

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

Séduction féminine et fécondité du poète dans *L'Enchanteur pourrissant*

David Galand

Pour l'édition bibliophilique chez Kahnweiler, en 1909, élaborée en collaboration avec André Derain qui en conçoit les gravures sur bois, Apollinaire ne travaille plus, comme ce fut le cas jusqu'à la parution d'une première version dans le *Festin d'Ésope* en 1904, à la farcissure des épisodes de la geste de Viviane et de Merlin, mais au contraire à leur dégraissage : de nombreuses réductions lui permettent à la fois une atténuation de la misogynie du texte, un estompage de l'explicite (au profit de l'implicite et de l'ambiguïté), et un retravail sur une rythmique, voire une métrique de la prose, comme l'a minutieusement montré Jean Burgos¹. Cependant, il procède aussi à des ajouts relativement volumineux de part et d'autre de l'œuvre, lui accolant deux textes hétérogènes qui viennent enserrer le polylogue de configuration théâtrale qui prend place autour de la tombe de Merlin, comme l'enchanteur lui-même est enserré par Viviane dans son tombeau. Ces deux textes sont étrangers, on le sait, au projet initial : en tête, un extrait d'un *Lancelot* en prose du XVI^e siècle, à peine retouché ; à la queue, une sorte de poème en prose intitulé « Onirocritique » et pré-publié de manière autonome en 1908 dans *La Phalange*. On peut s'accorder avec Jean Burgos pour dire que ces ajouts modifient très largement le sens et la portée de l'œuvre en opérant, dit-il, « le passage de la dramatisation autobiographique, par le détour du mythe, à la mythographie poétique puis au poème sur le poète et sur sa poétique² ».

Mais ces ajouts ont encore un autre effet, dans le répons, presque musical, en tout cas harmonieux, qu'ils instaurent entre l'*incipit* et le *desinit* définitifs. L'œuvre s'ouvre en effet sur la célèbre phrase : « Que deviendra mon cœur parmi ceux qui s'entr'aiment ? » (*Pr* I, 7), et se

-
1. Jean Burgos, *Apollinaire et « L'Enchanteur pourrissant »*. Genèse d'une poétique, Aix-en-Provence, Calliopées, 2009.
 2. *Ibid.*, p. 61.

clôt par une phrase plus ample : « Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures, tandis que mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes. » (*Pr* I, 77). L'alexandrin blanc initial a pour effet de faire planer l'ombre d'un narrateur hétérodiégétique à la première personne (qu'on associe aisément, du fait de la thématique amoureuse et de la métrique de l'alexandrin, au poète-auteur) sur le récit à la troisième personne concernant Viviane et Merlin, qui constitue tout le reste de la section première de l'œuvre. Greffé, enté sur l'emprunt au *Lancelot*, l'*incipit* permet au poète de hanter comme un spectre la geste qui suit. Mais, à l'autre bout, le *desinit*, harmonieusement développé par des allitérations et un finale ternaire, décrit des voiles, des « voilures », qui laissent paraître des ombres s'accouplant sous les yeux multipliés d'un JE revenu soudain s'imposer à l'avant-scène de la dernière section — ou sur l'Autre scène, onirique et intime. Renversement de perspective, donc ; jeu d'inversions du mythe et de la réalité, ou chiasme ontologique, si l'on préfère, entre l'être et le paraître. Mais conversion, aussi : le cœur, lancé à l'aventure parmi les amoureux, cède la place à une pulsion scopique hyperbolique. Le devenir sentimental s'efface au profit du désir spectaculaire. Le cœur, intimité livrée à l'altérité, se métamorphose en centaines d'yeux, paradoxale ou ambivalente prolifération séminale d'un symbole d'émasculatation, de castration. Le devenir cardiaque se suspend, et c'est une orgie optique, un orgasme onirique qui survient. La perte du cœur dans l'aventure amoureuse paraît autoriser la possession visuelle du monde, quand bien même il serait irréel. La question de savoir comment ce renversement de l'éros a eu lieu exige, me semble-t-il, de voir comment la rencontre du féminin et du masculin résonne *sur* ou *pour* le poète tout au long de l'œuvre.

ÊTRES IMPRODUCTIFS

Pour cela, avançons-nous dans l'œuvre, afin de mieux montrer comment ce début et cette fin se font écho en s'opposant. Ce qu'initie l'*entombement* de Merlin par la dame du lac, dès qu'on quitte le récit emprunté au *Lancelot*, c'est un défilé carnavalesque de figures, non pas véritablement de l'amour (comme pourrait le laisser attendre la question initiale du poète), ni seulement de la magie ou du surnaturel (comme on peut l'envisager du fait du statut des protagonistes), mais de l'infertilité ou de la stérilité. S'y mêlent ou s'y entrecroisent, en effet, des figures improductives, mais dont l'aridité ne s'explique pas de la même façon.

On croise d'abord, moins stériles qu'infertiles, les figures d'une féminité que le temps rend incapables d'enfanter : Lilith la « première mère », damnée et « antique » (*Pr* I, 23), relevant d'un temps archaïque et inaccessible ; les grenouilles qui sont « comme des reines veuves », fausses « femmes » qui assistent « aux sabbats inutiles » (*Pr* I, 22) ; ou les guivres, qui se savent menacées par « la ménopause » (*Pr* I, 22).

On y voit également des figures hybrides ou chimériques, vouées par là même à la stérilité, à l'impossibilité absolue de se reproduire, puisque relevant du neutre : ce sont les figures « ni mâles ni femelles » (*Pr*, 43), exemplairement le Chapalu, qui n'est pas « prolifique » (*Pr* I, 20) et les sphinx, qui ne peuvent que parler énigmatiquement du deux qui engendre le trois (« Un demande forcément à se réjouir en deux, évidemment cela fait trois », *Pr* I, 19), ou du « jouir », si proche du « mourir » (*Pr* I, 19), sans en faire jamais l'expérience.

Il y a encore les doubles, qui ne « s'entr'aident » (*Pr* I, 7) que de manière gémellaire, spéculaire. Ainsi font les deux druides, qui affirment bien : « Nous nous aimons » (*Pr* I, 17), mais qui ne connaissent de l'amour que les figures incestueuses (le roi épousant sa fille), ambivalentes (les vierges qui saignent) ou paradoxales et pétrifiées (« Et si le froid menhir est un dieu figuré, / Le dieu galant qui procréa sans testicules », *Pr* I, 18). On peut leur associer les chauves-souris, qui, féminines et lunatiques (saphiques ?), s'entr'aident en devenant reflet irréel du masculin (« Nous nous aimons et rien n'est si édifiant que de nous voir accouplées, les soirs de lune, nous, les vrais exemples de l'homme parfait », *Pr* I, 20).

Il y a enfin tous les amphigames, tels Tirésias¹ « que les dieux firent parfois changer de sexe » (*Pr* I, 25) ; Urgande, « sorcière sans balai » (*Pr* I, 29), figure féminine ainsi étrangement présentée comme dépourvue de phallus (et donc de possibilité d'envol ?), et, plus explicitement, ceux qui n'ont pas connu la mort, tel le prophète Élie que l'enchanteur qualifie par deux fois d'« hermaphrodite » (*Pr* I, 60 et 61), terme visiblement connoté péjorativement dans son discours².

-
1. On sait qu'Apollinaire consacrera à ce personnage bisexué sa pièce *Les Mamelles de Tirésias*, créée en 1917.
 2. Michel Décaudin insiste sur le caractère monstrueux de l'hermaphrodite chez Apollinaire. Voir M. Décaudin, « Apollinaire Masculin Féminin », dans : Christine Planté (dir.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, coll. « Littérature & idéologies », 2002, p. 487-497.

Il faut toutefois remarquer que la stérilité est surtout une expérience qui s'étend progressivement à tous les êtres. Ainsi, sous la « dictature » établie par la figure biblique de Béhémoth, qui sort « du rang des mâles¹ » (*Pr I*, 43) pour prendre la parole, les êtres asexués sont exclus, les bêtes hermaphrodites sont dévorées et les autres animaux sont enjoins de s'accoupler. Parodie de dictature, qui ne dure que le temps du « jeu » mais qui étend l'expérience de la stérilité en renversant cependant le rapport de la vie et de la mort. Il importe en effet de noter que sous ce pouvoir, ce sont les hermaphrodites stériles qui nourrissent les autres bêtes et que les bêtes fécondes s'accouplent en vain, n'engendrant aucun être nouveau : « dictature inféconde » (*Pr I*, 47) et « jeu mortuaire » (*Pr I*, 48), qui laisse, selon le discours des neuf Telchins, « des nids lamentables pleins d'œufs inutiles » (*Pr I*, 49). Pourtant, dans le même temps, la mort engendre la vie dans le cadavre pourrissant de Merlin : « Tous les êtres parasites et latents qui s'ennuient pendant la vie humaine se hâtaient, se rencontraient et se fécondaient, car c'était l'heure de la putréfaction » (*Pr I*, 48). Par là même se révèle une relative impuissance du masculin sur la vie et la mort, à décider de la fécondité et de la stérilité : d'une part, quand le monstre mâle Béhémoth prétend donner à sa parole valeur performative, en excluant le stérile ou le monstrueux (l'hermaphrodite) et en obligeant les bêtes sexuées à l'accouplement, cela se réduit à un jeu funèbre, improductif ; d'autre part, la mort physique infligée par Viviane à Merlin devient comme incidemment et paradoxalement source de vie.

N'en inférons pas pour autant que le féminin maîtriserait seul, pour l'Apollinaire de *L'Enchanteur pourrissant*, le principe de la vie et de la mort : malgré son nom qui la désigne comme source de vie (Viviane/ Vie), elle ne peut donner à Merlin qu'une apparence de mort : une mort corporelle, qui laisse en vie l'esprit, et, comme le remarque Merlin lui-même, la dame du lac « n'a point conçu » de lui (*Pr I*, 37). Et si Merlin, par son nom, se rapproche de la mort (MeRlin/

-
1. Le détail est loin d'être anodin. L'anthropologie nous apprend en effet que, depuis l'Antiquité gréco-romaine, la multiparité et l'hermaphrodisme ont en commun d'être attribués à un « excès du féminin », un déséquilibre dans le corps maternel, et ne sont donc tenus pour des monstruosités « que pour l'homme » (Françoise Héritier, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence* [2012], Odile Jacob, coll. « Poche essais », 2024, p. 198).

MoRt), il possède aussi, contrairement à Béhémoth, un savoir dont le Chapalu peut attendre qu'il le rende « prolifique » (*Pr I*, 20).

L'INTERMITTENCE FÉMININE

En réalité, il semble plutôt que la femme, dans *L'Enchanteur pourrissant*, soit tout entière réversibilité : elle joue sans cesse de l'opposition entre la vie et la mort, entre la fécondité et l'infertilité, entre la production et la séduction, entre don et retrait¹. C'est pourquoi la dame du lac peut énoncer, ou plutôt dénoncer l'erreur des hommes : « Le véritable tort du diable, de l'enchanteur et de tous les hommes, c'est de nous croire des fantômes, c'est de nous traiter en fantômes, nous qui ne sommes qu'éloignées, mais éloignées en avant et en arrière, si bien que l'homme est au centre de notre éloignement [...] » (*Pr I*, 67). Il s'agit donc de comprendre cette asynchronie du féminin par rapport au masculin : la femme n'est pas fantôme, mais son être tremble entre passé et avenir, et ne se donne à l'homme que comme un apparaître éloigné. Elle est chair maternelle, mais en elle la production est prédiction : « L'accouchement c'est notre meilleure prédiction, la plus exacte et la plus nôtre » (*Pr I*, 67) dit encore la dame du lac. Elle est aussi chair menstruelle, péché originel, trace d'un passé archaïque à jamais inaccessible : le sang qu'elle laisse dit cette nature obscure que l'homme ne peut jamais comprendre. Ainsi, Lilith, la mère première et réprouvée, ululant comme un animal, est-elle condamnée par la prière apotropaïque, conjuratoire, de l'abbé dans sa cellule (*Pr I*, 23-24).

Don et retrait, passé et avenir, la femme n'est donc pas présente à l'homme. Le féminin ne se donne que comme présence clignotante, intermittente, et donc partielle. Les sommeils dans lesquels Viviane plonge Merlin dès qu'il veut la posséder le signifient bien, tout comme son retrait récurrent dans son « palais plein de lueurs de gemmes, au fond du lac » (*Pr I*, 11, 59, et, avec une variante, 72), fausse profondeur derrière la surface, où ne miroitent que des lueurs, des signes intermittents, d'une minéralité stérile.

Les femmes n'attirent les hommes que par des signes, par une *sur-sémiotisation* de leur apparence : ainsi, Hélène a-t-elle pu séduire aussi

1. Une telle analyse se nourrit lointainement, on le devine, de la définition du féminin jadis avancée par Jean Baudrillard. Voir J. Baudrillard, *De la séduction* [1979], Gallimard, coll. « Folio essais », 1988.

bien par son corps nu (« mon corps était beau et blanc », *Pr* I, 30) que par le maquillage et la magie (« des fards et des philtres », *Pr* I, 30). La femme ne fait pas de différence entre nature et artifice, car tous deux sont des apparences, des signes : « Je suis belle et je repars toujours, prestige ou réalité » (*Pr* I, 31), dit encore Hélène. Sans doute s'illusionne-t-elle sur la permanence de ces apparences dans le temps (comme le suggère l'ironique didascalie initiale « *vieille et fardée* », *Pr* I, 30), mais pas sur la puissance des signes, qui abolit les antithèses de la nudité et de la parure, du naturel et de l'artifice. Viviane elle-même le sait bien :

De nouveau, la dame lasse éclata de rire et répondit ainsi aux paroles de Merlin : « Je suis belle comme le jardin d'avril, comme la forêt de juin, comme le verger d'octobre, comme la plaine de janvier. » S'étant dévêtue alors la dame s'admira. Elle était comme le jardin d'avril, où poussent par places les toisons de persil et de fenouil, comme la forêt de juin, chevelue et lyrique, comme le verger d'octobre, pleins de fruits mûrs, ronds et appétissants, comme la plaine de janvier, blanche et froide. (*Pr* I, 11.)

Les saisons auxquelles Viviane ressemble tour à tour signent le passage du temps, d'autant plus efficacement que l'intertexte baudelairien (« Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre¹ ») vient souligner ce caractère changeant substitué à la beauté immobile et immarcescible du sonnet des *Fleurs du Mal* — qui s'écarte curieusement lui-même, d'ailleurs, de la définition habituelle de la beauté chez l'auteur du *Peintre de la vie moderne*, comme le remarque John E. Jackson dans son édition². Mais la quadruple comparaison saisonnière met surtout en valeur tour à tour tel ou tel signe, du corps ou du paysage : prolifération d'apparences. Cette profusion de signes se donne à voir comme un jaillissement d'images poétiques, les comparaisons énoncées par Viviane étant ensuite amplifiées par le narrateur par des métaphores, *in praesentia* (« toisons » et « chevelue » indiquant les comparés) puis *in absentia*, qui créent une sorte de blason du corps féminin. Le dénudement de Viviane, loin d'explicitement sa beauté, la développe en figures de plus en plus synthétiques. L'expression métaphorique du désir masculin (celui de l'enchanteur, voire celui du nar-

1. Charles Baudelaire, « La Beauté », v. 1, *Les Fleurs du mal* [1857], éd. J. E. Jackson, Paris : Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de Poche classique », 1999, p. 66.
2. Voir le commentaire de « La Beauté », *ibid.*, p. 274.

rateur, si l'on postule qu'il s'identifie au JE du poète d'« Oniro-critique ») paraît ainsi s'entremêler à la tentation d'un certain figement narcissique de Viviane, qui « s'admir[e] » elle-même dans une contemplation métonymique de son propre corps (ce que suggère la répétition des comparaisons, qui l'enferme dans la fascination des signifiants¹).

Toutefois, en se regardant, ce n'est pas tant elle-même, en tant que corps incarné, que Viviane regarde, que les images, les signes dont elle peut librement jouer, puisqu'elle passe d'emblée par la comparaison pour se décrire, et que ces comparaisons soulignent la variation saisonnière. Le narcissisme naïf ne peut retenir Viviane : plutôt que de s'abîmer en sa propre beauté, elle contemple les signes mouvants, dynamiques, de sa séduction. C'est que Viviane n'ignore en rien le danger des signes : ils assèchent les cœurs en suscitant un désir jamais assouvi, en appelant une possession totale jamais réalisée — à moins que, comme Angélique, la « faussement vivante » (*Pr* I, 33), « l'irréalité raisonnable² » (*Pr* I, 31), donc compréhensible (signe associé à un sens), la femme n'ait pas maîtrisé la sémiotique de son corps. L'« odeur de femme » d'Angélique (*Pr* I, 31) est un signe trop incarné pour que les mâles « en rut » (*Pr* I, 31) ne puissent vouloir la posséder et la violer dans un « joyeux martyr » (*Pr* I, 33) qui purifie son âme et la fait échapper à l'alternative de la damnation et du salut — inversion trop visible, après la « Noël funéraire », du sacrifice christique par lequel une vierge innocente rachète la faute originelle des autres femmes, non pas aux yeux des mâles, mais du chœur céleste.

Merlin l'épileptique n'est pas le seul à s'être laissé prendre au jeu clignotant, hypnotique, d'une femme-fée. D'autres y laissent leur cœur, tel le chevalier de cuivre, victime d'une guivre dans sa mésaventure à Orkenise qui l'amène à « senti[r] naître un amour profond et pitoyable » (*Pr* I, 56) pour un monstre qui peut se métamorphoser en princesse. En témoignent aussi le charretier et le va-nu-pieds de la

-
1. Dans une étude d'ampleur sur la répétition, la linguiste Emmanuelle Prak-Derrington insiste sur le fait que toute répétition à l'identique de mots tend à imposer le signifiant à l'attention du lecteur, faisant passer au second plan (sans l'annihiler) le signifié du discours ordinaire. Voir E. Prak-Derrington, *Magies de la répétition*, Lyon, ENS éditions, coll. « Langages », 2021.
 2. La critique a souvent souligné que le personnage d'Angélique pouvait être une représentation de la mère d'Apollinaire ; nous le signalons sans nous arrêter sur cette interprétation.

seconde chanson d'Orkenise, insérée dans « Onirocritique », dont le passage sacrificiel dans la ville dit assez combien les apparences féminines piègent le cœur des hommes ; aux gardes qui l'interrogent : « *“Qu'emportes-tu de la ville ?”* », le va-nu-pieds répond : « *“J'y laisse mon cœur entier”* » (Pr I, 73). L'interdit de possession physique qu'impose Viviane à Merlin, en se refusant à lui par un charme d'endormissement (« De cette manière, elle le mena très longtemps et quand il la quittait, il pensait toujours avoir couché avec elle », Pr I, 8-9), exprime une asynchronie entre les hommes et les femmes : tandis que les hommes font offrande de leurs cœurs, la femme-fée Viviane peut refuser son corps à Merlin.

L'ASYNCHRONIE DES SEXES

L'asynchronie de l'homme et de la femme, de leurs « éternités différentes » (Pr I, 73), se trouve explicitée dans le dialogue final (avant « Onirocritique ») entre Viviane et Merlin. Dans la version définitive, la dame du lac pousse un cri qui paraît sincère : « Ô joie ! Je t'entends encore, mon amour, qui savais tout ce que je sais », Pr I, 69), et qui renvoie l'amour à un partage de savoir. Or Merlin insiste, quant à lui, sur le fait qu'il s'est donné tout entier à la dame du lac, quand elle-même ne s'est pas livrée entièrement à lui, soustrayant dans sa séduction une part de son être : « Toi que j'aimais, je sais tout ce qui me ressemble et tu me ressembles ; mais tout ce qui te ressemble ne me ressemble pas » (Pr I, 71). L'asymétrie ontologique défait la specularité épistémique : si Viviane a appris à « enchant[er] l'enchanteur » (Pr I, 10), si elle lui a pris son savoir, elle recèle en son être une part insaisissable, dérobée à Merlin, un sens qu'elle réserve sous des signes séducteurs.

C'est ce que montre la fin du récit consacré à Viviane et Merlin, avant « Onirocritique ». Quand Merlin lui pose la « question désespérée d'amour survivant au trépas » (Pr I, 71) : « Ô toi que j'aimais, te souviens-tu de notre amour ? Car tu m'aimais ! Te souviens-tu de nos tendresses qui étaient l'été pendant l'hiver. Te rappelles-tu ? » (Pr I, 71), la dame du lac ne répond pas — du moins pas verbalement. Cependant, note le narrateur, « coulaient le long de ses jambes les larmes rouges de la perdition » (Pr I, 71). On lit ensuite¹ :

1. La « disposition typographique » de ce passage, telle qu'elle apparaît dans l'édition de 1909, « constitue un calligramme avant la lettre », comme le souligne

Mais, soudain, la dame du lac s'élança, et, laissant derrière elle une traînée de sang, courut longtemps, sans se retourner. Des pétales feuilolaient, détachés des arbres aux feuillards défleuris en l'attente de fructifier. La dame ne s'arrêta qu'au bord de son lac. Elle descendit lentement la pente que surbaigne l'onde silencieuse, et s'enfonçant sous les flots danseurs, gagna son beau palais dormant, plein de lueurs de gemmes, au fond du lac.

Le sang ne s'oppose-t-il pas ici au signe, en ce qu'il constitue une trace ontologique, et non seulement phénoménologique ? Paradoxalement, cette trace sanglante est, proprement et à la fois, réponse et énigme.

Réponse, elle met fin au dialogue agonistique entre les deux amants, comme peut le suggérer la vignette d'André Derain qui, sous le passage cité, montre le crâne de Merlin privé de sa mâchoire inférieure, comme si l'acte de parler n'importait plus (ou n'était plus donné) à l'enchanteur défunt. La trace sanglante répond à la demande de Merlin en ce sens qu'elle indique une concession à l'amour du demi-mortel qu'est Merlin, c'est-à-dire un engagement dans le temps même de l'existence. La fée vierge, en ne voulant pas donner son corps à Merlin, refusait le cycle temporel de la vie et de la mort, puisque ne pas enfanter, c'est aussi déjouer la mort¹. Le sang, ambigu, peut indiquer une défloration — interprétation à laquelle le narrateur invite peut-être en soulignant par une insistante allitération de la fricative labio-dentale [f] la défloraison des arbres fruitiers : « Des pétales feuilolaient, détachés des arbres aux feuillards défleuris en l'attente de

Michel Décaudin dans une note de l'édition de référence (*Pr* 1, 1105) ; nous la respectons donc ici.

1. Sylviane Agacinski remarque ainsi que dans le christianisme primitif (par exemple chez Grégoire de Nysse), le corps vierge est conçu comme une « frontière » entre la vie et la mort, ou mieux comme un « barrage » vivant contre le cycle de la vie et de la mort : « En refusant la sexualité, en rompant avec la génération, les corps ascétiques résistent à la propagation de la vie qui n'est qu'une propagation de la mort » puisque tout être né est voué à mourir (S. Agacinski, *Métaphysique des sexes. Masculin / Féminin aux sources du christianisme* [2005], Le Seuil, coll. « Points essais », 2007, p. 271).

fructifier ». Mais cette entrée dans le temps de la fée est aussitôt comme niée ou abolie par sa fuite hors du temps : le plongeon dans le beau palais minéral et aquatique est un retour dans le monde interdit et liquide du féminin, qui est aussi l'atemporalité du conte merveilleux. Au moment même où, dans le récit, la femme-fée adopte cette position ambivalente au bord du temps et de l'éternité, le temps lui-même se reconfigure en cycle saisonnier : le « printemps qui défleurissait pour finir » (*Pr* I, 71), achèvement vernal, s'inverse en promesse de renouveau, de fructification estivale.

Ainsi, par son ambivalence, la trace sanglante, qui répond dans une certaine mesure à la question de Merlin, se révèle surtout énigme. Car ce sang, en sa littéralité, en son évidence même, dissimule le sens qu'il dévoile en l'être féminin. Il fait obstacle, ou impose limite, au savoir pourtant presque illimité de Merlin, et laisse donc aussi partiellement en suspens l'interrogation de Merlin, le visible l'emportant sur le dicible. On ne saurait nier que la « traînée de sang » de Viviane fait écho à un épisode célèbre du *Conte du Graal* (v. 1180) de Chrétien de Troyes : les trois gouttes de sang qu'une oie sauvage, abattue par un faucon, a laissées dans la neige fascinent Perceval et lui font songer aux lèvres et au visage de Blanchefleur¹. De manière comparable à la neige qui, dans le roman de Chrétien de Troyes, fait irradier le rouge du sang, la « robe immaculée » (*Pr* I, 71) et la pâleur de Viviane intensifient, par contraste, la « traînée de sang » que laisse la femme-fée. Dans l'imagination du lecteur (éventuellement stimulée par le souvenir du *Conte du Graal*), une telle trace prend une dimension magnétique, hypnotique, d'autant plus que le récit s'arrête sur ce détail. Ce sang est, redisons-le, plus qu'un signe : une énigme. S'il répond sans doute à la question de Merlin en avérant l'amour de Viviane pour l'enchanteur, il constitue aussi une incompréhensible trace d'une violence archaïque, en même temps que le sceau d'une féminité ontologiquement irréductible et inaccessible à l'être masculin.

« ONIROCRITIQUE »

Si le féminin se définit, comme on a essayé de le montrer, comme piège *par* et *dans* lequel le cœur masculin est escamoté, d'une part, et

1. Voir Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal (Perceval)*, éd. F. Lecoy, tome I, v. 4142-4193, Paris : Honoré Champion, coll. « Classiques français du Moyen Âge », 1998, p. 130-132.

comme dérobage de son propre corps à la lisière du temps et de l'atemporalité, d'autre part, on peut penser qu'« Onirocritique » oppose à la force des apparences et des signes la lucidité d'une conscience, que vient affirmer à quatre reprises la formule adversative « Mais j'avais conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme » (*Pr* I, 73, 74 — deux occurrences — et 77). Quadruple retour de la formule, parce que le quatre, peut-être, défend des pièges du deux comme du trois, de l'amour comme de l'enfantement. Le JE qui reparaît, après le long retrait du récit, ne se laisse plus prendre au rets des signes, à la *copia* des apparences et des mirages, que manifestent de façon ostentatoire les trois amples énumérations qui scandent la geste de Merlin et de Viviane : les êtres accompagnant les faux rois mages (« Les égyptiens, faunes et sylvestres ; les gnomes et les pygmées ; les nymphes, les pyraustes, vulcains et feux-follets [...] alchimistes et astronomes », *Pr* I, 25), les victuailles apportées sur la tombe de l'enchanteur (« Ils apportaient des flacons de vin cuit ; des jambons ; des andouilles ; des pâtés de faisans [...] des confitures sèches et liquides », *Pr* I, 28) et les bêtes assemblées par Tyolet (« Vinrent : Les griffons, les dragons, le monstre Chapalu, les pigeons, les onces, les chimères [...] les moustiques, les libellules, les mantres religieuses », *Pr* I, 42). Soustrait à la fascination de ces défilés profus d'images, de cette fantasmagorie hallucinatoire, le JE peut désormais lui-même, devenu poète lucide (capable d'*onirocritique*), engendrer à profusion les images de son propre rêve à partir de sa propre solitude (« je me vis au centuple », « Je procréai cent enfants mâles », *Pr* I, 74) et découvrir son pouvoir de vision poétique : « mes yeux se multipliaient » (*Pr* I, 77).

À l'incertaine aventure du cœur « parmi ceux qui s'entr'aident » (*Pr* I, 7), à l'inquiétude amoureuse, c'est donc bien la fertilité du verbe poétique¹, la création de l'art par l'esprit — immortel, quand bien même le corps pourrit, ainsi que l'indique le devenir de Merlin dans le tombeau — qui répond. Mais cette conversion n'a pu avoir lieu que par l'initiation au féminin (le prestige des apparences) et l'épreuve du masculin (le désir qui survit à la mort), par la compréhension de leur irréductibilité d'« éternités différentes ».

1. « Dans *Onirocritique*, tout se multiplie par le verbe » conclut sans ambages Anne Clancier (*Guillaume Apollinaire. Les incertitudes de l'identité*, Paris : L'Harmattan, coll. « Psychanalyse et civilisations », 2006, p. 80), ce que justifie, notamment, la quantité d'hyperboles tout au long du texte d'Apollinaire.