

Apollinaire et les genres

Actes du colloque de Stavelot
4 et 5 septembre 2025

Édités par Daniel Delbreil,
Gérald Purnelle et Jeanne Véron

ERGA

Espace de Recherches sur Guillaume Apollinaire

Association Internationale des Amis de Guillaume Apollinaire
– apollinaireaiaga.com –

2026

Présentation

Apollinaire et les délices des genres incertains

Une voix mystérieuse, une voix lyrique d'Apollinaire, confesse à plusieurs reprises dans « Onirocritique » (1908) : « Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme » (*Po*, 371, 372, 374)¹. Cette voix proclame tout à la fois une essentialisation de chacune des deux catégories sexuées de l'espèce humaine et, sous le terme énigmatique d'« éternités », une opposition radicale entre l'homme et la femme ainsi qu'un système binaire irréductible.

Que recouvre exactement pour Apollinaire cette expression d'« éternités différentes, et même, dans le cas présent, qu'implique le concept d'« éternité » ? Ce terme renvoie-t-il à l'idée d'une « nature » immuable de l'homme et de la femme, et donc à deux « natures » dissemblables, voire contraires ? L'une et l'autre auraient des caractéristiques spécifiques, définies au-delà du temps, en tout temps et « de toute éternité ». Il y aurait notamment une « nature » féminine que l'œuvre apollinarienne illustrerait surtout négativement, et ce, dès les tout premiers écrits du poète (« Les femmes mentent mentent », 1899²) jusqu'aux tout derniers textes de 1918 avec la figure emblématique d'Elvire dans *La Femme assise* qui est « [...] comme sont toutes les femmes. [...] elles sont fausses et ne passent pas » (*Pr* I, 494).

Quelles seraient plus précisément ces spécificités qui définiraient, selon Apollinaire, le masculin et le féminin³, et quels seraient les types de rapports qui en découleraient ? La « différence » ontologique implique-t-elle une sorte de face-à-face, mais sur un plan d'égalité qui écarterait toute idée de hiérarchisation, ou bien laisse-t-elle ouverte la possibilité d'une supériorité d'une « éternité » sur l'autre ? Quelles en seraient les conséquences dans les relations interpersonnelles, en par-

-
1. Dans *La Phalange*, n° 20, 15 février 1908. Repris dans *L'Enchanteur pourrissant*, 1909 (*Pr* I, 73, 74, 77 pour la citation).
 2. Poème de Stavelot (*Po*, 511). Dès la première version de *L'Enchanteur pourrissant*, dans *Le Festin d'Ésope* (1904), cette image de la femme trompeuse est clairement illustrée.
 3. Voir Michel Décaudin, « Apollinaire Masculin Féminin », *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Presses universitaires de Lyon, 2002.

ticulier amoureuses, ou, plus généralement, dans la vie sociale ? Ces « éternités différentes » conduisent-elles inévitablement à des relations conflictuelles (sur le modèle du couple formé dans *L'Enchanteur pourrissant* par Merlin et la dame du lac) et rendent-elles impossible toute communication authentique entre l'homme et la femme ? Sur-tout, les deux « natures » sont-elles à ce point inconciliables, imperméables l'une à l'autre qu'elles interdiraient toute rencontre, tout glissement, tout passage, toute interpénétration, et, en un mot, toute hybridité ?

L'œuvre d'Apollinaire offre de multiples réponses à ces questions.

« [...] LE DROIT IMPRESCRIPTIBLE DU MÂLE »

Permettons-nous pour commencer d'énoncer une énorme banalité : Wilhelm de Kostrowitzky, en tant qu'individu social, ou Guillaume Apollinaire en tant qu'écrivain, est un « homme » qui a pleinement « la conscience » de sa « nature » d'homme et qu'il ne manque pas, à l'occasion, de la revendiquer, voire de se flatter ou de s'enorgueillir de sa masculinité (souvent de sa « virilité »). Notons qu'il ne s'interroge guère sur cet état, sur ce « donné » naturel, ni sur ce qui le différencierait de l'état opposé. Il ne cherche pas vraiment à définir cette masculinité et ses caractéristiques, lesquelles revêtirait souvent chez lui les formes les plus traditionnelles et les plus éculées, avec tous les stéréotypes de genre (à commencer par la force, l'énergie, la vigueur...). Dans ce système de pensée, l'homme ne peut être que dominateur.

Le domaine amoureux et sexuel condenserait tous ces éléments, et l'homme, le « mâle », doit y manifester toute sa puissance. Deux types de textes bien différents illustreraient chez Apollinaire cette volonté virile de domination : la correspondance amoureuse et les romans dits « alimentaires ». En revanche, les écrits plus « littéraires », en prose aussi bien qu'en vers, manifestent des attitudes et comportements plus variés et nuancés, ou bien (et c'est le cas des plus célèbres poèmes d'amour) présentent des images inverses d'homme victime de la femme traîtresse, perfide et cruelle... même si « (s)on mal est délicieux » et poétiquement fécond.

Les lettres à Lou ou à Madeleine, dans leurs développements en prose, sont les lieux privilégiés où s'exprime sans retenue la volonté, en tant qu'homme de désir, d'être le mâle dominant qui impose sa loi à la femme consentante et complice (avec Lou) ou bien à la femme qui

a tout à apprendre de son « maître » et professeur en amour et sexualité (avec Madeleine). Dans le jeu amoureux, chacun doit assumer son rôle. L'homme doit faire sentir, imposer sa puissance et la femme doit accepter sa soumission. Néanmoins celle-ci, comme dans les rapports avec Lou, peut devenir une partenaire dans l'inversion du rapport de force et de domination si l'homme y consent, voire le lui demande.

La domination virile dans la relation sexuelle est vue par l'auteur des lettres à Lou ou à Madeleine comme la forme naturelle et légitime du partage du plaisir. Elle n'est aucunement conçue comme une violence imposée et douloureuse. Il en va tout autrement dans un certain nombre de romans centrés sur des figures de séducteurs ou tout simplement d'« hommes à femmes ».

Ces romans sont généralement marginalisés par la critique apollinarienne dans la mesure où ils sont souvent fondés sur des emprunts à d'autres auteurs, où ils constituent d'habiles assemblages d'écrits antérieurs et des exercices plus ou moins réussis de réécriture... quand ils ne sont pas soit une simple traduction (*Les Exploits d'un jeune don Juan*), soit un texte, certes signé Apollinaire (*La Rome des Borgia*), mais probablement écrit par un autre (René Dalize). Il convient donc de souligner la fascination du romancier pour ce type de personnage masculin violent envers les femmes qui est proposé aussi bien par la tradition littéraire (le mythe de Don Juan) que par l'Histoire (relayée, il est vrai, par la littérature), par exemple César Borgia. Par tous les moyens (empoisonnements, torture, viols), celui-ci impose sa puissance et ses désirs aussi bien dans le domaine politique que dans le domaine sexuel. Apollinaire, né à Rome, ne pouvait être qu'attiré (et c'est l'une des zones d'ombre de son psychisme) par ce personnage d'une cruauté extrême et à la sexualité débridée¹. Dans un autre cadre spatial, et dans une tonalité beaucoup moins sanglante même si elle reste violente, le romancier reprend la figure de l'homme qui veut séduire toutes les femmes sans aucun respect de l'« autre » et de la morale sociale, (le « grand seigneur méchant homme »), avec son Don Juan d'Espagne et son Don Juan des Flandres.

Le séducteur brutal, voire violeur et sanguinaire, n'est pas, cependant, la seule forme apollinarienne de la domination sexuelle de

1. Se reporter aux Actes du séminaire Apollinaire du 8 novembre 2024 à Paris, « À propos de *La Rome des Borgia* » (articles de Daniel Delbreil, Elena Fernandez-Miranda et Jeanne Véron), consultables sur le site de l'Espace de Recherches sur Guillaume Apollinaire (ERGA), apollinaireaiaga/erga.

l'homme sur la femme. Au modèle « donjuanesque », cynique, s'oppose dans cette œuvre le modèle du séducteur « casanovien », du séducteur « tendre » et gracieux (et, d'une certaine façon, assez « féminin ») à qui aucune femme ne résiste. Il lui suffit de paraître pour que, quasi magiquement, l'« autre » cède et comble ses désirs¹. C'est ce qui a sans doute conduit Apollinaire à se tourner vers (et à traduire ou à faire traduire) un texte pornographique allemand anonyme qui offrait (outre, évidemment, sa multitude de scènes d'accouplement) une figure différente de l'homme tout-puissant. Le jeune Roger des *Exploits d'un jeune don Juan* devient le maître des femmes en lieu clos dans ce qui devient un harem familial et domestique tout à sa convenance. L'image du harem fascine d'ailleurs le romancier ; on la retrouve aussi bien dans l'épisode mormon de *La Femme assise* que dans le troisième *Don Juan*, celui « d'Angleterre », fortement inspiré de Lord Byron : un Don Juan beaucoup plus « romantique » et « casanovien » que les deux précédents.

Resterait le cas de deux personnages, proprement apollinariens ceux-là : les héros de la *Fin de Babylone* et des *Onze Mille Verges*. Le jeune Vietrix, n'a pas la naïveté d'un Roger en matière sexuelle mais son comportement avec les femmes serait plutôt de type casanovien. Dans une période historique (l'Antiquité) où règnent pourtant la cruauté et les tortures, où se multiplient les massacres, Vietrix réfute toute violence ; par exemple, il respecte cette toute jeune femme, Anouké, qui se refuse à lui. Néanmoins, il assouvit avec grand plaisir ses désirs virils avec plusieurs autres femmes dont une autre Anouké, une courtisane experte en raffinements érotiques ou avec une « chaste Suzanne ». Il veille aussi à faire comprendre à l'« unisexuelle » poétesse Sopphâ la loi sexuelle de la nature : quand il est « nargué », défié dans son orgueil d'homme par le spectacle de deux femmes voluptueusement enlacées, il brûle d'envie « de se jeter sur elles et de leur faire sentir par quelque argument direct, le droit imprescriptible du mâle » (*Pr I*, 590)...

RÉVERSIBILITÉS

Le « hospodar héréditaire » Mony Vibescu, est sans doute le personnage le plus tonitruant sorti de l'imaginaire sexuel d'Apollinaire, le

1. Dans la pièce de 1918, Casanova se définit lui-même comme un séducteur « léger », ne faisant que « rarement [...] pleurer une belle » ; en tout cas, il s'oppose directement à Don Juan « tragique et triste (*Po*, 972).

héros sexualisé par excellence. Mais de quel « genre » est-il ? À l'ouverture du roman, son goût des femmes, et notamment des Parisiennes, est clairement annoncé¹ ; le défi sexuel qu'il lance, dès son arrivée à Paris, à Culculine d'Ancône est celui d'un mâle fier et sûr de sa virilité². Une telle proclamation orgueilleuse, si elle fait de lui un héros phallique tourné vers les femmes (ce qui sera confirmé par les innombrables scènes d'accouplement qui suivront) ne peut faire oublier la première scène du roman à Bucarest, chez le vice-consul de Serbie où Vibescu se fait complaisamment sodomiser par Bandi Fornoski (avant de l'être par d'autres partenaires dans la suite du récit). Son patronyme « transparent », à deux syllabes et à double dénotation sexuelle, est d'emblée resémantisé. Sa lettre d'adieu ne fait que confirmer la pluralité de ses pratiques sexuelles, sa lassitude de toutes les routines amoureuses et son besoin d'aventures nouvelles³.

Vibescu se veut viril quels que soient ses comportements sexuels et ses partenaires, fussent-ils du même sexe que lui. En cela, ce personnage défie les codes traditionnels de la représentation littéraire du séducteur attiré uniquement par les femmes et rejetant comme contraire à la virilité — et à la qualité d'« homme » — tout penchant homosexuel⁴. Le héros des *Onze Mille Verges* n'incarne pas seulement une bisexualité ; il incarne une sexualité libérée de toute contrainte et de toute considération liée à la nature, au statut de l'objet propre à la satisfaire. Ce type de personnage brouille tous les repères, biologiques, moraux, sociaux du sexe et du genre. Il est homme, mais il aime (aussi) les hommes et peut se comporter « comme une femme », se féminiser dans sa virilité. Parallèlement, des femmes, restant femmes, peuvent se comporter comme des hommes, avec d'autres femmes ou même avec des hommes. Les exemples de femmes énergiques, vigou-

-
1. « De même que les autres Roumains, le beau prince Vibescu songeait à Paris la Ville lumière, où les femmes, toutes belles, ont toutes aussi la cuisse légère » (*Pr* III, 888).
 2. « Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens » (*Pr* III, 892).
 3. « Mon cher Bandi, / J'en ai assez d'être enculé par toi, j'en ai assez des femmes de Bucarest [...]. Avant deux heures je serai parti. J'espère m'y amuser [à Paris] énormément [...] » (*Pr* III, 891).
 4. Casanova, dans la pièce de 1918, est attiré par Bellino mais il refuse tout désir homosexuel éventuel en se persuadant (ce qui se révélera exact) que ce dernier est en réalité une femme.

reuses, entreprenantes (reprenant les clichés de la représentation de la masculinité), de femmes phalliques donc, ne manquent pas¹ — et certaines sont, comme certains hommes, capables de grandes violences et, comme l’infirmière polonaise, de cruautés extrêmes. Et, dans le domaine sexuel, elles peuvent très bien se passer des hommes.

L’homosexualité est omniprésente dans l’œuvre d’Apollinaire ; elle peut être soit commentée dans ses textes de critique littéraire (*Les Diables amoureux*), soit directement affichée dans sa prose d’imagination (dans certains de ses contes en plus de ses romans), soit encore subtilement et métaphoriquement évoquée dans ses textes poétiques². La position « morale » de l’écrivain à son égard peut sembler ambiguë, en particulier pour l’homosexualité masculine. La multiplication dans son œuvre des homosexuels traduit manifestement une fascination ; certains textes, *via* les comportements ou les déclarations de certains personnages, semblent en faire l’apologie³ ; en revanche, d’autres textes, *via* les jugements sévères d’un narrateur, expriment clairement une condamnation (on pense, par exemple, aux contes « Le Giton » ou à « La Rencontre au cercle mixte⁴ ») mais la posture moralisatrice alors adoptée peut sembler trop conventionnelle : celle de la bien-pensance, de la norme sexuelle communément admise. Dans sa vie personnelle et sociale Apollinaire a connu, fréquenté de nombreux homosexuels, artistes ou non, et certains furent des amis très proches et très fidèles. Il n’a jamais ouvertement condamné leur orientation sexuelle et s’est toujours montré très tolérant et ouvert sur ces questions.

L’homosexualité féminine poserait d’autres types de problèmes. L’écrivain a bien connu les milieux (artistiques souvent) lesbiens à

1. Apollinaire note dans une lettre à Lou (18 mai 1915) : « Quand on est femme il faut savoir être homme à l’occasion » (*Lettres à Lou*, Gallimard, 1969, p. 383).
2. Voir, par exemple la notice « Homosexualité » rédigée par Catherine Moore dans le *Dictionnaire Apollinaire*, éd. Honoré Champion, 2019, p. 452-454.
3. Un général dans *Les Onze Mille Verges* : « [...] Sodome est un symbole civilisateur. L’homosexualité eût rendu les hommes semblables à des dieux et tous les malheurs découlent de ce désir que des sexes différents prétendent avoir l’un de l’autre. [...] les hommes professent définitivement l’amour socratique pour les encroupés, tandis que les femmes iront au rocher de Leucade prendre des leçons de saphisme » (*Pr III*, 921).
4. Louis Gian subit un « châtiment divin » (*Pr I*, 124) et le narrateur, dans la « Rencontre », dénonce « l’infâme condition » du « jeune homme solidement musclé » et travesti (*Pr I*, 364).

Paris ; les amours saphiques (très à la mode dans la littérature et les arts du tournant du siècle) l'ont certainement excité sexuellement et il a pris, dans ses œuvres (érotiques mais pas seulement), un grand plaisir à les évoquer et à en décrire les ébats. Ces amours, néanmoins, sont ressentis par Apollinaire comme une mise en cause de l'ordre sexuel naturel, à savoir l'ordre hétérosexuel avec la domination du pôle masculin. L'homosexualité féminine, cette autonomisation sexuelle de la femme, son indépendance dans le rapport amoureux sont douloureusement vécues par l'homme, plus ou moins confusément perçues comme une défaite, voire une humiliation. Cette libération de la sexualité féminine est, en fait, le signe d'une autonomisation plus large, celle, sociale, que, sous les yeux d'Apollinaire, conquiert la femme dans la France du début du XX^e siècle, et que la guerre ne fera qu'accélérer.

Deux textes à peu près contemporains illustrent ce changement fondamental dont l'écrivain est le témoin et qui affecte considérablement sa vision du monde et des genres. Elvire Goulot, l'héroïne de *La Femme assise*, qui a été dans sa jeunesse la femme soumise, jouet sexuel des caprices des hommes, est devenue, avant même le conflit, « la Vrille », la « femme-homme », la femme virilisée (par ses vêtements comme par ses pratiques sexuelles), emblème d'une société brillante mais en crise, en transition : « Comme au temps de Gavarni [et de son Débardeur « travesti féminin délicieusement équivoque » ou « singulier masculin »], l'époque fut dominée par le Carnaval » (*Pr* I, 415), la fête des masques, des dissimulations, des déguisements et des inversions. Grâce à la guerre, qui est aussi une sorte de suicide collectif des hommes, Elvire devient le maître dominant, pratiquant un mormonisme à rebours et régnant symboliquement sur un harem des deux sexes. Apollinaire semble jeter un regard désabusé sur ce renversement social, sur cette défaite de l'ordre viril et sur ce triomphe d'un ordre féminin qui est aussi celui de la fausseté¹.

Parallèlement, et dans un autre genre littéraire se prêtant lui aussi aux métamorphoses vestimentaires emblématiques, le théâtre², le dramaturge des *Mamelles de Tirésias* prend acte de cette volonté de renversement de l'ordre établi et de la hiérarchie des genres. Thérèse se

-
1. Et « femme assise » au temps des « hommes debout, Elvire pensait alternativement aux agréments durables de la faiblesse et aux avantages de la fausseté » (*Pr* I, 494).
 2. C'est bien le cas, également, de la « comédie parodique » *Casanova*.

veut « féministe », refusant son statut de femme au foyer soumise à son mari ; elle revendique ses droits à une vie autonome et l'accès aux domaines jusque-là réservé aux hommes. Elle rejette surtout les attributs de la féminité et la « fatalité » féminine de la maternité. Elle se « fait homme » (auto-engendrement générique) et, dès lors, son mari est (passivement) « fait femme » ... et peut donc, en conséquence, faire des enfants. La pièce met (joyeusement) en scène non seulement le renversement mais bien le complet bouleversement des données organiques et de l'ordre naturel ; mais elle le fait dans une certaine ambiguïté. La supériorité masculine provisoirement contestée et mise à mal par l'émancipation de Thérèse-Tirésias est préservée dans le cadre d'une « masculino-maternité », d'une « masculino-fécondité » supérieures (40049 enfants en un jour) et par un retour à l'ordre (qui n'est pas pleinement un retour à la situation initiale) quand Thérèse revient vers son mari et l'invite à venir « cueillir la fraise / Avec la fleur du bananier » (Po, 912)¹.

La pièce jouée le 24 juin 1917 et l'histoire (encore inachevée en 1918) d'Elvire Goulot traduiraient toutes deux un grand désarroi d'Apollinaire. Le monde de la guerre, du front, des combats était un univers de la solidarité virile et « des hommes seulement » ; le monde de l'Arrière et, peut-être, de l'avenir, semble devoir être celui des femmes. Certes, les *Mamelles* convoquent la farce, le rire, l'outrance irréaliste (« surréaliste ») mais la pièce ne dissimule pas complètement cette angoisse exprimée également, mais de façon plus sourde, dans *La Femme assise* : une interrogation intime de l'écrivain sur ses conceptions de la masculinité et sur sa propre masculinité.

Les deux œuvres de 1917 et 1918 (mais *Les Mamelles de Tirésias*, selon Apollinaire lui-même, auraient été conçues dès 1903) mettent clairement au jour le malaise identitaire d'un homme qui, du fait de circonstances historiques et personnelles dramatiques (la guerre, la blessure) voit ses repères de « genre », son système binaire et hiérarchisé non seulement bousculé mais inversé. Tout ce que sa conscience claire s'efforçait de maintenir est mis à mal ; mais, en fait, si on prend en compte l'ensemble de sa production, si on l'analyse de près, l'on constate que cette perturbation des repères, les transgressions des

1. Pour une analyse complète de toutes les dimensions, thématiques, sociales dramaturgiques de la pièce, se reporter au livre de Peter Read *Apollinaire et « Les Mamelles de Tirésias »*. *La revanche d'Eros*, collection Interférences, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

codes sociaux et sexuels, les renversements du masculin et du féminin, leur perméabilité et leurs échanges aussi, étaient, dès l'origine, au cœur de l'œuvre apollinarienne et qu'ils ont constamment nourri l'imagination du créateur.

LES DÉLICES DES AMBIGUÏTÉS

Ce sont surtout ces ambiguïtés qui ont retenu l'attention des intervenants au colloque de Stavelot de septembre 2025 et dont le présent volume électronique constitue les Actes. Ils ont précisément et pertinemment étudié les formes de ce que l'on pourrait appeler une labilité générique apollinarienne. Ils ont mis en lumière la multitude des personnages, qui ponctuellement ou plus durablement, par leurs caractéristiques physiques ou par leurs comportements, par volonté délibérée de transgression ou par jeu, se trouvent en rupture de genre. Masculinité ou féminité affirmées, contestées, reniées, ou bien associées, entremêlées, ou encore effacées et indéterminables : l'univers apollinarien est marqué par cette instabilité constante, par une grande porosité des genres que ce soit en poésie (comme le montre Samir Marzouki) ou dans les romans pornographiques (selon Jean Arrouye) et dont les déguisements vestimentaires carnavalesques, et plus généralement, les travestissements aux formes multiples seraient l'emblème (c'est la contribution de Jeanne Véron). Il était évidemment indispensable de se pencher sur les causes psychiques de cette instabilité, de cette fascination de l'écrivain pour l'indétermination et la confusion des sexes et des genres, sur les angoisses masculines face à une puissance féminine redoutable et perverse. La problématique des genres dans l'œuvre d'Apollinaire devait être aussi considérée dans une perspective psychanalytique, ce que font Laurent Fourcaut dans son étude des images de la femme dans *Alcools*, Yves-Marie Bouillon dans sa réflexion sur le transformisme dans les *Mamelles* ou bien Elena Fernandez-Miranda dans celle sur les pulsions de violence qui prendraient leur source dans le souvenir indélébile d'une mère terrifiante.

Si toutes les œuvres témoignent de ces obsessions, de ces fantasmes, certaines les exposent de façon plus directe : ainsi *L'Enchanteur pourrissant* (analysé par David Galand) qui concentre dès 1904 les images de femmes terribles mettant au défi le poète, Enchanteur amoureux ; ainsi, dans la démesure d'un roman pornographique monstrueusement poétique, *Les Onze Mille Verges* (roman auquel s'attachent Marie-Claude Cherqui et Claude Debon, qui rend compte

d'une mise en scène audacieuse de ce texte qui est aussi un petit manuel de « psychopathie sexuelle »...).

Enfin, le concept de genre ne se limite pas au domaine de la sexualité. La problématique déborde vers les questions sociales (implicites, par exemple, dans *La Femme assise* et dans *Les Mamelles de Tirésias*) et le domaine artistique. La femme est aussi, parfois, une artiste — mais existe-t-il un art (des arts) spécifiquement « féminin(s) » ? Comment un critique-homme comme Apollinaire, le(s) considère-t-il ? Peut-il exister une hybridité féconde en art (Daniel Delbreil) ? Le genre est aussi une question de grammaire, et il est plaisant de voir avec Mariia Pshenichnikova comment d'une culture à l'autre (de la France à la Russie, en l'occurrence) un animal emblématique, le chat, peut, dans la traduction du poème du *Bestiaire*, voir son genre et sa symbolique se modifier, et même s'inverser. Et l'on sait que le genre des rimes est aussi une question importante dans la poésie traditionnelle ; et, après tout ce qui a été dit précédemment, on ne sera pas étonné de trouver chez Apollinaire, au-delà du système classique des rimes masculines ou féminines, bon nombre de rimes hybrides, « mixtes » ou « transgenres » (Alain Chevrier)...

POUR CONCLURE... OU POUR OUVRIR

Poèmes, contes, romans ou pièces de théâtre ne cessent donc d'illustrer les passages, les glissements, la réversibilité du masculin et du féminin. Ainsi ces œuvres sont parcourues par des êtres ambigus au « genre » constamment changeant, voire indécidable... à commencer par le personnage qui « ressemble » le plus à Apollinaire, le « poète assassiné », le « glorieux » Croniamantal. Son statut d'artiste lui assure une toute-puissance qu'il serait tentant de qualifier de « virile » (« Il est temps d'être les maîtres ») et lui permet de « mettre l'éternité en miettes », de « voir Dieu face à face ». Parallèlement, sa vie d'homme, et d'homme amoureux, le confronte à la femme « éternelle » et « différente », cruelle et fausse (Tristouse Ballerinet). Le « mal-aimé », dans ce récit comme dans les poèmes, est un homme soumis : féminisé ?

Qu'en est-il exactement du « genre » de Croniamantal ? Doit-on rappeler qu'il est né des amours fugaces, en Wallonie, d'un musicien ambulant qui pourrait être un Hermès voyageur succombant aux charmes — ou cédant à l'appel — d'une femme belle et sensuelle, vouée à l'amour charnel : une Aphrodite ? L'enfant né de cette union

ne peut être dès lors qu'hermaphrodite¹. C'est ce que confirmerait le chapitre initial « Renommée ». Le nom de Croniamantal, glorifié après sa mort, est manipulé par tous les peuples ; il peut être « renversé » graphiquement (par les Turcs et les Arabes : Latnamaïnorc) mais aussi d'un point de vue générique ; il renverrait tout à la fois au masculin et au féminin (ainsi Pata pour les Turcs « qui signifie « oie [féminine] ou organe viril, à volonté », *Pr I*, 127). Les Scandinaves avec *quoniam* soulignent, eux, et exaltent, la virilité (« les parties nobles dans les récits populaires du Moyen Âge ») mais, ailleurs, cette virilité peut être diminuée, euphémisée (« *partes viriles exiguitatis insignis sicut pueri* ») ou complètement supprimée comme en Moriane où « ils ont féminisé Coniamantal » — une féminisation qui est aussi une sacralisation « byzantine » (« sainte Parascève », *Pr I*, 128)...

Alors, Apollinaire-Croniamantal : masculin ou féminin ?

« Incertitude, ô mes délices » (*Po*, 24)

Daniel Delbreil

1. Voir le chapitre « Hermès en Wallonie » du livre de Madeleine Boisson *Apollinaire et les mythologies antiques*, Schena-Nizet, Fasano-Paris, 1989.