

Mercedes Montoro Araque

Hermès ou vers un effacement de la dichotomie genrée ?

HERMES: TOWARDS THE DISAPPEARANCE OF GENDER DICHOTOMY?

Abstract: The myth of Hermes is well rooted in the Parisian intellect which has always shown interest in the doctrine of Hermes Trimegisto. This has been the case irrespective of whether we situate the origins of the myth in the Hermaphroditic Greek statues (in which according to Winckelmann and Gautier the ideal form, the beautiful in itself resided), or whether these origins emanate from the famous “Hermes of Olympia” in 1877, or the complete translation of the Hermes Trimegisto by L. Ménard in 1866 (this translation was preceded by a study on the origin of the hermetic books). The figure of Hermes leads us, therefore, from the 19th century to the present day, towards a doubleness that allows differences to be interconnected and to an ambiguity that suggests that the established duality of genres should disappear.

Keywords: Hermès; Hermaphrodite; Caduceus; Mediator; Alterity; Binary Identity; Intersexes; Trans-identity.

MERCEDES MONTORO ARAQUE

Universidad de Granada, España
mmontoro@ugr.es

DOI: 10.24193/cechinox.2022.42.11

Perspectives hermésiennes¹

En empruntant ce sous-titre au célèbre article d'Antoine Faivre dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, je me propose tout d'abord, de cerner mon étude en détaillant de quelle façon le mythe d'Hermès peut contenir l'esprit d'une époque, plus concrètement celui des XIX^e et XXI^e siècles. Ou comme le disait Durand, de quelle façon « un «air de famille», une isotopie, une homéologie commune, relie épistémologie, théories scientifiques, esthétique, genres littéraires, «visions du monde» »². Je prendrai, comme point de départ, les belles études que l'anthropologue savoyard nous a léguées dans ses différents écrits. Dès 1979³, Durand repère le mythe non pas par la présence de son simple nom – on verra comment par exemple, Hermès se fait aussi Hermaphrodite ! – mais par la présence d'au moins, l'une de ces trois structures mythémiques, renvoyant, toutes, au « problème de l'altérité » : a) « la puissance de l'infime » ; b) le « médiateur » par lequel les « contraires, les altérités se joignent – comme chez Hermaphrodite ou dans le Caducée → » ; c) enfin, Hermès est également le conducteur des âmes, le « psychagogue » qui « joint en un «parcours» un monde à un autre »⁴.

L'interprétation que je me propose de faire est de lire cette « divinité de la problématique de l'altérité », à travers cet Autre qui se veut avant tout, un Autre généré. La dualitude recherchée sera donc, dualitude générée, dont l'altérité s'avère suggérée – voire même, surmontée – par un symbole ancestral, le caducée⁵ d'Hermès. Certes, tel que le précise Durand, « le seul caducée ne fait pas le Mercure »⁶. Et pourtant, cette image, hautement identificative⁷ de l'Hermès « médiateur » me permettra d'évoquer le lien symbolique d'Hermès avec d'autres figures de l'indétermination générée, de la trans-identité (comme Tirésias, l'androgyné) ou de l'inter-sexualité comme l'Hermaphrodite. Le caducée me permettra également, de signaler le va-et-vient constant entre ces deux pôles jungiens que sont l'*anima* et l'*animus* dans des représentations artistiques et littéraires du XIX^e siècle, tout en imposant, par la même occasion, un Hermès « médiateur » où la « dualité » se fait, de plus en plus, « intérieure »⁸.

Or, Hermès, nous propose-t-il réellement, un effacement de la dichotomie générée ? La logique de la construction culturelle de la différence de sexes à partir d'une binarité, ne reste-t-elle pas toujours comme toile de fond dans les représentations d'un troisième sexe⁹ au moins, au XIX^e siècle ? Et l'époque contemporaine, comment résout-elle cette binarité ? C'est la troisième structure mythémique d'Hermès qui me permettra de donner une réponse plausible à ces questions. Car non seulement, « Hermès psychagogue », me semble être à l'origine de l'existence de toute une terminologie, récemment créée, pour nommer des réalités identitaires autour du préfixe *trans-*, mais aussi, s'avère-t-il apte à

figurer tout simplement, le besoin sociétal contemporain de la mise en œuvre d'une non-dualité, et de l'inclusion du « *tertium datum* »¹⁰ lorsqu'il est question de genre.

D'un autre côté, et puisque plusieurs « explosions »¹¹ existent – sous-entendant par « explosions », selon l'anthropologue savoyard, ces moments où le mythe s'intensifie –, de quel Hermès sera-t-il ici, question ? Parmi les cinq « hermétismes »¹² établis par Durand en 1996, je vais me centrer sur les deux qui m'intéressent, à savoir, tout d'abord, celui que l'on voit « poindre avec l'illumination du XVIII^e siècle » et « s'épanouir avec le romantisme »¹³; et en deuxième lieu, celui de la cinquième résurgence, c'est-à-dire, « celui du lien entre les différences, de la médiation entre prochain et lointain, celui des bornes, des limites qui définissent seules rencontres et carrefours... »¹⁴.

Parcours dans l'entre-deux identitaire

Rappelons, très brièvement, quelques parallélismes avec d'autres mythes qui mettent en exergue le symbolisme masculin/féminin. Luc Brisson¹⁵ nous rappelait déjà combien le caducée d'Hermès avait des points communs avec le bâton de Tirésias et d'Asklépios¹⁶. P. Raingeard soulignait bien avant comment « la fable de Tirésias qui de son bâton frappe les reptiles accouplés, sur la Cyllène », selon une version, « a tout l'air d'être une explication du caducée d'Hermès » assez « primitive »¹⁷. Soit.

Quant au caducée ou « *kerykeion* » – mot grec désignant un « bâton du héraut » – il est caractérisé par sa forme doublement circulaire. À travers ses multiples versions, Díez de Velasco le définit comme

un « long bâton qui se finit par un premier cercle fermé et un deuxième cercle pas fermé », tel que certaines représentations¹⁸ le laissent apprécier. Pour P. Raingeard, en revanche, « il n'est pas déraisonnable » de chercher, « dans le caducée lisse, – entendons, celui qui se présente sans les serpents, le rameau « tripétale », dans lequel « la tête de ce rameau plus ou moins long s'étale en deux branches qui se croisent une ou deux fois pour finir en fourchette »¹⁹ un ancêtre²⁰ du « caducée à serpents²¹ », situant « peut-être l'amphore attique à f. n. du Cyllénios, à Berlin » comme étant « l'exemple le plus ancien du serpent enroulé autour de la baguette d'Hermès »²². Or, qu'il apparaisse sous la forme d'une baguette en or²³, d'un bâton d'olivier (arbre sacré) ou d'un bâton blanc, son aspect le plus répandu est celui considérant « une forme en double spirale du *kerykeion* » ; une forme permettant à des auteurs, tels A.L. Frothingham ou J. Przyluski²⁴, d'établir un parallélisme avec des déesses féminines orientales. Et à Durand de considérer, en suivant Przyluski, Eliade et d'autres historiens des religions, qu'« Hermès serait le dieu des Pélasges, substitut d'une Grande Déesse²⁵ de la génération et de la fécondité et coifferait la triade²⁶ des Cabires »²⁷

Hermès, donc, dieu, en principe, essentiellement masculin²⁸ – et souvent représenté dans le panthéon grec soit, « comme un homme barbu d'âge mûr, soit comme un *kouros* juvénile »²⁹ – ne serait donc, pas totalement étranger au genre féminin³⁰, duquel il s'entoure, par ailleurs, assez souvent, lors de ses errances multiples. Si, d'un autre côté, et tel que le soulignait déjà J.-P. Vernant, un dieu doit être défini justement « par le réseau de relations qui l'unit et l'oppose aux autres

divinités au sein d'un panthéon particulier »³¹, le « polymorphe contradictoire » qu'est Hermès, – en suivant la formule de D. Pralon, reprise par J.M. Ropars³² –, évoque l'« union des contraires » entre les antagonistes (hommes/dieux, mort/vie) et, tout aussi bien et surtout, entre les genres. Retenons toutefois le fait, qu'à travers ses multiples apparitions, selon les cultures et les époques, et ses diverses interprétations – pas forcément, excluantes ! –, le symbolisme du caducée suggère une lecture de l'attribut d'Hermès, en tant que « symbole d'équilibre par l'intégration de forces contraires »³³. Des forces contraires se résumant, aux dires de Raingeard, au « nœud héracléen qui lie les deux serpents et dans leur unité qui nous révèle expressément le mâle et la femelle »³⁴.

Nous y sommes donc ! Dans cette dualité mâle³⁵ et femelle sous-tendue par le symbole du caducée³⁶, en tant qu'attribut essentiel du « pacificateur entre deux forces opposées » ; en tant qu'attribut essentiel de ce dieu « double-face », ramenant « inexorablement vers le cercle »³⁷ ; et en définitive, en tant qu'attribut nous rappelant avec Durand, que « depuis la seconde moitié du XIX^e siècle, *l'Anima* encore elfique des romantiques, se leste (...) d'une ambiguïté supplémentaire »³⁸. Là où jusqu'à ce moment « les rôles masculin et féminin étaient bien répartis », « il n'y a dorénavant » – et Durand l'a magnifiquement rappelé à plusieurs reprises – « plus qu'un être hybride, androgyne », à travers des thèmes comme celui « du Sphinx, cher à la peinture symboliste » ou « celui d'Hérodiade, frêle et cruelle », entre autres³⁹.

De quelle façon donc, Hermès s'avère-t-il être le porte-parole du bassin sémantique dont les eaux « ruissellent »

vers la moitié du XIX^e siècle apportant un nouvel « air de famille », une isotopie », des nouvelles « visions du monde »⁴⁰? Des « eaux » permettant de relier dans l'imaginaire du XIX^e siècle certaines figures de la trans-identité comme Tirésias et d'autres variantes « de ce double usage mythique de la divinité »⁴¹ que sont l'androgynie ou l'Hermaphrodite? Quel est l'apport, en définitive, d'Hermès concernant les métamorphoses du schéma binaire masculin/féminin? Quelques brefs exemples tirés de l'œuvre de Gautier, Flaubert et d'un photographe célèbre comme Félix Tournachon, dit Nadar, entre autres, vont me permettre d'illustrer ces propos.

Cet être hybride ou androgynie, présent, en effet, à travers tout le cortège de femmes – et hommes!⁴² – ambivalents depuis l'œuvre d'un Gautier⁴³ nous invite à suivre les traces d'Hermès : des femmes fatales et viragos – magistralement étudiées par M. Praz⁴⁴ – des femmes travesties⁴⁵ – telle *Mademoiselle de Maupin*⁴⁶ (1835) – des femmes ambiguës⁴⁷ en définitive qui, tel que le suggérait le narrateur du *Roi Candaule*, ne pouvaient « qu'être fatales aux faibles mortels »⁴⁸. Méduse, suivi du Sphinx, Cléopâtre, Isis, Salomé hanteront, on le sait, longuement la littérature fin de siècle, dans l'œuvre d'un Baudelaire, d'un Mallarmé ou d'un Huysmans par exemple. Et des spécialistes de renom⁴⁹ l'ont suffisamment abordé.

Néanmoins, la Cléopâtre gautiériste me semble déjà annoncer, quelques années auparavant, la Salomé-Hérodiade de l'âme décadente où « la subversion, l'ennui orientalisé, la fascination de la mort » se personnifient dans le mythe de la femme fatale⁵⁰. L'exécution de cette danse, « promenade mystérieuse » « de la

femme éternelle », – comme écrira Gustave Moreau pour sa *Salomé* de 1876 – s'accomplissant « devant la mort qui la regarde », « béante et attentive »⁵¹ ne reproduit-elle pas les pas, à peine esquissés « sur la pointe vermeille » de notre Cléopâtre, effleurant « d'un baiser le front » du condamné à mort⁵²? Que la Cléopâtre gautiériste en définitive, allie, tel que l'évoquait M. Praz, « au mystère de l'Orient fabuleux, ce goût de l'algolagnie », déjà, « dans l'air » dans « la période romantique »⁵³; que *l'anima* elfique des romantiques se lie ainsi, à *l'animus* dévorant des décadents⁵⁴! Femme, en définitive, « dans son infinie diversité », – « aujourd'hui Vierge pure insaisissable », demain « Putain », « après-demain union et conjonction de ces deux pôles dialectiques »⁵⁵ – conduisant tout processus d'individuation⁵⁶ selon l'image de la *catabase* et *l'anodos* d'Hermès⁵⁷.

La danse orientale a certes, beaucoup à dire⁵⁸ concernant cette transgression de la binarité masculin/féminin par le biais d'une figure ophidienne et chthonienne⁵⁹ conduisant le héros aux enfers. Car c'est à travers la sensualité des mouvements ondulatoires des femmes orientales (telle que l'on retrouve chez la Salomé flaubertienne, à la danse « vénéneuse », grâce à son « large regard circulaire »⁶⁰), qu'une union puissante entre serpent, danse astronomique et caducée d'Hermès⁶¹ s'établit. De cet Hermès qui « est tout en retournements »⁶², c'est-à-dire, « non seulement dieu des gonds » mais aussi, dieu « qui fait tourner »⁶³. Une Salomé en définitive, chthonienne et ambiguë, dont l'hermétisme se lit, de plus, dans « la puissance de l'infime »⁶⁴, de cette « *puer aeternus* »⁶⁵ qui n'est même pas nommée mais simplement désignée comme « fille de ».

Dans ce sens, et tout en insistant sur la porosité entre la frontière masculin et féminin concernant l'image de la femme fatale, les acrobaties de la fille d'Hérodiade, l'apparentant à « un grand scarabée »⁶⁶, ont été inspirées non seulement par la Salomé du tympan du portail gauche de la cathédrale de Rouen mais aussi, par de célèbres danseuses féminines (que Flaubert aurait vues lors des étapes de sa croisière sur le Nil en 1850) ainsi que, par un fameux danseur masculin du Caire, Hassan el-Bilbes⁶⁷. C'est de ce danseur, au masculin, que proviendraient quelques mouvements caractéristiques de sa danse, ainsi que « certains traits de son visage ». Et M. Bonaccorso de conclure, « le mouvement qui provoque une irrépressible évocation sensuelle, allumant les désirs de convoitise des présents et bouleversant l'esprit d'Hérode, provient de la danse de Hassan »⁶⁸.

Qu'est-ce que cette donnée concernant le recours à un modèle masculin pour caractériser un personnage féminin nous apprend-il, au juste, concernant l'émergence d'Hermès dans l'imaginaire de la fin du XIX^e siècle ? Quel besoin de briser les frontières, bien établies jusqu'à ce moment, si ce n'était pas au nom d'une prétendue porosité permettant le « rêve d'une réduction de la différence »⁶⁹ ? Et justement, cette réduction de la différence, où nous conduit-elle ? Hermès, se fait-il ici, Hermaphrodite, un Mercure plutôt « mercurien » ? Un Mercure « intermédiaire de l'œuvre », et même « carrément féminin », comme le précisait Durand⁷⁰ ? Hermès-Hermaphrodite, serait-il caché sous cette danse d'un féminin suspect ? La « Modernité », se veut-elle, se pense-t-elle « hermaphrodite », pour reprendre le beau titre du dernier ouvrage de M. Le Mens ?

Gautier avait déjà écrit combien « ce rêve de la réduction de la différence »⁷¹ pouvait se concrétiser, artistiquement parlant, dans ce fils d'Hermès et d'Aphrodite fait de « deux corps tous deux parfaits, harmonieusement fondus ensemble »⁷². Un rêve, sans doute, inspiré de l'Hermaphrodite ovidien, aux « deux corps distincts » à la « double forme » mais ne pouvant être rangés « ni parmi les femmes ni parmi les hommes »⁷³. Un « rêve de la réduction de la différence » consistant par conséquent, dans l'existence d'un « troisième sexe » dont la réalisation physique avait déjà trouvé des référents anatomiques réels, entre autres, chez une écrivaine comme George Sand⁷⁴. Quoiqu'il en soit, cette omniprésence des thématiques liées à la trans-identité à la fin du XIX^e siècle⁷⁵, ne transmet-elle pas le besoin d'un dépassement de la binarité genrée, et la nécessité de songer à un troisième sexe ?

La réalité a enfin, dépassé la fiction grâce à l'invention du « daguerréotype » en 1839, permettant une reproduction assez fidèle du réel. L'ensemble de photos sur des sujets hermaphrodites réels prises par Nadar avant 1861⁷⁶ donnent l'illusion d'une reproduction mathématique de la réalité. Arrêtons-nous, quelques instants, sur quelques unes de ces neuf photos, non dénuées d'intérêt. Depuis la célèbre théorie du beau idéal de Winckelmann, les corps féminins et masculins étaient vus, au niveau plastique et esthétique, sous le prisme d'une certaine ambiguïté. Une ambiguïté, continuant, quand même, à mettre en évidence l'existence d'un système organisé autour des valeurs binaires. Ces photos réalistes et réalisées à de strictes fins scientifiques⁷⁷ permettaient en principe, d'éloigner le spectateur de cet

« entre-deux » et de cette « ambiguïté »⁷⁸ poétiques. Tout en témoignant, par la même occasion, du fait que les cas d'hermaphroditisme au XIX^e siècle n'étaient pas des cas isolés, et surtout « de l'extrême violence faites à toutes ces personnes examinées à des fins documentaires », tel que l'on voit « dans le geste de défense esquissée par la personne photographiée par Nadar »⁷⁹. Autrement dit, le vrai « objectif » que cherchaient « à atteindre ces photographies dans la collaboration entre le médecin et le photographe Nadar », – en tant que « pionnier de la vision » –, était justement « d'essayer d'établir sur un pôle stable – soit féminin, soit masculin – l'identité du sujet »⁸⁰.

Néanmoins, y parviennent-ils ? Nadar tentait peut-être, de circonscrire l'image de l'hermaphrodite photographié pour mieux cerner son essence, mais comment y parvenir réellement, si la langue continuait à appliquer à l'existence anatomique des sujets analysés une réalité basée sur la binarité, masculin ou féminin ? Recouvrir la réalité des idées véhiculées par le mythe du fils d'Hermès et Aphrodite, n'impliquait-il pas en revanche, de dévoiler pour mieux voiler l'innommable ? Cripter, tout en faisant « coïncider le mythe avec la réalité dans une seule image fidèle au même mot qui les désigne l'un et l'autre : l'hermaphrodite »⁸¹ ? Selon la procédure du messenger insaisissable, – où tout dévoilement s'enrichit d'un nouveau voile –, Nadar n'a pas négligé les aspects artistiques de sa série de photos. Guidé par l'esprit hermétique de l'époque, Nadar a ajouté des détails laissant songer aux sculptures d'hermaphrodites antiques : « le petit socle » par exemple, tel que le précise M. Le Mens, « qui fait que le patient est dans la position d'une sculpture

et le linge sommaire juste derrière », s'assimilant à un « drapé tombé ». Des détails qui permettent d'identifier le corps hermaphrodite réel avec le corps artistique dans des sculptures célèbres comme « L'Hermaphrodite de Berlin » ou d'autres « statues d'hermaphrodites de Rome »⁸².

Autrement dit, la science, la langue pouvaient-elles vraiment, se passer de l'imaginaire ? « On se cogne au visible », conclue M. Le Mens, « et le signe perd son sens »⁸³. Si le signe perd son sens, en raison justement de la rareté et bizarrerie – par inaccoutumance sans doute ! – de ce « troisième sexe » dévoilé et exposé, c'est vers le symbole et le mythe que Nadar et ses contemporains se tournent. L'Hermaphrodite mythique et artistique – voire alchimique ! – s'avère ainsi, non seulement, la seule projection possible pour lire la problématique de « l'irréductible différence de sexes »⁸⁴; mais également, un socle assez solide pour que le référent (le réel) puisse être nommé ou du moins, puisse combler les attentes sur la reconnaissance d'un troisième sexe/genre⁸⁵.

Déambulations contemporaines avec Hermès psychopompe

De nos jours⁸⁶, c'est-à-dire 150 ans environ après cette décadence française, qu'est devenu le bassin sémantique d'Hermès ? Assistons-nous à un nouveau « ruissellement »⁸⁷ du fleuve de celui qui se veut, entre autres épicleses, « enodios », dieu des routes⁸⁸ ? Des routes nous guidant vers la porosité des frontières ? Des routes permettant en tout cas, le passage, la transition, et l'entrée dans ce mythe du « lien entre les différences »⁸⁹ ? Des routes qui permettront de lire Hermès comme

celui nous conduisant vers un effacement progressif de la dichotomie genrée ? Citons quelques termes contemporains pour tenter d'y répondre.

Primo, « Intersexe ». Tel que Vincent Guillot, lui-même intersexe, l'a précisé, est intersexe toute personne « ne correspondant pas aux standards morphologiques du mâle ou de la femelle ». Même si la binarité semble encore loin de pouvoir totalement s'effacer, une identité intersexe, se construit, selon Vincent Guillot sur un vécu, « en marge des constructions habituelles de genre et de sexualité ». Une marge lui permettant d'esquisser une nouvelle définition à partir de la notion d'archipel : « Nous proposons donc la notion d'archipel intersexe, et pourquoi pas d'archipel du genre (...) : être au-delà du binarisme masculin/féminin. Intersexe est une identité, l'état physiologique étant l'intersexuation »⁹⁰. On y lit clairement la notion de passage, de transition avant la réappropriation du « seul mot qui puisse être utilisé à la fois au féminin comme au masculin dans la langue française : hermaphrodite »⁹¹. Par conséquent, l'Hermaphrodite, en tant que « figure archétypale », – et « en accord avec les obsessions décadentistes » – pourrait exprimer, tel que le suggère Corin Braga, « la reconfiguration d'un psychisme transsexuel, d'un genre neutre, d'un troisième sexe »⁹².

Secondo : « trans-genre » et « transsexualité » insistent, à nouveau, sur l'idée de transition grâce au préfixe qui a en effet, servi depuis les années 50 tout aussi bien pour désigner les trans-sexuels (1950) que les trans-genres⁹³ (années 1970). Et enfin, de façon général, pour évoquer la « trans-identité » depuis les années 2000. Un terme s'érigeant, par conséquent,

en « terme parapluie dans lequel se reconnaissent des personnes transsexuelles et transgenres ainsi que d'autres identités trans alternatives »⁹⁴. Même lentement, la tendance semble s'inverser : intersexes, transexuels, transgenres, (collectif LGTBI, *Queer...*) expriment au niveau lexical, le besoin d'ancrer dans la langue des réalités référentielles plurielles ; le besoin d'effacer une dichotomie genrée langagière restée obsolète depuis le XIX^e siècle ; la nécessité impérieuse d'« affiner la vieille notion de limite »⁹⁵ pour mieux préciser la diversité identitaire (sexuelle ou genrée). Comme le précisait Durand, « il ne s'agit plus de distinguer pour exclure comme dans la logique cartésienne, mais grâce au nouveau principe du « tiers donné » d'inclure la limite de A. et de non-A., au sein même du processus opératoire ». Autrement dit, il s'agirait tout simplement, d'inclure une « membrane » théorique qui *délimite* en lui des tensions antagonistes »⁹⁶.

Je conclurai donc, en soulignant ce besoin sociétal d'appeler à Hermès psychopompe – le troisième mytheme⁹⁷ – pour invoquer, tout en « créant des ponts » et « archipels »⁹⁸, la mise en œuvre d'une non dualité genrée. Si tel que Durand l'avait souligné dès 1985, Hermès réapparaît à présent, non seulement grâce à un « profil de pensée qui admet la transmutation de substances » – et les réalise grâce à la médecine ! – mais, aussi grâce à la « reconnaissance de la quête intérieure »⁹⁹, n'avons-nous pas là un indice assez clair que la transidentité est bel et bien sous l'égide d'Hermès ?

BIBLIOGRAPHIE

- Luc Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden, E. J. Brill, 1976.
- Giovanni Bonaccorso, « L'influence de l'Orient dans les trois contes » in *Les Amis de Flaubert* n° 50, mai 1977, p. 9-21.
- Françoise Bonardel, *La Voie hermétique*, Paris, édit. Dervy, 2002.
- Corin Braga, *Archétypologie postmoderne. D'Œdipe à Umberto Eco*, Paris, Honoré Champion, 2019.
- Yves Cambefort, « Le scarabée dans l'Égypte ancienne. Origine et signification du symbole » in *Revue de l'histoire des religions*, tome 204, n°1, 1987.
- Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafon/Jupiter, 1982.
- Peter Cooke, *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*, Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 2002, 2 vol.
- Georg Friedrich Creuzer et Joseph-Daniel Guigniaut, *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Paris, Librairie Firmin Didot Frères, III^e partie, tome II (notes et éclaircissements sur les livres IV-VI), 1849.
- Francisco P. Díez de Velasco Abellán, « Un aspecto del simbolismo del kerykeion de Hermes », in *Gerión*, n° 6, 1988, p. 39-54.
- Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod/Bordas, 1984.
- Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992.
- Gilbert Durand, « La notion de limite dans la morphologie religieuse et les théophanies de la culture européenne » in *Eranos Jahrbuch*, Insel Verlag, vol. 49, 1980, p. 35-79.
- Gilbert Durand, « Permanences et dérivations du mythe de Mercure », in *Mythos, Actes du Colloque inter, sobre els valors heuristics de la figura mitica d'Hermes*, G.R.I.M., Univ. de Barcelona, 1986, p. 5-27.
- Gilbert Durand, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF, 1989.
- Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Albin Michel, 1996.
- Karine Espineira, « La sexualité des sujets transgenres et transsexuels saisie par les médias » in *Hermès* 69, 2014, p. 105-109.
- Antoine Faivre, « Hermès » in Pierre Brunel, *Dictionnaires des mythes littéraires*, Paris, Ed. du Rocher, 1988.
- Gustave Flaubert, *Trois Contes*, FB Editions, 1877.
- Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Classiques Garnier, 1966.
- Théophile Gautier, « Une nuit de Cléopâtre », in *Contes et récits fantastiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 145-188.
- Théophile Gautier, « Le Roi Candaule » in *Contes et récits fantastiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1990, p. 263-327.
- Vincent Guillot, « Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions », in *Nouvelles Questions féministes*, vol. 27 (1), 2008, p. 37-48.
- Homère, *Hymnes* (trad. de Jean Humbert), Paris, Les Belles Lettres, 2004.
- Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Büchet/Chastel, 1970.
- Magali Le Mens, *Modernité hermaphrodite. Art, histoire, culture*, Paris, éditions du Félin, 2019.
- Magali Le Mens, et Jean Luc Nancy, *L'hermaphrodite de Nadar*, Nantes, Creaphis Editions, 2009.
- Florence Majorel, « Hermès ou le mouvement spiralé de binitiation », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2003, p. 53-81.
- Hélène Martin, Rebecca Bendjama, et Raphaëlle Bessette-Viens, « Du sexe génital au sexe subjectif ou les reconfigurations du dimorphisme sexuel » in Hélène Martin et Marta Roca i Escoda, M. *Sexuer le corps. Huit études sur des pratiques médicales d'hier et d'aujourd'hui*, Lausanne, Edit. Hetsel, 2019.
- Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent*, Grenoble, Ellug, 1996.

- Mercedes Montoro Araque, *Gautier, au carrefour de l'âme romantique et décadente*. New York, Peter Lang, 2018.
- Safaa Monqid, « *Les Marocaines et la danse : un espace d'expression* » in Joëlle Deniot; Annie Dussuet, Catherine Dutheil; Dominique Loiseau, *Femmes, identités plurielles*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.121-145.
- Ogane, Atsuko, *La Genèse de la danse de Salomé. L'« appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*. Tokyo, Presses Universitaires de Keio, 2006.
- Ovide, *Métamorphoses*, Paris, Charpentier, 1866.
- Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977.
- Pierre Raingeard, *Hermès psychagogue. Essai sur les origines du culte d'Hermès*. Paris, Les Belles Lettres, 1935.
- Jean-Michel Ropars, « Le dieu Hermès et l'union des contraires » in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, numéro 19, 2016, p. 57-117.
- Pierre Solié, *La Femme essentielle. Mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants*, Saint Amand, Seghers, 1988.

NOTES

1. Françoise Bonardel, qualifie d'hermésienne « la tournure d'esprit qui, inspirée par le regard et le Verbe du dieu polymorphe et du Sage, invite à entreprendre un acte herméneutique de «compréhension» gnostique » (Françoise Bonardel, *La Voie hermétique*, Paris, édit. Dervy, 2002, p. 13).
2. Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 81.
3. Durand avait analysé ce mythe en 1973 dans « Similitudes hermétiques et science de l'Homme », in *Eranos Jahrbuch*, XLII. Leiden : J.F. Brill, 1973-1976. Article repris ensuite, sous le titre « *Hermetica ratio* et science de l'homme » in Gilbert Durand, *Science de l'homme et tradition*, Paris, Albin Michel, 1996, p. 141-216.
4. Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 309-310.
5. Un symbole qui, par ailleurs, relève plutôt du régime adjectival en tant qu'attribut associé au dieu (sur l'importance octroyée par Durand aux adjectifs et verbes, aux « cortège d'épithètes et de verbes », par rapport aux noms, voir : Durand, *Introduction*, p. 190-192) et par conséquent, va me permettre d'insister sur l'un des mythèmes clés établis, également, par Durand dans le mythe hermétique, à savoir la « dualité » et surtout, « l'intériorisation de la dualité » comme « mythème hermétique par excellence, figuré par Hermaphrodite » (Durand, *Figures*, p. 275-276).
6. G. Durand, « Permanences et dérivations du mythe de Mercure », in *Mythos, Actes du Colloque inter, sobre els valors heuristics de la figura mitica d'Hermes*, G.R.I.M., Univ. de Barcelona, 1986, p. 7.
7. Certes, le caducée n'est pas un attribut exclusif à Hermès. D'autres divinités, dont l'une féminine, Iris, le porte également dans sa fonction de messagère.
8. Durand, *Figures*, p. 275-276.
9. « Dès la fin du XIX^e siècle », précisent H. Martin. et *alii*, « le dimorphisme sexuel est l'objet de théories alternatives, qui ne dérogent cependant pas à une appréhension naturaliste du sexe. En Allemagne, le juriste Karl Heinrich Ulrich propose la théorie du troisième sexe : en plus des hommes et des femmes existeraient les uraniens, qui « sont des hommes par leur corps mais aussi des femmes par leur âme : en eux cohabitent les deux sexes et cet état de fait suffit à faire des uraniens un sexe à part entière, le troisième sexe » (Foerster, 2012, p. 29. Cité par H. Martin, R. Bendjama, et R. Bessette-Viens, « Du sexe génital au sexe subjectif ou les reconfigurations du dimorphisme sexuel » in H. Martin et M. Roca i Escoda, M. *Sexuer le corps. Huit études sur des pratiques médicales d'hier et d'aujourd'hui*, Lausanne, Edit. Hetsel, 2019, p. 57).

10. Durand, *Figures*, p. 282.
11. Durand, *Permanences*, p. 9.
12. Selon Durand, le premier hermétisme serait « comme souché dans les lointains de l'Antiquité égyptienne et hellénique (...) nous donnant le paradigme théologique d'Hermès-Thot ». Le second, quant à lui, « se situe dans le bassin oriental de la Méditerranée vers le III^e siècle av. J.-C., puis à Rome (...) sous l'Empire, contemporain des premiers siècles de l'ère chrétienne ». Suivent le troisième hermétisme correspondant à la « Renaissance, spécialement au XVI^e siècle avec Pic de la Mirandole, Marsile Ficin et le néoplatonisme de la Renaissance et les grands allemands Reuchlin, Agrippa de Nettesheim, Paracelse, Valentin Weigel, enfin celui qui aura plus de rayonnement : Jacob Böhme et sa postérité immédiate au XVII^e siècle anglais, John Pordage et Robert Fludd » ; et enfin, le « quatrième hermétisme » qui pond « avec l'illumination du XVIII^e siècle finissant avec Kirchberger et Karl von Eckartshausen, avec Martines de Pasqually et Claude de Saint-Martin » et s'épanouit « avec le romantisme, spécialement avec Franz von Baader et la Naturphilosophie de Schelling » (Durand, *Science*, p. 144-145).
13. Durand, *Science*, p. 145.
14. *Ibid.*, p. 227.
15. Brisson, 1976.
16. Quant à Asclépios ou Esculape, dans lequel je ne m'y attarderai point, nous lisons « c'est toute l'aventure de la médecine » qui s'y déroule, « et se résume dans le caducée ». « La véritable guérison, la véritable résurrection » étant alors, « celles de l'âme » (Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Lafont/Jupiter, 1982, p. 155).
17. Pierre Raingeard, *Hermès psychagogue. Essai sur les origines du culte d'Hermès*. Paris, Les Belles Lettres, 1935, p. 412.
18. Voir P. Díez de Velasco Abellán, «Un aspecto del simbolismo del kerykeion de Hermés», in *Gerión*, n° 6, 1988, p. 40, 46, 47.
19. Raingeard, *Hermès*, p. 406.
20. « Quand et comment », précise Raingeard, « s'opère la métamorphose ? A s'en rapporter aux monuments, on la croirait récente. Sur les peintures noires le caducée est lisse ; avec les figures rouges le modèle à serpents devient courant et il se rencontre presque exclusivement à l'époque romaine dans les œuvres de toute catégorie » (*Ibid.*, p. 411).
21. « Le caducée », précise Raingeard, « c'est le sceptre. Lisse, il est le signe qui délègue au porteur l'autorité suprême de Zeus ; orné de serpents, il est le symbole de la souveraineté chthonienne » (*Ibid.*, p. 495).
22. *Ibid.*, p. 411-412.
23. Dans *l'Hymne homérique à Hermès* (vers 530-532) Apollon lui donne en effet, « une baguette merveilleuse en or, à triple feuille » qui procure « opulence » et « richesse ». Cette « baguette en or », à l'origine du caducée, s'ajoute ainsi, au « fouet brillant » dont lui a fait don Apollon quelques vers auparavant (vers 497). Les trois feuilles soulignent le caractère agraire d'Hermès et évoquent l'arbre sacré, probablement, un olivier. Quant au « fouet du gardien de troupeaux », l'échange d'attributs entre Apollon et Hermès ont permis qu'« Apollon pastoral » devienne « le dieu de l'inspiration lyrique, et l'inventeur de la cithare » prenne « le fouet du gardien de troupeaux » (Homère, *Hymnes* (trad. de Jean Humbert), Paris, Les Belles Lettres, 2004, p.136-137).
24. A. L. Frothingham, « Babylonian origin of Hermes the Snakegod and the Caduceus » *AJA* XX (1916), 175 ss ; J. Przyłuski, *La grande déesse*. Paris, 1950, p. 95 ss. et 128 ss. (Cités par Díez de Velasco, *Un aspecto*, p. 41).
25. Selon Przyłuski, précise Durand, « ce serait en passant d'une civilisation gynécocratique à une civilisation patriarcale, que la dyade féminine du type Déméter-Coré » – dyade, souvent en rapport avec Hermès, tel que l'on peut constater à travers sa présence sur divers monuments représentant la montée du royaume d'Hadès, *l'anodos*, de Perséphone (voir Díez de Velasco, *Un aspecto*, p. 40, 42) – « où

- le couple mixte Astarté-Adonis se changerait en dyade masculine Vishnou-Brahma » (Durand, *Structures*, p. 333). Jung, ne précise-t-il pas dans le même ordre d'idées que « le *filiius philosophorum* » de l'alchimie, autrement dit, Hermès-Mercure, s'avère en réalité, un « fils de Tiamat » qui porte « les traits de la forme maternelle originelle » (Carl Gustav Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Büchet/Chastel, 1970, p. 36) ?
26. « À Lemnos et Samothrace », écrivent Creuzer et Guigniaut, « les Cabires sont au nombre de trois ; ils constituent une triade personnifiant (...) les trois principes créateurs, l'amour et les deux sexes (...) Ainsi, la religion cabirique se présente à nous comme le culte des principes élémentaires et créateurs, le feu, la terre et l'eau, synonymes de la force vitale, du sexe masculin et du sexe féminin » (Georg Friedrich Creuzer et Joseph-Daniel Guigniaut, *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Paris, Librairie Firmin Didot Frères, 1849, t. II, liv. 5, sect. 1, p. 1092).
 27. Durand, *Structures*, p. 347.
 28. Durand précisait dès 1985 combien Hermès est « très souvent d'ailleurs réduit au phallus ». Les interprétations humanistes de la Renaissance consistent à voir dans les « figures ityphalliques de Mercure » la « semence de l'esprit » car avant tout, « Mercure féconde l'esprit et le développement intellectuel » (Durand, *Permanences*, p. 8-9). Pour certains, insiste ainsi, Ropars, Hermès est surtout un « dieu de la fécondité (le pilier hermaïque, ou hermès) est en effet, orné d'un phallus » (Jean-Michel Ropars, « Le dieu Hermès et l'union des contraires » in *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce Archaïque*, numéro 19, 2016, p. 59).
 29. *Ibid.*, p. 57.
 30. Aux dires de Durand, même si Hermès « court un peu le jupon », on a « toutes les peines du monde à le conjindre à une femme », et ce n'est que « par symétrie qu'on peut le placer face à Hestia » (Durand, *Permanences*, p. 8). En revanche, c'est suite à la transmission en Occident du savoir de l'hermétisme mystique hérité de l'époque de la « domination romaine et alexandrine » et en raison de la « légitimation de l'alchimie » que « Mercure » devient réellement « mercurien ». Il apparaît ainsi, comme « le grand agent de toutes les transmutations » et devient alors, « l'intermédiaire de l'œuvre », prenant « un aspect qui est plutôt celui de l'un de ses enfants dans la mythologie : il est l'Hermaphrodite et carrément féminin » (*Ibid.*, p. 12-13).
 31. Vernant 1972. Cité par Ropars, *Le dieu.*, p. 60.
 32. Ropars, *Le dieu*, p. 60.
 33. Chevalier et Gheerbrant, *Dictionnaire*, p. 154.
 34. Raingeard, *Hermès*, p. 413.
 35. Aux dires de Raingeard, entre les « caractères qui apparaissent chez le dieu, il y en a des généraux appartenant à la Divinité », mais il y en a aussi « des particuliers ». « Les ailes d'Hermès », continue-t-il, « sont une indication alors que le phallus peut n'en pas être une » (*Ibid.*, p. 7).
 36. « Hermès » précisément, « par l'image du couple de serpents attaché à sa baguette », n'est-il pas en train de proclamer « qu'il est le maître de la vie infernale » (*Ibid.*, p. 413).
 37. Ropars, *Le dieu*, p. 76.
 38. Durand, *Figures*, p. 277.
 39. *Ibid.*
 40. Durand, *Introduction*, p. 81.
 41. Durand, *Structures*, p. 333.
 42. Rappelons par exemple, la « féminisation insolite de héros ou de divinités primitivement viriles » (*Ibid.*, p. 334), tels Hercule que Dumézil, aux dires de Durand, « relie au thème indo-européen de l'or et de la femme fatale » (Durand, *Introduction*, p. 191). Thématique que Gautier, par exemple, n'hésite pas à évoquer dans son court récit « Omphale. Histoire rococo ». Voir à ce propos : Mercedes Montoro Araque, *Gautier, au carrefour de l'âme romantique et décadente*. New York, Peter Lang, 2018, p. 164-166.
 43. J'ai ailleurs, établi comment Gautier parvient au « mytheme de renoncement à l'amour », mytheme décadent aux dires de Durand, par le biais de l'androgynie. « Les termes grecs *angelica* signifiant

- 'message', *angelos* qui veut dire 'messenger', ou encore, le verbe *angelo* se traduisant par 'porter un message', ne donneraient-ils pas la clé pour transmuier la figure asexuée, en Hermès psychopompe, conduisant à ce "deux sexes dans l'un" que constitue l'Androgyne ? » Une figure androgyne que le lecteur n'aura pas de mal à trouver tout aussi bien, dans la beauté de Lord Evandale ; que chez le roi Candaule, ou encore, chez Meïamoum, ayant « la grâce délicate d'une jeune fille » et une « poitrine plus ronde et plus polie » que « Dionysius, le dieu efféminé » (Gautier, « Une nuit de Cléopâtre », in *Contes et récits fantastiques*, p. 160). Une figure ayant son point d'orgue dans *Mademoiselle de Maupin* et *Spirite* (voir Montoro, *Gautier*, p. 259).
44. C'est ce que, depuis Freud, on a connu sous la dénomination de « complexe de castration » et depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, comme "mythe" décadent de la femme fatale et de l'homme incertain : « l'amoureux », nous dit Mario Praz, « est d'ordinaire un tout jeune homme qui garde une attitude passive; il est obscur, inférieur (...) à la femme, qui est en face de lui comme l'araignée femelle ou la mante religieuse en face de son mâle: ici le cannibalisme sexuel est le monopole de la femme » (Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Denoël, 1977, p. 179-180).
 45. Ou la célèbre Sarah Bernhardt jouant le rôle de Lorenzo en 1896 dans *Lorenzaccio* de Musset (1834).
 46. *Mademoiselle de Maupin* de Gautier est « un roman inspiré par Madeleine de Maupin, une actrice et cantatrice qui avait scandalisé ses contemporains à la fin du XVII^e siècle par sa bisexualité et ses dons à l'escrime ». Voir une estampe de cette actrice sur : http://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_2315.htm [date de dernière consultation: 6/02/2020].
 47. Parmi d'autres personnages ambigus de la littérature française citons : Gabriel dans le roman dialogué éponyme de G. Sand, – 1839, 1850 –, jeune femme élevée comme un jeune homme; le castrat se servant de son apparence ambiguë dans *Sarrasine* de Balzac (1830); thématique autour de l'ambiguïté que l'auteur développera ensuite, en y ajoutant une dimension ésotérique et philosophique, dans son *Séraphita* (1834).
 48. Gautier, *Candaule*, p. 268.
 49. Je pense, entre autres, à la belle étude de Dottin-Orsini, M., *Cette femme qu'ils disent fatale*. Paris, Grasset, 1993, ou à celle de Michel Decaudin, « Un mythe fin de siècle, Salomé », in *Comparative Literature Studies*, vol. IV, no 1 et 2, 1967 ; et à celle de Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, 2005. Durand a également abordé ce sujet dans sa magistrale étude des mythes décadents, voir : Durand, *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*, Paris, PUF, 1989, p. 163-180.
 50. Durand, *Beaux-arts*, p. 173.
 51. Peter Cooke, *Écrits sur l'art* par Gustave Moreau, Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 2002, I, p. 97.
 52. Gautier, *Une nuit*, p. 185-186.
 53. Praz, *La chair*, p. 179.
 54. Autrement dit, le mythe romantique de la « femme elfique » et de l'homme prométhéen, et le mythe décadent de la « femme fatale » et de l'homme incertain.
 55. Pierre Solié, *La Femme essentielle. Mythanalyse de la Grande-Mère et de ses Fils-Amants*, Saint Amand, Seghers, 1988, p. 253.
 56. Selon Jung, c'est « tout le processus de devenir de la personnalité, appelé processus d'individuation, qui s'exprime dans la symbolique alchimique » (Jung, *Psychologie*, p. 51).
 57. « De l'obscurité à la lumière », tel que F. Majorel le précise, « de l'anonymat à la reconnaissance ». C'est ainsi, « en effectuant son *anodos* (de l'antré à l'Olympe) » qu'Hermès « unit une autre fois les hauteurs (Zeus et l'Olympe) aux profondeurs (Maïa et l'antré du Cyllène) » recréant de la sorte « la *syzygie* primitive », c'est-à-dire, « l'union du monde ouranien et chthonien » (Florence Majorel, « Hermès ou le mouvement spiralé de l'initiation », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°1, 2003, p. 57).
 58. Une danse marocaine comme la Guedra peut s'inscrire également, « dans le vaste champ de danses érotiques », aux dires de Safaa Monqid : une danseuse se présente au milieu du cercle, soutenue par

- les youyous des femmes. Toute voilée, elle commence à danser, laissant ainsi les hommes deviner son corps et suscitant par-là leur curiosité et leur désir » (Safaa Monqid, « Les Marocaines et la danse : un espace d'expression » in Joëlle Deniot; Annie Dussuet, Catherine Dutheil; Dominique Loiseau, *Femmes, identités plurielles*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 5-6).
59. C'est également, une image serpentine qui inspire Ovide lorsque son Salmacis, – femme fatale avant l'heure! – immobilise Hermaphrodite «tel un serpent»: «elle l'étreint comme le serpent enlace la tête et les pieds du roi des oiseaux qui l'emporte au haut des airs, et replie sa queue autour de ses ailes étendues» (Ovide, *Les Métamorphoses* (Livre IV, v. 362-364), Paris, Charpentier, 1866, p. 143).
60. Ogane, Atsuko, *La Genèse de la danse de Salomé. L'« appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodiade de Flaubert*. Tokyo, Presses Universitaires de Keio, 2006, p. 114.
61. Hermès nous dit Jung, « est associé à l'idée de rond et de carré, comme on le constate en particulier dans le Papyrus V (ligne 401) des *Papyri Graecae Magicae* » (Jung, *Psychologie*, p. 172).
62. Des retournements illustrés par Ropars comme suit : « Hermès « retourne », la tortue » ; lors de son périple nocturne, alors que le troupeau volé semble repartir en Piérie, il le fait marcher en fait en sens inverse ; Hermès renverse sur le dos les deux vaches qu'il veut sacrifier (115-119); par ses discours ou chants, il « retourne » la situation à son profit : il est le dieu des στροφοί, des paroles tortueuses et virevoletantes et, en tant que tel, il fait tourner les langues et les esprits (il agit ainsi avec Zeus, qui par cet un grand éclat de rire quand il s'en aperçoit [389] ; et avec Apollon, dont la force est vaincue par ce petit démon auquel il cède son troupeau). Hermès retourne contre son frère le pouvoir des menottes de gattilier : entre ses mains celles-ci se transforment en végétation lieuse qui empêche Apollon de recouvrer ses animaux. Il en déconcerte chez Sophocle les Satyres devenus limiers, qui se perdent dans le réseau inextricable de ses traces circulaires » (Ropars, *Le dieu*, p. 76). Notre Hermès psychagogue, n'aurait-il pas été en mesure de « retourner » Salomé, la faisant se jeter « sur les mains, les talons en l'air » et parcourant « ainsi l'estrade comme un grand scarabée » (Gustave Flaubert, *Trois Contes*, FB Editions, 1877, p. 71) afin de mieux « tourner » les esprits de tous les convives d'Antipas ?
63. Ropars, *Le dieu*, p. 76.
64. Et ajoute Durand, Hermès «va du côté de la puissance du tout petit, du poucet, du lutin, de tout ce qui peut être minime mais puissant. Il est «infime». Il est serviteur, il est second » (Durand, *Permanences*, p. 8).
65. *Ibid.*
66. (Flaubert, *Trois Contes*, p. 71). En tant que « symbole par excellence de l'Égypte ancienne », c'est surtout en raison de sa position « sur la bouse » avant de commencer « à la pétrir en tournant sur lui-même » que l'insecte, qui est un « tourneur », a dû être associé avec le « dieu-bélier Khnoum » considéré comme « le Maître du Tour » (Yves Cambefort, « Le scarabée dans l'Égypte ancienne. Origine et signification du symbole » in *Revue de l'histoire des religions*, tome 204, n°1, 1987, p. 7). La comparaison de Flaubert entre le scarabée royal, une divinité masculine et solaire et Salomé (femme donc, lunaire) n'est donc pas en aucun cas, fortuite. Et le rapport du scarabée avec Hermès, cet autre dieu qui « fait tourner », est loin d'être sans intérêt. Aux dires de Jung, « Horapollo » dans « *Les Hieroglyphica* (chap. X) » dit « que le troisième *genus* (genre) du scarabée est unicorn » et « que du fait de cette particularité, il est consacré au Mercurius » (Jung, *Psychologie*, p. 569). Durand quant à lui précise, « le cynocéphale, l'une des représentations thériomorphes de Thot (...) porte la lune, exact pendant du scarabée solaire, porteur de l'Astre Majeur » (Durand, *Science*, p. 147).
67. Giovanni Bonaccorso, « L'influence de l'Orient dans les trois contes » in *Les Amis de Flaubert* n° 50, mai 1977, p. 9-21. « Dans la deuxième rédaction des Notes », précise toujours G. Bonaccorso, « Flaubert parle à deux reprises du danseur ; mais dans son carnet il avait indiqué pour toute mention : « Hassan-el-Bilbeis », si nous avons bien lu (cf. Carnet 4, fol. 43v) » (*Ibid.*)
68. *Ibid.*
69. Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 77.
70. Durand, *Permanences*, p. 13.
71. Monneyron, *L'androgynie*, p. 77.

72. Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Classiques Garnier, 1966, p. 201-202.
73. Ces deux corps, nous dit encore Ovide, lesquels, « sans être d'aucun sexe (...) semblent les avoir tous les deux » (Ovide, *Métamorphoses*, p. 143).
74. Une écrivain-e qualifiée par Gautier dans « Excellence de la poésie » (1837), comme « l'écrivain hermaphrodite » (Th. Gautier, *Fusains et eaux fortes*, Paris, Charpentier, 1880, p. 52. Cité par Magali Le Mens, *Modernité hermaphrodite. Art, histoire, culture*, Paris, éditions du Félin, 2019, p. 193) ; et par d'autres, comme Barbey d'Aurevilly ou Lautréamont, comme « tête hermaphrodite » (D'Aurevilly. Cité par *Ibid.*) ou « l'hermaphrodite-circoncis » (Lautréamont. Cité par *Ibid.*).
75. Que ce soit chez un Baudelaire – pour qui l'hermaphrodite était également, « le symbole d'impuissance, caractéristique de la jeunesse de son époque » (Voir Baudelaire, “La Fanfarlo” in *Oeuvres Complètes* p. 321-322. Cité par *Ibid.*, p. 37-38) – ; chez un Flaubert s'inspirant des *Religions de l'Antiquité* de Creuzer (Creuzer et Guigniaut 1825-1851 : partie 1, t, 2, p. 298) et recréant ainsi, un hermaphrodite corrupteur de saint Antoine (1849), à qui il semblait « toujours que dans les plis de [son] corps [allait] se découvrir peut-être un sexe inattendu... » (Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine* (version 1849), in *Œuvres complètes* (1910) Paris : Conard, t. IV, p. 400 ; voir aussi, Seznec, J. (1940) *Les Sources de l'épisode des dieux dans « La Tentation de saint Antoine »* (première version, 1849). Paris : Vrin) ; ou enfin, chez un Péladan – pour qui le sexe était, en réalité, « triple » (Péladan. *Sexe de l'âme*, p. 111-112. Cité par Le Mens, *Modernité*, p. 49) –, le sujet commençait à déborder de l'univers strictement fictionnel.
76. « En janvier 1861 », précise M. Le Mens, « Nadar avait déposé auprès du dépôt légal un ensemble de neuf photographies ayant pour sujet un cas d'hermaphrodisme, l'autorisation de leur diffusion étant limitée à un usage purement scientifique » (Magali Le Mens, et Jean Luc Nancy, *L'hermaphrodite de Nadar*, Nantes, Creaphis Editions, 2009, p. 7). Ces photographies sont consultables en ligne sur : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb44457475f> [date de dernière consultation: 15/02/2020], ainsi que dans : (Le Mens et Nancy, *Hermaphrodite*, p. I-IX).
77. Et pourtant, « on sait très peu de choses de cet ensemble auquel on a commencé à s'intéresser dans les années 1980. Ces photographies », continue M. Le Mens, « sont orphelines du discours médical qui les accompagnait et Nadar, dans ses nombreux écrits publiés, n'en parle pas » (*Ibid.*, p. 8).
78. Aux dires de Magali Le Mens « cette notion d'ambiguïté connaît un moment d'apogée au XIX^e siècle » ; une ambiguïté qui était, selon Baudelaire, « une caractéristique moderne » (Le Mens, *Modernité*, p. 11).
79. *Ibid.*, p. 29.
80. Le Mens et Nancy, *Hermaphrodite*, p. 21.
81. *Ibid.*, p. 29.
82. *Ibid.*, p. 29-30.
83. *Ibid.*, p. 30.
84. *Ibid.*, p. 31.
85. Des « dénominations comme « pseudo-hermaphrodisme » ou « pseudo-hermaphrodite vrai », ou encore « semi-hermaphrodite », témoignent », aux dires de M. Le Mens, « de l'incertitude quant à la possibilité de croire totalement en l'hermaphrodisme anatomique au XIX^e siècle » (*Ibid.*, p. 65).
86. Je me limiterai à citer quelques expressions culturelles nous permettant de retrouver le mythe « du lien entre les différences » (Durand, *Science*, p. 227) au XXI^e siècle. Dans cette phase de « confluences », une certaine « reconnaissance et appui d'autorités en place » (Durand, *Introduction*, p. 85) permet une interprétation à l'Eurovision comme celle de Conchita Wurst en 2014, devenue Thomas Neuwirth en 2019 ; la publication d'un album comme « Confessions » de Philippe Katerine (2019), dont la pochette rose montre le chanteur, la verge en guise de nez ; l'appel à la fierté pour la communauté LGBTQ+ lancé dans le clip d'Aloïse Sauvage « Omowi » (extrait de l'album *Dévorantes*) et couronné par une nomination aux victoires de la musique (2020). D'autres domaines comme le littéraire et artistique offrent également, des revisitations intéressantes du mythe – ou d'au moins, de l'un de ses mythes – comme par exemple, le dernier personnage christique et ambigu, sous la

- plume d'A. Nothomb, extrait de son dernier roman à la première personne, *Soif* (2019) ; les gravures de l'artiste A. Dubart intitulées « Femme oiseau » (2009), « l'Androgyne alchimique » (2014), « Ouroboros » (2013) et surtout, son Hermès-Mercure (2017) (à consulter sur : <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb45354793f>); la photographie-peinture de Pierre et Gilles jouant toujours de l'esthétique gay, et suggérant l'idée de « liaison » entre le masculin et le féminin, notamment leur toile « Mercure » (2001)...
87. Parmi les « 7 explosions » du mythe d'Hermès, la dernière se manifeste « en cette fin du XX^e siècle » (Durand, *Permanences*, p. 20).
88. Ropars, *Le dieu*, p. 57.
89. Durand, *Science*, p. 227.
90. Vincent Guillot, « *Intersexes : ne pas avoir le droit de dire ce que l'on ne nous a pas dit que nous étions* », in *Nouvelles Questions féministes*, vol. 27 (1), 2008, p. 44-45.
91. *Ibid.* p. 48.
92. Corin Braga, *Archétypologie postmoderne. D'Édipe à Umberto Eco*, Paris, Honoré Champion, 2019, p. 335.
93. « Dans les discours médicaux et médiatiques, les personnes transsexuelles et transgenres sont distinguées par le fait que les premières auraient recours à l'opération de réassignation sexuelle tandis que les secondes n'en exprimeraient ni le désir ni le besoin » (Karine Espineira, « La sexualité des sujets transgenres et transsexuels saisie par les médias » in *Hermès 69*, 2014, p. 108).
94. *Ibid.*, p. 105.
95. Durand, *La notion*, p. 36.
96. *Ibid.*, p. 38.
97. Durand, *Permanences*, p. 9.
98. Guillot, *Intersexes*, p. 44.
99. Durand, *Permanences*, p. 21-22.