

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

Sommaire

Daniel DELBREIL : Apollinaire et les délices des genres incertains ..	5
Première partie : <i>Labilité des genres</i>	
Samir MARZOUKI : De quelques ambiguïtés dans la poésie d'Apollinaire	19
Jean ARROUYE : Divagations génériques dans les textes érotiques ..	31
Jeanne VÉRON : Le travestissement dans l'œuvre d'Apollinaire, cheminement intertextuels	41
Deuxième partie : <i>À la lumière de la psychanalyse</i>	
Laurent FOURCAUT : « Chansons pour les sirènes ». Images de la femme dans <i>Alcools</i>	65
Yves-Marie BOUILLON : <i>Les Mamelles de Tirésias</i> , ou du transformisme en temps de guerre	83
Elena FERNANDEZ-MIRANDA : Apollinaire et ses pulsions dans sa perception des genres	93
Troisième partie : <i>En tous genres</i>	
David GALAND : Séduction féminine et fécondité du poète dans <i>L'Enchanteur pourrissant</i>	115
Marie-Claude CHERQUI : <i>Les Onze Mille Verges</i> de Guillaume Apollinaire et la question du genre des personnages.....	127
Claude DEBON : <i>Les Onze Mille Verges</i> sur scène.....	139
Quatrième partie : <i>Extensions du genre</i>	
Daniel DELBREIL : « Art féminin » et « Arts de la femme » dans les écrits critiques d'Apollinaire.....	147
Mariia PSHENICHNIKOVA : Les genres et la traduction : reflets de codes culturels français et russes sur un exemple du <i>Bestiaire</i> d'Apollinaire. « Le Chat » d'Apollinaire dans les traductions russes, ou pourquoi change-t-il de genre après avoir déménagé en Russie ?.....	165
Alain CHEVRIER : La rime transgenre d'Apollinaire à Aragon	177

Présentation

Apollinaire et les délices des genres incertains

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

RÉVERSIBILITÉS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LES DÉLICES DES AMBIGUÏTÉS

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

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

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

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

POUR CONCLURE... OU POUR OUVRIR

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

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

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

Alors, Apollinaire-Croniamantal : masculin ou féminin ?

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

Daniel Delbreil

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

Première partie
Labilité des genres

De quelques ambiguïtés dans la poésie d'Apollinaire

Samir Marzouki

Le sujet de notre colloque a déjà été partiellement abordé par la critique apollinarienne. Il n'existe pas un des ouvrages fondamentaux consacrés au mal-aimé qui n'ait peu ou prou abordé de l'originalité de son attitude devant les différences de sexe, de son évocation des genres. Claude Debon, dans sa thèse *Guillaume Apollinaire de 1914-1918*, parle à son propos de ce qu'elle appelle « un principe d'incertitude¹ ». Michel Décaudin, Madeleine Boisson, Daniel Delbreil, Anne Clancier et bien d'autres le notent aussi².

L'ambiguïté sexuelle, l'incertitude générique se retrouve dans l'ensemble de son œuvre. Je n'en veux pour preuve que *Les Mamelles de Tirésias* où l'intrigue repose sur une interversion des sexes, *Casanova* qui est centrée sur le travestissement et partant sur l'indécision sexuelle. Dans *Calligrammes*, parmi des notations éparses, on remarque le verset « Tu t'es promené à Leipzig avec une femme mince déguisée en homme » (*Po*, 179). Dans *La Femme assise*, l'évocation du dessinateur Gavarni est l'occasion de citer « Le Débardeur » « qui est, écrit Apollinaire, un travesti féminin délicieusement équivoque » (*Pr* I, 415) et on n'oubliera pas le pseudonyme Louise Lalanne qui a permis à notre auteur de jouer pendant un certain temps, dans le secret, le rôle d'une femme auteur et critique.

Mais c'est de poésie que je souhaite parler ; et je m'en tiendrai aux recueils publiés du vivant d'Apollinaire que je considérerai comme un échantillon permettant de tirer des conclusions sans doute extensibles à l'ensemble de l'œuvre mais que je choisis surtout parce que, à travers

-
1. Expression citée par Anne Clancier dans *Les Incertitudes de l'identité*, L'Harmattan, 2006, p. 112, et figurant dans la thèse de Claude Debon-Tournadre, *Guillaume Apollinaire de 1914-1918*, thèse pour le doctorat ès-lettres et Sciences humaines (dont seule la première partie est publiée par Claude Debon sous le titre *Guillaume Apollinaire après Alcools*, Tome 1 : *Le poète et la guerre*, Bibliothèque des Lettres modernes, no 31, Lettres modernes, 1981).
 2. Michel Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, Droz-Minard, 1971 ; Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Schena-Nizet, 1989 ; Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, Schena-Didier Erudition, 1999 ; Anne Clancier, *op.cit.*

cette ambiguïté générique et plus généralement à travers l'attitude exprimée dans l'œuvre poétique par rapport aux genres, c'est plus l'impact sur cette œuvre de cette ambiguïté et de cette attitude au niveau de la poétique et des jeux de l'imaginaire que je recherche que les enseignements qu'on peut en tirer sur sa personnalité psychique déjà mis en évidence par les spécialistes comme Anne Clancier.

Celle-ci, dans ses divers écrits relatifs à notre auteur a en effet déjà démontré que, si « Tout être humain a une bisexualité psychique puisqu'il s'identifie au départ à deux parents¹ », « les imagos (c'est-à-dire les images parentales) sont mal différenciées, semble-t-il, chez Apollinaire ». « Dans l'œuvre, souvent, ajoute-t-elle, les femmes sont peu féminines et les hommes peu virils². » C'est cela qui, d'après la psychanalyste, est à l'origine de l'« ambiguïté sexuelle », de l'« incertitude concernant la différence des sexes³ » qu'on décèle dans son œuvre.

Mais, au-delà même des inclinations sexuelles, l'ambiguïté, l'entre-deux, le flou, depuis Verlaine, sont des instruments au service de l'expression poétique comme l'impressionnisme ou le pointillisme sont au service de l'expression picturale. Chez Apollinaire en particulier, les cortèges disparaissent progressivement à l'horizon, les « silhouettes grises » qui « Dans le brouillard s'en vont », les fondus enchaînés entre le passé et le présent, la réalité et le mythe, l'hésitation sur ce qu'on voit ou sur ce qu'on croit voir, tout cela rejoint une poétique de l'évanescence, de la trace, de la présence-absence qui se manifeste également dans la perception des êtres humains :

Un soir de demi-brume à Londres
Un voyou qui ressemblait à
Mon amour vint à ma rencontre
Et le regard qu'il me jeta
Me fit baisser les yeux de honte (Po, 46).

Le voyou entraperçu dans la demi-brume est un garçon mais il a quelque chose de féminin qui ébranle le locuteur du poème lui fait éprouver un étrange sentiment de culpabilité qui lui fait rebrousser chemin pour le suivre, qui lui fait pister cet inconnu toute honte bue. Si le locuteur suit le voyou, est-ce parce que celui-ci ressemble à la

1. *Ibid.*, p. 69.

2. *Ibid.*, p. 43.

3. *Ibid.*, p. 69.

femme aimée ou est-ce parce qu'il l'attire par le mélange des deux sexes que son apparence suggère ? Dans un décor de « demi-brume » londonienne accentuée par l'atmosphère pré-nocturne ou nocturne liée au mot « soir », l'ambiguïté sexuelle du voyou participe de l'attrait de ce flou général et, pendant un instant, opère un déclassement social, une tentation de transgression à laquelle on cède comme subjugué par l'interdit qui n'attire que parce qu'il satisfait une pulsion enfouie en soi, un moment incontrôlable.

Le début du poème féminise le voyou mais la troisième strophe féminise aussi le locuteur dans une sorte de gradation des impossibilités censée prouver à l'aimée qu'elle « fu[t] bien aimée » :

Je suis le souverain d'Égypte
Sa sœur épouse son armée
Si tu n'es pas l'amour unique (*ibid.*)

Cette courte escapade sur les pas du voyou est ressentie comme dangereuse par celui qui l'accomplit puisqu'il se compare à Pharaon qui, dans le récit biblique, succombe avec son armée quand se referme le couloir ouvert dans la mer Rouge par Moïse et le peuple qu'il guide. Ce châtiment fantasmé, mer qui se ferme ou écroulement des immeubles londoniens, « ces vagues de briques », dit clairement la culpabilité : mais laquelle ? Celle liée à la femme aimée qui vous abandonne ou celle liée à l'attraction exercée par la figure ambiguë du voyou de passage ?

Dans le même poème, dans la séquence des « rois heureux », « l'époux royal de Sacontale », de retour auprès d'elle, « se réjouit » de voir l'état de fébrilité amoureuse dans lequel se trouve son épouse malade de désir, « D'attente et d'amour yeux pâlis ». Mais, là encore, un détail détonne, l'adjectif « mâle » accolé à « sa gazelle » de compagnie, la gazelle qu'elle « caress[e] » (*Po*, 47). Ici, à peine suggérée et presque masquée par ce symbole de fidélité conjugale qu'est Sacontale, au-delà même des genres, la transgression franchit la barrière des espèces. Le mot « gazelle » est « féminin », ce qui explique la présence de l'adjectif « mâle » accolé à ce substantif mais, outre la rime, quel besoin de préciser le sexe de la gazelle ? La connotation sexuelle et l'allusion ambiguë semblent ici indéniables.

L'association de l'incertitude, du plaisir et de la déchéance voire de la mort était déjà explicitement présente dans *Le Bestiaire* :

Incertain, ô mes délices,
Vous et moi nous nous en allons

Comme s'en vont les écrevisses
À reculons, à reculons (*Po*, 24)

On notera que le premier vers de ce quatrain est passible de deux lectures mais qui, au fond, se rejoignent : dans les deux cas. « ô mes délices » est un vocatif, une apostrophe mais « incertitude » est soit une exclamative (*quelle incertitude, ô mes délices !), soit une apposition à « ô mes délices (*incertitude, toi qui es — ou qui fais — mes délices), ce qui ancre fermement le plaisir suprême dans l'incertitude et constitue déjà, dans ce premier recueil, une sorte d'aveu, d'éloge de l'ambiguïté en même temps qu'un art poétique.

Les mises en scène des genres varient dans l'œuvre poétique, elles dessinent constamment des constructions imaginaires approximatives qui, dans l'édification constante du « moi poétique », tentent de combler les défaillances du « moi social ». Ainsi, l'incertitude ne suscite pas toujours l'éloge ambigu que l'on a vu mais peut être déplorée parce qu'elle engendre la déperdition et peut s'avérer un obstacle devant l'accomplissement du destin exceptionnel rêvé qui suppose une stabilité, une solidité, une rigueur :

Je connais gens de toute sorte
Ils n'égalent pas leur destin
Indécis comme feuilles mortes
Leurs yeux sont des feux mal éteints
Leurs cœurs bougent comme leurs portes (*Po*, 77)

Est-ce un hasard si, dans « Marie », la plainte relative à l'instabilité sentimentale coïncide avec le passage des soldats qui, dans l'itinéraire du poète, symboliseront plus tard la reconquête d'une virilité non sujette au doute :

Des soldats passent et que n'ai-je
Un cœur à moi ce cœur changeant
Changeant et puis encor que sais-je (*Po*, 81)

Dans *Alcools* en particulier se conjuguent plusieurs images et plusieurs tableaux suggérant une situation sexuelle inconfortable, celle d'un homme effrayé par la femme ressentie comme agressive ou inquiet de ne pas être à la hauteur comparativement à d'autres hommes :

Le nain regarde d'un air triste
Grandir l'arlequin trismégiste (*Po*, 64)

Dans « Lul de Faltenin », comme dans « Crépuscule », on retrouve ce sentiment de dérégulation, le personnage, « pour écarter l'haleine tiède » des « terribles bouches muettes » des sirènes ne trouvant pour « arme » qu'« un feuillard défleuri » qu'il « agite » vainement (Po, 97). Le locuteur du poème, à savoir le personnage du récit, Lul de Faltenin, est effrayé par sa propre image et « avoue le meurtre de son double orgueil » (*ibid.*). La forte connotation sexuelle de ce passage a été mise en évidence, bien avant moi, par d'autres apollinariens, en particulier Scott Bates ou Antoine Fongaro¹. Lul de Faltenin est du reste le nom d'une épée phallique qui, quoique « chibriape », est « bleu féminin » et « port[ée] sur une nappe », donc coupée, par un dieu, Hermès qui, ailleurs, est « trismégiste », trois fois plus grand, mais qui, ici, est « devenu nain » (Po, 56). Dans le même poème, « La Chanson du mal-aimé », les yeux de la bien-aimée sont la mer « où nag[ent] les sirènes », redoublement de l'expression de la dangerosité féminine.

La peur de la femme est manifeste dans plusieurs endroits d'*Alcools* comme de *Calligrammes* :

Cette femme était si belle
Qu'elle me faisait peur (Po, 139)

Ne m'abandonnez pas parmi cette foule de femmes au marché (Po, 178).

N'oublions pas « Zone » et ses traumatisantes « femmes » « ensanglantées », le souvenir des menstrues, chassé parce qu'insupportable, coïncidant avec ce que le poète appelle le « déclin de la beauté » (Po, 43). L'amoureux, même mal-aimé, proclame sa faiblesse essentielle, sa dépendance, son addiction :

Je suis fidèle comme un dogue
Au maître le lierre au tronc (Po, 50)

Cette sujétion est honteuse, elle ruine l'orgueil et la fierté et n'engendre que la vergogne :

L'amour dont je souffre est une maladie honteuse (Po, 41).

1. Voir Scott Bates, *Petit glossaire des mots libres d'Apollinaire*, Sewanee, Tennessee, 1975 et Antoine Fongaro, *Apollinaire poète, Exégèses et discussions* (1957-1987), *Les Cahiers de littérature*, Presses universitaires du Mirail-Toulouse, 1988, notamment « Apollinaire, Gautier et les sirènes », en particulier p. 26 (ce chapitre avait été publié sous forme d'article dans la *Revue des Lettres Modernes*, série *Guillaume Apollinaire*, no 7, 1968).

La souffrance de l'amour est métaphorisée par le sang humain dont se nourrissent « la puce », les « amantes » et même les « amis » :

Qu'ils sont cruels ceux qui nous aiment !
Tout notre sang coule pour eux (*Po*, 18).

Une autre variante de l'expression de cette souffrance fondamentale, intrinsèque au sentiment amoureux, se manifeste à travers une image empruntée à la pratique superstitieuse consistant à clouer un hibou sur la porte pour chasser les mauvais sorts :

Mon pauvre cœur est un hibou
Qu'on cloue qu'on décloue qu'on recloue.
De sang, d'ardeur, il est à bout
Tous ceux qui m'aiment je les loue (*Po*, 30)

Le second vers de ce quatrain du *Bestiaire*, à travers l'harmonie imitative du son produit par le marteau dû à l'usage de trois verbes construits sur le même radical, traduit la souffrance d'un cœur unique qui subit la même douleur, dans la conjonction amoureuse comme dans la séparation, et le quatrième vers, si le verbe « louer » y renvoie non à la louange mais à la location, comme je l'avais déjà supposé ailleurs¹, pourrait signifier l'absence de durabilité de l'amour comme de l'amitié (« tous ceux qui m'aiment », masculin pluriel, n'évoque pas que les femmes mais les inclut dans un ensemble), ce qui gloserait encore une fois le surnom de « mal-aimé » que s'est donné le poète. L'amour ou l'amitié ne seraient alors pas possession mais simple location provisoire, peut-être tarifée, payée, ne serait-ce que par la souffrance. Cette association des amis et des amantes rend cette souffrance ontologique, inscrite dans le génome humain.

Une sexualité inquiétante colore plusieurs tableaux de l'œuvre poétique. L'excitation de « l'Ermite », son érection dans la solitude est dépressive :

Seigneur que t'ai-je fait Vois Je suis unicorne
Pourtant malgré son bel effroi concupiscent

1. Voir Samir Marzouki, « Distance et confession ; *Le Bestiaire* entre lyrisme et dérision », postface à *Calligrammes de Guillaume Apollinaire ou la poésie moderne*, Actes de la journée d'études (mai 2002) suivis d'une étude du *Bestiaire*, réunis par Samir Marzouki et publiés en hommage à la mémoire du Professeur Michel Décaudin, Publications de l'ENS, Tunis, 2005, p. 93-110, en particulier p. 99.

Comme un poupon chéri mon sexe est innocent
D'être anxieux seul et debout comme une borne (*Po*, 301)

« Le Larron » suscite la concupiscence féminine mais c'est lui qui risque d'être violé par les femmes grâce à un subterfuge, un nouveau travestissement qui, derechef, enfreint symboliquement la séparation entre les espèces :

Et les femmes la nuit feignant d'être des taures
L'eussent aimé comme on l'aima puisqu'en effet
Il était pâle il était beau comme un roi ladre (*Po*, 95)

Opposé par le chœur à « la triade mâle » et désigné comme étant « vierge et froid », le larron suscite aussi la convoitise des hommes :

Sois docile puisque tu es beau Naufragé
Vois les sages te font des gestes socratiques
Vous parlerez d'amour quand il aura mangé (*Po*, 91)

Ce n'est pas la seule fois où l'homosexualité affleure dans la poésie. Souvenons-nous de ces « Rois secoués par la folie » de « La Chanson du mal-aimé » ainsi que de ces « fausses femmes dans [leurs lits] » (*Po*, 58) mais, peut-être aussi, dans la strophe de la sixième épée de cet « ami aux si douces mains / Dont chaque matin nous sépare » (*Po*, 17). Il y a encore la mention mystérieuse, dans « Le Voyageur », dans deux séquences séparées qui, réunies, constituent une sorte de mini-récit, des deux matelots inséparables :

Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés
Deux matelots qui ne s'étaient jamais parlé
Le plus jeune en mourant tomba sur le côté (*Po*, 79)
[...]
Deux matelots qui ne s'étaient jamais quittés
L'aîné portait au cou une chaîne de fer
Le plus jeune mettait ses cheveux blonds en tresse (*Po*, 80)

L'homme, faible et débile, éperdu, dépendant, terrifié, est plus objet de désir que sujet désirant. Il est assimilé à une proie :

Un aigle descendit de ce ciel blanc d'archanges
Et vous soutenez-moi (*Po*, 126)

Rares sont les occurrences de la poésie où l'agressivité sexuelle est le fait propre du locuteur bien qu'il en existe :

Je connais un autre connin
Que tout vivant je voudrais prendre (*Po*, 11)

On notera pourtant ici l'usage du conditionnel exprimant le souhait. Il s'agit d'un vœu qui pourrait être un vœu pieux.

Dans la « Chanson », c'est dans un passé révolu et perdu que « l'amour » est « chant[é] » « à voix virile » « à Laetare » « Au moment d'amour de l'année » (*Po*, 49).

Cependant, dans *Calligrammes* et suite à l'engagement dans les forces françaises, la virilité détaille « le Chant de l'amour » où se répondent en écho « Les cris d'amour des mortelles violées par les dieux » ou « des Sabines au moment de l'enlèvement », « les cris d'amour des félins dans les jungles », « Le tonnerre des artilleries qui accomplissent le terrible amour des peuples » et « Les virilités des héros fabuleux érigées comme des pièces contre avions » (*Po*, 283). Cette frénésie fantasmée se retrouve dans *Les Onze Mille Verges*.

Il est notoire que la guerre et singulièrement les batailles soient présentées avec insistance dans *Calligrammes* comme réservées aux hommes et que les femmes n'y apparaissent qu'à travers une comparaison avec les douleurs de l'accouchement :

Nuit violente et violette et sombre et pleine d'or pur par moments
Nuit des hommes seulement [...]
Nuit qui criait comme une femme qui accouche
Nuit des hommes seulement (*Po*, 264).

Devenu militaire, le locuteur range les femmes et les civils dans la même catégorie, qu'il dédaigne :

Que les civils et les femmes écoutent ces chansons (*Po*, 265).

Mais il y a une autre modalité de cette revanche du « mal-aimé » qui consiste en un changement de l'objet de l'amour, en une sorte d'ascèse, de sublimation, de détournement de la sujétion amoureuse :

Mais un drapeau s'est envolé
Prendre ta place au vent de bise (*Po*, 247)

Et de la terrible lueur
Il s'est fait une muse ardente (*Po*, 267)

Dans *Alcools*, la sérénité, l'accomplissement et l'amour même ne sont possibles qu'avec la disparition de l'objet d'amour, par la mort comme dans « La Maison des morts » ;

Car y a-t-il rien qui vous élève
Comme d'avoir aimé un mort ou une morte
On devient si pur qu'on en arrive
Dans les glaciers de la mémoire
À se confondre avec le souvenir
On est fortifié pour la vie
Et l'on n'a plus besoin de personne (Po, 72)

ou par le renoncement comme dans « La Porte » :

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

ou par le rêve d'un retour à l'enfance, avant la découverte malheureuse de la sexualité, de retrouver l'innocence et la candeur :

Comment faire pour être heureux
Comme un petit enfant candide (Po, 53)

« Travail » , enjoint la mère à son fils, et c'est finalement l'ascèse par le travail spécifique de la poésie, par la création poétique, qui apparaît comme une autre forme d'ascèse déjà recherchée avant la guerre et l'ascèse militaire, qui se poursuit durant la guerre et qui, à travers l'exemple de Guillaume, semble concerner toute l'humanité. Déjà, dans *Le Bestiaire*, c'est au travail qu'Apollinaire exhorte ses confrères :

Le travail mène à la richesse.
Pauvres poètes, travaillons !
La chenille en peinant sans cesse
Deviens le riche papillon (Po, 16)

Ici, le genre grammatical de chaque étape de la vie de l'insecte ne semble pas indifférent : la chenille, féminine, se métamorphose, par le travail en papillon masculin. Par contre, dans « Le Lièvre » où le poète oppose explicitement l'amour et la création poétique, associant au premier le lièvre « lascif et peureux » et la seconde à « la hase » féconde sur laquelle le cerveau doit prendre exemple (Po, 10), on notera que la richesse est liée à la féminité et la négativité et la déficience à la masculinité même si nous sommes dans le métaphorique.

Cette conception poétique évoquée comme une procréation se retrouvera dans « La Tête étoilée » de *Calligrammes* où Apollinaire utilise le mythe de la conception de Minerve par Zeus en intégrant à ce

mythe universel sa propre blessure à la tête et en s'assimilant donc au dieu des dieux :

Une belle Minerve est l'enfant de ma tête
Une étoile de sang me couronne à jamais
La raison est au fond et le ciel est au faîte
Du chef où dès longtemps déesse tu t'armais (Po, 308)

Cette inversion de la procréation humaine, le mâle engendrant ici la femelle est le signe d'une appropriation par l'homme de la fécondité féminine.

Plusieurs scénarii, tous asexués ou qui font l'économie de la question sexuelle comme dans une tentative de la dépasser, aussi bien dans *Alcools* que dans *Calligrammes*, figurent la quête poétique comme une quête spirituelle. Dans « Les Fiançailles », c'est l'expérience du « bûcher » et de la multiplication des sens qui décrit cette ascèse alors que « Le Brasier » recourt au mythe d'Œdipe et du sphinx pour évoquer cette recherche dangereuse :

J'aimerais mieux nuit et jour dans les sphingeries
Vouloir savoir pour qu'un jour on m'y dévorât (Po, 110)

Dans « Les Collines », le danger de la quête est toujours présent mais la faute et la culpabilité sont dépassées :

Je peux mourir mais non pécher
Et ce qu'on n'a jamais touché
Je l'ai touché je l'ai palpé (Po, 173)

Parce que le locuteur-colline qui relate son ascèse a franchi une étape cruciale dans sa quête, il peut annoncer une ascension qui concernera toute l'humanité :

L'homme se diviniserà
Plus pur plus vif et plus savant (Po, 174)

Ce que « Les Fiançailles » désignaient comme quelque chose à venir :

Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide
Se multipliait en réalisant la diversité de mon amour
J'admirerais mon ouvrage (Po, 132)

est réalisé dans *Calligrammes* : l'ombre devient solide, l'unique se multiplie, l'incertain devient accessible et palpable. La création, objet de la quête, se concrétise et la faiblesse se mue en force. Le poète qui, dans

le dernier vers des « Fiançailles », rêve de rivaliser avec Dieu et son repos du septième jour, réalise son rêve. L'incertitude est encore présente dans *Calligrammes* mais c'est « à peine un peu d'incertitude », nous dit le poème « Saillant » (*Po*, 227). La conjugaison de la maturation due à la guerre et de l'accomplissement poétique qu'a produit la maturation du créateur a provoqué le surgissement d'un héros capable de transcender sa condition d'être fragile pour devenir un repère pour les hommes de l'avenir parce qu'il a su incarner la diversité dont il rêvait dans une unité qui lui permet non seulement de dire le monde entier qu'absorbe Paris dans « Vendémiaire » mais d'être lui-même partout, de vivre une ubiquité qui transcende les clivages homme/bête, être/objet et même mâle/femelle ou encore vivant/mort :

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
Qui fut à la guerre et sut être partout
Dans les villes heureuses de l'arrière
Dans tout le reste de l'univers
Dans ceux qui meurent en piétinant dans les barbelés
Dans les femmes dans les canons les chevaux
Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes (*Po*, 272)

Être partout, même dans les femmes, permet de dépasser les clivages, la peur misogyne, la souffrance du « mal-aimé » et de retrouver ainsi un amour pacifié, un amour normal :

L'oiseau des soldats c'est l'amour
Et mon amour est une fille (*Po*, 301)

Ainsi se réalise l'avènement de Guillaume, cette résolution de l'énigme attendue depuis « Cortège », où le poète apprend enfin « celui-là qu'[il est] » « sans mourir de [s']a connaissance » (*Po*, 174) :

Un jour
Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que je suis (*Po*, 74)

L'incertitude sexuelle, la labilité des genres n'est donc pas seulement un autre mode poétique permettant de créer la surprise, l'inédit, l'insolite, « le principal ressort de la poésie moderne ». Il s'agit du début du parcours d'une quête de l'unité, de la sérénité et de l'accomplissement humain et poétique, un cheminement pour « éga-le[r] [son] destin [...] » (*Po*, 77).

Divagations génériques dans les textes érotiques

Jean Arrouye

Cette communication emprunte en partie son titre à l'ouvrage publié en 1897 par Stéphane Mallarmé parce que l'on pourrait dire du contenu des œuvres d'Apollinaire observées ce que son prédécesseur en poésie déclarait dans la présentation de cet ouvrage : « [C]es Divagations apparentes traitent un sujet, de pensée, unique », à cette différence près, majeure, que, dans le cas d'Apollinaire, ce sujet est la relation sexuelle, dont certaines modalités qu'il décrit incitent à s'interroger sur le genre des partenaires.

Dans *Les Exploits d'un jeune don Juan*, roman d'apprentissage des pratiques sexuelles, hypothétiquement de 1911¹, le héros copule successivement, dans la même journée, avec la femme du régisseur de la propriété familiale (*Pr* III, 976)², Berthe, sa jeune sœur (984), Kate, femme de chambre (986), le lendemain avec Mme Muller, belle-sœur de sa première proie (988), puis, les jours suivants, avec Ursule (991), Babette (994), Ursule, à nouveau (995), servantes, Élise, sa sœur aînée

-
1. On peut récuser que ce texte soit d'Apollinaire puisqu'il a été établi que c'est la traduction d'un texte allemand (Helmut Werner, *Que vlo-ve ?*, série 4, n° 12 et Christa Dohmann, *Apollinaire* n° 22) mais il a élagué et infléchi le texte, se l'appropriant, comme il l'a fait pour de multiples autres écrits où se manifeste « sa tendance à utiliser les textes des autres. Il recopie parfois sans vergogne, ou bien il traduit sans l'avouer » (*Apollinaire et le silence*, Daniel Delbreil et Gérard Purnelle, *Les Silences d'Apollinaire*, Honoré Champion, 2025, p. 22), ainsi, par exemple, dans le premier chapitre de la première version de 1904 de *L'Enchanteur pourrissant*, emprunté à un Lancelot du XVI^e (*Dictionnaire Apollinaire*, p. 664) ou dans l'article de *La Phalange* sur Matisse du 15 décembre 1907 « en grande partie constitué d'un montage [de] propos [...] de Matisse (*idem*, p. 639) ou encore pour les multiples échos de textes antérieurs qui s'entendent en 1912 dans « Le Pont Mirabeau » (*idem*, p. 847).
 2. Les références données entre parenthèses renvoient aux volumes de l'édition des œuvres complètes d'Apollinaire dans la Pléiade, les chiffres en caractères romains aux trois volumes des *Œuvres en prose complètes*, les chiffres en caractères arabes à la pagination du volume précédemment mentionné.

(998) et Margueritte, sa tante (999). Ces coïts sont occasions d'expérimenter des positions diverses mais pour la plupart le jeune don Juan n'a recours qu'à ce que dans le poème à Lou « En allant chercher des obus », du 13 mai 1915, Apollinaire nomme la neuvième porte, « Ô porte ombreuse ô porte de corail vivant / Entre les deux colonnes de perfection » (*Po*, 462) et qui, dans le « poème secret » « Les neuf portes de ton corps » adressé à Madeleine le 21 septembre 1915, est devenu la huitième porte, « Plus sombre que l'Érèbe / Plus sacrée que celle de Dodone / Et [où se] devine une source plus fraîche que Castalie » (*Poèmes à Madeleine*, *Po*, 621). Toutefois, écoutant subrepticement sa mère et les servantes se confessant, le jeune homme apprend que l'on peut aussi user de ce qui dans le poème à Lou est « la huitième porte [...] porte de ta croupe » et dans celui à Madeleine la « neuvième [...] plus mystérieuse encore que les autres / Porte des sortilèges dont on n'ose point parler ». Ce qu'il ne tardera pas à expérimenter avec Mme Muller (*Pr* III, 990) qui lui apprend que la bouche peut également être (989) « porte rouge gouffre de [s]on désir » (620).

Toutes ces pratiques illustrent diversement le fait que la relation sexuelle est fondée sur l'action d'un être qui en pénètre un autre qui se prête volontiers à cette atteinte à son intégrité physique et se conduit en sorte qu'elle soit occasion de plaisir partagé — en fait espérance de jouissance sans pareille, mais incertaine. Ce qui présuppose ordinairement une différence physiologique appropriée entre eux, dite de sexe, que le vocabulaire enregistre en opposant les masculins garçon et homme aux féminins fille et femme. Les genres grammaticaux semblent ainsi entériner les différences — ou les complémentarités — physiologiques¹.

Cependant il est quelques passages qui suggèrent que la loi de nature différenciant les comportements des deux sexes peut être dépassée.

Berthe avoue avoir « gougnotté » avec Kate ; Élise a fait de même (983 et 996) et, un soir, Kate est surprise par la tante du jeune don

1. Au début des *Appendices aux Diables amoureux* (*Pr* III, 855) Apollinaire, justifiant son intérêt pour la « littérature obscène », confie : « Je n'affectionne pas ce sujet plutôt qu'un autre. Je l'ai [choisi] parce qu'il est libre, sans jeu de mots. Mais j'aime autant la paethnologie ou la linguistique, par exemple. » Cet intérêt pour la linguistique explique peut-être le nombre de situations qui, dans les récits érotiques, impliquent une réflexion sur la pertinence de l'affectation des genres grammaticaux aux sexes humains et à ceux qui en usent.

Juan, maniant une bougie « qu'elle faisait aller et venir entre ses cuisses largement ouvertes » ; curieuse, la tante « essayer[a] la même chose [...] et souvent recommence[ra] » (980). Semblablement dans *Les Onze Mille Verges*, Ida, fille du drogman de l'ambassade d'Autriche-Hongrie, use d'une bougie (920).

Par ailleurs, trois valets ayant pissé devant des servantes pour exhiber leur sexe et affirmer leur virilité, le dernier, Valentin, l'orienta « en l'air de façon à ce que le jet s'en allât très haut, ce qui faisait rire les servantes comme des folles » (969). Le jeune don Juan fera de même en présence de sa sœur Élise (998). Une fois les valets et le plus grand nombre des servantes partis, Hélène et Ursule restent seules, observées sans qu'elles le sachent par Berthe et son frère qui assistent à un exercice d'imitation inattendu : « Hélène souleva brusquement ses jupes par devant et les tint en l'air avec la main gauche, tandis qu'elle mettait la droite entre ses cuisses [...] on pouvait voir qu'elle pressait entre ses doigts les lèvres de son con [...] Brusquement un jet sortit du buisson de poils, mais au lieu de tomber brusquement sur le sol, cela monta et décrivit un demi-cercle » (970).

Dans tous ces cas il s'agit de faire jeu égal avec les hommes, d'affirmer — pratiquement, ludiquement, symboliquement ? — que le sexe dit faible n'est pas entièrement dépendant du bon vouloir de l'autre pour ses plaisirs et ses jeux, que les contraintes naturelles de genre peuvent être transgressées.

De même la loi d'airain du langage qui semble fixer nos appartenances et déterminer nos comportements, et soumettre en quelque sorte nos existences à une théorie généralisée des signatures¹, est également contestée. Non pas seulement lorsque Apollinaire imagine la gent féminine pratiquer des actions que l'on considère comme l'apanage de la gent masculine, mais aussi, par exemple, dans « Le Baffo », chronique des *Diabes amoureux*, où il rapporte un souvenir de

-
1. La théorie des signatures fonde la médecine sur l'analogie formelle de plantes avec des parties du corps sur lesquelles en conséquence on présume qu'elles peuvent avoir une influence salutaire : le plantain aux feuilles en forme de plante de pied est, pour cette raison, censé guérir les blessures du pied, la noix dont les circonvolution des cerneaux ressemblent à celles du cerveau guérit les maux de tête, les plantes pubescentes sont efficaces contre la calvitie, le millepertuis à la sève rouge est souverain pour assurer la régularité des règles féminines, les plantes à latex favorisent la lactation et l'émission de sperme, l'asperge d'apparence phallique est aphrodisiaque, etc.

Casanova qui, âgé de onze ans, est invité par sa mère à Venise où il rencontre un Anglais s'exprimant en latin qui lui soumet ce distique :

*Dicite, grammatici, cur mascula nomina cunnus,
Et cur femineum mentula habet ?* (Pr III, 697)

Dites, grammairiens, pourquoi le con a un nom masculin
Et pourquoi la mentule en a un féminin ?

Paradoxe pour qui, à la manière des linguistes comme Benjamin Lee Whorf ou Edward Sapir, estime que l'organisation de la langue d'une société détermine la catégorisation par celle-ci des constituants du monde. Le poète occitan Laurent Cavalié le croirait volontiers, qui, en fin de son recueil *Quicòm de roge*, écrit : « Peut-être que c'est parce que l'on nomme les choses qu'elles existent. Peut-être que de la manière dont on nomme la réalité dépend notre relation à celle-ci, et notre façon de la transformer. Est-ce qu'avec les mots on modèlerait le monde¹ ? » C'est certainement là le rêve de bien des poètes, dont Apollinaire qui, dès son premier recueil de poèmes, en illustre la possibilité en y faisant se succéder la dolente et mélancolique vision du monde du « Pont Mirabeau » et celle, allègre et euphorique, de « Vendémiaire ».

Dans *Les Onze Mille Verges* le prince roumain Mony Vibescu manifeste son étonnement que la langue française perpétue l'aberrante pratique latine en prenant la précaution d'accompagner, dans l'épithalame qu'il compose pour la comédienne Estelle Ronange rencontrée dans l'Orient Express, la mention des moyens du coït qu'il lui propose d'un adjectif qualificatif, parlant de « mentule mâle » et de « con féminin » (Pr III, 907). Cependant, en fait, comme le comportement des femmes qui cherchent à rivaliser avec les hommes et à satisfaire entre elles ou seules leurs désirs de jouissance sexuelle, cette assignation des sexes à des genres grammaticaux apparemment inadéquats suggère que la distinction des genres physiologiques peut être transgressée. En témoignent plusieurs situations dans d'autres textes comme la présence dans *L'Enchanteur pourrissant*, dans « la foule d'êtres beaux ou laids, gais ou tristes », démons incubes et succubes, pyraustes, vulcains, enchanteurs de tous les pays, vampires, stryges, lamies, lémures, diables de toutes hiérarchies, magiciens renommés,

1. Laurent Cavalié, *Quicòm de roge*, Éditions La Lenteur, 2022, p. 117, traduction par l'auteur du texte rédigé en occitan.

toutes créatures pourvues de pouvoirs surnaturels, de « Tirésias, l'aveugle que les dieux firent parfois changer de sexe » (*Pr* I, 25) ou la rencontre par Casanova d'une jeune fille que tout le monde pense être un jeune homme déguisé en femme, en sorte qu'une femme mangeuse d'hommes s'efforce de le conquérir, mais qui se révélera finalement femme en effet, que Casanova séduira, mais qui, dès lors, ne s'habille plus qu'en tenue masculine, de sorte que s'établit une indécision durable sur ce qui fonde réellement sa séduction. Ainsi, contradictoirement à l'impression d'une infériorité de la femme suscitée par les rapides soumissions des amantes du jeune don Juan à tous ses désirs, s'esquisse ailleurs l'image d'un être qui se libère de sa sujétion générique, conquiert son indépendance érotique et s'affirme comme égale si ce n'est rivale de l'homme en ce domaine crucial.

Il en va ainsi dans *Les Onze Mille Verges*, écrit préalablement, en 1906 ou 1907, bien que de contexte et de contenu fort différents : alors que *Les Exploits d'un jeune don Juan* s'effectuent en un seul lieu, dans l'étroit milieu d'une famille, et concernent seulement un bref moment de son adolescence, ceux du prince Mony Videscu, hospodar héréditaire, le mèneront, de sa jeunesse dorée à son décès, de Bucarest à Port Arthur en passant par Paris et Saint-Petersbourg. Alors que le premier affirme hautement sa virilité, dès la deuxième page de l'histoire, du second on apprend qu'il est le giton du vice-consul de Serbie à Bucarest. Ce qui ne veut pas dire toutefois qu'il n'a pas d'activité sexuelle conventionnelle : « il avait déchargé dans maints cons et culs de délicieuses roumaines » (*Pr* III, 897). Présentement, on le voit rendre visite au vice-consul : dans la pièce où il est reçu deux belles filles « se gougnotent » ; il s'efforce d'être admis à leurs jeux, mais est refusé, celles-ci étant aussi des adeptes de l'autonomie féminine. En revanche, le vice-consul ne le laisse pas partir sans l'avoir enculé. (*Pr* III, 890-891). Ce mot et cette expérience reviendront fréquemment au long des aventures à venir de Vibescu, dont on se rend compte alors que le nom est quasiment emblématique de son inclination à la sodomie.

Pour l'instant il fait ses bagages pour « Paris, la Ville lumière, où les femmes, toutes belles, ont toutes aussi la cuisse légère » (*Pr* III, 887). On le retrouve « boulevard Malesherbes, un matin ensoleillé », essayant de séduire une jolie fille, lui promettant : « Si je vous tenais dans un lit, vingt fois de suite je vous prouverais ma passion. Que les onze mille vierges ou même onze mille verges me châtient si je mens ! » (892). Sachant ce qu'il sait de lui, sur le moment le lecteur a tendance à interpréter cette promesse, à la façon dont il faut com-

prendre le titre de l'œuvre de l'abbé de Jouffreau de Lazerie, *Le Joujou des demoiselles*, dont parle Apollinaire dans *Les Diabes amoureux* (*Pr* III, 703), comme une allusion à sa double pratique amoureuse, conventionnelle et culière. On ne découvrira qu'à la fin de sa vie que cet engagement pouvait être interprété différemment, quand il est condamné à recevoir un coup de badine de la part de chacun des onze mille soldats de l'armée japonaise, ordalie à laquelle il ne survivra pas. Pour le moment, celle qu'il tentait de conquérir, Culculine d'Ancône, l'emmène chez une amie, Alexine Mangetout. Leurs noms sont également suggestifs et l'on ne s'étonne donc guère de les voir se livrer à une orgie avec leur hôte, au cours de laquelle cependant les deux amies se montrent adeptes du saphisme, orgie qui en outre se termine par la survenue d'un cocher de fiacre qui sodomise Vibescu et d'un sergent de ville dont Alexine utilise le bâton blanc pour « jouir effroyablement » (*Pr* III, 895), double exemple de comportement divagant.

Il n'est pas nécessaire de poursuivre cet inventaire pornographique. Observons seulement que, sans renoncer le moins du monde aux accouplements avec des partenaires de sexes opposés, et parfois au cours même de ceux-ci, Culculine et Alexine, à Paris (898), ainsi que la comédienne Estelle et sa femme de chambre Mariette dans l'*Orient Express* (909-10), Wanda et Ida à Saint-Pétersbourg (920), la japonaise Kilyému et son amie de Tokyo, qui se « satisfont avec un morceau de marbre jaune taillé par les deux bouts en forme de vit » (927), Florence, femme qui se refuse à son mari le capitaine russe Katache et sa jeune femme de chambre niçoise, (948), Ninette, et les actrices du joli conte (*Poème à Lou, Po*, 471) qui interrompt momentanément la dolente complainte des *Poèmes à Lou* :

Trois pétales de pivoine
[...]
Ces pétales ce sont
Trois belles petites dames
À peau soyeuse ...
[...]
Elles montent en aéroplane
Sur de belles libellules électriques
Dont les élytres chatoient au soleil

Et les libellules qui sont
De petites diablasses
Font l'amour avec les pivoines

C'est un joli amour contre nature
Entre demoiselles et dames

toutes « glottinent » avec ardeur (*Pr* III, 898) se libérant ainsi momentanément — durablement peut-être dans le cas de Florence, qui a un mari soumis et masochiste —, pratiquement ou symboliquement, de la domination masculine. Dans le cas de Wanda, Apollinaire pousse jusqu'à l'utopie cette imagination de l'autonomie de la femme : la nature l'a pourvue d'« un clitoris long comme le petit doigt » avec lequel elle a dépucelé Ida qui, en conséquence, l'appelle « mon petit mari » (920). Ce en quoi se retrouve l'étymologique rêve d'une concordance entre genre grammatical et pratique sexuelle.

Un semblable souci de cohérence dénotative se manifeste en ce qui concerne les hommes qui, sodomistes passifs, se soumettent au désir d'autres hommes. Si on se rapporte à la distinction fonctionnelle que l'on avait pu dégager du récit des *Exploits d'un jeune don Juan* opposant ceux qui pénètrent et celles — ou ceux — qui sont pénétré(e)s, ceux-ci sont à rattacher au monde féminin. Et d'abord Mony Vibescu que l'on retrouve dans son hôtel parisien, quelques jours après s'être fait posséder par le cocher de fiacre : venant de copuler avec une femme de chambre, « il sonna pour faire monter le masseur qui le massa et l'encula proprement ». Puis « il sonna pour le coiffeur qui le coiffa et l'encula artistiquement. Le pedicure-manucure monta ensuite. Il lui fit les ongles et l'encula vigoureusement. Alors le prince se sentit tout à fait à l'aise » (*Pr* III, 907). Le moins qu'on puisse dire est que c'est là pour lui une activité de dilection. On peut le vérifier dans l'Orient-Express où il demande : « Cornabœux, encule-moi pendant que je fourbirai cette jolie fille », Mariette (909). De même à Bucarest, pendant la réunion des conjurés, il se fait enculer par André Bar, lui-même enculé par Cornabœux, pendant qu'il fourbit la belle colonelle Natacha (913). Puis « vers trois heures du matin, rentré chez lui, le prince se mit à poil et tendit son beau cul au cruel Cornabœux qui l'encula huit fois de suite sans déculer. Ils appelaient ces séances quotidiennes : leur jouissette pénétrante » (914). Le prince Vibescu est l'équivalent inverse du Surmâle d'Alfred Jarry.

À Port-Arthur l'on trouve d'autres sodomistes avérés, par exemple les deux anciens poètes symbolistes, Adolphe Terré et Tristan de Vinaigre, qui « s'étant épousés par amour, à Paris, étaient venus cacher leur bonheur en Extrême-Orient. Ils exerçaient le métier lucratif de tenancier de bordel et s'en trouvaient bien. Ils s'habillaient en femme

et se disaient gousses » (924). Un jour les soldats ramènent prisonnier un allemand surpris à détrousser des cadavres. Il proteste : « J'aime les Russes. Je ne suis pas un voleur, je suis venu courageusement à travers les lignes japonaises pour me proposer comme tante, tapette, [...] » (927-8). Voilà un problème pendant enfin résolu : ces deux cas montrent que la langue française possède bien des vocables dont le genre rend compte avec justesse de la nature de ceux qu'elle désigne.

Reste à savoir pourquoi on s'encule tant dans ces récits érotiques. À Bucarest, en fin de réunion « les conjurés s'enculaient avec des mines effroyables » (914) ; au bordel a lieu « une enculade collective et faramineuse » (928) ; la tapette allemande est condamnée par Vibescu à être enculée par tous les soldats avant d'être empalée (929). Deux raisons de ces agissements sont données dans le texte.

La première par le général Kokodryoff, commandant des troupes à Saint-Pétersbourg qui, chaque matin, encule son fils pour, explique-t-il, « faire de [lui] un jeune homme parfait [...] ». Sodome est un symbole civilisateur. L'homosexualité eût rendu les hommes semblables à des dieux et tous les malheurs découlent de ce désir que des sexes différents prétendent avoir l'un de l'autre. Il n'y a qu'un moyen aujourd'hui de sauver la malheureuse et sainte Russie, c'est que les philopèdes, les hommes professent définitivement l'amour socratique pour les encroupés, tandis que les femmes iront au rocher de Leucade prendre des leçons de saphisme » (921). La sodomie et le saphisme seraient donc des moyens d'échapper aux désordres suscités par les passions qui engagent les hommes dans des conflits destructeurs, tels la guerre russo-japonaise qui va causer la ruine d'un pays et la mort du héros des aventures dont on lit le récit.

La seconde est contenue dans la réprimande d'un cosaque qui a accompli un acte bestial, « passion[né] », dit l'officier russe qui l'admoneste : il a introduit son sexe dans la vulve d'une jument. Or, explique l'officier, « tout bon soldat doit savoir qu'en temps de guerre l'onanisme est le seul acte amoureux permis ». « D'ailleurs la masturbation est fort louable, car elle permet aux hommes et aux femmes de s'habituer à leur séparation prochaine et définitive. Les mœurs, l'esprit, les costumes et les goûts des deux sexes diffèrent de plus en plus. Il serait grand temps de s'en apercevoir et il me paraît nécessaire, si l'on veut dominer sur Terre, de tenir compte de cette loi naturelle qui bientôt s'imposera » (935). L'autonomie acquise par les femmes qui en fait quasiment les égales des hommes et la féminisation de nombre de ceux-ci devenant sodomites sont donc les symptômes

louables d'une évolution de la société que l'officier juge inéluctable. Constance de l'humour d'Apollinaire car cette évolution mettra aussi fin au caractère scabreux des aventures qu'il se délecte à conter.

Mais de façon plus essentielle cette dérive réciproque des agissements usuellement définitoires des genres féminin et masculin met en question « la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme » affirmée répétitivement dans *Onirocritique* (Pr I, 73, 74, 77) et du même coup la constance dans son œuvre du « thème de la mésentente fondamentale de l'homme et de la femme » discerné par Jean Burgos (1105-6). Le rapprochement des conduites érotiques propres à chacun des deux sexes, illustré par les personnages de ces récits qui se complaisent à adopter, adapter, un comportement spécifique du sexe qui n'est pas le leur, est caractéristique d'un autre aspect des œuvres d'Apollinaire qui souvent conjoignent des composants radicalement opposés comme dans l'histoire de Katache, officier russe qui « souffre terriblement » de savoir que sa femme le trompe mais affirme simultanément qu'il est « heureux, terriblement heureux » (Pr III, 944), dans celle de *L'Enchanteur pourrissant* qui est « mort et illogique » (Pr I, 49) mais dont le « cadavre [reste] plein de vie quelque temps encore » et raisonne (48) ou dans les calligrammes associant deux composants de nature et de fonctionnement radicalement différents, graphisme établi sur la trame de l'espace, au dessin se percevant d'un coup, et écriture dont la signification se saisit progressivement au fil du temps de sa lecture.

Or, que l'on envisage cette entreprise factuellement, assemblage, souvent malaisé, d'une image et d'un texte ou prospectivement, graphisme et énonciation s'éclairant réciproquement (notez les hésitations de genre, « dessin ou graphisme/ image » ; « écriture ou énonciation/texte » analogues à celles de « vit/mentule » et de « porte du corps/con »), c'est toujours de la conjonction de deux entités de genres opposés qu'il s'agit. Par là, on découvre que la composition des calligrammes qui tenait tant à cœur à Apollinaire n'est pas tant éloignée du rêve d'un outrepassement des limitations physiologiques humaines qui court tout au long des *Écrits érotiques* et que l'une et l'autre entreprises illustrent le même projet poétique exposé dans « La jolie rousse », qui est d'évoquer

Mille phantasmes impondérables
Auxquels il faut donner de la réalité (Po, 313).

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 chemins² », 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 vues³. » 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 épatante.

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 Nympe » 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 numériques (« 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'habillerai 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 Brünn » 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 Brünn, 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 ».

Deuxième partie
À la lumière de la psychanalyse

« 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 châtement 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 complaints 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 Baudoin, *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.

***Les Mamelles de Tirésias,* ou du transformisme en temps de guerre**

Yves-Marie Bouillon

PRÉLIMINAIRES

Les Mamelles de Tirésias de Guillaume Apollinaire sidèrent : la syllepse grammaticale est inévitable. Les effets visuels, sonores, le vœu de l'auteur d'une répartition originale du public et des comédiens, ce qui est dit, chanté, hurlé mais si ardu à entendre, tout désempare la pensée, clivée. Le temps de guerre de la première à l'arrière, devant un public dont la composition laisse pantois¹, favorise les transgressions : biologiques, scéniques, sémantiques, politiques. Les phrases dites sur scène en juin 1917 semblent préfigurer des slogans ouïs depuis lors, réactionnaires (en tout cas patriotiques) ou culturellement révolutionnaires. Non qu'Apollinaire fût dupe de ce qu'il énonça : nous ne le croyons pas. Une lecture conformiste (ce n'est que du théâtre) ou l'interprétation que le programme prophétique des *Mamelles de Tirésias* est de nos jours exploré en laboratoire de biologie médicale (Apollinaire-Tirésias a tout prédit) semblent également absurdes. Et pourtant... À quoi joue l'auteur ? De quel transformisme sommes-nous les témoins ? Une écoute psychanalytique du texte propose que l'œuvre paradoxale élabore, c'est-à-dire énonce, autorise à penser et, à ce titre, est progressive au sens psychodynamique du terme, un moment de régression psychique collective massive encore à l'œuvre de nos jours. Que les genres féminin et masculin en soient bouleversés nécessite d'analyser de quelle façon en temps de guerre, en 1917 comme en 2025. Comment recevoir aujourd'hui *Les Mamelles de Tirésias* ?

La loi du 18 novembre 2016 ouvre droit en France au changement de sexe à l'état civil sans arguments médicaux (diagnostic ou chirurgie) et sur la seule foi du requérant et de l'entourage (familial, amical,

1. Voir la notice de Peter Read, « Mamelles de Tirésias (Les) », *Dictionnaire Apollinaire*, p. 619-625.

professionnel). Le décret d'application date du 27 mars 2017, soit 99 ans, 9 mois, 3 jours après la première de l'œuvre : précision faite en hommage au poète qui aimait les chiffres.

La première didascalie annonce d'une certaine façon le programme, dans le prologue : « *Devant le rideau baissé, le Directeur de la Troupe, en habit, une canne de tranchée à la main, sort du trou du souffleur*¹. » L'ambiguïté règne : la Troupe est de théâtre, non militaire ; le trou est celui où se cache le souffleur, non un soldat ; mais la canne est de tranchée, non de ville. Le Directeur parle à l'évidence pour l'auteur, capitaine revenu blessé du front : le théâtre à l'arrière suggère un autre théâtre, celui des opérations militaires. La Troupe, la canne et le trou convoquent l'univers des tranchées.

Le prologue semble d'abord d'une pièce de théâtre en dispositif *frontal* plutôt qu'*hypnotique*, selon la catégorisation proposée par J-M Apostolidès dans *L'Hypnose théâtrale*. Le dispositif frontal favorise la connivence entre comédiens et spectateurs : l'œuvre est explicitement de fiction, les clins d'œil des comédiens à la salle sont de mise, la salle peut réagir, être bruyante, est d'ailleurs autant éclairée que la scène.

Dans le dispositif hypnotique, la salle est plongée dans l'obscurité. Un abîme sépare la salle de la scène, cet espace sacré où évoluent les comédiens-personnages qui ne font plus qu'un : de purs personnages. La connivence y est impossible entre spectateurs et comédiens. Les personnages ignorent être épiés par les spectateurs, ce qu'ils ne pouvaient complètement ignorer dans le dispositif frontal, riche en apartés ou adresses au public, où les comédiens participaient des deux univers : personnages *et* citoyens comme les spectateurs. Apostolidès fait de la défaite française de 1870 face aux Prussiens et de la Commune de Paris une cause majeure du bouleversement du dispositif théâtral. Or le dispositif² voulu par Apollinaire de répartition des scènes et des rangs de spectateurs intercalés en cercles concentriques et les adresses des personnages au public d'une part, la scénographie d'autre part brouillent à dessein la frontière entre les deux dispositifs. L'œuvre est à la fois frontale et hypnotique, plutôt transgresse une telle catégorisation. Dans le vœu du poète énoncé par le Directeur de la Troupe dans le prologue, le public est cerné, séparé en rangs par des morceaux de

1. Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Bibliothèque de la Pléiade (Po, 879).

2. *Ibid.*

scènes, ne sait où donner de l'oreille ni de l'œil : de connivence avec les comédiens et comme pris en otage par l'œuvre totale. Cette confusion des dispositifs est poussée au point de se transformer en un nouveau dispositif, frontal mais inversé. Les citoyens-comédiens, qui restaient loyaux envers les spectateurs, marquaient un écart *psychique* envers les personnages qu'ils jouaient en dispositif frontal classique. Cet écart disparaît dans le dispositif hypnotique. Mais dans *Les Mamelles de Tirésias*, ce sont désormais les spectateurs qui entrent en scène, sortent du dispositif fictionnel ou y entrent intégralement, c'est égal, sont d'ailleurs invités à imiter les personnages, à leur être loyaux, et, bonnes citoyennes et bons citoyens, à procréer à tout prix. Quitte à changer de sexe. La déclamation vire à l'exhortation, le comique troupier (que suggère lointainement le prologue du Directeur de la troupe) divertit des soldats, ne l'oublions pas : pour qu'ils retournent au front. L'écart psychique qui fut détruit entre comédien et personnage dans le dispositif hypnotique semble progressivement disparaître à son tour, cette fois entre personnage et spectateur, dans le dispositif souhaité par Apollinaire.

Apollinaire inverse jusqu'au mythe : c'est la femme, Thérèse, qui se transforme en homme, à l'inverse du mythe dont la transformation commence du masculin en féminin. Et le Mari est transformé en femme : ce devrait être lui, Tirésias... L'inversion homosexuelle est également jouée sur scène, ce qui peut faire allusion aux « petits mariages » entre soldats au front comme au comique troupier.

Apollinaire inverse également les pulsions de vie et de mort jusqu'à l'absurde dans le prologue du Directeur de la troupe : le même acte, des bombardements, produit par l'ennemi non nommé, éteint les étoiles ; produit par les Français, il les rallume et simultanément sur un mode métaphorique donne vie. L'inversion vire à l'identité : tuer, c'est procréer.

Enfin, remarquons que les catégories, énoncées par la psychanalyste Joyce McDougall¹, de l'interdit, l'impossible et l'impensable comme organisant notre théâtre intérieur sont toutes transgressées et fusionnées dans *Les Mamelles de Tirésias*. En 1917, l'homosexualité est moralement et religieusement interdite, mais non pénalement, est

1. Joyce McDougall, *Théâtres du Je*.

donc possible et pensable, au moins dans certains cercles. L'inceste¹ est de tout temps interdit et hélas possible, mais psychiquement impensable, non représentable sauf production onirique ou psychopathologie. La transformation d'une personne en l'autre sexe est biologiquement impossible, de même que la résurrection d'un individu mort. Ce qui est impossible ne nécessite nul interdit, et reste, sinon pensable, au moins représentable en tant que fantasme narcissique transgressant les limites, parmi d'autres, de l'espèce humaine : mortelle et gonochorique.

Nous relèverons les moments majeurs de transgressions dans l'œuvre.

ACTE I

Acte I, scène 1

La première tirade de Thérèse transgresse l'ordre social, non l'ordre biologique. Son refus est politique, affirmé féministe :

Non Monsieur mon mari
Vous ne me ferez pas faire ce que vous voulez
Je suis féministe et je ne reconnais pas l'autorité de l'homme
(Po, 883-884)

Les premiers mots sont un refus d'obéissance conjugale : une insoumission, une déclaration féministe refusant de reconnaître l'autorité masculine. La querelle entre genres féminin et masculin reste politique et domestique.

Suit l'injonction à l'autophagie (automutilation, voire autocastration, le pied valant pour le pénis) : « Mange-toi les pieds à la Sainte-Menehould » (Po, 885)

Sitôt après, Thérèse constate l'apparition de caractères sexuels secondaires nouveaux : la barbe lui pousse et sa poitrine se détache

-
1. L'inceste n'est pas nommé dans *Les Mamelles de Tirésias*, mais le nom de Tirésias, oracle d'*Œdipe-Roi*, l'injonction à l'autophagie, la transformation de chaque sexe en l'autre, l'accouchement multipare par le Mari et la résurrection de Presto et Lacouf convoquent les tabous fondateurs de l'espèce humaine, et ses fantasmes inconscients corollaires, tous organisés par le complexe d'*Œdipe* qui les subsume. D'une certaine façon, le tabou (qui ne doit pas être prononcé) de l'inceste est respecté. Il traverse toute l'œuvre dans une écoute psychanalytique, du fait des identifications forcées aux imagos parentales, totalement transgressives. L'action dans *Les Mamelles de Tirésias* condense l'interdit, l'impossible et l'impensable.

(Po, 885). Bref, une femme qui castre un homme se virilise, elle devient un homme.

THÉRÈSE

Je me sens viril en diable

[...]

Et toi mari moins viril que moi (Po, 886)

Vient alors la décision, par l'acte, de devenir homme : « Débarrassons-nous de nos mamelles » (Po, 886)

Acte I, scène 2

Le Mari [ne reconnaissant pas Thérèse]

Aucun doute c'est un assassin et il l'a tuée (Po, 887)

Thérèse a œuvré à sa propre transformation en homme, par la volonté puis par les actes. Le Mari interpréterait ici que Thérèse a tué la femme qui est en elle, et qu'une femme serait un homme qui s'ignore, ce qui reste une théorie phallogcentrée. On pense ici à cette injonction, courante dans le monde militaire, ici actée par une femme : « Tuer la femme qui est en soi. »

Après avoir répété l'injonction autocastratrice, « Mange tes pieds », Thérèse déclare « ne plus être ta femme » à son mari (le lien conjugal est attaqué), puis être toujours Thérèse, puis être « devenu [participe passé au masculin, le locuteur est un homme] un beau gars », enfin s'auto-baptise Tirésias (changement d'état civil, fantasme d'autoengendrement). « Adiousias » (Po, 888) répond le mari les mains jointes... Fin de la scène ayant eu pour unique fonction l'épiphany masculine de Thérèse-Tirésias à son mari.

Le jeu de mot sur la rime avec Tirésias transformant Adieu en Adiousias dans la bouche du Mari (condensant « Adieu Thérèse, bonjour Tirésias »), sous couvert d'une fin de scène (Thérèse sort), réfère à Dieu : la didascalie « *les mains jointes* » explicite et autorise l'interprétation. La transformation sied aux dieux, voire à Dieu.

Adiousias supporte une interprétation psychanalytique : une condensation d'Adieu et *ousia*, traduit communément du grec en français par substance ou essence. Le « s » final de Adiousias, bien sûr pour la rime avec Tirésias, peut être un pluriel (en français) adjoint à *ousia*. Adiousias signifierait : *adieu les substances*. Nous songeons ici aux « éternités différentes de l'homme et de la femme », telles qu'Apolli-

naire les évoque dans *Onirocritique*¹. Apollinaire leur dit Adieu dans *Les Mamelles de Tirésias*.

« Adiousias » s'entend, proféré par le Mari, écrit par Apollinaire, comme l'adieu aux genres biologiques infranchissables, en ce sens éternels, du féminin et du masculin : infranchissables sauf dans le mythe, fantasme collectif.

Acte I, scènes 4, 5, 6

Presto et Lacouf s'entretuent en duel puis ressuscitent, occasion (scène 6) de cette remarque pacifiste :

PRESTO

Je commence à en avoir assez d'être mort

Dire qu'il y a des gens

Qui trouvent qu'il est plus honorable d'être mort que vif (*Po*, 892)

Acte I, scène 8

Repérons la fonction « neutre » de la femme², dite sur un mode péjoratif (« n'est qu' »), puis la régression au stade narcissique phallique (et son corollaire, le déni de l'altérité sexuelle nécessaire à la procréation) que manifeste le vœu que l'homme procrée sans femme, faute que la femme le fasse suffisamment, faute présentée comme la cause initiale de la transgression agie par l'homme...

LE MARI

La femme n'est qu'un neutre à la face du ciel

[...]

Zanzibar a besoin d'enfants [...]

[...]

La femme n'en fait plus Tant pis Que l'homme en fasse » (*Po*, 896)

[...]

Revenez dès ce soir voir comment la nature

Me donnera sans femme une progéniture » (*Po*, 897)

La didascalie de la scène 9 mime une copulation homosexuelle :

-
1. *Œuvres poétiques*, p. 372.
 2. S'il est bien une blessure narcissique masculine *sui generis*, c'est le constat de la capacité d'engendrement féminine. Un être humain peut sortir d'une femme, après conception et grossesse, non d'un homme.

Ils dansent, le mari et le gendarme accouplés, Presto et le kiosque accouplés et changeant parfois de compagnons (Po, 897)

ACTE II

Acte II, scène 1

Le Mari engendre « 49 049 enfants et en un seul jour » (Po, 899)...

La procréation masculine sans femme, fantasmée par Apollinaire, semble imaginée sur le mode quantitatif d'un éjaculat de spermatozoïdes. D'ailleurs, les organes féminins auxquels Thérèse renonce dans l'acte I scène 1 sont les seins, non l'utérus ni le vagin, sans doute parce que les seins supportent mieux l'analogie morphologique avec le pénis et de production d'un liquide corporel (lait nourricier/sperme fécondant), également par déni de la féminité et donc de son anatomie (déni masculin, l'auteur est un homme), déni fondateur du fantasme.

Acte II, scène 2

Le journaliste qualifie « Paris au mégaphone ville de l'Amérique » puis « déploie le drapeau américain » (Po, 900). Le symbole géopolitique de la bannière des États-Unis d'Amérique brandie sur une scène française en pleine guerre, alors que les forces armées U.S sont en renfort sur le territoire, après Paris proférée « ville de l'Amérique » au mégaphone, vaut transgression politique massive, sans plus d'explication sur cette annexion.

Acte II, scène 4

Le Mari engendre un Fils, également journaliste, qui, s'adressant au père, lui dit : « Mes chers parents en un seul homme » (Po, 905)

Le fantasme d'une procréation sans altérité sexuelle est énoncé et validé par l'enfant qui en est issu. L'échange est suivi d'un autre :

LE FILS

Le beau constructeur Alcindor
Masqué comme les fantassins
Jusqu'à minuit joua du cor
Pour un parterre d'assassins
Et je suis sûr qu'il sonne encore

LE MARI

Pourvu que ce ne soit pas dans cette salle
(Po, 905-906)

Il suffit de retourner le « d » en « p », d'enlever le « c », et Alcindor devient Apolindr (Apollinaire). Le « c » vaut alors pour G (Guillaume) ou « c'est » : Alcindor, c'est Apollinaire... Apollinaire, qui fut « fantas-sin », et parut en habit militaire dressé de tout son corps à la fin de la première, on peut le dire, « y joua du cor[ps] Pour un parterre d'assassins ». La dénégation proférée par le Mari (« Pourvu que ce ne soit pas dans cette salle ») valide l'interprétation. Nombre de spectateurs sont revenus du front. Le Fils (qu'Apollinaire n'eut pas) traite l'auteur de ses jours, Apollinaire « Masqué comme les fantassins », d'amuseur d'assassins. Et Apollinaire traite donc son public d'assassins.

Acte II scène 7

Le Mari ne veut plus que sa femme soit plate et veut qu'elle ait à nouveau des seins.

THÉRÈSE

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

LE MARI

C'est vrai ne compliquons pas les choses
Allons plutôt tremper la soupe (Po, 913)

La pièce finit comme si les caractères sexuels secondaires devaient le rester, comme si Apollinaire concédait devoir lâcher sur tous les avantages de la position masculine dominante du moment que l'homme peut « tremper la soupe » et faire œuvre avec la femme de procréation.

TRANSGRESSIONS ÉLABORÉES PAR APOLLINAIRE DANS *LES MAMELLES DE TIRÉSIAS*

Le droit (la possibilité légale) en 2016 au changement de sexe à l'état civil en cours de vie semble une réponse par le législateur induite par diverses attentes sociales qui ne se recouvrent pas :

- 1) donner droit aux individus nés intersexuels (ou pseudo-hermaphroditisme, du fait d'une conformation congénitale, donc biologique) de changer de sexe à l'état civil suite à une assignation erronée ;
- 2) dans les courants de libération des mœurs, reconnaître à l'individu par l'état civil, hors toute considération biologique ou médicale,

le droit de choisir son identité sexuée (sans référence à la biologie ni à la sexualité proprement dite) ;

3) sans en relever *stricto sensu*, la loi de 2016 s'inscrit dans les mouvements globaux de mise en cause des codes culturels figés du masculin et du féminin, de lutte contre la domination masculine sur les femmes.

Le législateur avait déjà autorisé le mariage homosexuel en 2013, totalement dépénalisé l'homosexualité en 1982. Depuis 2016, l'état civil est possiblement, en cours de vie, totalement décorrélé de la biologie de l'individu requérant un changement de sexe. En termes de psychologie collective, d'un point de vue psychanalytique, notre corps social a comme régressé au stade phallique narcissique (vœux de toute-puissance, d'éternité, d'être des deux sexes et de pouvoir procréer seul), en deçà de la reconnaissance de l'altérité des sexes. Le fantasme d'une identité sexuée choisie, décorrélée tant de la biologie que de la sexualité (un homme transgenre devenu femme à l'état civil, resté biologiquement mâle, peut, du point de vue biologique, par exemple avoir une hétérosexualité avec des femmes), est contemporain des visées transhumanistes de prolongation de la vie et de changement de corps.

La marge psychique entre comédien et personnage dans le dispositif théâtral frontal a disparu dans le dispositif hypnotique : le spectateur est face au personnage sans médiation du comédien. *Les Mamelles de Tirésias* transgresse cette catégorisation au point d'enjoindre le public de vivre ce que vivent les personnages (sans considération qu'ils sont de fiction, « joués » par des citoyens) : assumer un changement de sexe à l'état civil, dans le jeu de rôle social, dans l'apparence physique, afin de procréer, en vue de gagner la guerre et conquérir le monde. La Première Guerre mondiale a, entre autres, pour but de guerre le partage colonial de l'Afrique, du Proche-Orient et du Moyen-Orient par les États belligérants européens. La pièce restait une farce. L'œuvre *Les Mamelles de Tirésias* semble devenue, relativement à nos temps, ce que fut l'*Œdipe-Roi* de Sophocle relativement au sien : une œuvre ouvrant et verrouillant tout à la fois l'imaginaire par énonciation et fixation du fantasme inconscient (incestueux chez Sophocle, transexuel chez Apollinaire). L'*Œdipe-Roi* est une tragédie traumatique, qui peut en douter ? Apollinaire voulait que son « drame sur-réaliste » amusât. C'est devenu une réalité légale : à l'état civil, certains hommes peuvent désormais accoucher. Il est toujours permis d'en rire.

Bibliographie :

Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1959 pour l'édition consultée.

Jean-Marie Apostolidès, *L'Hypnose théâtrale*, éditions Les Impressions Nouvelles, 2024.

Colette Chiland, *Changer de sexe, Illusion et réalité*, Odile Jacob, Paris, 2011.

Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, 1905, in *Œuvres complètes de Psychanalyse*, vol. VI, trad. coll., Presses Universitaires de France, 2006.

Sigmund Freud, *Pour introduire le narcissisme*, 1914, in *Œuvres complètes de Psychanalyse*, vol. XII, trad. coll., Presses Universitaires de France, 2005.

Ouvrages collectifs :

Dictionnaire Apollinaire, sous la direction de Daniel Delbreil, Éditions Honoré Champion, Paris, 2019.

Bisexualité et différence des sexes, collection Folio Essais, sous la direction de J.-B. Pontalis, Gallimard, Paris, 2000 pour l'édition consultée (1^{ère} édition Nouvelle Revue de Psychanalyse, n° 7, 1973).

Apollinaire et ses pulsions dans sa perception des genres

Elena Fernandez-Miranda

Apollinaire n'aurait jamais été la même personne, ni le même écrivain et poète s'il avait grandi dans une famille traditionnelle où il se serait senti aimé et protégé.

Mais il avait seulement sa mère, sans la présence d'un père, d'un homme. Et c'est cela qui va conditionner pour une grande part sa perception des genres. Une mère qui, de plus, était « une femme galante et extrêmement violente », selon un rapport conservé dans les archives de la Principauté de Monaco : « Le 14 mars 1896, vers minuit, une rixe met aux prises [...] deux “femmes galantes” qui commençaient à se jeter à la tête des verres et des bouteilles : l'une est Olga [la mère d'Apollinaire se faisait appeler de différents noms, dans ce cas Olga, mais son vrai nom était Angelica Kostrowitzky], l'autre, une certaine Marguerite Bertanescio [...]. » Olga est présentée comme pourvue « d'un caractère d'une extrême violence, et a[vait] déjà eu, l'année dernière, avec une autre femme, une scène du même genre [...] ». Olga Kostrowitzky aurait, toujours selon ce rapport de police, un caractère « détestablement violent et hautain¹ ».

En effet, Apollinaire avait grandi uniquement avec sa mère, mais, de son côté, la mère d'Apollinaire avait grandi aussi uniquement avec un homme, son père, Apollinaris Kostrowisky, un homme également très violent. Elle n'avait donc pas eu la présence d'une mère, parce que la sienne, Julia Floriani, avait émigré aux États-Unis quand elle était petite et elle ne l'a jamais revue.

Le grand-père d'Apollinaire appartenait à la petite aristocratie polonaise. Lorsque les Russes ont envahi la Pologne en 1863, une grande partie de sa famille a été envoyée en Sibérie, mais, comme sa femme était italienne, lui, sa femme et sa petite Angelica, la mère

1. Jean-Jacques Pauvert, *Apollinaire et Monaco*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 38.

d'Apollinaire, ont pu émigrer en Italie, d'où Julia Floriani, en effet, est partie à jamais, laissant le père et la fille dans une situation très difficile. Une fois à Rome, Apollinaris a été nommé chevalier de cape et d'épée du pape Pie IX et fréquentait beaucoup le Vatican...

Il semblerait qu'Angelica fréquentait aussi le Vatican comme prostituée : Apollinaire et son frère, de père inconnu tous les deux, pourraient donc être les enfants d'un cardinal du Vatican. Quand Apollinaire est né, sa mère l'a mis en nourrice, mais, au bout de quelques mois, elle l'a pris chez elle¹.

Apollinaire aurait désiré, sans doute, avoir une vraie famille, mais il n'avait que celle, déstructurée et toxique, qu'il formait, avec sa mère et son frère, et où il ne se sentait pas aimé. Nous voyons, par exemple, comment tous deux le traitent dans les lettres très dures qu'ils lui adressent pendant son séjour en Allemagne².

C'est peut-être la raison pour laquelle Apollinaire fait lancer au pape Alexandre VI dans son livre *La Rome des Borgia*³ un cri désespéré pour avoir perdu sa famille, parce qu'Apollinaire lui-même n'avait jamais eu une vraie et traditionnelle famille. Dans ce livre, François, le fils préféré du Pape, a été assassiné par son frère César, à cause de sa jalousie pour la préférence qu'avaient ses parents pour lui. C'est la même jalousie qu'aura Guillaume envers son frère Albert, le préféré de sa mère. Dans ce livre, le pape Alexandre VI est désespéré dans sa solitude... Sans doute, Apollinaire s'identifiait-il, dans un certain sens, à ce pape parce qu'il désirait avoir une vraie famille.

En tout cas, on ne pourrait pas comprendre Apollinaire, ses pulsions, ou même sa perception sociale et culturelle des genres, sans prendre en compte sa relation avec sa mère. À partir de cette relation

1. Sur les origines polonaises d'Apollinaire et sur les années romaines de ses grands-parents, se reporter au livre récent de Claude Debon, *Le Sphinx et la Nuit. D'une nouvelle enquête sur les origines de Guillaume Apollinaire aux délices de l'incertitude*, Presses Universitaires de Liège, Série Littératures n° 18, 2026.
2. Voir Guillaume Apollinaire, *Correspondance avec son frère et sa mère*, Librairie José Corti, 1987.
3. Pour consulter ce texte, se reporter au *fac simile* de la maison d'édition MAXTOR, Rungis, septembre 2019, qui reproduit l'édition du roman complété avec son copieux « Appendice ». Pour l'analyse de ce récit, v. Actes du séminaire Apollinaire du 8 novembre 2024 à Paris, « À propos de *La Rome des Borgia* ». Articles de Daniel Delbreil, Elena Fernandez-Miranda et Jeanne Véron, Espace de Recherches sur Guillaume Apollinaire (ERGA), apollinaireaiaga/erga).

qui l'a fait beaucoup souffrir et à cause de cette mère qui l'a maltraité et fouetté sans pitié, sans avoir eu le soutien ou l'amour d'un père, ou d'autres proches, ses récits et ses poèmes vont être pleins de femmes qui font souffrir les hommes. Sans sa mère, la dame du lac de *L'Enchanteur Pourrissant* ou l'infirmière polonaise des *Onze Mille Verges*, à qui il donne de manière surprenante les traits de sa mère, n'auraient jamais existé, ni les femmes perverses qui remplissent ses œuvres.

Les fantasmes que manifestent les différents écrivains dans leurs récits ont souvent (ou toujours) leurs origines dans les relations avec leurs parents pendant leur enfance. C'est sans doute le cas dans la perception des genres de la part d'Apollinaire.

Nous verrons par la suite cette perception dans les œuvres et dans la vie réelle d'Apollinaire, mais, avant tout, il faut mettre l'accent sur un point qui va être central dans sa production littéraire et dans ses relations aux femmes avec lesquelles il a eu des rapports sexuels.

I. LA FLAGELLATION¹

Elle apparaît comme une conséquence directe de ce qu'a été sa relation avec sa mère.

Le comportement de sa mère envers lui a été si bien intégré chez Guillaume qu'une fois devenu adulte il va continuer à le répéter de manière inconsciente. Mère et fils vivent une passion primitive et irrationnelle qui emprunte la voie des abus et des corrections, surtout avec le fouet. Elle le maltraitait, mais en même temps elle était pour lui une source continue d'excitation.

Geneviève Dormann dit à son propos² :

Guillaume [...] s'obstinera à inviter ses amis à déjeuner au Vésinet, dans l'étrange maison où vit sa mère [...].

En amenant là Picasso, Vlaminck, André Salmon ou André Billy (qui n'ira qu'une fois terrorisé par Mme de Kostrowitzky !), Guillaume veut prouver à sa mère qu'il a des copains présentables, et il excuse auprès de ces derniers, cette maman qui boit sec, joue, a des amants, arpenté son

-
1. Sur cette question, voir aussi Mihailo Pavlovic, dans son article : « *Les Onze Mille Verges* et la flagellation », *Naissances du texte apollinarien*, Que Vlo-ve ?, 2^e série, septembre 1983.
 2. Dans *La Gourmandise de Guillaume Apollinaire*, éditions Albin Michel, 1994,
 2. Dans *L'Esprit nouveau*, n° 26, numéro spécial consacré à p. 33-34.

jardin, le fouet au poing pour mater ses molosses, cette Angélique tyrannique qui faisait des scènes à tout bout de champ.

Et son ami André Salmon dira qu'Angélica était une « étrange personne qui faisait venir d'Allemagne des servantes dociles qu'elle » maltraitait, « les poursuivant jusqu'au jardin, lanière au poing »¹...

Les coups de fouet de sa mère devaient être chose habituelle pour le jeune Guillaume. Ce n'est pas pour rien qu'Angelica aimait déambuler dans sa maison le fouet au poing. Sa mère était pour lui le fouet, les gifles et les malédictions. Tous ses amis et tous les témoins s'accordent pour la décrire comme une mère terrible. Ainsi Pierre Madsen confie à André Rouveyre :

Très volontiers, elle aime se promener dans son intérieur avec un fouet et comme si c'était pour toute la ménagerie et pas uniquement pour les bêtes².

Et ces coups de fouet marqueront pour toujours Apollinaire : dans ses œuvres, avec ses compagnes... et même dans sa perception des genres.

Dans son récit *Raspoutine*³, une servante éprouve du plaisir dans la douleur qu'elle inflige à une jeune fille : « Je faisais claquer mon fouet de la bonne façon [...] je riais toute seule ». C'est le rire des femmes cruelles dans les récits d'Apollinaire lorsqu'elles fouettent ou font souffrir une autre personne. Et, dans le même récit, une servante raconte qu'elle prenait un fouet de chiens pour fouetter une jeune fille... comme le faisait la mère du poète.

Il en va de même pour les hommes. Mony, dans *Les Onze Mille Verges*, ou Raspoutine, dans l'œuvre du même titre, sont excités et contents quand ils flagellent brutalement une femme, sûrement comme Apollinaire l'était lorsqu'il fouettait ses compagnes, surtout Lou.

-
1. Dans *L'Esprit nouveau*, n° 26, numéro spécial consacré à Apollinaire, Éditions de l'Esprit Nouveau, Paris, 1924, n. p.
 2. *Apollinaire*, éd. Gallimard, 1945, p. 17.
 3. Éditions Fata Morgana, Montpellier, 2003.

L'écrivain Raymond Jean, dans son œuvre *La Poétique du désir*, dit à propos de la relation d'Apollinaire avec Lou (Louise de Coligny-Chatillon) :

L'ensemble des lettres à Lou est dominé par un unique et très prégnant fantasme (en réalité, présent [...] dans *tout* le comportement sexuel d'Apollinaire) qui peut, sommairement, se décrire ainsi : obsession de la posture d'une croupe féminine, volumineuse, soumise à la flagellation. Ce fantasme qui semble correspondre à une pulsion particulièrement violente d'Apollinaire [...] joue pour lui sur le plan visuel, sur le plan tactile et sur le plan mental où il s'associe à une volonté très précise de « correction », de domination¹ [...].

Lorsque Guillaume fouette Lou, on dirait que leurs corps revêtent la peau des deux amants primitifs, la sienne et celle de sa mère. Et les mots qu'il lui dit sont ceux qu'il entendit, ou qu'il imagina dans les moments de passion interdits. Il la fouette pour l'exciter et pour s'exciter, et se le remémorer lui procure un plaisir spécial. Ainsi, peu après ces journées de fin d'année qu'ils ont passées ensemble à Nice, il lui écrit : « Je t'embrasse mille fois partout et aussi sur les parties fouettées qui s'agitaient si charnellement ces nuits dernières² ».

La flagellation de Lou fut bien réelle et, en écrivant qu'il la fouette, il veut s'exciter et aussi la dominer par le pouvoir de son fouet, comme l'avait fait sa mère avec lui. En réalité, il ne dominera pas Lou, mais le fouet est pour lui le vieux fétiche et l'objet érotique qui semble prendre vie comme instrument de douleur, de vénération et de plaisir. Ainsi il dit à Lou dans une lettre de 14 janvier 1915 : « Tu dois embrasser passionnément le fouet que je brandirai, et tu devras me demander très sincèrement encore » (*Lou*, 105).

Pendant cette période de leurs relations, les allusions à la flagellation, ou beaucoup plus encore, occupent une grande place dans ses lettres. Il parle d'une voix étrange de coups de fouet ou de verges, d'une voix cruelle et exaspérée, semblable à celle qui parlait dans *Les Onze Mille Verges*, parce qu'il ne s'agit pas d'un dialogue avec Lou, mais d'un écho lointain et illusoire qui vient des profondeurs de sa mémoire et de son inconscient. Il ressasse dans ses lettres les mêmes fantasmes que nous avons déjà vus dans ses récits.

1. Raymond Jean, *Poétique du désir*, éd. du Seuil, 1974, pp. 366-367.

2. Guillaume Apollinaire, *Lettres à Lou*, Gallimard, 1969. Lettre du 2 janvier 1915, p. 97-101. Ouvrage cité dorénavant sous la forme *Lou*.

Apollinaire revient avec la flagellation au délire de ses œuvres érotiques, et le fouet redevient le vieux fétiche et l'objet érotique et phallique qui semble prendre vie comme instrument de douleur, de vénération et d'excitation.

Ce sont là les sensations qui demeurent infantiles dans l'inconscient d'Apollinaire. Il n'a pas besoin d'un récit cohérent et rationnel pour décrire l'excitation que lui procuraient les fessées de sa toute-puissante mère, procédant plutôt par des touches semblables à celles de Picasso, tragiques et brutales, à l'image des scènes habitant sa mémoire.

Les objets de la flagellation d'Apollinaire dans ses récits sont des femmes. Avec elles, il devient une bête. Il se complaît d'abord dans la description de leur derrière et des instruments de torture, puis, lorsque commence la flagellation, il prend plaisir aux souffrances qu'il leur procure par ses coups de fouet. Les femmes font naître en lui un désir féroce et compulsif d'agresser leur derrière, ce qui lui fait dire dans *Les Onze Mille Verges* : « rien n'est si excitant que de fouetter un gros cul ». Il est obsédé par le cul des femmes dans ses récits et dans la vie réelle. Dans *Les Onze Mille Verges*, Mony regarde, palpe, claque les culs des filles, ces culs l'obsèdent... comme Apollinaire. Dans sa perception sexuelle, les femmes sont surtout des gros culs soumis à la flagellation.

Même les meilleurs poèmes d'*Alcools* sont émaillés d'allusions aux derrières féminins. Par exemple :

Dame de mes pensées au cul de perle fine
Dont ni perle ni cul n'égale l'Orient » (« Palais »)

Et moi j'ai le cœur aussi gros
Qu'un cul de dame damascène (« La Chanson du mal-aimé »)

Et dans une lettre à Lou du 13 janvier de 1915, on voit que la même obsession avait marqué son attraction pour l'anglaise Annie Playden, qu'il avait connue en Allemagne :

L'anglaise [...] était épatante, [...] un cul mirobolant énorme (Lou, 103).

Et aussi avec Marie Laurencin, comme il le dira à Lou :

Marie L. ravissamment faite, un des plus gros derrières du monde et que je transperçais avec un âcre plaisir. (*ibid.*, 103)

Évidemment, les lettres à Lou regorgent d'allusions à son derrière :

- « Je palpe ton beau derrière adoré. Je le baise » (25 décembre 1914) ;
- « Je t'embrasse mille fois, baisant [...] ton cul de Houri » (7 janvier 1915) ;
- « Ton gros cul [...] doit souhaiter les coups comme une grande volupté » (14 janvier 1915).

Après Lou, Madeleine prend la relève, et même si leur relation est seulement épistolaire, et qu'il la connaît à peine, il lui écrira : « Fesses joufflues comme les têtes ailées des jeunes anges » (« Le 7^e poème secret »).

Nous avons vu comment, dans la flagellation, Apollinaire inverse le rôle des genres qui était de femme à garçon avec sa mère et va devenir dans sa vie adulte d'homme à femme, aussi bien dans ses récits que dans la vie réelle. Pour lui, fouetter un homme, comme il a été fouetté par sa mère, deviendra un Tabou. Donc, jamais un homme ne sera fouetté dans ses récits, seulement les femmes, comme une vengeance contre sa mère.

Après avoir vu comment le cul des femmes, le fouet et la flagellation sont essentiels en ce qui concerne les rapports sexuels d'Apollinaire, ou ceux de ses personnages avec les femmes, essayons de voir comme il agit en général par rapport à sa perception des genres.

II. SADISME ET MASOCHISME

La souffrance et l'humiliation que sa mère lui a fait endurer pendant son enfance, ainsi que le sadisme et le masochisme qu'il a développés à la suite de ces souffrances, sont des éléments essentiels dans l'œuvre d'Apollinaire, et qui reviennent constamment dans sa perception des genres.

Le comportement de sa mère avec lui entraînera chez Apollinaire des tendances agressives qui prendront la forme du sadisme, tandis que d'autres furent réprimées et se retourneront contre lui et ses personnages sous forme de masochisme.

Dans « Onirocritique », il parle à plusieurs reprises « des éternités différentes de l'homme et de la femme ». Pour Apollinaire la relation entre les genres est basée essentiellement sur la douleur et la souffrance, celles qu'il avait connues avec sa mère, la femme essentielle de

sa vie. Il répète de manière obsessionnelle les vieilles images de son enfance, sous forme d'images tour à tour sadiques et masochistes.

Mais pour lui, les femmes détruisent les hommes avec leur perfidie, comme la dame du lac de *L'Enchanteur pourrissant* ou l'infirmière polonaise des *Onze Mille Verges*, tandis que les hommes, comme Mony dans *Les Onze Mille Verges* ou César dans *La Rome des Borgia*, détruisent les femmes avec une terrible violence physique, avec un sadisme féroce. Une nouvelle fois, cela semble cacher un désir de vengeance contre sa mère...

Mais voyons cela en fonction des différents genres, et d'abord :

A. À propos des femmes

1. Dans les œuvres d'Apollinaire

La cruauté des femmes

À partir de la figure de sa mère, qui l'obsédait, surgissent dans les œuvres d'Apollinaire des images de femmes perfides, cruelles et perverses qui font souffrir les hommes. Il dit d'ailleurs dans son poème « Zone » (*Alcools*) : « [...] même la plus laide a fait souffrir son amant ».

Dans *L'Enchanteur pourrissant*, la dame du lac « n'avait choisi la forêt comme lieu mortuaire de l'Enchanteur que par cruauté » (*Pr* I, 41), et, fermant pour toujours la pierre du sépulcre, « elle avait éclaté de rire ». Cependant, Merlin ne renoncera jamais à son amour et jusqu'au dernier moment il l'attendra... comme Apollinaire attendra toujours l'amour de sa mère.

Guillaume a besoin d'écrire ses sentiments, et il parle de sa façon de voir la femme la plus importante de sa vie : sa mère. Et il le fait au travers des femmes perfides. Dans cette œuvre il dit que les femmes ne connaissent pas l'amour et le thème essentiel de cet ouvrage est l'impossibilité de connaître un véritable amour.

Danièle Racelle-Latin voit dans la dame du lac une réplique de la mère du poète et elle écrit : « Cette figure de femme anxieuse et jalouse qui tire de sa crainte de l'être la joie méchante et la force vengeresse d'un égoïsme tyrannique et souverain, cette Viviane castratrice¹. »

1. « Le rôle de la figure maternelle dans *L'Enchanteur pourrissant* », *Regards sur Apollinaire conteur*, Actes du colloque de Stavelot 1973, Minard, lettres modernes, p. 69.

Dans *L'Enchanteur pourrissant* apparaît aussi Hélène, qui est Hélène de Troie. Elle dira : « J'avais plus de quarante ans », l'âge qu'avait la mère du poète au moment où il commence à écrire *L'Enchanteur*... Il est évident que toutes les femmes qui apparaissent dans cette œuvre sont une réplique de la mère du poète. Dans la tombe de l'Enchanteur apparaissent aussi deux femmes perverses, Médée et Dalila, par laquelle un homme, Samson, perdit sa force quand elle lui coupa la chevelure. Danièle Racelle-Latin voit aussi en elles l'image de la mère du poète : « [Elles] figurent l'archétype de la femme néfaste, possessive et castratrice où nous retrouvons le fantasme de la domination exclusive de la mère sur le psychisme de son fils¹. »

Dans *Les Onze Mille Verges* Apollinaire présente aussi les femmes comme perfides, cruelles et perverses.

L'infirmière polonaise est une femme cruelle qui a les traits de sa mère : « C'était une fille de la noblesse polonaise » (*Pr* III, 940). Il ne faut pas oublier que la famille Kostrowitzky appartenait à la petite mais ancienne noblesse polonaise (comme le disent Marcel Adéma et Michel Décaudin dans *l'Album Apollinaire*, Bibliothèque de la Pléiade) et d'autres. Et le romancier ajoute : « Elle donnait à Mony des ordres secs de sa voix suave » (sans doute les mêmes que sa mère lui donnait et qu'on retrouve partout dans les lettres qu'elle a écrites à son fils). Et ensuite : « Il obéissait comme un enfant » (*ibid.*). C'est l'obéissance d'Apollinaire à sa mère.

Il dira à Madeleine : « [...] elle me traite toujours comme si j'avais dix ans et me giflerait bien à l'occasion, ce que j'accepterais complètement, car pour rien au monde je ne voudrais la contrarier [...] »². »

Dans la figure de cette infirmière polonaise, il montre la jouissance de la femme qui fait mal aux hommes... Sans doute un sentiment qui lui vient du comportement de sa mère à son égard. En tout cas, nous voyons très clairement comment le souvenir de sa mère est resté vivace chez Apollinaire dans ses œuvres et dans la réalité.

Dans le manuscrit du « Poète assassiné », il dit que « quelques hommes disgraciés ne doivent pas connaître l'amour. Cela arrive surtout parmi les poètes et les savants » (*Pr* I, 249). Et dans le même

1. *Ibid.*, p. 77.

2. Guillaume Apollinaire, *Lettres à Madeleine*, Gallimard, 2005, Lettre du 2 septembre 1915, p. 147. Ouvrage cité dorénavant sous la forme *Mad*.

manuscrit, le protagoniste, Travaillin, fait partie d'un trio composé de deux hommes et d'une femme : lui, la fille et Raoul. Travaillin est un pauvre voyageur, pauvrement vêtu et poussiéreux après un long voyage ; Raoul est vêtu d'habits magnifiques. C'est le même trio qu'il reproduira dans la version définitive du « Poète assassiné » avec Croniamantal, Tristouse et Paponat et, quelques années plus tard, celui formé par lui-même avec Lou et Toutou, son amant.

Cette relation triangulaire l'obsède tellement qu'il donne l'impression qu'il reproduit inconsciemment dans l'écriture celle qui existait entre lui, son frère Albert et sa mère. En tout cas, Albert était le préféré de la mère, comme Raoul de la fille et Paponat de Tristouse... et Toutou de Lou dans la vie réelle.

De toute façon, Tristouse se réjouissait quand Croniamantal souffrait...

L'image de la femme qui prend plaisir à la douleur d'un homme qui l'aime s'était installée dans les fantasmes d'Apollinaire à partir de la relation avec sa mère, qui s'incrusterait dans son imaginaire comme une référence obsessionnelle.

La peur des femmes

La peur des femmes que reflètent ses œuvres (la dame du lac, l'infirmière polonaise) tenait à ses propres angoisses, aux angoisses de son enfance vis-à-vis de sa mère. Dans « Giovanni Moroni », un conte du recueil *Le Poète assassiné*, il imagine sa mère à genoux, aux pieds d'un homme, humiliée et rouée de coups :

Ma mère était jetée sur le plancher, traînée par les cheveux. Je revois nettement mon père piétiner la poitrine dénudée de ma mère car pendant la lutte le corsage craquait ou s'ouvrait et les seins se dressaient, stigmatisés par le talon à clous (*Pr I*, 322).

Comme dit son ami André Rouveyre à propos de ces récits, « Dans l'esprit d'Apollinaire, il ne s'agit pas de “productions alimentaires”, comme disent beaucoup de ses critiques, mais d'une sorte de nécessité libératrice de sa nature [...]. Il se mortifiait ainsi d'on ne sait quelle obscure rancœur, [on le sait très bien !] au fond de laquelle nous pouvons peut-être entrevoir l'immensité de la déconvenue liée à son sort et, déjà parmi les premiers et profonds froissements de sa première enfance¹ ». En juin 1911, Apollinaire écrit à André Gide : « Je suis

1. Pierre Cailler, Genève, 1955.

l'homme le plus désemparé du monde et le plus abandonné qui soit¹. » Pendant la guerre, tous les fantasmes que nous avons vus dans *L'Enchanteur pourrissant* ou dans *Les Onze Mille Verges*, loin d'avoir disparu de son inconscient, reviennent avec plus de force pour inspirer la terreur que suscite le conflit dans son esprit. Ainsi, il imagine la tranchée comme une femme obscène et maligne qui attire les hommes pour les détruire.

Le sadisme oral ; la morsure des femmes

Nous voyons ce type de sadisme oral d'Apollinaire dans quelques-unes de ses œuvres.

Dans *Les Onze Mille Verges*, la morsure d'une femme ne pouvait pas manquer : « Quand la jouissance arriva, elle fut si forte que Culculine s'évanouit en mordant violemment la bitte de la Chaloupe » (*Pr III*, 903).

Dans *Raspoutine*, la morsure est aussi présente. Deux visiteuses de l'aristocratie se battent rageusement se jetant par terre jusqu'au moment où fatalement l'une mord l'autre : « L'une était de beaucoup la plus forte [...] mais l'autre était nerveuse et souple, elle déchirait de ses ongles la figure de son adversaire et, tout à coup elle lui mordit l'oreille d'une façon telle qu'elle se mit à pousser des hurlements retentissants »².

Ce désir de mordre, comme toutes les obsessions d'Apollinaire, se nourrit d'une agressivité qui se manifeste oralement à cause des fixations de ce type qui se sont créées pendant son enfance. Il est très courant, en effet, que les petits enfants mordent, mais, chez les personnes normales, ce type d'agression disparaît ou s'atténue avec l'âge. Mais, apparemment, Apollinaire gardera cette obsession de mordre toute sa vie. Ces fantasmes prouvent, une fois de plus, qu'Apollinaire n'a jamais dépassé le stade pré génital caractérisé, surtout, par la prédominance du sadisme anal ou oral.

2. Dans la vie réelle d'Apollinaire

A) Femmes avec lesquelles il n'a pas de relations sexuelles, qui ne l'excitent pas :

-
1. Guillaume Apollinaire, *Correspondance générale*, éd. Victor Martin-Schmets, Paris, Honoré Champion, 2015, tome 1, p. 390.
 2. *Raspoutine*, *op. cit.*, p. 28.

C'est une relation tranquille, excellente, comme avec sa marraine de guerre¹ et un certain nombre d'autres. C'est le conscient qui l'emporte sur l'inconscient.

Ainsi avec sa femme Jacqueline Kolb, que Paul Léautaud décrit comme une femme « à caractère un peu paysan, têtue, se déroband toujours, ne disant jamais non mais non plus jamais oui, elle fume le cigare et la pipe »... Une femme qui laisse seul son mari malade pour aller en vacances ; mais, envers elle, Guillaume n'aura jamais une phrase violente ; pour elle il travaille, en dépit de sa mauvaise santé, jusqu'à l'épuisement.

Mais les circonstances avaient changé : il avait été gravement blessé à la tête lors de la guerre ; et il la traite, pendant les six mois de leur mariage, sans violence ni agressivité.

B) Avant la guerre puis lors de la guerre : des femmes qui l'excitent ou avec lesquelles il a ou il veut avoir un rapport sexuel.

Il les voit, tout comme dans ses œuvres, perfides et dangereuses :

- L'anglaise Annie Playden est « belle comme une panthère » (« La Chanson du mal-aimé »).
- Dans la relation avec Marie Laurencin on peut voir l'agressivité de Guillaume face à la fragilité ludique de Marie.
- Avec Lou, ils reviennent tous les deux aux châtiments sévères de leur enfance, à l'univers sadomasochiste de leurs terribles mères, où Guillaume l'entraîne. Comme nous l'avons vu, il fera l'amour le fouet à la main, et Lou l'acceptera et en jouira, comme elle dit dans une de ses rares lettres conservées :

(J'ai) besoin SURTOUT de ta sévérité la plus sauvage ! [...] tu me taperas plus fort encore [...] mon petit derrière ne pourra plus fuir les terribles cinglades [...] j'aurai des soubresauts d'affreuse souffrance [...] tu me maintiendras de force dans la position soumise [...] je n'ai jamais ressenti avec cette violence le plaisir de la flagellation [...] j'ai besoin de coups de cravache, besoin d'être brisée, vaincue par toi !²

Et il compare Lou, celle qu'il désire le plus, aux femmes perverses :

-
1. *Lettres à sa marraine, 1915-1918*, Gallimard, 1951.
 2. Lettre du 8 février 1915, in *Lettres reçues par Apollinaire*, éd. Victor Martin-Schmets, Honoré Champion, 2018, tome 1, p. 748-749 ; et Louise de Coligny-Châtillon, *Lettres à Guillaume Apollinaire*, Gallimard, 2018, p. 25-28.

Tu as la cruauté lascive de Salomé la danseuse, tu as la beauté fatale d'Hélène [...], tu as les grands yeux égyptiens cerclés de noir de l'Égyptienne Cléopâtre [...] (Lettre du 3 février 1915).

La caractéristique essentielle de ces fantasmes réside dans l'érotisation de la douleur. C'est la raison pour laquelle il parle de la « douleur âcre » de Lou et revient sur ce sujet dans une de ses lettres après les jours de passion passés ensemble à la fin de l'année 1914 à Nice : « [...] je te prends toute [...] même de là où ça te fait si peur et si mal » (Lettre du 5 janvier 1915, *Lou*, 81). Pour s'exciter, Guillaume a besoin que la douleur et la peur interviennent dans ses fantasmes ; aussi imagine-t-il la douleur dans l'anus de Lou : « Je t'enculerai jusqu'à la racine de ma queue et te ferai crier de douleur en défonçant ce beau derrière [...] » (8 janvier 1915, *Lou*, 87). Et, le lendemain, il lui écrit : « Lou, il me semble voir tes soubresauts quand je te fais sentir que [...] j'ai droit de te mater, de te faire souffrir [...] » (*Lou*, 89).

La fixation sadique-anale chez Apollinaire est, pour l'essentiel, le résultat de la domination tyrannique de sa mère et de la suppression de son indépendance à l'âge où il commence à être conscient de ses fonctions anales.

De ses réactions d'adulte, se dégage l'impression qu'il ressentait, étant enfant, une stimulation intense dans la zone anale associée à la douleur, et que, pour s'exciter, il a besoin de renouveler cette expérience, ce qu'il fait à travers ses personnages littéraires, bien qu'il cherche aussi à produire la même tension dans la zone anale de ses compagnes.

Mais Apollinaire est honteux de ses pulsions. Il publie ses livres les plus osés sous forme clandestine et il prie Lou et Madeleine de ne montrer ses lettres à personne. Il tremble qu'on ne découvre ses perversions et tâche de se présenter devant son public comme un poète pur, quoique libre et moderne.

Madeleine. Il en arrive même à transformer la timide et innocente Madeleine, sa fiancée lointaine pendant la guerre, en une femme puissante et cruelle : « Toi qui es si je le veux [...] la femme ardente ou la reine cruelle » (« Le Troisième Poème Secret », *Po*, 625). Il sera très sadique dans son comportement avec elle. Il montre un désir de domination totale et violente. Il veut la réduire à l'état d'esclave impuissante.

Avec les femmes de sa vie, il se montre violent, agressif, avec évidemment la flagellation comme point essentiel, parfois, réelle, comme dans le cas de Lou, tel que nous voyons dans les lettres qu'il lui a écrites, parfois imaginaire à travers les lettres, comme c'est le cas de Madeleine, qui est loin pendant la guerre.

Sadisme oral. La morsure

Nous avons vu que le thème obsessionnel dans les lettres à Lou est la flagellation. En revanche, dans les lettres à Madeleine, même s'il y a quelques envies de la fouetter, on trouve plus fréquemment toutes sortes des fantasmes oraux que nous avons déjà vus dans *Les Onze Mille Verges*. L'un d'eux est son obsession de la manger, la dévorer. Et il la dévore et la mange tout entière en imaginant une mère généreuse qui est disposée à donner son corps à l'enfant qui le réclame.

Ainsi, il dira le 13 août 1915 : « Vous m'avez donné votre bouche. Je la dévore, [au lieu de dire « Je l'embrasse »] et toute vous jusqu'au plus secret de vous » (*Mad.*, 122). Et plus tard, dans la même année : « Je te dévore et te redévore » (13 novembre), « [...] et j'aurai envie de dévorer pour de bon tout toi qui es à moi. » (14 novembre)

Le fantasme de la morsure est bien présent dans ses lettres. Ainsi il dira le 4 décembre de la même année : « Je suis follement gourmand de toi Madelon et je te dévore [...]. J'adore ton cou au ton chaud. J'y mordrai follement ce cou rond et flexible » (*Mad.*, 365). Et quelques mois plus tôt, il lui avait dit : « L'immense désir que j'ai de votre jeune chair. Je suis comme un ogre auquel on présente un petit enfant à manger... » (13 août 1915) », ou encore « Je mords ta bouche. » (15 septembre 1915).

Mordre sa bouche et tout son corps :

- « Je te mangerai, ma chérie, comme une simple madeleine de Com-mercy. [...] et je te caresse toujours [...] avec une ferveur attentive qui me fait m'arrêter lentement à chaque douce morsure » (21 octobre 1915) ;
- « Je mords ta chair exquise » ;
- « Ma bouche a le souhait des trois bouches [...] et mes dents de ta chair » (3 novembre 1915)

Mais apparemment Madeleine jouissait en imaginant que Guillaume la morde ; elle dira donc dans sa lettre du 22 octobre 1915 : « J'ai trois grains bruns sur l'avant-bras gauche et deux sur le droit [...] je

veux que ce soient les traces voluptueuses de tes incisives dans ma chair¹. »

Et, comme il advient toujours chez lui, la pulsion fonctionne dans les deux sens. Ainsi, il dit à Madeleine dans la lettre du 24 septembre : « Je prends ta bouche exquise et qui doit si bien mordre » ; « J'adore donc ta chère morsure, mon inventrice chérie » (*Mad.*, 202). En effet, connaissant ses tendances masochistes et auto-sadiques, il ne serait pas étonnant que, imaginant mordre Madeleine, il ressente lui-même la morsure et en jouisse. Ainsi, il dira dans sa lettre du 27 octobre : « Parle-moi de tes belles dents [...] qui aiment mordre » (*Mad.* 301).

3. Masochisme. La soumission à Lou

Apollinaire vit ses relations amoureuses, dans ses œuvres et dans la vie réelle, en manifestant tantôt sa violence, tantôt sa soumission, ou son masochisme.

La relation avec Lou, qui, après avoir été passionnée et violente avec lui, l'abandonna pour son amant Toutou, fut essentielle pour Apollinaire, qui put satisfaire d'abord ses fantasmes sadiques et puis masochistes. La sachant inaccessible, il se soumit à elle, acceptant et provoquant ses humiliations.

Si, au début de leur relation, il lui écrit des lettres très sadiques et violentes, on trouve en même temps dans sa correspondance, d'évidentes expressions masochistes, comme nous voyons dans sa lettre du 3 octobre 1914, une des premières qu'il lui écrivit :

[...] jusqu'ici même quand je croyais aimer je retenais beaucoup de moi-même et que même quand j'ai cru souffrir je souhaitais avant tout la prompte fin de ma peine, au lieu qu'aujourd'hui je demande qu'elle dure autant que la vie [...].

Votre serviteur à vie. (*Lou*, 14-15).

En effet, pour Guillaume, dans une relation amoureuse, l'idée du sacrifice était plus importante que la jouissance de l'amour. Ainsi, pendant la guerre, il se privait de tout pour envoyer de l'argent à Lou :

Je mange maintenant complètement à la chambrée [...]. Avec cinq ou six sous à déjeuner et le soir 70 centimes pour le café j'en ai assez. Environ un franc cinquante par jour au plus. (Lettre du 20 décembre 1914, *Lou*, 42.)

1. *Lettres reçues par Apollinaire*, op. cit., t. IV, p. 406.

Ci-joint un chèque de 111 francs que tu toucheras et mettras de côté pour toi ou moi selon les besoins. (Lettre du 18 janvier 1915, *Lou*, 118.)

Il voulait son approbation et ne connaissait pas d'autres moyens que de renoncer pour elle à ses petits plaisirs. Il se faisait soumis, sans pouvoir empêcher que sa rage rentrée n'éclate parfois, trouvant d'étranges exutoires. Auprès de Lou, il se sentait inférieur, dévalorisé, obligé de justifier sa profession de poète, parce qu'il pensait que, comme sa mère (et, dans ses fictions, Tristouse Ballerinet), Lou la méprisait.

Lou le rendait fou par sa façon de se donner et de s'éloigner, de s'afficher avec ses amants. Il se sacrifiait, s'humiliait, mais elle s'intéressait plus aux autres hommes. Dans ses lettres, il la traite de vicieuse, mais il lui déclare sa totale soumission.

Quand se termine leur relation d'amants, parce que Lou est auprès de son vrai amant, Toutou, commence entre elle et Guillaume une nouvelle phase, où le sadisme cède la place à un masochisme intense. Il lui dira : « Quoi que tu fasses je t'aimerai à la folie » (lettre du 29 mars 1915). Et il continue à lui envoyer de l'argent, il promet de payer toutes ses factures... même une fois au front, où il se prive de tout pour lui envoyer le peu d'argent qu'il a. Il ne sait exprimer son amour que de cette manière : en se montrant soumis et en envoyant de l'argent... comme le lui demandait sa mère.

En effet, dans la correspondance avec sa mère, l'argent était un thème essentiel. Elle lui disait : « Je t'en prie fais des économies [...] j'ai besoin de tout [...] tâche donc de rapporter de l'argent » (lettre du 5 mars 1902)¹. De là, son idée que, face à une femme qui le maltraite, donner de l'argent est le meilleur moyen d'obtenir un peu d'amour.

Après que Lou l'eut abandonné, il vit la servilité et l'humiliation comme devoirs. À la fin 1915, quand Guillaume est au front, Lou s'installe à Paris dans son appartement du boulevard Saint-Germain, où elle organise des fêtes et invite ses amis et ses amants... mais il ne la chassera jamais. Il se contente de se plaindre, de lui demander qu'au moins on ne lui prenne pas ses livres. Il se lamente également du tort qu'il subirait si on le chassait de son appartement. Plaintes et supplications : il s'en tiendra à ça et à l'attitude de servilité qu'il a adoptée à son égard.

1. *Correspondance avec son frère et sa mère*, op. cit., p. 44.

Face à une femme qui le domine, comme le dominait sa mère, il est incapable de s'affirmer, il ne sait pas dire non, à cause de la vigoureuse répression maternelle pendant son enfance. Lui, qui a été un enfant malheureux et craintif, ne connaît que la soumission et la servilité pour obtenir l'approbation des personnes qu'il aime, et Lou le savait bien.

Il est prêt à tout supporter. Il fait tout ce qu'il peut pour retenir Lou, bien qu'elle s'éloigne toujours plus... mais il se soumettra à tous ses caprices, quitte à devoir demander l'aide de la personne qui l'intimide le plus, sa mère, pour qu'elle s'occupe des chiens de Lou... Il s'en tiendra à l'attitude de servilité qu'il a adoptée à son égard.

Après plus d'un mois au front, il n'avait que le froid dans l'âme, mais il cherchait encore à s'agripper au peu qu'il lui restait de sa relation avec Lou, ne communiquant plus qu'au travers de ses besoins à elle, de son bonheur, et plus particulièrement de l'argent. C'est là justement son problème : ne savoir agir que comme un Mony sadique et violent, ou comme son personnage masochiste, Katache, dévoué et soumis. Et avec Lou, surtout lorsqu'elle s'éloigne définitivement, il choisit la seconde option. Ainsi, à la fin mai 1915, bien qu'il sache déjà qu'il ne compte plus pour Lou, il lui écrit : « Mon petit Lou, dont je voudrais surtout le bonheur de quelque façon qu'il doit arriver, dussé-je en souffrir ».

En tout cas, on trouve dans la correspondance avec Lou, un rythme semblable à celui des *Onze Mille Verges*, où se succèdent tour à tour le sadisme le plus atroce, au début de leur relation et, ensuite, le masochisme le plus humiliant.

B. Rapports avec les hommes

1. Dans ses œuvres

Sadisme

Beaucoup de ses personnages sont des hommes très sadiques et cruels, et même bien plus que les femmes. Ils sont pleins de rage et de furie ; ils ont un désir de vengeance, celle qui s'est forgée, comme je l'ai déjà dit, pendant l'enfance de l'auteur.

Dans *Les Onze Mille Verges*, Mony est, en effet, d'une violence extrême, surtout avec les femmes qu'il flagelle sans pitié, puisque, évidemment, c'est l'obsession de l'auteur. Dans cette œuvre, il montre un impressionnant sadisme anal, qui parfois se superpose au sadisme oral : « Le prince Vibescu était étendu dans un sofa du Grand-Hôtel. Il

lisait pour s'exciter les faits divers d'un journal. Une histoire le passionnait. Un plongeur de restaurant avait fait rôtir le cul d'un marmiteux, puis l'avait enculé en mangeant les morceaux rôtis qui se dégageaient du postérieur de l'éphèbe » (*Pr III*, 896).

La caractéristique essentielle de ces fantasmes réside dans l'érotisation de la douleur. Dans *La Rome des Borgia*, César, le fils du pape Alexandre VI, qui a tué son frère, est aussi sadique et cruel avec les femmes auxquelles il fait subir les tourments les plus abominables : « Ayant à se venger du Cardinal Ascanio, il fit enlever sa maîtresse et la conduisit à San Pietro ad Vincula. Là il la fit étendre sur des planches hérissées de clous. Puis il la viola et dit qu'il n'avait éprouvé jamais une volupté si vive ».

Le sadisme anal : le pal

Une image l'obsède : la pénétration d'un homme, ou parfois d'une femme, faite par un homme, avec un instrument d'aspect phallique par la voie anale. *L'Hérésiarque et Cie* est plein de ce type de supplices.

Dans « Le Giton », Apollinaire imagine la volupté que peut procurer la douleur anale, intense jusqu'à la mort : « Lorsque Louis Gian arriva [...] ils se précipitèrent sur lui, le bâillonnèrent et, l'ayant hissé sur la grille de la villa, l'empalèrent [...]. / L'empalé mourut, avec volupté peut-être [...] » (*Pr I*, 124). Dans « Que vlo-ve ? », le protagoniste se sert d'un couteau pour perforer le derrière d'un rival ; et dans « Le Juif latin », le conteur nous montre également l'empalement d'une femme : « Les journaux se trouvèrent remplis par les récits de crimes sensationnels commis sur des femmes dans tous les coins de Paris. L'une d'elles fut trouvée nue fichée sur un pieu au milieu du boulevard de Belleville » (*Pr I*, 105). Dans *La Fin de Babylone*, le romancier présente une scène d'empalement avec un phallus de métal porté au rouge vif, un supplice organisé comme un sacrifice, avec prêtres et vierges : « Les prêtres saisirent la fillette, et les chaînes d'or l'élevèrent, et ils la transportèrent sur le phalle de cuivre rougi [...] » (*Pr I*, 703).

Apollinaire pourrait être compulsivement attiré par l'idée de torturer, de sodomiser douloureusement, ou d'empaler, des êtres faibles, qu'il s'agisse de jeunes hommes ou de femmes. Et lorsqu'il s'agit d'hommes forts et virils, comme c'est le cas avec le « babo » dans « Que vlo-ve ? », l'auteur les affaiblit, les infantilise et les féminise.

Dans *Les Onze Mille Verges*, Mony, organise la mort d'Égon, qu'il fait mourir empalé par l'anus de la manière la plus sadique, en racontant tous les détails de sa terrible torture. Apollinaire semble s'enivrer de ce mélange de douleur et de volupté qu'il imagine dans le supplice du pal.

Ayant vu les fantasmes de sodomisation douloureuse dans les lettres à Lou, il eût été étrange de n'y point trouver aussi celui de l'empalement. Ainsi dans sa lettre du 8 janvier 1915, il dira : « Je te les ferai tordre les fesses de douleur et de délices [...] et si tu ne te rends pas, c'est le supplice du pal que je te réserve [...] » (*Lou*, 87).

Nul ne sait ce que lui fit la terrible Angelica-Olga Kostrowitzky, mais ce quelque chose a sûrement contribué à l'émergence de ces fantasmes violents. Guillaume contraint dès lors d'érotiser les mauvais traitements qui remplaçaient l'amour, ne s'érotisa plus dans la tendresse mais dans la souffrance.

Masochisme

Mais il y a aussi des hommes masochistes.

Son sadisme et son masochisme se nourrissent de son agressivité contre la personne qui l'a maltraité : sa mère. La frontière qui sépare le sadisme et le masochisme est très mince et le passage de l'un à l'autre se produit de manière imperceptible. En tout cas, tous les deux, comme cela a été déjà souligné, plongent leurs racines dans les souffrances qu'Apollinaire a endurées pendant son enfance.

Le masochisme semble l'emporter sur le sadisme en raison d'un sentiment de culpabilité. Il lui faut donc se châtier pour obtenir la rédemption d'une ancienne et confuse faute de type sexuel qui le tourmente. Il se châtiara, surtout, à travers ses personnages.

Nous le voyons dans *Les Onze Mille Verges* où il raconte la tragique et douloureuse histoire de Katache qui se soumet, s'humilie totalement devant sa femme. Dans *L'Enchanteur pourrissant*, Merlin est enterré et humilié par une femme, la dame du lac, qui le soumet à sa volonté, comme le faisait la mère d'Apollinaire avec lui. Merlin souffre. Il dit : « Je suis triste jusqu'à la mort et si mon corps était vivant il suerait une sueur de sang. » Le conteur inflige aussi des tourments à Croniamantal dans « Le Poète assassiné », et, dans *L'Hérésiarque et Cie*, Benedetto Orfei meurt des souffrances qu'il s'était lui-même imposées.

2. Dans la vie réelle

a. Pas de sadisme ni de cruauté avec les hommes mais, au contraire, des rapports d'amitié solide.

Au niveau conscient, il aura des rapports excellents avec ses amis, avec lesquels il travaille, se réunit, heureux et sans problèmes : Pablo Picasso, Vlaminck, René Dalize, André Billy, André Nicosia, André Salmon (pour qui Apollinaire lit un poème lors de son mariage) et beaucoup d'autres. Au moment de la déclaration de guerre, il voyage en auto avec son ami André Rouveyre, comme il le raconte dans son poème « La Petite Auto ». Avec eux, ni sadisme ni masochisme, mais une amitié fidèle et saine.

Les religieux de son école de Monaco l'aimaient beaucoup, comme nous voyons dans les lettres qu'ils lui écrivent et il les aimait aussi.

Ses œuvres lui servent d'exutoire et, dans la vie réelle, surtout avec les hommes, il ne montre aucune violence.

b. Pas de masochisme, non plus, mais amitié sincère avec les hommes.

Troisième partie
En tous genres

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 prépublié 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 égyptes, faunes et sylvains ; 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.

***Les Onze Mille Verges* de Guillaume Apollinaire et la question du genre des personnages**

Marie-Claude Cherqui

À ma fille Salomé

Les Onze Mille Verges, roman de Guillaume Apollinaire, s'inscrit, par les actions qui y sont narrées dans le genre littéraire de la pornographie. Par son écriture, il s'en démarque aussi, pour se rapprocher d'une prose poétique, de contenu et de facture très personnels, ce qu'ont relevé les critiques qui se sont penchés avant moi sur l'étude de cette œuvre singulière.

Avant toute considération sur le contenu du roman, il serait bon de rappeler le double jeu de mots contenu dans le titre : *Les Onze Mille Verges* constituent d'abord un jeu de mots sur les onze mille vierges, compagnes de sainte Ursule martyrisées par les Huns, détournant la légende chrétienne au profit de la pornographie. Deuxièmement *Les Onze Mille Verges*, font référence à celles des soldats japonais qui châtient le héros à la fin du roman. Dans un roman pornographique, c'est aussi une allusion à la verge, organe sexuel masculin désigné à l'aide d'un substantif féminin. Le brouillage des genres est donc à l'œuvre dès le titre du roman.

En plus de la réflexion sur le genre littéraire de ce roman, il nous a paru que l'étude du genre identitaire et sexuel des personnages pourrait révéler des éléments propres à l'écriture de ce roman et plus largement des éléments de connaissance de l'écriture et de la personnalité de Guillaume Apollinaire.

Tableau de la répartition des personnages masculins et des personnages féminins dans Les Onze Mille Verges

Chapitres	Personnages masculins	Personnages féminins
I	Mony, Prince Vibescu, hospodar héréditaire Bandi Fornoski, vice-consul de Serbie	Mira, une brune Monténégrine Zulmé et Toné

Chapitres	Personnages masculins	Personnages féminins
II	Mony Un cocher normand Un sergent de ville	Culculine d'Ancône Alexine Mangetout
III	Mony Un masseur Un pédicure-manucure Cornaboeux La Chaloupe	Mariette, femme de chambre Une vieille bonne Alexine Culculine
IV	Mony /Cornaboeux Un employé de la Compagnie des wagons-lits Les conjurés André Bar, journaliste parisien Le pope Un petit garçon, dix ans	Mariette, femme de chambre du Grand-Hôtel Estelle Ronange, actrice du Français La belle Natacha Une petite fille, huit ans Une nourrice
V	Mony Le concierge, un Tatar colossal Le régiment de Préobrajenski Le général prince Fédor Kokodryoff Serge, fils du général	L'Inconnue, Hélène Verdier, soeur de Culculine Wanda, fille du général Nadège, femme de chambre Ida, fille du drogman
VI	Mony /Cornaboeux Les Japonais Quelques journalistes Des spectateurs Des officiers russes Un Espagnol, torero Les valets du théâtre Adolphe Terré et Tristan de Vinaigre, poètes symbolistes <i>Récit de Kilyému</i> : un matelot ; un armurier ; un Anglais de Yokohama ; Egon Muller, allemand Le général Stoessel Tous les soldats	Une chanteuse allemande Quatre girls anglaises Les Anglaises du bordel Une Espagnole <i>Les joueuses de bridge</i> : une Frisonne ; des Parisiennes ; des Anglaises ; des Scandinaves ; des Catalanes ; Cornélie, une négresse ; une vingtaine de mousmés Kilyému, mousmé
VII	Mony / Cornaboeux Le général Stoessel Fédor Le général Kouropatkine Un soldat Le général Mounine Un petit garçon chinois Un Cosaque Un officier Une troupe de soldats commandés par un officier	Culculine / Alexine Haïdyn, une Circassienne Une kellnerine, serveuse de brasserie, Allemande du Brunswick Une fille de Suède, fille du directeur de la brasserie La petite fille (bébé) de la Suédoise Une dame de La Croix-Rouge, polonaise, fille de Jean

Chapitres	Personnages masculins	Personnages féminins
	Un beau gars tatar Le Danois Un blessé <i>Récit de la dame de La Croix-Rouge</i> : Jean Morneski, son père ; son frère ; Alexandre Obrenovitch L'armée russe, les troupes japonaises Une troupe de Japonais Deux officiers japonais	Morneski
VIII	Mony Un officier sintoïste Des blessés Le capitaine Katache, un blessé originaire d'Archangelsk <i>Récit de Katache</i> : son père ; Dire Kissird, commis voyageur norvégien ; un ténor d'opérette français ; Prospéro, jeune et riche Niçois ; un beau Danois, chien Un officier de chasseurs alpins Le botcha roux, amant de Ninette Les Russes Les Nippons Quelques infirmiers, des blessés Un conseil de guerre, les juges japonais	<i>Récit de Katache</i> : sa mère ; Florence, femme de Katache, fille de pasteur anglais ; Ninette, femme de chambre. La femme de La Croix-Rouge
IX	Mony Les soldats japonais Un héraut Onze mille Japonais <i>Trois prisonniers</i> : Culculine et Alexine déguisées en hommes, Cornaboeux) Deux officiers japonais Genmolay, journaliste français Un voyageur imaginaire Les paysans chinois Un garde-barrière du Transmandchourien	Une petite fille roumaine, douze ans <i>Souvenirs de Mony</i> : femmes de Bucarest, Kilyému, épisode Estelle Ronange, Culculine

Tout d'abord l'établissement d'un relevé des personnages sous forme de tableau à double entrée, l'une par sexe apparent, l'autre par

chapitre, révèle une distribution sinon égale des personnages masculins et féminins, du moins, permettant de constater la volonté de concevoir une distribution relativement paritaire, des personnages : d'une part, 34 personnages masculins, parmi lesquels un héros, Mony Vibescu, des personnages secondaires, Bandi Fornoski, Cornabœux, des personnages sans nom, mais non sans identité (un Espagnol, un Cosaque) et, d'autre part, 26 personnages féminins identifiables, une héroïne, Culculine d'Ancône, agissant dans plusieurs chapitres, des personnages secondaires, Estelle Ronange, Hélène Verdier, des personnages sans nom, mais identifiables (une négresse, une petite fille). Ajoutons les groupes de personnages masculins (des officiers russes, quelques infirmiers, trois prisonniers, les Chinois, les soldats japonais, puis onze mille Japonais) et deux groupes de personnages féminins (quatre girls anglaises et des mousmés). Bien sûr, les silhouettes actantes masculines dépassent en nombre, et de loin, les silhouettes féminines : l'idée de onze mille soldats japonais, nombre imposé par le titre, la situation de guerre voulue par l'intrigue, entraînent forcément un très grand nombre d'hommes sur le terrain. La situation veut aussi que les femmes y soient servantes, prostituées, artistes de cabarets louches, infirmières.

Personnages masculins ou féminins connaissent des passions amoureuses irrépressibles et versent les uns et les autres des larmes à la vision de la souffrance : ainsi le viril Cornabœux pleure devant le spectacle du supplice du bel Egon. L'établissement de ce tableau montre un souci de traitement relativement égal des personnages féminins et masculins, quant à leur nombre et à leur répartition au cours des chapitres. Au Mony Vibescu se dessinant au premier chapitre et qui agit tout au long du roman, correspond Culculine d'Ancône, prenant forme au second et devenant, elle aussi, personnage récurrent du roman, vit et cul allant de pair ou de paire. Au duo masculin Vibescu/Fornoski du premier chapitre correspond le duo féminin Zulmé/Toné ; au duo féminin du chapitre II, Culculine d'Ancône / Alexine Mangetout, correspond le duo masculin Cornabœux / La Chaloupe au chapitre III, personnages féminins et masculins alternant dans ce début de roman avec une précision quasi mathématique. Au long récit enchâssé de Kilyému narrant les péripéties de son amant, le bel Egon, correspond le récit enchâssé de Katache narrant les péripéties de son aimée Florence. Il arrive même que l'auteur s'amuse à faire correspondre, à certains endroits du roman, un personnage masculin et un personnage féminin : ainsi, au chapitre IV, apparaissent un petit

garçon de dix ans et son pendant, une petite fille de 8 ans, au chapitre VI, un Espagnol et une Espagnole, au chapitre V, Serge et Wanda, fils et fille du général Kokodryoff, au chapitre VII, un Danois et sa femme, une fille de Suède.

L'onomastique et les portraits des personnages, procédés d'une richesse particulière dans ce roman de genre, nous en apprennent beaucoup également sur la notion de genre chère au poète. La question est particulièrement développée dès le premier chapitre qui, en soi, constitue un modèle de questionnement sur le genre, tant du point de vue de l'identité que des actes et des désirs des personnages. En matière de création de noms propres « outrageusement sexualisés », comme l'écrit Daniel Delbreil¹, « ce roman nous régale de trouvailles cocasses autant que signifiantes ». Mony Vibescu, héros du roman en est bien sûr l'exemple le plus abouti : ses prénom et nom composant « un syntagme phonétiquement transparent² ». Mony, son prénom évoque la monette, sexe féminin et Vibescu, imitant les patronymes roumains, s'entend « vit baise cul », les deux, ensemble, produisant une alliance de féminité dans le prénom et de virilité dans le patronyme. Comme l'a montré Daniel Delbreil, la lettre M qui ouvre son nom est la première de nombreux noms de personnages apollinariens, aussi bien féminins que masculins. Elle serait donc en quelque sorte bi-sexuelle. Serait-elle une combinatoire de V féminin et de deux pointes masculines ? La lettre finale, elle, Y, selon Daniel Delbreil, combine « un réceptacle ouvert (le V) soutenu par un élément vertical » ; « la figure ainsi constituée peut être aisément sexualisée³ », donc, encore une fois, faite de féminité et de masculinité. Son portrait, au premier chapitre, dessine, lui, un portrait de jeune mâle séduisant en quête de chair féminine, stéréotype du mâle ayant lui-même une vision stéréotypée de la femme, et plus particulièrement de la Parisienne, faisant de la ville de Paris, capitale de l'esprit, une capitale de la chair, ce qui correspond aussi à une image véhiculée depuis longtemps et peut-être toujours persistante :

De même que les autres Roumains, le beau prince Vibescu songeait à Paris, la Ville lumière, où les femmes, toutes belles, ont aussi la cuisse

-
1. Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, éditions Schena / Didier érudition, 1999, p. 363.
 2. *Ibid.*, p. 362.
 3. *Ibid.*, p. 375.

légère. Lorsqu'il était encore au collège de Bucarest, il lui suffisait de penser à une Parisienne, à la Parisienne, pour bander et être obligé de se branler lentement, avec béatitude. Plus tard, il avait déchargé dans maints cons et culs de délicieuses Roumaines. Mais il le sentait bien, il lui fallait une Parisienne¹.

Plus loin, son portrait se poursuit, donnant une image de lui plus féminisée, les deux descriptions composant un personnage ambivalent, endossant tour à tour le rôle de l'homme et celui de la femme, l'actif, et le passif, selon les stéréotypes en vigueur :

Le prince Vibescu était fort lié avec le vice-consul de Serbie², Bandi Fornoski qui, disait-on par la ville, enculait volontiers le charmant Mony. Un jour le prince s'habilla correctement et se dirigea vers le vice-consulat de Serbie. Dans la rue, tous le regardaient et les femmes le dévisageaient en se disant : « Comme il a l'air parisien³ ! »

En effet, le prince Vibescu marchait comme on croit à Bucarest que marchent les Parisiens, c'est-à-dire à tout petits pas pressés et en tortillant le cul. C'est charmant ! et lorsqu'un homme marche ainsi à Bucarest, pas une femme ne lui résiste, fût-elle l'épouse du premier ministre. (*Pr III*, 888.)

Nous remarquerons ici qu'à l'image virile traditionnelle se substitue celle d'hommes féminisés désirés par des femmes. Donc, dès le premier chapitre, Apollinaire forge un personnage ambivalent par son nom, son apparence, ses relations sexuelles avec des hommes comme Bandi Fornoski, le bien-nommé, ou des femmes, ainsi que par le désir qu'il suscite chez les unes et les uns. Enfin, lassé des assauts de Bandi, et après avoir été enculé par lui, de force et sous la menace d'une arme, élément perturbateur de ce récit d'initiation, Mony, à la fin du chapitre décide de quitter Bucarest pour Paris, en quête d'une reconstruction de sa personne dévirilisée par Bandi qui le traite en femme et par le couple féminin Toné/Zulmé :

Mon cher Bandi,

1. Guillaume Apollinaire, *Les Onze Mille Verges*, *Œuvres en prose complètes III*, textes établis, présentés et annotés par Pierre Caizergues et Michel Décaudin, Bibliothèque de la Pléiade, NRF Gallimard, 1993, p. 887. Désormais cité sous la forme *Pr III*.
2. J'attire votre attention sur les syllabes « vice » et « con ».
3. Les Roumaines ont-elles la même vision des Parisiens que les Roumains des Parisiennes ?

J'en ai assez d'être enculé par toi, j'en ai assez des femmes de Bucarest, j'en ai assez de dépenser ici ma fortune avec laquelle je serais si heureux à Paris. Avant deux heures je serai parti. J'espère m'y amuser énormément et je te dis adieu.

MONY, PRINCE VIBESCU,
hospodar héréditaire (Pr III, 891)

Au couple masculin Mony/Bandi, répond dans l'ordre d'apparition des personnages le couple féminin Toné/Zulmé. Si la terminaison en *i* des prénoms des personnages masculins évoque la féminité, la terminaison en *é* est-elle voulue comme signe de masculinité ? Si Toné est décrite comme un modèle, un canon, un idéal féminin de statue blanche, rose et noire, une sorte de Blanche-Neige saphique, Zulmé est décrite en termes ambigus qui en feraient l'homme du couple ; elle serait le pendant masculin du Mony féminin :

[...] elle faisait remuer et onduler son ventre au bas duquel dansait une délicieuse barbe blonde bien frisée. En même temps elle ramenait en haut un joli con qui fendait une belle motte rebondie. Entre les lèvres de ce con rose frétillait un clitoris assez long qui prouvait ses habitudes de tribadisme. (Pr III, 890)

C'est lors d'une scène de tribadisme avec sa compagne Toné que Mony découvre les deux jeunes femmes :

Dans un autre coin, sur une chaise longue, deux jolies filles au gros cul se gougnottaient en poussant des petits « Ah ! » de volupté. Mony se débarrassa rapidement de ses vêtements, puis le vit en l'air, bien bandant, il se précipita sur les deux gougnottes en essayant de les séparer. Mais ses mains glissaient sur leurs corps moites et polis qui se lovaient comme des serpents. (Pr III, 888)

Ainsi le désir viril, l'injonction à être prise par un homme, butte littéralement contre l'amour entre femmes, vu d'abord comme une représentation du mal. Cet instinct incontrôlable du besoin de posséder la femme et de la déposséder de ce qu'elle pourrait aimer d'autre que lui est encore plus mis à mal, cette fois verbalement, quand Toné repousse le désir envahissant de Mony comme si elle repoussait un enfant envahissant incapable de comprendre une situation qui le dépasse : « Salop, prince des enculés, ne nous dérange pas, nous ne voulons pas de ton gros vit. Va donner ce sucre d'orge à Mira. Laisse-nous nous aimer » (Pr III, 889).

Plus loin, elles font mine de se laisser prendre par Mony, pour se jouer de lui avant de retourner au gougnotage qui les occupait d'abord.

Les noms des personnages Culculine d'Ancône et Alexine Mangement-tout, font entendre « cul » et « con », d'une part, Alexandre, prénom viril et conquérant, et « bouche » d'autre part, dans des versions diminutives, féminisées, et comiques. Les deux femmes constituent des exemples de personnages ambigus particulièrement intéressants. Elles apparaissent d'abord ainsi que des femmes en habits d'hommes, dont l'histoire et la littérature ne sont pas exemptes, comme Jeanne d'Arc, *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, *La Nonne militaire d'Espagne* de Thomas de Quincey, et comme elles sont toujours minoritaires et excentriques :

Elles étaient habillées en soldats russes et portaient un tablier de dentelle devant leurs larges pantalons emprisonnés dans les bottes, leurs culs et leurs poitrines saillaient agréablement et bombaient l'uniforme. Une petite casquette posée de travers sur leur chevelure complétait ce que cet accoutrement militaire avait d'excitant. Elles avaient l'air de petites figures d'opérette. (*Pr III*, 931)

Figures de mode du style opérette ou du Cabaret 1900, ces deux femmes en habit d'hommes explicitent sans détour ce que peut avoir de sexuellement excitant l'ambiguïté sexuelle des personnages de romans, comme des personnes du monde tangible. Plus loin encore, Apollinaire approfondit l'ambiguïté du personnage de Culculine s'ébattant avec le général Fédor Kouropatkine, le *kouros* étant la figure idéale du jeune homme grec :

On eût dit que Culculine était un joli garçon que l'on enculait tandis qu'il enfilait sa queue dans une femme. En effet elle était vêtue en homme et le membre de Fédor semblait être à elle. Mais ses fesses étaient trop grosses pour que cette pensée pût prévaloir longtemps. De même sa taille mince et le bombement de sa poitrine démentaient qu'elle fût un giton. (*Pr III*, 933)

Il y a d'abord illusion masculine puis hermaphrodite, avant un retour à la réalité des attributs féminins selon Apollinaire, dont l'on sait les goûts esthétiques et sexuels tournés vers la femme callipyge.

Les personnages de ce roman hors norme sont, bien sûr et surtout, amenés au-delà de leur genre apparent, par leurs actes. Si l'on se concentre sur les comportements des personnages, nous constatons que

les femmes sont aussi entreprenantes que les hommes en matière de sexualité, comme l'étoile de la scène, la bien nommée Estelle Ronange, caricature, de l'actrice Sarah Bernhardt, entreprenant Mony en glissant ses pieds entre les cuisses de ce dernier. Elles y sont autant suppliciées que les personnages masculins. Ainsi Egon Muller, dit « le bel Egon » (Egon, prénom hongrois, diminutif du prénom entier Eginhard qui signifie le bord, le tranchant d'une épée, et Müller, patronyme très répandu signifiant le meunier), amant de la Japonaise Kilyému, laquelle décrit celui-ci en ces termes au début de son récit :

[...] je devins amoureuse d'un Allemand, grand, fort, imberbe, qui avait un grand vit inépuisable. Il me battait et je l'embrassais en pleurant. À la fin, rouée de coups, il me faisait l'aumône de son vit et je jouissais comme une possédée en l'étreignant de toutes mes forces. (*Pr* III, 928)

Tout concourt, dans ce portrait, à l'image véhiculée aujourd'hui, du mâle dominant et pervers. La douce Kilyému nous apprend alors, que le bel Egon disparaît un beau jour après l'avoir vendue à une maquerele de Shangäi. Contre toute attente, si ce n'était son extrême perversité envers la femme, celui-ci réapparaît au beau milieu de l'action première, passant de héros de récit enchâssé à personnage de l'action cadre : « Des soldats arrivèrent amenant un prisonnier. C'était un grand jeune homme, un Allemand, qu'on avait trouvé à la limite des travaux de défense, en train de détrousser les cadavres. » *A priori* ce nouveau portrait correspond à celui qu'en a fait précédemment son amante Kilyému, et dans lequel nous lisons un anti-germanisme pérenne et amplifié dans les années pré-guerre de 14-18. Mais la suite réserve une surprise de taille, surprise à la dimension de l'imagination sans borne de l'auteur :

Il criait en Allemand :

« Je ne suis pas un voleur. J'aime les Russes, je suis venu courageusement à travers les lignes japonaises pour me proposer comme tante, tapette, enculé. Vous manquez sans doute de femmes et ne serez pas fâchés de m'avoir. » (*Pr* III, 928-929)

Il s'agit là, pour le moins, d'une transition spectaculaire !

Démasqué par Mony, témoin du récit de Kilyému, ce dernier déclare :

[...] vous venez de Yokohama et vous avez trafiqué honteusement en vrai maquereau, de votre maîtresse, une Japonaise nommée Kilyému. Tante, espion, maquereau et détrousseur de cadavres, vous êtes complet. Qu'on prépare le poteau et vous, soldats, enculez-le... Vous n'avez pas tous les jours une pareille occasion.

La suite immédiate réserve une nouvelle surprise :

On mit nu le bel Egon. C'était un garçon d'une beauté admirable et ses seins étaient arrondis comme ceux d'un hermaphrodite. À l'aspect de ces charmes, les soldats sortirent leurs vits concupiscent. (*Pr III*, 929)

Être « complet », « beauté admirable », « hermaphrodite » : peut-on se permettre de penser que le poète définit là l'humain entier, c'est-à-dire d'une beauté androgyne, bi-valant dans sa sexualité et profondément amoral. Seule, sa mort horrible, parodie de la crucifixion, le rachète. Dans son monumental ouvrage, *Apollinaire et ses récits*, Daniel Delbreil affirme : « Apollinaire s'interroge sur la nature de l'être masculin mais aussi questionne sans cesse la "nature féminine"¹ ». C'est le cas au chapitre VII du roman qui en compte neuf, lorsqu'apparaît un des personnages les plus fascinants du récit :

Alors arriva une dame de La Croix-Rouge vêtue d'un gracieux sur-tout écru et le brassard au bras droit.

C'était une fort jolie fille de la noblesse polonaise. Elle avait une voix suave comme en ont les anges [caractère asexué] et en l'entendant, les blessés tournaient vers elle leurs yeux moribonds croyant apercevoir la madone.

Elle donnait à Mony des ordres secs de sa voix suave, il obéissait comme un enfant, étonné de l'énergie de cette jolie fille et de la lueur étrange qui jaillissait parfois de ses yeux verts.

De temps en temps, sa face séraphique devenait dure et un nuage de vices impardonnables semblait obscurcir son front. Il paraissait que l'innocence de cette femme avait des intermittences criminelles. (*Pr III*, 940)

Rappelons les origines polonaises de Guillaume Apollinaire : y aurait-il dès ces premiers mots un double portrait aisément lisible du poète en prophète, et de sa mère Angelica ? Ce portrait, on ne peut plus poétiquement formulé, constitue celui d'un être ambivalent tant par ses caractères physiques que par sa moralité. Infirmière, elle se

1. Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, op. cit., p. 460.

révèle plus loin être une « goule », un vampire buvant le sang des blessés et jouissant de ces actions innommables. Mais la cruauté de ce vampire n'est pas gratuite et celle-ci se justifie comme dans les contes où les princes ont été transformés en crapauds par de mauvaises sorcières qui leur ont fait payer les erreurs ou les révoltes de leurs parents :

« Je suis, dit-elle la fille de Jean Morneski, le prince révolutionnaire que l'infâme Gourko envoya mourir à Tobolsk.

« Pour me venger et pour venger la Pologne, ma mère, j'achève les soldats russes. Je voudrais tuer Kouropatkine et je souhaite la mort des Romanoff. [...]

« Ces fureurs patriotiques ont agi sur mes sens et mes passions les plus nobles ont cédé à celles de la cruauté. Je suis cruelle, vois-tu comme Tamerlan, Attila et Ivan le terrible. J'étais pieuse autrefois comme une sainte. Aujourd'hui Messaline et Catherine ne seraient que de douces brebis auprès de moi. » (*Pr III*, 941-942)

En résumé, cette femme par son tempérament, est devenue homme à cause de l'injustice et de la cruauté et agit en homme à son tour. Or, Mony, à la fin du chapitre, va trouver dans cette femme sans nom, « cette exquise putain », son double, sa moitié, son idéal féminin et l'exprimer en des termes que l'on peut lire comme une confession intime des aspirations amoureuses, politiques et éthiques du poète :

— Il est vrai, dit la Polonaise, que mes compatriotes sont des gens peu folâtres, mais qu'on leur rende leur patrie, qu'on les laisse parler leur langue, et la Pologne redeviendra le pays de l'honneur chevaleresque, du luxe et des jolies femmes.

[...] Femme charmante, disait Mony, échangeons notre foi avec nos âmes.

— Oui, disait-elle, nous nous épouserons après la guerre et nous remplirons le monde du bruit de nos cruautés.

— Je le veux, dit Mony, mais que ce soit des cruautés légales.

— Peut-être, as-tu raison, dit l'ambulancière, il n'est rien de si doux que d'accomplir ce qui est permis.

Là-dessus, ils entrèrent en transe, se pressèrent, se mordirent et jouirent profondément. (*Pr III*, 942)

Daniel Delbreil affirme encore :

Les héros les plus marquants de l'univers apollinarien sont ceux qui portent fièrement les marques premières de leur sexe biologique, qui sont, comme Macarée et Culculine, Croniamantal ou Horace Tograth, les types mêmes de leur sexe, mais qui, par leur corps, par leurs vêtements,

par leur nom, pour leurs actes et leurs rôles, activement ou passivement, matériellement ou symboliquement, arborent aussi les traits et les signes de l'autre sexe. Ces héros du sexe, à quelque niveau qu'on les étudie, sont des êtres mixtes, c'est-à-dire de lieux de confrontation inscrits dans un régime « polémique » : non pas les héros de l'indifférenciation mais des figures d'hyperbolisation et surtout d'oxymoron¹.

Il faudrait encore de nombreuses pages pour venir à bout de l'analyse de la totalité des identités, des actes et des paroles de la foule bigarrée des personnages qui évoluent dans ce roman.

La lecture de cette œuvre, inclassable et baroque, des premières années du ^{xx}e siècle, met en scène et en jeu nombre des questionnements et de comportements particulièrement vivaces dans nos sociétés contemporaines et peut-être depuis longtemps, peut-être depuis toujours. Il questionne, avec une clairvoyance qui étonne encore, la nature masculine et féminine, ses constructions culturelles, ses ambivalences : ce qu'aujourd'hui nous appelons la question transgenre, le refus des normes imposées, de l'attribution définitive des personnes à un genre sexuel ou biologique, l'acceptation de l'homosexualité, de la bi-sexualité ou d'autres formes de sexualité comme constitutives de l'humanité comme du règne animal en général, la parité et l'égalité hommes/

femmes, la toxicité et la domination masculines, la perversion narcissique, le droit des hommes à exprimer leurs émotions, le droit des femmes à se comporter en hommes, le refus de la virilité destructrice et avilissante, le droit aux minorités d'exister hors de tout empire qui nie leur particularités, la visibilité de toutes les ethnies, le droit au franchissement des frontières, le cosmopolitisme jugé si dangereux par certains. Parallèlement à un catalogue amusé des pratiques dites perverses, il s'agirait de voir en cette œuvre, comme le formule Louis Perceau un « roman de l'amour moderne dans une forme parfaitement littéraire² ». Le paradoxe réside dans le fait que cette modernité s'inscrive dans un roman dit « de genre », genre particulièrement « genré ». Si ce n'était déjà souvent fait, nous inviterions les lecteurs et surtout les lectrices, et surtout les plus promptes à remettre en question un certain nombre d'œuvres, et leurs auteurs avec, à s'emparer sans tarder des *Onze Mille Verges* de Guillaume Apollinaire.

1. Daniel Delbreil, *Apollinaire et ses récits*, op. cit., p. 469.

2. Louis Perceau, *Bibliographie du roman érotique*, notice des *Onze Mille Verges*, cité dans *Pr III*, p. 1319.

Les Onze Mille Verges sur scène

Claude Debon

NOTE LIMINAIRE

Ce texte a été écrit en 2012 pour préfacier une édition des Onze Mille Verges par les éditions In cauda. Rappelons que le texte avait été mis en scène en mars 2011 par Godefroy Segal et interprété par la Compagnie In Cauda. L'édition devait être illustrée par Barbara Ferraggioli. Malheureusement le projet n'aboutit pas. J'ai donc supprimé les allusions aux illustrations. Il m'a paru que cette préface inédite ne serait pas déplacée dans l'ensemble présenté au colloque de Stavelot en septembre 2025 intitulé « Apollinaire et les genres » et où, logiquement, a été abordé le texte des Onze Mille Verges. Je me suis contentée d'y préciser quelques références.

C. D.

Mettre en scène les *Onze Mille Verges* ! Faire voir et entendre publiquement ce qu'on n'a pas permis de lire pendant plus de soixante ans de clandestinité ! Il y faut de l'audace, voire de la témérité. Aussi le spectacle conçu et mis en scène par Godefroy Ségall est-il interdit aux moins de 18 ans, qui s'ils en ont envie se délecteront sans même se cacher d'un texte paru dans la bibliothèque de la Pléiade en 1993.

Mais qu'est-ce au juste que ce livre à la réputation sulfureuse, qui comble de joie certains admirateurs d'Apollinaire et gêne les autres, amoureux de la veine élégiaque du « Pont Mirabeau » et de « La Chanson du mal-aimé » ?

Et d'abord ce roman érotique publié sans nom d'auteur et maintes fois réédité sous le manteau, révélé à un public choisi seulement en 1968, année permissive, puis en 1970, grâce au courage de Régine Deforges, bientôt suivie de Jean-Jacques Pauvert, ce roman donc est-il bien d'Apollinaire ? Cela ne fait aucun doute : le soin avec lequel il le cache dans son appartement, par crainte de poursuites policières comme sans doute d'une lecture qu'en pourraient faire ses proches, en serait déjà un indice, n'étaient les innombrables détails qui tissent des

liens avec l'ensemble de son œuvre, jusqu'à une signature reconnaissable par les intimes : G.A., relayé par ce bouchon d'*Apollinaris* qui saute au chapitre IV.

Il y a plus : *Les Onze Mille Verges* sont le premier livre publié par Apollinaire, comme l'avait déjà noté Toussaint Médecin-Molinier alias Pascal Pia dans sa *Postface* à l'édition de 1968. On a tendance à l'oublier. On pense généralement que le premier livre publié par Apollinaire fut *L'Enchanteur pourrissant*, fin 1908, ouvrage d'ailleurs non dénué d'érotisme. Il est piquant de saluer l'entrée en littérature, clandestine il est vrai, mais connue des amis très proches, comme Picasso, d'Apollinaire en hospodar autoproclamé prince, sous les traits de Mony Vibescu, un Roumain à qui il faut seulement supprimer une lettre pour qu'il devienne Romain, comme Apollinaire, né dans la capitale italienne. Son autre avatar Croniamantal, dans *le Poète assassiné*, entretiendra avec lui quelques rapports, dont le moindre n'est pas le tombeau final érigé par de pieux amis.

Bien que défendues par des grandes plumes, celle d'Aragon en premier qui en préface en 1930 une réédition, *Les Onze Mille Verges* sont généralement classées dans la catégorie des « œuvres alimentaires ». C'est ainsi qu'on se débarrasse à bon compte de livres embarrassants. Car le livre contient une telle accumulation d'horreurs que beaucoup de lecteurs même acquis à l'érotisme s'en détournent avec dégoût. Sauf si l'enchérissement, le grossissement, l'accumulation, les performances, l'excès en tout genre, joints à un parfum proprement apollinaire qui allie jeux de mots (le premier dès le titre), comique de situation, dialogues hauts en couleur réjouissent tant le lecteur qu'il se met à considérer ces exploits comme des gags. Car bien que le modèle de Sade soit convoqué dans la notice destinée à vanter les mérites de l'ouvrage, au moins inspirée sinon écrite par Apollinaire lui-même, *Les Onze Mille Verges* évoquent moins le style du Divin Marquis que l'esprit de liberté qui règne dans ses propos. Les œuvres de Sade n'ont généralement rien de comique. Elles sont même perversément moralisatrices : ne faites pas les monstruosité que je vous décris. Rien de tel chez Apollinaire : le rythme même des récits concilie pornographie et exultation. Même criminel, *coitus non tristis est*.

Mais quand même, dira-t-on, il faut être fou ou vicieux ou malade pour inventer de pareilles ignominies relevant la plupart du temps moins de Sade que du sadisme (mais le masochisme n'est pas absent) : du meurtre accidentel à l'assassinat d'enfants en passant par le viol d'un nourrisson, l'inceste, l'anthropophagie, la nécrophilie, le tout

agrémenté de descriptions précises et nommées de toutes les manières de se livrer à l'acte sexuel, de toutes les positions : un vrai manuel à l'usage des amateurs.

La surprise sera moindre pour ceux des lecteurs qui auront déjà lu d'autres livres, sérieux, scientifiques, dans lesquels tous ces comportements sont étudiés par des savants. Tel est le cas d'un livre qu'Apollinaire connaissait, *Psychopathia sexualis* du Dr von Krafft-Ebing, traduit en français en 1895 sous le titre *Étude médico-légale, « Psychopathie sexuelle », avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*.

Dans sa notice sur Sade, Apollinaire cite clairement Krafft-Ebing et la « psychopathie sexuelle », en reprenant les commentaires d'Eugen Duehren : « Pour le docteur Duehren, cet ouvrage est capital [*Les 120 journées de Sodome*], non seulement dans l'œuvre du marquis de Sade, mais même dans l'histoire de l'humanité. On y trouve une classification rigoureusement scientifique de toutes les passions dans leurs rapports avec l'instinct sexuel. L'écrivain, le marquis de Sade y condensait toutes les théories nouvelles et y créait aussi, cent ans **avant le docteur Krafft-Ebing, la psychopathie sexuelle.** » (OEC III, p. 806.)

Cette connaissance est confirmée par Mihailo Pavlovic, dans son article : « *Les Onze Mille Verges* et la flagellation », *Naissances du texte apollinarien*, Que Vlo-ve ?, 2^e série, septembre 1983. Sur une fiche bibliographique conservée à la BnF (f° 137) il a trouvé plusieurs références à la flagellation, dont : ***Psychopatia sexualis* / Dr K. von Ebing** T^d 86 543. Si 86 désigne l'année de la première version, il s'agirait du texte en allemand, avec des passages en latin, qu'Apollinaire était capable de parcourir dans ces langues. Le texte a été traduit en français en 1895 sous le titre *Étude médico-légale, « Psychopathie sexuelle », avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle*. Notons encore que le terme de « psychopathie » appartient en propre à Krafft-Ebing et que ce livre écrit par un savant était d'abord destiné aux médecins légistes et aux magistrats.

Peter Read, dans son article « *Les Onze Mille Verges*, livre secret, livre ouvert », in *Apollinaire à livre ouvert*, Université Charles de Prague, 2004, rappelle dans une note qu'Apollinaire emploie à propos de Sacher-Masoch l'expression de « psychopathie sexuelle » (p. 172, note 10) avec la référence à *Pr I*, 422, c'est-à-dire à *La Femme assise* : « **Son histoire ressortit à la psychopathie sexuelle.** » Mais cette allusion n'est pas développée. L'expression était pourtant encore présente dans une lettre à Madeleine, le 14 septembre 1915, lorsque, disant

son adoration pour les pieds de sa fiancée, le poète se défend d'« aimer les pieds par-dessus tout et partant les chaussures » : « Je n'ai certes pas ce défaut qui ressortit à la psychopathie sexuelle » (*Lettres à Madeleine / Tendre comme le souvenir*, Gallimard, p. 169). Toutes ces occurrences ne laissent aucun doute sur l'origine de cette expression, pas usitée à l'époque.

Absolument tous les actes monstrueux présents dans *Les Onze Mille Verges* sont répertoriés dans cet ouvrage. Non seulement ce qui dérange la plupart d'entre nous, comme la défécation et la coprophagie, mais le pire, comme les brutalités sur un cadavre, le dépècement et la fouille dans les entrailles. Oui, c'est ainsi que sont les hommes, et Apollinaire ne fait que cataloguer comme l'ont fait Sade et Krafft-Ebing « les bizarres penchants qu'inspire la nature ». Sauf qu'il ne le fait pas en savant, mais en poète rabelaisien. Un seul exemple : des deux mètres de boyaux qu'il a tirés du ventre de Mariette, morte par accident, Cornabœux se fait une « ceinture de sauvetage »...

Ainsi ce n'était pas du délire. Plutôt un exercice de plume destiné à exploiter des talents de conteur, un goût du vocabulaire, et un jeu risqué avec des sujets tabous. Cependant, impossible de nier à un autre niveau l'implication personnelle de l'auteur dans son récit. Les personnages de l'ambulancière polonaise et de Florence, la femme du capitaine Katache, ne peuvent pas ne pas évoquer respectivement la mère et la mal-aimante ou ressentie comme telle Annie Playden. Le traitement qu'elles infligent et qui leur est infligé par le narrateur laisse sans voix. Apollinaire s'opère sans anesthésie de ses sentiments et plus encore de son ressentiment à l'égard des femmes, et surtout de la première de toutes, la mère. Mony tombe sur le ventre de la polonaise, joue du tambour sur ce même ventre : « Finalement le ventre creva ». De « *ventrem ferre* », être enceinte, à « *ventrem feri* », frappe au ventre, comme le demanda la redoutable mère Agrippine au moment d'être tuée sur ordre de son fils, encore un jeu de mots latent qui ne relève plus tout à fait du registre rabelaisien...

Florent Fels appelait paraît-il de ses vœux l'« admirable film » qu'on aurait pu tirer des *Onze Mille Verges*. Par une coïncidence qui ne peut tenir que du hasard objectif, le Collège de 'Pataphysique a sorti des enfers le 18 mai 2012 deux films « occultés depuis vingt-cinq ans », *Les Onze Mille Verges* et *Justine*. La BD par ailleurs n'a pas manqué le sujet. Personne ne songeait au théâtre...

J'ai eu le plaisir d'assister à la création de la pièce par la troupe *In cauda* en mars 2011 à l'Estaminet de Magny-le-Hameau. Comment rester fidèle à des descriptions d'une précision anatomique, d'une crudité, d'une violence allant *crescendo* au fil des pages ? Le public n'en avait aucune idée. L'invention seule le permettait. Une scène formée d'un « dispositif trifrontal et décor sur un plateau de dimensions minimales 8 m de profondeur x 8 m d'ouverture » enferme les protagonistes dans une cage de plastique qui les sépare des spectateurs. Barrière symbolique de l'interdit, barrière commode qui protège des projections spermatisques et autres. Dans ce huis clos quatre personnages : des filles. Un accessoire bien placé permet *ad libitum* de changer de personnage. Et que la fête commence.

La fête, c'est d'abord le texte d'Apollinaire tel qu'il est dit et représenté. Priver le spectacle du texte aurait immédiatement conduit à la pornographie pure et dure, pour laquelle les films X sont prévus. En revanche, son respect scrupuleux le donne à savourer dans son inventivité verbale. L'excès omniprésent le fait immanquablement, quelle que soit l'horreur du sujet abordé, basculer dans le comique. Il fallait donc un narrateur, en l'occurrence une narratrice, qui donnât d'abord à entendre ce que les personnages font avec frénésie et une distance en quelque sorte structurelle : comme les baisers de cinéma sont de faux baisers, les coïts et emmêlements divers exhibent leur facticité grâce à des outres pleines de liquides prêts à jaillir ou du (faux) chocolat destiné à enduire les corps d'une substance que cinq lettres suffisent à évoquer. Ajoutons que le simple fait d'entendre dans un espace public de telles énormités crée une tension que le spectacle est chargé de ... décharger. On rit.

Il ne s'agit pas d'une lecture *in extenso* des *Onze Mille Verges*. Le texte est relativement long. Il fallait le réduire. Cependant seules des coupures ont été pratiquées, répondant à différentes contraintes : non seulement la longueur, mais le souci de ne pas créer de trop grandes discordances entre les descriptions et le décor forcément simplifié de la cage. Souvent Apollinaire met en scène les lieux où se déroulent les ébats érotiques et il décrit précisément les femmes qui les animent, avec un grand souci de la variété, quasi ethnologique. Les quatre actrices, toutes charmantes, ne peuvent assumer de tels changements à vue. Quelques descriptions sont gardées, comme la célèbre évocation des bords du Rhin, qui suffit à identifier l'auteur longtemps resté anonyme. Il était facile de découper le texte en dialogues. Toutes les répliques sont empruntées à l'original, à l'exception de quelques cris

collectifs arrachés par l'excès de bonheur ou exceptionnellement d'un ajout. « Toutes » ou « Les deux » sont les rares intrusions du metteur en scène qui désignent non les personnages du roman mais les actrices de la pièce. Il y a d'autres coupures, plus importantes au fur et à mesure que la pièce avance. Pour resserrer la représentation autour d'une unité de lieu et d'action, en gardant la contrainte des quatre personnages, des tableaux sont substitués aux chapitres et bientôt s'en écartent. Sont ainsi sacrifiés en particulier une scène au bordel de Port-Arthur avec de nombreux nouveaux personnages, une scène de zoophilie, de flagellation, de viol d'un enfant, l'achèvement d'un homme-tronc, difficile en effet à mettre en scène. La suppression la plus importante est celle de l'histoire du capitaine Katache et de Florence, récit dans le récit introduisant d'autres protagonistes. Aussi la pièce ne met-elle pas l'accent sur cette autobiographie fantasmatique en forme de règlement de comptes.

Oui, comme le dit Godefroy Segal, Apollinaire, avant le pâle mot d'ordre de Breton, a tout lâché. Loin d'être seulement une œuvre alimentaire, ce qu'on espère qu'elle fut aussi, car le poète était pauvre, *Les Onze Mille Verges* sont un exorcisme, une manière de se libérer des démons qui rôdent autour de l'amour et l'empoisonnent. Une œuvre de salut privé et peut-être public, au fond.

2012-2025

Quatrième partie
Extensions du genre

« Art féminin » et « arts de la femme » dans les écrits critiques d'Apollinaire

Daniel Delbreil

En tant que journaliste attentif aux évolutions de son époque, mais aussi en tant que dramaturge (dans *Les Mamelles de Tirésias*) ou romancier (dans *La Femme assise*), Apollinaire a été sensible à ce phénomène marquant du tournant du siècle : la place et le rôle grandissants des femmes dans la vie sociale en France. En tant que critique d'art ou critique littéraire, il a pris acte de, mais aussi salué, l'émergence dans le monde artistique d'un grand nombre de femmes artistes de grande qualité, qu'elles soient notamment femmes de lettres ou « peintresses » : « Notre époque a permis aux talents féminins de s'épanouir dans les arts et dans les lettres » a-t-il écrit. Et il n'a pas hésité à affirmer : « Les femmes apportent dans l'art comme une vision neuve et pleine d'allégresse de l'univers » (*Pr II*, 34)¹.

En effet, au-delà d'un simple constat d'ordre sociologique, Apollinaire s'est particulièrement intéressé à un certain nombre de personnalités artistiques féminines parmi les plus affirmées (et pas simplement à celles avec lesquelles il pouvait avoir une proximité personnelle ou affective)². Elles « ont droit », dit-il, non seulement à « notre attention » mais « souvent à notre admiration » (*Pr II*, 420). Implicitement ou explicitement, se sont posées pour lui, dans ses écrits sur l'art, de nombreuses questions. Ces femmes artistes doivent-elles faire l'objet d'un traitement critique particulier ? Pour évaluer ces créatrices et juger leurs œuvres, faut-il prendre en compte le critère de féminité, ou bien faut-il « oublier » la femme pour ne voir que l'artiste ? Plus généralement, en quoi consisteraient cette féminité et une éventuelle spécificité féminine dans l'art ? Existe-t-il un « art féminin » avec des caractéristiques propres ?

-
1. « Plus qu'à aucune autre époque, les femmes exercent aujourd'hui leur ingéniosité artistique » (*Pr II*, 414).
 2. « Notre époque, de même qu'elle a permis aux talents féminins de s'épanouir dans les lettres, produit dans les arts un certain nombre de personnalités qui ne sont pas négligeables » (*Pr II*, 443).

Au-delà de ces interrogations premières que nous avons traitées dans un article paru en 2014 et que nous ne reprendrons pas ici en détail¹, Apollinaire se pose d'autres questions sur les femmes artistes, des questions qui vont révéler quelques attitudes parfois moins flatteuses de la part du critique : les femmes, qui peinent à exercer leurs talents dans tous les secteurs artistiques, ont-elles des domaines privilégiés ? Existerait-il des arts plus accordés à elles et dans lesquels elles seraient plus à l'aise : bref, des « arts pour les femmes », voire des « arts de femmes » ?

Les différentes réponses d'Apollinaire, nuancées ou péremptoires, sympathisantes ou ironiques, attendues ou surprenantes, montrent de toute façon à quel point il est difficile pour un critique homme d'échapper aux *a priori* et aux représentations figées de son époque.

I. APOLLINAIRE ET L'ART AU FÉMININ

Apollinaire, chroniqueur d'une émergence troublante

Apollinaire se retrouve donc face à un « phénomène nouveau et dérangeant² » pour une société artistique (littéraire ou picturale) dominée, ne serait-ce que quantitativement, par les hommes. Par obligation professionnelle, et par honnêteté intellectuelle, il doit en rendre compte. Il perçoit le changement de statut de ces femmes artistes de plus en plus autonomes. Certes, le critique, par la voix de Louise Lalanne, peut encore mettre en relation les œuvres de certaines femmes de lettres avec celles de leurs maris (c'est le cas pour Lucie Delarue-Mardrus ou, plus positivement, pour Jane Catulle-Mendès) mais il salue volontiers celles qui s'émancipent, comme une Colette se délivrant de la tutelle de son mari Willy. Dans les arts plastiques, les femmes ne sont plus seulement des modèles, des muses ou de simples accompagnatrices (même s'il y a souvent une « proximité » physique avec les artistes hommes) ; les plus talentueuses d'entre elles, tout en intégrant les apports des grands maîtres masculins (à l'image de l'art d'une Marie Laurencin « issu de ceux de Matisse et de Picasso », *Pr II*, 35), affirment leur style propre et leur qualité de créatrices authentiques. Et Apollinaire salue bien volontiers des couples d'artistes où

-
1. « Apollinaire et les peintresses », revue *Apollinaire* 15, 2014, p. 45-58 (v. en particulier les pages 46-49).
 2. Nous avons analysé sous cet intertitre les aspects sociologiques de l'émergence des peintresses dans notre article « Apollinaire et les peintresses » (art. cit.).

l'homme et la femme, dans leurs différences comme dans leurs similitudes, sont sur un pied d'égalité (Robert et Sonia Terck-Delaunay, Michel Larionov et Nathalie Gontcharova¹, par exemple).

Ces femmes artistes ont, au tournant du siècle, la possibilité d'exposer leurs œuvres, profitant de la multiplication des structures d'accueil ; elles s'organisent en « Unions » ou même en « Syndicat² » ; elles peuvent avoir des expositions ou des Salons « féminins » spécifiques comme « L'exposition des "Unes" » (*Pr II*, 265) ou le « Salon des femmes peintres et sculpteurs » auxquels Apollinaire peut consacrer des chroniques entières et dans lesquelles il multiplie les noms, les références aux domaines d'activité et les types de réalisations de ces artistes (*Pr II*, 274 ou 414-416). Parallèlement, elles ont leurs « entrées » dans les structures consacrées et institutionnalisées comme les quatre grands Salons parisiens qui, *de facto*, sont mixtes³. Et il faudrait ajouter les galeries d'art de plus en plus nombreuses dans la capitale, et qui leur font bon accueil.

Ces femmes qui exposent, s'exposent inévitablement aux critiques, et en particulier aux critiques « masculines ». Apollinaire laisse entendre parfois qu'il est difficile pour un homme de parler des œuvres des femmes : le risque d'indélicatesse, voire de muflerie est présent, ce qui serait une grave faute dans un monde artistique parisien qui se veut policé et courtois. On sait qu'en matière littéraire il s'est amusé pendant quelques mois⁴ à céder la parole à son double féminin, Louise Lalanne, pour parler notamment... des hommes qui parlent des femmes de façon parfois peu élégante (en l'occurrence MM. Jean de Bonnefon et Jules Bertaut)⁵. « Elle » affirme que si l'éreintement brutal et direct, l'ironie et la causticité masculines seraient malvenus, d'autres formes plus larvées de dénigrement sont possibles comme « des éloges sans conviction » ou bien la galanterie contrainte et affectée fruits d'un « parti pris d'homme du monde [...]

-
1. Voir, par exemple, le compte rendu, en juillet 1914, de l'« Exposition Nathalie de Gontcharova et Michel Larionov » (*Pr II*, 798-800).
 2. Par exemple, l'« Union des femmes peintres et sculpteurs » (*Pr II*, 414-6 et 514-5) ou le « Syndicat des artistes femmes et sculpteurs » (*Pr II*, 131-132).
 3. Apollinaire souligne malicieusement que même « À l'exposition des "Unes", Galerie Beaudouin, on voit aussi quelques toiles des "Uns" » (*Pr II*, 265).
 4. De janvier à novembre 1909 dans *Les Marges*.
 5. Dans l'article « La littérature féminine jugée par deux hommes » (*Pr II*, 929-931).

mais sans parti pris critique » (*Pr II*, 931). C'est bien en tant que femme que Louise Lalanne se donne le droit de juger la « littérature féminine » et notamment celui d'être « rosse » (*Pr II*, 933) à l'encontre, par exemple, de Colette Willy ou de Mme Marcelle Tinayre (*Pr II*, 931-933). De plus, elle montre par ses propos que pourrait exister, parallèlement à la « littérature féminine », une « critique littéraire féminine » spécifique. Louise Lalanne donne une idée de sa « méthode » critique et de ses critères (délibérément subjectifs et affectifs) dès sa première chronique (*Pr II*, 919).

Apollinaire veille constamment à se démarquer de ses collègues critiques masculins et, dans le domaine des arts plastiques, il n'a recours à aucun masque pour livrer son sentiment sur les femmes artistes¹. Se dégage globalement de ses jugements une empathie véritable qui se traduit par une réelle volonté de soutien et par un effort de compréhension de leur art, ce qui ne l'empêche pas d'exprimer certaines réserves sur quelques travers féminins récurrents. Et ses commentaires ne sont pas exempts alors d'un certain paternalisme ou de cette « mondanité » condescendante qu'il dénonce volontiers chez ses confrères...

Art féminin et féminité des œuvres

Quand il s'agit de définir « l'art féminin » et ses caractéristiques, le discours apollinarien est souvent assez flottant, marqué par la récurrence de concepts peu précis et peu explicités liés le plus souvent à la notion de sensibilité (avec une étonnante prolifération lexicale où dominent les idées de délicatesse, de finesse, de souplesse, de tendresse, de « simplicité naturelle », de fraîcheur, d'élégance, de raffinement, de bon goût, etc.)². Le critique prend soin néanmoins de souligner que cette « délicatesse nouvelle » propre à l'art féminin « n'a aucun rapport avec la mièvrerie » et qu'il peut manifester « une certaine bravoure » (*Pr II*, 426) : un concept qui serait proche de caractéristiques traditionnellement masculines comme la vigueur, la fermeté,

1. « Je ne suis pas de ceux qui méprisent à l'avance les œuvres des femmes et surtout des femmes françaises. Je suis d'avis que leur influence dans les arts sera bienfaisante. Je compte sur leur goût [...] » (*Pr II*, 272).
2. Sur cette question, v. notre livre *Apollinaire et la sensibilité* et en particulier la troisième partie « La sensibilité artistique » (Honoré Champion, coll. Littérature de notre siècle, n° 88, septembre 2026).

l'énergie ou la force. Certaines des qualités *a priori* féminines semblent pouvoir être partagées ; elles ne seraient pas l'apanage des seules femmes artistes mais celles de tout artiste, femme ou homme. En fait, la « sensibilité » est accordée assez équitablement par Apollinaire aux artistes des deux sexes et serait moins « genrée » que, par exemple, le charme ou la grâce¹. Il se montre cependant particulièrement attaché à ces deux dernières qualités, par exemple à la légèreté « charmante et gracieuse » des formes dans les tableaux de Marie Laurencin, en particulier de ses arabesques « dansantes ».

De toute façon, pour Apollinaire, la « féminité » (qu'il a du mal à cerner mais qu'il ressentirait intuitivement) est souhaitable, et même nécessaire, dans les œuvres des femmes artistes. Et c'est en priorité ce qu'il avoue y rechercher. À cet égard il salue, par exemple, les productions de Marie Cassat qui permettent, selon lui, de « mesurer la sensibilité plastique des femmes » (*Pr II*, 761) ; et c'est pour cela aussi qu'il est sensible à la « grâce » de Madeleine Lemaire : « Sa personnalité de femme apparaît toujours dans ses ouvrages et leur donne beaucoup de charme [...] » (*Pr II*, 463). Il peut même dire, à propos du Salon, au Grand Palais, de l'Union des femmes peintres et sculpteurs qui « représente toutes les tendances de l'art féminin d'aujourd'hui » : « On préférerait peut-être moins de science, moins d'habileté et plus de féminité » (*Pr II*, 534).

Mais en quoi consisterait exactement la féminité dans l'art ? Les critères restent vagues. En peinture, elle ne se manifesterait pas spécialement par les sujets traités, ni par les types de tableaux (natures mortes, portraits, paysages, scènes d'intérieur sont des micro-genres pratiqués aussi bien par les hommes que par les femmes). La féminité doit être recherchée ailleurs, dans la façon dont ces sujets sont traités, dans un « style » particulier, dans la façon dont les tableaux sont empreints d'un type de sentiment qui n'appartiendrait qu'aux femmes. Par exemple, Apollinaire évoque parfois le sens « maternel », non pas tant dans les sujets (Marie Cassat « n'a pas été malgré les apparences un peintre de la maternité », *Pr II*, 463) que dans l'émotion à l'origine de l'œuvre ou dans celle qu'elle produit chez l'autre. Ainsi, à propos d'un roman de Renée d'Ulmès très apprécié par Louise Lalanne, on peut lire : « [...] on y trouve de la sensibilité, de l'amour et de la

1. « [...] les artistes féminins actuels [...] détiennent seuls le secret charmant de la grâce [...] » (*Pr II*, 426).

femme, plus que la femme : la mère » (*Pr II*, 933). À l'inverse, « la » critique peut dire que les qualités de Jane Catulle-Mendès, « sa sensibilité d'amante et de mère n'ont rien à voir avec [son] talent verbal » (*Pr II*, 928).

La féminité artistique se définirait-elle essentiellement par opposition à son contraire, la virilité ? En tout cas, Louise Lalanne fustige ces trop nombreuses femmes de lettres qui lui « font l'effet de s'efforcer à paraître des hommes. Je les trouve trop peu femmes » (*Pr II*, 921)¹. De toute façon, pour Apollinaire, l'art féminin doit se distinguer de (et ne doit pas tenter de ressembler à) l'art des hommes. Néanmoins, le critique ne reste pas figé dans ce système binaire, suggérant que le féminin et le masculin peuvent, dans l'art, s'unir étroitement. Et de multiplier les exemples de cette complémentarité avec notamment Marie Laurencin qui, préservée des « défauts virils », « douée du plus grand nombre possible de qualités féminines » (*Pr II*, 107), sachant « exprimer [...] une esthétique entièrement féminine » (*Pr II*, 34), n'est pas dépourvue cependant (et c'est ce qui fait son originalité) de qualités « viriles » : « Son art est plus mâle que celui des autres femmes qui s'adonnent aux arts plastiques. Et cette virilité idéale s'allie à une grâce, un charme qu'on ne trouverait pas ailleurs » (*Pr II*, 143)².

Des femmes artistes « dans tous les domaines » ?

Cette féminité, à la fois spécifique et composite, se manifeste-t-elle dans tous les arts ? C'est, implicitement, poser la question, sous-jacente mais préalable, de la présence ou de l'absence des femmes dans certaines disciplines. Peut-on, à l'époque, être femme artiste, et donc « poète dans tous les domaines » (*Pr II*, 950) ? Les pesanteurs sociales sont toujours très fortes qui conditionnent ou limitent leur accès à certaines pratiques artistiques. De ce fait, Apollinaire s'intéresse en priorité, et c'est logique, aux arts les plus largement ouverts aux femmes (et dans ces deux domaines, il y a parfois pléthore...) : les arts plastiques (avec leurs formes multiples, et surtout la peinture) ainsi que la littérature (elle aussi, avec toutes ses variétés génériques et stylistiques). Il ne néglige pas cependant d'autres domaines moins

1. On sait qu'à cette époque certaines femmes de lettres choisissent d'écrire sous des noms d'homme.
2. D'autres femmes artistes bénéficieraient de ce don « viril », comme Mme Jouclard (au « talent viril », *Pr II*, 415) ou Mme Halicka (aux « dons virils et réalistes », *Pr II*, 655).

« fréquentés » par les femmes artistes ; et il laisse entendre que certains arts leur seraient plus étroitement accordés.

En peinture, les femmes qui exposent dans les Salons et les galeries sont en si grand nombre que le critique, souvent, se contente d'en dresser la liste, se borne, sans commentaire, à donner une multitude de noms. Cependant, seules quelques-unes s'inscrivent pleinement dans cet art majeur par excellence. Le texte de référence à cet égard serait l'article du *Petit Bleu* sur « Les Peintresses » (5 avril 1912 ; *Pr II*, 443-447) qui sera repris partiellement dans la section « Peintres nouveaux » des *Méditations esthétiques. Les Peintres cubistes* à propos de Marie Laurencin (*Pr II*, 34-35 et 38-39). Pour Apollinaire, les femmes peintres se sont trop longtemps, trop souvent limitées à certaines techniques (par exemple, l'aquarelle, de préférence à la peinture à l'huile), à certains types de « sujets », à certains micro-genres picturaux. Les « peintresses » nouvelles (à bien distinguer, selon le critique, de la masse des « femmes qui peignent ») sortent de ces cadres étroits en manifestant ambition, créativité, audace et force ; elles contribuent à un renouvellement et à un enrichissement précieux de l'esthétique contemporaine.

En littérature, les « écrivaines » sont également très nombreuses et, inévitablement, de qualité inégale. Apollinaire les évoque, commente leurs œuvres en tant que critique littéraire exigeant, même quand il ne se déguise pas (ou plus) en Louise Lalanne¹. Il ne tarit pas d'éloges sur un certain nombre de poétesses (Jane Catulle-Mendès, Renée Vivien, par exemple) ou d'auteur(e)s de romans, un genre très apprécié par le lectorat féminin², mais qui verserait souvent, sous une plume féminine, dans la facilité et dans des complaisances « psychologiques³ ». On peut noter également qu'Apollinaire ne mentionne guère de dramaturge femme. À son époque, les « femmes de théâtre » sont

-
1. Rappelons qu'il a tenu une « Chronique des romans » dans *L'Intransigeant* pendant plusieurs mois (mars 1908-avril 1909).
 2. Apollinaire ne se penche guère sur une éventuelle spécificité du lectorat féminin, parallèlement à celle de l'écriture féminine. À noter que s'il s'intéresse à la création féminine, il laisse globalement de côté la question de la « réception » par les femmes de l'œuvre d'art. Il s'en amuse cependant dans une saynète du 10 octobre 1912 qui présente deux femmes (Louise et Germaine) commentant, positivement et négativement, des œuvres cubistes (*Pr II*, 486-487).
 3. V. le livre de Laurence Campa *Apollinaire critique littéraire*, Honoré Champion, 2002, et notamment la section « La littérature féminine », p. 155-161.

avant tout les comédiennes (et il peut, évoquant une exposition de « Portraits d'actrices », donner la liste des plus célèbres, *Pr II*, 743¹). Il est vrai que, pour les arts de la scène, l'« art féminin » atteint parfois au grand art : c'est le cas pour la danse telle qu'elle est magnifiée par une Loïe Fuller et par sa danse serpentine², laquelle inspire la peinture féminine nouvelle qui devient elle-même « serpentine » (*Pr II*, 30-39 et 446-447).

Apollinaire ne relève pas de présence féminine dans certains arts qui seraient, sinon interdits aux femmes, du moins « désertés » par elles. Par exemple, il ne parle guère (et ce silence serait révélateur de son manque d'intérêt en ce domaine) de femmes musiciennes, compositrices³. Il évoque aussi des arts traditionnellement masculins mais en voie de conquête par les femmes, comme, par exemple, la sculpture⁴. Il souligne que les « Salons féminins » accueillent à la fois peintresses et sculptrices et il ne manque pas de saluer le courage, l'audace et les qualités remarquables d'une « phalange nouvelle » de sculptrices avec notamment Camille Claudel, Jeanne Poupelet ou Yvonne Seruys⁵.

À l'inverse, les arts décoratifs, ou du moins certains d'entre eux, pourraient être un domaine favorable aux femmes artistes. Apollinaire reconnaît leur valeur tout en soulignant leurs limites sur le plan esthétique. Il est vrai que ces « arts appliqués » (*Pr II*, 35) sont, au tournant du siècle, en pleine expansion, en France et en Europe (Autriche, Allemagne et Angleterre notamment). Le critique évoque d'ailleurs le projet d'une « exposition internationale des Arts décoratifs prévue « vraisemblablement en 1915 » et qui n'aura pas lieu à cause de la guerre (*Pr II*, 423). Depuis le milieu du XIX^e siècle, ils se sont structurés et institu-

1. Et certaines, comme Sarah Bernhardt, se font une gloire de jouer des rôles d'hommes...
2. « [...] c'est peut-être cette grande artiste de la ligne et des couleurs, la Loïe Fuller, qui fut le précurseur de l'art féminin d'aujourd'hui quand elle inventa cette chose géniale où se mêlaient la peinture, la danse, le dessin et la coquetterie et que l'on appela très justement : la danse serpentine » (*Pr II*, 446-447).
3. Germaine Albert-Birot a pourtant composé la musique originale des *Mamelles de Tirésias*.
4. « Le nombre des femmes sculpteurs a toujours été fort restreint » note-t-il en janvier 1912 (*Pr II*, 390).
5. « Elles [les femmes sculpteurs] apportent dans l'art difficile de la statuaire des qualités particulières qui se reconnaissent dans la délicatesse du modelé, dans la simplicité des attitudes » (*Pr II*, 390).

tionnalisés ; ils possèdent leur musée propre (le pavillon de Marsan) et les grands Salons les accueillent régulièrement, leur accordant parfois, selon Apollinaire, une place trop grande (même s'il concède que les œuvres « décoratives » exposées peuvent, dans certains cas, être plus intéressantes que celles ressortissant aux arts plus consacrés). Surtout, le critique met en garde les « vrais artistes » contre ce qui pourrait devenir pour eux une tentation dangereuse¹. De toute façon, il voit une concrétisation de ces liens étroits entre « femme » et « arts déco » dans la tenue régulière à Paris d'expositions consacrées aux « Arts décoratifs de la femme » (*Pr II*, 305). Y aurait-il donc des arts décoratifs féminins spécifiques ?

II. LES ARTS FÉMININS ENTRE ARTS MAJEURS ET ARTS MINEURS

Apollinaire, qui peut évoquer toutes sortes de formes et de pratiques artistiques, ne les met pas toutes sur le même plan ; il inscrit les différents arts dans un système axiologique plutôt traditionnel. Grand promoteur des innovations dans tous les domaines de l'art, il reste très attaché aux hiérarchisations consacrées. Tous les « arts » (et ce terme a une extension sémantique très large) ne se « valent » pas. Pour lui, le distinguo académique entre « arts majeurs » vs « arts mineurs » reste pertinent², et sa réflexion sur l'art des femmes, sur les arts pratiqués par les femmes s'inscrit, elle aussi, dans ce cadre « hiérarchisant » et « relativisant ».

Il peut saluer globalement « l'art féminin » des nouvelles créatrices³ et, quand il veut en faire l'éloge, il proclame lyriquement :

L'art féminin est devenu un art majeur et on ne le confondra plus avec l'art masculin. L'art féminin est fait de bravoure, de courtoisie, d'allégresse. Il danse dans la lumière et s'alanguit dans le souvenir. Il n'a

-
1. « C'est malheureusement vers l'art décoratif que vont dévier les énergies artistiques françaises » (*Pr II*, 614). Le rapport d'Apollinaire aux arts décoratifs a été au cœur des travaux du Séminaire Apollinaire du 8 novembre 2025 au Campus Nation de l'Université Sorbonne Nouvelle (communications de Daniel Delbreil, Marie-Claude Cherqui et Frédéric Descouturelle. Actes à paraître).
 2. Par exemple : « L'art du meuble est un art mineur » (283-4). Et dans un article de *Paris-Journal* du 25 juin 1914, Apollinaire dit les choses très clairement : « Les Français [...] dominant dans les arts majeurs » mais « semblent timides et sans imagination pour les arts mineurs » (*Pr II*, 789).
 3. « [...] tant de peintres femmes prouv[ent] qu'elles ne le cèdent point aux hommes en tant qu'artistes » (*Pr II*, 443).

jamais connu l'imitation, il n'est jamais descendu aux bassesses de la perspective. C'est un art heureux (*Pr II*, 38)

C'est pour cela qu'Apollinaire n'hésite pas à dire que les artistes hommes ont beaucoup à apprendre des artistes femmes et que la rencontre des deux arts féminin et masculin, avec leurs spécificités respectives, ne peut être que féconde.

Cependant, si Apollinaire apprécie sincèrement les œuvres des « vraies » femmes artistes dans les arts majeurs, en premier lieu en peinture¹, il ne dissimule pas que les grands mouvements artistiques, et notamment ceux de l'époque contemporaine (impressionnisme, fauvisme ou cubisme) ont été initiés par des hommes, et que les femmes y ont été, ou y sont encore, rares². Il note aussi que les femmes se font souvent remarquer dans de « petites formes » des grands arts ou dans des arts de moindre notoriété.

Un éloge paradoxal du « mineur »

Si Apollinaire manie volontiers l'hyperbole pour saluer les nouveautés de certaines peintresses, sculptrices ou de certaines femmes de lettres³, il s'ingénie parallèlement à mettre en valeur, sinon à célébrer, des pratiques artistiques moins cotées, mais où les femmes se distingueraient. La femme, en minorité dans la société artistique, deviendrait-elle une figure majeure dans des formes mineures de l'art⁴ ?

À leur propos, Apollinaire n'hésite pas à célébrer la « grandeur » du « petit », même si ce type d'éloge peut aussi, parfois, être teinté d'une certaine ironie quand il évoque, par exemple, en janvier 1911, ce « petit Salon réservé aux dames. Elles y exposent de la peinture et de la

1. L'article d'Apollinaire sur les « peintresses » (déjà évoqué) en est la preuve évidente. Il y cite notamment, après un rappel historique remontant au XVI^e siècle (Sophonisba Anguissola), cinq artistes femmes parmi les plus remarquables du début du siècle (en s'excusant de ne pas parler de tant d'autres...) : Hélène Dufau, Mme Marval, Marie Laurencin, Marthe Galard et Lisbeth Delvolvé-Carrière (*Pr II*, 443-447).
2. « L'Impressionnisme [...] a donné des œuvres très faibles sous des pinceaux de femmes [...] » (*Pr II*, 272-273) ; et les œuvres de Marie Laurencin ne sont pas vraiment « cubistes ».
3. Louise Lallanne, par exemple, fait l'éloge, après George Sand, Mme de Staël et Mme de Noailles, de Rachilde, de Mme Catulle-Mendès ou de Renée Vivien dont les vers et la prose ont « une pureté idéale » et une « sensualité immatérielle » (*Pr II*, 920-921).
4. V. « Apollinaire et les peintresses », art. cit., p. 50.

sculpture » (*Pr II*, 262). En peinture, il est un micro-genre qui symboliserait, ne serait-ce que par son nom, cette esthétique valorisée du « petit », et d'un « petit » lié à la femme : c'est l'art de la miniature. Apollinaire cite une « Société de la miniature, de l'aquarelle et des arts précieux » qui organise des expositions, prouvant ainsi « qu'une telle conception de l'art n'a pas disparu » (*Pr II*, 270-1) ; il souligne que « la miniature est un « art précieux » mais il note aussi que « De plus en plus [il] n'est exercé que par des femmes » qui, malheureusement, dit-il, ne sont pas toutes très talentueuses¹ (*Pr II*, 344). Quoiqu'il en soit, il mentionne très fréquemment la présence de ce type d'œuvre dans les salons et les galeries. Ainsi au Salon des Artistes français de 1910, il relève, au milieu des aquarelles, pastels, dessins, gravures, vitraux et objets d'art divers, de nombreuses miniatures de femmes (7 mai 1910) : celles de Mme Debillemont-Chardou « présentées avec une science consommée² », de Mme Van Beverde la Quintinie, « portrait de femme excellent », celles, « modernistes » de Mlle Hortense Richard ou celles « mystiques » de Mlle Jeanne Lévy ou encore celles de Mlle de Callias « exécutées avec une inexpérience charmante » (*Pr II*, 203). Et, quelque mois plus tard, dans une chronique de février 1911 intitulée emblématiquement « Les arts précieux », Apollinaire évoque à nouveau la miniature (« sur verre ») et dresse une liste fort longue d'une trentaine de noms dans laquelle les artistes femmes sont en majorité écrasante, et qualifiées de façon fort galante (*Pr II*, 271).

Toujours dans le cadre de cet éloge du « petit », le critique peut s'intéresser également, et sans ironie, à l'art féminin de la poupée³, un art que célèbre aussi le romancier de *La Femme assise* avec la poupée-portrait pendant la guerre : « Des artistes de Montparnasse, des femmes, naturellement, ont eu l'idée de faire des poupées-portraits, idée charmante [...] » ; des poupées qui, après le conflit, prendront une valeur mémorielle : « Il convient donc de multiplier les souvenirs et les

-
1. « [...] des femmes dont beaucoup sont maladroites, dont un très grand nombre manquent de goût, dont presque toutes manquent de [...] patience [...] » (*Pr II*, 344).
 2. « L'éloge des miniatures de Mme Debillemont-Chardou n'est plus à faire » (*Pr II*, 415).
 3. Par exemple, « les poupées artistiques de Mme Laffitte-Désirat » (*Pr II*, 181). Philippe Bonnet, dans une chronique du 7 novembre 2025 de sa revue en ligne *Les Soirées de Paris*, évoque « Les trois poupées de Guillaume Apollinaire » qui se trouvaient dans son appartement du 202 boulevard Saint-Germain et qui sont maintenant conservées à la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

poupées-portraits, qui sont des souvenirs quasi vivants » (*Pr I*, 421 et 422).

Des arts décoratifs féminins ?

Dans son compte rendu de l'« Exposition des artistes décorateurs au Pavillon de Marsan » (10 mars 1910), Apollinaire donne une idée de l'extension du concept d'« arts décoratifs ». Il rend compte du grand disparate des objets présentés et cite, pêle-mêle, des meubles, des bijoux, des broderies, des vases, des panneaux décoratifs, des estampes, des tapis, des dentelles, des boîtes laquées, des reliures, des ferronneries, des objets de toilette, des étains, du service de table, des céramiques, des lustres, des bois sculptés... (*Pr II*, 133). Il est clair pour lui que, dans certains de ces « arts », les femmes jouent des rôles importants.

Le critique se penche régulièrement sur la question de l'ameublement et de la décoration¹, ce qu'il appelle parfois « l'art domestique » (*Pr II*, 235) ; il note, par exemple, le « commencement d'une lutte entre deux tendances décoratives [...] ». Il s'agit du combat entre la décoration somptueuse [...] et la décoration familière [...] » (*Pr II*, 423-424). Sans dire directement à quelle tendance se rattacherait de préférence l'art décoratif féminin (on peut cependant deviner laquelle...), il souligne que, de toute façon, « les artistes décorateurs auraient un intérêt évident à étudier de près les œuvres des artistes féminins actuels », leur « délicatesse nouvelle », un style qui, comme celui de Marie Laurencin, montrerait la voie d'un « style décoratif [...] issu des grands styles français » (*Pr II*, 426). La décoration, à défaut d'être pleinement « féminine », ou d'être principalement illustrée par des femmes, aurait « un intérêt évident » à être grandement « féminisée ».

Les « arts » vestimentaires et la mode sont également très valorisés par Apollinaire. « Cela vient sans doute de ce qu'il y a aujourd'hui un style du vêtement et je crois même un grand style », *Pr II*, 133), et très « féminisé » lui aussi. Dans l'imaginaire apollinarien, le dandysme se conjugue surtout au féminin. La mode féminine est fièrement célébrée par Tristouse Ballerinettes au chapitre XIII du « Poète assassiné » (un

1. Apollinaire perçoit finement dès 1910-1911 le déclin, sinon la disparition, du style « art nouveau » (*Pr II*, 423) mais aussi une « renaissance des Arts décoratifs » (*Pr II*, 468) via l'avènement de ce qui va devenir le style « art déco » (*Pr II*, 317).

costume de femme » y devient un véritable poème visuel)¹ et surtout portée orgueilleusement par Elvire Goulot au chapitre II de *La Femme assise* qui est l'initiatrice d'une mode nouvelle et « Le type le plus caractéristique de cette époque de bals et de ballets russes [...] », le début de l'année 1914².

Néanmoins, dans les deux « arts » de la décoration et de l'habillement, si la féminité est très forte, la femme n'occupe pas forcément, loin s'en faut, la place centrale. Dans l'art du vêtement, elle reste le plus souvent un simple « modèle », une « porteuse de mode » comme Tristouse, et non une « créatrice de mode ». Une Sonia Delaunay et son « ivresse des couleurs simultanées » (*Pr* II, 623) reste une exception³. Elle est associée à son mari comme « réformat[rice] du costume » (*Pr* I, 1343) mais elle serait concernée par les mises en garde d'Apollinaire contre la tendance de certain(e)s artistes à trop verser dans les arts décoratifs. Les plus grands couturiers de l'époque (on pense à Doucet ou à Poiret) sont des hommes. Et il en va de la décoration comme de la haute couture (ou même de la danse avec les Ballets russes) ; l'histoire de l'art a retenu dans ce domaine les noms d'Alfons Mucha, d'Hector Guimard, de Paul Follot, de René Lalique, de Louis Majorelle (dont Apollinaire ne manque pas de louer les réalisations) mais beaucoup moins de noms de femmes. C'est sans doute parce que les femmes y travaillaient surtout dans des disciplines annexes de la décoration, de l'ameublement ou de la mode, à savoir ce qui serait de l'ordre de la simple « ornementation ».

Œuvres de femmes et « ouvrages de dames »

Pour qualifier ces arts et ces réalisations « ornementales » des femmes, Apollinaire a volontiers recours à l'expression figée, qu'il met parfois entre guillemets, d'« ouvrages de dame(s) » avec toutes les connotations pseudo-galantes, mais en fait dévalorisantes, du terme « dame » par rapport à « femme ». En février 1911, à propos du Salon

-
1. « La mode [...] ennoblit tout. Elle fait pour les matières ce que les romantiques firent pour les mots » (*Pr* I, 276).
 2. « [...] Elvire que je revois à Bullier avec ses cheveux lilas, ses fourrures blanches et son monocle, on l'appelait la Vrille [...] » (*Pr* I, 416).
 3. « L'exposition de Mme Sonia Delaunay-Terck n'est pas moins attachante. Ce sont : la première affiche simultanée, les premières reliures simultanées, les premiers objets usuels ressortissant à la décoration simultanée [...] » (*Pr* II, 622-623).

des femmes peintres et sculpteurs, il ouvre ainsi son article : « Au Grand Palais, beaucoup mais pas trop de fleurs ; et quel dommage ! trop peu d’“ouvrages de dames” » (*Pr II*, 272)¹. Il récidive en mentionnant en avril 1911 « une nouvelle exposition réservée aux arts de la femme, autrement dit aux ouvrages de dame » (*Pr II*, 305), ou bien, plus révélatrice encore, cette notation d’avril 1913 : « Les Arts décoratifs de la femme, sous le patronage de la marquise de Ganay, exposent un grand nombre d’“ouvrages de dames”, travaux de patience, d’un goût raffiné et d’un art exquis » (*Pr II*, 571).

Quels seraient donc ces arts et ces ouvrages « de dames » ? Une partie de la réponse est donnée dans la chronique sur Marie Laurencin pour les *Méditations esthétiques* ; Apollinaire mentionne qu’ont existé — et qu’existent toujours — des types d’œuvres qui « jusqu’ici [*i. e.* le début du *xx^e* siècle] composa[ient] l’originalité, la délicatesse des arts féminins » (*Pr II*, 38), à savoir « la dentelle, la broderie, la tapisserie² » — et pas seulement celle de Bayeux... (*Pr II*, 35 et 38).

Ces « arts de la femme » (même quand ils ne sont pas qualifiés d’« ouvrages de dames ») ressortiraient essentiellement à une certaine marginalité artistique, à ce qui entoure l’œuvre d’art, qui n’est pas en son cœur. On les retrouve, par exemple, dans l’enluminure, dans les techniques artistiques liées à de la fabrication des livres (la couverture en cuir, la reliure), dans ce qui peut compléter et agrémenter l’ameublement³ ou un costume (les tentures, les tissus des sièges, la broderie et « l’art délicat des dentelles », *Pr II*, 124⁴, voire certaines pièces de joaillerie). On les retrouve également dans certains éléments

1. Apollinaire regrette aussi que, dans les salles de cette exposition consacrées aux arts décoratifs, « Il y manque trop de ces travaux charmants qu’on appelle : ouvrages de dames » (*Pr II*, 274).
2. « Près d’un tapis de haute lisse / Sa femme attendait qu’il revînt » (*Po*, 47) : la tapisserie est liée à Pénélope, archétype de la femme fidèle et qui « patiente » attendant le retour d’Ulysse.
3. Apollinaire signale à propos des « arts de dames » liés à l’ameublement que « Quelques hommes, artistes décorateurs, s’en sont mêlés pour mettre en valeur dans leur vrai cadre les œuvres des femmes artistes » (*Pr II*, 305).
4. Dans sa chronique sur « Les arts décoratifs de la femme », Apollinaire se plaît à signaler « les broderies en raphia de Mme Lebucher, les broderies de Mme Le Meilleur, les broderies de Mlle du Puygaudeau, les dentelles exécutées par des femmes arabes [...] » (*Pr II*, 305). Il convient cependant de noter, à propos de ces « arts féminins » de la dentelle et de la broderie, le rôle important tenu au tournant du siècle par un homme comme Paul Mezzara (*Pr II*, 256).

de cette « décoration familière » qui renvoie à la sphère de l'intimité domestique, de la proximité et de l'affectivité familiale.

Techniquement et moralement, ces pratiques artistiques féminines (et les « ouvrages de dames ») ressortiraient à un art de la minutie¹, de l'application, de la patience ; esthétiquement, ils renverraient à ce qui est plaisant, agréable (mais distinct de la réelle « émotion esthétique ») et à ce qui est « joli » (forme inférieure de la Beauté). Les arts et les œuvres de la femme dans les arts décoratifs révéleraient de l'habileté, du savoir-faire, du « métier² » ; ils manifestent des efforts³, de « l'honnêteté artistique » qu'Apollinaire reconnaît comme particulièrement « méritoires⁴ ».

Cependant, si ces œuvres, souvent modestes, sont évidemment estimables comme réelle tension vers le beau, si elles sont touchantes, émouvantes par leur discrétion, pour le critique elles se rattacheraient avant tout à l'artisanat, et plus difficilement à l'art véritable (au grand Art) et à la vraie Beauté. Apollinaire constate à regret qu'à son époque, les hiérarchies artistiques ont tendance à être oubliées⁵ (voire contestées ou même inversées⁶) alors que pour lui, et qu'il s'agisse de réalisations d'hommes ou de femmes, il y a d'une part les œuvres dans les « arts plastiques majeurs », d'autre part les ouvrages de l'artisanat. Il

-
1. « Mme Thérèse Martin montre une grande habileté dans les minuties de la miniature » (*Pr II*, 203),
 2. Apollinaire pourrait écrire au féminin ce qu'il dit des décorateurs modernes : « Nos décorateurs modernes sont pleins d'imagination, quelques-uns d'entre eux ont du goût, un petit nombre enfin sont des gens de métier, ils ont du savoir-faire et ce sont eux qui exécutent les œuvres que l'avenir admirera » (*Pr II*, 467).
 3. Apollinaire est attaché à la valeur du « travail » en art. Il l'affirme vigoureusement à propos de Picasso : « Il me suffit, à moi, de voir le travail. Il faut qu'on voie le travail, c'est par la quantité de travail fournie par l'artiste que l'on mesure la valeur de l'œuvre d'art » (*Pr II*, 25).
 4. Apollinaire pourrait appliquer aux ouvrages de femmes (ou « de dames ») ce qu'il dit des œuvres exposées au Salon des artistes français de 1912 : « Presque tous ces ouvrages sont exécutés avec une honnêteté artistique au-dessus de tout éloge. / Et l'honnêteté n'est pas un petit mérite aussi bien dans les arts que dans la vie » (*Pr II*, 456).
 5. Apollinaire, regrette qu'en juin 1914 « on se [soit] arrêté sur cette idée saugrenue de regarder les arts mineurs comme des arts majeurs » (*Pr II*, 789)
 6. « On me répond que les artistes sont devenus artisans parce que les artisans manquaient. Alors, qu'on en forme vite et que les artistes retournent au chevalet, les artisans à l'établi » (*Pr II*, 614).

reconnaît la valeur de ces derniers¹, parle avec chaleur de « L'ouvrier d'art qui cisèle tourne ou découpe un objet usuel » mais il estime que celui-ci « devrait rester anonyme » (*Pr II*, 132) : il devrait sans doute en aller de même pour les « ouvrières d'art »...

Il est un aspect cependant qu'Apollinaire valorise particulièrement dans ces arts et ces ouvrages de femmes : ils sont porteurs de tout un passé et d'une charge affective très forte. Ces petits objets mériteraient d'être conservés dans un musée ethnologique dont le critique souhaite la création² et qui regrouperait les œuvres de toutes les provinces françaises (*Pr II*, 475)³. Ces « arts de la femme », toujours pratiqués avec talent, toujours « actualisés », s'inscrivent dans une tradition, sont l'héritage d'une longue histoire et (ce qui serait loin d'être négligeable pour le critique dans les années 1910-1914) d'une longue « histoire française ». À l'image des Arts décoratifs dans leur ensemble, ces « arts de la femme française » sont inégalables, et notamment pour celles (les Allemandes, par exemple⁴) qui tenteraient de les imiter ; ils contribuent au prestige de la France. Les « arts de la femme » font donc partie d'un patrimoine qu'il convient de défendre ; ils ont une valeur non seulement mémorielle (comme pour les poupées-portraits évoquées précédemment) mais aussi patriotique. Ainsi, l'art du vêtement, avec toutes ses composantes et toutes ses « annexes » (étoffes, dentelles, broderies) s'inscrivent dans une « tradition qui n'est pas près de se perdre, étant tout entière entre les mains de ces artisanes anonymes, adroites et gracieuses, que sont nos ouvrières en mode, les “midi-nettes” » (*Pr II*, 133-134).

1. Parlant des arts mineurs et majeurs, Apollinaire note : « Les grands artistes de ceux-là peuvent valoir les grands artistes de ceux-ci, mais ces arts n'ont en soi aucun rapport. À chacun son métier... Que l'ébéniste fasse de l'ébénisterie et le peintre de la peinture. Que les artisans restent des artisans et les artistes des artistes [...]. / Mais qu'on ne nous casse plus la tête avec ce personnage moderne, digne de Molière à moins qu'il ne le soit de Balzac : l'artiste-ouvrier et l'artisan-esthète » (*Pr II*, 789).
2. Apollinaire regrette, par exemple, que « l'art délicat des dentelles » soit « insuffisamment représent[é] dans les musées de Paris [...] » (*Pr II*, 124).
3. « En ce qui concerne la France, un nouveau musée pourrait devenir le conservatoire des us et coutumes nationales » (*Pr II*, 476).
4. D'une façon plus générale, Apollinaire est très sévère à l'encontre des arts décoratifs allemands et critique vigoureusement les expositions qui en sont faites à Paris, comme celle des arts décoratifs munichois en septembre 1910 (*Pr II*, 220-224 ou 235-236).

CONCLUSION

Le regard d'Apollinaire sur les femmes artistes resterait assez ambivalent. Il témoigne d'un respect constant, d'un intérêt qui ne se dément jamais et souvent d'une admiration réelle ; mais, parallèlement, il laisse transparaître parfois une certaine réserve, une certaine distance.

Il convient avant tout de lui reconnaître un effort sincère de lucidité sur l'importance de ce phénomène de l'art féminin et sur ce qu'il peut apporter de nouveau dans l'univers esthétique. Pour en parler, il a tenté d'échapper aux réflexes sexistes et a recours pour l'évaluer aux mêmes méthodes critiques que pour les artistes hommes. Il faut souligner qu'il a eu le grand mérite de découvrir, soutenir et faire connaître d'authentiques artistes femmes à une époque où cette reconnaissance était loin d'être acquise ; il a joué un rôle majeur en ce sens et il a écrit, à défaut de pouvoir percer les mystères de la féminité artistique, de fort belles pages lyriques à son propos.

Néanmoins, il faut admettre qu'Apollinaire, dans certains cas, dans certains périodiques, s'est laissé aller à quelques facilités, a cédé à la tentation de l'ironie machiste ou de propos condescendants qui révèlent qu'il reste marqué inconsciemment par les modes de pensée de son époque. Il n'a pu complètement échapper au poids des stéréotypes de genre. Il n'a pu (ne pouvait ?) se débarrasser complètement d'un « héritage » social et culturel qui confine la femme dans une certaine sphère (mondaine parfois, domestique surtout) et donc ses pratiques ou productions artistiques privilégiées dans un certain cadre limité... même s'il s'efforce de le magnifier. Il reste marqué aussi (et avant tout ?) par ses propres structures mentales par rapport au masculin et au féminin : demeurent toujours pour lui « les éternités différentes de l'homme et de la femme » et, sans doute (vaste question...), une conception « virile » de la création artistique.

**Les genres et la traduction :
reflets de codes culturels français et russes
sur un exemple du *Bestiaire* d'Apollinaire**

**« Le Chat » d'Apollinaire dans les traductions russes,
ou pourquoi change-t-il de genre
après avoir déménagé en Russie ?**

Mariia Pshenichnikova

Parmi les poèmes du *Bestiaire*, ou *Cortège d'Orphée*, « Le Chat » reste de loin mon préféré, et je ne pense pas faire exception. Ce poème rassemble la plupart des composants dont nous aimerions tous nous entourer : une maison, un amour, des amis, des livres et un félin adoré et discret. Étant comparatiste de formation et amenée à travailler souvent sur les traductions ou leurs comparaisons, je sais que les animaux changent souvent de sexe d'une culture à l'autre : cela peut être dû à des facteurs liés au folklore, aux mythes et aux légendes, profondément enracinés dans notre inconscient collectif. Cependant, j'ai été très surprise, après avoir trouvé trois traductions du poème en question par des maîtres réputés dans ce métier, de constater que le chat mâle apollinarien devient femelle dans les trois cas.

Avant de passer à l'aperçu général des traductions, je voudrais présenter les trois traducteurs dont il sera ensuite question. La première traduction du « Chat » est due à Mikhaïl Koudinov (1922-1994) et date de 1967. Poète et traducteur de la période soviétique, spécialiste des langues romano-germaniques, il a traduit la plupart des auteurs français significatifs : Guillaume Apollinaire, Arthur Rimbaud (dont il a préparé les premières œuvres complètes), Gérard de Nerval, Voltaire, Robert Desnos, Blaise Cendrars, Raymond Queneau, Jacques Prévert, etc. — une liste rêvée pour tout traducteur, contenant un nombre incroyable de défis relevés.

La deuxième traduction, dont l'édition date de 1985, est l'œuvre de Vsevolod Rojdenstvenski (1895-1977), lui aussi poète et traducteur de

la période soviétique, ainsi que journaliste. Dans les années 1920, il faisait partie d'un mouvement d'acméistes dits « cadets ». Dès 1918, il collabore avec Maxime Gorki à l'édition *Littérature mondiale*, pour laquelle il traduit et édite de nombreux chefs-d'œuvre de la littérature occidentale. En ce qui concerne la traduction de la poésie française, il a surtout travaillé sur Théophile Gautier et d'autres poètes du XIX^e siècle.

La troisième traduction, la plus récente (1994), est due à la plume de Mikhaïl Yasnov (1946-2020), connu en Russie avant tout comme un écrivain pour enfants. Plusieurs générations ont grandi avec ses poèmes, y compris la mienne, mais sa contribution à la traduction de la poésie française est difficile à estimer : grâce à lui, le lecteur russe a accès à la plupart des poèmes de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, etc. Parmi les poètes traducteurs mentionnés, Mikhaïl Yasnov est celui qui a le plus traduit Apollinaire : outre les poèmes, il a notamment travaillé sur *L'Enchanteur pourrissant* et *Les Mamelles de Tirésias*.

Les traductions de ces trois maîtres ont été des références pour moi tout au long de mon parcours universitaire. En les lisant et en les analysant, j'ai appris comment progresser dans ce métier. Un autre détail non négligeable lorsqu'il s'agit de poésie : tous trois sont poètes. Naturellement, ils accordent beaucoup d'attention aux questions de forme, de rythme, de mètre, de genres, de connotations et de sèmes, et rien ne leur échappe du dessein initial d'un poète.

Après avoir fait brièvement connaissance avec ces traducteurs, étudions l'original et les trois traductions russes :

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 vivre¹.
Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire, ou Cortège d'Orphée*, 1911

1. Guillaume Apollinaire, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 8.

Хотел бы иметь я в доме моём Жену, наделённую трезвым умом, Кошку , что жмётся к стене осторожно, И чтобы друзьями был полон мой дом, Потому что жить без друзей невозможно ¹ .	Хотел бы я иметь в дому своём Жену с весёлым сердцем и умом И кошку , друга книг, в спокойном кабинете — Вот спутники мои в пути земном, Без них мне б не хотелось жить на свете ² !	Хочу, чтобы со мной жила Благоразумная жена В уюте, с книжками и киской , И чтоб душа была жива Теплом души — живой и близкой ³ .
Mikhaïl Koudinov, 1967	Vsevolod Rojdenstvenski, 1985	Mikhaïl Yasnov, 1994

Certes, d'un point de vue métrique et rythmique, il y a beaucoup de détails à analyser. Notamment, la particularité flagrante, même si l'on ne maîtrise pas la langue russe, est le fait que la traduction de Yasnov suit le plus fidèlement le laconisme de l'original apollinarien. Les trois traductions respectent le nombre de vers et les rimes d'Apollinaire. Certains sèmes, en revanche, sont absents ou ajoutés par les traducteurs : Koudinov veut que le chat longe prudemment le mur ; Rojdestvenski, comme Yasnov, ne mentionne pas les « amis en toute saison », mais dans la version du premier, le chat devient « l'ami des livres ». Ce ne sont que quelques détails repérés après une lecture comparative, mais ce qui nous intéresse ici avant tout est le zoonyme « chat ».

En russe, la traduction du « chat » mâle est *kom* (*kot*). Même sans maîtrise de la langue russe, les mots soulignés dans les traductions nous permettent de constater que ce lexème et ses formes déclinées sont absents. À leur place, on trouve les mots *кошка* (*kochka*) ou *куска* (*kiska*) et leurs déclinaisons. Sans entrer trop dans les détails de la grammaire russe, précisons seulement les formes rencontrées afin de comprendre la situation : *кошкы* (*kochkou*) est l'accusatif de *kochka* ; *кускоу* (*kiskoï*) est l'instrumental de *kiska*. Une question se

1. Guillaume Apollinaire, *Poèmes*, trad. par M. Koudinov, Moscou, éd. Nauka, 1967, p. 8.
2. Vsevolod Rojdenstvenski, *Poèmes et traductions*, Leningrad, éd. Biblioteka poeta, 1985, p. 432.
3. Guillaume Apollinaire, *Alcools. Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, trad. par M. Yasnov, Saint-Pétersbourg, éd. Tertsïia, 1999.

pose alors : pourquoi, dans les trois traductions réalisées par des maîtres reconnus et réputés, le mâle se transforme-t-il en femelle ?

Les traducteurs n'auraient-ils pas remarqué qu'il s'agit bien d'un chat qui passe parmi les livres ? C'est hors de question, puisque la traduction de la poésie est une activité scrupuleuse, surtout lorsqu'il s'agit de conserver au maximum le mètre et le rythme de l'original, ce qui est bien le cas ici. Les raisons de cette transformation sont donc autres qu'une simple inattention ou une contrainte formelle (l'ordre des mots en russe permet de placer les lexèmes de manière relativement libre, et le lexème *kom*, bref et sonore, n'aurait pas gêné les traducteurs). Pour enquêter sur cette transformation curieuse, plongeons dans l'histoire et les connotations de ce zoonyme, dans le contexte franco-russe.

Au XXI^e siècle, l'attention culturelle aux félins aboutit à une sorte de culte de l'adoration que nous observons partout sur Internet. Cependant, au Moyen Âge, le chat, notamment le chat noir, était souvent associé au diable et à la sorcellerie. Les croyances populaires le considéraient comme un compagnon des sorcières, capable d'accomplir des rituels magiques. Cette perception a évolué avec le temps, mais le chat conserve une aura de mystère et d'ambiguïté dans le folklore français.

C'est à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle que le chat commence à apparaître dans la peinture et la littérature occidentales. Sa présence augmente d'un siècle à l'autre : dans son article, Anna Rjavitina¹ souligne qu'au XX^e siècle, le chat cesse d'être un simple élément de décor ou de scène de genre pour devenir un personnage à part, presque humanisé (par exemple dans *Paris par la fenêtre* (1913) de Marc Chagall ou *Le Chat saisissant un oiseau* — 1939 — de Pablo Picasso). Dans la littérature et l'art, le chat incarne souvent la femme fatale ou la muse mystérieuse. Chez Baudelaire, Verlaine ou Picasso, il symbolise la sensualité, l'indépendance et parfois la transgression. La culture française regorge d'autres références au chat, souvent en lien avec la féminité. Dans *Olympia* (1863) de Manet, le chat noir posé sur le lit de la modèle est interprété comme un symbole de sexualité fémi-

1. Anna Rjavitina, « Le chat comme code culturel : variabilité des représentations de l'image » (« Кот как культурный код : вариативность репрезентаций образа »), *Messenger de la culture et des arts*, n° 3(71), 2022, p. 114.

nine. De même, dans l'œuvre de Colette, le chat est un *alter ego* de la femme, incarnant sa sensualité et son indépendance¹.

Dans les cultures occidentales, les éléments de connotation accumulés depuis le folklore sont plus ou moins similaires pour les chats, mâles comme femelles : la chasse, la ruse, les ténèbres, le mystère, la sagesse, l'indépendance, l'infidélité, la sensualité, la fierté, la volupté, etc. C'est un animal très ambigu qui porte le poids de superstitions souvent contradictoires : d'un côté, le chat noir qui traverse la rue et porte malheur ; de l'autre, le pouvoir curatif de leur ronronnement. Les cultures s'accordent sur l'utilité d'un chat à la maison, puisqu'il nous sauve des rongeurs, mais, en même temps, lors des périodes de peste les plus sévères en Europe, les chats ont été considérés comme des créatures diaboliques à exterminer.

En Russie, les chats étaient encore rares et exotiques au XVIII^e siècle : en 1745, Saint-Petersbourg est ravagé par les rats, et Élisabeth I^{re} ordonne de ramener une trentaine de chats aptes à protéger la capitale et la cour de l'impératrice contre les rongeurs. La cour prend vite goût aux chats, et cette époque nous a laissé plusieurs portraits de chats impériaux. D'ailleurs, les chats de l'Ermitage sont considérés comme une sorte d'élite encore aujourd'hui : chaque année, le 31 mai, jour des chats, le musée ouvre ses sous-sols et greniers où vivent les félins, pour tous les visiteurs.

Dans son poème, Apollinaire crée une sorte d'équilibre entre le masculin et le féminin : d'un côté, nous avons « une femme ayant sa raison », de l'autre, « un chat passant parmi les livres ». Dans les traductions, cet équilibre est brisé si l'on considère la femme et le chat comme deux personnages sans aucun lien.

Après l'étude de plusieurs sources sur la connotation des félins dans les cultures française et russe, deux théories sont nées et pourraient expliquer ce changement. La première, d'ordre littéraire, se résume à la création d'un lien entre la femme et le chat : les traducteurs auraient voulu amplifier le symbolisme et doter le texte de sens supplémentaires, ce qui aurait entraîné le changement de genre. La deuxième théorie relève d'un ordre plus profond, presque enraciné dans l'inconscient col-

-
1. Andreea Apostu, « Le chat entre le malin, le bibelot d'appartement et le charme féminin. Étude comparatiste sur le félin dans la peinture au temps de la Renaissance italienne et du Symbolisme français », *Inter-Lignes*, Institut Catholique de Toulouse, 2015, p. 195-212.

lectif, et repose sur une sorte d'inversion des rôles masculins et féminins attribués aux chats en Russie et en Occident. Au fond, les deux théories se rejoignent, puisque la première découle en partie de la seconde.

Les sources françaises ne précisent pas réellement de différence connotative entre le chat mâle et la femelle. La seule distinction notable tient au mot *chatte*, qui, bien que grammaticalement correct pour désigner une femelle, est historiquement chargé d'autres sens, notamment en argot, ce qui rend son usage délicat et souvent évité en contexte littéraire. En dehors de cette nuance lexicale, les connotations du chat en français tendent à être relativement unifiées, qu'il soit mâle ou femelle. En revanche, la différence est beaucoup plus marquée dans la langue et la culture russes. Plusieurs articles spécialisés ainsi que le dictionnaire de Vladimir Dal assignent des traits de caractère distincts aux chats mâles et femelles — traits qui se reflètent dans le folklore et, plus encore, dans les dictons populaires.

Kom (*kot*), le mâle, est fréquemment associé à l'intelligence, à l'indépendance, à la fierté, à la paresse, à l'autorité, au contrôle du territoire, et même à une forme de charisme. Dans les expressions figées, il incarne une figure patriarcale : stratège, sûr de lui, mais parfois oisif et distant. En revanche, *kouka* (*kochka*), la femelle, est liée à des qualités telles que le mystère, la douceur, la ruse, la sagesse, la fertilité et la grâce. Elle est l'animal du foyer par excellence : protectrice de la maison, gardienne de l'intimité et garante de la chaleur domestique. La dualité linguistique projette directement une division genrée des rôles sociaux dans la culture traditionnelle russe : le mâle incarne la figure de pouvoir et de contrôle, tandis que la femelle assure la continuité de la vie familiale et domestique.

C'est dans ce cadre que s'inscrit le choix des traducteurs. Dans les versions de Mikhaïl Yasnov et de Vsevolod Rojdestvenski, l'accent est mis sur l'ambiance créée par Apollinaire. En traduisant par *kouka*, ils inscrivent le texte dans un imaginaire culturel immédiatement reconnaissable pour le lecteur russe : celui du foyer. La *kouka* n'est pas seulement un animal de compagnie, mais un symbole d'intimité domestique, de chaleur et de féminité. Elle crée un lien supplémentaire avec « une femme ayant sa raison » qui, dans les trois traductions, devient « épouse » (*жена, jéna*). Ainsi, l'univers apollinarien se transforme en une image familiale, celle d'un foyer animé et protégé par une figure féminine.

Cette lecture est renforcée par de nombreux proverbes et dictons russes où la *kouka* est directement associée à la femme, l'épouse. On

peut citer : « *Без жены, что без кошки* » (« Sans femme, comme sans chat », c'est-à-dire : sans foyer, sans abri, sans maison). Ce parallélisme montre à quel point, dans l'imaginaire russe, le chat femelle et l'épouse sont indissociables de l'espace domestique. Par conséquent, le choix du mot *кошка* chez Yasnov et Rojdestvenski n'est pas une simple décision lexicale : il s'agit d'une véritable « culturalisation » du texte. Ils transforment l'image apollinaire du chat, figure d'intimité et de silence intérieur, en symbole russe de l'épouse et du foyer, en renforçant l'idée que la chaleur de la maison repose sur une présence féminine.

La traduction de Mikhaïl Koudinov (« *Кошка, что жмётся к стене осторожно* », donc « qui se serre prudemment contre le mur ») introduit une nuance différente. Ici, la *кошка* n'apparaît pas comme gardienne du foyer ou symbole familial, mais comme une créature prudente, presque craintive, qui se colle au mur. Cette image met en avant un autre trait traditionnellement attribué au chat : la vigilance et la méfiance. Le chat est réputé à la fois pour sa ruse et pour sa capacité à prévoir le danger. Il devient alors le symbole de la précaution silencieuse et de l'attention discrète aux signes du monde. Koudinov choisit donc une orientation psychologique plutôt que domestique : sa *кошка* n'évoque pas l'épouse protectrice, mais l'animal attentif et inquiet, ce qui confère au poème une atmosphère de tension contenue et d'attente vigilante — sans doute non intentionnelle chez Apollinaire.

Ainsi, deux lignes interprétatives apparaissent dans les traductions russes. Yasnov et Rojdestvenski intègrent Apollinaire dans l'imaginaire du foyer russe, où la *кошка* devient une épouse symbolique et garante de l'intimité domestique. Koudinov, en revanche, met en valeur une autre facette : celle de la prudence et de la vigilance, inscrivant le chat non pas dans le champ familial, mais dans une dimension plus psychologique.

La deuxième direction de cette analyse concerne les mystifications et ambivalences symboliques liées au chat. Qu'il soit mâle (*кот*) ou femelle (*кошка*), l'animal porte une charge double, oscillant entre des valeurs positives — protectrices, domestiques, bienveillantes — et des connotations négatives, proches du démoniaque, de l'inquiétant, du liminal. Cette ambivalence structurelle est au cœur de l'imaginaire félin : le chat est simultanément compagnon quotidien du foyer,

garant de la chaleur et de l'ordre domestique, et messager de l'autre monde, associé aux présages, aux malheurs ou aux forces occultes.

Dans les traditions slaves, la femelle (*kouka*) joue un rôle rituel et protecteur. Elle est la première à franchir le seuil d'une maison nouvellement construite afin d'assurer la prospérité du foyer ; elle accompagne certains rites de passage et peut, dans certains cas, être sacrifiée dans des échanges symboliques avec le monde des esprits. Sa présence est interprétée comme un signe : elle annonce le temps, prédit le bonheur ou le malheur, révèle les présences invisibles dans la maison, notamment celles des fantômes ou des esprits domestiques. Ces fonctions mystiques demeurent toutefois intimement liées à l'espace du foyer : la *kouka* agit comme gardienne et médiatrice entre le monde des hommes et celui des esprits, mais toujours à partir de la sphère domestique qu'elle incarne et protège. Elle représente ainsi la continuité de la vie familiale et la stabilité intérieure.

C'est précisément sur ce point que s'opère une inversion de rôles entre les cultures slaves et occidentales. Dans l'imaginaire médiéval occidental, c'est la femelle qui se voit associée aux forces obscures : la chatte noire devient compagne et double de la sorcière, au point de se confondre avec elle. L'animal est perçu comme une incarnation du diabolique, lié aux rites de sorcellerie, aux sabbats nocturnes et aux pouvoirs maléfiques. Dans la tradition russe, au contraire, ce rôle démoniaque est transféré au chat mâle. La figure mythologique du *Kot Baïoun* en constitue une illustration exemplaire : chat enchanté capable d'endormir et de tuer par sa voix, il incarne un pouvoir destructeur et fascinant, aux frontières de l'humain et du surnaturel. Ce motif traverse le temps : au XX^e siècle, Mikhaïl Boulgakov reprend cette tradition en la modernisant à travers le personnage du chat Béhémot dans *Le Maître et Marguerite* (1928-1940). Grotesque et ironique, ce félin conserve une dimension inquiétante et ambiguë, héritier direct de la charge démoniaque traditionnellement investie dans le chat mâle.

Cette répartition symbolique éclaire les choix traductologiques de Yasnov, Koudinov et Rojdestvenski. En traduisant le chat d'Apollinaire par *kouka* et non par *kom*, ils ne se contentent pas d'opter pour un équivalent lexical neutre : ils suppriment complètement la charge démoniaque et inquiétante associée au chat mâle dans la culture russe, pour privilégier la dimension domestique, protectrice et féminine de l'animal. Le recours à *kouka* ancre la traduction dans un imaginaire du foyer et oriente la lecture vers une atmosphère familiale et intime,

en continuité avec l'univers apollinarien. En insistant sur la figure de la femelle, les traducteurs construisent une résonance culturelle entre la femme, l'épouse et le chat, et replacent le texte dans la tradition russe où la maison est conçue comme un espace féminin.

Le geste traductologique est donc double : d'une part, il inscrit le poème d'Apollinaire dans la culture russe du foyer, dominée par la présence féminine, protectrice et chaleureuse ; d'autre part, il constitue une stratégie d'évitement, qui détourne le texte de l'imaginaire démoniaque associé au chat mâle (*kom*) et de ses connotations occultes. Ce choix n'est pas uniquement lexical, mais véritablement culturel : il transforme l'image apollinarienne du chat en un symbole spécifiquement russe, porteur à la fois de continuité domestique et de résonances spirituelles propres à la tradition slave.

L'analyse des traductions russes du poème « Le Chat » de Guillaume Apollinaire met en lumière un phénomène qui dépasse la simple question lexicale : il révèle le poids des imaginaires culturels et des traditions symboliques dans l'acte traductif. Là où Apollinaire avait établi un équilibre subtil entre le féminin et le masculin — « une femme ayant sa raison » et « un chat passant parmi les livres » —, les traducteurs russes introduisent un déplacement significatif en féminisant systématiquement l'animal. Ce choix, loin d'être accidentel, s'inscrit dans un réseau de connotations linguistiques, culturelles et symboliques propres au contexte slave.

L'opposition entre *kom* (le mâle) et *kouka* (la femelle) dans la langue russe ne se limite pas à un marquage grammatical : elle engage une véritable distribution de rôles sociaux et mythologiques. Alors que le mâle incarne le pouvoir, l'autorité et parfois même l'inquiétude démoniaque (du *Kot Baioun* mythologique au Béhémoth de Boulgakov), la femelle est ancrée dans l'univers du foyer, gardienne du feu et de l'intimité domestique. En privilégiant *kouka*, Yasnov et Rojdestvenski inscrivent Apollinaire dans un imaginaire russe centré sur la maison, l'épouse et la continuité féminine, tandis que Koudinov exploite une autre facette du symbolisme félin, celle de la vigilance et de la prudence.

Ce déplacement n'appauvrit pas le poème, mais le reconfigure, comme cela arrive parfois lors d'une traduction. Il illustre ce que l'on pourrait appeler une « culturalisation » de la traduction : l'image apollinarienne du chat, symbole de silence et de présence discrète, se trouve transposée dans un univers culturel où elle acquiert d'autres

résonances, propres au lecteur russe. La traduction agit ainsi comme médiation entre deux imaginaires : d'un côté, l'intimité apollinarienne, de l'autre, la polarisation symbolique du chat dans la culture slave.

L'étude de ce cas nous rappelle que la traduction poétique est un acte double : restitution d'une forme et d'une intention, mais également réinscription dans un horizon d'attentes culturel. En féminisant le chat, les traducteurs russes ne trahissent pas Apollinaire : ils révèlent, à travers leur choix, l'impossibilité d'une neutralité totale et la nécessité pour toute traduction de négocier entre fidélité au texte source et adéquation au contexte cible.

Enfin, cette analyse montre que le chat d'Apollinaire, déjà figure d'intimité et de mystère, devient en russe un véritable symbole du foyer, de l'épouse et de la domesticité, tandis que son double masculin reste porteur d'une inquiétante étrangeté. En ce sens, la réception russe du poème enrichit la lecture française : elle met au jour les zones d'ombre et d'ambivalence qui habitent l'image du chat, confirmant que la poésie, traduite ou non, demeure un lieu de passage entre les cultures, les imaginaires et les langues.

BIBLIOGRAPHIE

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools. Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, trad. par M. Yasnov, Saint-Petersbourg, éd. Tertsïia, 1999.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *Poèmes*, trad. par M. Koudinov, Moscou, éd. Nauka, 1967.
- APOSTU, Andreea, « Le chat entre le malin, le bibelot d'appartement et le charme féminin. Étude comparatiste sur le félin dans la peinture au temps de la Renaissance italienne et du Symbolisme français », *Inter-Lignes*, Institut Catholique de Toulouse, 2015, p. 195-212.
- GOURA, Alexander, « Le symbolisme du chat dans la tradition populaire slave » (« Символика кошки в славянской народной традиции »), *L'Almanach slave*, 2019, p. 335-370.
- PRUVOST, Jean, *Le Chat*, Paris, Honoré Champion, coll. « Champion Les Mots », 2011.
- RJAVITIVA, Anna, « Le chat comme code culturel : variabilité des représentations de l'image » (« Кот как культурный код : вариативность репрезентаций образа »), *Messenger de la culture et des arts*, n° 3(71), 2022, p. 112-121.

ROJDENSTVENSKI, Vsevolod, *Poèmes et traductions*, Leningrad, éd. Biblioteka poeta, 1985.

SKATCHKOVA, Liubov, « Attribut de genre et procédé dans le fondement motivationnel du phraséologisme (sur l'exemple des tournures russes avec le composant chat/chatte) » (« Гендерный атрибут и процессуальность в мотивационном основании фразеологизма (на примере русских оборотов с компонентом кот/кошка) »), *Questions philologiques*, n° 5(59), 2016, p. 139-141.

VILLEMUS, Philippe, *Fous de chats ! Enquête sur une passion française*, Caen, EMS Éditions, coll. « Questions de société », 2011.

La rime transgenre d'Apollinaire à Aragon

Alain Chevrier

La versification d'Apollinaire est très variée, entre le « Souvenir » des formes régulières traditionnelles et l'« Avenir » des formes nouvelles, allant jusqu'aux vers libres et aux calligrammes. Nous examinerons ici le développement de la rime « transgenre » (ci-devant « transsexuelle ») telle qu'il l'emploiera dans le système remplaçant l'alternance en genre classique entre les rimes masculines M et féminines F, à savoir celui d'une alternance en genre « assoupli¹ ». Au système MF tant rigide qu'assoupli, il substituera enfin une alternance nouvelle entre des rimes se terminant par une consonne et des rimes se terminant par une voyelle, soit le système CV.

En dépit de l'ignorance où nous sommes de la date de composition de nombreux poèmes, et la disparition de beaucoup d'autres, nous tenterons de reconstituer l'histoire de cette rime et nous appuyant sur les poèmes qui nous paraissent formellement les plus significatifs.

Nous rapporterons ensuite les théories d'un écrivain qui a pu influencer le jeune Apollinaire, Remy de Gourmont, et nous terminerons sur le retour aux « rimes apollinariennes » qu'effectuera Aragon lors de sa conversion aux vers réguliers.

DÉFINITIONS PRÉLIMINAIRES

La rime mixte, associant deux éléments rimiques homophones mais de genres différents, a été employée comme une contrainte nouvelle par Banville dans les distiques d'une élégie :

-
1. Un premier défrichage sur le genre des rimes chez Apollinaire a été exposé dans notre ouvrage, *Le Sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, « Architecture du verbe », 1996, p. 343-352, et une étude à la fois exhaustive et détaillée des rimes chez Apollinaire a été présentée par Gérard Purnelle, qui n'avait pas eu connaissance de notre travail, dans « Apollinaire et la rime », *Apollinaire, revue d'études apollinariennes*, Calliopées, n° 12, novembre 2012, p. 15-54, et n° 23, sept. 2013, p. 29-54, ainsi que dans l'article « Rime » du *Dictionnaire Apollinaire*, Daniel Delbreil (dir.), Paris, Honoré Champion, « Champion Classiques », 2020, p. 939-945.

Tombez dans mon cœur, souvenirs confus,	M
Du haut des branches touffues !	F
Oh ! Parlez-moi d'elle, antres et rochers,	M
Retraites à tous cachées.	F
Parlez, parlez d'elle, ô sentiers fleuris	M
Bois, ruisseaux, vertes prairies !	F
Ô charmes amers ! Dans ce frais décor	M
Elle m'apparaît encore.	F
C'est elle, ô mon cœur ! Sur ces gazons verts,	M
Au milieu des primevères ¹ !	F

Verlaine a repris cette contrainte dans les quatrains de l'« Ariette oubliée VI » de ses *Romances sans paroles* :

C'est le chien de Jean de Nivelle	F
Qui mord sous l'œil même du guet	M
Le chat de la mère Michel ;	M
François-les-bas-bleus s'en égaie.	F
La Lune à l'écrivain public	M
Dispense sa lumière obscure	F
Où Médor avec Angélique	F
Verdisent sur le pauvre mur ² .	M

Dans ces deux exemples, le cadre de l'alternance MF est maintenu. Mais cette rime a été employée plus tard comme une rime libérée dans la poésie post vers-libriste, où l'on ne tient plus compte de l'alternance en genre.

Dans le couple d'éléments rimiques appelé « rime mixte », la « rime transgenre » désigne l'élément rimique qui change de genre pour respecter l'alternance en genre, que nous qualifierons d'« assouplie » par rapport au système « classique ».

Les deux variétés de rime transgenre, que nous désignerons par « M > F » et « F > M », sont présentes dans le poème « Le Larron » (1^{er}-15 août 1903) :

Maraudeur étranger malheureux malhabile
Voleur voleur que ne demandais-tu ces fruits

1. Théodore de Banville, *Les Stalactites*, Paris, Michel Lévy frères, 1846, p. 143.
2. Paul Verlaine, *Romances sans paroles. Ariettes oubliées. Paysages belges. Birds in the night*. Aquarelles, Paris, chez tous les libraires, 1874, p. 12.

Mais puisque tu as faim que tu es en exil M > F
Il pleure il est barbare et bon pardonnez-lui

[...]

Les citrons couleurs d'huile et à saveur d'eau froide
Pendaient parmi les fleurs des citronniers tordus
Les oiseaux de leur bec ont blessé vos grenades
Et presque toutes des figures étaient fendues¹ F > M

Pour se conformer au cadre *mfmf* des quatrains de ce poème, l'un des éléments d'une rime mixte change de genre, et devient une rime transgenre.

Nous analyserons essentiellement les poèmes d'Apollinaire en strophes régulières, où le cadre de l'alternance en genre est maintenu.

En sus de la rime traditionnelle, Apollinaire a souvent recours aux rimes libérées postverlainiennes et post-verslibristes : rimes singulier / pluriel, assonances, rimes du même au même, non rimes, qu'il emploie dans le cadre de l'alternance en genre, et qui sont susceptibles du même changement de genre.

Nous préciserons à chaque fois si le système CV s'applique en même temps que le système MF, ou s'il le remplace.

En représentant par (e) l'e muet, on obtient un tableau rappelant les correspondances entre les deux systèmes :

soir	V	CM	C
boire	VC(e)	F	C
Paris	V	M	V
Barbarie	V(e)	F	V

LES « RHÉNANES » ET ALENTOUR

Apollinaire emploie la rime transgenre dès ses premiers poèmes connus.

Le sonnet prolongé « *L'ensemble seul est parfait...* » (1898) en présente plusieurs : *voir* (M > F) / *grimoire, pensées* (F > M) / *passé, croire* / *étendards* (F > M), *apocryphe* (F > M) / *tardif, idées* (F > M) / *pêcher*, et il est compatible avec l'alternance CV, par hasard.

Le sonnet de Stavelot (1899), « *Ô mon cœur, j'ai connu la triste et belle joie...* », présente deux rimes mixtes au premier quatrain : *joie* /

1. Po, 92.

encore / roi / dort, mais sans rime transgenre. Le quintil écrit à Stavelot (1899), « *S'en est allé l'Amante...* » contient une rime transgenre *pluie* (M > F) / *lui*. « Élégie du voyageur aux pieds blessés » (publié en mai 1902) comporte *pensées* (F > M) *sensées* (F > M) / *blessés, enchanteurs* (M > F) / *meurent, poudroient* (F > M) / *croix*.

« Épousailles », adressé à Linda en 1901, et paru en mai 1902, contient *nues* (F > M) / *inconnu*.

Le treizain « Vent nocturne » (Honnef, 1901), suit l'ancien système MF, et l'alternance CV est un hasard. De même « Élégie » (Honnef, 1901), où deux quatrains CCCC excluent une alternance CV.

Avec des rimes singulier / pluriel et des assonances (*l'autre / chapeau, cabanes / Abraham*), « La Synagogue », daté de 1901, ne suit que partiellement le système MF assoupli, car il présente deux quatrains isosexuels en M et un en F. Il n'y a pas d'alternance CV.

« Crépuscule » (Honnef, 1901) en 3 quatrains, avec un rime SP, suit l'alternance MF, et l'alternance CV, peut-être par hasard.

« La Vierge à la fleur de haricot à Cologne » (Cologne, 1901) comporte 4 quatrains selon l'alternance ancienne, une rime SP, et son alternance CV peut être un hasard.

« Les Sapins » (Neu-Glück 1901) suit le système ancien (un peu assoupli avec quelques rimes singulier / pluriel), et il est compatible avec le système CV : par hasard ?

« Passion » (Neu-Glück, 1901) et « Plongeon » (1901) sont en rimes plates MF classiques.

« Les Femmes », (Honnef, décembre 1901), et dans *Alcools* daté de septembre 1901-mai 1902), suit parfaitement le système MF ancien (avec le mot allemand *Sorge* où le *e* est démutisé pour rimer avec *orgue*), et il est compatible avec le système CV : est-ce encore par hasard ?

« Les Bacs » (Andernach, 1902), « Le Dôme de Cologne » (Cologne février 1902), hétérostrophique, et « Les Cloches » (Oberpleis, mai 1902), suivent impeccablement l'ancien système d'alternance.

« Mai » (Leutesdorf, mai 1902) présente une rime transgenre *mai / aimée* (F > M), et s'avère compatible avec le système CV. Un hasard ?

« Nuit rhénane », daté de mai 1902, suit le système ancien assoupli (avec des rimes transgenres : *batelier / repliées* (F > M), (alors qu'au quatrain précédent *pieds* rime avec *batelier*), et *mirent / mourir* (M > F) et en même temps le système CV : est-ce un hasard, car sur 3 strophes seulement, ou est-ce dû à l'intention du poète ?

Dans « La Loreley », daté de mai 1902, et paru en 1904, les rimes ne suivent pas le système CV car 3 distiques de suite sont à terminaisons vocaliques (*maudits, péri // pierreries / sorcellerie // Loreley / ensorcelé*). Ils suivent l'alternance MF assouplie : alors que la rime *Loreley* s'accordait avec *ensorcelé* et *déroulés* plus haut, et donc était masculine, dans le distique final, les rimes *Loreley / soleil* doivent être féminines, d'où les rimes transgenres *soleil* (M > F) et *Loreley* (M > F), à condition de prononcer cette dernière comme en allemand, « Lorelail », et de l'entendre comme suivi d'un *e* atone pour en faire une rime féminine¹.

Le sonnet recomposé « Les Colchiques » (Neu-Glück, 1902) suit l'alternance ancienne et il est compatible avec l'alternance CV. De même les quatrains de « La Tzigane » (Honnef 1902).

« Mille regrets » (Rheinbreitbach, août 1902), présente des rimes transgenres : *nostalgie* et *tabagie* deviennent F > M par rapport à *noce* et *crosse*, comme *boumerang* (M > F) / *longues* et *béni* / *compagnie* (M > F). Si *morts* et *ténors* sont des rimes consonantiques à la troisième strophe, le système CV n'est pas entièrement appliqué, car *pfennigs* est une terminaison consonantique qui s'accorde avec la rime vocalique *hennins*, et qui n'alterne pas avec la précédente *morts*.

Les trois quatrains de « Marizibill » (publié en 1912, mais peut-être de 1902 comme « Le Dôme de Cologne ») ne suivent pas l'alternance CV, les 2 premiers étant en rimes consonantiques, mais toujours l'alternance MF assouplie, avec des assonances (*Cologne / mignonne / borgnes*), et une rime transgenre : *paille* (F > M) en accord avec *ail* et *Changai*.

« Le Printemps », daté de 1902 par les éditeurs du *Guetteur mélancolique*, est un long poème de 25 quatrains en rimes mêlées qui fournira des vers aux « Fiançailles » et à « L'Émigrant de Landor Road ». Dans le système MF, ses rimes transgenres sont *bleues* (F > M) / *bleu*, *giroflées* (F > M) / *Paraclet, éperdus / suspendues* (F > M), *égaré / énamourée, bien-aimées* (F > M) / *mai, oiseleurs* (F > M) / *l'heure, fée* (F > M) / *créer, fleuris / prient* (F > M). Mais il est en fait entièrement en rimes CV. Les rimes du quatrain *décevant / Amour / pour / mouvants* sont en rimes plates CCVV, au lieu d'être isosexuelles masculines.

1. Sur les « finales en semi-consonnes », cf. Gérard Purnelle, « Apollinaire et la rime (première partie) », *Apollinaire*, n° 12, 2012, *op. cit.*, p. 27-30.

« La Clef » (1902), en 13 quintils remaniés ou mal édités, qui anticipent ceux de *La Chanson du mal-aimé*, présente, en sus de rimes répétées, de nombreuses rimes transgenres : *allumée* (F > M) / *fermés*, *coupées* (F > M) / *paix*, *clef* / *saulaies* (F > M), *ville* / *attend-il* (M > F), *bien-aimée* (F > M) / *fermés*, *mort* (M > F) / *encore*, *pierreries* (F > M) / *meurtris*, *lac* (M > F) / *Pâques*, *consumée* (F > M) / *allumés*. Il est aussi entièrement en rimes CV.

Le poème en vers suivis « Au prolétaire » (postérieur au printemps 1902) comporte des rimes transgenres (*mai* / *fumée* (F > M), *noyés* / *émerveillée* (M > F), *nue* (F > M) / *ingénue*, et il est entièrement en rimes CV.

« Avenir » (publié le 1^{er} mai 1903) suit le système assoupli avec de rimes transgenres dans 5 quatrains sur 9, et il suit le système CV.

De même dans « Schinderhannes », paru en juin 1904, le système MF ancien, aux rimes impeccables, est compatible avec le système CV.

LES POÈMES MYTHOLOGIQUES

Ces longs poèmes en quatrains sont probablement antérieurs au séjour en Allemagne du jeune poète.

« L'Ermite » (publié le 1^{er} décembre 1902) obéit dans sa totalité au système CV à l'aide des rimes transgenres dans l'ancien système (*blanchi* / *logomachies* F > M, *trous* / *s'enrouent* (F > M), *oie* (F > M) / *doigts*, *Inconnue* (F > M) / *menus*, *pluie* (F > M) / *lui*, *ardeurs* (M > F) / *heures*, *nie* (F > M) / *Gethsémani*, *mer* (M > F) / *aémères*, *vert* (M > F) / *sévère*, *mûrs* (M > F) / *impure*, *queue leu leu* / *bleues* (F > M), *miel* (M > F) / *vénuelles*. L'alternance FM assouplie n'a pas lieu d'être évoquée à propos du quatrain isosexuel masculin *couleurs* / *damnés* / *nez* / *fleur* : il est en CVCV.

« Le Larron » (publié en 1^{er}-15 août 1903) fourmille de rimes transgenres *malhabile* / *exil* (F > M) ; *murs* (M > F) / *tortures* ; *tordus* / *fendues* (F > M) ; *pendait* / *Chaldée* (F > M) ; *mourir* / *mûrirent* (F > M) ; *arc-en-ciel* (M > F) / *agnelles* ; *noire* (F > M) / *savoir* ; *avenir* (M > F) / *dire* ; *chair* (M > F) / *légères* ; *Orphée* (F > M) / *faix*. L'alternance MF est appliquée, et non l'alternance CV puisqu'un quatrain est en CCCC (*scythe*, *Mer*, *vite*, *éclair*), et que 5 quatrains de suite sont en CCCC avec des rimes masculines en -r (-or, -ir, -ar, -oir, -eur). On peut se demander si l'auteur a fait exprès, ou si c'est dû à la fréquence des rimes en -r. Ces rimes en -r restent un mystère...

« Merlin et la Vieille Femme » (publié en 1912) ne suit pas le système CV, puisque ses 15 strophes sont toutes en CCCC. Cela tient à ce que les rimes des vers pairs de chacune des strophes sont toutes des rimes en -r (-er, -oir, -eur, -our, -ar, -ir) ou en -l (-el, -al, -il). Ce poème suit le système MF. Qu'il soit entièrement en terminaisons consonantiques est une singularité équivalente aux poèmes isosexuels du système MF ancien. Était-ce une contrainte nouvelle transitoire ?

« L'Ignorance » (publiée en juillet 1914, mais proche du poème « Le Larron »), présente des rimes transgenres pour suivre l'alternance en genre assouplie : *mourut* / *crues* (F > M), *nues* (F > M) / *intervenue*, *soleil* (M > F) / *vermeille*, *nues* (F > M) / *inconnues*. Ce poème en 9 quatrains suivrait aussi l'alternance CV, s'il ne commençait par une rime *toi* (V) / *étoile* (C) et ne se terminait sur une autre : *île* (C) / *ionie* (V), qui évoquent les essais de rime « par augmentation » ou « par diminution » expérimentées par Jules Romains dans certains poèmes rassemblés plus tard de *La Vie unanime*, poème (Mercure de France, 1913) et décrites encore plus tard dans son *Petit traité de versification française* (1924).

« LA CHANSON DU MAL-AIMÉ »

Ce poème de 1903 est paru dans le *Mercure de France*, n° 285, 1^{er} mai 1909, sans la dédicace, sans l'épigraphe et avec la seule première strophe de la « Réponse des Cosaques Zaporogues au sultan de Constantinople », les 2 suivantes ayant un vocabulaire trop choquant. Ses quintils alternent en miroir leurs rimes masculines et féminines : *fmfmf* – *mfmf* – *fmfmf*.

Le couplet ajouté en guise d'épigraphe rimée suit l'alternance MF, et ne suit pas non plus d'alternance CV (CCCCC – C).

Et je chantais cette romance
En 1903 sans savoir
Que mon amour a la semblance
Du beau phénix s'il meurt un soir
Au matin voit sa renaissance

Un soir de demi-brume à Londres

En l'insérant après-coup, l'auteur fait fi de l'alternance MF aussi bien que CV, mais le statut de ce couplet est en quelque sorte extraterritorial.

Le troisième couplet du poème ne présenterait que des rimes féminines si on le lisait selon le système ancien MF, et il n'y aurait pas d'alternance en genre intrastrophique FFFFF.

Que tombent ces vagues de briques
Si tu ne fus pas bien aimée
Je suis le souverain d'Égypte
Sa sœur épouse son armée
Si tu n'es pas l'amour unique

Par rapport aux assonances féminines, les 2 rimes en -ée doivent devenir masculines : elles subissent une transition de genre F > M selon le système MF assoupli. Elles sont désormais vocaliques dans un schéma CVCVC.

De même au quintil suivant contenant des rimes transgenres :

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir

Soir, dans ce quintil *fmfmm*, est une rime transgenre M > F dans le système d'alternance en genre assoupli, mais la strophe est en fait en CVCVC, comme le sera la suite du poème.

La soudure est invisible avec le premier poème inséré « Réponse des cosaques Zaporogues au sultan de Constantinople », à condition de lire *Barabas* comme *là-bas* et *sabbats* pour obtenir une rime vocalique (la rime consonantique qui précède est *chandelle*). Le deuxième intermède intercalé, « Aubade chantée à Lætare un an passé », est aussi dans la continuité des strophes antécédentes.

Mais une exception se lit dans la strophe qui précède le troisième poème inséré :

[...]
Les sept épées hors du fourreau

Sept épées de mélancolie
Sans morfil ô claires douleurs
Sont dans mon cœur et la folie
Veut raisonner pour mon malheur
Comment voulez-vous que j'oublie

[Les Sept épées]

La première est toute d'argent

Il y a alternance MF intrastrophique, et interstrophique avec les couplets antécédant et suivant. Les rimes doivent se lire selon le système MF car dans le système CV il y aurait non alternance interstrophique : V – VCVCV – V. La suite revient à l'alternance en CV.

Et on note une seconde exception à la fin du poème :

[...]

Sans avoir le cœur d'y mourir

Les dimanches s'y éternisent

Et les orgues de Barbarie

Y sanglotent dans les cours grises

Les fleurs aux balcons de Paris

Penchent comme la tour de Pise

Soirs de Paris ivres du gin

[...]

Il y a alternance intrastrophique en MF assouplie (ffmf) avec *Barbarie* comme rime transgenre F > M, mais l'alternance interstrophique en CV n'est pas respectée : C – CVCVC – C¹.

Sur le brouillon présenté par Michel Décaudin dans le dossier d'*Alcools*², cette strophe fait suite au vers « Dans les villes que je revois » et elle est suivie par « Voyages dans l'alcool mauvais », respectant les deux alternances MF et CV. De même un des couplets subséquents commençant par « Les dimanches s'y éternisent » a été extrait et inséré avant « Soir de Paris... ». Ce sont deux pièces rapportées.

Au total, dans les 60 quintils de « La Chanson du mal-aimé » (l'épigraphe et les inserts compris), on compte 12 occurrences de la rime transgenre : 2 M > F : *soir / mémoire / boire, gin / échine / machine* ; 10 F > M : *perdue / confondu / plus, exfoliée / oublier / giro-*

-
1. Ces deux exceptions ont été relevées par Frank Bauer, « Le sexe des rimes. À propos de quelques strophes de "La Chanson du mal-aimé" », *Questions de styles*, n° 1, 2004, p. 72, <https://www.unicaen.fr/puc/revues/qds/dossier1/textes/05bauer.pdf>, par nous-mêmes dans *Le Sexe des rimes* (1996), et par Gérard Purnelle, « Apollinaire et la rime (première partie) », *Apollinaire*, n° 12, 2012, *op. cit.*, p. 27.
 2. Michel Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève / Paris, Librairie Droz / Librairie Minard, 1971, p. 106. Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, *op. cit.*, p. 348-350.

flier, avril / virile, exténue / connue / venu, folie / lit, lyre / délire / mourir, Barbarie / Paris, portées / électricité, fumée / aimée / enrhumés, années / mal-aimé. Et 4 concernent des rimes consonantiques, 8 des rimes vocaliques. Ces rimes transgenres sont donc présentes dans 1/5 des strophes.

SUITE ET FIN

« Un soir » (1904), en quatrains 12.6.12.6, présente une alternance MF assouplie et une alternance CV.

Les 2 quatrains remaniés d'« Automne », publiés en 1905, suivent une alternance MF classique.

« Le Mendiant » (paru en avril 1905) est en MF classique, et compatible avec l'alternance CV.

« Poème », « *Le chemin qui mène aux étoiles...* » (sonnet publié en mars 1908 dans *La Phalange*), suit l'alternance MF assouplie avec des rimes transgenres : *clarté / lactée* (F > M) / *athées* (F / M) / *arrêtaient*.

« Le Départ », attribué à Louise Lalanne, comporte des rimes transgenres (*Gloire / Désespoir* (M > F), *renoncé / Pensée* (F > M), *gare / départ* (M > F), et il suit le système MF assoupli. Il ne suit pas entièrement l'alternance CV du fait d'un quatrain CCCC (*rebute / défaillir / soupir / disputes*).

« *Tu te souviens, Rousseau, du paysage astèque...* », dit en 1908 au banquet en l'honneur du Douanier, est classique, n'était une rime singulier / pluriel, et en même temps il suit l'alternance CV.

« Palais » (publié en novembre 1905) suit l'ancien système assoupli : *brisé / pensées* (F > M), et le système CV sauf la deuxième strophe qui est en VCCV après une rime vocalique, vestige d'une insertion, et un vers est dispersé en deux parties qui perturbent l'alternance (« Qui donc attendez-vous / [...] / Mes plus belles voisines »).

« Lul de Faltenin » (paru en novembre 1907, dédié à Louis de Gonzague Frick), en 8 strophes, n'est pas entièrement sur une alternance MF ni CV car *muettes* est suivi à la strophe suivante par *merveille*. Une strophe présente deux assonances transgenres : *merveille* (F > M) et *otelles* (F > M) / *orgueil*, et *vous* (M > F) / *avoue*.

« Les Fiançailles » (paru en novembre-décembre 1908), suit l'alternance MF assouplie : *bleues* (F > M) / *bleu, giroflées* (M > F) / *Paraclet*, et l'alternance CV.

« Le Brasier » (publié le 4 mai 1908), où on lit *adore / morts* (M > F), suit le système CV sauf à la fin : *femmes* et suivi de *ville* à la strophe suivante (mais les vers de la strophe suivent une opposition CV).

« Crépuscule » (1909), à Marie Laurencin, en quatrains à rimes mêlées, est dans le système MF assoupli car la str. 3 ne présente pas la nouvelle alternance du système CV : *blèmes / spectateurs / Bohême / enchanteurs*.

On peut noter que dans *Le Bestiaire*, publié en 1910, les rimes homophones allosexuelles de deux poèmes en MF, « La Colombe » (*esprit / Jésus-Christ / Marie / marie*) et « Le Hibou » (*hibou / recloue / bout / loue*) sont parentes des rimes mixtes, mais ne sont pas des rimes transgenres.

« Signe » (publié le 1^{er} mars 1911) est dans l'ancien système MF puisqu'il contient 2 quatrains CCCC.

Les trois quintils de « Rosemonde », publié en juillet 1912, aux rimes osées, présentent deux rimes transgenres : *dame / Amsterdam* (M > F), *désert* (M > F) / *retrouvèrent, vit / vie* (F > M), mais une non alternance interstrophique tant MF que CV.

« Marie » (publié en octobre 1912), reprend aussi le quintil de « La Chanson du mal-aimé » (avec un vers hypermétrique à la deuxième strophe) et suit le système CV, à condition que *Marie* soit prononcé « Marille » (V(e) > C !), — comme *Mareye*, autre graphie du wallon *Mareï*, — afin de rimer avec *fille* et *sautille*.

Par la suite, pendant et après le coup d'éclat de *Calligrammes*, Apollinaire retournera à l'alternance classique MF, notamment dans ses poèmes en vers réguliers envoyés à ses correspondantes et à ses correspondants.

UN PROBLÈME MÉTRIQUE ANCIEN

Apollinaire a été précédé par des théoriciens et des praticiens de la versification, qui ont pu l'influencer. Le problème n'est pas nouveau. De nombreux ouvrages sur la versification l'ont soulevé et citent cette remarque de l'abbé d'Olivet :

Mais nous-mêmes, pour faire retentir nos consonnes isolées, ou finales, nous ne les accompagnons pas toujours de notre *E* muet. Nous écrivons *David*, & *avide*, un *bal*, & une *balle*, un *aspic*, & une *pique*, le *sommeil*, & il *sommeille*, *mortel*, & *mortelle* ; *caduc*, & *caduque* ; un *froc*, & il *croque*, &c. Jamais un aveugle de naissance ne soupçonnerait qu'il y

eut une orthographe différente, pour ces dernières syllabes, dont la désinence est absolument la même¹.

Nous citerons un auteur passé inaperçu, Alexandre Gossart, qui dans son *Traité complet de la versification française* (1859), a exposé une nouvelle théorie de la rime :

Observations sur les rimes masculines et féminines. — Dans presque tous les mots français qui se terminent par un e muet, la dernière lettre qui frappe l'oreille est une consonne, comme on le voit par les suivants : robe, nuque, raide, agrafe, rouge, aile, âme, Anne, coupe, rire, cesse, pâte, rive, axe, où l'on ne prononce que rob, nuc, raid, agraf, etc. ; il n'y a d'exception que pour des mots assez rares, tels que raie, vie, nue, aimée, joue.

D'un autre côté les mots qui n'ont pas cet e muet font entendre le plus souvent une voyelle finale. Exemple, drap, pied, nid, caveau, plus, voix, lieu, bien, loin ; ceux qui se terminent par une voyelle [(sic) : consonne] sonore tels que sac, Joad, vif, Tarn, fer, sont bien moins nombreux².

Cet autodidacte, qui a publié des ouvrages sur la sténographie, proposait cette nouvelle classification :

Réforme. — On éviterait les défauts qui viennent d'être signalés, en rangeant dans la classe des rimes masculines tous les mots dont le son s'arrête sur une voyelle, comme combat, formé, formée, uni, amie, caveau, repos, pourvu, [...].

Les mots qui, pour l'oreille, se terminent par une consonne, formeraient les rimes féminines ; ce seraient par exemple robe, club, froc, prude, vif, coffre, [...].

Ou plutôt il serait plus exact de remplacer les dénominations de rimes masculines et de rimes féminines par celles de *rimes voyelles* et de *rimes consonnes* ; on éviterait ainsi toute confusion.

Ces rimes devraient d'ailleurs alterner selon la règle établie pour les vers masculins et féminins.

1. *Remarques sur la langue française* par M. l'Abbé d'Olivet, à Paris, chez les frères Barbou, 1793, p. 43.
2. Alexandre Gossart, *Traité complet de la versification française* renfermant une nouvelle théorie de la rime, la prosodie, la déclamation, les gestes, des observations sur la mise en musique de la poésie, une description de toutes espèces de poésie, un précis historique par Alexandre Gossart, [...], Paris, Librairie classique de M^{me} V^e Maire-Nyon, s. d., [1859] p. 45.

On ne peut contester à cette division, basée sur la prononciation réelle des rimes, plus de justesse et de raison qu'à la distinction fondée uniquement sur l'e muet¹.

REMY DE GOURMONT²

Une lettre à Remy de Gourmont, de décembre 1903, permet de dater les premiers contacts d'Apollinaire avec celui qu'il avait d'abord rencontré sur les quais, en quête de livres, dès son arrivée à Paris en avril 1899³ :

J'ai été à l'imprimerie chercher les circulaires d'enquêtes, mais je suis à la maison bien plus souvent que ne vous dit maman qu'y voudrait m'y voir toujours. Je vous ai adressé moi-même un *Festin* et je crois que ce n'est pas de la poste qu'il faille désespérer mais du facteur de la rue des Saints-Pères... Ce numéro est malheureusement plein de fautes d'impression. Il y en a une dans mes pauvres petits vers⁴.

Le rédacteur en chef du *Festin d'Ésope* se fait petit garçon... Le poème en question pourrait être « L'Adieu » dans le numéro de décembre 1903 (« longtemp »), ou « Les femmes » du n° 3, janvier 1904 (« Lotte est-tu triste⁵ ? »), où l'alternance en genre est par ailleurs parfaitement classique.

En ce qui concerne les rimes, Gourmont, philologue franc-tireur féru du latin de la décadence et des œuvres en vieux français comme de la chanson populaire, lecteur des linguistes de son temps comme Christoffer Nyrop et Arsène Darmesteter, et bon connaisseur des petites revues de poésies, fut l'un des premiers à enregistrer l'évolution de la rime dans le cadre de son étude du vers libre.

L'affaiblissement de la rime aux deux derniers siècles ne fut qu'un signe de lassitude ou de décadence. Après les excès contraires du Par-

-
1. *Ibid.*, p. 50-51.
 2. Voir Alain Chevrier, « La métrique de Remy de Gourmont, *Nouvelle imprimerie gourmontienne*, n° 14, automne 2023, p. 42-80.
 3. Daniel Delbreil, art. « Gourmont (Remy de) » dans *Dictionnaire Apollinaire*, dir. Daniel Delbreil, Paris, « Champion Classiques », Honoré Champion, 2020, p. 420-422.
 4. Remy de Gourmont, *Correspondance*, t. II 1900-1915, éd. Vincent Gogibu, Paris, Éditions du Sandre, p. 126.
 5. *Ibid.*, p. 126, n. 4.

nasse, la rime en ces derniers temps s'est renouvelée ; elle s'adresse d'abord à l'oreille, admettant ainsi des finales jumelles de son, quoique différentes à l'œil ; elle s'affaiblit même volontiers en assonances qui, par leur nouveauté, sonnent parfois plus haut que les vieilles rimes usées au duo prévu. C'est un retour très heureux à la poésie orale¹.

À l'origine, dans sa conception, la poésie était parole, musique et danse. De la danse est restée le rythme. La musique était encore pratiquée par les trouvères. La rime pour l'œil est apparue avec l'imprimerie. Or on ne lit pas que par les yeux, soutient-il, « on lit par les oreilles ». Il en résulte que l'alternance en genre est jetée aux orties : « Enfin la division des rimes en masculines et féminines apparaît telle qu'une puérile hérésie phonétique : *meurt* et *heure*, voilà d'excellentes rimes, qui demain ne choqueront plus personne². »

La nouvelle classification enregistre l'abandon de la « rime pour les yeux », ce qui a pour effet que ne peuvent plus rimer les mots identiques à l'œil se différenciant par leurs finales « claires » ou « sourdes » comme *plat* et *mat*, *nus* et *Vénus*, *aimer* et *amer*, qu'on trouve chez les Parnassiens (et avant eux à profusion chez Hugo).

Il y a en français deux sortes de mots [...] : les mots terminés par une consonne et les mots terminés par une voyelle. Les mots terminés par une consonne peuvent être appelés à finalité vibrante ou indéfinie ; les mots terminés par une voyelle peuvent être appelés à finalité sourde ou finie. On dira mots masculins, les mots sourds ; mots féminins, les mots vibrants³.

Il garde l'opposition entre les rimes masculines et les rimes féminines, mais l'élargit en prenant en compte la seule phonétique⁴.

Le nouveau classement enrichirait les rimes masculines actuelles de mots terminés en *aie* (= ait) ; *ée* (= é — er, aimer) ; *eue* (= eux) ; *ie* (= i — it) ; *iée* (= ié — ier) ; *ué* (= ué — uer) ; *oie* (= oi — oid) ; *oue* (= ou — out) ; *ue* (= u — ut) ; *uie* (= ui — uit) ; *ye* (abbaye — obéit).

1. Remy de Gourmont, « Le vers libre », dans *Esthétique de la langue française*, op. cit., p. 244.
2. Remy de Gourmont, « Le "Mercure de France" », dans *Promenades littéraires*, Quatrième série, op. cit., p. 90.
3. Remy de Gourmont, « La question de l'e muet », dans *Le Problème du style*, Mercure de France, 1938, p. 179-181.
4. Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, Les Belles Lettres, « Architecture du verbe », 1996. Sur Gourmont, p. 352-357.

Les rimes féminines gagneraient : *ac* (= aque, sauf exception : *tabac*, etc.) ; *ail* (= aille) ; *air* (= aire) ; *al* (= ale) ; *ar*, *ard*, *art* (= are) ; *at* (= atte, dans *mat*) ; *ef* (= effe) ; *eil* (= eille) ; *el* (= elle) ; *em* (= ème-aime) ; *er-ert* (= ère-aire, dans *fer*, *amer*, etc.) ; *est* (= este, dans *lest*, *ouest*) ; *euil* (= euille) ; *eul* (= eule) ; *eur* (= eure) ; *ex* (= exe) ; *iel* (= ielle) ; *il* (= ille) ; *ir* (= ire) ; *is* (= isse, dans *Iris*) ; *it* (= ite, dans *zénith*) ; *ob* (= obe) ; *oif* (= oife) ; *oil* (= oile) ; *oir* (= oire) ; *ol* (= ole) ; *or* (= ore) ; *ouil* (= ouille) ; *our* (= oure) ; *ul* (= ule) ; *um* (= ome, dans *pallium*) ; *ur* (= ure) ; *us* (= usse, dans *Sirius*) ; *ut* (= ute, dans *rut*¹).

On reconnaît que les rubriques et sous-rubriques de son classement suivent l'ordre des voyelles *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, comme dans les dictionnaires de rimes. Elles n'ont d'ailleurs rien d'exhaustif. Chaque exemple constitue une paire de rimes mixtes, qu'elles soient vocaliques comme dans la première partie, ou consonantiques comme dans la seconde partie. Il propose une « nouvelle classification des rimes masculines et féminines » :

Peu à peu l'absurdité des rimes pour l'œil a été perçue ; des oreilles ont en vain cherché à différencier tels sons masculins, *mer*, de tels sons féminins *mère* ; on a connu que les *e* muets n'étaient plus (hormis un petit nombre de circonstances) que la vibration d'une consonne. Dès lors la classification des rimes masculines et féminines apparaissait erronée. En fait, il n'y a plus guère en français qu'une seule catégorie de rimes, les féminines, *replet*, *plaie* ; *régale*, *regal* ; *seuil*, *feuille*, etc., les seules rimes masculines sont désormais celles que donnent les mots terminés par une voyelle nasalisée : *ent*, *in*, *on*, *an*, *oin*, etc. — toutes les autres rimes dites masculines pouvant s'accoupler en parfaite parité de son avec les rimes dites féminines, c'est-à-dire ornées du traditionnel *e* muet².

L'enrichissement du stock des rimes potentielles était encore bien plus important avec le recours aux assonances, et plus encore avec l'alliance, désormais déclarée licite, entre les singuliers et des pluriels métriques.

Dans cette conception phonétique, l'alternance en genre n'est plus de mise.

-
1. Remy de Gourmont, « La question de l'e muet », dans *Le Problème du style*, op. cit., p. 181.
 2. *Ibid.*, p. 246.

Gourmont a illustré ces théories dans ses poèmes recueillis dans *Hiéroglyphes et autres poèmes* (Mercure de France, 1894) et dans son livre bucolique *Simone* (1897).

En même temps que cette réforme de la rime, Gourmont a « touché au vers » à sa façon, toujours au nom de la prononciation normale. Au gré du poète, certains *e* atones devant un mot à consonne initiale, ou même internes au mot, ne sont pas prononcés et ils n'entrent pas dans le compte des syllabes, sans que ces élisions soit marquée par une apostrophe. Les alexandrins restent cependant le plus souvent césurés à l'hémistiche, comme une basse continue. En outre, certains vers peuvent être hyper- ou hypométriques, à condition qu'au moins un « vrai » alexandrin soit présent comme mètre de référence. Ainsi dans un poème en distiques de *Simone*, « L'Aubépine » : « Ell(e) communie avec le soleil du matin, / Quand la ruch(e) réveillée rêv(e) de trèfle et de thym¹ ».

On reconnaît là le mètre flou de « La Loreley » : ses longs vers ne sont pas des versets, mais ils sont dans leur grande majorité des alexandrins « élastiques », sans apostrophes : « Devant son tribunal l'évêqu(e) la fit citer / D'avance il l'absolvit à caus(e) de sa beauté », et certains ont plus ou moins de 12 syllabes. Il adopte la scansion que Remy de Gourmont avait illustrée dans ses poèmes, ceux inclus dans *Sixtine* ou ceux de *Simone* parus en revue, et tels qu'il les avait défendus dans son article sur l'*e* muet. Cependant, cette tentative est restée unique chez Apollinaire, trop attaché qu'il était au vers classique, et parce qu'il s'exprimait avec aisance en vers libérés « pleins ».

Le phonéticien Maurice Grammont, dans son *Petit Traité de versification française* (1906), au chapitre « Effets obtenus par la violation de certaines règles classiques », note que, la langue ayant évolué, *fanfare* et *hasard* et *dé* et *idée* se prononcent semblablement, et qu'il ne faut pas prendre garde à l'orthographe.

Il faut distinguer les rimes qui se terminent, dans la prononciation avec la voyelle accentuée, et celles qui se terminent avec une consonne suivant cette voyelle. Les premières peuvent être appelées masculines et les secondes féminines, si l'on tient à conserver ces deux termes ; aussi

1. Remy de Gourmont, *Divertissements*, poèmes en vers, Paris, Mercure de France, 1919, p. 86.

bien, ces deux nouvelles catégories recouvrent dans la majorité des cas les deux anciennes¹.

Mais la publication de cet ouvrage est postérieure à l'emploi de l'alternance CV par Apollinaire. Le même linguiste, dans *Le Vers français, ses moyens d'expression, son harmonie* (1913), discutera longuement les « nouvelles rimes masculines » et les « nouvelles rimes féminines² ».

Dans leur *Petit Traité de versification* (1924), Jules Romains et Georges Chennevière donnent une classification des rimes nouvelles, assez complexe, où apparaît « la rime mixte », qu'ils baptisent pour la première fois. Mais elle ne s'applique pour eux qu'aux rimes féminines (*blème / Bethléem*, Rimbaud) et non aux rimes masculines (*tue / vertu*). Pour eux aussi l'alternance est « en partie illusoire³ ». Et ils ne citent pas Apollinaire...

Quant à la dénomination d'origine linguistique des rimes « voca-
liques » et « consonantiques », et d'un nouveau système d'alternance CV, nous ne l'avons pas retrouvée plus en amont que les *Éléments de métrique française* (1974) de Jean Mazaleyrat, où il cite celles d'Apollinaire et d'Aragon⁴.

QUAND ARAGON SUIVAIT LES PAS D'APOLLINAIRE

Du vivant d'Apollinaire, le jeune Aragon avait fait un compte rendu de *Calligrammes* dans la revue *L'Esprit nouveau* (octobre 1920) :

André Breton faisait à cette époque une étude sur Apollinaire. Celui-ci lui recommandait de parler de sa science technique : « Dites bien que le premier j'ai rebaptisé les rimes, faisant *joie* masculine, *fer* féminin, par exemple⁵. »

Le poète pouvait avoir choisi malicieusement deux exemples opposant leur genre métrique à leur genre grammatical. André Breton rap-

-
1. *Petit Traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1911 [1906 et nombreuses rééd.], p. 106.
 2. Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, op. cit., p. 357-361.
 3. Jules Romains & G. Chennevière, *Petit traité de versification*, Paris, 1924, NRF, Librairie Gallimard, 1924, p. 63-64.
 4. Jean Mazaleyrat, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, 1974, p. 77, p. 108, p. 207.
 5. Louis Aragon, « La Poésie, *Calligrammes* », *L'Esprit nouveau*, n° 1, octobre 1920, cité dans Gérard Purnelle, « Apollinaire et la rime », *Apollinaire*, n° 12, p. 18.

portera cet entretien dans son étude « Apollinaire » (*L'Éventail*, Genève, n° 10, 15 octobre 1918), qui sera reprise dans *Les Pas perdus* (1924) :

Au reste, son fabuleux savoir prosodique n'est plus à vanter. Non content d'innover dans l'expression, il a entrepris de doter la technique de son art. Tout en admettant le principe d'une distinction des rimes en masculines et féminines, c'est ainsi qu'il tente de définir leur genre à nouveau. Il s'attaque, en effet, à l'arbitraire si, du joug charmant, nul si peu que lui n'est enclin à se libérer¹.

En 1940, renouant avec Apollinaire et la versification traditionnelle pour défendre sa patrie attaquée et occupée, Aragon expérimentera trois types de rimes : la rime complexe, qui n'est autre que la rime équivoque ou calembour, la rime enjambée, qu'il a découverte mais qu'il n'illustrera guère, et la rime mixte, trois rimes apparaissant dans le poème de guerre « J'attends sa lettre au crépuscule », écrit en octobre 1939.

Sous un ciel de cretonne
Pompadour et comment
Une petite auto
Navigue
Et l'écho ment

On reconnaît la rime complexe (*et comment / écho ment*) et la rime enjambée (que nous avons mise en italique) induite par le mot sans rime *Ourcq* :

Que les heures tuées
Guerre à Crouy-sur-Ourcq
Meurent mal Et tu es
Mon âme et mon vautour
Camion de buées²

Si l'alternance MF affaiblie peut s'appliquer grâce à la rime trans-genre *tuées / tués* (F > M), la rime consonantique apparaît dans ce deuxième dizain qui relève donc du système CV.

1. André Breton, *Œuvres complètes*, éd. Marguerite Bonnet et col., Paris, NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, t. 1, p. 209.
2. Aragon, *Œuvres poétiques complètes*, NRF, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Olivier Barbarant et col., 2007, t. 1, p. 698-699.

Dans son manifeste « La rime en 1940 », parue en avril 1940 et mis en appendice à son recueil *Le Crève-cœur* en 1942, il déclare que toutes les rimes étant connues et réemployées, il en faut de nouvelles :

Certains poètes, au début du vingtième siècle, ont reconnu avec plus ou moins de netteté cette maladie de la rime, et ont cherché à l'en guérir. Pour parler du plus grand, Guillaume Apollinaire tenta de rajeunir la rime en redéfinissant ce que classiques et romantiques appelaient rimes féminines et masculines. Au lieu que la distinction entre ces deux sortes de rimes se fit par la présence ou l'absence d'un *e* muet à la fin du mot rimeur, pour Apollinaire étaient rimes féminines tous les mots qui se terminent à l'oreille sur une consonne prononcée (et c'est ainsi que les rimes honteuses que Mallarmé cachait dans le corps de ses vers — Tristement DORT une MANDORE — devenaient rimes riches et permises, tandis que pour lui étaient rimes masculines toutes celles qui s'achèvent par une voyelle ou une nasale. D'où la liberté que riment entre eux des mots comme *exil* et *malhabile* (*Larron des fruits*) et disparaît la différence byzantine qu'on entretenait entre *l'oie* et *loï*.

Aragon cite de mémoire le titre du poème « Le Larron » en reprenant une expression de deux vers de ce poème : « Et le larron des fruits cria Je suis chrétien », et « Larron des fruits tourne vers moi tes yeux lyriques² ».

Après la « maladie de la rime », par le biais probable de l'expression « maladie honteuse », les « rimes honteuses » sont une allusion aux « parties honteuses », et à la cryptorchidie, un des états intersexuels, rappel de sa formation médicale. Il y reviendra dans « *Arma virumque cano* » (février 1942), la préface au recueil *Les Yeux d'Elsa*, voyant dans « *Tristement dort une mandore* » l'exemple d'« une rime composée parfaite, à la terminaison masculine ou féminine près³ ».

Il continue d'ailleurs de filer la métaphore médicale et sexuelle : « Mais cette médication symptomatique de la rime ne suffit pas à la guérir. Vite, on pouvait faire le tour, l'invention de nouveaux accouplements permis au vers⁴. »

Aragon n'a pas identifié et suivi d'emblée l'alternance vocalique et consonantique⁵. Les poèmes du *Crève-cœur* suivent au début l'alter-

1. *Ibid.*, p. 728-729.

2. *Ibid.*, p. 94.

3. *Ibid.*, p. 749.

4. *Ibid.*

5. Voir Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes*, op. cit., p. 365-397.

nance en genre affaiblie à l'aide des rimes transgenres, et ce n'est qu'au recueil suivant, *Les Yeux d'Elsa* (1942) qu'il mettra en œuvre l'alternance CV dans tous ses poèmes (à commencer par « Les Nuits », publiées en mai-juin 1941, à l'exception de la première), nonobstant une strophe dans « Fêtes galantes » et quatre strophes dans « Plus belles que les larmes ». C'est selon cette nouvelle alternance qu'il écrira désormais ses poèmes en vers réguliers.

CONCLUSION

Depuis la Renaissance et l'institution de l'alternance en genre, les métaphores sexuelles en métrique sont très nombreuses, porteuses de connotations le plus souvent négatives concernant les rimes féminines, mais on en trouve aussi de positives.

Parmi elles, la rime mixte est ainsi dénommée parce qu'elle permet de joindre deux éléments rimiques de genre (ou de sexe) différents. On en doit l'invention à Banville, sur le modèle de certains poèmes de Ronsard avant qu'il ne préconise l'alternance en genre, déjà pratiquée pour certaines formes et par certains des « grands rhétoriciens ».

Banville a été suivi par plusieurs poètes, surtout Parnassiens, dont le plus inventif a été Verlaine et, de façon épisodique et sans lendemain, Rimbaud. La libération de la rime, coextensive à celle du vers, lors du grand bouleversement vers-libriste, a entraîné un usage possible de la rime mixte, indépendamment de l'alternance en genre, dès lors abandonnée. Plus proche de l'oralité, elle permettait aussi de recourir à un plus grand choix de rimes.

Apollinaire a suivi les exemples des poètes de la fin de siècle. Il a varié les formes poétiques : poèmes en rimes classiques, en vers isosexuels, en vers blancs, en vers libres. Dans quelques longs poèmes strophiques, il a introduit la rime mixte, à la suite de ses contemporains, afin d'acquiescer une plus grande liberté de jeu, mais il le fait tout en gardant le cadre classique de l'alternance en genre, qu'il applique aussi aux assonances. Il peut ainsi considérer comme rimes d'un seul genre une paire de rimes mixtes en fonction du cadre de l'alternance, ce qui entraîne l'existence de rimes transgenre.

La rime transgenre est un exemple de fluidité sexuelle : elle s'observe dans les couples de rimes mixtes. L'un ou l'une de ces deux éléments rimiques change de genre, en fonction du contexte, c'est-à-dire de l'alternance en genre dans la strophe ou le poème, pour constituer un couple de rimes standard, isosexuelles. Comme pour le comparant humain, il s'agit d'un genre idéal, et non pas d'un sexe réel.

Un pas de plus, et Apollinaire a débouché sur une nouvelle alternance, fondée sur une opposition linguistique, et non plus « sexuelle », celle entre les rimes vocaliques et consonantiques. Cette dénomination lui est cependant restée étrangère, car il a parlé de rimes masculines et féminines nouvelles. Il est très probable qu'il se soit inspiré des poèmes et des théories d'une de ses admirations, Remy de Gourmont. Par la suite Apollinaire dans *Calligrammes* abandonnera non seulement le système CV mais aussi le système MF affaibli pour retourner à l'alternance en genre classique pour ses poèmes en vers réguliers. Comme par compensation, il s'exprimera surtout en vers libres et en poèmes figurés.

Il aura pour disciple à retardement Aragon, qui assurera le passage de l'alternance affaiblie des rimes masculines et féminines, au système des rimes consonantiques et vocaliques de façon définitive. Mais ce système ne sera guère poursuivi, probablement parce qu'estimé encore trop contraignant.