CONCLURE

Il existe encore, concernant les écrits d'Apollinaire, certaines zones d'ombre. Pour les écrits journalistiques, par exemple, l'utilisation récurrente des pseudonymes² rend souvent difficile l'attribution exacte des textes ; des flottements ont pu exister pour certains poèmes et la prose de fiction recèle plusieurs « paternités » incertaines. On a cru longtemps que les *Exploits d'un jeune Don Juan* étaient son deuxième roman pornographique alors qu'il n'en était (au mieux) que le traducteur³. Son rôle dans les traductions des *Mémoires d'une chanteuse allemande* est en train d'être précisé⁴. *La Rome des Borgia*, vrai ou faux texte d'Apollinaire, n'est donc pas un cas unique, mais c'est probablement le cas qui peut le toucher de plus près dans sa vie personnelle et les fantasmes

-
1. Dans un poème à Lou, Apollinaire écrit : « Je voudrais que tu sois ma sœur pour t'aimer incestueusement » (*Po*, 445).
 2. Voir, par exemple, la notice « Pseudonymes » signée Pierre Caizergues, dans le *Dictionnaire Apollinaire* (*op. cit.*, p. 855-858).
 3. Se reporter à l'article de Helmut Werner, « *Les Exploits d'un jeune Don Juan* : un vieux problème résolu », dans *Que vlo-ve ?*, 4^e série, n° 12, octobre-décembre 2000, p. 120 et à celui de Christa Dohmann, « *Les Exploits d'un jeune Don Juan* : une traduction par Apollinaire de *Kinder-Geilheit – Geständnisse eines Knaben* », revue *Apollinaire* n° 22, avril 2021, p. 51-63. Voir aussi sa communication au colloque de Stavelot de septembre 2018 : « Apollinaire pornographe ? Le jeune Don Juan, la chanteuse allemande et Guillaume Apollinaire », dans *Cent ans et après. L'ombre lumineuse d'Apollinaire*, Presses Universitaires de Liège, mai 2013, p. 307-321.
 4. Dans sa communication au colloque de Stavelot de 2023, « Les deux traductions des *Mémoires d'une chanteuse allemande* », Christa Dohmann a démontré qu'Apollinaire a sans doute été l'auteur d'une des préfaces, en principe simplement traduite (colloque « Apollinaire et les cinq sens », Actes à paraître).

familiaux qui s'y déploient ne pourraient qu'encourager une lecture psychanalytique de cette œuvre¹.

Quoi qu'il en soit du véritable (des véritables) auteur(s) du livre, ce que l'on peut retenir de ce récit qui ne veut pas être un roman, à la publication duquel Apollinaire a été mêlé d'une façon qui reste à définir (preuve à l'appui si cela est possible), est qu'il se passe à Rome, qu'il tourne entièrement autour du Vatican, met en scène des religieux haut placés, et leurs maîtresses, des courtisanes qui leur donnent le plaisir et parfois, des enfants. Il est évidemment tentant d'extrapoler et de mettre ces comportements en rapport avec la famille d'Apollinaire. Faut-il rappeler la figure de son grand-père, homme violent et imprévisible, camérier du Vatican (*Cameriere d'Onore di Spada e Coppa*, un dignitaire de la Maison Pontificale) de 1868 à 1878², ce que l'on dit parfois de la vie dissolue de sa grand-mère Julia, une Italienne russifiée, et, surtout, ce que l'on peut savoir — ou plutôt deviner — de la vie, probablement galante, de sa mère à Rome et dans les États du pape³ ? L'autofiction qu'est « Le Poète assassiné » propose une scène très sensuelle d'une future mère, Macarée, avec un cardinal romain dans le but d'obtenir une audience et une bénédiction d'il *papa* (chapitre V, « Papauté »). On sait qu'Apollinaire a pu évoquer oralement, devant des amis, certains de ses géniteurs possibles et que ces amis lui trouvaient des gestes ou des allures d'ecclésiastique. Il est difficile d'imaginer qu'il se soit tourné, *via* les Borgia, vers la cour pontificale sans quelques arrière-pensées...

-
1. Voir, *infra*, l'article d'Elena Fernandez-Miranda.
 2. Voir la section « Camérier du pape » dans le chapitre « D'Apollinaire à Apollinaire ou la saga des Kostrowitzky » de la biographie ébauchée par Michel Décaudin et publiée dans le numéro 1 de la revue *Apollinaire*, éditions Calliopées, 2007, p. 22-24.
 3. Nous nous référons aux suppositions, prudentes mais argumentées, de Michel Décaudin dans sa biographie restée inachevée (v. *Apollinaire* 1, p. 26). Une question reste insoluble : que pouvait savoir Apollinaire de ses origines, du tempérament et des comportements violents de son grand-père, voire des frasques éventuelles de sa grand-mère pour ne pas parler de celles de sa mère ? À partir de ce qu'il a pu apprendre, il a beaucoup fantasmé.

Fantasmes et pulsions inconscientes dans *La Rome des Borgia*

Elena Fernandez-Miranda

Si l'on considère, malgré les incertitudes qui subsistent, qu'Apollinaire est bien l'auteur de *La Rome des Borgia*, ou, au moins, qu'il a pris une large part dans l'écriture et la publication de ce roman, je dois dire que je n'ai jamais lu, dans l'ensemble de son œuvre, un livre qui m'ait impressionné autant que celui-ci en ce qui concerne l'importance de la famille. Ce récit fait entendre, comme je ne l'ai perçu nulle part ailleurs, le cri désespéré d'un homme, en l'occurrence le pape Alexandre VI, pour avoir perdu les siens : son fils préféré, François (qui en réalité s'appelait Jean), assassiné par son frère César, et sa fille Lucrece, qui s'est détachée de lui. Il va essayer de s'accrocher aux cardinaux comme s'ils étaient sa famille, mais ceux-ci vont s'enfuir, ayant peur de lui et des conséquences de ses confessions. Il va alors s'attacher à César, son autre fils, qu'il aime aussi beaucoup, le seul fils qui lui reste, même s'il a tué François.

LE DRAME D'UNE FAMILLE

Le pape Alexandre est un homme qui a désespérément besoin d'une famille : peut-être Apollinaire désirait-il aussi avoir une vraie famille, mais il n'avait que celle, déstructurée et toxique, que formaient sa mère et son frère. Nous voyons, par exemple dans leurs lettres¹, la manière très dure avec laquelle tous deux s'adressent à lui pendant son séjour en Allemagne.

Sur la quatrième de couverture de certaines éditions récentes de *La Rome des Borgia*, il est indiqué qu'Apollinaire aurait rédigé ce « roman historique » avec la collaboration de son ami René Dalize... Ce dernier pourrait même être le rédacteur principal du roman... Quoi qu'il en soit de cette question toujours ouverte, il s'agit bien d'un roman dont la base, le cadre sont historiques, avec beaucoup de faits et de personnages

1. Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec son frère et sa mère*, Librairie José Corti, 1987.

ayant vraiment existé. Cependant, comme le font souvent les écrivains dans leurs romans, l'auteur superpose parfois aux faits réels, peut-être de manière inconsciente, certaines expériences de sa propre vie, ses peurs, ses fantasmes et son imagination. L'histoire dramatique de la famille Borgia est un sujet historique qui, sûrement, a interpellé Apollinaire : le roman se déroule en Italie lorsqu'elle était en proie à de nombreux conflits, lorsqu'elle était un lieu de débauche et de violences incessantes. Cette histoire n'a pu qu'éveiller en lui quelques-uns de ses fantasmes et obsessions qu'il a manifestés, par exemple, dans *Les Onze Mille Verges*.

En tout cas, les pulsions et les fantasmes que les différents écrivains déversent dans leurs romans ont normalement leurs origines dans leur propre vie et, souvent, dans les relations avec leurs parents pendant leur enfance. Ce pourrait être le cas de ce livre, où l'accent est mis sur la violence et la cruauté de César, l'un des deux fils du Pape Alexandre VI, ou bien sur celle d'autres personnages ; une violence qui imprègne aussi beaucoup de récits d'Apollinaire, et qui a peut-être son origine dans celle que sa mère a pu exercer sur lui pendant son enfance.

De plus, il est constamment fait allusion dans ce livre à la jalousie cachée, sournoise, de César envers son frère François, le Duc de Gandie, qui était le préféré de son père, le pape : une jalousie qui conduira au meurtre. La mise en exergue de cette jalousie entre les deux frères Borgia aurait-elle ses origines dans celle, enfouie, cachée, que Wilhelm-Guillaume aurait nourrie envers son frère Albert, le favori de sa mère ?

Cette jalousie contenue, nous la voyons aussi chez Apollinaire envers Toutou, le compagnon de son amante Lou, vers lequel, comme il le fait pour son frère, il montre une grande affection (comme nous voyons dans les lettres à Lou) même si, sans doute, la jalousie le rongait : « Mon amour exquis, donne-moi aussi des nouvelles de Toutou, qui par son amour pour toi et par celui que tu as pour lui est désormais pour moi une partie de moi-même » (Nîmes, 23 décembre 1914)¹. Parfois, cependant, il exprime sa jalousie à cause de la préférence de Lou pour Toutou : « J'aime beaucoup Toutou [...] mais je souffre un peu [...] d'être toujours la cinquième roue à ta voiture... » (lettre du 17 mars 1915)².

Le premier chapitre de *La Rome des Borgia* évoque d'emblée cette jalousie de César. Il critique ouvertement son frère en soulignant que,

1. Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, Gallimard, 1969, p. 51.

2. *Ibid.*, p. 206.

pendant que les Français entraient à Rome, il était avec des putains et riait avec elles (p. 9)¹ : « Il [César] accompagna son frère d'un regard chargé de mépris et de haine » (p. 13) ; et le narrateur ajoute que François était le préféré de son père et son gonfalonier...

On rapprochera cette préférence de celle qu'avait la mère d'Apollinaire pour Albert, et que nous voyons, par exemple, quand, après sa mort, elle va prendre les livres de Guillaume au *Mercur de France*, comme le raconte Léautaud dans son journal. Elle dira qu'Albert était très sérieux et très bon fils, qu'il écrivait très bien et rédigeait des articles pour un journal financier. En revanche, Wilhelm, lui, aurait été un fils peu attentionné, très intéressé et souvent emporté, toujours à demander de l'argent mais pas prêt à en donner...

Dans ce livre, nous voyons aussi les vices des cardinaux, leur addiction aux prostituées dont ils profitaient... Peut-on aller jusqu'à dire que le Vatican à l'époque de la Renaissance était un grand lupanar ? Doit-on faire un rapprochement avec la mère d'Apollinaire qui aurait été, comme certains l'affirment, une courtisane du Vatican ? En tout cas, il est prouvé qu'elle avait été une courtisane à Monaco et qu'elle était extrêmement violente. Un rapport conservé dans les archives de la Principauté le dit clairement : « Le 14 mars 1896, vers minuit, une rixe met aux prises [...] deux "femmes galantes" qui commençaient à se jeter à la tête des verres et des bouteilles » : l'une est Olga, l'autre une certaine Bertanenco... Olga est présentée comme pourvue d'un caractère agressif (comme celui de César dans ce livre) et elle avait déjà eu, l'année d'avant, avec une autre femme, une scène du même genre... « Olga Kostrowitzky a un caractère détestablement violent²... »

La violence de sa mère³, qui sans doute l'a beaucoup marqué⁴, pourrait être retrouvée chez certaines figures féminines de ce livre et, d'une façon plus générale, dans le comportement très brutal de la plupart des

-
1. Les références de *La Rome des Borgia* sont données dans le *reprint* de l'édition originale de la Bibliothèque des Curieux (1914), Maison d'édition MAXTOR, Rungis, septembre 2019.
 2. Jean-Jacques Pauvert, *Apollinaire et Monaco*. Monaco, Éditions du Rocher, 1999. p. 38.
 3. Dans le conte autobiographique « Giovanni Moroni », la mère corrige sévèrement son enfant : « » Et la bonne Attilia me gratifiait de taloches que j'essayais de parer en criaillant et sanglotant désespérément » (*Pr I*, 321).
 4. On pourra se reporter à ce sujet à nos deux ouvrages : *Les Secrets de Guillaume Apollinaire*, éditions Persée, 2016 et *Les Fantômes d'Apollinaire*, Préface de Raymond Jean, Espaces littéraires, L'Harmattan, 2019.

protagonistes. D'un autre côté, sa mère devait bien connaître les menus détails du Vatican, puisque son père avait été camérier de Pie IX, et, sûrement, il avait dû lui raconter des histoires sur ce qui s'y passait... Et son père, un émigrant sans grand appui, aurait bien pu emmener sa fille comme prostituée au Vatican, comme certains le disent. Dès lors, serait-il possible qu'Apollinaire soit le fils d'un cardinal, d'un évêque ou d'un curé du Vatican ? Peut-être... Et si c'était le cas, cela aurait été un secret bien gardé par la mère et le fils.

En tout cas, il doit y avoir une raison pour qu'Apollinaire se soit intéressé à ce point aux Borgia : un sujet qui, étant donné la violence qui régnait dans cette famille, l'a, à l'évidence, fasciné.

Beaucoup d'autres éléments seraient à retenir qui renforceraient cet intérêt ; l'aspect sanguinaire des Borgia (dans ce roman, le sang coule partout, comme dans *Les Onze Mille Verges*), des tortures atroces comme l'empalement, que nous voyons aussi dans d'autres récits apollinariens, ou encore l'obsession pour la nourriture illustrée dans ce roman, comme dans nombre d'autres œuvres, avec beaucoup de détails (cette obsession date sûrement de son enfance¹, et que sa mère connaissait bien puisqu'elle lui préparait de bons plats pour qu'il vienne lui rendre visite)².

UN ROMAN DE LA VIOLENCE

Essayons d'avoir confirmation de tout cela en parcourant rapidement l'ensemble de *La Rome des Borgia*.

Chapitre premier. Comme je viens de le dire, apparaît d'emblée la jalousie de César envers son frère François, une jalousie qui va être présente tout au long du livre.

La mère des enfants du pape, César, François et Lucrèce, la Vannozza, affirme que les Cardinaux Orsini et Caraffa admiraient beaucoup François ainsi que le portrait d'Alexandre VI qui avait été brossé (p. 16). Ils disaient qu'il lui ressemblait... La Vannozza ajoute que César les regardait avec des regards chargés de haine, tandis que son père frémissait d'orgueil devant les cardinaux parce qu'il avait été très beau dans sa jeunesse (p. 17).

-
1. Dans « Giovanni Moroni », l'enfant se régale d'amandes, de dragées et de bonbons (*Pr I*, 321).
 2. Voir Geneviève Dormann, *La Gourmandise de Guillaume Apollinaire*, Albin Michel.

Apparemment, François ressemblait au pape quand il était jeune et le pape aimait beaucoup cette ressemblance.... Peut-être Angélica aimait-elle son fils Albert parce qu'elle pensait qu'il lui ressemblait...

La Vannozza affirme aussi que, chaque fois que César se trouverait devant François, il serait « effacé ». Elle lui disait : « Mais tu n'as pas la même beauté, toi [...] avec tes yeux sombres comme la nuit [...] (*ibid.*). Peut-être Apollinaire avait-il entendu des mots semblables dans la bouche de sa mère...

Chapitre II. Nous voyons déjà la terrible violence de César lorsque les Français entrent dans Rome. César et ses soldats massacrent tout un poste de Français et il empale un des soldats : « Soudain [il] lui arrachait sa pertuisane et l'enfonçait dans le corps gisant du blessé. L'arme le traversa et demeura fichée en terre » (p. 21).

Chapitre III. Y est mise en scène la débauche sexuelle lors des fêtes du pape et, à nouveau, la jalousie entre les deux frères.

Dans ce chapitre est évoqué le poison (la *cantarella*) apparemment très utilisé à l'époque au Vatican. Ici, le roman montre comment César préparait le poison pour tuer quelques cardinaux... Surtout, il revient de manière obsessionnelle sur la « rivalité sournoise qui animait César contre son aîné ». Sûrement (nous insistons) celle que ressentait Apollinaire envers son frère Albert, même s'il prétendait qu'il l'aimait beaucoup...

À propos de cette jalousie, il est dit de César : « Les plus noirs projets s'ourdissaient dans son âme ténébreuse... », ou bien qu'« Il n'était bruit à Rome que de cette haine que nourrissait César contre le duc de Gandie » (p. 46).

Julie Farnèse, une des maîtresses du pape, lui révèle également que Lucrece aimait beaucoup leur frère François, ce qui met César dans une fureur épouvantable.

Chapitre IV. Il y est encore question de la rivalité entre les deux frères, ce qui revient constamment dans ce livre.

César et son sicaire Micheletto se lancent à la poursuite de Jean Sforza, le mari de Lucrece. César était sûr de le capturer, mais Sforza parvient à s'enfuir avec un cheval très rapide que lui avait laissé François, complice de Lucrece. César n'a pas voulu demander d'explications à François, « mais la haine creusait plus profond l'abîme qui les séparait ».

Chapitre V. Dans ce chapitre, moins violent que la plupart des autres, sont évoqués les salons littéraires qui existaient à Rome ; il est dit que celui de Lucrèce était le plus brillant. Elle avait ouvert, en effet, à Santa Maria in Portici, une cour littéraire où on lisait des vers, des extraits d'œuvres littéraires, etc. Lucrèce n'écartait point de ses salons les courtisanes, qui s'y mêlaient avec des patriciennes.

Chapitre VI. C'est un chapitre sur les fêtes galantes organisées par Lucrèce et sur le « mal français » qui s'y répand. Il met aussi l'accent sur la nourriture¹. Comme dans *L'Enchanteur pourrissant*, dans *La Fin de Babylone* et dans « Le Passant de Prague » de *L'Hérésiarque et Cie*, sont décrits ici les mets qui sont servis. La nourriture est très importante pour Apollinaire. Il ressentait un désir insatisfait de nourriture qui avait sans doute son origine dans ses expériences de l'enfance.

Chapitre VII. Ce chapitre met en exergue la violence entre le pape et Lucrèce, vue comme perfide, et les rapports incestueux entre le père et sa fille.

À Rome, court le bruit que François avait été assassiné. Lucrèce va voir le pape et lui reproche ses faiblesses, ses lâchetés et ses crimes. Elle parle à son père avec une violence telle que celui-ci tombe presque en syncope². Lucrèce lui rappelle qu'il avait remercié César d'avoir tué son frère en le nommant gonfalonier. Elle affirme que tout Rome l'accuse de ne pas avoir voulu trouver le coupable de la mort de François parce qu'il craignait le poison de César.

Le pape frappe sa fille, qui en reste étourdie, mais elle riposte. Ensuite le pape la calme avec des mots câlins, lui baisant les yeux et la chevelure. Le pape a maintenant devant lui une autre Lucrèce : une Lucrèce aux lèvres rouges tentantes, aux dents éblouissantes, aux yeux de velours, au parfum enveloppant, perfide, et qui excite son désir (p. 93-94).

-
1. « [...] Lucrèce recevait au Palais Santa-Maria tout ce que Rome comptait de nobles dames et de belles courtisanes » (p. 83). Des tapis étaient étendus dans le jardin. « À genoux, près de chacune d'elles se tenait un joli page [...]. Il portait un plateau d'argent chargé de morceaux de tourte, de massepains de Sienne, de rafraîchissements, de confitures sèches ou liquides » (p. 84-85).
 2. Pour se défendre, le pape lui dit : « Je crois que le ciel m'a puni [...] et que je n'ai mis au monde que des serpents et des vipères. [...] / Mais, par pitié, ne me repousse pas, Lucrezia. [...] J'ai tout perdu. François mort, il ne me restait plus que toi » (p. 92).

En fait, la Lucrece réelle n'avait rien de perfide ou de pervers. Son troisième mari, Alphonse d'Este, duc de Ferrare, écrivit, à peine après sa mort, une lettre à son neveu, Frédéric Gonzague, dans laquelle il lui disait : « Il m'est très cruel de me voir privé d'une compagne si chérie et si douce... par sa bonne conduite et le tendre amour qui existait entre nous... »

Dans le roman, Lucrece est très attirante, mais perfide... ou très attirante parce que perfide. Cela fait écho, peut-être, à l'attraction inconsciente d'Apollinaire pour des femmes violentes et perverses comme l'infirmière polonaise, dans *Les Onze Mille Verges*, une femme qui a les traits de sa mère. D'après ses lettres, adressées à plusieurs personnes, la « vraie » Lucrece ne semble pas du tout avoir été comme cela ; elle propose, par exemple, de tout faire pour son père malade... Apollinaire se représente la femme comme perfide, pour s'exciter. Comme il voyait en Lou une femme « perfide et cruelle ».

Chapitre VIII. Violence déchaînée (et pas seulement de César). Retour sur l'assassinat du Duc de Gandie. Désespoir du pape après avoir perdu un membre chéri de sa famille. Jalousie de César (et... d'Apollinaire ?).

Canale, le mari de la Vannozza, la mère des trois enfants du pape, avait été nommé par lui comme geôlier capitaine de la prison de Torre di Nona. Quand quelqu'un l'insulte. Canale prend son épée, coupe son visage et lui transperce le cou. Ensuite, il frappe deux femmes en pleine poitrine et elles rendent le sang par les oreilles et par la bouche. Le sang coule ici partout, comme dans *Les Onze Mille Verges*.

Canale, après l'avoir torturé atrocement, amène un batelier devant le pape qui veut connaître les circonstances de la mort de son fils : « Lui, comment l'ont-ils tué ? » (p. 105). Le batelier raconte la scène en détail et comment le corps de François a été jeté dans le Tibre¹. Selon le batelier deux cavaliers arrivèrent encore le lendemain pour être sûrs que l'homme jeté dans l'eau était bien mort : l'un était Micheletto, l'autre était... (p. 104-107).

1. Le batelier raconte qu'il y avait un homme nommé Micheletto et un autre homme qui donnait des ordres du haut d'un arbre, demandant à Micheletto : « Il est bien mort ? Micheletto, assure-t'en... » Il répond : « Je lui pique encore une fois le cœur, mais ça fait le cinquième coup qu'il reçoit là. » L'homme qui était dans l'arbre en descend. À son ordre, les soldats soulèvent le corps qui était inondé de sang et le portent au bord du fleuve. Là, ils lui attachent une pierre au cou et le laissent tomber dans l'eau (p. 105-106).

Le pape arrête alors la conversation et pénètre dans la pièce voisine où César entre en même temps que lui.

Le pape parle avec César de l'assassinat du Duc de Gandie, et l'accuse d'avoir fait assassiner son frère par son sicaire Micheletto. Le batelier le confirme. Le pape dit alors à César : « Entends-tu, Caïn, ô fraticide ? » et, ouvrant les fenêtres, il crie : « Venez tous voir le cardinal César Borgia, assassin de son frère, qu'il a fait jeter au Tibre » (p. 111) ; et le pape s'évanouit. Alors César prend au pape son poignard et arrache la langue du batelier, qu'il cloue au milieu de la grande table après l'avoir tué d'un coup de poignard au cœur (p. 112).

Le pape, tout en larmes, révèle aux cardinaux le crime de César. Il supplie les cardinaux, il implore des mots affectueux, des paroles douces de leur part, mais ils se taisent.... Il se livre à eux qui devraient constituer pour lui une famille maintenant qu'il n'en a plus, parce qu'il a renié César à jamais et que Lucrèce est perdue pour lui. Alexandre pleure et les supplie de lui prodiguer des consolations, qu'il en avait besoin et qu'il mourrait d'en être privé. Il sanglote à genoux, implorant leur pardon... comme un enfant qui implore l'amour et le pardon de sa mère, et comme Apollinaire a dû le faire.

Pour prouver combien il était sincère, il se confie à eux et avoue ses crimes et même ses débauches avec la Vannozza et Julie Farnèse. Mais les cardinaux s'étaient enfuis ; ils ne voulaient pas entendre ses confessions parce qu'ils savaient qu'Alexandre regretterait ses aveux et qu'il ferait disparaître ceux qui les avaient entendus (p. 116).

Il se rend compte alors qu'il ne lui reste plus que ses enfants. Il ordonne qu'on lui ramène César, qui comprend que si le pape revient vers lui avec cette humilité après qu'il a tué son frère, c'est qu'il ne peut se passer de lui, c'est qu'il le reconnaît comme son maître. Et César lui parle en maître.

Apollinaire ne pouvait pas se passer non plus de sa mère, même si elle le battait, le flagellait et lui infligeait toutes sortes de punition (voir, exemplairement, le poème « La Porte » dans *Alcools*, Po, 87, un poème de l'exclusion).

César avoue alors avec une grande simplicité et beaucoup de naturel qu'il a tué François et qu'il l'a fait jeter dans le Tibre. Malgré toutes ces explications, Alexandre se lamente sur la mort de son préféré, et César avoue à son père de sa voix la plus douce la vraie raison de son assassinat : « Crois-tu [...] que je n'ai pas souffert de voir que celui qui était le moins dévoué à sa famille était ton préféré, malgré ses vices, sa frivolité, sa paresse ? Oui, parce qu'il était beau, parce qu'il était ton vivant por-

trait, il n'y avait que lui qui existât. [...] N'en rejette donc pas la faute sur moi seul. Et s'il y a plusieurs coupables, sache assurer ta part de responsabilité » (p. 120-121).

Ce sont sans doute des paroles qu'Apollinaire aurait voulu adresser à sa mère à propos de son frère Albert... Pour sa mère, Albert (et elle justifiait ainsi son amour pour lui) était meilleur que Wilhelm : bon, docile et affectueux, comme François l'était pour son père. Guillaume s'habitua à ce « *modus vivendi* », à ce trio qu'ils formaient, sa mère, l'adorée, dont il n'obtiendrait jamais l'amour, son frère, le bon petit, et lui, qui dans sa propre opinion et dans celle de sa mère, était un poète fou et menteur.

Dans *Una Vita*, Italo Svevo écrit : « Réduit à un rôle inférieur, Alfonso éprouve de violents accès de jalousie. Tempêtes dans un verre d'eau dont rien ne transparaissait à l'extérieur, tant il était habitué à n'exprimer ses sentiments qu'avec une extrême réserve ; réserve d'autant plus grande que ses sentiments étaient forts¹. »

De la même manière, Apollinaire ne montrera jamais explicitement sa jalousie envers son frère ; libèrerait-il ses fantasmes à travers un livre comme *La Rome des Borgia* ? La jalousie est entrée dans la vie d'Apollinaire dès l'enfance, dès qu'il eut conscience de la préférence de la mère pour son frère Albert, un favoritisme qu'elle affichait devant tout le monde, et surtout devant le frère aîné.

César, ayant avoué son chagrin de la préférence de son père pour François, lui propose de faire la paix et l'invite à comprendre que, maintenant, ils sont liés à jamais : « [...] tu comprendras qu'il ne te reste plus que moi sur cette terre, comme il ne me reste plus que toi. Dis-toi que si tu meurs, tous se jetteront sur moi comme chiens à la curée [...] mais, si je meurs, tu perds ton bras droit... » (p. 121).

Chapitre IX. Est évoquée d'abord la situation des femmes dans la société italienne de la Renaissance, puis est mise en lumière une nouvelle fois la cruauté extrême, le sadisme de César.

Les femmes étaient à la disposition des hommes, elles étaient leurs esclaves. Et les hommes étaient généralement haïs par leurs épouses, qu'ils méprisaient ainsi que par leurs maîtresses qui les détestaient et les exploitaient (p. 126-127).

À nouveau est illustrée la violence terrifiante de César. Ayant à se venger du Cardinal Ascanio, il fait enlever sa maîtresse et la conduit à

1. Italo Svevo. *Una vita*. La Biblioteca del Piccolo. Trieste, 2003. p. 73.

San Pietro ad Vincula. Là, il la fait étendre sur des planches hérissées de clous. Puis il la viole et dit qu'il n'avait jamais éprouvé une volupté plus vive. La maîtresse du cardinal Ascanio succombe à ses blessures, ce que fait savoir un serviteur de San Pietro... qui est empalé pour sa révélation.

Apollinaire se sent attiré par les scènes de torture ou d'empalement des êtres faibles, qu'il s'agisse d'enfants, de jeunes homosexuels ou de femmes... Un chapitre de *La Fin de Babylone*, présente aussi une scène d'empalement avec un phallus de métal porté au rouge vif ; un supplice organisé comme un sacrifice, avec offrandes rituelles. *Les Onze Mille Verges* offrent également des scènes d'agression au couteau dans le derrière. Et dans cette œuvre, Apollinaire met en scène la mort d'Égon, qu'il fait mourir empalé par l'anus.

Tels sont les fantasmes qui obsèdent Guillaume ; l'histoire des Borgia les illustre abondamment, qu'il l'ait ou non réécrite lui-même.

La suite de *La Rome des Borgia*, ne fait que confirmer l'épouvantable cruauté de César. Les résumés ci-dessous (des chapitres IX à XV) le montrent à l'envi.

Le **chapitre IX** propose trois exemples atroces.

Il s'éprend une fois d'une jeune courtisane. Il apprend que la jeune femme avait un amant. Il fait venir le jeune homme en lui proposant beaucoup d'argent pour être l'amant d'une nuit d'une femme mariée à un vieux baron qui voulait un enfant. Il accepte. On lui met un masque sur le visage, et César amène son amante, elle aussi masquée. César avait préparé un creuset rempli de plomb fondu, qu'il verse sur les amants. La courtisane et son amant sont ainsi unis à jamais. Ensuite, on jette les cadavres dans une fosse pleine de purin et d'ordures infâmes...

Une autre maîtresse de César s'enfuit de Rome pour aller à Naples. Elle se réfugie dans un couvent. Les moines se barricadent, mais César donne l'assaut au couvent. Il feint de croire qu'ils s'abandonnaient à des étreintes impures et ordonne à ses soldats de préparer des pieux, puis d'empaler les moines. Quant à sa maîtresse, il la met dans un trou et il y jette cent serpents. La fille meurt et César suit son agonie avec joie et délectation.

Voulant se venger aussi d'une autre maîtresse, il l'enferme avec son amant dans une armoire, qui était séparée en deux par un bois treillagé. Dans un des compartiments, il met l'amant avec quatre rats qui lui rongent le ventre et lui dévorent la figure. Puis les rats entrent dans le côté de la femme, qui meurt après son amant.

Comment expliquer la fascination d'Apollinaire pour ces scènes de violence ? Peut-être dans la violence qu'il a subie de la part de sa mère pendant son enfance, ce qui expliquerait la présence de tant de situations terrifiantes dans les romans qu'il apprécie ou qu'il écrit.

Chapitre X. Sont mises en scène des courtisanes, et notamment La Vespa qui donne à sa fille des conseils pour devenir une bonne courtisane. Une sorcière lit l'avenir dans la main de César.

César aime bien rôder dans les tavernes où il rencontre les putains querelleuses et bavardes. La Vespa est une courtisane du Ponte-Sisto qui professe pour les hommes la plus violente haine et qui en a fait mourir quelques-uns. Cependant « César aimait la Vespa, et la Vespa aimait César, parce qu'elle le jugeait criminel et dépravé » (p. 139). Ce chapitre illustre également l'obsession de la nourriture : il raconte un dîner de César avec la Vespa¹. Pour Apollinaire, la nourriture était une compensation de l'absence de nourriture affective.

Ensuite, une vieille femme lit avec effroi la main de César. Épouvantée, elle veut se retirer. César lui ordonne de parler ; en colère, il fixe sa main à la table d'un coup de poignard. Elle hurle de douleur. César la menace de lui clouer la gorge (p. 150). Alors la vieille parle : elle lui prédit qu'il devrait être empoisonné, mais qu'il en réchapperait avec des soins ; il mourrait plus tard, d'un coup de javelot.

Chapitre XI. Banquet du pape. Jeu des chandelles. La ruse perverse de César.

Alexandre VI en donnant une grande fête, veut surtout rendre publique la concorde qui est censée régner chez les Borgia. Il ordonne à la Vannozza de quitter le deuil de son fils François afin que tous oublient le cadavre gonflé d'eau qu'on avait retiré du Tibre.

Le chapitre raconte le grand banquet dans le Château d'Ostia ainsi que le jeu des chandelles. Il s'agit de tenir à la bouche une chandelle allumée et de la maintenir allumée malgré les efforts que tous font pour l'éteindre. Quand les chandelles sont éteintes, le jeu se poursuit dans l'obscurité. César enlève à Julie Farnèse, la maîtresse du pape, son collier et le met au cou de Lucrece. Dans le noir, Alexandre ramène sa tête contre celle qu'il pense être sa maîtresse. Ses lèvres se penchent sur le

1. Il demande de bonnes perdrix toutes fraîches, préparées à la sauce de noix pilées et un poulet bien assaisonné de coriandre et de piments. Il dit à l'hôtelier : « Sers-nous tout ce que tu as de meilleur comme vins. N'oublie pas, avec le poulet, la moelle de bœuf, sans la mêler de cervelle, si tu tiens à ta peau » (p. 142).

visage de la dormeuse, sur ses épaules... Et Alexandre oublie Julie pour sa fille Lucrece (p. 158).

Chapitre XII. Douleur du pape Alexandre pour la mort de son fils François. Les meurtres et assassinats de César recommencent.

Quand on lui apporte le corps de François, Alexandre le fait porter à l'Église de Notre-Dame du peuple. Il lui donne des funérailles grandioses. Le pape confesse qu'il veut se laisser mourir de faim. Voyant le pape affaibli, César obtient sur lui une puissance qui le consacre comme le vrai maître de Rome.

Les meurtres et assassinats recommencent. On emprisonne l'archevêque de Cosenza, on le dépouille de tous ses biens au profit de César. On essaie de l'empoisonner, mais l'archevêque exige que le geôlier qui lui apporte ses aliments les partage avec lui ; finalement, on le laisse mourir de soif et de faim.

Chaque cardinal dont les Borgia convoitent la fortune est accusé de quelque forfait imaginaire et dépouillé de ses biens, avant d'être envoyé en prison où il meurt discrètement. D'autres fois, on tue avec le poison.

Chapitre XIII. Toujours la jalousie morbide de César envers son frère, et toujours sa violence et sa cruauté.

César fait assassiner son neveu à cause de l'affection que celui avait eue pour son frère François. Il fait preuve également d'une grande cruauté envers les courtisanes. Ainsi, il fait représenter la statue de la Volupté par des courtisanes à l'occasion d'une course de taureaux. Elles paraissent sur un piédestal couvert d'un vernis doré. Quelques-unes sont tuées par les taureaux, trois sortent indemnes ; on les promène à travers Rome, mais, la nuit, elles meurent dans d'atroces souffrances à cause du vernis impossible à ôter.

La violence de César se manifeste également à l'égard du deuxième mari de Lucrece. On avait déjà voulu tuer Jean Sforza, le premier mari. Le deuxième, Alphonse d'Aragon, est attaqué par les gens de César qui le laissent pour mort. Il est transporté dans son palais où il est confié à des médecins. César feint de soupçonner l'oncle d'Alphonse d'être responsable de l'attentat, lui qui l'avait sauvé et recueilli ; il lui fait couper la tête. Redoutant qu'Alphonse puisse guérir de ses blessures, César pénètre dans son appartement de Tour-Neuve, chasse tout le monde de la chambre et l'étrangle. Écœurée, Lucrece ne veut rien entendre et s'exile à Nepi.

Chapitre XIV. Lettre publique écrite à Silvius Savello. Alexandre VI s’amuse des bagarres entre cinq soldats pour une courtisane. Violence et cruauté du pape avec ses chiens.

La lettre

Le narrateur, renonçant à décrire toutes les débauches et atrocités des Borgia, cite néanmoins — et longuement — une lettre publique écrite depuis Tarento à Silvius Savello, qui relate toutes les horreurs qui se passent à Rome. Le Cardinal de Modène la communique à César et au pape¹.

Violence et cruauté du pape

Le pape se promenant avec ses enfants et sa suite rencontre un troupeau de taureaux et de vaches. Les taureaux se ruent sur une vache et se blessent grièvement dans l’ardeur de leurs desseins. Pour reproduire la scène avec une femme, le pape fait « mander au palais une belle courtisane qu’il livr[e] à cinq soldats en leur disant qu’un seul d’entre eux, le plus fort, aurait le droit de prendre la femme » (p. 176). Les soldats en viennent aussitôt aux mains, « excités par les caresses et les ruses de la courtisane ». Comme on les applaudit, les soldats (même ceux qui étaient hors combat) comprennent qu’ils n’ont fait qu’amuser le pape et ses amis². Courtisane et soldats sont massacrés... et, pendant ces horribles tueries, le Pape Alexandre VI « faisait plusieurs fois le signe de la croix sur soi avec sa croix » (p. 178)...

Telles sont les images qui fascinent Apollinaire...

-
1. Les dignités ecclésiastiques qui sont vendues publiquement ; les crimes et vices à Rome, même dans la maison du pape ; les homicides, incestes, viols commis au Vatican ; les impuretés sur des enfants ; les putains dans le Palais de Saint-Pierre ; le pape qui ne songe qu’à « ses plaisirs vénériens et à amasser des pierreries et des ornements pour [...] établir la fortune de ses enfants incestueux » ; son fils César, le fraticide, est bien gardé par des soldats « au milieu de plusieurs troupes de putains ». La lettre comporte aussi un appel pour que « les Princes viennent au secours de Rome et de la Chrétienté » (p. 174-176).
 2. « Un cri de rage et de haine monta comme un blasphème vers la fenêtre, tandis qu’un autre cri, terrifiant celui-là, jaillit de la gorge de la courtisane. Le soldat vainqueur, et qui chancelait, eut la force de se ruir sur elle et, de deux coups de ponce, lui avait arraché les yeux, qu’il détacha de ses dents et avala. » Ensuite, « il chercha, à coups de dents, de mettre son cœur à nu pour le dévorer ; mais le pape fit lâcher sur lui les chiens qui les déchiquetèrent l’un et l’autre. / Ces chiens jouaient un grand rôle au Vatican : ils étaient dressés à dévorer les hommes [...] » (p. 177).

Chapitre XV. La mort du Pape Alexandre VI.

Les circonstances de la mort sont controversées. Thomas Thomasi affirme que le pape avait été empoisonné, tandis que Burchard dit qu'il est mort de maladie¹.

Dans le roman, le pape arrive le lendemain de la fête de Saint Pierre chez le cardinal Adrian de Corneto. César avait remis au « bouteiller » une « somme importante pour servir au souper quelques flacons dans lesquels [il] avait jeté le poison », la *cantarella* (p. 181). Quand le pape arrive, il s'aperçoit « qu'il a oublié chez lui une petite boîte en or dont il ne se séparait jamais. Cette boîte contenait le Très Saint Sacrement de l'autel [une hostie consacrée, p. 115]. Un astrologue avait prédit qu'Alexandre ne mourrait jamais tant qu'il porterait sur lui ce Saint Sacrement. [...] il ordonna à "Monsieur Caraffa" [...] de l'aller chercher aussitôt » (p. 181-182).

Mais le pape a trop chaud : il demande qu'on lui serve à boire. On sert par erreur le vin préparé par César, que celui-ci boit aussi. Le cardinal Caraffa arrive avec la boîte en or avec le Saint Sacrement., mais il est trop tard. Le pape s'affaisse et César est pris de convulsions... Les cardinaux prononcent le « *requiescat in pace* ». Alexandre meurt le huitième jour (p. 182). Le récit se complaît alors dans l'horrible². L'odeur est insupportable, le corps se vide et « le lit était inondé d'un sang corrompu et de matières fétides »... Personne ne veut l'enterrer mais « On trouva enfin des portefaix qui consentirent à le traîner, au moyen des cordes qu'ils attachent aux pieds du lit mortuaire, jusqu'au caveau où on le laissa tomber » (p. 183).

Ainsi mourut le Pape Alexandre, le 8 août 1502, à l'âge de 71 ans.

César Borgia, qui avait « survécu à Alexandre VI parce qu'il s'était fait plonger nu dans le ventre d'une mule vivante, avait perdu à sa guérison et son prestige et sa puissance. Julien Rovère, devenu son ennemi, était pape sous le nom de Jules II » (p. 184). Il fait arrêter César, qui, finalement, est remis en liberté, mais il tombe entre les mains de Gonzalve de Cordoue, qui l'envoie en Espagne. « Évadé, il reprit du service en qualité de condottiere près de son beau-père, le roi de Navarre. Il mourut en 1507, dans un combat, transpercé par un javelot » (p. 185).

1. Voir dans l'« Appendice », la section « Controverses sur la mort d'Alexandre VI » (p. 263-264 notamment).

2. « À peine le pape était-il mort que le cadavre entraînait en putréfaction ; il devint noir, avec de grosses plaques verdâtres et enflé au point qu'on crut qu'il pourrissait. Un sang mêlé de pus coulait de ses narines, de ses oreilles » (p. 183).

Conclusion : *La Rome des Borgia* est donc un roman qui, s'appuyant sur des faits réels d'une période historique particulière (la Renaissance en Italie), met en évidence chez l'auteur du roman, quel qu'il soit, un grand nombre de fantasmes et d'obsessions... que l'on sait être ceux d'Apollinaire puisqu'il les a exprimés dans un certain nombre d'autres récits dont la paternité ne se discute pas.

Le rapport aux sources dans *La Rome des Borgia* : enquête sur l'« Appendice »

Jeanne Véron

L'OUVRAGE ET SES MYSTÈRES

La critique sait bien — Daniel Delbreil l'a d'ailleurs rappelé dans sa communication — qu'Apollinaire oscille entre rejet et reconnaissance de la paternité de *La Rome des Borgia*¹. Nous ne reviendrons pas sur la lettre à Lou du 26 décembre 1914², dans laquelle on observe l'usage du déterminant possessif « mon livre » à propos du roman. Rappelons seulement que le 16 septembre 1916 Apollinaire écrit à André Breton : « Pour ces livres de l'Histoire Romanesque, pardonnez-les-moi. La vie me force à des travaux de librairie que je voudrais pouvoir éviter »³. La question du travail alimentaire est indéniable et réglée depuis longtemps ; ce qui nous intéresse est, qu'ici, Apollinaire ne renie pas la paternité de l'Histoire Romanesque, puisqu'il s'en excuse. Passons également sur la présence plurielle du nom d'Apollinaire dans le volume, mais signalons que nous avons compté au moins six envois autographes de *La Rome des Borgia* signés par Apollinaire : trois dans le tome III de la *Correspondance générale* éditée par Victor Martin-Schmets (2015)⁴, deux dans le tome IV à paraître⁵, et un sixième qui semble encore inédit⁶.

-
1. Voir par exemple Guillaume Apollinaire, *Œuvres en prose complètes*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, Gallimard, 1993, p. 1410.
 2. Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, édition de Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, 2015, t. I, p. 707. Nîmes, le 26 décembre 1914 : « J'ai visité hier le musée de Nîmes, pour y voir l'original du portrait de Lucrèce Borgia dont la reproduction ornait mon livre *La Rome des Borgia* paru en 1913 et qui a eu beaucoup de succès. »
 3. *Ibid.*, t. III, p. 188.
 4. À Henri Duvernois, Fernand Fleuret et André Salmon (voir les envois 296 à 298, *ibid.*, p. 797-798).
 5. Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale. Compléments*, t. IV, édition de Victor Martin-Schmets, avec la collaboration de Jeanne Véron, à paraître chez Honoré Champion début 2026.
 6. « A Monsieur Georges Bonnamour, son admirateur depuis longtemps, Guillaume

De plus une lettre d'Apollinaire adressée à l'écrivaine Aurel le 25 mars 1912 apporte une information intéressante :

Comme j'avais un roman à finir et un livre de poèmes à mettre debout, je n'ai plus ouvert les lettres qu'on m'envoyait et n'en ai plus écrit.
Le roman et les poèmes sont chez leurs éditeurs¹.

Victor Martin-Schmets indique qu'il s'agit sans doute de *La Rome des Borgia*, ce qui est probable si l'on s'en réfère à la date de la lettre. Bien sûr, les poèmes sont ceux d'*Alcools*. La formule « j'avais un roman à finir » indique que du travail a été engagé sur l'ouvrage, quelle qu'en soit la nature, en tout cas un travail chronophage entravant toute autre activité de lecture ou d'écriture.

Pour retourner aux sources de cette communication, nous souhaitons indiquer qu'à l'automne 2025 Claude Debon nous a généreusement transmis un dossier manuscrit comportant ses propres notes de recherche sur *La Rome des Borgia*, dont beaucoup ont servi à sa thèse, mais parmi lesquelles certaines observations sont plus récentes. Elle y fait un tour d'horizon des sources qu'elle a trouvées pour le roman. Sur-tout, le dossier s'ouvre sur la copie d'un petit texte que Claude Debon a publié dans les « Varia » du numéro 10 de la série 4 de *Que Vlo-Ve ?*, daté d'avril-juin 2000. Un texte qui avait échappé à notre vigilance... Dans cet article, la chercheuse signale qu'elle est tombée sur une version de *La Rome des Borgia* qui n'est pas celle de 191 pages que nous connaissons habituellement (c'est cette version que nous avons intégrée à notre corpus de thèse²) mais un « volume gras » de 301 pages qui comporte à la suite du roman un « Appendice » de « Textes et documents »³, de 105 pages. Cela invite à relire différemment l'« Avant-propos » du roman, et la mention des « documents » que son auteur (c'est-à-dire Apollinaire, qui signe de son nom) dit avoir ajoutés au volume.

Apollinaire » (fac-similé). Voir la vente du mardi 18 octobre 2022, Audap & Associés, expert : Christian Galantaris, lot n° 5. L'ouvrage est à présent en vente à la librairie Walden (dernière consultation du catalogue électronique : 19/01/2025).

1. *Correspondance générale*, op. cit., t. I, p. 480.
2. Nous avons en effet, à la suite de Claude Debon, intégré *La Rome des Borgia* à nos analyses sur les écritures de l'Histoire et les sources apollinarienne dans notre thèse de doctorat intitulée *Figuration et transfiguration de l'Histoire dans l'œuvre de Guillaume Apollinaire*, dir. Luc Fraisse, soutenue en décembre 2022.
3. Claude Debon, « Guillaume Apollinaire, *La Rome des Borgia* : Petits mystères », série 4, n° 8, « Varia », *Que Vlo-Ve*, 2000, p. 66.

Dans le numéro 11 de *Que Vlo-Ve?* suivant immédiatement celui dans lequel Claude Debon a publié cette découverte, Michel Décaudin retrace le possible trajet éditorial du livre, à partir d'indications que lui ont données des collègues possédant des éditions du roman. Il propose :

- 1913 : originale, 301 pages, mention « dix illustrations »,
- 1914 : nouvelle édition de 301 pages, mention « huit illustrations »¹,
- 1917 : réimpression de 1914,

Date indéterminée : édition réduite à 191 pages donnant en page de garde 1914. [Repérage de 1921 sur un exemplaire².]

Il y a donc deux versions principales de l'ouvrage, l'une de 301 pages comportant le roman et l'appendice (c'est la version originale) et l'autre de 191 pages, avec uniquement le roman. Les deux ouvrages comportent l'avant-propos signé Apollinaire.

Ayant découvert cet appendice, Claude Debon écrit dans l'article cité précédemment :

Quelle part Apollinaire a-t-il prise à la documentation ? Cette dernière est copieuse et variée, avec des textes en latin et leur traduction. Il faudrait en identifier les sources, qui ne sont pas mentionnées³.

En réponse à cet appel aux sources, après avoir trouvé le volume chez un libraire spécialisé, nous avons entrepris d'identifier l'origine des vingt-six documents constituant cet appendice.

Il nous a en effet semblé pertinent de commencer par l'appendice avant de revenir aux sources du roman pour au moins deux raisons. D'une part, et c'est le plus évident, certains textes présents dans l'appendice pourraient éclairer des passages du roman, puisque le premier consiste en une compilation de documents pris à des ouvrages divers mais peu voire non transformés. C'est donc une porte d'entrée plus évidente que le roman, qui parfois abrège mais surtout transforme les sources, bien sûr — il s'agit d'une création romanesque et non d'une compilation. D'autre part, la comparaison des sources de l'appendice

-
1. Le volume « gras » que nous nous sommes procuré correspond à la description de cette seconde édition avec huit illustrations, mais elle comporte la date de 1913 sur la page de titre... Le trajet éditorial du roman garde encore des zones d'ombre.
 2. Michel Décaudin, « Encore *La Rome des Borgia* », série 4, n° 11, juillet-septembre 2000, p. 103-104.
 3. Claude Debon, « Guillaume Apollinaire, *La Rome des Borgia* : Petits mystères », *op. cit.*, p. 66-67.

avec celles du roman pourrait donner des indices sur les étapes de la fabrication de l'ouvrage et l'intrication du travail de documentation et d'écriture romanesque, mais aussi sur la répartition des tâches entre Dalize et Apollinaire.

Nous allons donc présenter cet appendice avant d'exposer le résultat de nos recherches sur ses sources, ce qui nous permettra de nous pencher sur ce que ces nouvelles sources peuvent apporter à la connaissance du roman.

SUR LES TRACES DES SOURCES DE L'APPENDICE

Forme et caractéristiques

Cet appendice se compose de vingt-six sections ou chapitres comportant à chaque fois un titre, présentés dans un ordre suivant la chronologie biographique de la famille Borgia, depuis la jeunesse du futur Alexandre VI jusqu'à la mort de La Vannozza puis de Lucrèce, en passant par le mariage de celle-là avec Jean Sforza et par la mort du Pape. Ces divers événements biographiques sont entrecoupés de considérations plus générales : l'appendice s'ouvre sur l'admiration de Machiavel pour César, plus loin il y a des réflexions sur la politique d'Alexandre, sur son « irrévérence » et son immoralité, etc.

Plusieurs supports génériques sont utilisés : on trouve des récits ou des lettres de témoins contemporains des Borgia. Nous avons déjà cité Machiavel ; mentionnons également le célèbre chroniqueur et mémorialiste Philippe de Commines, ainsi qu'un « Boccaccio » qui revient souvent et dont l'appendice comporte plusieurs lettres : il s'agit de Gianandrea Boccaccio, évêque de Modène qui était ambassadeur de Ferrare¹. Parmi les témoins il faut aussi citer l'évêque Burchard, maître des cérémonies d'Alexandre VI dont le *Diarium* comporte des témoignages précieux². L'appendice contient également des lettres écrites par les membres de la famille Borgia eux-mêmes (notamment de Vannozza et de Lucrèce). Enfin, on relève des extraits d'ouvrages d'Histoire, plus synthétiques, sur les Borgia.

-
1. Voir par exemple Ferdinand Gregorovius, *Lucrèce Borgia : d'après les documents originaux et les correspondances contemporaines*, trad. Paul Regnaud, 1876, t. I, p. 59.
 2. Mais le concepteur de l'appendice a pris les citations de Burchard à une source secondaire, ce qui correspond d'ailleurs à ce que Claude Debon avait remarqué à propos du roman.

Concernant l'intégration et l'explicitation des sources mobilisées, on remarque dans cet appendice que :

- par trois fois seulement l'auteur et l'ouvrage auquel a été pris le document sont cités. Les sections concernées sont « La jeunesse d'Alexandre », « Extraits des Chroniques de Commines » et « Le Fratricide de César ». S'y ajoute le chapitre présentant les « Controverses sur la mort d'Alexandre VI » dans lequel la source est citée pour seulement une partie du texte, l'autre étant prise à un second ouvrage ;
- par trois fois également, l'auteur du texte primaire est cité mais le texte est pris à un ouvrage secondaire non cité¹. Les chapitres « Machiavel et César » et « Portrait de Rodriguez Borgia, par Jacob de Volterra (1486) », indiquent ainsi le nom de l'auteur dans leur titre, et l'on trouve mention de « Boccaccio » dans le « Portrait de César Borgia » ;
- dans les autres chapitres, aucune référence n'est indiquée.

Ce rapport aux sources ainsi que cette forme rappellent sous plusieurs aspects les procédés des *Chroniques des Grands Siècles de la France* (« Pages d'Histoire »)² dans lesquelles les références ne sont pas toujours indiquées, ou bien de manière fluctuante. Certes, à l'époque, les questions de plagiat étaient moins cadrées qu'aujourd'hui et le rapport aux sources plus libre, mais il nous semble que ces similitudes vont au-delà d'une pratique circonstancielle.

En effet, nous avons travaillé pour notre thèse à retrouver la source de chaque chapitre des *Chroniques des Grands Siècles de la France* qui ne comportait pas de référence à une source extérieure, chapitres que Michel Décaudin, supposant qu'ils étaient de la main de l'écrivain, avait reproduits dans l'édition des *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire* publiée chez Balland et Lecat³. Nous avons montré que ces chapitres venaient presque tous d'apports extérieurs et mis en évidence les modifications apportées aux textes et les transitions écrites par Apollinaire.

-
1. Ce chiffre est susceptible d'évoluer en cas de nouvelle découverte de sources secondaires.
 2. Guillaume Apollinaire, *Chroniques des Grands Siècles de la France*, « Pages d'Histoire », Vincennes, Les Arts Graphiques, (1912), s.d.
 3. *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*, édition établie sous la direction de Michel Décaudin, préface de Max-Pol Fouchet, iconographie établie par Marcel Adéma, Paris, A. Balland et J. Lecat, 1965-1966, p. 673-706.

En travaillant à retrouver les sources de l'appendice de *La Rome des Borgia*, nous avons été frappée par le fait que la méthode employée dans l'appendice ressemble en tous points à celle des *Chroniques des Grands Siècles de la France* : parfois la source est indiquée dans le titre, parfois — beaucoup plus rarement — elle est donnée dans le texte au début ou à un autre moment du chapitre, et la plupart du temps elle n'est pas indiquée du tout.

De plus, certaines sections de l'appendice comme des *Chroniques* compilent des références prises à deux ouvrages différents. En outre, on voit qu'un emprunt à un même ouvrage permet de fonder plusieurs chapitres de suite (par exemple l'*Histoire de France* d'Henri Martin pour les *Chroniques* et ici Gregorovius ou bien Thomasi qui fournissent le matériau brut de plusieurs sections de suite). Nous reviendrons précisément sur ces ouvrages.

Un autre élément de méthode commun aux deux ouvrages est le mélange de témoignages de contemporains (mémoires, lettres) et d'ouvrages plus synthétiques d'historiens ultérieurs.

On observe en outre que le compilateur fait alterner au sein de chaque chapitre et de manière fluide, comme le fait Apollinaire dans les *Chroniques*, les transcriptions des textes bruts et des résumés servant de présentation ou de transition entre différents documents.

Enfin, et c'est peut-être ce qui est le plus frappant, on constate que dans les deux ouvrages des textes ont été transcrits en français moderne (des textes de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance pour les *Chroniques* et des textes de la Renaissance pour l'appendice). Apollinaire modernise en effet naturellement la langue ou l'orthographe des textes qu'il transcrit dans les *Pages d'Histoire* et on retrouve le même réflexe dans l'appendice de *La Rome des Borgia*. Tout cela pourrait étayer l'hypothèse selon laquelle Apollinaire aurait constitué lui-même l'appendice et que c'est (au moins) pour cela que la finalisation du roman lui a pris tant de temps et d'énergie, comme il le suggère dans la lettre à Aurel de mars 1912 citée plus tôt.

À la recherche des sources

Pour retrouver les sources de cet appendice, en plus des précieux outils numériques qui permettent parfois d'obtenir des indices dans des corpus numérisés, nous avons rassemblé des ouvrages sur les Borgia publiés avant 1913 en privilégiant d'une part les livres cités par l'auteur dans le roman — tout en gardant à l'esprit que plusieurs historiens cités

proviennent de sources secondaires — et d'autre part les livres identifiés par Claude Debon comme sources du roman. La chercheuse a en effet fourni un travail considérable de repérage de ces sources, dont elle rend compte dans le second tome de sa thèse d'État mais aussi dans le dossier manuscrit qu'elle nous a transmis. Elle a montré que l'auteur s'est largement appuyé sur *La Vie d'Alexandre VI et de son fils César Borgia* d'Alexandre Gordon, Londres, 1729 (traduit en France en 1732) et sur *Moines et Papes, Essai de psychologie historique* d'Émile Gebhart (Paris, Hachette, 1896). Le critique identifie également des éléments pris à *Poisons et Sortilèges* (Paris, Plon, 1903) des Docteurs Auguste Cabanès et Lucien Nass, ainsi que du livre de Ferdinand Gregorovius intitulé *Lucrèce Borgia : d'après les documents originaux et les correspondances contemporaines*, trad. Paul Regnaud, 1876. Claude Debon a retrouvé la trace de ce document sur un manuscrit du *Casanova* d'Apollinaire écrit au dos de notes prises à cet ouvrage¹. Enfin, nous avons pris en compte les livres de la bibliothèque personnelle d'Apollinaire mais aussi ceux cités par l'épistolier dans sa correspondance possédant un lien direct avec les Borgia. Marc Brésil écrit par exemple à Apollinaire le 8 janvier 1913 :

Vous ne sauriez croire combien je suis content d'avoir enfin retrouvé le *Borgia* de Dumas. Je vous porte ce pneu à la poste aussitôt. J'expédie par le même courrier la livraison détachée du volume. Inutile de vous dire que le volume aussi bien que le reste est à votre disposition. Juste ces quelques lignes hâtives et joyeuses, parce que je me doutais que vous deviez en avoir un besoin urgent et je ne pouvais mettre la main dessus².

Cet ouvrage de la série des *Crimes Célèbres* se retrouve d'ailleurs dans le catalogue de la bibliothèque d'Apollinaire.

SYNTHÈSE DES SOURCES

Sur vingt-six sections, nous avons identifié intégralement les sources de vingt-quatre d'entre elles. Deux nécessitent encore des investigations ; il s'agit de textes ou de compilations d'extraits de textes dont les auteurs sont cités mais non la source secondaire à laquelle ils

-
1. Sur ces quatre sources, voir Claude Debon-Tournadre, *Apollinaire de 1914 à 1918*, t. II, *op. cit.*, p. 665-669.
 2. *Lettres reçues par Guillaume Apollinaire*, édition de Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, 2018, t. I, p. 393.

ont été pris. Certains détails — traduction, variations dans le texte — indiquent qu'ils n'ont pas été copiés de la source primaire indiquée.

Parmi les documents dont la source a été identifiée, on trouve les ouvrages suivants, que nous classons selon leur importance dans l'appendice (nous numérotions les chapitres ou sections de 1 à 26 dans l'ordre dans lequel ils apparaissent) :

- Tout d'abord, l'ouvrage de Ferdinand Gregorovius évoqué tout à l'heure *Lucrèce Borgia : d'après les documents originaux et les correspondances contemporaines*, trad. Paul Regnaud 1876 a donné matière à quinze chapitres (4 à 11, 21 à 26, ainsi qu'une partie de la section 20) ;
- Ensuite, sept chapitres sont constitués d'extraits de la *Vie de César Borgia*, appelé depuis le *Duc de Valentinois*, décrite par Thomas Thomaſi, traduite de l'italien, imprimée à Monte-Chiaro chez Jean-Baptiste Vero, 1671. Il s'agit de textes de l'appendice donnés en latin avec une traduction française. La difficulté pour identifier les traductions provenait du fait qu'elles n'étaient pas placées au même endroit que le texte latin dans l'ouvrage (mais dans un... appendice). C'est la comparaison des différentes traductions qui permet d'identifier de quel livre sont tirés ces documents dont on trouve la version latine dans plusieurs ouvrages. Les chapitres de l'appendice concernés sont les numéros 12 à 14, 16 à 18, et une partie de la section 20) ;
- Plus épisodique, *Le Procès des Borgia : considéré au point de vue de l'histoire naturelle et sociale* de René de Maricourt (Librairie H. Oudin, Paris, 1883) a alimenté les sections 2 et 3 ;
- Le chapitre 15 reproduit deux passages du second tome des *Mémoires de Philippe de Commynes*, nouvelle édition publiée avec une introduction et des notes d'après un manuscrit inédit et complet, éd. scientifique Bernard de Mandrot, éd. A. Picard et fils, Paris, 1901-1903. Comme il l'a fait pour les extraits de la *Vie de César Borgia*, le concepteur de l'appendice a modernisé lui-même le texte ;
- Reste le premier extrait qui compile trois documents différents, dont le dernier (une lettre de Machiavel à propos de l'exécution de Ramiro d'Orco) figure en toutes lettres dans l'ouvrage d'Alexandre Dumas (père) intitulé *Les Borgia, 1492-1507* dans la série des *Crimes Célèbres*, Paris, sd, p. 151. À cause de variations dans la traduction, nous n'avons pas encore trouvé les ouvrages (ou la source secondaire : indice possible, le 30 décembre 1502 devient le 20 décembre dans la *Rome des Borgia*, à moins qu'il ne s'agisse que d'une erreur de copie) dans les-

quels l'auteur de l'appendice a puisé les deux premiers récits reproduits dans le chapitre¹.

Cette liste sera donc à compléter concernant une partie des documents de la section 1 ainsi que pour la section 19 dont nous n'avons pas encore trouvé la source secondaire.

L'APPENDICE, PORTE OUVERTE SUR LE ROMAN

Si l'on compare strictement les sources trouvées par Claude Debon pour le roman et celles que nous avons restituées pour l'appendice, il est curieux de constater qu'il ne semble y avoir que Gregorovius comme point commun majeur puisque les trois ouvrages de Gordon, Gebhart et Cabanès & Nass que la chercheuse avait identifiés comme sources principales du roman sont totalement absents de l'appendice. Cela pourrait indiquer une ligne de séparation assez nette entre le roman et l'appendice.

Cependant, au fil des comparaisons, nous avons observé que certains passages supposément pris à Gordon provenaient très certainement de Thomasi. Par exemple la lettre à Silvio Savelli, douzième document de l'appendice, se trouve dans le roman page 174 et suivantes, dans la même traduction que celle de l'appendice, avec seulement quelques larges coupes indiquées par des lignes en pointillés. Cette lettre-pamphlet énumère tous les crimes imputés à Alexandre VI. Comme le résume de manière savoureuse l'historien Raphaël Carrasco, « la fameuse lettre à Silvio Savelli [...] datée du 15 novembre 1501 mais qui est sans doute d'un an postérieure, en fait la pléthorique énumération scandalisée, vaticinant qu'Alexandre, nouvelle figure de l'Antéchrist, sera la destruction de l'Église »². En comparant la traduction de cette lettre à Savelli que l'on trouve dans l'ouvrage de Gordon avec celle que fait Thomasi, on constate que c'est mot pour mot cette dernière qui a été recopiée dans le roman. Les documents présents dans cet appendice ouvrent donc des pistes pour venir enrichir ou compléter le travail pionnier de Claude Debon sur les sources du roman.

-
1. La « Relation de la conduite du duc de Valentinois » figure par exemple dans la section « Mélanges historiques » des *Œuvres littéraires* de Machiavel (texte établi par Charles Louandre, Charpentier et Cie, 1884), mais la traduction de Jean Vincent Périès diffère de celle recopiée dans l'appendice.
 2. Raphaël Carrasco, *La Famille Borgia : histoire et légende*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2013, p. 191.

À présent que les sources de l'appendice sont connues, il faudra dans un second temps repérer tous les documents qui se retrouvent dans le roman et poursuivre le travail entrepris par Claude Debon sur les sources du roman et leur intégration au texte. En outre, un autre travail, très différent, visera à déterminer la part qu'a prise Apollinaire dans l'écriture ou les retouches du roman, ce qui consiste en l'identification de stylèmes propres à Apollinaire. Il nous semble qu'une telle analyse de la répartition des rôles ne peut se faire que par un approfondissement préalable des caractéristiques du style de Dalize romancier. Tout cela pourrait permettre de savoir — au moins dans une certaine mesure — si le travail d'Apollinaire se limite aux seuils de l'ouvrage ou s'il est allé en son cœur.

Au terme de cette analyse, nous pouvons relire l'avant-propos de *La Rome des Borgia* comme une indication sur la répartition du travail :

Le manuscrit de *La Rome des Borgia* qui est de l'Histoire romanesque, nous a été remis par la veuve d'un illustre historien, à cette fin que l'ouvrage fût publié et que le nom de l'auteur fût celé. À un travail extrêmement attrayant [...] nous avons joint un certain nombre de documents qui ne peuvent qu'augmenter l'intérêt historique d'un livre qui [...] relate simplement des mœurs très différentes des nôtres.

Guillaume Apollinaire.

Au-delà du *topos* du manuscrit trouvé qui inscrit l'auteur dans une tradition littéraire, cet avant-propos signé Apollinaire suggère que c'est lui qui a ajouté ces documents (le pronom personnel « nous » s'opposant à l'altérité du « manuscrit » et du « travail extrêmement attrayant » de l'« historien »). Cela inviterait spontanément à imaginer une bipartition du travail : Dalize aurait écrit le roman et Apollinaire l'avant-propos et l'appendice, ce qui n'exclurait pas d'éventuelles relectures ou ajouts. C'est aussi comme cela que l'on peut lire la formule bien connue adressée à Fernand Fleuret en 1913 : « *La Rome des Borgia* n'est pas de moi, cela est d'ailleurs indiqué dans l'« Introduction » » (c'est-à-dire l'« Avant-propos »). Mais la difficulté réside dans le fait que certains textes sont communs au roman et à l'appendice, d'autres non. Il semblerait donc que les tâches ne soient pas aussi délimitées que cela...

Pour compliquer encore les choses, il apparaît que les deux instances à l'œuvre dans le volume original s'enrichissent d'une troisième

1. Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, op. cit., t. I, p. 501.

instance qui a sans doute travaillé à cet ouvrage et peut aussi brouiller les pistes pour les sources : il s'agit de l'éditeur. Nous savons en effet grâce à une lettre de Raoul Vèze envoyée à Apollinaire le 4 novembre 1913 que pour au moins un ouvrage du cycle de « L'Histoire Romanesque », c'est l'éditeur qui s'occupait de rechercher des illustrations qu'il soumettait à l'auteur :

Cher monsieur,

Voici le résultat de mes longues recherches pour illustrer *La Fin de Babylone*. J'espère que vous voudrez bien, sans le moindre délai, vérifier ce travail et choisir les estampes à reproduire. Il serait même indispensable que vous le fassiez jeudi, les estampes de la Réserve n'étant communiquées que ce jour-là et le lundi.

[...]

Peut-être aussi trouverez-vous quelque chose à ajouter à cette liste ; je le souhaite vivement.

Bien à vous

R. Vèze¹

Nous voyons ici que la personne chargée de l'édition fournit un travail de documentation pour les illustrations, dans un dialogue avec les auteurs. Il est possible que l'éditeur ait procédé de la même manière pour *La Rome des Borgia*... Nous regrettons qu'il n'y ait pour l'instant pas d'autres traces d'échanges avec Briffault ou Vèze concernant *La Rome des Borgia* dans la *Correspondance générale*.

Il y a donc encore du travail et, comme le disait le poète : « Il paraît à perte de vue / Un univers encore vierge ».

1. *Lettres reçues par Guillaume Apollinaire*, op. cit., t. V, p. 336.