

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

« Chansons pour les sirènes » Images de la femme dans *Alcools*

Laurent Fourcaut

Je souhaite dans ma maison
Une femme ayant sa raison,
Un chat passant parmi les livres,
Des amis en toute saison
Sans lesquels je ne peux pas vivre.

Guillaume Apollinaire, « Le Chat »,
Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée (Po, 8)

Il n'est pas excessif de dire que la figure de la femme ainsi que le motif de l'amour, bien entendu liés, sont omniprésents dans *Alcools*.

L'image qui, de poème en poème, est donnée de la femme est complexe. Je me suis efforcé d'en bâtir une interprétation aussi cohérente que possible, en faisant notamment appel à quelques notions élémentaires de psychanalyse.

AMOUR MAUVAIS

Le sous-titre de ce livre sans pareil pourrait être « La Chanson du mal aimé », tant le sentiment amoureux y apparaît voué à l'échec, au malheur, à un destin « tragique », pour reprendre un terme de « Cors de chasse » (Po, p. 148). Il était déjà destructeur, et même vampirique, dans « La Puce » du *Bestiaire* : « Pucés, amis, amantes même / Qu'ils sont cruels ceux qui nous aiment ! / Tout notre sang coule pour eux. / Les bien-aimés sont malheureux. » (Po, 18). Dans « Zone », on lit ceci : « L'angoisse de l'amour te serre le gosier / Comme si tu ne devais jamais plus être aimé » (Po, 41). Signalons d'emblée que cette « angoisse¹ » — du latin *angustia* qui signifie « lieu resserré » — a à voir avec la figure, essentielle dans ce livre, des sirènes, dont il est dit, quelques vers plus haut : « Les sirènes laissant les périlleux détroits »,

1. Voir aussi : « L'amour dont je souffre est une maladie honteuse / Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse » (« Zone », Po, 41).

ce mot signifiant « [b]ras de mer entre deux terres rapprochées¹ ». Plus loin : « Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans » (Po, 42). « Le Pont Mirabeau » : « Ni temps passé / Ni les amours reviennent » (Po, 45). Et bien sûr, dans « La Chanson du mal aimé » : « J'ai pensé à ces rois heureux / Lorsque le faux amour et celle / Dont je suis encore amoureux / Heurtant leurs ombres infidèles / Me rendirent si malheureux » (Po, 47). « L'amour est mort j'en suis tremblant » (Po, 50). « L'amour est devenu mauvais » (Po, 108), affirme « Le Brasier ». « *Lotte l'amour rend triste* » (Po, 124), lit-on dans « Les Femmes ».

IMAGES DE LA FEMME, PREMIÈRE APPROCHE

La femme apparaît très souvent fausse et maléfique. « Ces femmes ne sont pas méchantes elles ont des soucis cependant / Toutes même la plus laide a [sic] fait souffrir son amant » (« Zone », Po, 43). « Un voyou » (« La Chanson du mal aimé », Po, 46), à Londres, qualifié de « mauvais garçon », rappelle au poète « [s]on amour », puis « [u]ne femme lui ressemblant » (à la femme aimée) a « son regard d'inhumaine » et il reconnaît en elle « [l]a fausseté de l'amour même » (Po, 47). Tant et si bien qu'il s'écrit : « Adieu faux amour confondu / Avec la femme qui s'éloigne » (Po, 48). Ce « regard d'inhumaine » fait songer à ce vers des « Colchiques » : « Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne » (« Les Colchiques », Po, 60). Femme infidèle : un paysan « chantonne / Une chanson d'amour et d'infidélité / Qui parle d'une bague et d'un cœur que l'on brise » (« Automne », Po, 104). « J'aimais les femmes atroces dans les quartiers énormes » (Po, 139) est-il dit dans « 1909 », qui se termine par ces deux vers : « Cette femme était si belle / Qu'elle me faisait peur ». Quelques mots de « Cortège » semblent alors pouvoir résumer cette représentation de l'autre sexe : « [...] l'erreur touchant toutes les femmes » (« Cortège », Po, 75).

On pourrait sans doute associer à cet ensemble les quelques prostituées qui apparaissent ici et là : « J'humilie maintenant à une pauvre fille au rire horrible ma bouche » (« Zone », Po, 43). « Regret des yeux de la putain / Et belle comme une panthère » (« La Chanson du mal aimé », Po, 53), la comparaison, notons-le avant d'y revenir, conférant à cette femme un caractère dévorateur. « Marizibill », que son

1. *Petit Robert de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert-SEJER, 2017, p. 719 B, s. v. « Détroit ».

« maquereau » (Po, 77) avait « Tirée d'un bordel de Changai », semble échapper à la règle, qui est « Offerte à tous en tout mignonne ». Ajoutons les « fornarines¹ » de ces vers de « L'Ermite » : « Et j'absous les aveux pourpres comme leur sang / Des poétesses nues des fées des fornarines » (Po, 103). Mais la prostituée reste une certaine image fantasmatique de la mère, cette mère dont il faut maintenant avancer qu'elle est la figure centrale du livre, même si elle se manifeste le plus souvent sous divers déguisements — dont celui, donc, de la femme maléfique —, si l'on en croit ce que Sigmund Freud a appelé le « roman familial des névrosés », qu'il me faut résumer ici.

LE ROMAN FAMILIAL DES NÉVROSÉS

Ce que Freud a appelé « roman familial des névrosés² » consiste en la double histoire en forme de conte — dont tant de contes et de romans, justement, n'ont cessé de s'inspirer — que tout petit garçon a forgée dans son esprit pour tenter de surmonter les graves difficultés affectives qu'il rencontrait dans sa problématique maturation auprès de ses parents. Ce « roman » a été défini par Marthe Robert comme « un expédient à quoi recourt l'imagination pour résoudre la crise typique de la croissance humaine telle que la détermine le “complexe d'Œdipe”³ ».

En voici un exposé sommaire. Un premier problème apparaît lorsqu'avec le temps (et surtout la naissance d'un frère ou d'une sœur), le petit enfant souffre de n'être plus l'objet exclusif de l'attention et de l'amour de ses parents — lesquels, de surcroît, cessent d'apparaître comme des dieux à l'enfant qui entre-temps a eu le loisir de les comparer à d'autres adultes. Pour guérir cette cruelle déception, l'enfant s'imagine qu'il est un « Enfant trouvé » : tel est le premier stade du « roman familial ». Si l'homme et la femme qui l'entourent sont moins aimants et moins parfaits, c'est qu'ils ne sont que des parents adoptifs ; ses vrais parents, nobles, riches, prestigieux, sont loin. Mais plus tard l'enfant découvre la différence des sexes et comprend que, si l'homme

-
1. *Fornarine* : prostituée, d'après le surnom de la maîtresse de Raphaël, la *Fornarina*.
 2. Sigmund Freud, « Le roman familial des névrosés », dans *Névrose, psychose et perversion*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », traduit de l'allemand sous la direction de Jean Laplanche, [1973] 2002, p. 157-160.
 3. Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972 ; rééd. Gallimard, coll. « Tel », [1977] 1983, p. 43, note 1.

peut en effet n'être pas son vrai père — ce qui fait de l'enfant un « bâtard » —, la femme, elle, ne peut qu'être sa mère. Il modifie alors son scénario en conséquence ; c'est le second stade du « roman », celui du « Bâtard réaliste ». Seul son père est un roi lointain, à la fois vénéré et habilement éliminé, comme un rival qu'il est, par cet éloignement. L'homme présent au foyer ne compte pas, et la mère devient ainsi disponible pour l'enfant, ce qui était le but visé par ce scénario. L'interdit œdipien se trouve ainsi tourné : « [...] il rend sa mère opportunément disponible, et de telle sorte qu'il peut s'immiscer dans ses affaires de cœur, présider à ses amours, changer l'état civil de ses enfants et trouver dans cette intimité un équivalent de la possession rêvée sans avoir à craindre le châtement spécifique [la castration] qui sanctionne ses deux crimes [l'éloignement du père étant un meurtre déguisé]¹ ». En prêtant à sa mère autant d'amants que son désir l'y invite — puisqu'ils sont autant de doubles de lui-même —, celle-ci se trouve rabaisée « au rang de la servante, de la femme perdue, voire tout bonnement de la prostituée² ».

DES FEMMES EXORCISÉES

Si les femmes dans *Alcools* sont le plus souvent inquiétantes et pernicieuses, il en est toutefois qui apparaissent plaisantes, attirantes. À commencer par ces « belles sténo-dactylographes » (« Zone », *Po*, 39) vues dans « une jolie rue » du Paris de « Zone », où elles passent. Mais deux vers plus loin on lit, et c'est alors comme un retour du refoulé : « Le matin par trois fois la sirène y gémit » (*ibid.*). Dispositif analogue, sauf erreur, dans le premier quatrain de « Mai », où le quatrième vers vient contester *in extremis* l'image des charmantes dames : « Le mai le joli mai en barque sur le Rhin / Des dames regardaient du haut de la montagne / Vous êtes si jolies mais la barque s'éloigne / Qui donc a fait pleurer les saules riverains » (*Po*, 112). « Aubade chantée à Laetare un an passé » : « C'est le printemps viens-t'en Pâquette / Te promener au bois joli » (*Po*, 49). On dirait une image d'Épinal. Il en va de même, mais dans un autre registre, avec ces femmes des « pauvres émigrants » : « Ils croient en Dieu les femmes allaitent des enfants » (« Zone », *Po*, 43). Dans « Palais », la grivoiserie joue le rôle d'exorcisme : « Dame de mes pensées au cul de perle fine / Dont ni perle ni

1. *Ibid.*, p. 53.

2. *Ibid.*

cul n'égale l'orient » (Po, 61), comme dans ces deux autres vers : « Et moi j'ai le cœur aussi gros / Qu'un cul de dame damascène » (« Voie lactée ô sœur lumineuse », Po, 55). Ou la facétie : « Ô Lavallière / Qui boîte et rit / De mes prières / Table de nuit » (« Hôtels », Po, 147). La femme enfin est inoffensive... dès lors qu'on s'éloigne d'elle : « Toute la sainte journée j'ai marché en chantant / Une dame penchée à sa fenêtre m'a regardé longtemps / M'éloigner en chantant » (« À la fin les mensonges ne me font plus peur », Po, 134).

Mais le cas le plus significatif est celui de ces femmes que le poète dit avoir vues dans le quartier du Marais, à Paris : « Il y a surtout des Juifs leurs femmes portent perruque / Elles restent assises exsangues au fond des boutiques » (« Zone », Po, 43). Le mot-clé est « exsangues », qui signifie « Qui a perdu beaucoup de sang, qui n'est plus irrigué par le sang¹ ». Or le sang est assurément un des motifs majeurs du recueil, il est la trace d'une profonde hantise. Le même poème liminaire, « Zone », comporte en amont ce vers caractéristique : « Aujourd'hui tu marches dans Paris les femmes sont ensanglantées » (Po, 41). Celles qui sont « exsangues » sont étrangères à la représentation dominante qui associe étroitement les femmes et la présence du sang.

LES SIRÈNES

Le personnage mythique des sirènes est fortement ancré dans l'imaginaire d'Apollinaire. Ce dernier se réfère à la mythologie grecque et romaine, selon laquelle elles « ressemblaient à de grands oiseaux à tête de femmes. Demeurant à l'ouest de la Sicile, elles passaient pour des musiciennes incomparables, dont le chant magique attirait sur des récifs les navigateurs dont elles faisaient leur pâture² ». Le poème « Orphée » du *Bestiaire* les associe explicitement à l'« Amour », comme étant également fatals : « La femelle de l'alcyon, / L'Amour, les volantes Sirènes, / Savent de mortelles chansons / Dangereuses et inhumaines. / N'oyez pas ces oiseaux maudits, / Mais les Anges du paradis. » (*Le Bestiaire*, Po, 26). On relève dans *Alcools* une dizaine d'occurrences de ce mot³.

-
1. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), s. v. « Exsangue ».
 2. Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, « Références », [1985] 1995, s. v. « Sirènes », p. 193 A.
 3. En dehors des occurrences qui font dans cette communication l'objet d'une ana-

J'ai déjà cité ce vers de « Zone » : « Les sirènes laissant les périlleux détroits » (*Po*, 41). Ces « périlleux détroits » sont certainement une image effrayante du sexe féminin, telle que la propose le mythe de la *vagina dentata*, ce « vagin denté » qui amalgame l'objet du désir œdipien, la Mère, et le châtimement qui pèse sur lui, la castration¹. Telles sont les *dents de la mère*. En voici un exemple, pris à deux sonnets consécutifs du livre *Matières fermées* de l'excellent poète belge William Cliff, homosexuel revendiqué. Dans une église, l'auteur observe un vieil homme qu'il devine privé de celle qui fut sa compagne : « à présent il semblait attendre la méchante / ogresse qui viendrait l'entraîner dans sa fente. // [...] comme s'il pressentait que l'ogresse mauvaise / viendrait pour l'engouffrer dans son affreux vagin². » Mais Apollinaire lui-même n'est pas en reste d'explicitation sans voile du motif, dans le poème « Chant de l'honneur » de *Calligrammes* :

LA TRANCHÉE

Ô jeune gens je m'offre à vous comme une épouse
Mon amour est puissant j'aime jusqu'à la mort
Tapie au fond du sol je vous guette jalouse
Et mon corps n'est en tout qu'un long baiser qui mord (*Po*, 305).

Ou dans un poème à Madeleine, intitulé lui aussi « La Tranchée » :

LA TRANCHÉE

Je suis la blanche tranchée au corps creux et blanc
Et j'habite toute la terre dévastée
Viens avec moi jeune dans mon sexe qui est tout mon corps
Viens avec moi pénètre-moi pour que je sois heureux [*sic*] de volupté
sanglante
[...]
Allons viens dans mon sexe plus long que le plus long serpent long
comme tous les corps des morts mis l'un devant l'autre

lyse, voir « La Chanson du mal aimé » : « Voguait cygne mourant sirène » (*Po*, 8), et dans « Au tournant d'une rue je vis des matelots » : « Les dragues les ballots les sirènes mi-mortes » (*Po*, 135).

1. « Un grand nombre de mythes mettent en vedette [...] la traversée initiatique d'une *vagina dentata* ou la descente périlleuse dans une grotte ou une crevasse assimilées à la bouche ou à l'utérus de la Terre-Mère. Toutes ces aventures constituent en fait des épreuves initiatiques, à la suite desquelles le héros victorieux acquiert un nouveau mode d'être » (Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, coll. « Folio/Essais », 2007, p. 105).
2. William Cliff, *Matières fermées*, Paris, Éditions de La Table Ronde, 2018, p. 110-111.

Viens écoute les chants métalliques que je chante bouche blanche que je suis

[...] (Poèmes à Madeleine, Po, 636.)

Dans « La Chanson du mal aimé », tel quintil a ceci de remarquable qu'il fait se succéder à la rime « reines » — dans les contes, la reine, c'est la mère —, « murènes », poisson armé de dents et très vorace, et « sirènes » : « *Moi qui sais des lais pour les reines / Les complaintes de mes années / Des hymnes d'esclave aux murènes / La romance du mal aimé / Et des chansons pour les sirènes* » (Po, 50 et 59).

Il va sans dire que « La Loreley » est une variante de la sirène : « À Bacharach il y avait une sorcière blonde / Qui laissait mourir d'amour tous les hommes à la ronde » (Po, 115). Elle déclare elle-même : « Je suis lasse de vivre et mes yeux sont maudits / Ceux qui m'ont regardée évêque en ont péri » (*ibid.*), le mythe de la sirène se croisant sans doute ici avec celui de Méduse. Il en va de même sans doute des « sept femmes », ces « fées aux cheveux verts » de « Nuit rhénane¹ » (Po, 111).

Il me faut anticiper maintenant sur ce que je développerai pour finir, à savoir que l'œuvre, telle qu'Apollinaire la conçoit et la réalise, est quelque chose comme une *contre-sirène*, un monde en soi, un contre-monde qui riposte au terrible monde réel avec ses mortelles sirènes, auquel elle tend à se substituer. À la fin de « L'Émigrant de Landor Road », l'émigrant aurait voulu, dit le poète, « Jouer dans d'autres mers » (Po, 106), le poète qui ajoute :

Et l'on tissait dans sa mémoire

Une tapisserie sans fin

Qui figurait son histoire

Mais pour noyer changées en poux

Ces tisseuses têtues qui sans cessent interrogent

Il se maria comme un doge

Aux cris d'une sirène moderne et sans époux (Po, 106.)

Ces « tisseuses têtues » sont sans doute des araignées. Le symbolisme de l'araignée est très voisin de celui de la sirène, de par « sa signification très primitive de symbole hideux de l'organe féminin² ».

-
1. Je renvoie, pour une analyse de ce poème, à la communication que j'ai présentée, dans le cadre du séminaire Apollinaire, lors de la séance du 10 novembre 2023.
 2. Charles Baudouin, *Psychanalyse de Victor Hugo* [1943], Paris, Armand Colin, coll. « U2 », 1972, p. 173.

Le poète veut s'affranchir de cette « tapisserie sans fin / Qui figurait son histoire », c'est-à-dire de ce passé où s'est élaboré son psychisme de névrosé dans lequel il a été piégé par l'œdipe et qui continue de ficeler sa vie. Il imagine donc de se marier « Aux cris d'une sirène moderne et sans époux », à savoir une sirène dégagée du mythe, une femme inoffensive, une mère « sans époux », donc évadée du triangle œdipien.

Apollinaire se rêve ainsi sans père. Mais un tel affranchissement est à double détente, car l'absence de père est de deux sortes, et se produit selon deux temps dialectiquement articulés. Le premier correspond à ce qui fut effectivement le cas du poète : il n'a pas eu de père. Le second est, comme on vient de le voir, ce vers quoi il tend : c'est alors dans et par l'œuvre qu'il entend se libérer et de la mère dévoratrice et du rival abhorré qu'est le père.

PÈRE

L'auteur d'*Alcools* et de bien d'autres chefs-d'œuvre n'a pas eu de père officiel, de sorte qu'il a longtemps porté le nom de sa mère, s'étant appelé Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, jusqu'à ce qu'il se donne un nom qui lui soit propre et qu'il ait conquis par son génie propre, un nom donc, c'est le cas ou jamais de le dire, *de plume*. Or cette absence de père « est catastrophique, puisque le Père ne peut dès lors pas jouer le rôle capital qui est le sien, à savoir imposer la Loi symbolique (de la prohibition de l'inceste), ce qui livre l'enfant au fantasme mortifère de la dévoration-castration par la Mère (fusion destructrice avec le corps de la Mère), rien ne venant s'interposer pour le séparer d'Elle¹ ». De là bien sûr les sirènes, et plus généralement cette relation si problématique à la femme.

Cependant, l'absence d'un père de chair, si je puis dire, n'empêche nullement l'hostilité du Fils à l'égard de l'instance du Père, avec un grand P. Lequel est volontiers représenté par le soleil, classique symbole paternel. Le dernier vers de « Zone » dit crûment le meurtre du Père, comme sous la Révolution : « Soleil cou coupé » (*Po*, 44). Dans « J'observe le repos du dimanche », l'un de « mes sens », dit le poète — il semble s'agir de l'odorat —, « vit décapité sa tête est le soleil / Et la

1. Laurent Fourcaut, « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire. *Je est plein d'autres, remembrement et polyphonie*, Clamart, Éditions Calliopées, 2015, p. 42.

lune son cou tranché » (Po, 133). Dans « Palais » : « Et le soleil miroir des roses s'est brisé » (Po, p. 61).

Mais ailleurs on perçoit une tout autre stratégie de résistance au Père, celle qui consiste précisément à régner dans une contrée imprenable : « J'ai tout donné au soleil / Tout sauf mon ombre » (« Au tournant d'une rue je vis des matelots », Po, 135). Car l'ombre, autre motif fortement récurrent du livre, doublure immatérielle du réel, c'est le texte. Cela revient à dire : tu peux bien, Père, me dépouiller de tout, je m'en fiche, dès lors que je me suis fabriqué un monde où tu n'as pas accès et dont je tire, moi, les ficelles.

Cependant la relation au Père atteint, me semble-t-il, sa plus grande complexité, et sa plus grande audace, dans « Le Larron ». Ce dernier a volé des fruits, et « L'acteur » dira : « Et le larron des fruits cria Je suis chrétien » (Po, 94). En somme, il est coupable d'avoir touché aux fruits défendus, commettant ainsi une manière de péché originel. Mais un péché d'un genre particulier. Le « Chœur » s'adresse à lui en ces termes : « Maraudeur étranger malhabile et malade / Ton père fut un sphinx et ta mère une nuit » (Po, 91). Et revoilà l'œdipe. On sait en effet qu'Œdipe, après avoir tué le roi de Thèbes, Laïos, qu'il ignorait être son vrai père, rencontra, aux portes de la ville, le Sphinx qui lui posa une énigme comme à tous les voyageurs. Œdipe ayant trouvé la bonne réponse, le Sphinx, dépit, se tua. Accueilli à Thèbes en bienfaiteur, Œdipe fut nommé roi et épousa Jocaste, sa véritable mère, en une union par conséquent incestueuse. Or voici la réponse du Larron au Chœur : « Possesseurs de fruits mûrs que dirai-je aux insultes / Ouïr ta voix ligure en nénie¹ ô maman / Puisqu'ils n'eurent enfin la pubère et l'adulte / De prétexte sinon de s'aimer nuitamment » (*ibid.*). La « pubère », c'est donc la mère, « l'adulte », le père. Puis « L'Acteur » raconte : « Il entra dans la salle aux fresques qui figurent / L'inceste solaire et nocturne dans les nues » (Po, 92). L'adjectif « solaire » renvoie au père, et « nocturne » à la mère qui fut, en effet, « une nuit ». Or le père est aussi le « sphinx ». La conclusion s'impose : l'inceste est commis, non par Œdipe, le Fils, qui s'en dédouane ainsi, tout en vouant le père-sphinx à la mort, comme fit Œdipe, mais bien par le soleil paternel, avec la nuit maternelle. Il est vrai que cet inceste, qui renverse complètement la donne, est « figur[é] » sur des « fresques », autrement dit sur une œuvre d'art, comme est ce poème

1. Nénie : chant funèbre à la louange d'un personnage de marque, chez les Romains.

lui-même. On aboutit donc à ceci d'extravagant mais d'essentiel que, dans et par son texte, le poète fait endosser le crime de l'inceste, péché originel, si l'on veut, de toute vie de Fils, par le Père lui-même, qu'il substitue à lui dans ce rôle¹.

MÈRE

Quant à la mère, on l'a compris, elle est présente derrière les femmes passées jusqu'ici en revue, qui sont autant de masques. Il est question d'elle, à visage découvert, dans « Zone » : « Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant / Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc » (*Po*, 40). Elle apparaît encore, sur le mode du fantasme, et c'est l'enfant qu'est resté Apollinaire qui s'exprime alors, via la théorie sexuelle infantile de la naissance digestive (par l'anus) : « Ta mère fit un pet foireux / Et tu naquis de sa colique » (« Réponse des Cosaques Zaporogues au sultan de Constantinople », *Po*, 52).

Mais c'est dans le poème « La Porte », où cet enfant devenu grand s'adresse directement à sa « maman », qu'on mesure le poids qu'elle aura pesé sur lui, jusqu'à menacer de l'écraser, d'en faire un moins que rien — s'il n'avait trouvé dans l'écriture une décisive échappatoire :

La porte

La porte de l'hôtel sourit terriblement
Qu'est-ce que cela peut me faire ô ma maman
D'être cet employé pour qui seul rien n'existe
[...]
Humble comme je suis qui ne suis rien qui vaille

Enfant je t'ai donné ce que j'avais travaillé (*Po*, 87)

On sait que dans le rêve, mais aussi dans certains contes, le corps humain est volontiers figuré par une maison, ou un immeuble. L'enfant rêvant qu'il tombe épouvantablement le long d'une façade a craint, dans la journée, que l'adulte qui le tenait dans ses bras ne le laisse tomber. Le corps des femmes devient une maison avec un balcon, qui figure les seins. D'une femme qui a une belle poitrine, ne dit-on pas qu'« il y a du monde au balcon » ? Quant à la porte, la porte basse, elle figure le sexe féminin. Qu'elle donne son titre au poème

1. À rapprocher peut-être, côté féminin, de ces vers des « Colchiques » : « Les enfants de l'école [...] / cueillent les colchiques qui sont comme des mères / Filles de leurs filles » (*Po*, 60).

met d'emblée l'accent sur ce qu'elle représente de traumatisant. Ce *terrible sourire* — l'oxymore fait sens — de la « porte de l'hôtel » nous renvoie à la *vagina dentata* dont est fantasmatiquement pourvue « Ma mère la sorcière » (« Les Soupirs du servent de Dakar », *Calligrammes*, Po, 235). Et « terriblement » rime donc logiquement avec « maman ».

PROFONDEURS ET ABÎMES

À cette hantise de la figure dévoratrice de la Mère, qui s'est formée dans le psychisme du poète, il convient de rattacher le motif des « profondeurs » et des « abîmes » où se tiennent des êtres effrayants. Dans « Zone » : « Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le regarder [le xx^e siècle] » (Po, 40). Et ceci : « Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs » (Po, 42). Dans le poème « Les Collines » des *Calligrammes*, ce quintil : « Où donc es-tu ô mon ami / Qui rentrais si bien en toi-même / Qu'un abîme seul est resté / Où je me suis jeté moi-même / Jusqu'aux profondeurs incolores » (Po, 175). Dans le « Poème lu au mariage d'André Salmon » : « Nous nous sommes rencontrés dans un caveau maudit » (Po, 83). Mais voici quatre vers de « Cortège » qui établissent clairement que ces profondeurs inquiétantes sont en vérité à l'intérieur du « je » lui-même : « Les géants couverts d'algues passaient dans leurs villes / Sous-marines où les tours seules étaient des îles / Et cette mer avec les clartés de ses profondeurs / Coulait sang de mes veines et fait battre mon cœur » (Po, 75, je souligne). Il en va de même du poème « Le Poulpe » dans *Le Bestiaire*, où le poète reconnaît que ce mollusque, monstre des abîmes, avec cette « encre » qu'il partage avec lui, est son double, et qu'il gît en réalité dans ses profondeurs psychiques à lui :

Le poulpe

Jetant son encre vers les cieux,
Sûçant le sang de ceux qu'il aime
Et le trouvant délicieux
Ce monstre inhumain, c'est moi-même. (Po, 22.)

Il est certain qu'Apollinaire a eu l'intuition de ce que Freud mettait alors en évidence sous le nom d'*inconscient*. Il l'a dit avec la plus grande netteté dans le poème « Les Collines », en faisant coïncider, justement, inconscient et « abîmes » : « Profondeurs de la conscience / On vous explorera demain / Et qui sait quels êtres vivants / Seront tirés de ces abîmes / Avec des univers entiers » (Po, 172).

On ne peut que mettre en relation cette prescience de l'inconscient avec la récurrence, dans *Alcools*, du motif de la folie (voir notamment *Po*, 55, 58, 59, 79, 84, et « démente », *Po*, 89, 116).

En outre, c'est ici le lieu de faire observer — mais cela mériterait une étude spécifique — que dans bien des poèmes, Apollinaire s'exprime, si j'ose dire, comme sur le divan d'un psychanalyste, et cela m'apparaît comme un aspect essentiel de sa poétique. Il y laisse en effet libre cours à ses fantasmes, à ses hantises, se livre sans frein aucun aux associations les plus étranges, les plus follement décousues, en une esthétique, dirait-on, du coq-à-l'âne. Je me contenterai de signaler quelques-uns des poèmes où cette radicale manière est particulièrement frappante : « Descendant des hauteurs où pense la lumière » (« Le Brasier », *Po*, 110), « Un soir » (*Po*, 126), « Mes amis m'ont enfin avoué leur mépris » (« Les Fiançailles », *Po*, 129), « Au tournant d'une rue je vis des matelots » (*idem*, *Po*, p. 135), « Automne malade » (*Po*, 146), etc. Il va de soi cependant qu'une forme suprêmement tenue prend en charge ce que je n'hésite pas à nommer ce matériel, et qu'un désir, qui fait alors puissamment sens, trouve à se frayer une voie, et une voix, dans ce captivant et somptueux dédale. Au lecteur de reconstituer ce sens.

FEMMES ENSANGLANTÉES

Un tel affleurement, dans le texte, des peurs, des obsessions et des désirs inconscients explique sans doute la mention récurrente du sang dans le recueil. Les « femmes [...] ensanglantées » (*Po*, 41) de « Zone » appellent deux lectures. Ce peut être la trace d'une autre théorie sexuelle infantile, selon laquelle faire un enfant est représenté comme une lutte où le père agresse la mère, lui fait violence, d'où le sang. Trace qu'on retrouve peut-être dans « nos baisers mordus sanglants » (*Po*, 53) de « La Chanson du mal aimé ».

Mais il peut s'agir aussi, et surtout, du sang menstruel. J'ai relevé à ce sujet deux exemples, à vrai dire très significatifs. L'un est dans « La Synagogue », poème des « Rhénanes ». Deux Juifs se rendant à la synagogue « se disputent et crient des choses qu'on ose à peine traduire / Bâtard conçu pendant les règles [etc.] » (*Po*, 113). Il va sans dire que la chose est par définition impossible. L'autre exemple donne, selon moi, la clé de ce fantasme. Il s'agit du premier quatrain de « Merlin et la vieille femme ». On notera que le « je » du poète y est présent, alors que partout dans la suite il n'y a plus que les deux personnages du titre. « Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre / Maternel qui

saignait lentement sur le ciel / La lumière est ma mère ô lumière sanglante / Les nuages coulaient comme un sang menstruel » (Po, 88). Certes, on pourrait d'abord comprendre que là aussi, il s'agit d'un coït perçu comme une agression de la part du « soleil » paternel, ce qui expliquerait que le ventre de la mère saigne. Mais il n'en est rien : il s'agit très explicitement du « sang menstruel ». Le soleil n'est là que pour justifier la couleur, rougeoyante, du ciel, à la tombée du jour. Il n'a pas d'autre fonction, et est d'ailleurs immédiatement assimilé, par la comparaison (« s'étalait comme »), au « ventre / Maternel » : le Père est ainsi escamoté. Et le « je » est donc le fils d'une mère ayant ses règles : « La lumière est ma mère ô lumière sanglante ».

On dira assurément que c'est absurde. Or non. Si le poète — car c'est bien de lui qu'il s'agit — déclare être né d'une mère qui était « dans les sangs », c'est que cette mère n'a pas été fécondée par le père¹. Ce rôle décisif, le poète s'en empare et se l'attribue. Comment ? En important ces deux personnages cardinaux dans son monde à lui, ayant ses lois propres qui ne sont pas celles du monde réel, et où il peut jouer tous les rôles, posséder toutes les femmes, par mots interposés, jusqu'à venir coïncider avec la Mère elle-même, mais une mère évidemment d'une autre nature, d'une anti-nature : une contre-sirène. C'est lui, désormais, qui, loin d'être dévoré, se fera fort de tout engloutir.

LE LIVRE : CONTRE-MONDE, CONTRE-SIRÈNE

Le poème comme « bouche »

Le prodigieux poème final, « Vendémiaire », signifie très clairement — et formidablement — que le « je » du poète, et donc le poème lui-même, se constituent en une « bouche » boulimique capable d'absorber le monde entier, se substituant ainsi victorieusement à la « bouche² » dévoratrice du Monde-Mère. La première est symétrique et inverse de l'autre. C'est d'abord à Paris que ce rôle prométhéen est dévolu : « J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde / Venez

-
1. Voir sur ce point Laurent Fourcaut, « Alcools » de Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 82.
 2. « Citons encore, parmi les organes du corps, la bouche comme symbole de l'orifice génital [féminin] [...]. » (Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, ch. 10, « Le symbolisme dans le rêve », Paris, Éditions Payot, « Petite Bibliothèque Payot », 1969, p. 141.)

toutes couler dans ma gorge profonde » (*Po*, 149). Mais à la fin, après que, de proche en proche, « [l']univers tout entier » (*Po*, 153) a été absorbé, c'est la bouche du « je » qui s'avère avoir tout avalé : « Mondes qui vous ressemblez et qui nous ressemblez / Je vous ai bus et ne fus pas désaltéré » (*ibid.*). Le « je » qui déclare pour finir, avec orgueil : « Je suis ivre d'avoir bu tout l'univers / [...] / Écoutez-moi je suis le gosier de Paris / Et je boirai encore s'il me plaît l'univers » (*Po*, 154)¹.

Le poème comme contre-sirène

S'étant incorporé, par transsubstantiation, la « bouche » du Monde-Mère, ou encore de la sirène, le poème se définit lui-même comme une contre-sirène, avec ses « vaisseaux chantants », dans « Les Sirènes » du *Bestiaire* : « Saché-je d'où provient, Sirènes, votre ennui / Quand vous vous lamentez, au large, dans la nuit ? / Mer, *je suis comme toi plein de voix machinées* / Et mes vaisseaux chantants se nomment les années » (*Po*, 27, je souligne).

Un passage de « Vendémiaire » dit très bien comment le « détroit », image, on s'en souvient, de la fameuse « bouche », se transforme pour être intégré au texte, figuré, là comme ailleurs, par les étoiles, ou « les astres », et comment par conséquent les sirènes, métonymes du « détroit », quittant « l'écueil de Scylla » et disant « adieu au gouffre », sont transplantées du monde au poème, au gré d'une inversion typiquement baroque du bas et du haut, de la mer et du ciel, devenu une « onde nouvelle », une « onde où s'enfoncent les astres ».

Mais où est le regard lumineux des sirènes
Il trompa les marins qu'aimaient ces oiseaux-là
Il ne tournera plus sur l'écueil de Scylla
Où chantaient les trois voix suaves et sereines

Le détroit tout à coup avait changé de face
[...]
Il souriait jeune nageur entre les rives
Et les noyés flottant sur son onde nouvelle
Fuyaient en le suivant les chanteuses plaintives

1. Voir sur ce point Laurent Fourcaut, « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 68.

Elles dirent adieu au gouffre et à l'écueil
À leurs pâles époux couchés sur les terrasses
Puis ayant pris leur vol vers le brûlant soleil
Les suivirent dans l'onde où s'enfoncent les astres (*Po*, 151).

On aura noté que le poète, dans ces vers qui sont à coup sûr une des clés du livre, se définit comme le « soleil » de cet autre monde bâti par lui, autrement dit comme le Père qui y règne.

ÉTOILES-MOTS

Dans *Alcools*, les mots du texte se mettent en abyme dans les étoiles. « Tous les mots que j'avais à dire se sont changés en étoiles » (« Les Fiançailles », *Po*, 130). Ces dernières se détachent blanches sur le noir du firmament, et les mots noirs sur la blancheur du papier : cette inversion, comme sur un négatif photographique, correspond à la conversion du réel en texte. Je m'en tiens à quelques exemples caractéristiques. « Voie lactée ô sœur lumineuse / Des blancs ruisseaux de Chanaan / Et des corps blancs des amoureuses » (*Po*, 48, 53, 58) : le mot « sœur » atteste que les femmes sont ici converties en mots, donc débarrassées de ce qu'elles avaient d'inquiétant. Ce sont alors de « fausses femmes » : « Rois secoués par la folie / Et ces grelottantes étoiles / De fausses femmes dans vos lits » (« La Chanson du mal aimé », *Po*, 58). Ou de fausses sirènes : toujours dans « La Chanson du mal aimé », « Regret des yeux de la putain / [...] / Ses regards laissaient une traîne / D'étoiles dans les soirs tremblants / Dans ses yeux nageaient les sirènes » (*Po*, 53). Un vers des « Fiançailles » dit parfaitement que la poésie, telle qu'Apollinaire a su la mettre en œuvre, est une femme en noir et blanc, faite de la pâte du texte : « Aux yeux d'une mulâtresse qui inventait la poésie » (« J'ai eu le courage de regarder en arrière », *Po*, 131) — un mulâtre ou une mulâtresse étant une « [p]ersonne née de l'union d'un Blanc avec une Noire ou d'un Noir avec une Blanche¹ ».

Le tout dernier vers de « Vendémiaire », et donc du livre, « Les étoiles mouraient le jour naissait à peine » (*Po*, 154) coïncide en toute logique avec la fin du livre : c'en sont les derniers mots. Quant au « jour » naissant, il dit l'espoir, qu'on jugera sans doute paradoxal, de sortir de l'abri du livre pour rentrer dans le réel, quoi qu'il doive en

1. *Petit Robert de la langue française*, op. cit., p. 1653 B, s. v. « Mulâtre, Mulâtresse ».

coûter. Car changer les femmes, et tout ce qu'elles représentent, en mots, c'est au bout du compte, et c'est vraiment le cas de le dire, lâcher la proie *pour l'ombre*. On verra à d'autres signes qu'Apollinaire, alors même qu'il construit cet abri, a conscience qu'il s'y ampute de la chair des êtres et des choses.

DANS L'OMBRE DU TEXTE

Autre image récurrente du texte¹ dans son rapport au réel, l'ombre, doublure sans épaisseur des choses. Quitter le réel pour le texte, c'est entrer au pays des ombres et des étoiles : « Et je m'éloignerai m'illuminant au milieu d'ombres / Et d'alignement d'yeux des astres bien-aimés » (« Cortège », *Po*, 74). L'objet de la quête, quand on l'écrit, ne saurait être que l'ombre : « Passe il faut que tu poursuives / Cette belle ombre que tu veux » (« Clotilde », *Po*, 73). On ne peut plus se marier avec personne d'autre que soi-même : « Une épouse me suit c'est mon ombre fatale » (« Signe », *Po*, 125). Ou plutôt qu'avec l'ombre de soi : « Au soleil parce que tu l'aimes / Je t'ai menée souviens-t'en bien / Ténébreuse épouse que j'aime / Tu es à moi en n'étant rien / Ô mon ombre en deuil de moi-même » (« La Chanson du mal aimé », *Po*, 54). On est alors en effet « en deuil de [s]oi-même », on s'en est amputé.

Mais le travail de tout vrai poète consiste justement à donner consistance, à donner corps et vie à ses mots, en organisant la circulation *dans tous les sens* du sens qui finit par avoir la consistance et la vitalité dynamique du sang. *Solidifier* l'ombre, tel est le programme que se fixe très lucidement le poète dans ces vers des « Fiançailles » : « Je médite divinement / Et je souris des êtres que je n'ai pas créés / Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide / Se multiplierait en réalisant la diversité formelle de mon amour / J'admèrerais mon ouvrage » (*Po*, 132). C'est bien ce que pour notre part nous faisons.

On rattachera à cette problématique de l'ombre le thème de la confusion des morts et des vivants, dans « La Maison des morts ». Les morts y connaissent une forme de résurrection : « Les morts se réjouissaient / De voir leurs corps trépassés entre eux et la lumière / *Ils riaient de leur ombre* et l'observaient / Comme si véritablement / C'eût été leur vie passée » (*Po*, 67, je souligne). Tant et si bien qu'il devient difficile de « [d]istinguer les morts des vivants » (*ibid.*). Une idylle se

1. Pour une analyse plus détaillée de ce motif, voir Laurent Fourcaut, « *Alcools* » de Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 40-42.

noue entre une morte et « un étudiant » (*Po*, 68) vivant. « Des enfants / De ce monde ou de l'autre » (*ibid.*) chantaient des rondes. On voit comment le poète s'attache ici aussi à jeter un pont entre le pays des ombres, ou des morts, et celui des vrais vivants : « Les morts avaient choisi les vivantes / Et les vivants / Des mortes » (*Po*, 70).

CONTRE-CHANT : LE POUR ET LE CONTRE

On demandera pour finir au poème « Lul de Faltenin » le bilan que l'on pourrait tirer de cette enquête sur les images de la femme dans *Alcools*. Il y est question de nouveau des sirènes, ces femmes fatales : « Sirènes j'ai rampé vers vos grottes [etc.] » (*Po*, 97). Il s'agit là encore de s'arracher à l'attraction mortelle qu'exercent leurs « bouches » : « Une arme ô ma tête inquiète / J'agite un feuillard défleuri / Pour écarter l'haleine tiède / Qu'exhalent contre mes grands cris / Leurs terribles bouches muettes » (*ibid.*). Le « feuillard » est une branche garnie de feuilles ; mais, « défleuri », il n'est plus qu'une sorte de bâton, ou de membre. Le syntagme désigne à la fois la plume qui écrit, au moyen de laquelle le poète a entrepris de créer une contre-sirène, un contre-monde sortant d'une autre bouche, la sienne, et, « agité », la masturbation, comme en prévenait le titre (« Faltenin : tenant en main son phallus). Ainsi qu'on l'aura compris, l'écriture est en effet une masturbation, puisqu'elle consiste à ne s'unir au Monde-Mère que par le biais de son ombre, c'est-à-dire des mots qui la recréent. Et si les bouches des sirènes sont enfin « muettes », c'est que le poème d'*Alcools* a su leur couper le sifflet en se produisant lui-même comme un démiurgique contre-chant (des sirènes), de sorte que les rapports entre lui et elles sont inversés : « Moi qui sais [...] des chansons pour les sirènes » (« La Chanson du mal aimé », *Po*, 50).

Il peut alors, en une forme de catharsis, assumer humoristiquement la castration tant redoutée, dans le poème « Annie » : « Comme cette femme est mennonite / Ses rosiers et ses vêtements n'ont pas de boutons / Il en manque deux à mon veston / La dame et moi suivons presque le même rite » (*Po*, 65). On suppose que le « veston » fait partie de ce qu'on appelle un « costume trois pièces », comme en portaient les hommes à l'époque et comme on en voit à Apollinaire sur certaines photos. Or le trois est un symbole phallique, eu égard aux trois parties dont se compose l'appareil génital masculin¹. Comme il

1. Voir Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 139.

est dit d'ailleurs dans « Le Larron », « la triade est mâle » (*Po*, 95). On comprend que les deux boutons qui manquent à son habit font de lui un homme castré.

Mais « Lul de Faltenin » propose plus loin le revers de la médaille, le poète semblant finalement opter pour cet abandon de soi aux sirènes et à leur « grotte avide » qu'il aura tant fait pour fuir et exorciser dans l'œuvre : « Sirènes enfin je descends / Dans une grotte avide J'aime / Vos yeux Les degrés sont glissants / Au loin que vous devenez naines / N'attirez plus aucun passant » (*Po*, 98). Elles ont donc été muselées, mais voilà que finalement il succombe à leur délétère appel : « Je descends et le firmament / S'est changé très vite en méduse / Puisque je flambe atrocement » (*ibid.*) : le texte salvateur en noir et blanc (« firmament ») se décompose et laisse le champ libre à ce qu'il avait tout fait pour annuler, la sirène, ou la méduse (voir « La Loreley »). Il faut alors faire son deuil des étoiles-mots du texte : « Les otelles nous ensanglantent / Dans le nid des Sirènes loin / Du troupeau d'étoiles oblongues » (*ibid.*).

Mais, ultime retournement, cet accouplement extatique avec les sirènes, leur « grotte » et leur « nid », ne s'accomplit, en dernière analyse, que dans et par un poème. On n'en sortira plus.

Ma conclusion sera très brève : plus que quiconque le fut jamais, Guillaume Apollinaire est bien devenu le fils, le père et la mère de ses œuvres.