

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

Le travestissement dans l'œuvre d'Apollinaire, cheminements intertextuels

Jeanne Véron

Le travestissement consiste en « [l'] utilisation par un individu des vêtements propres à des personnes d'une autre condition ou de l'autre sexe¹ ». Le terme renvoie souvent à un déguisement temporaire : travestir signifie « Déguiser une personne en lui faisant prendre l'habit de l'autre sexe, d'un autre âge ou d'une autre condition² ». Le travestissement permet à la plupart des personnages apollinariens d'adopter « le genre qu'ils désirent, celui de l'autre sexe, sans modification de leur identité sexuelle (sans contestation de leur sexe anatomique)³ ». Certaines exceptions, souvent auréolées de mystère car de non-dits ou de poésie — voire d'invraisemblance surréaliste comme c'est le cas dans *Les Mamelles de Tirésias* —, conservent l'ambiguïté entre performance du genre⁴ et métamorphose sexuelle. La fluidité générique et sexuelle des personnages (se jouant tantôt des stéréotypes de genre tantôt de la réalité biologique) reflète alors non seulement le rapport de l'écrivain aux genres littéraires mais aussi la nature libre et fluide du langage apollinarien lui-même, qui contourne les contraintes et transcende les catégories, mêlant vers et prose, humour et sérieux, brouillant les identités de l'instance narrative ou poétique comme celle de ses personnages, enrichissant langue et réalité par la création de néologismes.

Aussi le sens littéraire du verbe « travestir » peut-il nous intéresser en ce qu'il désigne la pratique de « Transposer une œuvre connue en style burlesque⁵ » (ayant fait mode au XVII^e siècle). D'autre part, au théâtre, le travestissement désigne le changement de costume des

-
1. Définition du Nouveau Larousse citée par Jean-Yves Le Talec dans « Genre et travestissement », *Travestissements. Performances culturelles du genre*, édité par Anne Castaing et Fanny Lignon, Presses universitaires de Provence, 2020, p. 35.
 2. TLFI, entrée « travestir ».
 3. Jean-Yves Le Talec, *op. cit.*, p. 35.
 4. Sur les enjeux et le réemploi de la notion butlerienne de performance du genre, voir, par exemple, Anne Castaing et Fanny Lignon, *Ibid.*, p. 6.
 5. TLFI, entrée « travestir ».

acteurs incarnant plusieurs personnages dans une même pièce (quand ces changements sont particulièrement rapides, on peut parler de transformisme)¹ ; le théâtre est d'ailleurs le lieu du déguisement en général mais aussi, dès son origine, du travestissement genré.

La critique et les lecteurs savent qu'Apollinaire a pris plaisir à travestir sa propre plume, prenant des pseudonymes féminins comme l'Abbesse de Chatou² ou encore la fameuse Louise Lalanne qui a mystifié ses lecteurs³. Dans ces cas, seule l'énonciation était travestie, non le corps ; dans le cas des travestissements de personnages, la corporéité est au centre de cette mutation. Nous avons repéré trois éléments essentiels permettant la réalisation et la performance du travestissement corporel et qui correspondent à des marqueurs traditionnels de féminité ou de virilité : le costume et ses accessoires, la pilosité (longueur des cheveux, présence de barbe ou de moustache) et l'attitude du personnage (posture, démarche). Parfois, le timbre vocal s'ajoute à ces éléments.

Au travers d'un cheminement intertextuel nous nous attacherons à déterminer ce que le travestissement, entre dissimulation et spectacle, révèle des personnages mais aussi de la fabrique du texte lui-même.

Après avoir exploré la manière dont le travestissement instaure un dialogue entre intimité et extériorité, nous questionnerons la portée intertextuelle mais aussi métalittéraire, voire autoréflexive, des travestissements apollinariens.

LE TRAVESTISSEMENT APOLLINARIEN, DE L'INTIMITÉ AU SPECTACLE

*Travestissements sociaux*⁴

Même lorsqu'il est intime et discret, n'ayant pas vocation à faire

1. TLFI, entrée « travestissement ».
2. Voir Germain Amplecas [autre pseudonyme du poète...] *et alii*, *L'Œuvre libertine des poètes du XIX^e siècle*, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1910, p. 164.
3. Voir Eugène Montfort, *Apollinaire travesti*, Paris, Seghers, 1948. On sait maintenant que deux des poèmes publiés sous le pseudonyme de Louise Lalanne étaient de Marie Laurencin ; le jeu de masques masculins-féminins s'en complexifie.
4. Nous reprenons, en la transposant à l'intérieur de la diégèse des œuvres étudiées, la distinction formulée par Camille Lenoble (après Fanny Lignon et Anne Castaing, *Travestissements*, *op. cit.*, p. 6 et 10) entre travestissement social (« performance relationnelle s'effectuant sur la "scène sociale" ») et travestissement spectaculaire (« performance s'effectuant dans le cadre d'une manifestation artistique »). Voir *Le Travestissement masculin dans la société du Japon moderne : pratiques et représentations discursives*, thèse de doctorat soutenue le 28 octobre 2024, Université de Strasbourg, p. 21.

spectacle, le travestissement de personnages apollinariens révèle des éléments sur leur intériorité (leur caractère, notamment) mais aussi sur leur place dans le groupe humain au sein duquel ils s'inscrivent.

C'est le cas de Juliette Blaesius, de la bande de Schinderhannes, qui n'est pas explicitement décrite comme habillée en homme, mais dont l'attitude rappelle des stéréotypes masculins (elle « rote », boit beaucoup, « pète et rit » avec ses acolytes). Dans la réalité historique, Julie Blasius, « très souvent habillée en homme¹ », était le lieutenant de la bande. L'historien Philibert Audebrand explique que « le capitaine lui permettait d'être de toutes les expéditions, ce qui la faisait admettre pour une part dans le partage du butin² ». Dans le poème, son attitude témoigne ainsi implicitement de sa position importante dans la bande des brigands. Dotée d'une certaine aura — minée, comme souvent chez Apollinaire, par l'humour et la légèreté de ton —, elle est cependant ramenée à ses tâches domestiques dans la sixième strophe : « Pas d'amour maintenant ma poule / Sers-nous un bon petit repas³ ».

On peut considérer le cocher de « La suite de Cendrillon ou le rat et les six lézards » comme l'image inversée de Juliette puisqu'il se travestit en femme et devient le chef d'une « bande » de laquais « qui ira rançonner les voyageurs sur les grands chemins⁴ ». Prêtons attention à ses vêtements : « Le gros cocher [...] avait pris un déguisement particulier. S'étant coupé les moustaches, il s'habilla en femme et mit une jupe de satin vert, une robe à l'ange et un collet. C'est en cet état qu'il fut en mesure de diriger sans risques ses six fripons de compagnons⁵. » Michel Décaudin, citant ce passage dans un riche article intitulé « Apollinaire Féminin Masculin », s'interroge sur ce costume donné sans « aucune explication », « sans doute à mettre seulement au compte de la fantaisie⁶ ». Nous avons repéré que ces atours convoquent en fait un passage de l'*Histoire comique de Francion* où la femme

1. Philibert Audebrand, *Schinderhannes et les bandits du Rhin*, Hetzel, 1863, p. 98.

2. *Ibid.*

3. *Po*, 118.

4. *Pr* I, 525.

5. *Ibid.*, 525-526.

6. Michel Décaudin, « Apollinaire Masculin Féminin », *Masculin / Féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, Presses universitaires de Lyon, 2002, p. 490. Notre travail recoupe, dans une perspective différente, plusieurs exemples déjà relevés par le critique dans la sous-section « Travestissements équivoques », p. 488-491.

d'un avocat est ainsi habillée pour aller au ballet — elle a revêtu pour l'occasion ses habits nuptiaux (nous donnons le texte de l'édition qu'avait Apollinaire dans sa bibliothèque) : « Pour ce qui est de mademoiselle sa femme, elle avoit une jupe de satin jaune toute grasse, et une robe à l'ange [...] bien mise, et un collet [...] »¹. » Le personnage est de plus comparé sous la plume de Sorel à « la pucelle Saint-George », image qui trouble avec humour et provocation les frontières entre les genres. La liberté de ton de « La suite de Cendrillon [...] » peut faire écho à celle de Sorel ; cependant, le « gros cocher » (rat métamorphosé en humain par la fée), est une figure amusante mais pas ridicule : loin d'être naïf et sot comme l'avocat et sa femme, il est malin et fait de ses six laquais une « bande dont il sera le chef et qui ira rançonner les voyageurs sur les grands chemins »², comme Schinderhannes. Le travestissement prolonge ainsi la transformation initiale opérée sous le signe du merveilleux, et le personnage transcende à la fois espèces et genres : de l'animal à l'homme, de l'homme à la femme (ou en tout cas à son expression de genre). Comme la plupart des transitions de genre apollinariennes, la transformation est temporaire, ce rat humanisé, devenu lettré, reprenant une identité masculine et acquérant un surnom rappelant son animalité originelle : « Lerat de bibliothèque ».

En outre, le travestissement est opéré par le changement de vêtements et par le rasage de la moustache. La mention, au sein de cette courte description, de cet attribut pileux renvoie à la description du cocher par Perrault : « Cendrillon lui apporta la ratière, où il y avait trois gros rats. La fée en prit un d'entre les trois, à cause de sa maîtresse barbe et, l'ayant touché, il fut changé en un gros cocher, qui avait les plus belles moustaches qu'on ait jamais vues »³. » Le travestissement du personnage et l'abandon de sa moustache pourraient ainsi marquer le décrochage (tonal et diégétique) qu'opère le texte apollinarien par rapport au conte traditionnel dont il constitue une suite fantaisiste.

Dans les textes antiques et médiévaux, les femmes, par leur travestissement en homme, acquièrent un supplément de confiance et de

-
1. Charles Sorel, *La Vraie Histoire comique de Francion* [1623], A. Delahaye, 1858, livre V, p. 200.
 2. *Pr* I, 525.
 3. Perrault, *Contes illustrés par Doré*, Paris, BNF, 2024, p. 83.

force physique, en lien avec les stéréotypes de la virilité¹. C'est par exemple le cas d'*Iphis* dans la 9^e métamorphose d'Ovide dont « les forces augmentent² » et les pas s'allongent. S'inscrivant dans ces représentations traditionnelles, Thérèse est plus forte physiquement que son mari après sa métamorphose, en témoigne l'issue de l'affrontement physique qui s'ensuit : « *Ils se battent, elle a raison de lui* ». La grand-mère d'Elvire, habillée en marin, affiche une attitude très confiante :

[...] votre grand-mère, Paméla, vêtue en matelot, le béret posé sur ses cheveux dépeignés, ne semblait pas gênée de sa mise et, les mains dans les poches, regardait hardiment le peuple qui grouillait sur la place³.

On relève la posture du personnage, l'adverbe « hardiment » et le fait qu'elle ne se soucie pas des injonctions esthétiques. Ce costume exprime la force de caractère de celle qui « regardait avec crânerie ceux qui venaient l'examiner⁴ » et son relatif détachement vis-à-vis des hommes (comme sa petite-fille, elle est plus attirée par les femmes que par les hommes). Elvire elle-même est un personnage ambivalent et montré, parce qu'elle est bisexuelle, comme possédant un mélange de qualités traditionnellement viriles et féminines ; elle est décrite comme « aima[n]t les femmes à la façon d'un homme⁵ », et son costume au bal Bullier semble aller dans le sens de cette ambiguïté, avec « ses cheveux lilas, ses fourrures blanches et son monocle⁶ », le monocle étant un attribut des garçonne qu'Elvire porte au quotidien. Ce mélange s'exprime également dans sa pratique artistique, puisqu'elle peint « avec une fantaisie délicate et non sans force⁷ ». Ce

-
1. Sur cette question et pour l'analyse du texte sur *Iphis* voir Yasmina Foehr-Janssens, « “Devenir un vrai homme”, lire les récits médiévaux de transvestisme féminin dans une perspective de genre : risques, défis et découvertes », dans *Le Genre en littérature*, dir. Marie-Françoise Berthu-Courtivron et Fabienne Pomel, Presses Universitaires de Rennes, 2 avril 2021, p. 192.
 2. Ovide, *Les Métamorphoses*, trad. Marie Cosnay, éditions de l'Ogre, 2017, v. 788.
 3. *Pr I*, 447.
 4. *Ibid.*, 1356.
 5. *Ibid.*, 429.
 6. *Ibid.*, 416.
 7. Voir le texte sur Marie Laurencin dans *Les Peintres cubistes*, Paris, Figuière, 1913, p. 52, 58 (« La délicatesse des arts féminins »). Il faut cependant noter que là encore, la catégorisation n'est pas totale : l'adjectif « délicat », revenant 5 fois

supplément de confiance ou de force physique devient même, dans une veine misogyne (mais aussi, peut-être, référence à la mode de la garçonne¹), un supplément d'intelligence dans « Arbre » où l'on lit : « Tu t'es promené à Leipzig avec une femme déguisée en homme / Intelligence car voilà ce que c'est une femme intelligente² ».

Tous ces exemples relèvent d'un travestissement quotidien qui n'a pas vocation à faire spectacle, contrairement au travestissement d'acteurs et actrices sur scène, que la critique appelle « spectaculaire³ ». Le costume, qui prend une importance particulière dans le monde du spectacle, reste en lien avec l'intériorité du personnage, dont il devient un marqueur ou une expansion.

Travestissements en spectacle

Dans le prologue des *Mamelles de Tirésias* Apollinaire déclare : « J'ai écrit mon drame surréaliste avant tout pour les Français comme Aristophane composait ses comédies pour les Athéniens⁴. » Outre *Lysistrata*, qui aborde la question du refus de la maternité, on pense surtout à l'*Assemblée des Femmes* d'Aristophane présentant des femmes travesties qui, comme Thérèse, décident de prendre en charge des fonctions politiques réservées aux hommes. Nous connaissons bien le début des *Mamelles* : « Je veux être aussi député avocat sénateur [...] / Ministre président de la chose publique⁵ ». L'ascension fulgurante rêvée est incarnée par l'accumulation en gradation dont le rythme repose sur cinq substantifs à la prononciation ternaire et par le lyrisme du rythme alexandrin du second vers. Il est amusant de cons-

dans le portrait de la peintre, décrit parfois l'œuvre de Rousseau ; il est également employé une fois dans les textes sur Léger et sur Picasso.

1. Le poète demande par exemple à Max Jacob dans une missive datée du 14 mars 1916 : « La jeune dame habillée en garçon avec qui est parti Kisling est-elle cette peintresse très laide mais fort sympathique que j'ai pu voir à la Rotonde ? »
2. *Po*, 179.
3. Voir note n° 9.
4. *Po*, 867.
5. *Po*, 884. Notons que dès 1900 on trouve quelques avocates inscrites au barreau de Paris, grâce à la « Loi du 1 décembre 1900 ayant pour objet de permettre aux femmes munies des diplômes de licencié en droit de prêter le serment d'avocat et d'exercer cette profession ». Le texte peut être consulté sur <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070885>. Voir aussi Anne-Laure Catinat, « Les premières avocates du barreau de Paris », *Mil neuf cent*, n° 16, 1998, p. 43-56.

tater que ce parcours d'ascension est similaire à celui de Raymond Poincaré, ayant occupé toutes ces fonctions jusqu'à la Présidence de la République (1913-1920). Il est probable qu'Apollinaire y ait pensé, *Les Mamelles de Tirésias* étant nourries de références à l'actualité et aux personnalités politiques contemporaines¹. Pour ne citer qu'un exemple, le nom du général Boulanger se devine — féminisé ! — derrière la « boulangère » du refrain de la pièce.

Exhibant la mécanique théâtrale de la transformation, les personnages d'Aristophane mettent leur costume d'homme sur scène en commentant leurs gestes, insistant lourdement sur la barbe et l'attitude adoptée : « Fort bien, attachez-vous votre barbe et prenez vite un air mâle. [...] je vais, à votre exemple, me garnir le menton de ma barbe² ». Praxagora, qui ouvre la pièce, met ainsi l'accent sur le changement de costume avec le champ lexical de celui-ci : « N'ont-elles pas encore attaché les barbes qu'il a été convenu qu'elles prendraient ? Auraient-elles eu de la peine à s'emparer des habits de leurs maris³ ? » La fausse barbe s'accompagne d'une pilosité authentique : « mes aisselles sont très velues : c'est comme une forêt⁴ » déclare la Quatrième femme, tandis que la Cinquième dit s'être « défaite sur-le-champ d'un rasoir qui était à la maison, pour devenir bien velue et n'avoir plus aucun trait de ressemblance avec une femme. » Entre nature et artifice, le costume masculin passe par l'apposition d'attributs postiches comme par l'exhibition de la pilosité naturelle du corps féminin, jugée virile.

Par un jeu d'artifices exhibés (surréalistes au sens apollinarien car invraisemblables et surprenants), Thérèse opère elle aussi sa transition sous les yeux du public en ouvrant son corsage et en mettant une barbe :

Mais il me semble que la barbe me pousse
Ma poitrine se détache

Elle pousse un grand cri et entr'ouvre sa blouse dont il en sort ses

-
1. Pour tout ce qui concerne l'actualité politique dans *Les Mamelles*, voir Peter Read, *Apollinaire et Les Mamelles de Tirésias : La Revanche d'Eros*, PUR, « Intéférences », 2000.
 2. Aristophane, *Les Harangueuses ou l'Assemblée des femmes*, trad. André-Charles Brotier, 1889, p. 367.
 3. *Ibid.*, 362.
 4. *Ibid.*, 364.

mamelles, l'une rouge, l'autre bleue et, comme elle les lâche, elles s'envolent [...]. (Po, 885.)

La moustache pousse aussi et, plus loin, Thérèse se « *coupe les cheveux* » (I, 4). Son corps se métamorphose, ce que l'on observe d'une part grâce à la manipulation des accessoires, d'autre part à travers la sémantique ; d'ailleurs, à partir de ce moment, Thérèse-Tirésias parlera de lui au masculin. Se différenciant de la mise en abîme des barbes postiches chez Aristophane, le travestissement de l'actrice figure une transition de genre pour le personnage. Si à la fin de la pièce telle qu'elle a été créée le 24 juin 1917, Thérèse reprend docilement ses seins¹, dans la version publiée en 1918, elle les refuse :

LE MARI

Chère Thérèse il ne faut plus
Que tu sois plate comme une punaise

Il prend dans la maison un bouquet de ballons et un panier de balles.

En voici tout un stock

THÉRÈSE

Nous nous en sommes passés l'un et l'autre
Continuons²

L'homéotéleute « Thérèse/punaise » crée un effet comique (rappelant peut-être, avec plus de joie, la métamorphose kafkaïenne en insecte) redoublé par la gestuelle. De même que le lancer de balles sur les spectateurs fait écho, avec variation, à la première scène de la pièce, le retour à l'ordre final n'efface pas la métamorphose du corps de la protagoniste qui s'est définitivement débarrassée de ces attributs, symboles de maternité.

Le corps de Thérèse subit donc des mutations et se renouvelle à la manière du sujet et du texte aristophaniens. On comprend que la métamorphose générique de Thérèse est une des expressions de la métamorphose de la comédie elle-même dans la pièce d'Apollinaire, mais aussi du langage théâtral qui, dans le surréalisme tel qu'il est défini et mis en pratique par Apollinaire, se transforme et s'enrichit.

-
1. Ce que remarque Peter Read dans *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias : La Revanche d'Eros*, op. cit., p. 129.
 2. Po, 912-913.

De manière surplombante, on observe toujours les mêmes attributs pileux (barbe et moustache) qui différencient sur scène les hommes des femmes, comme on l'a vu aussi dans *Cendrillon*. Dans *Casanova*, le personnage de Bellino (qui est en fait une femme) joue le rôle d'un berger que d'autres personnages travestissent en femme ; le Docteur sort un « grand rasoir », déclarant : « Et je vais le raser », puis « *Il coupe les moustaches de Bellino habillé en fille*¹. » Dans le cas des *Mamelles*, on lit même le détail de ces accessoires dans une lettre d'Apollinaire à Serge Férat datée de juin 1917, avant la Première de la pièce :

1^o Thérèse-Tirésias-Sorcière, 3 apparences et ne pas oublier la barbe moustache perruque. — Birot m'a dit que la barbe est faite et est épatainte.

2^o Le Mari, costume homme, costume de femme et costume d'intérieur du 2^e acte, masque ou grimage, chapeau et bouquet de fleurs drôle².

En effet, le Mari, par symétrie, prend une identité féminine. Mais c'est Thérèse qui le travestit en lui passant ses habits à elle tandis qu'elle lui prend les siens³, ce qui donne lieu à une scène comique durant laquelle le gendarme tombe sous le charme du Mari : « Quelle belle fille ». Il finit par se résigner pour rééquilibrer la dynamique (« Puisque ma femme est homme / Il est juste que je sois femme⁴ »). On imagine que son corps change aussi puisqu'il a 40 049 enfants, mais le doute subsiste puisque rien n'est explicite, et que l'acte II s'ouvre sur une ellipse.

Apollinaire prête aussi une grande attention aux travestis des carnavals et des bals, notamment parce qu'il s'intéresse particulièrement à la mode féminine du début du siècle. Dans *La Femme assise*, il fait référence à Gavarni : « [...] il manquait aux travestissements de 1914 un artiste comme Gavarni, qui en dessina tant, les inventant, sans rien emprunter à personne. » Plus loin il écrit : « Son chef-d'œuvre fut le Débardeur, qui est surtout un travesti féminin délicieusement équi-

1. Po, 1001-1002.

2. Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, éd. Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 358.

3. Po, 888.

4. Po, 893.

voque¹. » Nous ne reviendrons pas sur le goût de l'équivoque qu'a déjà développé Michel Décaudin dans son article intitulé « Apollinaire Masculin Féminin » ; précisons seulement que Gavarni représentait aussi bien des débardeurs travestis en femmes² que des femmes travesties en débardeurs³. L'équivoque en est d'autant plus complète que les rapports de force sont alors inversés ou redistribués, par exemple au sein du couple. Dans *Le Diable à Paris*, on peut voir une Débardeuse éconduire un amant, lui déclarant : « J't'antipathe⁴. » Catherine Nesci montre la manière dont « Gavarni illustre brillamment l'inversion des rôles sexuels et sociaux que promeut l'espace-temps du carnaval (du moins encore sous la monarchie de Juillet) ; il figure ainsi ce renversement par la femme du peuple déguisée en débardeur à tête de Marianne et délaissant son amant costumé en plein carnaval⁵ ». Le rapprochement du costume d'Elvire avec l'œuvre de Gavarni annonce sa capacité à remettre en question les rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes ; elle renversera en effet la polygamie mormone en polyandrie, prenant six amants. On peut remarquer aussi que le costume de la Débardeuse symbolise, lorsqu'il s'affirme à Paris dans les années 1840, une prise de liberté par rapport au carcan de la morale — par le pantalon, alors interdit aux femmes —, qui influençait fortement la mode⁶ ; mais en même temps, « par la transgression du pantalon, la Débardeuse souligne les normes morales en vigueur », tout en devenant sujet d'érotisation⁷.

Si les hommes de spectacle revêtent moins souvent des costumes féminins sous la plume d'Apollinaire, le jeune homme semble beaucoup s'intéresser, en 1897-1898, à Raoul Gunsbourg, directeur de l'Opéra de Monte-Carlo, connu pour son « goût pour les travestis féminins et les imitations⁸ ». On lit cette anecdote dans son *Journal*

1. *Pr I*, 415.
2. Comme la gravure « Va donc !... Singulier masculin ! » dont parle Apollinaire *ibid.*
3. Voir Gavarni, « Un débardeur en femme », *Les Gens de Paris*, En carnaval, 2^e série, 2 dans *Le Diable à Paris, Paris et les parisiens*, Hetzel, 1846, np [p. 246 b].
4. Gavarni, « — Décidément, Sandrine [...] », *Les Gens de Paris*, En carnaval, 2^e série, 5 dans *Le Diable à Paris, op. cit.*, np [p. 238 b].
5. Catherine Nesci, *Le Flâneur et les flâneuses*, Grenoble, ELLUG, 2007, p. 92.
6. Voir Sofiane Taouchichet, « La Débardeuse et son pantalon », *Apparence(s)*, 12, 2022, en ligne, consulté le 10 avril 2026.
7. *Ibid.*, §3.
8. Guillaume Apollinaire, *Journal intime*, éd. du limon, 1991, p. 98.

intime à la date du 3 septembre 98 : « Au temps qu'il était directeur à Noce, un soir, une danseuse manque. Gunsbourg se grime, s'habille en ballerine et la remplace¹. » Ce travestissement en danseuse renoue avec une pratique traditionnelle, développée en France dès le XVI^e siècle dans les spectacles de Cour².

Le cas particulier de l'uniforme militaire : entre exhibition et dissimulation

Cette hésitation entre exhibition et dissimulation s'incarne particulièrement dans le travestissement au moyen du port de l'uniforme militaire. Souvent, l'uniforme permet de se dissimuler dans la masse des soldats (c'est le cas pour les femmes qui se sont travesties pour aller se battre, des faits divers qui ont inspiré le prosateur). Mais parfois, notamment dans les œuvres et les lettres érotiques, le port par une femme d'un uniforme masculin fait au contraire événement voire spectacle. L'uniforme militaire est très présent chez Apollinaire, bien sûr pendant la guerre mais également avant celle-ci.

Parfois, le port de l'uniforme militaire est une tentative d'anonymat ou de dissimulation. Michel Décaudin rapproche l'anecdote de « La Fille du soldat » (dans le *Mercure de France*)³ qui a pris un uniforme militaire pour aller au front, du conte intitulé « Les Épingles » dans lequel « Une jeune femme s'habille en soldat et réussit à rejoindre l'homme qu'elle aime⁴. » On sait que des femmes ont réellement combattu sur le front, travesties en soldat. L'un des cas les plus connus est peut-être celui de Marie Marvingt, sportive exceptionnelle dans de nombreux domaines. En 1914 elle s'est travestie en soldat et s'est battue pendant « quarante-sept jours » dans les tranchées de première ligne⁵. On trouve cet exploit dans plusieurs journaux et

1. *Ibid.*

2. Voir Marina Nordera, « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ? », *Recherches en danse*, n° 3, Perspectives genrées sur l'histoire de la danse, 2015, en ligne, §2.

3. 16 juillet 1918.

4. Michel Décaudin, « Apollinaire Masculin Féminin », *op. cit.*, p. 489.

5. Le journal *Le Miroir des sports* rapporte par exemple le 28 octobre 1920 (p. 261) : « Elle y fait le coup de feu, prend son tour au poste d'écoute, combat à la mitrailleuse. » *L'Auto-vélo* précise (26 janvier 1922, p. 2) : « Elle se procure tout l'attirail du poilu, elle a en poche le livret d'un pauvre soldat tué, elle a également une permission revêtue de cachets authentiques [...] elle enfourche une bécane et elle

parmi ces récits un épisode durant lequel son cousin ne la reconnaît pas, entre dans une « terrible colère » avant qu'elle n'enlève son casque « apparai[ssant] telle une Jeanne d'Arc des temps nouveaux¹ ». Dans « Les Épingles » le narrateur raconte une expérience similaire : « Un jeune poilu [...] me turlupine au point que j'allais le gifler, lorsque soudain je reconnais ma Simone, et les bras manquèrent d'en tomber². » Par ailleurs les journaux français rapportent fréquemment, pendant la guerre, des tentatives ou des réussites de femmes parties se battre travesties en soldat dans tous les pays alliés, qu'il s'agisse en 1914 de femmes russes qui, vêtues de l'uniforme, ont rejoint leur mari sur le front³, ou bien d'Italiennes⁴ arrêtées dans des gares alors qu'elles voulaient aller se battre.

Au contraire, dans *Les Onze Mille Verges*, le travestissement d'une serveuse de brasserie en militaire fait spectacle. Spécificité de la plume d'Apollinaire pornographe, l'érotisme associé à l'uniforme est totalement miné par l'outrance et la parodie. Une serveuse apparaît

dont la croupe et la poitrine remplissaient indécemment l'uniforme qui la sanglait. Cette belle et grosse fille arriva gênée de son costume et marchant à pas de canard.

— Vous êtes indécente, ma fille, lui dit Mony, quand on est une femme comme vous, on ne s'habille pas en homme ; cent coups de verge pour vous l'apprendre⁵.

L'apostrophe « ma fille », l'appel à la bienséance et la punition chiffrée rappelant les formules de pénitence sont des éléments indiquant la possible parodie d'un discours ecclésiastique, dans un univers si saturé d'immoralité qu'il en devient amoral.

part. » — Pour d'autres exemples, voir aussi dans *L'Humanité*, 24 septembre 1916, p. 3, le témoignage d'une « aide-doctoresse russe » ayant rencontré deux femmes travesties en soldat dont l'une « travaillait dans les tranchées comme infirmier ».

1. *L'Auto-vélo*, 26 janvier 1922, p. 2. La date de cet article est bien sûr postérieure au texte d'Apollinaire, mais l'information figure peut-être dans des articles plus anciens, puisque l'événement a eu lieu en 1914.
2. *Pr I*, 510.
3. *Paris-Midi*, 12 novembre 1914 ; anecdote reprise dans beaucoup de journaux, par exemple dans *L'Indépendant du Cher*, 17 novembre 1914, p. 2.
4. *Les Annales politiques et littéraires*, 16 avril 1916, p. 432.
5. *Pr III*, 935-936.

On note aussi que la démarche fait beaucoup dans la performance du genre ; la métaphore du canard rappelle les mots de Tristouse dans « Le Poète assassiné » qui associe les mouvements d'une poule à sa propre « démarche virile » : « On se moquait de ma démarche virile et saccadée, de mes coudes pointus qui remuaient dans la marche comme des pattes de poule¹. » On n'est pas sous le signe de la topique grâce féminine, et bien loin de la « main fastueuse » d'une « agile et noble » passante baudelairienne.

Dans une lettre à Madeleine à teneur érotique, Apollinaire rêve de son amante costumée en soldat : « Je te rêve déguisée en aspirant déguisement dans lequel tu dois inspirer des pensées qui ne sont pas du tout guerrières². » Lou aussi est parfois imaginée dans des habits masculins, par exemple en jardinier, où son image parmi les fleurs adoucit la brutalité de la guerre : « Toi mon petit Lou profite bien de la vie, puisque tu le peux. Ton poète voudrait qu'elle n'eût pour toi que des caresses. [...] Le sylphe Lou se déguise en jardinier et arrose une pensée. C'est bien là la fleur rare du front³. »

En marge de ces considérations sur l'écriture en guerre, signalons que dans les journaux de poilus certains disent avoir vu des « scènes d'orgie » et des « soldats allemands travestis, certains portant des chemises de femme, danser, rire et chanter au milieu des cadavres d'habitants assassinés⁴ ». Dans ce portrait de propagande, le travestissement revêt une dimension inquiétante, presque diabolique, puisque ces danses funèbres évoquent une gestuelle de sabbats occultes. En miroir, dans une veine plus légère car en période de fête, nous avons aussi trouvé dans un journal français daté du 1^{er} janvier 1915 mention avec photo d'« un jeune soldat travesti en almée et dansant au son d'un instrument primitif [...] parmi les trophées [...] pris récemment à l'ennemi⁵ ».

TRAVESTISSEMENTS (INTER)TEXTUELS

Au-delà d'une thématique et d'une pratique permettant à l'écrivain de questionner la porosité entre sphères intimes et publiques mais

1. *Pr I*, 277.

2. 3 septembre 1915, *Correspondance générale*, op. cit., p. 713.

3. 30 juillet 1915, *ibid.*, p. 592-593.

4. *La Gazette de nos poilus*, 12 août 1916, np.

5. *L'Illustré national*, 1^{er} janvier 1915, p. 322.

aussi de jouer avec les stéréotypes de genre et de cultiver son goût de l'équivoque, il apparaît que le travestissement de personnages apollinariens peut également manifester de manière métalittéraire des travestissements textuels ou intertextuels.

Cela s'incarne d'une part dans le recours à la parodie, d'autre part dans les dialogues tissés avec la tradition littéraire même du travestissement.

Travestissement et réécriture parodique

Étudiant le travestissement dans les fabliaux et les romans du Moyen Âge, des critiques observent un « Rapport [régulier] entre travestissement textuel et travestissement sexuel¹ ». Audray Fontaine identifie le travestissement à une « stratégie parodique employée par certains romanciers du XIII^e siècle² » liée à une « tonalité ludique » du roman.

En lisant ces analyses nous avons constaté qu'elles pouvaient aider à éclairer certains textes apollinariens, à commencer par *Les Onze Mille Verges* qui sont constamment sous le signe de la parodie, et dans lesquelles les mises en scène de travestis ont une portée autoréflexive.

Cette dynamique se retrouve par exemple au sein d'une scène dans laquelle le travestissement de deux hommes en femmes préfigure puis exhibe le travestissement parodique du langage symboliste. Mony et Cornaboeux se rendent dans un bordel à Port-Arthur et tombent sur deux personnes transvesties — et non binaires, au vu de la description qui en est faite, oscillant entre marqueurs masculins et féminins :

Il était tenu par deux hommes, deux anciens poètes symbolistes qui, s'étant épousés par amour, à Paris, étaient venus cacher leur bonheur en Extrême-Orient. Ils exerçaient le métier lucratif de tenanciers de bordel [...]. Ils s'habillaient en femmes et se disaient gousses sans avoir renoncé à leurs moustaches et à leurs noms masculins³.

Les personnages sont entre deux genres et le restent par la suite :
« — Nous voulons des femmes, dit en français Mony à la caissière qui

-
1. Nicolas Garnier, « Le travestissement dans les fabliaux : une inquiétante étrangeté », dans *Le Genre en littérature*, dir. Marie-Françoise Berthu-Courtivron et Fabienne Pomel, Presses Universitaires de Rennes, avril 2021, p. 206.
 2. Audray Fontaine, « Le Travestissement : une stratégie parodique dans trois romans en vers du XIII^e siècle », mémoire de Master, Montreal, McGill University, septembre 2009, p. 6.
 3. *Pr* III, 924.

n'était autre qu'Adolphe Terré. Celui-ci commença un de ses poèmes. » La confusion des genres s'exprime par la présence de la marque du féminin avant le prénom masculin. On devine le patronyme du poète symboliste Adolphe Retté derrière le nom du personnage, et celui de Tancrede de Visan derrière Tristan de Vinaigre. Même ambiguïté dans la description de ce dernier où coïncident sans opposition des stéréotypes et des termes féminins et masculins : « La sous-maîtresse, c'est-à-dire le blond Tristan de Vinaigre, s'avança gracieusement [...] dardant ses yeux bleus sur Mony¹. »

Les deux poèmes prononcés tour à tour par les personnages contrastent avec cette équivoque, puisque les locuteurs y mentionnent de manière crue leur propre « vit » et tout leur appareil génital — le poème de Tristan de Vinaigre est même un blason parodique de ses propres parties intimes ; le texte est donc extrêmement genré voire sexué, tant du point de vue des thématiques abordées que du vocabulaire et de l'énonciation.

En effet, le premier poème, qui joue à distordre la forme de l'alexandrin, est une variation sur le *topos* genré (et violent) du faune poursuivant la nymphe. On peut citer l'univers de Régner qui convoque nymphes et faunes², mais on pense aussi, à « L'Après-midi d'un faune » de Mallarmé, et il est possible que le texte apollinarien dialogue précisément avec ce poème. D'une part Apollinaire joue de manière mallarméenne avec la syntaxe au moyen d'hyperbates, éloignant sujets ou antécédents de leurs compléments et postposant les adjectifs de manière affectée :

Un soir qu'entre Versailles et Fontainebleau³
Je suivais une nymphe dans les forêts bruissantes
Mon vit banda soudain pour l'occasion chauve
Qui passait maigre et droite diaboliquement idyllique⁴.

-
1. *Ibid.*
 2. Voir, par exemple, le poème intitulé « La Nymphe » dans *La Cité des eaux* (Paris, Mercure de France, p. 24), ou encore « Le voleur d'abeilles » : « [...] dans les roseaux droits / Tremblait la fuite encor de Nymphes détalées, / Et j'ai suivi le long des lisières d'un bois / Le pas de quelque Faune empreint aux fleurs foulées », Henri de Régner, *Épisodes, Sites et Sonnets*, Paris, Vanier, 1891, p. 35.
 3. L'association Versailles/Fontainebleau serait-elle une référence à l'intérêt de Régner pour Versailles et ses fontaines ? « L'onde ne chante plus en tes mille fontaines / Ô Versailles ! » ; la strophe suivante mentionne une « nymphe » (*La Cité des eaux*, « Salut à Versailles »).

La rime approximative (assonantique) « Fontainebleau/chauve » ainsi que la longueur de l'adverbe « diaboliquement », encore alourdi par la reprise des sons [i] et [k] dans « idyllique », participent de la portée humoristique de la strophe. D'autre part, la dimension parodique apparaît aussi dans le traitement du sujet. Comme chez Mallarmé (« Sur le sable altéré gisant et comme j'aime / Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins ! »), l'acte sexuel est suivi d'une consommation de vin incarnant l'ivresse des sens. Chez Apollinaire on lit, de manière tout à fait condensée : « Je l'enfilai trois [fois], puis me saoulai vingt jours ». Le parallélisme de construction réparti dans un alexandrin parfaitement régulier et l'emploi des adjectifs numéraux (« vingt » fait aussi entendre « vin ») accentuent l'aspect expéditif du vers, d'autant qu'à l'exception des deux verbes homéotéleutes on n'y trouve que des monosyllabes. Une efficacité qui fait contrepoint aux circonvolutions symbolistes et aux longues courses pour attraper des nymphes qui souvent, presque saisies, s'échappent (c'est le cas dans « L'Après-midi d'un faune »).

Les deux poèmes contiennent, conjointement à un vocabulaire prosaïque, des termes qui rappellent la poésie symboliste : « idyllique », « nymphe », « allégresse vermeille », « fruits lourds qui cherchent la corbeille », vocabulaire que l'on retrouve dans les *Paysages introspectifs* de Tancrède de Visan (1904)¹. On trouve même dans ces deux poèmes des formules calquées sur la tradition poétique ; par exemple le syntagme « Au printemps de mon âge » se trouve dans « Le Lac » d'Edgar Poe traduit par Mallarmé en 1888.

Plus subtil, l'opéra-bouffe *Casanova*, dont Apollinaire a terminé le livret en août 1918, porte le sous-titre : « comédie parodique ». L'essentiel de l'intrigue repose sur l'identité de l'actrice Bellina, travestie en Bellino durant presque toute la pièce, excepté le moment où, interprétant le rôle d'un berger, Bellino est habillé en fille par d'autres comédiens (« La duchesse Filippino / Aime le berger Bellino / Qui pour

4. *Pr* III, 925.

1. « Et des cailloux y font des taches de vermeil » (« Intuition »), « Vos bras jusqu'à présent noués, vos bras plus mûrs [...] D'eux-mêmes se tendront sur les corbeilles pleines » (« Épithalame »). Imagerie qu'on retrouve aussi chez Régner (sans le panier) : « Le poids des grappes a courbé le jet des treilles / Lourdes de soir et d'ambre et de maturité », Henri de Régner, *Épisodes, Sites et Sonnets*, Paris, Vanier, 1891, p. 33.

l'approcher se déguise / En fille ce qui favorise / Leur amour¹ »). De manière évidente, la mise en abîme théâtrale exhibe la véritable identité de Bellina, dont le prénom féminin sera révélé à la fin. Mais ces jeux successifs de travestissement sont peut-être aussi une manière d'exhiber le travail parodique effectué par le dramaturge à partir de textes divers. D'une part, on sait que l'argument est inspiré du chapitre XI des *Mémoires* de Casanova où une jeune fille nommée Thérèse se fait passer pour un castrat du nom de Bellino, dont Casanova devine d'emblée le secret : « Malgré l'annonce, je me mis dans la tête que le prétendu Bellino n'était qu'une beauté travestie². » En outre, les travestissements enchâssés de Bellina/Bellino mais également celui de Rosinella et de la Marquise (qui se battent avec Casanova les prenant pour Bellino) s'inscrivent dans la lignée des jeux de masque et de travestissement de la *Commedia dell'arte*. Le ton de certains passages, couplé à l'exécution spéculaire d'une pièce nommée « La Métamorphose galante », pourrait aussi rappeler les pastorales décrites par Apollinaire dans le *Théâtre italien*, genre mettant « à la scène de faux bergers polis et galants³ ».

On trouve également des éléments rappelant les *Fêtes galantes* de Verlaine, à commencer par une variation sur une formule qui convoque le premier vers de « Colloque sentimental » (« Dans le vieux parc solitaire et glacé ») : « Dans le parc abandonné », « Dans le vieux parc abandonné⁴ » (dans la même scène est évoqué « le matin glacé ») puis « Dans le parc solitaire⁵ ». De même, les « musiques molles » rappellent les « lèvres [...] molles » du même poème, mais également le jeu verlainien sur les sérénades et leurs « propos fades⁶ ». En outre, la mention de personnages comme Tircis ou Sylvandre⁷ rappelle non seulement l'*Astrée*, mais aussi les *Fêtes galantes* : Tircis apparaît dans « Mandoline » et dans « Les Indolents », poème qui comporte aussi les

1. Po, 999.

2. *Mémoires de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même ; suivis de fragments des Mémoires du prince de Ligne*, Paris, Garnier Frères, 1880, t. I, p. 528.

3. Guillaume Apollinaire, *Le Théâtre italien*, Paris, Louis Michaud, p. 114.

4. Po, 1014.

5. Po, 1020.

6. On note aussi dans *Casanova* la rime « automne » / « monotone » qui rappelle la célèbre « Chanson d'automne » des *Poèmes saturniens*.

7. Po, 971.

formules « — Hi ! hi ! hi ! quel amant bizarre ! » et « — Hi ! hi ! hi ! les amants bizarres ! », rappelant le distique apollinarien : « Ah ! Ah ! Ah ! La ridicule phrase / Ah ! Ah ! Ah ! Quelle comique Emphase¹ ». Quant à Sylvestre, s'il se retrouve dans la « Fête Galante » de Théodore de Banville (*Les Cariatides*, Alphonse Lemerre, 1889), il est aussi un personnage de la comédie verlainienne *Les Uns et les Autres*². Dans *Guillaume Apollinaire* 18, Jacqueline Bellas mène un très riche tour d'horizon des « emprunts ponctuels à des œuvres dramatiques ou lyriques très jouées à l'époque³ » se retrouvant dans *Casanova*. De *Ruy Blas* à *Carmen* en passant par *Les Huguenots*, *Mignon* ou *Faust*, la chercheuse montre que la survenue de ces emprunts se situe « toujours dans un contexte d'antithèse ou d'antiphrase⁴ ». Elle en résume ainsi les procédés : « paraphrase de situations connues, rétrogradation de répliques familières, contamination des sources, équivoque sur des termes [...] qui [...] ont fait mouche depuis longtemps⁵ ». Alors, on pourrait lire la rime « ose » / « métamorphose », empruntée au *Faust* de Gounod⁶, comme un indice autoréflexif de la constitution du texte lui-même ; la confusion des genres opérée par la mise en abîme des travestissements se tisse donc en miroir de l'intrication des multiples genres littéraires et scéniques parodiés, du drame romantique à la pastorale en passant par l'opéra-comique, l'opéra-bouffe et la tragédie lyrique.

Flâneries intertextuelles

Terminons par un dernier cheminement intertextuel en suivant un motif ayant circulé de la littérature médiévale à la plume apollinarienne.

Lorsqu'elle voyage à travers l'Europe Centrale avec Paponat, Tristouse se travestit en jeune homme afin que le couple ne soit pas repéré comme des amants : « Nous voyagerons donc en camarades et je

1. Po, 977.
2. Dans « Apollinaire librettiste : Casanova et l'écriture parodique », Guillaume Apollinaire, 18, *Le « Casanova », d'Apollinaire « Comédie parodique »*, Paris, Revue des lettres modernes, 1991, p. 67-102, Jacqueline Bellas a déjà opéré plusieurs de ces rapprochements avec Verlaine auxquels nous ajoutons quelques éléments.
3. Jacqueline Bellas, « Apollinaire librettiste : Casanova et l'écriture parodique », *op. cit.*, p. 72.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.* 83.
6. Voir *Ibid.*, 85.

m'habillerais en garçon, mes cheveux ne sont pas longs et l'on m'a souvent dit que j'avais l'air d'un beau jeune homme¹. » La musicalité de la langue du « Poète assassiné » se retrouve dans cette formule de Tristouse : les homéotéleutes « voyagerons » et « longs », créant un écho rimique avec « garçon », mettent en branle la métamorphose, de même que l'allitération du son [ʒ] opère la transformation du « je ». Tristouse va « faire une retraite [...] dans un couvent de Brunn » où s'est retiré l'oncle de Paponat. Elle déclare à cette occasion « j'adore passer pour ce que je ne suis pas », ce qui donne à son travestissement une portée morale — on se rappelle l'obsession d'Apollinaire pour la fausseté des femmes, motif qui vient clore *La Femme assise*. Tristouse fait partie de ces femmes mystificatrices représentées par l'écrivain et son travestissement est une des manifestations de son caractère. Plus tard, au couvent de Brunn, c'est sa voix et la chanson qu'elle entonne qui la trahissent aux oreilles de Croniamantal². Mais l'ambiguïté persiste aux yeux des moines puisque l'oncle de Paponat qualifie le personnage de « gracieux camarade » et le décrit ainsi : « [...] le compagnon de mon neveu chantait tout à l'heure au jardin, de sa jolie voix de soprano³. » (Rappelons-nous que la première chose qui trahit l'identité de Bellina auprès de Casanova est sa voix : « Votre voix a de doux accents / On dirait une voix de femme⁴ »).

Le procédé du travestissement d'une femme en homme pour passer inaperçue dans un couvent⁵ est un motif récurrent dans de nombreux écrits médiévaux, à commencer par *La Légende dorée* qui raconte la vie de nombreuses saintes ayant vécu sous une identité masculine dans des couvents d'homme, parfois toute leur vie⁶. C'est le cas par exemple de Sainte Marguerite (dont l'histoire recoupe celle de Sainte Pélagie), jeune vierge fuyant son fiancé durant la nuit de noces :

1. *Pr* I, 280.

2. *Pr* I, 287.

3. *Ibid.*, 289.

4. *Po*, 980.

5. À l'inverse, à la fin de *La Duchesse de Langeais*, Montriveau pénètre dans le couvent accompagné par « Henri de Marsay, qui, par prudence, s'[est] vêtu d'un costume de carmélite absolument semblable à celui du couvent ». Honoré de Balzac, *La Duchesse de Langeais*, Paris, Le Livre de Poche, Classiques, 2007, p. 222.

6. Voir, par exemple, Yasmina Foehr-Janssens, « Devenir un vrai homme », lire les récits médiévaux de transvestisme féminin dans une perspective de genre : risques, défis et découvertes », dans *Le Genre en littérature*, *op. cit.*, p. 184.

« Elle coupa ses cheveux, prit un vêtement d'homme, et s'enfuit. Après avoir longtemps marché, elle se réfugia dans un monastère où elle devint moine sous le nom de Frère Pelage¹. » On trouve même, dans d'autres sources², une Sainte Apolinaria qui, fuyant vers Alexandrie après avoir refusé de se marier (rappelons-nous que Tristouse fuit souvent l'amour du poète, notamment à Brünn), s'habille en moine dans un marais où elle reste plusieurs années ; Saint Macaire finit par venir à elle et lui permet d'intégrer le monastère. Comme Sainte Marine et Sainte Eugénie, elle est par la suite accusée d'être la cause de la grossesse d'une femme, et son sexe véritable ne sera révélé qu'après sa mort. On sait qu'Apollinaire connaissait finement les légendes touchant son propre nom de plume (et prénom)³. En tout cas, volontairement ou non, la présence au couvent d'une Tristouse travestie en homme renoue avec ces récits ; la figure de la sainte est ici dégradée, et c'est Croniamantal qui subira le martyre. Si *La Légende dorée* raconte que Saint Apollinaire fut tué par la foule qui « le roua de coups, et l'accabla de blessures mortelles », l'histoire de Sainte Apolline fait aussi mention de la mort de « saintes personnes », mutilées par la foule de la même manière que le corps de Croniamantal⁴ ; diverses légendes hagiographiques se mêlent ainsi à celle d'Orphée⁵, contribuant à mythifier vie et mort du Poète.

Enfin, le travestissement d'une femme et sa présence dans un couvent peuvent aussi rappeler certains fabliaux, notamment « Frère Denise » dans lequel une jeune fille est roulée par un moine malintentionné qui la pousse à se travestir et à venir vivre au couvent pour pouvoir abuser d'elle à son gré :

1. Le Bienheureux Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. Teodor de Wyzewa, CXLIX, Paris, Perrin et Cie, 1910, p. 574.
2. Voir, par exemple, *Three Coptic Legends*, Le Caire, Impr. de l'Institut français d'archéologie orientale, 1947 (le texte est donné en grec) ; pour le rappel des différents récits hagiographiques mettant en scène des femmes travesties, voir Marie Delcourt, « Le complexe de Diane dans l'hagiographie chrétienne », dans *Revue de l'histoire des religions*, tome 153 n° 1, 1958, p. 2-7.
3. Voir, par exemple, le développement de Daniel Delbreil sur « les prénoms personnels du poète » dans *Apollinaire et ses récits*, Fasano-Paris, Schena-Didier Érudition, 1999, p. 416 sqq.
4. *La Légende dorée*, op. cit., p. 152 et 347.
5. Voir, par exemple, Michel Décaudin, « Deux aspects du mythe orphique au XX^e siècle : Apollinaire, Cocteau », dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1970, n° 22, p. 219-220.

Il lui prescrit de se taire, sous peine de perdre son âme ; il lui dit de faire, en secret, couper ses belles tresses blondes, de s'habiller comme un jeune homme et là-dessus, d'aller tout droit en un lieu qu'il avait en garde¹.

Plus loin : « Elle revêt le froc des moines ; la tête rasée en couronne ». Les manigances du moine sont fortement réprouvées par un narrateur le condamnant (« plus cruel qu'Hérode », « Que la male mort l'emporte ! »). Mais dans « Le Poète assassiné », le pouvoir est inversé et c'est la jeune femme qui mystifie des hommes, dont Croniamantal. La fuite de Tristouse n'est pas modalisée mais marque, dans le récit, un tournant brutal dans l'histoire du héros, car le chapitre suivant relate la « Persécution » des poètes et celui d'après le terrible « Assassinat » du protagoniste.

Pour conclure, on constate qu'Apollinaire n'exprime pas, à travers ses personnages travestis, une volonté de redéfinir les genres² ; il explore de manière largement ludique la fécondité littéraire des stéréotypes et de l'ambiguïté générique. Il s'agit tantôt de complexifier un personnage, de créer un ressort comique, d'enrichir la pratique parodique d'indices métalittéraires, mais aussi, comme souvent dans son œuvre, d'exprimer ses désirs ainsi que ses angoisses. S'inscrivant plus largement dans la pratique transgressive du déguisement (tout en réaffirmant, en même temps, les normes établies), le travestissement fait dialoguer l'intériorité et l'extériorité des personnages et des textes, interrogeant l'expression des identités féminines et masculines, questionnant — sans volonté de les renverser — les rapports de pouvoir et de domination entre les sexes.

Enfin, ce plaisir récurrent pris par Apollinaire à brouiller la binarité des genres rappelle aussi son goût pour l'hybridation générique et langagière, source de fécondité inépuisable. Il n'est donc pas anodin qu'à propos des femmes devenues hommes Presto demande, dans les *Mamelles de Tirésias*, célèbre pour l'invention du néologisme « surréaliste » : « Comment faut-il que tu les nommes ».

1. *Fabliaux*, Folio Classiques, éd. Gilbert Rouger, 1999, p. 84.

2. Ni de les redistribuer durablement. Nous pensons au titre de la 3^e partie du *Genre en littérature*, *op. cit.*, p. 179 : « Le travestissement : vers une redistribution de genre ».