

**Studia Romanica
de Debrecen**
Directeur : Tivadar Gorilovics

« DU SEXE, RIEN D'AUTRE »

**SEXUALITÉ, SEXE(S) ET GENRES DANS LES
ÉTUDES FRANÇAISES**

Actes du Colloque des Journées d'Études
Françaises

(Debrecen, 4-6 octobre 2007)

Debrecen, 2008

Maquette : József Varga
Mise en page : Sándor Kálai

Rédacteurs : Sándor Kálai, Ildikó Lőrinszky, Franciska Skutta

Ouvrage réalisé avec le soutien de l' Ambassade de France en Hongrie

ISBN 978-963-473-173-3
ISSN 1588-6492

© a szerzők, DE Francia Tanszék

Felelős kiadó : Dr. Csűry István
Készült a Debreceni Egyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 150 példányban
Terjedelme : 24,31 A/5 ív

Ce volume présente la version écrite de la plupart des communications prononcées lors du colloque « *Du sexe, rien d'autre* » – *Sexualité, sexe(s) et genres dans les études françaises*, qui a eu lieu à Debrecen du 4 au 6 octobre 2007.

Cette rencontre scientifique, septième édition des *Journées d'Études Françaises* a réuni, comme d'habitude, les chercheurs des Départements de Français en Hongrie, ainsi que les doctorant(e)s des différentes écoles doctorales.

Notre gratitude va à M. Sándor Kiss pour la relecture des articles portant sur l'époque médiévale.

Les rédacteurs

AVANT-PROPOS

István Csúry
Université de Debrecen

Titre d'allure plutôt banale pour un film, *Du sexe, rien d'autre* peut surprendre dès qu'il figure sur la page de couverture d'un ouvrage scientifique. Comment se fait-il donc que le présent numéro des *Studia Romanica de Debrecen*, série de publications pourtant fière de ses traditions bien sérieuses, affiche ce titre tapageur ?

Il s'agit effectivement d'un emprunt : c'est la traduction littérale du titre d'un film hongrois, réalisé par Krisztina Goda il y a quelques années, qui a eu du succès à l'époque. Notre idée, celle d'intituler ainsi la septième édition des *Journées d'Études Françaises*, n'en a pas eu moins : à peine avions-nous lancé l'appel à contributions que les projets de communications – fort intéressants – ont commencé à affluer.

Les considérations qui nous avaient amenés à inviter nos collègues à réfléchir sur cette problématique, étaient, il faut l'avouer, dans une certaine mesure pratiques. En effet, les colloques organisés dans le cadre de la série *J. E. F.* sont inmanquablement confrontés à la difficulté d'une double exigence. Celle de l'ouverture, tout d'abord, car ces *Journées* sont censées permettre aux représentants de la francophonie universitaire en Hongrie un dialogue aussi large que possible ; en même temps, il serait indispensable de choisir un sujet de discussion bien précis, de manière à éviter le Charybde des discours de vulgarisation superficiels aussi bien que le Scylla d'un dialogue des sourds. Or, on l'avait bien vu, il n'est point chose aisée de réunir linguistes et spécialistes de la littérature (sans parler d'autres domaines d'études françaises ou francophones) autour d'un thème commun présentant un intérêt scientifique réel.

Le lecteur des études réunies dans le présent volume sera convaincu, nous l'espérons vivement, que nous avons su bien répondre à ce défi. Telle était du moins l'impression des participants du colloque, repartis de Debrecen avec l'agréable souvenir d'échanges fructueux, puisque les divers aspects de la sexualité et des sexes donnent toujours lieu à des interrogations tout à fait actuelles dans le cadre des études littéraires ou linguistiques aussi bien que dans le domaine de la sociologie, de l'histoire ou de l'histoire de l'art, et se prêtent à des approches interdisciplinaires. C'est ainsi que les exigences contraires de la cohérence et de l'ouverture ont pu être respectées.

Les éditeurs lancent le présent recueil dans l'espoir qu'il offrira au lecteur autant de plaisir que d'enrichissement intellectuel.

LE SEXE DES NOMS OU UNE CAUSALITÉ *DE RE*

Zsuzsa Simonffy
Université de Pécs

Le phénomène de la féminisation des noms de métiers est une réalité fort complexe à laquelle tout utilisateur de la langue française¹ doit être confronté dans des situations d'énonciations très différentes les unes des autres. Cette complexité, en quoi consisterait-elle ?

En premier lieu, elle tient au fait que le phénomène de la féminisation met en jeu des considérations non seulement morphologiques et lexicales mais aussi d'autres qui excèdent le strict domaine linguistique. Notamment, il s'agit des considérations relevant du mouvement féministe², plus particulièrement des idéologies sexiste vs non-sexiste³, sans parler du débat séculaire concernant la motivation entre forme et sens, et le statut de la catégorie grammaticale surtout dans ses rapports avec la symbolisation de la différence sexuelle.⁴ En somme, les déterminations socio-culturelles du phénomène en question ayant une résonance historique peuvent être par la suite politiquement exploitées en fonction des acteurs sociaux au pouvoir.

¹ Il serait aussi intéressant de voir dans quelle mesure le phénomène existe dans des langues autres que le français, connaissant les genres. Une telle comparaison dépasserait cependant les cadres de cette étude. Néanmoins Houdebine-Gravaud 1998 traite cette question.

² Sur cet aspect de la question voir Csécsy 1996.

³ Pour plus de détails voir Labrosse 1996.

⁴ À ce propos les études qui méritent d'être mentionnées sont : Violi 1987, Houdebine-Gravaud 2003 et Michard 2003.

Cette voie externe à la langue⁵ ne saurait rester dégagée des conditions dans lesquelles s'inscrit l'acte historique et sociopolitique de la féminisation des noms de métiers.⁶ Mais n'oublions pas : c'est aussi un acte linguistique.

Qu'est-ce que nous entendons par la féminisation des noms de métiers ? Nous proposons de résumer le phénomène en ceci : même si une dissymétrie entre masculin et féminin est à envisager à tous les niveaux de la structure linguistique, cette dissymétrie s'observe directement au niveau grammatical dans le cas des noms de métiers. Il n'existe que les formes masculines ; les formes pour désigner la femme qui exerce la même profession manquent dans de nombreux cas. Pour remédier à ce manque plusieurs propositions ont été mises en jeu : à partir d'une simple féminisation d'un nom masculin jusqu'au cas particulier de dérivation suffixale, le suffixe ayant une forme variable.

De la grammaire à la théorie

Les idées que nous nous proposons de formuler ici ne sont peut-être pas neuves. Ce qui paraîtra cependant sous une nouvelle optique, c'est la manière dont nous envisagerons la féminisation des noms de métiers à partir d'une position théorique. Notamment, nous essayerons de jeter un regard, sans porter jugement, sur cet acte linguistique auquel sont soumises certaines formes plus que d'autres. Cependant, est-il possible d'appréhender le phénomène de la féminisation indépendamment de toute position prise sur le bon usage de la langue dicté par les grammairiens ?

Les pratiques linguistiques montrent que certains noms sont susceptibles de varier en genre pour s'adapter au sexe du référent. C'est ainsi qu'on peut rencontrer par exemple le mot *marchand des quatre saisons* au féminin *marchande des quatre saisons* et le mot *directeur d'école* au féminin *directrice d'école*. On peut cependant constater un grand nombre de blocages avec les noms de professions, titres et fonctions. Par exemple, l'existence du mot *médecine* face au mot *médecin* est supposée interdire la voie simple de la

⁵ À laquelle ne cessent de s'ajouter de nouvelles pistes, notamment le thème du sexe dans ses relations à l'espace, fait l'objet de discussions au colloque « Sexe de l'espace, sexe dans l'espace » organisé par des géographes, le 22 mai 2007, à la Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, à Bordeaux.

⁶ Nous renvoyons aussi aux ouvrages sur la féminisation dans une perspective autre que celle des commissions de terminologie, Yaguello 1978, 1988.

féménisation de ce dernier. D'autres blocages s'expliquent souvent par des raisons extralinguistiques, parmi lesquelles figurent en premier lieu la résistance sexiste et le prestige social. Par exemple, la voie de la féménisation empruntée pour obtenir le mot *directrice d'école* est bloquée dans le cas d'un métier comme *directeur d'administration centrale* et la forme reste au masculin aussi pour désigner une femme qui remplit cette fonction.⁷

Si nous avons tendance à écartier le regard d'un grammairien dans le cadre de cette étude, c'est parce que nous ne prétendons pas mesurer les conséquences de ce geste à caractère prescriptif et fondamentalement normatif. L'utilisation des mots comme *auteure*, *écrivaine*, etc., conduit tantôt à une condamnation, tantôt à une approbation. Dans le premier cas de figure, ces formes linguistiques n'existant pas dans le français standard, sont ressenties comme un défaut qui apparaît dans le discours, plus précisément comme un manquement aux règles grammaticales qu'il faut corriger. Dans le deuxième cas de figure, le système linguistique n'étant pas ressenti comme agressé par des inventions individuelles, ces formes apparaissent justifiées par les besoins socio-culturels. Ces besoins sont rappelés fondamentalement par ceux qui optent pour la féménisation malgré toutes les controverses⁸ qui l'accompagnent, et les formes ainsi obtenues sont alors admises par des commissions constituées à cette occasion.

Nous nous arrêterons ici sur la problématique qui sous-tend le phénomène même de la féménisation, et, ceci indépendamment des normes linguistiques. Ce qui nous intéresse ici n'est pas tant la question de la légitimité vs l'illégitimité ou celle de l'accueil favorable vs défavorable⁹ des formes fabriquées comme *auteure*, *écrivaine*, etc., dans telle ou telle communauté linguistique, que la question de savoir ce qui conduit à chercher le reflet de l'ordre naturel des choses dans les mots. À ce propos, nous

⁷ De tels blocages ne sont pas par ailleurs incompatibles avec des idées que soutient Larivière 2000, 30 : « La langue a tout ce qu'il faut, grammaticalement parlant, pour féméniser les noms, sa morphologie étant parfaitement équipée pour traduire la distinction en genre des noms de métiers et de fonctions ». Dans cet ouvrage, l'auteur propose une liste des règles de la féménisation.

⁸ Du point de vue sociolinguistique, les causes de cette variabilité se trouveront certainement du côté des paramètres d'ordre socio-idéologique, déniaient tout poids propre au code linguistique. Il est certain que les emplois par les sujets parlants sont favorisés en fonction de leurs déterminations idéologiques.

⁹ Et ceci non seulement du point de vue des commissions : des enquêtes ont été menées auprès des sujets parlants pour dégager des tendances privilégiées. Sur la question voir Houdebine-Gravaud 1998.

formulons l'hypothèse selon laquelle même si divers mécanismes entrent en ligne de compte, ils doivent être ramenés en dernier ressort à une confusion de l'attribution causale *de dicto* avec une attribution causale *de re*.¹⁰ Nous rappelons rapidement l'ambiguïté de la causalité qui consiste à voir une différence nette entre le point de vue qui permet de présenter un fait comme cause d'un autre fait et le point de vue qui permet de présenter un fait comme cause d'un dire. Le premier cas de figure correspond à une causalité *de re*, alors que le deuxième à une causalité *de dicto*. Selon l'hypothèse cognitive formulée par Raccach, les êtres humains ont tendance à prendre les attributions causales *de dicto* pour des attributions *de re*. Comme si les causes constituaient des faits ! Alors qu'on oublie facilement qu'elles sont seulement attribuées suivant des critères de vraisemblance rationnelle.

Langue et société

La féminisation réactive une des idées reçues récurrentes dans les études de linguistique générale. Notamment celle qui proclame que la langue entretient des relations avec la société.¹¹ Autrement dit, si les langues évoluent, c'est aussi pour refléter les changements sociaux. À ce propos, deux remarques s'imposent.

Premièrement, si ce rapport est réellement pris au sérieux dans certains intervalles plutôt que dans d'autres lors de ladite évolution, il n'est aucunement immédiat ni direct. Dans l'accréditation de certains mots et dans le rejet d'autres mots, ce sont les commissions de terminologie qui agissent de plein droit et de fait. C'est à elles qu'incombe la tâche d'adapter la langue, suivant certains principes plutôt que d'autres, à la réalité. Dans cette perspective, la féminisation est un des phénomènes où l'on peut observer la manière dont continue à s'actualiser le rapport entre langue et société par le biais de commissions.¹²

¹⁰ Nous nous inspirons des travaux de Raccach dont nous ne signalons que les plus récents, 2005, 2006.

¹¹ Voir la position de Cerquiglini 1999 selon laquelle la féminisation est nécessaire puisque si la parité s'installe dans la société il faut qu'elle s'installe aussi dans la langue.

¹² Il est à noter que l'adaptation des noms aux réalités sociales et culturelles ne se produit pas du jour au lendemain. Depuis les années 80, des commissions de terminologie étudient la féminisation des noms de métiers, titres et fonctions. Houdebine-Gravaud 1998, 25, en mentionne 23.

Deuxièmement, même si c'est une exigence raisonnable que la langue suive les changements qui ont lieu dans la réalité, une autre tendance, contraire à celle-là est aussi valable dans la mesure où nous ne pouvons pas laisser de côté le rôle conservateur de la langue. Ne serait-ce pas une exigence tout aussi raisonnable ? En effet, nombreux sont les cas où le langage continue de 'transmettre' des représentations qui ne correspondent plus à notre contemporanéité. Il suffit de penser aux termes comme *atome*, qu'on continue d'utiliser même si notre époque moderne donne à ce terme un contenu différent de celui des époques précédentes.

L'enjeu de ce débat n'est autre que la place qu'il convient d'accorder à la relation entre langue et réalité, dans le domaine de la linguistique. Si la langue est jugée incapable de rendre compte de la réalité, les commissions sont prêtes à fournir quelques stratégies pour y remédier. Or, la question dépasse la simple mise en œuvre des stratégies, procédés ou techniques proposés pour ceux qui veulent faire usage du féminin.

Langue et réalité : adéquation vs non-adéquation

Une autre idée reçue concernant les fonctions du langage, que la féminisation remet en cause, est celle selon laquelle il assure une prise sur la réalité. La féminisation signifierait précisément le fait que cette prise sur la réalité ne se met en œuvre qu'avec un degré d'efficacité relativement faible.

L'adéquation de la langue à la réalité suppose que le nom en question est susceptible de varier en genre pour s'adapter au sexe du référent. Si ce n'est pas le cas, le mot est jugé inadéquat. La conformité du langage avec la réalité consiste à différencier les choses selon leur nature : un mot est juste s'il est capable de renvoyer au réel.

Cependant, ce critère d'adéquation ne serait-il pas très contraignant ? Comment expliquer le fait, en diachronie, que les formes *commandante en chef* et *inventeure* existaient par exemple au XV^e, les formes *inventrice* et *lieutenante* au XVI^e, et les formes *maîtresse* et *chirurgienne* au XIII^e siècle ? Pour être conséquent, suivant les critères d'adéquation, on serait obligé de dire que ces formes existaient pour refléter la réalité. Ensuite si elles sont disparues – dirait-on, toujours fidèle à l'idée du reflet –, c'est parce que les réalités sociales ont changé et maintenant elles revendiquent de nouveau leur droit de cité dans le lexique de la langue française. Oui, mais les formes étant disparues, les référents eux-mêmes n'existeraient-ils plus ? Ne

s'agirait-il pas plutôt d'une permanence du métier, de la profession ou de la fonction qui n'a rien à voir avec le sexe de la personne ?

Si l'on prend le mot *auteur* qui définit un métier consistant principalement dans le talent de créer une œuvre qui suscite l'admiration du public, le fait que la personne soit biologiquement une femme ou un homme n'intervient pas dans la définition. De même, pour tous les noms de métiers, professions ou fonctions, on peut affirmer que la définition ne doit pas faire intervenir le sexe. Autrement dit, pourquoi serait-il nécessaire de passer par une catégorie « naturelle » pour se référer aux entités extralinguistiques ? Si les théories classiques considèrent les catégories de sexe comme naturelles¹³, l'identité de la fonction implique précisément qu'elle ne varie pas selon le sexe de la personne qui la remplit. L'identité de la personne féminine ne peut pas être confondue avec l'identité de la fonction. Et c'est la fonction en tant que lexème, élément d'un système linguistique, qui est affectée d'un trait sémantique, parmi d'autres, qu'on appelle genre.

Il conviendrait donc de voir ce qui fait apparaître un lien immédiat entre le genre grammatical et la réalité extralinguistique de la différence sexuelle.

Genre : catégorie grammaticale

Si l'on ressent un lien immédiat entre le genre grammatical et la réalité extralinguistique de la différence sexuelle, c'est que le genre s'appuie sur une donnée biologique naturelle. Ce lien serait-il inscrit d'emblée dans le système linguistique ?¹⁴

Le genre grammatical indique un type suivant l'origine du mot, *genus*, censé classer des entités. Dans ce cas, le résultat de la sélection montre que les traits féminin vs masculin ne relèvent pas des entités soumises à la classification mais de la langue.

Le *genre* en tant que catégorie grammaticale nécessite premièrement des classes de formes. Dans la langue française, cette catégorie en comprend deux : *masculin* et *féminin*. Elle nécessite deuxièmement des classes de

¹³ À l'instar des catégories populaires, parmi lesquelles celle d'*oiseau* restera un exemple emblématique. Voir les recherches sur la catégorisation dans le cadre de la théorie du prototype chez Kleiber 1990.

¹⁴ C'est la position de Violi 1987, 15, selon laquelle « la catégorie grammaticale s'appuie sur une base sémantique ».

valeurs. Dans la langue française, elle en comprend quatre : mâle, femelle, ni mâle ni femelle, mâle ou femelle. Et elle nécessite troisièmement une correspondance entre forme et valeur. Dans la langue française, le mot *taureau* masculin renvoie à *mâle*, le mot *vache* féminin renvoie à *femelle*, mais le mot *lune* féminin et le mot *soleil* masculin renvoient à *ni mâle ni femelle*, et sont ainsi arbitrairement classés dans un des deux genres, alors que le mot *vipère* féminin renvoie à *mâle ou femelle*.

Ce rapide recensement montre que le genre est irréductible à l'opposition masculin *vs* féminin.¹⁵ D'une part, l'opposition sexuelle n'est pas la seule opposition pertinente, il y en a encore d'autres, comme animé *vs* inanimé¹⁶ et personnel *vs* non-personnel. D'autre part, dans le cas masculin *vs* féminin, il ne s'agit pas d'une opposition se limitant à deux genres uniquement. Le classement peut aboutir à un système à quatre genres : à part le masculin et le féminin, il existe encore le neutre et le commun. Donc il y a des langues à 4, à 3, à 2 genres et à absence totale de genres grammaticaux.¹⁷

Le genre grammatical attribue un caractère masculin ou féminin à des objets inanimés comme *tableau* ou *chaise*. Ainsi serait-on obligé de dire que la langue est non-adéquate. Elle serait incorrigiblement animiste. Mais on pourrait toujours sauver l'apparence en se rapportant au rôle conservateur de la langue. Et ce rôle est bien rempli dans d'autres cas également. Il suffit de penser aux expressions comme « le soleil se lève », ou « le soleil se couche ». La langue serait cette fois-ci incorrigiblement géocentrique. Et dans le cas des noms de métiers, elle serait irrémédiablement discriminatoire.¹⁸

Ces dépréciatifs montrent une position selon laquelle la catégorie grammaticale doit s'appuyer sur une base sémantique, pour qu'elle devienne motivée. Qu'est-ce qui anime l'idée de la motivation ? D'une part,

¹⁵ Et ce n'est pas parce que dans certains cas il n'est fondé sur aucune opposition de sexe, notamment dans le cas des noms d'animaux (*une girafe, une baleine, etc.*) et de certains noms humains (*une personne, une victime, un médecin, etc.*).

¹⁶ Les résultats d'une recherche sociolinguistique menée par Marchal et Ribery 1979, 54, montrent qu'« à l'intérieur de la catégorie /humain/, la notion 'femme' fonctionne discursivement de manière instable, c'est-à-dire qu'elle apparaît très fréquemment comme proche des notions appartenant à l' /inanimé/ ou à l' /animé non humain/ ».

¹⁷ Même dans le cas du pronom personnel. Pour cette présentation, nous nous sommes inspirée des travaux de Violi 1987.

¹⁸ Et aussi phallocrate. C'est une formulation d'une intervenante lors d'une conférence comme en fait mention Csécsy 1996.

l'opposition de genre peut être traduite par une opposition de caractère lexical, *garçon-fille, père-mère*. Ce cas de figure, en tant que symétrie parfaite, fait fonctionner à son tour le genre grammatical comme reflet de la différence sexuelle extralinguistique tout en effaçant la différence entre signifié et référent. D'autre part, dans la majorité des noms humains, on s'aperçoit que le genre devient une variable qui s'établit en fonction du sexe des êtres désignés. Il n'est plus une donnée constante (*un héros-une héroïne, un ami-une amie*, etc.), ainsi que dans le cas des adjectifs, par exemple *marchand,-e, voisin,-e*, etc. Cette alternance libre va aussi dans la direction d'un renforcement de la motivation. Et pour finir, ceux qui pensent que la fonctionnalité communicative¹⁹ n'est pas en mesure de donner une explication du genre ont tendance à admettre que la catégorie du genre est sémantiquement motivée par l'expérience.

Or, le genre affecte le nom de façon imprévisible. « Le genre confère au nom un caractère notoire, permanent, inhérent à son signifié. Ce caractère essentiel, mais arbitraire est indissociable de la signification même du nom, de sa définition, comme en sont indissociables les autres traits constitutifs de son sens. Le genre caractérise le nom dans le lexique en ce qu'il s'établit en dehors des contingences du discours, de la référentiation situationnelle, la qualité féminin d'un nom comme chaise est une propriété intrinsèque, constante, déterminée arbitrairement en langue »²⁰. Le caractère non motivé revient à insister sur la discordance entre genre naturel et genre grammatical, qui s'explique par ailleurs par l'observation que le genre doit être mémorisé par les usagers de la langue, et c'est ainsi qu'il donne lieu à des erreurs.

En résumé²¹, la catégorie grammaticale du genre se lie à l'opposition sémantique entre *masculin* et *féminin*, opposition qui se rattache à son tour à la différence entre les sexes, à l'opposition *homme* vs *femme*. Cette opposition est présente à divers niveaux, grammatical, sémantique et naturel, qui sont en connexion certes, mais ne sont pas nécessairement équivalents. Qu'en est-il des cas comme *auteur, écrivain, architecte* ?

Au cas de ces noms de métiers, à l'opposition entre les sexes du côté du référent ne correspond pas la variation en genre. Le genre tend à être perçu comme le reflet d'un ordre naturel des choses, de sorte que ce ne sont plus les mots qui sont masculins et féminins mais les entités extralinguistiques

¹⁹ Comme le remarque Violi 1987, 20.

²⁰ Adouani 1993, 104.

²¹ Violi 1987.

auxquelles ils renvoient. C'est ce glissement qui est exploité dans le cas des noms de professions. Les niveaux, grammatical, sémantique, naturel, se confondent jusqu'à devenir équivalents dans le phénomène de la féminisation. Nous proposons de rendre compte de cette assimilation en termes d'attribution causale *de re* : le fait que les femmes remplissent certains métiers, professions ou fonctions – auteur, écrivain, architecte, etc. – est présenté comme cause naturelle de la forme féminine. Et ceci, même dans le cas où l'opposition masculin vs féminin n'est pas une articulation substantielle, mais différentielle.²²

La conséquence en est que le *genre* n'est plus insensible à la variation. Cette possibilité d'alternance implique que le genre, catégorie de langue déterminée par le lexique, devient un fait de discours à la manière du *nombre*. Genre et nombre sont liés au discours puisqu'ils sont soumis à des conditions particulières imposées par le référent.

Théorie de la référence

Le genre en tant que catégorie grammaticale est une chose. Les liens établis entre le « sexe » d'un mot et le sexe des personnes désignées par ce mot en est une autre. Ce qui n'empêche pas que la féminisation réactivant aussi la relation entre langue et réalité, mot et référent, s'inscrive aisément dans le cadre de la théorie de la référence dans la mesure où les noms de professions sont considérés comme expressions référentielles.

Pour ce qui est de la conception mentaliste et référentialiste de la signification linguistique, on peut la contester depuis Putnam 1988 : la représentation mentale associée à l'usage d'un signe n'en détermine pas la référence. Ce ne sont pas les mots, mais les locuteurs qui font des actes de référence. Si l'on admet cette position, elle permet de voir le problème de la référence sous une nouvelle lumière. La question pertinente sera celle de savoir comment les interlocuteurs trouvent le bon référent. L'emploi anaphorique des noms de métiers en tant que descriptions définies, permet d'observer le processus référentiel. L'emploi approprié se trouve contrôlé

²² Nous rappelons ici la question de la symbolisation telle que la présente Violi 1987, 19 : ce n'est pas la différence des sexes qui structure les catégories linguistiques, mais c'est la symbolisation que cette différence a déjà subie. L'hypothèse du caractère motivé du genre grammatical est fondée sur la différence sexuelle en tant que structure symbolisée, donc déjà signifiante.

linguistiquement, certes, pour ce qui est du genre, par un antécédent dans le texte d'une part, et pragmatiquement d'autre part, dans les cas où il y a désaccord de genre entre l'antécédent et le pronom. Le genre étant une propriété intrinsèque du nom, l'expression référentielle peut donner lieu à un accord conceptuel. Ce qui montre bien qu'il n'est pas l'équivalent du sexe du référent et que le référent n'est pas du même ordre. Nous proposons de reprendre les exemples utilisés par Kleiber 1994, 188, même si c'est dans une perspective différente de la sienne : (a) Le ministre de la Solidarité vient d'arriver à Strasbourg. Elle était accompagnée de son mari ; (b) Paul vient de rencontrer le ministre de la Solidarité. Celle-ci était accompagnée de son mari.

Les exemples de ce genre remettent en question l'antécédent linguistique d'un côté, et montrent que la marque féminine du pronom est due à une propriété du référent d'être une femme, d'un autre côté. Comme l'explique Kleiber 1994, 189 : « Un ministre pouvant être une femme, on comprend que le ministre en question est une personne de sexe féminin ». Dans le prolongement de ses idées, nous ajouterons que le système linguistique ne doit pas être confondu avec l'usage même de ce système ni un nom affecté d'un trait masculin avec son référent, entité extralinguistique.

Langue et discours

Au lieu de conclure ces réflexions exploratoires, nous les terminerons en rappelant quelques points. Premièrement, la valeur générale du masculin. Admettre une telle valeur dans les noms de professions, pourquoi serait-ce nécessairement une adhérence à une idéologie de domination masculine ? Le fait que le féminin pluriel est un cas particulier du féminin exclusif – en face de la forme du masculin pluriel représentant le cas général inclusif – ne pourrait-il s'interpréter plutôt de façon inverse ? Deuxièmement, si nous envisageons une symétrie parfaite entre masculin et féminin, « est-ce que la multiplication des noms de genre féminin est capable d'annuler la catégorisation par le sexe »²³ ?

La discussion devrait être centrée certes sur le besoin de distinguer genre naturel, en cas des items référant au sexe des entités du monde réel, et genre grammatical signalant une relation entre les mots dans la phrase. On voit ici

²³ Michard 2003, 78.

l'imbrication de plusieurs questions dont celle de l'adéquation de la langue à la réalité, celle de la représentation et celle de la motivation. La représentation se confond avec la chose même, et ensuite, le signifié se confond avec le référent.

La fonction référentielle du langage risque de le réduire à la transparence et à l'univocité, suivant le principe rationaliste mais aussi le mouvement féministe, tandis que les aspects pragmatiques de la construction du sens permettent de traiter aussi l'opacité et l'équivoque tout simplement en complétant l'interprétation par les connaissances non-linguistiques qui jouent un rôle dans l'attribution d'un référent.

Quand nous utilisons la causalité *de re*, nous suggérons aussi une des deux grandes catégories d'explication, à côté de *de dicto*. Le phénomène même de la féminisation doit être aussi *compris comme une explication*. Il doit y avoir quelque chose à *propos de quoi* une explication peut être fournie. Si l'on ne veut pas ramener la langue à un simple outil de transmission de l'expérience sociale, le produit de la féminisation revient à faire construire de nouveaux objets du discours : ainsi *autrice* est un mot du discours et non pas un mot de la langue. Dans le cas contraire, l'hypothèse cognitive mise en œuvre conduit à reconvertir la validité *de dicto* à une validité *de re*.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADOUANI, Abdellatif, 1993, « Fonctionnement linguistique du genre et du nombre en français », in *Travaux de linguistique* n° 26, p. 103-108.
- CERQUIGLINI, Bernard, 1999, *Femme, j'écris ton nom – Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, en collaboration avec A. Béquer, N. Cholewka, M. Coutier, Josette Frécher et Marie-Josèphe Mathieu, Paris, INALF/CNRS, La Documentation française.
- CSECSY Magdolna, 1996, « La réforme féministe de la langue phallocrate », in *Études de linguistique française et hongroise* n° 24, Nice, Université de Nice, nouvelle série, p. 235-238.

- HOUEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie, 2003, « Trente ans de recherche sur la différence sexuelle, ou le langage des femmes et la sexuaction dans la langue, les discours, les images », in *Langage et société* n° 106, p. 33-61.
- HOUEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie (dir.), 1998, *La féminisation des noms de métiers en français et dans d'autres langues*, Paris.
- KLEIBER, Georges, 1990, *La sémantique du prototype*, Paris.
- KLEIBER, Georges, 1994, *Anaphores et pronoms*, Louvain-la-Neuve, Duculot.
- LABROSSE, Céline, 1996, *Pour une grammaire non sexiste*, Montréal.
- LARIVIERE, Louise-Laurence, 2000, *Pourquoi en finir avec la féminisation ou à la recherche des mots perdus*, Montréal.
- MARCHAL, Claire – RIBERY, Claudine, 1979, « Rapport de sexage et opérations énonciatives », in *Langage et société* n° 8, p. 31-55.
- MICHARD, Claire, 2003, « La notion de sexe en français : attribut naturel ou marque de la classe de sexe appropriée ? », in *Langage et société* n° 106, p. 63-80.
- PUTNAM, Hilary, 1988, *Representation and Reality*, Cambridge-Massachusetts.
- RACCAH, Pierre-Yves, 2005, « Explication, signe et cognition », in *Signes, langues et cognition*, Paris, L'Harmattan.
- RACCAH, Pierre-Yves, 2006, « Métaphore et analogie dans les théories scientifiques » [en ligne] www.unice.fr/ChaireIUF-Nicolai/Archives/Tables_rondes/TR_2006/PY_Raccah.pdf. [dernière consultation le 13 juin 2008].
- VIOLI, Patrizia, 1987, « Les origines du genre grammatical », in *Langages* n° 21, 85, p. 15-34.
- YAGUELLO, Marina, 1978, *Les Mots et les Femmes*, Paris.
- YAGUELLO, Marina, 1988, *Le sexe des noms*, Paris.

FÉMINISATION DANS LE FRANÇAIS MODERNE : « MME MITTERRANDE ET MME FABIA ? »

Éva Kelemen

Université des Sciences Techniques et Économiques de Budapest

1. Un peu d'histoire en guise d'introduction

Le titre de la présente étude renvoie à un article plus qu'ironique de Georges Dumézil paru dans le *Nouvel Observateur* à Paris il y a déjà plus de vingt ans.¹ Dans cet article, l'auteur s'attaque à la mode selon lui trop poussée de la féminisation du langage qui menacerait de s'étendre même aux noms propres et il se pose la question de savoir si l'on ne devrait pas dire un jour Mme Mitterrande ou Mme Fabia, deux féminins hypothétiques qui ont été complétés plus tard par un humoriste ajoutant la forme un peu osée de Mme Jospine. (Il est fort douteux que cet article puisse voir le jour aujourd'hui sans provoquer des accusations de machisme ou de politiquement incorrect...)

Le 29 février 1984, une Commission de terminologie a été créée en France par un décret gouvernemental, et chargée d'étudier la féminisation des titres et des fonctions et, d'une manière générale, le vocabulaire concernant les activités des femmes. En guise de réaction à la naissance de ladite Commission, l'Académie française en séance du 14 juin 1984, a publié une Déclaration co-signée par Georges Dumézil et Claude Lévi-Strauss. On peut y lire le passage suivant :

¹ *Le Nouvel Observateur*, 7 septembre 1984.

... pour réformer le vocabulaire des métiers et mettre les hommes et les femmes sur un pied de complète égalité, on devrait recommander que, dans tous les cas non **consacrés par l'usage**, les termes du genre dit féminin...soient évités ; et que chaque fois que le choix reste ouvert, on préfère pour les dénominations professionnelles le genre non marqué.

(Donc le masculin.) Pas d'ironie, pas d'humour ; mais une recommandation fort catégorique. L'Académie française ayant pour vocation principale la défense et la promotion de la langue française, c'est donc l'autorité par excellence qui se prononce ainsi.

Mais la lutte continue entre l'usage sacré et les nouveaux besoins langagiers.

Il n'est pas inintéressant de se demander ce qui pouvait être à l'origine de cette vague de féminisation linguistique qui n'arrête pas de s'intensifier depuis une bonne vingtaine d'années, voire plus, et qui a commencé d'abord dans le monde anglo-saxon (où, d'ailleurs, les genres grammaticaux ont relativement peu d'importance), et par la suite dans d'autres sphères linguistiques, y compris dans certains pays de la Francophonie.

Il est normal de chercher l'explication hors du domaine linguistique, étant donné que la langue n'est qu'un miroir qui reflète, entre autres, comment une société donnée interprète la masculinité, la féminité, les inégalités sociales, etc. La question n'en est pas moins inséparable de la montée des féminismes, des recherches sociolinguistiques et de celles des stéréotypes. Dans ces recherches, il a été clairement démontré que le rôle destiné aux femmes durant des siècles, voire des millénaires, expliquait en grande partie aussi leur « invisibilité » linguistique, ainsi que la misogynie de certaines époques et de certaines sociétés. Cette misogynie trouve ses sources multiples déjà dans l'Antiquité grecque et romaine (cf. le personnage de Médée), dans la Bible (le péché originel commis par Ève, le Paradis perdu), dans les enseignements de l'Église au Moyen Âge (Ève = toute femme = péché ; l'image de la femme instable, encline au péché et qui doit subir tout châtement, « fille d'Ève » dans le sens de « créature capable de succomber à toutes les tentations », sorcières...) et aussi dans la Contre-réforme.

Pour aujourd'hui, dans les sociétés modernes, la situation des femmes a radicalement changé, et elles commencent à occuper la place qui leur revient² sur le plan social, économique, politique. Mais cette réalité est

² Signalons cependant quelques faits d'un passé récent en France :

encore assez souvent ignorée sur le plan linguistique. On continue à écrire sans hésiter : « Un cochon et cinquante femmes sont morts dans la tempête. », s'indigne la linguiste Louise-Laurence Larivière.³

L'article d'Anne Dister et de Marie-Louise Moreau illustre clairement combien il est impossible de traiter la féminisation comme une question purement linguistique.⁴ Les deux auteurs (auteurs, auteuses, autrices ?), dans leur article intitulé « Dis-moi comment tu féminises, je te dirai pour qui tu votes » analysent les termes (féminins ou masculins) utilisés par les partis politiques pour décrire leurs candidates aux élections européennes de 1989 et de 2004, en Belgique francophone et en France. Elles tirent la conclusion que de nos jours se dessine une nette évolution, favorable au féminin. Les féminins, minoritaires en 1989, sont majoritaires en 2004 (passant de 62 à 92 % en Belgique, de 74 à 85 % en France). Certaines professions (en France, par exemple, députée et maire-adjointe), toujours nommées au masculin en 1989, sont le plus souvent désignées par des féminins en 2004. Les partis politiques adoptent cependant des comportements linguistiques différenciés. À quelques exceptions près, le taux de féminins utilisés par les partis permet, dans les quatre scrutins pris en compte, de les situer sur un axe qui correspond assez précisément à l'axe politique gauche-droite, la gauche féminisant davantage que la droite et encore plus que l'extrême droite.

21 avril 1944 : le droit de vote est accordé aux femmes (la Suisse attendra jusqu'en 1972).

1965 : une femme mariée peut exercer une activité professionnelle sans le consentement de son mari.

1970 : loi relative à l'autorité parentale conjointe ; la notion de chef de famille est supprimée. Les époux assurent ensemble la direction morale et matérielle de la famille.

1973 : la mère peut, comme le père, transmettre sa nationalité à son enfant (légitime ou naturel).

1975 : instauration du divorce par consentement mutuel.

1985 : égalité des époux dans la gestion des biens de la famille et des enfants.

1993 : principe de l'exercice conjoint de l'autorité parentale quelle que soit la situation des parents (mariés, concubins, divorcés, séparés).

Sources : Service des Droits des Femmes (31 rue Le Peletier, 75009 Paris).

³ LARIVIÈRE, Louise L., *Pourquoi finir avec la féminisation ou à la recherche des mots perdus*, Montréal, Boréal, 2000.

⁴ DISTER, Anne (Université Catholique de Louvain) et MOREAU, Marie-Louise (Université de Mons-Hainaut), « Dis-moi comment tu féminises, je te dirai pour qui tu votes », in *Langage et Société* n°116, 2006, p. 5-46.

2. Sexe – genre

En regardant de plus près le volet linguistique du problème, on doit d'abord analyser quelques concepts. Un document de la Commission Européenne fait référence à la plate-forme globale d'action, adoptée à la Quatrième conférence mondiale sur les femmes qui s'est tenue à Pékin en 1995, et

*invite les gouvernements et autres acteurs à encourager l'adoption de mesures énergiques et visibles visant à assurer la prise en compte de la problématique hommes-femmes dans toutes les politiques et tous les programmes afin d'en analyser les conséquences sur les hommes et les femmes, respectivement, avant toute prise de décision.*⁵

Ce même document tente de définir le sexe et le genre :

Les différences qui existent entre les hommes et les femmes sont de nature biologique et sociale. Le **sexe** fait référence aux différences biologiques existant entre les hommes et les femmes, qui sont universelles. Le **genre** fait référence aux différences sociales entre les femmes et les hommes, qui sont acquises, varient au fil du temps et enregistrent d'importantes variations tant à l'intérieur des cultures qu'entre elles. Exemple : *Si seules les femmes peuvent donner la vie (différence biologiquement déterminée), la biologie ne détermine pas qui élèvera les enfants (comportement sexué).*

Cette définition du genre, renvoyant au sens du mot *gender* en anglais, est source de confusion quant à la définition du genre grammatical. Selon le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*,

le genre est une catégorie grammaticale reposant sur la répartition des noms dans des classes nominales, en fonction de certaines propriétés formelles qui se manifestent par la référence pronominale, par l'accord de l'adjectif ou du verbe et par des affixes nominaux, un seul de ces critères étant suffisant.⁶

Le français, comme les langues romanes, a la particularité de posséder deux genres grammaticaux – le masculin et le féminin – et cette opposition correspond, pour la plupart des êtres humains, aux catégories sexuelles « masculin » et « féminin » (*un père / une mère ; un garçon / une fille*) ; c'est le cas aussi de plusieurs animaux, en particulier des animaux

⁵ Commission Européenne, Emploi & affaires sociales, Égalité entre femmes et hommes, Doc. EQOP 42-97fr, DG V/D/5, 8 octobre 1997.

⁶ Larousse, 1994, 217.

supérieurs ou domestiqués par l'homme – et la femme (*sic*) – (*un chat / une chatte, un chien / une chienne*). La situation est cependant tout autre pour la majorité des noms, dont le genre a toujours été fixé de façon aléatoire. Pourquoi, par exemple, doit-on dire *une girafe*, mais *un crocodile*, *une chaise* mais *un bureau*, *une profession* mais *un métier* ? Sans doute parce que l'usage en a ainsi décidé... (Un mot peut aussi acquérir son genre « accidentellement », comme *carrosse*. Une fois, Louis XIV se serait trompé sur le genre de *carrosse* et au lieu du féminin, il aurait dit *le carrosse*. Depuis, c'est la règle.) Pourtant cette classification en deux ou trois (neutre) genres, assez courante dans les langues indo-européennes, n'est pas la seule. D'autres catégorisations (pour nous peut-être surprenantes) sont également possibles. À titre d'illustration :

Le dijirbal, langue aborigène d'Australie, possède 4 genres :

- a. humains mâles et animés non humains
- b. humains femelles
- c. nourriture autre que la viande
- d. le reste.

En swahili, langue bantoue de l'Afrique de l'Est, il en existe 6 :

- a. êtres humains
- b. objets non animés
- c. arbres et plantes
- d. abstraits
- e. objets appartenant à des groupes
- f. parties du corps.⁷

Et encore nous n'avons pas mentionné les langues sans genre (comme le hongrois, le finnois etc.), alors que rien ne nous incite à croire que pour les populations parlant ces langues, la notion de l'inégalité serait inconnue...

⁷ Cf. en détail CSERESNYESI László, *Nyelvek és stratégiák*, chapitre *Férfi nyelv, női nyelv*, Budapest, Tinta könyvkiadó, 2004, p. 78-88.

3. L'ennemi n° 1 : le masculin « générique »

Les objections linguistiques les plus souvent citées par les opposants à la féminisation rentrent dans les catégories suivantes : l'homonymie, l'euphonie, la dévalorisation et la question du neutre.

- l'homonymie : plusieurs noms de métiers féminisés désignent aussi autre chose, comme p.ex. des machines (*moissonneuses, balayeuse*) ou *médecine* signifiant une femme médecin et aussi la science. Pourtant le phénomène de l'homonymie existe depuis fort longtemps et cela n'a jamais gêné les usagers de la langue (p.ex. : *secrétaire* comme personnel du bureau et meuble à tiroirs).

- l'euphonie : l'exemple souvent cité comme féminin sonnait très mal à l'oreille est celui de *sapeuse-pompière*. L'esthétique du langage, surtout sur le plan phonétique, est pourtant quelque chose de très subjectif : est-ce que *coach* ou *coaching* sont plus agréables à nos oreilles que la fameuse *sapeuse-pompière* ?

- la dévalorisation : pour des raisons qui ne sont pas grammaticales, le féminin est souvent dépréciatif (que l'on pense à la série *courtisan / courtisane, professionnel / professionnelle, homme public / femme publique*, etc.). Cette dépréciation redouble la hiérarchie des fonctions sociales occupées par les hommes et les femmes : le *couturier* est un artiste, un créateur, la *couturière* est une petite main, le *secrétaire* est une fonction prestigieuse, la *secrétaire* l'est beaucoup moins. Ainsi *Madame l'Ambassadrice* désigne encore aujourd'hui la femme de l'ambassadeur et non celle qui occupe cette fonction diplomatique, même si on lui préfère le terme *Madame l'Ambassadeur*.

- la question du neutre ou du « générique » que nous allons traiter ci-dessous d'une manière un peu plus détaillée.

Selon le même *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, « ... les langues connaissant deux classes, un des genres est pris comme base (cas non-marqué), les autres genres étant décrits relativement à lui (cas marqué) »⁸. C'est le cas du français où le féminin n'existe que par rapport à la forme masculine et selon la tradition, le masculin peut marquer

⁸ Larousse, 1994, 218.

des êtres humains de sexe masculin et avoir aussi une valeur neutre, générique désignant tous les êtres humains masculins et féminins.

Une des cibles les plus importantes des partisans de la féminisation est le concept du masculin générique qui est – selon eux – le cheval de Troie linguistique qui ne sert qu'à justifier l'inutilité de toute féminisation du langage. Ils trouvent que ce concept devrait sortir d'usage car en le maintenant, on maintient également l'inégalité des sexes.

Le tableau suivant illustre leur vision du masculin générique très dépréciatif pour les femmes.

<u>masculin</u>	<u>féminin</u>
indifférenciation sexuelle	différenciation sexuelle
générique	particulier
universel	singulier
il/le	elle/la

Prenons quelques exemples très connus dont la valeur neutre, générique, n'a jamais été contestée auparavant, ce qui n'est plus le cas aujourd'hui.

- *l'Homme = Homo sapiens,*
- *Les Droits de l'Homme et du Citoyen,*
- *Tous les hommes sont mortels* (entre autres, le titre d'un roman de Simone de Beauvoir...),
- *Budapest compte deux millions d'habitants,*
- *un prud'homme,*
- *une chasse à l'homme,*
- *des hommes d'affaire,*
- *l'homme de la rue.*

Quelle serait donc la formulation « correcte » ?

- *Les Droits de l'Homme et de la Femme, du Citoyen et de la Citoyenne*⁹,
- *Les Droits de la personne humaine*,
- *Budapest compte deux millions d'habitants et d'habitantes*,
- *une prud'femme*,
- *chasse à l'homme et à la femme* ou tout simplement *poursuite policière*,
- *des gens d'affaires* (*femme d'affaire* est désormais un terme assez courant),
- *la personne de la rue*.

Et que faire des adjectifs comme *prud'hommesque* ou *droit-de-l'homme* ? On devrait dire **prud'femmesque*, **prud'féminine* ou **droit-de-la-femme* ?

Pour l'instant, ces questions restent ouvertes.

Un exemple d'extrémisme linguistique est celui de Céline Labrosse qui – dans son ouvrage *Pour une grammaire non sexiste*¹⁰ – va assez loin. Elle se fixe comme objectif l'élimination du sexisme linguistique, c'est-à-dire la « dégenrisation » de la langue. Et pour y arriver, elle propose même des changements morphologiques, ainsi

-és, -ées deviendraient *-ez*, au lieu de *admirés, admirées* nous écririons ***admirez*** ; *fenêtres et volets* ***fermez***, ou encore *-is, -ies, -us, -ues* seraient remplacés par *-iz* et *-uz*, comme *devoirs et tâches* ***accompliz***.

L'autrice propose un pronom collectif mixte : *ils + elles = illes*, ou bien la forme contractée de *Madame* et *Mademoiselle*, qui donnerait « ***madelle*** ».

Ainsi les formulations comme *Ils sont allés au cinéma* ou *Elle et il sont allés au cinéma* seraient interdites d'usage et nous devrions désormais écrire ***Illes sont allez au cinéma***.

En contrepartie, je citerais un autre auteur, Roland Barthes, qui a souvent cherché et réussi à épater et à provoquer. Il nous dit : « Mais la langue, comme performance de tout langage, n'est ni réactionnaire, ni

⁹ Sur « droits de l'Homme », les mouvements féministes ont fait une différenciation de la notion universaliste avec « droits de la femme », ce qui devient une lutte au regard des « droits » non « de l'Homme », mais « de l'homme »...

¹⁰ LABROSSE, Céline, *Pour une grammaire non sexiste*, Montréal, Édition du Remue-ménage, 1996.

progressiste : elle est tout simplement fasciste : car le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire »¹¹.

4. Féminisation lexicale et syntaxique

4.1. Féminisation lexicale

Rappelons d'abord que les changements survenus dans une langue peuvent être spontanés, c'est-à-dire naturels ou bien imposés, volontaires.

Les formes féminisées relativement récentes font partie de ces derniers. Mais elles ne sont pas les seules à faire partie de cette catégorie. Les euphémismes, la censure, l'étiquette, le lexique politiquement correct, dont certains aspects de la féminisation, montrent beaucoup de similitudes. Voyons un schéma simplifié de ces formules « imposées » :

- *euphémisme*

concept : mot usuel le désignant : *Il est mort.*

↑↑

tabou, contraintes sociales !

↓↓

« pseudo »-dénomination : *Il nous a quittés. Il a disparu.*

- *censure*

concept ⇒ ⇐ interdiction !

↓↓

il n'y a pas de dénomination : ∅

- *étiquette*

concept : mot usuel le désignant : *b...*

↑↑

convenances

↓↓

synonyme : *faire l'amour*

¹¹ BARTHES, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978, p. 14.

- langage politiquement correct

concept ⇒ mot usuel le désignant : *handicapé physique, vieux-vieille, prud'homme, homme-grenouille*



déconseillé par un nouvel usage



dénomination nouvelle : *personne à mobilité réduite, senior(e), troisième âge, prud'femme (en Suisse), femme-grenouille.*

La féminisation lexicale, c'est-à-dire la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions ne pose pas, dans la plupart des cas, de gros problèmes morphologiques, puisque la règle générale reste celle de la formation des féminins fixée dans les grammaires, le problème étant quand même qu'il existe des formes grammaticalement tout à fait correctes, mais dont l'emploi peut différer d'un pays à l'autre. La standardisation en la matière n'est pas pour demain. Le tableau suivant montre – juste à titre d'illustration – quelques cas à problèmes.

un	une	une
	victime	
	sentinelle	
chef	chef	cheffe (Suisse), cheftaine, chéf(f)esse (jugé péjoratif)
demandeur	demandeure, demandeuse	demanderesse (droit)
docteur	docteure	doctoresse (diplômée en médecine)
domestique	domestique	bonne
enquêteur	enquêteuse (de police)	enquêteuse (de sondage)
facteur	factrice	

ingénieur	ingénieur	ingénieure
maïeuticien, *sage-homme ¹²	*maïeuticienne ¹³	sage-femme
maire	maire	mairesse
maître	maître	maîtresse
ministre	ministre	ministresse
P.D.G.	P.D.G.	pédégère
professeur	professeur	professeure
tennisman	joueuse de tennis	tenniswoman
tour opérateur	tour opératrice	

Nous entendons par « cas à problème » les points suivants :

- manque de parallélisme dans le système (*victime*)
- trop de variantes pour le féminin (*chef*)
- les deux féminins diffèrent en sens (*demandeure, demandeuse* ⇔ *demanderesse* ; *enquêteuse* ⇔ *enquêteur*)
- l'une des deux variantes féminines peut avoir une connotation péjorative (*maîtresse*)
- forme écrite étrange (*pédégère*)
- prononciation dérangement (*factrice*)
- anomalie morphologique et sémantique (*tour opératoire*).

Il est intéressant de constater que les formes masculines n'ont pas de variantes ; leur forme est unique, voire même pour plusieurs sens.

Il y a des préoccupations tout à fait légitimes à ce propos. Quel féminin enseigner dans les écoles ? Que doit-on accepter comme expression grammaticalement correcte à la correction des épreuves du baccalauréat ? Jusqu'où peut-on aller dans la féminisation sans être ridicule ?

4.2. Féminisation syntaxique

S'il est vrai que la féminisation des titres semble maintenant généralisée en France, au Canada et dans d'autres pays francophones, la

¹² Terme inacceptable.

¹³ Féminin absolument conforme à l'usage, mais qui ne figure quand même pas dans le *Nouveau Petit Robert de la langue française* 2007.

féminisation du discours se heurte, malgré tous les efforts qui ont été mis en œuvre, à des difficultés considérables, comme la lourdeur des textes où les formes masculine et féminine sont répétées de façon systématique.

Au-delà des théories sur le sexisme du langage, ceux et celles qui utilisent quotidiennement la langue française comme outil de travail se retrouvent souvent devant un dilemme concret : rédiger un texte absolument dépourvu de sexisme mais bourré de lourdeurs ou bien produire un document qui, bien que fluide, fait entrave au principe de la féminisation. Beaucoup de recommandations ont vu le jour durant les vingt dernières années avec l'objectif de faciliter la rédaction des textes non-sexistes surtout dans l'Administration et dans le secteur public. Mais le dilemme n'est pourtant pas encore tranché.

Voyons les recommandations les plus fréquentes :

a. Il est souhaitable que, dans les textes, **les formes féminines figurent de façon systématique sans être abrégées, à côté des formes masculines.**

Par exemple :

Nous remercions *tous ceux et toutes celles* qui ont apporté leur contribution.

Les candidates et les candidats seront convoqués au test d'admission.

Tous les doyens adjoints et toutes les doyennes adjointes seront présents au prochain conseil.

b. **L'emploi** (assez fréquent d'ailleurs) **de parenthèses** ou d'autres signes typographiques **est déconseillé.** Ainsi la formulation

Un(e) de nos collaborateur(trice)s prendra contact avec vous

devrait être remplacée par

Un de nos collaborateurs ou une de nos collaboratrices prendra contact avec vous.

Or ce dédoublement des genres, s'il est utilisé de manière systématique, crée souvent des lourdeurs stylistiques qui peuvent compromettre l'efficacité de la communication.

c. Pour y remédier, les linguistes canadiens (tout comme leurs homologues suisses et belges) conseillent d'employer, lorsque c'est

possible, des **noms épïcènes**¹⁴ ou **collectifs**. *Les directeurs et les directrices* deviennent ainsi *la direction* ; *les employés et les employées, le personnel* ; *les électeurs et les électrices, l'électorat* ; *les clientes et les clients, la clientèle* ; *les candidates et les candidats, les candidatures* ; *les travailleurs et les travailleuses, la main d'œuvre*, etc.

d. L'accord en genre et en nombre des adjectifs et des participes passés épithètes avec le nom le plus proche : **une étudiante ou un étudiant** inscrit, **les étudiants et les étudiantes** inscrites.

e. Substituer la voix active à la voix passive : au lieu d'écrire « **Chers collègues**, vous êtes convoqués », préférer « **Chers et chères collègues**, nous vous convoquons ».

4.3. Féminisation à l'oral

Linguistes et grammairiens n'ont pas beaucoup à dire sur l'oral féminisé et cela en dit long... L'écrit est plus transparent et obéit probablement plus facilement à une sorte de « dirigisme » linguistique. Suivre les mêmes recommandations à l'oral qu'à l'écrit produirait un discours inconsommable. Pour l'instant, on peut se contenter de quelques recommandations assez générales dont voici un bref résumé.

À l'oral, les noms de même consonance ne doivent pas être répétés. On ne dit pas « les chargées et chargés de cours » ou « chères professeures et professeurs » : on prononce le nom une seule fois.

De la même façon, pour la lecture des textes, on ne répète pas les noms identiques sur le plan sonore.

Afin d'éviter les doublets, on recommande d'utiliser, chaque fois que c'est possible :

- le pluriel
- les génériques
- les épïcènes.

¹⁴ Comme on le sait, on appelle *épïcènes* les noms qui ont la même forme au masculin et au féminin. P. ex. : *un, une œnologue* ; *un, une dentiste*.

4.4. Et les mariées ?

En dernier point, il faut mentionner les usages en matière de l'utilisation du nom de famille après le mariage.

La loi française donne le droit à la femme d'utiliser le nom de son époux si elle le désire mais elle ne peut pas y être contrainte.

Elle peut au choix

- utiliser le nom de son mari y compris le prénom (c'est le cas le plus fréquent qui donne des formes comme *Mme Jean Dupont*)
- accoler le nom de son mari au sien dans l'ordre qu'elle souhaite (c'est assez courant chez les personnes exerçant des professions libérales)
- ne pas utiliser du tout le nom de son mari (relativement rare).

En règle générale, les enfants prennent le nom de leur père, même s'il y a quelques projets de modification à cette tradition, pour l'instant en état de gestation. Ainsi p. ex., les garçons prendraient le nom de famille de leur père et les filles celui de leur mère.

5. D'un pays à l'autre¹⁵

Il est généralement connu et reconnu que l'intervention officielle de l'État au Québec a devancé de cinq ans celle du gouvernement français et que l'implantation de titres féminins y progresse plus rapidement qu'en France... Il convient de souligner, enfin, que le débat n'a pas donné lieu, au Québec, à des attaques méprisantes ou sarcastiques comme c'était le cas en France... Dans le processus de féminisation des titres et des fonctions, les linguistes canadiens se sont souvent montrés plus audacieux que leurs homologues de la métropole. Ainsi le Québec, comme la Suisse, n'hésite pas à favoriser l'emploi des formes féminines en *-eure* (*professeure, ingénieure, auteure*, etc.), que la France rejette assez catégoriquement. Quant à la Belgique, elle recommande plutôt les noms épicènes (*une professeur, une ingénieur, une auteur*), mais laisse malgré tout aux usagers la possibilité de choisir. D'autres noms féminins, comme *écrivaine* et *agente*, sont maintenant passés dans l'usage (ou presque) au Québec, alors qu'ils paraissent assez inhabituels en Europe.

¹⁵ Voir plus en détail : *La féminisation au gouvernement de l'Ontario*, publication du Service de traduction du gouvernement, Toronto (Ontario), Version corrigée – mai 2003, ISBN 0-7794-1240-0.

En Belgique, le Gouvernement de la Communauté française de Belgique s'est montré acquis à la féminisation. Dans un arrêté en date du 13 décembre 1993, il recommande de féminiser les noms de métiers, fonctions, grades et titres et de veiller « à éliminer les formulations sexistes et à assurer au mieux la visibilité des femmes », faisant ainsi écho aux recommandations générales du Conseil supérieur de la langue française.

En France, la position de l'Académie Française est plutôt conservatrice, comme nous l'avons vu plus haut. Pourtant, en 1999, l'Institut National de la Langue Française publie un guide intitulé *Femme, j'écris ton nom... Guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, dont le lexique en ligne est disponible sur le site de l'INaLF.

Ces initiatives illustrent bien aujourd'hui en France, l'accélération du processus de féminisation, non seulement dans les administrations, mais aussi dans la langue courante. Ainsi, les formules telles que « Madame la ministre » s'emploient de plus en plus et le féminin de « ministre » est dorénavant attesté dans *Le Nouveau Petit Robert 2007*.¹⁶

Les Élections Présidentielles 2007 ont eu un impact – probablement involontaire et indépendant du résultat final – sur la langue. La question féminine ou féministe – selon les sensibilités – a été un des fils rouges de cette élection.

Il ne s'agit pas seulement d'une féminisation « naturelle » du débat public. La campagne de Ségolène Royal a changé le discours. La candidate du PS proclame ainsi que « le temps des femmes est venu » ou qu'elle est une « *femme debout* ». Pareil pour son slogan : « *La France Présidente* ».

En fait, dans les mots, l'accession d'une femme au statut de présidentiable d'un grand parti a eu un effet imprévu : on entend, peut-être pour la première fois, le féminin dans le discours politique. Prenons l'exemple des affiches et des slogans qui y figurent. Le mot « Présidente » est très rare et Ségolène Royal est peut-être la seule à l'utiliser – comme ayant été la seule femme à pouvoir accéder à la fonction.¹⁷

Nous n'avons pas encore mentionné le Luxembourg. La création d'un ministère de la Promotion féminine en 1995 a permis au Luxembourg de se doter, entre autres, d'un *Dictionnaire de la féminisation des noms de métiers, titres et fonctions* (1998) bilingue allemand et français, mais il ne

¹⁶ Avec la remarque un peu distante : « Le féminin *la ministre*, grammaticalement correcte commence, à être employé ».

¹⁷ Mehdi Ouraoui en a fait un compte rendu intéressant daté du 6 avril 2007 sur le site Internet intitulé « Les femmes vont-elles (enfin) prendre le pouvoir ? ».

semble pas y avoir de pratique systématique en matière de féminisation des textes.

6. Conclusion

« À partir du moment où les femmes accèdent aux plus hautes fonctions de l'État et de la société civile, il est logique, normal et nécessaire que la langue confirme cette nouvelle réalité »¹⁸.

Par contre, il est aussi normal que cette confirmation demande un certain temps de maturation : la langue suit l'évolution sociale, elle ne la précède pas. Si l'on se heurte à des injustices, à des discriminations sociales, sexuelles ou autres, ce n'est pas à la langue qu'il faut s'en prendre. Elle est en plus gênée, dans son développement, par ses propres règles grammaticales et syntaxiques, règles qu'elle a héritées du passé et qu'il n'est pas toujours facile d'ajuster à la modernité.

Faut-il féminiser ? Comment ? Dans quelle mesure ? Les spécialistes ont tenté toutes sortes de réponses. Mais la réponse unanime que ces questions attendent encore ne viendra finalement ni des linguistes, ni des grammairiens, ni des sociologues, ni des politiciens. Car ce sont les usagers de la langue qui, au bout du compte, auront le dernier mot, tout en gardant à l'esprit qu'« un homme sur deux ... est une femme ».

¹⁸ Camille Laurion, Source : « Échangerais députée contre député ! » – La féminisation des titres sur le marché des valeurs » (le 11/10/2007).

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Au féminin : guide de féminisation de fonctions et de textes*, Québec, Les Publications du Québec, 1991.
- BALOGH Péter, *Francia jelentésváltozások elemzése*, Budapest, Tinta könyvkiadó, 2003.
- BECQUER, Annie - CERQUIGLINI, Bernard, CHOLEWKA, Nicole, *Femme, j'écris ton nom... : guide d'aide à la féminisation des noms de métiers, titres, grades et fonctions*, Paris, CNRS, Institut National de la Langue Française, Documentation française, 1999.
- CSERESNYÉSI László, *Nyelvek és stratégiák, avagy a nyelv antropológiája*, Budapest, Tinta könyvkiadó, 2004.
- Égalité des sexes et développement : concepts et terminologie*, Publication de l'Agence intergouvernementale de la Francophonie, décembre 2002.
- GREVISSE, Maurice – GOOSSE, André, *Le bon usage*, 13^e éd., Paris – Louvain-la-Neuve, Duculot, 1993.
- Guide de féminisation*, Montréal, UQAM, février 1998.
- IRIGARAY, Luce, *Sexes et genres à travers les langues : éléments de communication sexuée : français, anglais, italien*, Paris, Grasset, 1990.
- KEGYESNÉ SZEKERES Erika, *A nemi sztereotípiák helye, szerepe és megítélése a nyelvoktatásban*, in Miskolci Nyelvi Mozaik, Budapest, Eötvös József Könyvkiadó, 2004.
- KEGYESNÉ SZEKERES Erika, *A sztereotípiá-hipotézis alkalmazása a társadalmi nemek nyelvhasználatának kutatásában*, in Győri Nyelvi Mozaik 2, Győr, Széchenyi István Egyetem, 2004.
- La Féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres. Au Québec, en Suisse romande, en France, et en Communauté française de Belgique. Français et Société*, Service de la langue française, Ministère de la Communauté française, Louvain-La-Neuve, Duculot, n° 10, 1999.
- LABROSSE, Céline, *Pour une grammaire non sexiste*, Montréal, Remue-ménage, 1996.

MERCIER, Adèle, *L'homme et la factrice : Sur la logique du genre en français*, in *Philosophical Topics*, Vol. 23, N° 2, 1995.

Mettre au féminin : guide de féminisation des noms de métiers, fonctions, grades ou titres, Bruxelles, Communauté française de Belgique, Direction générale de la culture et communication, Service de la langue française, 1994.

MICHARD, Claire - VIOLLET, Catherine, « Sexe et genre en linguistique (Quinze ans de recherches féministes aux États-Unis et en RFA) », *Recherches féministes*, Vol. 4. N° 2, 1991, p.97-128.

MICHARD, Claire, *Genre et sexe en linguistique : les analyses du masculin générique*, Paris, Nathan, 1999.

MOREAU, Thérèse, *Écrire les genres : guide d'aide à la rédaction administrative et législative épiciène*, Genève, Canton et République de Genève, 2000.

NORRIS, Pamela, *Éva története*, Budapest, Holnap Kiadó, 2001.

OSZETZKY Éva, *Lexicologie et enseignement du français*, Budapest, Tinta könyvkiadó, 2003.

Répertoire des travaux du Conseil de l'Europe en matière d'égalité entre femmes et hommes (1989-1992), Strasbourg, Conseil de l'Europe, 1993.

ANNEXE ¹⁹

UN	UNE
Acheteur	Acheteuse
accompagnateur	accompagnatrice
actuaire-conseil	actuaire-conseil
adjoint	adjointe
adjoint administratif	adjointe administrative
administrateur	administratrice
agent	agente
aide	aide
aide-cuisinier	aide-cuisinière
aide général	aide générale
aide technique	aide technique
analyste	analyste
analyste-conseil	analyste-conseil
animalier	animalière
animateur	animatrice
appareteur	apparitrice
appareteur junior	apparitrice junior
arbitre	arbitre
architecte	architecte
archiviste	archiviste
artiste	artiste
assesseur	assesseuse
assistant	assistante
associé	associée
assuré	assurée
attaché de...	attachée de...
audiovidéotechnicien	audiovidéotechnicienne
audiovidéothécaire	audiovidéothécaire
auditeur	auditrice
auteur	auteure

¹⁹ Ce tableau – sans être exhaustif – donne la liste des féminins les plus utilisés et attestés. C'est une compilation de différentes sources, chacune étant officielle.

auxiliaire	auxiliaire
avocat	avocate
Bachelier	Bachelière
bénéficiaire	bénéficiaire
bibliotechnicien	bibliotechnicienne
bibliothécaire	bibliothécaire
boursier	boursière
Cadre	Cadre
caissier	caissière
camionneur	camionneure, -euse
candidat	candidate
cartothécaire	cartothécaire
chargé de...	chargée de...
chauffeur	chauffeure, -euse
chauffeur-messager	chauffeure-messagère
chef des chœurs	chef des chœurs
chef d'orchestre	chef d'orchestre, chefe, -esse
chercheur	chercheure, -euse
citoyen	citoyenne
codirecteur	codirectrice
collaborateur	collaboratrice
commanditaire	commanditaire
commentateur	commentatrice
commis	commis, commise
commis-caissier	commis-caissière
commis-comptable	commis-comptable
commis-dactylo	commis-dactylo
commissaire-enquêteur	commissaire-enquêteuse
concepteur-graphiste	conceptrice-graphiste
concierge	concierge
condisciple	condisciple
conducteur	conductrice
conférencier	conférencière
confrère	consœur
Conjoint	conjointe
conseiller	conseillère
consultant	consultante
contrevenant	contrevenante
coordonnateur	coordonnatrice

coresponsable	coresponsable
correcteur	correctrice
créancier	créancière
créateur	créatrice
cuisinier	cuisinière
cyto-histologiste	cyto-histologiste
Délégué	Déléguée
délégué syndical	déléguée syndicale
demandeur	demanderesse , -euse
déposant	déposante
député	députée
dessinateur	dessinatrice
destinataire	destinataire
détenteur	détentricer
diététiste	diététiste
diplômé	diplômée
directeur	directrice
directeur adjoint	directrice adjointe
directeur général	directrice générale
distributeur	distributrice
docteur	docteure, doctoresse
documentaliste	documentaliste
donateur	donatrice
doyen	doyenne
doyen adjoint	doyenne adjointe
Éditeur	Éditrice
électeur	électrice
électricien	électricienne
électromécanicien	électromécanicienne
employé	employée
employeur	employeuse
emprunteur	emprunteuse
enfant	enfant
enquêteur	enquêteuse, enquêtrice
enseignant	enseignante
entrepreneur	entrepreneuse
envoyeur	envoyeuse
étudiant	étudiante
examineur	examinatrice

exécuteur	exécutrice
expéditeur	expéditrice
expert	experte
expert-conseil	experte-conseil
F acteur	F actrice
Fiduciaire	Fiduciaire
finissant	finissante
formateur	formatrice
fournisseur	fournisseuse
frigoriste	frigoriste
G ardien	G ardienne
géocartographe	géocartographe
gestionnaire	gestionnaire
gouverneur	gouverneure
graveur	graveuse
H éritier	H éritière
I mmigrant	I mmigrante
infirmier	infirmière
informateur	informatrice
ingénieur	ingéneure
inspecteur	inspectrice
interlocuteur	interlocutrice
intervenant	intervenante
interviewer	interviewer
invité	invitée
J ournalier	J ournalière
jugé	jugé
juriste	juriste
L ecteur	L ectrice
lieutenant-gouverneur	lieutenante-gouverneure
livreur	livreuse
M agasinier	M agasinière
maître	maître, maîtresse
maître-conseil	maître-conseil
maître d'œuvre	maître d'œuvre
maître-électricien	maître-électricienne
maître-serrurier	maître-serrurière
manager	manager
M anager	M anager

mandataire	mandataire
marmiton-plongeur	marmiton-plongeuse
mécanicien	mécanicienne
médecin	médecin
membre	membre
menuisier	menuisière
menuisier-ébéniste	menuisière-ébéniste
messenger	messagère
metteur en scène	metteure en scène
ministre	ministre
moniteur	monitrice
Observateur	Observatrice
officier	officière
opérateur	opératrice
opérateur-pupitreur	opératrice-pupitreuse
organisateur	organisatrice
ouvrier	ouvrière
Pair	Pair
participant	participante
P.D.G.	P.D.G., pédégère
peintre	peintre
photographe	photographe
photolithographe	photolithographe
phycologue	phycologue
pompier	pompière
porte-parole	porte-parole
porteur	porteuse
postulant	postulante
réposé	réposée
président	présidente
principal	principale
procureur	procureure
professeur	professeure
professionnel	professionnelle
promoteur	promotrice
propriétaire	propriétaire
protecteur	protectrice
psychologue	psychologue
psychologue-dessinateur	psychologue-dessinatrice

Réalisateur	Réalisatrice
receveur	receveuse
receveur-expéditeur	receveuse-expéditrice
recteur	rectrice
rédacteur	rédactrice
régisseur	régisseuse
registraire	registraire
réparateur	réparatrice
répartiteur	répartitrice
répondant	répondante
représentant	représentante
requérant	requérante
résident	résidente
responsable	responsable
Salarié	Salariée
sapeur-pompier	sapeuse-pomprière
scrutateur	scrutatrice
sculpteur	sculpteuse
secrétaire	secrétaire
secrétaire-comptable	secrétaire-comptable
secrétaire général	secrétaire générale
secrétaire-rédacteur	secrétaire-rédactrice
serrurier	serrurière
signataire	signataire
spécialiste	spécialiste
substitut	substitut
successeur	successeuse
supérieur	supérieure
surintendant	surintendante
surnuméraire	surnuméraire
surveillant	surveillante
syndiqué	syndiquée
Technicien	Technicienne
téléphoniste	téléphoniste
téléphoniste-opérateur	téléphoniste-opératrice
téléphoniste-réceptionniste	téléphoniste-réceptionniste
témoin	témoin
tiers	tierce
titulaire	titulaire

travailleur	travailleuse
tuteur	tutrice
Usager	Usagère
utilisateur	utilisatrice
Vendeur	Vendeuse
vérificateur	vérificatrice
vétérinaire	vétérinaire
vice-doyen	vice-doyenne
vice-président	vice-présidente
vice-recteur	vice-rectrice
visiteur	visiteuse

L'ARGOT – UN LANGAGE AU MASCULIN ?

Dávid Szabó

Université Eötvös Loránd, Budapest

1. Introduction

Nombreuses sont les recherches sociolinguistiques ayant visé les différences sexolectales, c'est-à-dire, les différences langagières liées à l'appartenance sexuelle des locuteurs. « On ne connaît pas de société humaine où le sexe des individus ne constitue un paramètre de différenciation sociale », lisons-nous dans l'article sur le sexe de *Sociolinguistique. Concepts de base* (Moreau 1997, 258). Au sein de certaines communautés linguistiques, femmes et hommes semblent parler des variétés bien distinctes : rappelons l'exemple souvent cité et non moins controversé des langues « féminine » et « masculine » des Indiens Caraïbes (Wardhaugh 1995, 283-284) ou celui des langages de femmes japonais ou chinois (Cseresnyési 2004, 86-88). Dans le cas des variétés citées, il est justifié de parler de *sexolecte* ou de *génolecte*, c'est-à-dire, de sociolecte déterminé suivant le critère de l'appartenance sexuelle (Cseresnyési 2004, 78).

En ce qui concerne les langues indo-européennes, ainsi que le hongrois, langue finno-ougrienne devenue « européenne », les différences semblent moins marquées entre la façon de parler des hommes et celle des femmes. Des enquêtes sociolinguistiques menées aux États-Unis ont révélé qu'on pouvait observer des différences systématiques dans le choix lexical des deux sexes : certains noms de couleur, par exemple, *lavender* « lavande » ou *mauve* « mauve », sont beaucoup plus fréquents dans la bouche des femmes (Wardhaugh 1995, 284). Mais la différence sans doute la plus systématiquement observée concerne le positionnement par rapport à la

dichotomie standard – non standard. Des enquêtes conduites dans des pays aussi divers que la Belgique, le Canada, l'Angleterre ou la Hongrie, ont démontré que les femmes ont tendance à suivre la norme plus fidèlement que les hommes (Moreau 1997, 259, Calvet 1993, 48-50, Kontra 2003, 188-189). Une autre caractéristique souvent reflétée par les études consacrées aux différences de nature sexolectale, qu'on pourrait à juste titre désigner comme stéréotype ou attente stéréotypée, est que les femmes parlent ou, du moins, devraient parler moins « grossièrement » que les hommes, qu'elles devraient éviter plus soigneusement les tabous de la langue (Armstrong et al. 2001, 85).

Il suit de cette constatation que l'utilisation de variétés argotiques serait moins caractéristique des femmes que des hommes¹... mais les enquêtes argotologiques s'intéressant aux différences sexolectales ont été bien trop sporadiques pour que, dans l'état actuel des recherches, on puisse arriver à une telle conclusion (qui, par ailleurs, correspondrait à la fois à des observations argotologiques – voir par exemple Szabó 2004, 206 – et à des stéréotypes)².

2. L'argot : un langage d'hommes ?

La plupart des linguistes, argotologues ou non, s'intéressant aux variétés argotiques sont d'accord : les argots sont avant tout des langages d'hommes, utilisés majoritairement par des hommes et, surtout, créés essentiellement par des hommes. Comme le dit un spécialiste de l'argot américain, « ... speakers of slang are mostly men (moreover, macho men) who are commonly regarded as having extreme views and negative biases against women... »³ (Kövecses 2006, 151). Une opinion semblable a été formulée par une linguiste française : « [il] est indéniable que l'argot et la langue verte sont de création essentiellement masculine. L'argot définit les intérêts

¹ Rappelons ici que l'argot ne constitue qu'un domaine parmi beaucoup d'autres au sein de l'immense ensemble étiqueté comme « non standard » et surtout que *argot* et *grossièreté*, bien qu'ils puissent aller de pair, sont des concepts bien distincts (Szabó 1997, 168-169, Arana Bustamante 2006, 11).

² Nous pouvons évoquer ici les résultats préliminaires d'une enquête par questionnaires conduite à Budapest avec la participation des étudiants de mon cours de sociolinguistique à l'Université Eötvös Loránd (ELTE).

³ « ... les utilisateurs du slang sont majoritairement des hommes (de plus, des hommes machistes) qui sont censés avoir des opinions extrémistes et des préjugés à l'égard des femmes... » (traduit par l'auteur).

propres aux hommes et reflète leur vision du monde » (Yaguello 1978, 34). Il est important d'ajouter ici que ma propre enquête de terrain visant l'argot des étudiants hongrois semble également témoigner d'une vision du monde spécifiquement masculine. Parmi les thématiques identifiées dans ce lexique étudiantin composé d'environ deux mille cinq cents mots et expressions, c'était la notion *femme/fille* qui arrivait en tête avec cent quarante et un synonymes, tandis que la série synonymique *homme/garçon* n'occupait que la sixième position. Or, cette apparente supériorité féminine ne s'expliquait sans doute pas par la supériorité numérique des filles à la faculté des lettres, mais plutôt par le fait que même dans un milieu à forte présence féminine, l'argot continue à véhiculer la vision du monde masculine de ses créateurs. Cette constatation est corroborée par l'analyse sémantique des séries synonymiques en question : de nombreux éléments lexicaux synonymes de *fille* ou de *femme* caractérisent en effet la femme comme objet du désir (sexuel) ou comme « proie » facile, souvent méprisable (Szabó 2004, 206).

Il serait cependant faux de conclure de ce qui précède que les argots sont des variétés langagières exclusivement masculines. Mes propres enquêtes regorgent d'éléments argotiques hongrois ou français connus et utilisés par des femmes⁴, qui seraient certes, en grande partie, de création masculine⁵, mais il est difficile d'imaginer que les représentantes du « beau sexe » n'en font pas une utilisation – du moins sur certains points – différente de celle caractéristique des hommes. Et il n'est pas moins probable que dans certains milieux fermés (des écoles de filles ou des prisons pour femmes) ne se forment des argots typiquement féminins.

Dans la suite de cet article, je me propose d'effectuer une analyse sémantique de deux thématiques importantes – les synonymes d'*homme* et de *femme* – d'une variété argotique française (le français contemporain des cités) pour aboutir, selon mes hypothèses, à la conclusion suivante : bien que les éléments lexicaux en question soient utilisés, pour la plupart, par des filles/femmes comme par des garçons/hommes, le vocabulaire examiné reflète dans son ensemble une vision du monde masculine. Il s'agirait donc essentiellement d'un lexique d'hommes, créé par des hommes, dont se

⁴ Je fais notamment allusion à des enquêtes sur les différences sexolectales conduites à l'aide de mes étudiants en argotologie à l'Université Eötvös Loránd de Budapest.

⁵ Pour ne citer qu'un exemple hongrois typique, souvent entendu dans la bouche de filles : *tele van a tököm* « j'en ai marre », littéralement « j'en ai plein les couilles », est une expression sans aucun doute d'origine masculine, ce qui n'empêche pas certaines filles de l'utiliser.

servent également des femmes pour en faire une utilisation (sans doute) typiquement féminine...

3. Synonymes de *filles/femmes* en argot traditionnel : des exemples sexolectalement marqués

Le meilleur moyen de faire ressortir les différences éventuelles entre un argot de femmes et un argot d'hommes est de mener une enquête de terrain (par questionnaires, interviews ou observation participante) auprès d'un nombre comparable d'utilisatrices et d'utilisateurs d'une variété argotique donnée ou de plusieurs variétés argotiques comparables.⁶ Mais un même terme pouvant être utilisé aussi bien par des femmes que par des hommes, une telle enquête ne nous renseigne pas, dans le cas de la majeure partie du vocabulaire analysé, sur les origines – masculines ou féminines – des éléments lexicaux recueillis.

Les mots d'argot sont comparables aux histoires drôles au sens où ils naissent dans des groupes (très) restreints de locuteurs (Kis 1997, 248, Szabó 2004, 56), et, ainsi, les conditions exactes de leur création ne sont que très rarement enregistrées par les linguistes qui, de ce fait, sont obligés de passer par des reconstitutions morphosémantiques pour retrouver la filiation de tel ou tel élément argotique.

Dans cet article, je vais effectuer une analyse sémantico-étymologique de deux thématiques majeures de l'argot pour voir dans quelle mesure les exemples choisis peuvent être identifiés comme sexolectalement marqués, c'est-à-dire, comme des éléments dont les origines peuvent être liées à l'un des deux sexes avec une forte probabilité.

Avant de commencer l'examen d'un corpus d'argot relativement homogène, le français contemporain des cités, je vais essayer d'illustrer la méthode choisie à l'aide d'exemples pris dans un dictionnaire d'argot traditionnel⁷ (Colin et al. 1990, 698-699) :

⁶ C'est une enquête par questionnaires de ce type que nous sommes en train de conduire avec les étudiants de mon cours d'argotologie à ELTE.

⁷ Le dictionnaire de Jean-Paul Colin et al., publié chez Larousse, tâche de recueillir l'argot français dans le sens le plus large du terme, mais les aspects diachroniques du travail effectué en font essentiellement un dictionnaire de ce qu'il est convenu d'appeler *argot traditionnel*.

baladeuse, fendasse, fesse, fumelle, girèle, grognasse, laitue, largue, marque, marquise, ménesse, morue, pépée, poule, poulette, pouliche, poupée, volaille

sont tous des synonymes de *femme/fille*. Pour des raisons de simplicité, je restreins cette analyse introductive à une seule thématique et je présente un corpus choisi. Je considère tous ces exemples comme sexolectalement marqués pour la raison qu'ils reflètent une vision du monde essentiellement masculine.

Le sens, ou un des sens, de *baladeuse, laitue, largue, marque, ménesse, morue, poule, pouliche* et *volaille* est « prostituée »⁸. *Girèle* (à l'origine, *girelle*) est défini simplement comme « fille » par Colin et al. (qui parlent tout de même d'un emploi dévalorisant), mais nous ne devons pas oublier le rôle que les noms de poissons (voir, par exemple, *morue* dans notre liste) ont joué dans l'argot de la prostitution pour désigner le souteneur (le maquereau) et la fille (voir Calvet 1994, 39-40, Cellard-Rey 1991, 558). Bien que Colin et ses coauteurs ne fassent pas état de cette filiation, dans *marquise* nous pouvons sans doute reconnaître une déformation par attirance paronymique de *marque*, alors que le rapport de *poulette* avec *poule* est évident.

Fendasse (de *fente* « vulve ») et *fesse* font apparaître « la femme, considérée d'un point de vue érotique ou pornographique », *poupée* et sa variante *pépée* font référence à une « fille, femme (souvent de mœurs légères) » (Colin et al. 1990, 258 et 512), alors que les nuances péjoratives de *fumelle* (cf. *femelle*) et *grognasse* (de *grogner*, avec l'adjonction du suffixe péjoratif *-asse*) sont évidentes. Il est difficile d'imaginer que les mots qui viennent d'être présentés aient été inventés par des femmes⁹.

4. Analyse de deux thématiques majeures en français contemporain des cités

Dans ce qui suit, je vais examiner les mots appartenant à deux thématiques importantes¹⁰ d'une variété argotique contemporaine, le français

⁸ Pour les étymologies, si ce n'est pas indiqué autrement, voir Colin et al. 1990.

⁹ Bien sûr, un mot formé dans un certain milieu, peut acquérir une nuance qu'il n'avait pas à l'origine dans une autre communauté. Mais les éléments en question semblent avoir été des mots d'hommes dès leur création.

¹⁰ Pour les principales thématiques argotiques voir, par exemple, Szabó 2004, 205-209.

des cités¹¹ : les synonymes de *femme/fille* et de *garçon/homme*, pour comparer dans quelle mesure les mots analysés témoignent de l'appartenance sexuelle de leurs créateurs. Les exemples recueillis figurent sans exception dans le dictionnaire de Jean-Pierre Goudaillier (Goudaillier 2001). Ajoutons tout de suite que l'auteur du dictionnaire ne considère pas la série synonymique *garçon/homme* comme une des grandes thématiques du français des cités (Goudaillier 2001, 16-17 et 31-33) ; mon choix de comparer cette thématique à celle de la femme peut cependant se justifier par des raisons de complémentarité sémantique évidentes, sans oublier que du point de vue de l'argotologie générale, la série *garçon/homme* peut être considérée à juste titre comme une thématique importante.¹²

Synonymes de *garçon/homme* et de *fille/femme* en français contemporain des cités :

a) « garçon, homme » : *gadjo, gossbo, keum, lascar, mia, payo, pélo, raclo, timal, zyva*.

b) « fille, femme » : *belette, bitch, bombax, bombe (atomique), caille, carte bleue, charnelle, clira, dama, damoche, djig, fax, fatma, fébosse, feumeu, fillasse, findus, flambeuse, frangine, gadji, galle, garce, gavali, gazelle, gazière, gine, go, gorette, iatchbi, mastercard, meuda, meuf, mururoa, og, payotte, racli, raclette, radasse, rate, rumo, scarlette (o'hara), sister, sœur, soua, souris, tabataspèche, tainp(u), tasse, taspé, taspèche, taupe, tchébi, tchiab, ww, zesse, zessgon, zoulette, zouz*.

Il suffit d'un coup d'œil pour comprendre pourquoi Goudaillier ne considère pas la série a) comme une grande thématique : je n'ai recensé que dix mots voulant dire « garçon » ou « homme » contre cinquante-huit signifiant « fille » ou « femme ». Mais même ce déséquilibre semble corroborer l'hypothèse de départ, c'est-à-dire que, dans un milieu essentiellement masculin ou, du moins, dominé par une vision du monde masculine, la *femme* – souvent en tant qu'objet du désir sexuel ou victime

¹¹ Pour une définition du français contemporain des cités, qui peut être considéré à la fois comme une variété argotique contemporaine et comme un nouveau français populaire, voir Goudaillier 2001, 6-15, Szabó 2006, 209.

¹² Il suffit de citer ici l'importance de cette thématique en argot hongrois (Szabó 2004, 206).

d'un mépris viril – est une notion bien plus importante que l'*homme* (Szabó 2004, 206 et Kövecses 2006, 151). Ce dernier devient plus important en tant que copain, ami au sein d'une bande ou représentant d'une communauté donnée (Goudaillier 2001, 16-17). Quant aux mots de la liste a), seuls *gossbo*, *mia* et *timal* pourraient, hypothétiquement, refléter une vision du monde — ou, du moins, une utilisation — typiquement féminine, sans que cette hypothèse puisse être appuyée des exemples ou des explications contenus dans le dictionnaire de Goudaillier. *Gossbo* est le verlan de *beau gosse*, mais l'exemple cité témoigne d'une utilisation masculine¹³, *mia* signifie « beau gars, dragueur » en marseillais, notion qui, en théorie, pourrait aussi bien caractériser l'usage féminin que l'usage masculin, alors que *timal*, de *petit mâle*, est un terme antillais utilisé surtout comme interjection.¹⁴ Rien ne prouve donc que ces expressions témoignent d'une utilisation spécifiquement féminine, tandis que les autres termes sont soit relativement neutres (par exemple, *keum*), soit typiquement masculins : *lascar*, par exemple, dérive du persan *laskhar* « soldat ». Ajoutons que le rapport des femmes à la sexualité n'est pas du tout le même que celui des hommes : *pélo*, un emprunt au romani, a beau avoir signifié « sexe masculin » avant de signifier « homme », rien n'indique qu'il ferait apparaître l'homme comme objet du désir dans l'usage des femmes.

Mais passons à la liste b) dont l'analyse semble beaucoup plus « prometteuse » du point de vue des différences sexolectales.

Il y a plus d'un tiers des expressions qui, du moins à l'origine¹⁵, font référence à une prostituée ou à une femme en tant qu'objet du désir des hommes. *Bitch* (emprunté à l'anglais) et ses déformations verlanesques *iatchbi*, *tchébi* et *tchiab*, ainsi que la série *tasse*, *taspé* et *taspèche*, sont tous des mots originellement très péjoratifs signifiant « prostituée » ou, du moins, « femme (trop) facile », voire « prostituée débutante ou occasionnelle ». *Tabataspèche*, mot-valise formé à partir du nom Tabatha Cash, actrice et ancienne star du porno, et de *taspèche*, complète la série précédente, *rumo* est le verlan du mot *morue* cité plus haut dans cet article, *radasse* signifie, à

¹³ « Chouffe Djamel, il s'la pète, il joue le gossbo, c'te baltringue [Est-ce que tu as vu Djamel, qui n'arrête pas de frimer, de jouer le beau gars ? Quel idiot !] » (Goudaillier 2001, 164).

¹⁴ Pour les sens et les étymologies, voir Goudaillier 2001.

¹⁵ Dans le cas de certains termes, Goudaillier parle de désémentisation par rapport au sens argotique initial : *taspèche*, obtenu par verlanisation de *pétasse*, ne signifie plus « prostituée débutante ou occasionnelle », mais « femme, jeune fille », tout en conservant souvent une nuance péjorative (Goudaillier 2001, 266).

l'origine, « prostituée qui fait le rade, racole par conséquent dans la rue, les bars » (Goudaillier 2001, 236), tandis que *tainp(u)* est naturellement *putain* en verlan.

Un autre groupe important de mots représente la femme du point de vue du désir sexuel des hommes. *Carte bleue*, *fax* et *findus* (il faut penser à des filets de poisson surgelés) renvoient à une fille sans poitrine, alors que, logiquement, *mastercard* est une fille à la poitrine avantageuse. Les éléments de la série *bombax* (de *bombe*, qui dérive par apocope de *bombance*), *bombe* (*atomique*) et *mururoa*¹⁶ signifient « fille très belle », *charnelle* réfère, avec une connotation péjorative, à une fille « particulièrement en chair » (Goudaillier 2001, 92), alors que, pour terminer, *ww* veut dire « fille vierge » en faisant référence aux plaques minéralogiques des véhicules neufs qui comportent les lettres *ww*.

Sans avoir des connotations d'ordre sexuel, certains mots n'en expriment pas moins des nuances péjoratives plus ou moins évidentes : nous pouvons citer par exemple *fébosse* (de *fée Carabosse*), *fillasse* (*fil* avec le suffixe péjoratif *-asse*)¹⁷ ou *garce*. Même la série de petits animaux à fourrure qui signifient métaphoriquement « femme » (*belette*, *rate*, *souris*, *taupe*) témoignerait d'une vision du monde masculine, du moins, selon Cellard et Rey qui disent à propos de *souris*, exemple classique en argot traditionnel, qu'il s'agit d'un « désignant zoomorphique banal, intermédiaire entre le mépris, la méfiance et l'amusement » (Cellard – Rey 1991, 779) en pensant sans doute à des sentiments que l'existence des femmes provoque chez l'homme.

Bien entendu, tous les éléments lexicaux de la liste b) ne se prêtent pas à une analyse de ce type, ce qui ne les empêche pas forcément d'être nés à la bouche de garçons plutôt que dans un milieu féminin. Ajoutons que notre corpus comprend de nombreux termes obtenus par verlanisation (outre les exemples déjà cités : *clira*, *djig*, *feumeu*, *meuda*, etc.), et selon mes propres observations¹⁸, la création verlanesque est plus une affaire de garçons que de filles.

Sans entrer davantage dans les détails de l'analyse étymologique de notre corpus, nous arrivons à la même conclusion qu'à propos des mots d'argot traditionnel (voir point 3) : la majeure partie de ce lexique a très

¹⁶ Atoll en Polynésie française abritant un centre d'essais nucléaires.

¹⁷ Ce mot peut aussi signifier « prostituée ».

¹⁸ Des observations faites lors d'enquêtes de terrain menées en banlieue parisienne entre 1991 et 1995 (Szabó 1998).

probablement été créée dans un milieu d'hommes. D'un point de vue diachronique, il serait sans doute plus précis de dire *créée* ou *empruntée*, car de nombreux éléments de la liste viennent d'argots plus anciens (*frangine*, *radasse*, *souris*, etc.) ou de langues étrangères (*bitch* de l'anglais, *gadji* du romani, *zouz* de l'arabe, etc.).

En guise de conclusion

Dans cet article, j'ai essayé de répondre à la question de savoir si les mots d'argot témoignaient de l'appartenance sexuelle de leurs créateurs. La réponse est affirmative bien que seule une partie du lexique de deux thématiques importantes d'une variété argotique contemporaine, ainsi que quelques mots choisis d'argots plus anciens, ait été analysés. Il serait néanmoins intéressant d'appliquer dans l'avenir une analyse analogue mais plus approfondie à un corpus d'argot plus vaste.

Pour terminer, je tiens à souligner que, malgré la domination masculine constatée, il ne faut surtout pas penser que l'argot soit un domaine exclusif des hommes : nous avons vu dans l'introduction de ce travail que même les mots nés dans la bouche des hommes sont souvent utilisés par des femmes, de même que les femmes créent aussi des mots d'argot, et une des tâches sans doute les plus intéressantes de l'argotologie contemporaine serait justement d'enregistrer et de décrire l'usage que font les femmes de ces termes d'origine masculine, ainsi que de retrouver les créations spécifiquement féminines.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARANA BUSTAMANTE, Raül, 2006, « Agression et transgression : les tabous brisés du langage. Gros mots et vulgarité dans l'espagnol du Mexique », in Szabó Dávid (éd.), *L'argot : un universel du langage*, *Revue d'Études Françaises* n° 11, Budapest, p. 11-25.
- ARMSTRONG, Nigel - BAUVOIS, Cécile - BEECHING, Kate (éds.), 2001, *La langue française au féminin*, Paris, L'Harmattan.
- CALVET, Louis-Jean, 1993, *La sociolinguistique*, Paris, PUF.
- CALVET, Louis-Jean, 1994, *L'argot*, Paris, PUF.

- CELLARD, Jacques - REY, Alain, 1991, *Dictionnaire du français non conventionnel*, Paris, Hachette.
- COLIN, Jean-Paul - MÉVEL, Jean-Pierre - LECLÈRE, Christian, 1990, *Dictionnaire de l'argot*, Paris, Larousse.
- CSERESNYÉSI László, 2004, *Nyelvek és stratégiák* [Langues et stratégies], Budapest, Tinta Könyvkiadó.
- GOUDAILLIER, Jean-Pierre, 2001, *Comment tu tchatches ! Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- KIS Tamás, 1997, Szempontok és adalékok a magyar szleng kutatásához, in Kis Tamás (éd.), *A szlengkutatás útjai és lehetőségei* [Argotologie : méthodes et possibilités], Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, p. 237-296.
- KONTRA Miklós (éd.), 2003, *Nyelv és társadalom a rendszerváltás kori Magyarországon* [Langue et société dans la Hongrie de l'époque du changement de régime], Budapest, Osiris.
- KÖVECSSES Zoltán, 2006, « Metaphor and ideology in slang : the case of WOMAN and MAN », in Szabó Dávid (éd.), *L'argot : un universel du langage*, *Revue d'Études Françaises* n° 11, Budapest, p. 151-166.
- MOREAU, Marie-Louise (éd.), 1997, *Sociolinguistique. Concepts de base*, Sprimont, Mardaga.
- SZABÓ Dávid, 1997, « A francia argó », in Kis Tamás (éd.), *A szlengkutatás útjai és lehetőségei* [Argotologie : méthodes et possibilités], Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, p. 159-183.
- SZABÓ Dávid, 1998, « Methodological Problems of the Sociolinguistic Study of Youth Slang : Paris Teenagers' Argot Commun » in Androutopoulos, Jannis K., Scholz, Arno (éds.), *Jugendsprache – langue des jeunes – youth language*, Frankfurt am Main, Peter Lang, p. 49-57.
- SZABÓ Dávid, 2004, *L'argot des étudiants budapestois*, Paris, ADÉFO/L'Harmattan.
- SZABÓ Dávid, 2006, « Peut-on parler de phonosymbolisme en argot hongrois ? », in Szabó Dávid (éd.), *L'argot : un universel du langage*, *Revue d'Études Françaises* n° 11, Budapest, p. 209-217.

WARDHAUGH, Ronald, 1995, *Szociolingvisztika*, Budapest, Osiris – Századvég [1^{ère} édition : *An Introduction to Sociolinguistics*, Oxford, 1986].

YAGUELLO, Marina, 1978, *Les mots et les femmes*, Paris, Payot.

LES ANGLICISMES DU VOCABULAIRE DE LA SEXUALITÉ

Tibor Órsi

École Supérieure Károly Eszterházy

Pendant des siècles, la langue française et la langue anglaise entretiennent des relations étroites. Depuis la conquête de l'Angleterre par les Normands, le français a fourni à l'anglais un grand nombre d'emprunts lexicaux. Au XVIII^e siècle, cette tendance s'inverse et s'accélère au XX^e siècle. Les anglicismes envahissent tous les domaines du vocabulaire de la langue française. Déjà en 1955, le mot *franglais* est composé par dérision à l'aide des syllabes initiale de *français* et finale de *anglais* pour désigner l'emploi abusif des anglicismes. Une opération systématique de désanglicisation est entreprise au début des années 1970. Comme les anglicismes du vocabulaire de la sexualité sont relativement peu nombreux par rapport à des vocabulaires techniques aussi étendus que celui de l'informatique, par exemple, ce domaine semble épargné des recommandations officielles qui veillent à la pureté de la langue française.

En répertoriant les matériaux pour cette intervention, nous avons éprouvé des difficultés pour trouver suffisamment d'exemples, même en examinant un champ sémantique aussi commun et important que celui de la sexualité.

Combien d'anglicismes existe-t-il ? L'édition de 2003 du *Petit Robert* contient 832 anglicismes, l'édition de 2007 du même dictionnaire en renferme 896. Ces données ne sont pas exactes parce que la qualification *anglic.* (= anglicisme) figure non seulement au début des entrées de dictionnaire mais aussi dans le champ des définitions. La recherche électronique ne les distingue pas. Quoi qu'il en soit, le nombre d'anglicismes inclus dans ces dictionnaires n'indique pas une croissance alarmante. Par

contre, le *Trésor de la Langue Française* ne qualifie d'anglicismes que 75 termes dans l'intégralité de son énorme corpus. Le *Petit Larousse 2007* ne se sert pas du tout de ce terme. Le *Dictionnaire des anglicismes* (1980) recense 2620 anglicismes dont 1100 sont considérés comme archaïques, ce qui montre que ce phénomène relativement récent ne cesse de changer. *Les mots anglais du français* de Tournier – le plus récent des dictionnaires d'anglicismes (1998) – ne fournit aucune donnée concernant le nombre des anglicismes qu'il contient.

On croirait naïvement que l'étymologie des anglicismes ne pose pas de problèmes : les anglicismes viennent de l'anglais. En réalité, la plupart des anglicismes de nos jours dérivent de l'américain. En plus, beaucoup d'anglicismes comme le mot *sex* sont des mots d'origine latine ou française, mais ensuite répandus de l'anglais et par l'anglais.

Passons maintenant en revue les anglicismes du vocabulaire de la sexualité en étudiant l'étymologie, la chronologie des attestations ainsi que le degré d'intégration des termes d'origine anglaise.

DARLING n. m.

L'anglicisme le plus ancien de mon corpus est le mot *darling* attesté dans Balzac en 1842. Il s'agit d'un appellatif affectueux équivalant à « chéri, chérie ». C'est un emprunt culturel parfois humoristique.

FLIRTER v. , **FLIRT** n. m.

Emprunté à l'anglais *to flirt* (d'origine onomatopéique), attesté depuis le XVI^e siècle au sens de « jeter brusquement ; voleter, folâtrer ; passer rapidement d'un objet à un autre, avec inconstance » ; par extension de cette dernière acception, *to flirt* a pris au XVIII^e siècle le sens spécial de « entretenir des relations de coquetterie, badiner ; faire la cour ». Aujourd'hui, on rejette l'influence de l'expression française *conter fleurette* à une femme, « la courtiser » pour expliquer cette spécialisation de sens.

En tant que nom, « mouvement preste, tour d'adresse, fantaisie, boutade, relations amoureuses superficielles », et, comme adjectif « léger, folâtre, coquet » est un déverbal de *to flirt*. Le sens « relations amoureuses superficielles » est attesté en 1879, le sens « la personne avec laquelle on flirte » apparaît en 1888. Dans le sens « relations amoureuses superficielles », on a employé antérieurement *flirtation* (1833) emprunté également à l'anglais. Le mot français *flirt* pour l'anglais *flirt* au sens de « flirtation » est un faux ami. En anglais, *flirt* désigne une personne.

SEXE n. m.

Le mot *sexe* vient du latin *sexus* et en français et en anglais. En français, le mot est attesté depuis la fin du XII^e siècle, alors qu'en anglais le mot apparaît à la fin du XIV^e siècle. Pourquoi parler donc d'un anglicisme ici ? Pour deux raisons : D'une part, les dérivés savants sont attestés beaucoup plus tôt en anglais qu'en français : ang. *sexual* (1651), fr. *sexuel* (1742) ; ang. *sexuality* (av.1800), fr. *sexualité* (1831). D'autre part, le mot anglais *sex* est entré dans la langue française en tant que l'un des éléments des mots composés qui sont des anglicismes relativement récents. Selon le *Dictionnaire des anglicismes*, « la famille du mot *sex* est en régression par rapport à celle d'*Éros* (*érotisme, érotique, etc.*) ».

SEX-APPEAL n. m.

La locution *sex-appeal* « charme sensuel qui émane d'une femme » apparaît en anglo-américain en 1924. Cet anglicisme se compose entièrement d'éléments empruntés au français : *sex*, comme nous l'avons vu, est un emprunt au français, + *appeal*, « appel, attrait », est emprunté à l'ancien français *apel*. C'est donc un réemprunt partiel intégré vieilli. Le calque *appel du sexe* (1927) est sorti d'usage. La première attestation en français date de 1930. La première graphie est *sexe-appeal*, attestée en 1929. *Être sexy* a remplacé *avoir du sex-appeal*.

SEX-SHOP n. m. ou f.

La locution *sex-shop*, littéralement « boutique de sexe », c'est-à-dire « boutique spécialisée dans la vente des revues, des films, des objets pornographiques » se compose des éléments *sex* et *shop* « boutique, magasin » emprunté au francique *eschope*, forme ancienne de *échoppe*. C'est donc un réemprunt partiel intégré. Selon l'entrée SEX-SHOP du *Dictionnaire des anglicismes*, « le mot est enregistré dans le 2^e Supplément du Grand Larousse encyclopédique (1975). [...] *Sex-shop* est absent de tout dictionnaire d'anglais et d'anglo-américain. Il est attesté en anglais en 1977 et figure dans le *Robert-Collins bilingue* (1978). Il semble que ce mot soit un pseudo-anglicisme des pays scandinaves libéraux dans ce domaine. » Le *Trésor de la Langue Française* précise la date de la première attestation du mot, se référant à Höfler : « *Sex-shop* n'est attesté en anglais qu'entre guillemets et avec référence à l'Allemagne. » Nous avons réussi à trouver une attestation anglaise antérieure à 1977 dans la version électronique du *Oxford English Dictionary*. Sous l'entrée SAYONARA – la référence est donc au

Japon –, nous avons déniché un exemple datant de 1965. Il s'agit donc d'un véritable anglicisme :

[1965] *This is Japan 1966* 106 *The Honourable Sex Shop then rescued me from an embarrassing and even distressing sayonara at Kobe.*

SEX-SYMBOL n. m.

Sex-symbol, emprunté à l'anglais *sex-symbol*, littéralement « symbole de sexe », signifie, d'après le *Trésor*, une « personne (généralement vedette du spectacle) qui, par ses charmes physiques, est réputé incarner la meilleure image de la séduction et répondre idéalement aux fantasmes sexuels de ses admirateurs ». L'expression est attestée pour la première fois dans la revue *Le Point* en 1976. Le premier exemple dans le *OED* est d'avant 1911. L'emprunt s'est intégré au français.

SEXY adj. invar.

[E. Boyd, in *Nouvelle Revue Française* 1925. Jan 13. 313. *Depuis que Joyce a publié un livre qu'ils croient 'sexy' – cet état d'esprit n'a pas d'équivalent français – on s'en empare ... que sa méthode de modèle à des gens qui ... se disent surréalistes.* (cité dans le *OED* et le *DA*)]

L'adjectif *sexy* « qui éveille le désir sexuel » est formé de *sex* et du suffixe adjectival *-y*. Il est à remarquer que le mot anglais est attesté pour la première fois dans un texte français de 1925 en tant que terme étranger dans le sens « qui traite hardiment les sujets relatifs à la sexualité » alors que la première citation anglaise dans le *OED*, en parlant d'une personne, dans le sens « qui éveille le désir sexuel », date seulement de 1928. En français moderne, le mot s'emploie en parlant d'une personne (depuis 1954), d'une chose ou d'une œuvre. C'est un réemprunt partiel intégré. Et l'anglais et le français ont formé des amalgames humoristiques : *sexciting/sexcitant*.

UNISEX adj. invar. ou **UNISEXE** adj. invar.

L'adjectif invariable *unisex*, également francisé en *unisex*, est attesté comme terme de botanique depuis 1763. L'emploi scientifique du mot est enregistré en anglais seulement en 1802. Par contre, son emploi moderne dans le langage de la mode « vêtement destiné indifféremment aux hommes et aux femmes » est qualifié d'anglicisme. La première attestation anglaise date de 1969 alors que le premier exemple français apparaît en 1970. Plusieurs dictionnaires indiquent la date de l'apparition du mot un peu

vaguement « vers 1960 ». Dans des cas pareils, où les dates des attestations coïncident, il est difficile de se prononcer sur l'origine de l'expression. L'emprunt *unisexe* s'est intégré au français.

TRANSSEXUALISME n. m.

TRANSSEXUEL, -LE adj.

TRANSSEXUALITÉ n. f.

La famille de mots de *sexe* est très large. De nombreux dérivés sont des termes techniques qui font partie des anglicismes. Beaucoup de termes de la psychologie sont des adaptations des termes anglais correspondants.

Anglais	Français
<i>transsexual</i> (1957)	<i>transsexuel, -le</i> (v. 1965, 1968)
<i>transsexualism</i> (1953)	<i>transsexualisme</i> (1956)
<i>transsexuality</i> (1941)	<i>transsexualité</i> (v. 1960)

Transsexuel, -le **a)** adj. « concernant le changement de sexe » **b)** n. « personne qui a changé de sexe » est l'adaptation du terme anglais correspondant formé du préfixe *trans-* indiquant un changement d'état et *sexual* « sexuel » d'où viennent les autres termes de psychologie. Ces termes se sont intégrés facilement au français comme ils se composent d'éléments savants. Passons maintenant à des anglicismes qui ont gardé leur caractère étranger.

STRIP-TEASE n. m., **STRIP-TEASEUSE** n. f., **STRIP-TEASEUR** n. m.

Le *strip-tease* (nom masculin !) est « un spectacle de cabaret au cours duquel une femme (rarement un homme) se déshabille, généralement en musique ». D'après le *Dictionnaire des anglicismes*, « ce genre de spectacle très pratiqué en Amérique y a d'abord été connu sous le nom générique de *burlesque* », attesté dans ce sens depuis 1870. L'expression *strip and tease* est enregistré en 1930. C'est au même moment qu'on rencontre *strip-teaser* « artiste qui exécute un numéro de déshabillage ». Le mot anglais *strip-tease* est donc une formation régressive à partir de *strip-teaser*, attesté à partir de 1936. Les éléments *strip* « (se) déshabiller » et *tease* « agacer, taquiner » du mot composé anglais sont d'origine germanique. L'emprunt apparaît en français en 1949 et s'y intègre vite. Depuis 1958, on emploie le

mot, par métonymie, pour « l'établissement spécialisé dans ce genre de spectacle ». Vers 1950 apparaissent les formations françaises *strip-teaseuse* et (rarement) *strip-teaseur*. Le mot anglais *stripper* n'est pas entré en français. Par contre, en anglais, on peut tomber sur la forme francisée *strippeuse*.

GLAMOUR n. m., **GLAMOUREUX, -EUSE** adj.

Qui croirait que l'anglicisme *glamour*, relevé en français depuis 1972, est un avatar inattendu du mot *grammaire* ? D'après Tournier, ce mot signifie « attrait physique, charme sophistiqué, séduction de certaines vedettes féminines (d'abord actrices de cinéma de Hollywood) ». *Grammaire* est un mot savant venu du grec *grammatikê technê* « art d'écrire et de lire les lettres », de *gramma* « lettre », dérivé de *graphein* « écrire ». Par l'intermédiaire du latin médiéval et de l'ancien français, le mot entre dans la langue anglaise, dont la variante écossaise conserve le mot *glamour* au sens de « magie, enchantement ». La déformation de *grammaire* qui signifiait non seulement « grammaire », mais aussi « culture, savoir en général » s'explique par l'association médiévale des connaissances et des pratiques occultes. Walter Scott a répandu le mot *glamour* qui s'est spécialisé au sens érotique vers le milieu du XIX^e siècle. C'est donc un réemprunt culturel, en partie intégré. L'adjectif *glamoureux, -euse* « d'un charme sophistiqué » est attesté depuis 1984.

TOP-MODÈLE, TOP MODEL n. m.

« mannequin-vedette de grand couturier »

Dans les mots composés anglais, la tête morphologique se trouve à droite, contrairement aux langues romanes. Selon les règles de la morphologie française, l'ordre des éléments dans un mot composé devrait suivre l'ordre déterminé + déterminant. L'adaptation complète par traduction partielle aurait exigé des expressions comme **modèle de haut niveau* ou **modèle supérieur*. Au moment de la naturalisation de la construction, l'orthographe du mot *model* a été francisée en *modèle*, mais l'ordre des composants n'a pas été changé. En plus, l'élément germanique *top* a été conservé. Il s'agit de la modification de la formation des mots : on dit *auto-école*, au lieu de la formation française : *école de conduite*. *Paris Match* au lieu de *Match de Paris*. La traduction française du titre du best-seller *Da Vinci Code* n'est pas *Code Da Vinci* ou *Code de Da Vinci* mais *Da Vinci Code*. Ce dernier est identique au titre de l'original. Le marketing justifie les moyens.

GAI, GAIE adj.

Les anglicismes du français présentent plusieurs particularités. De nombreux anglicismes sont en effet des réemprunts de mots français. L'adjectif français *gai*, *gaie*, emprunté sans doute au francique, apparaît en anglais au XIV^e siècle. Le sens « homosexuel mâle » est attesté en 1935. Comme antécédent, nous pouvons mentionner le sens « dévergondé » attesté en anglais depuis le XVII^e siècle. Le mot anglo-américain argotique désigne les homosexuels et leur milieu à l'aide d'un adjectif neutre. Le mot apparaît en français en 1952, dans un contexte américain. En français, *gay* est un adjectif invariable également francisé en *gai*. C'est un réemprunt culturel et intégré en français comme euphémisme.

VOYEURISME n. m.

L'examen minutieux des premières attestations peut recéler des surprises. Le terme *voyeur* est un mot français par excellence attesté en français depuis 1740 au sens vieilli « personne qui regarde quelque chose par curiosité ». Le sens moderne, psychopathologique « personne qui se plaît à assister, sans être vue, aux ébats sexuels d'autrui » apparaît en français en 1883. *Voyeur* s'emploie en anglais uniquement au sens psychopathologique depuis 1900. Le terme *voyeurisme*, malgré la façade française, est un anglicisme attesté en anglais depuis 1924. Le terme apparaît en français pour la première fois en 1957, dans le *Vocabulaire de psychologie* de Piéron.

HARD adj. invar. et n. m. ; **SOFT** adj. invar.

Au cours de leur intégration en français, de nombreux emprunts sont transformés par abréviation d'une expression complète : Le mot *hard* adj. invar. et nom masc. se dit d'un type de film pornographique particulièrement obscène : *des films hard*, *le hard*. C'est la forme réduite de *hardcore* ou *hard core* [*film, pornography, etc.*], littéralement « noyau dur », de *hard* « dur » et *core* « partie interne, cœur », probablement de l'ancien français *cor* « cœur ». C'est un emprunt intégré. L'expression *hard core* est attestée en anglais depuis 1959, la forme française est enregistrée vers 1971. Les substituts français manquent d'expressivité : *film X, pornographique, pour adultes*. À *hard* correspond *soft* « doux, mou ». Tout comme *hard*, *soft* peut fonctionner soit en tant qu'adjectif invariable soit en tant que nom masculin. Ce mot désigne le film érotique non pornographique. *Hard* est un emprunt intégré alors que *soft* est un emprunt intégré d'usage familier. La vitalité du français a produit les noms *hardeur*, *hardeuse* « acteur, actrice du cinéma *hard* ». L'anglais ne possède pas de formes parallèles.

Conclusion

Les anglicismes relatifs à la sexualité représentent une partie négligeable de l'ensemble des anglicismes passés dans l'usage courant en français. Il paraît que c'est un domaine relativement peu important par rapport à d'autres domaines comme l'informatique où l'afflux massif des termes anglais est considéré comme une menace. C'est seulement l'emploi du mot *strip-tease* qui a suscité une aversion certaine. Citons Étiemble : « Mot hideux pour *effeuillage* ou *chatouille-tripes* (selon que l'opération sera réussie, ou non), *strip-tease*, à mon sens, n'a pas sa place dans un dictionnaire de français. »¹ Néanmoins, ce mot figure dans les dictionnaires unilingues français de même que les autres anglicismes que nous venons d'étudier. Les termes formés en anglais à partir d'éléments savants (*transsexuel*, *unisex*) s'intègrent bien dans le système lexical de la langue française. Certains anglicismes sont en effet des réemprunts des emprunts anciens au français (*gai*) ou des réemprunts récents (*voyeurisme*). De nombreux anglicismes qui ont une forme anglaise caractéristique comme *sexy*, *sex-shop* n'ont pas de termes français correspondants. Il n'existe même pas de recommandations officielles pour remplacer la majorité des anglicismes étudiés. Les termes de la sexualité sont des éléments de la civilisation globalisée, ce qui justifie leur emploi.

DICTIONNAIRES

Höfler, M., 1982, *Dictionnaire des anglicismes*, Paris, Larousse.

Le Nouveau Petit Robert 2003, Paris, Dictionnaires Le Robert.

Le Petit Larousse 2007, Dictionnaire multimédia, CD-ROM, Paris, Larousse.

Oxford English Dictionary (= OED) 2004, Second Edition on CD-ROM, Version 3.1, Oxford, Oxford University Press.

Rey-Debove, J., Gagnon, G., 1980, *Dictionnaire des anglicismes (= DA)*, Paris, Le Robert.

Tournier, J., 1998, *Les mots anglais du français*, Paris, Belin.

¹ ETIEMBLE, René, *Parlez-vous français ?*, Paris, Gallimard, 1964, p. 298.

Trésor de la Langue Française informatisé (= TLF) 2004, Paris, CNRS Éditions.

**SEXUALITÉ RÉGULIÈRE ET SEXUALITÉ DÉVIANTE
DANS LE *GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL*
DU XIX^E SIÈCLE DE PIERRE LAROUSSE**

Mária Marosvári
Université de Debrecen

Dans la présente communication, nous nous proposons d'analyser de plus près quelques notices du *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse¹, dans la thématique de la sexualité. La coupure que nous établirons entre sexualité régulière et sexualité déviante constitue un point de départ dans l'approche de ce domaine très vaste dans lequel nous devons nous limiter à analyser quelques notices représentatives dans le cadre de cette présentation.

Le *GDU* est un monument dans l'histoire lexicographique française sous plusieurs aspects, le nom Larousse aujourd'hui est synonyme en France de dictionnaires. Le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, lancé à l'apogée du Second Empire, a subi la concurrence de nombreuses autres entreprises et a connu des fortunes successives variées, mais avec le temps il est devenu une mine d'informations d'une richesse extraordinaire. Le *GDU* est un ouvrage qui tente d'amalgamer les facettes d'un dictionnaire de langue et celles d'une encyclopédie et prétend présenter au lecteur le summum des connaissances de l'époque. On lui reproche de nombreux défauts : son absence de prétention à l'objectivité, ses partis-pris idéologiques, son style personnel, un fouillis parfois peu méthodique. Tantôt

¹ *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* par Pierre LAROUSSE. Les 15 volumes et les deux suppléments en texte intégral : DVD-ROM PC, Paris, Redon, 2002. Avec l'aimable collaboration de Jacques-Philippe Saint-Gérard.

il reflète les préjugés de son époque, tantôt il s'engage en faveur des valeurs républicaines, du progrès, tantôt il s'exprime contre l'obscurantisme religieux et la monarchie. Si l'on lui reproche d'être souvent personnel et pas toujours objectif dans sa démarche descriptive, on ne peut lui dénier la prétention à l'exhaustivité², la volonté d'embrasser le plus de connaissances possibles et de les mettre à la disposition de ses lecteurs. À son propos, Henri Meschonnic parle d'un « livre siècle »³; selon Alain Rey, autre spécialiste de la dictionnaire, c'est « un dictionnaire personnel, anecdotique, naïvement poétisé et pourtant tourné avec ferveur vers le didactisme pédagogique »⁴.

En présentant et analysant quelques notices du *GDU* dans la thématique de la sexualité, nous nous posons la question de savoir dans quelle mesure le dictionnaire de Pierre Larousse délivre des informations sur la langue elle-même et dans quelle mesure il fonctionne comme source de savoir encyclopédique.

La notice consacrée au vocable *PROSTITUTION* est composée et structurée de manière à ce que le dictionnaire puisse livrer au lecteur le maximum d'informations sur le sujet. Le contenu est subdivisé en sept chapitres thématiques :

I. *Historique*

II. *La prostitution chez les peuples actuels*

III. *La prostitution en France et particulièrement à Paris*

IV. *Des causes et des agents de la prostitution*

V. *Lois et règlements à la prostitution*

VI. *Impôts sur la prostitution*

VII. *La prostitution au point de vue de l'hygiène publique et de sa nécessité*

² « On sait que la pratique philologique du XIX^e siècle s'est peu à peu soumise à une involution positiviste qui l'a conduite à distinguer de plus en plus nettement toutes les disciplines traitant de la matérialité des textes et des documents, dont les dictionnaires et autres trésors font de plein droit partie intégrante. Il est donc particulièrement intéressant de comprendre le dispositif que Larousse a appliqué à sa matière pour en faire une source d'information. » In *Présentation* de J.-Ph. Saint-Gérand, 1. 2.

³ MESCHONNIC, Henri, *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclature*, Paris, Hatier, 1991, p. 236.

⁴ REY, Alain, *Encyclopédies et dictionnaires*, Paris, P.U.F., 1982, Coll. « Que sais-je? », p. 22.

Le septième chapitre est suivi d'une bibliographie, énumérant une partie des ouvrages utilisés pour la notice, et encore de la présentation, sous forme de recension, de quelques autres études parues dans la deuxième moitié du XIX^e siècle traitant de la question, c'est-à-dire contemporaines de la confection du dictionnaire.

L'étendue de la notice est impressionnante, elle recouvre à peu près dix pages dans le tome 13 du dictionnaire, entre les pages 289 et 298 et il est à noter que chacune des pages du *GDU* contient 4 colonnes de textes en corps minuscule, réalisées avec une typographie très serrée.

Dans un premier temps, nous nous intéressons à cette notice en privilégiant le point de vue de la langue et nous essayons de dégager dans quelle mesure ce type d'approche lexicographique peut être informatif pour la langue française, autrement dit, nous nous posons la question de savoir comment le *GDU* pouvait ou peut remplir la vocation d'un dictionnaire de langue.

La présentation débute par une définition linguistique sommaire de la *prostitution* qui est la suivante : « métier de débauche, impudicité publique », laquelle est immédiatement soutenue par des exemples illustratifs sous forme de citations d'auteurs :

Ce qui recrute la PROSTITUTION, c'est le paupérisme. (Colins.) Par tous pays, la PROSTITUTION, plus que les chastes plaisirs du mariage, accourcit l'existence, énerve et abâtardit la race, mine la santé, la vigueur et le courage, multiplie les vices bas et lâches, en même temps qu'elle appelle le désordre et la misère. (Virey.) L'étendue de la PROSTITUTION se mesure à la grandeur du luxe et à la profondeur de la misère. (L. Faucher.) Les PROSTITUTIONS inavouées ne sont pas les moins cruelles. (Mme E. de Gir.) La PROSTITUTION est la nécessité de l'ouvrière anglaise, elle fait partie de son travail régulier. (Ledru-Rollin.)

Suivent le sens figuré et la définition du *lieu de prostitution*, également de manière succincte. Le lecteur naïf serait enclin à conclure qu'à ce point de la notice prend fin la présentation linguistique du mot puisque les intitulés des subdivisions ultérieures anticipent une approche de type encyclopédique du terme. Un pressentiment juste en quelque sorte, mais démenti tout au long de la lecture attentive de cette « étude » (c'est P. Larousse lui-même qui l'appelle de cette façon à la fin de la notice), au cours de laquelle diverses interprétations lexicales surgissent à l'intérieur de ce « champ lexical » (terme que bien évidemment le dictionnaire n'emploie pas).

Au fil de la lecture de la notice *PROSTITUTION*, le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* introduit très vite le mot *prostituée* également et nous en fournit un nombre considérable de synonymes.

Dans le contexte historique de la première subdivision, le rédacteur introduit des termes comme *almée*, *bayadère*, *hétaïre*, *pallaque*, *matrone*, *mérétrice*, *courtisane*, *abbesse*, avec délimitation de leur sens, en dégagant également les éventuelles nuances dans le contenu sémantique et en prodiguant des connaissances historico-culturelles en abondance.

Dans la partie qui s'intitule *La prostitution en France et particulièrement à Paris* se succèdent les diverses appellations de la prostituée en fonction de sa place dans la hiérarchie du métier à l'époque de la naissance du dictionnaire. Chacune des dénominations est suivie d'une description détaillée des traits sémantiques qui font la différence à l'intérieur de cet ensemble de mots : *lorette*, *courtisane*, *fille d'amour*, *fille en carte*, *fille en numéro*, *fille à partie*, *fille de barrière*, *fille à soldat*, *pierreuse*, *marcheuse*.

Tout au long de la présentation, les dénominations généralement admises et couramment employées dans la communauté linguistique de l'époque sont également présentes et celles-ci sans aucune paraphrase explicative : *fille publique*, *fille de joie*, *femme de mauvaise vie*, *femme de débauche*, *femme insoumise*.

On peut observer la réticence de Pierre Larousse à introduire des termes marqués dans la série des synonymes plus ou moins explicités, par exemple des vocables provenant de l'argot de l'époque ou de celui des périodes antérieures. Une seule exception à la règle, au moins dans la série des synonymes de *prostituée*, est le cas du mot *ribaude*.

Pourtant Larousse s'intéresse à l'argot et y consacre toute une notice de plusieurs pages, à l'intérieur de laquelle il réinsère une liste de mots d'argots sous forme de glossaire : cette liste présente un mot dans la langue courante et sa ou ses variante(s) dans l'argot. Dans ce glossaire, il y a relativement peu d'éléments relevant de notre domaine, c'est-à-dire les mots de la sexualité, mais les quelques spécimens méritent l'attention.

Voici une liste de mots dans la thématique de la sexualité :

anus : savonnette

fille publique : goualeuse, ponante, omnibus, rouscailleuse, giberne (pour les soldats)

femme de mauvaise vie : poufiasse, large

femme de moyenne vertu : beurre demi-sel

femme entretenue : calège
maison de filles : boccard, bouis, laure
maîtresse : franche, large, marque, calège
membre viril : gibre, goupillon, rouleau de centimes
pédéraste ou sodomiste : jésus, frégote, bat-contre
puclage : primeur, coquillage, conscrit, imberbe, mort-né
seins, mamelles : rondelets, rondins, bossoirs, reposoirs, minets, garde-côtes, blagues à tabac

D'ailleurs, la plupart de ces vocables ne sont pas repris à d'autres endroits comme mots-vedettes du dictionnaire.

Si nous quittons la notice consacrée au mot *PROSTITUTION* et cherchons sur les pages du *GDU* des termes marqués pour désigner la *prostituée*, nous pouvons pourtant en trouver un certain nombre. Par exemple : *pute*, *putaine*, *gouine*, *large*, *calège*, *dossier*, *garce* pour lesquels également une lecture attentive des notices correspondantes peut s'avérer utile et informative, d'une part, en rapport avec le savoir sémantique du rédacteur, d'autre part, concernant sa méthode concrète de faire passer ce savoir à travers les colonnes du dictionnaire.

C'est par exemple au cours de la lecture de la notice consacrée au mot *pute* qu'il devient évident dans quelle mesure Pierre Larousse est conscient du glissement sémantique survenu dans l'emploi des mots et comment il a su mettre ce savoir au profit de son lecteur dans une formule appropriée d'une véritable description linguistique :

Quant aux transformations subies par le mot **pute**, elles sont produites, identiquement les mêmes pour le mot **garce** et sont en voie de se produire pour les mots **fille** et **femme** : personne n'ignore ce que veulent dire les expressions **fréquenter les filles** et **aller voir les femmes**. Il semble que toute expression désignant une personne de sexe féminin soit fatalement condamnée à dévier au sens de 'débauchée'.

Une lecture attentive de la présentation lexico-sémantique des notices *fille* et *femme* renforce et complète cette connaissance : *Fille publique*, *Fille de joie*, *Fille perdue*, *Fille folle de son corps*, ou tout simplement *Fille*, *Femme qui fait profession publique de débauche*, *qui tire un profit des faveurs qu'elle accorde à tous*. La définition est soutenue par plusieurs citations : « De tout temps la Fille, héroïne de tant de vieux romans, fut la protectrice, la compagne, la consolation du grec, du voleur, du tire-laine, du filou, de l'escroc (Balzac) ».

D'autres caractéristiques dans la structuration de l'information lexicale des notices résident dans le réseau des renvois, moyen lexicographique par excellence pour canaliser l'attention du lecteur.

Ce réseau enrichit bien évidemment la série synonymique, c'est le cas par excellence du vocable *prostituée* pour lequel Pierre Larousse invite le lecteur à consulter des mots-vedettes comme *courtisane, hétéaire, pallaque, lorette*.

D'autres renvois sont là pour élargir l'horizon de la présentation, pour conduire le lecteur vers les domaines voisins du sujet traité. Regardons à titre de curiosité le terme *PROXÉNÉTISME*.

Ce terme apparaît à partir de la IV^e Subdivision de la notice *PROSTITUTION*, dans un paragraphe consacré aux causes et agents du phénomène de la prostitution. La volonté du rédacteur de mettre à la disposition des lecteurs le plus grand nombre d'éléments du lexique de ce domaine délimité est cette fois-ci également de première importance. Ainsi, dans la présentation du phénomène du proxénétisme, le rédacteur énumère-t-il tout l'éventail des agents de cette « activité » n'oubliant pas de les mettre en différentes catégories, en essayant de délimiter ces catégories les unes des autres, en appliquant des appellations et descriptions précises même pour les cas où la langue ne possède pas de terme approprié.

Le caractère personnel, souvent moralisateur dans la formulation des notices est un trait idéniabile de l'ouvrage de Pierre Larousse, par conséquent les exemples abondent ici aussi. Je citerai volontiers le premier paragraphe de cette subdivision pour illustrer la démarche de l'auteur. Ces mots sont là en guise d'introduction avant qu'il ne commence à traiter en détail du phénomène de proxénétisme :

Mais souvent entre la femme qui se prostitue et celui qui lui donne une rétribution honteusement gagnée, que d'intermédiaires qui ont spéculé sur la malheureuse et qui l'ont livrée ! Le proxénétisme est une plaie sociale, il revêt mille formes, se trouve dans toutes les classes de la société.

Maîtresses de maison et *dames de maison* constituent les deux premières appellations dans la série avec une remarque digne d'intérêt surtout à cause des considérations linguistiques.

« Il y a quarante ans environ que les femmes qui dirigent les maisons de tolérance ont pris à Paris la qualification de maîtresses ou dames de maison. L'administration a accepté ces dénominations qui, du moins, servent à en remplacer d'autres plus malsonnantes. » Pierre Larousse occulte cette fois-ci de quelles dénominations il pourrait s'agir, cas assez rare d'ailleurs dans sa pratique : il ne nous délivre qu'un jugement de valeur personnel, négatif à

propos de l'emploi de certains mots non cités. Un peu plus loin, il désigne les femmes en question par le terme d'*immondes créatures*.

La définition générale du *souteneur* se présente de cette manière :

Il nous faut encore descendre un degré de plus dans ce bouge, entrer dans le dernier cercle de cet enfer. Il existe, en effet, un être plus vil que tous ceux que nous venons de passer en revue, c'est **le souteneur**. **Le souteneur** est celui qui protège la prostitution et donne la sécurité aux filles publiques, soit par suite d'une affection dégradante pour ces créatures mêmes, soit presque toujours pour obtenir d'elles une rétribution de ses services.

Voilà une définition dans laquelle les éléments d'une approche objective de la description se confondent avec la démarche moralisatrice, personnelle du lexicographe Pierre Larousse. Les sous-classes des souteneurs ne sont pas toujours différenciées linguistiquement, au moins, dans cette partie de la présentation, néanmoins le ton du paragraphe reste le même :

Il y a plusieurs classes parmi les hommes tombés jusqu'à ce degré d'infamie

- **souteneur** appartenant à la haute société

- il est **des souteneurs** d'un autre genre qui se livrent à une industrie qu'on nomme **retape**.

Voilà un mot d'argot dans la définition même d'une catégorie de personnes ; le lecteur peut d'ailleurs retrouver le mot *retape* comme mot-vedette du *GDU* : « **Retape** s.f. Argot. **Guet**, action de quelqu'un qui s'établit à un endroit pour faire le guet : Une fille publique qui fait la retape dans une rue. »

Une autre variété de souteneur c'est *l'amant particulier*

- **le souteneur de la dernière classe** est celui qui vit ostensiblement avec la fille publique, partage les produits de sa misérable industrie et, pour prix de ces avantages, lui prête main-forte contre les hommes ivres qui voudraient la maltraiter, la protection de cette dernière espèce de souteneurs s'exerce même contre la police.

Pourtant Pierre Larousse est aussi « un farceur, un moraliste avec une gaieté gauloise », pour citer Alain Rey, en voici une preuve. Pour clore le passage consacré à la présentation érudite des différentes catégories de souteneurs, le dictionnaire recopie un certain document contemporain, notamment :

LA RÉCLAMATION DES ANCIENS MARLOUS DE LA CAPITALE CONTRE L'ORDONNANCE DE M. LE PREFET DE POLICE CONCERNANT LES FILLES PUBLIQUES

Jusque-là le mot *marlou* était absent de la série des dénominations possibles du proxénète-homme. Cet étrange et amusant document débute par une définition plaisante où le souteneur s'autodéfinit :

Un marlou, Monsieur le Préfet, c'est un beau jeune homme, fort solide, sachant tirer la savate, se mettant fort bien, dansant le chahut et le cancan avec élégance, aimable auprès des filles dévouées au culte de Vénus, les soutenant dans les dangers éminents, sachant les faire respecter et les forcer à se conduire avec décence, oui avec décence, et je le prouverai. Vous voyez donc qu'un marlou est un être moral, utile à la société, et vous venez de les forcer à en devenir le fléau en forçant nos particulières à limiter leurs commerces à l'intérieur de leurs maisons... Avec votre ordonnance qu'allons-nous devenir ?

Le dictionnaire cite encore longuement cette « réclamation », et dans la continuation, il passe en revue les occupations quotidiennes de ces messieurs, souvent très anodines d'ailleurs, et élargit ainsi l'horizon vers les scènes de la vie parisienne de l'époque du Second Empire, sujet de prédilection, très souvent présent sur les pages de l'ouvrage.

Arrêtons-nous. Cette brochure explique mieux que nous ne pourrions faire le rôle du souteneur dans les rangs infimes de la prostitution. S'ils protègent celles qu'ils appellent **leur ouvrière, leur marmite, leur dabe**, s'ils la défendent contre ceux qui les insultent, s'ils la préviennent quand les inspecteurs sont en tournée, en revanche ils ne lui laissent un sou vaillant.

Notons que dans cette partie finale du paragraphe ayant pour fonction de servir de conclusion morale à la présentation, Pierre Larousse n'oublie pas d'introduire des termes synonymiques de la prostituée tout en indiquant la sphère de leur emploi.

L'examen de la notice *PROSTITUTION* et de quelques autres de thématique voisine démontre la méthode très particulière de Pierre Larousse : donner des informations de la langue, les illustrer avec quantité d'exemples, citations, illustrations, anecdotes et faits divers, ne pas cacher ses considérations morales concernant la juste valeur des choses, rester personnel, subjectif tout au long de la présentation.

Parmi les termes les plus généraux concernant notre thématique, jetons un coup d'œil à la notice consacrée au *SEXE*.

Sexe s.m. (latin *sexus*, mot dérivé du verbe *seccare*, 'couper', 'fendre', 'diviser', parce que le sexe distingue, sépare le mâle de la femelle). L'étymologie dégage le sens essentiel de 'couper', 'fendre', 'diviser' : conformation particulière de l'être vivant qui lui assigne un rôle spécial dans la génération : Sexe masculin, Sexe féminin. L'amour d'une jeune fille à son insu, est plus pour le SEXE que pour l'individu. (A. Karr.) La force irrésistible qui attire l'un vers l'autre deux individus de SEXES différents est, en fin de compte, la volonté vitale répandue dans l'espèce entière. (Schopenhauer.) Les notions positives sur les SEXES des plantes en général ne remontent pas au-delà des siècles modernes. (P. Duchartre.)

Les exemples choisis démontrent la volonté rédactionnelle de Pierre Larousse de ne pas traiter séparément le monde humain et le monde végétal-animal. Parmi les six exemples, les trois premiers concernent les humains et dans les trois autres il s'agit du sexe des plantes. Cette logique est perceptible tout au long du développement de la notice.

La deuxième définition dans l'approche linguistique : « Ensemble de personnes qui ont la même organisation, au point de vue de la génération. »

Toute une série d'exemples soutient la définition, parmi lesquels des citations d'auteurs :

Les deux SEXES ont abusé réciproquement de leurs avantages, de la force et de la beauté, ces deux moyens de faire les malheureux. (Desmablis.) Les vertus d'un SEXE font souvent les défauts de l'autre. (B. de St-P.) Partout le SEXE féminin est plus tendre et plus attaché à sa famille que le SEXE masculin. (Virey.)

Emploi linguistique particulier :

Le beau sexe ou simplement Le SEXE, Les femmes : Une personne de SEXE. La ruse est un talent naturel au SEXE. (J.-J. Rousseau.) La beauté est la vraie destination du SEXE (Proudh.) Le beau SEXE n'a point d'autre destination que la reproduction. (Virey.) Ce qu'on est convenu d'appeler le beau SEXE est diablement laid. (T. Gautier.)

Dans la continuation, c'est-à-dire dans la partie encyclopédique de la notice, la présentation prend un caractère scientifique, c'est un cours d'anatomie abrégé propre à l'époque de la naissance du dictionnaire. Végétaux, animaux et humains sont traités dans les mêmes colonnes, avec le souci du rédacteur de spécifier les éventuelles différences.

Un paragraphe indépendant est consacré aux organes masculins dans lequel *testicule*, *sperme*, *verge*, *gland*, *prépuce*, *frein* sont employés et décrits dans leur fonctionnement, avec renvoi pour *TESTICULE* et *VERGE*. Ce qui

fait défaut, d'après notre examen, ce sont des appellations métaphoriques pour désigner les organes génitaux.

Pour les organes féminins à l'intérieur de cette notice, les mots-clés sont : *ovaire, ovule, utérus, oviducte, embryon*, avec renvoi pour *OVAIRE* et *UTÉRUS*.

À vrai dire, les organes féminins extérieurs sont passés sous silence, au moins à cet endroit du dictionnaire. Pourtant les mots-vedettes pour *vulve, vagin, clitoris* existent avec définition et même phrase-exemple pour ce dernier : « Le clitoris est le siège principal de la volupté. »

Pourtant, comme souvent au cours de la lecture du *GDU*, cette fois-ci également, il est prudent de chercher à l'intérieur d'autres notices pour avoir des informations à propos de tel ou tel mot. Par exemple, pour les organes féminins, la consultation de la vaste notice consacrée au mot *FEMME* contient de nombreuses informations pour ce domaine ; il ne s'agit pas seulement des vocables dénotant les organes, mais de toute une étude comparative de différents types de femme suivant les races et les latitudes, avec des considérations reflétant les partis-pris idéologiques et les préjugés de l'époque (surtout à propos de la description de la circoncision des jeunes filles, des habitudes sexuelles vicieuses des négresses ou des femmes des îles).⁵

Pour revenir à la notice précédemment analysée, consacrée au mot *SEXE*, le dernier paragraphe évoque les différences entre mâle et femelle dans le physique et le moral : conformation des membres, mœurs, caractères, habitudes, passions, maladies, force vitale, système osseux, système pileux, peau, voix, larynx, mais curieusement, à cette dernière approche, l'intérêt du rédacteur se tourne presque exclusivement vers les humains. La dernière phrase-exemple, une sorte de conclusion, est nettement romantique : « Le mâle et la femelle sont portés l'un vers l'autre par une force irrésistible, tout en eux respire l'amour. »

Lexicologues et autres spécialistes de la métalexigraphie discutent de la valeur du mot *UNIVERSEL* qui est le qualificatif du dictionnaire de Pierre Larousse. Pour certains, l'encyclopédisme prédomine dans l'ouvrage ; Georges Matoré, par exemple, s'exprime de cette manière : « chez Pierre Larousse, les mérites de l'encyclopédiste ont éclipsé les talents du lexicographe »⁶. Pour notre part, nous pouvons conclure que la lecture des

⁵ *Nègre, négrier, traite des nègres. Trois articles du Grand Dictionnaire Universel de Pierre Larousse*, Préface par Françoise VERGÈS, Paris, Bleu autour, 2007.

⁶ MATORÉ, Georges, *Histoire des dictionnaires français*, Paris, Larousse, 1968, p. 124.

notices du *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse offre une sémiotique très complexe grâce à laquelle le lecteur d'aujourd'hui peut suivre plusieurs pistes, de sorte qu'il est souhaitable d'effectuer cette lecture « par sauts et gambades » pour y découvrir plus de richesse.

LE SEXISME DANS LE LANGAGE JURIDIQUE

Krisztina Marádi

Université de Debrecen

Le droit a un rôle régulateur et organisateur dans la société, il détermine les actes à suivre et les comportements à condamner, il délimite les marges de manœuvre des membres de la société selon leur statut social, leur âge et aussi selon leur sexe.

Il est incontestable que le droit a toujours représenté la mentalité masculine de la société selon les intérêts de la moitié la plus forte de l'humanité et sa procédure est imprégnée de misogynie. Dans ce qui suit, je me propose d'examiner le discours juridique pour découvrir les traces explicites et implicites de cette misogynie.

1. Statut de la femme

Le premier fait curieux que nous pouvons constater dans ce domaine concerne le statut juridique de la femme : alors que le droit lui attribue une incapacité juridique absolue, il veut quand même la rendre responsable de ses actes.

Donc, dans la période commençant par la Renaissance et allant jusqu'aux années 40 du XX^e siècle, la moindre des choses que l'on puisse dire à propos du statut juridique de la femme, c'est qu'il est contradictoire. Fille (donc placée sous l'autorité paternelle), ou épouse (sous l'autorité maritale), la femme est un être secondaire défini par rapport à l'homme, seul véritable sujet de droit. Dès qu'une femme se marie, du point de vue du droit, elle rejoint le camp des mineurs et des fous.

La supériorité du mari est expliquée par la fragilité du sexe féminin. Le mot *fragilitas* vient du droit romain et indique le motif de la protection d'un mineur, ainsi le droit justifie la suprématie maritale par une infériorité physique qui, de manière assez surprenante, n'existe que chez les femmes mariées.

Un bel exemple vient de *Paris 1781* :

Un commerçant en faillite, criblé de dette pour échapper à ses créanciers s'est réfugié dans l'Enclos du Temple. À l'époque, c'était une zone franche où la police ne pouvait pas rechercher les débiteurs insolvables. Sa femme vient le rejoindre malgré les interdictions de son père. Celui-ci réussit à la faire enfermer dans une maison de correction destinée aux femmes qui « avaient succombé aux tentations ». La question qui se pose dans cette affaire est la suivante : à qui doit obéir la femme en priorité, au père ou au mari ?

En fait, si nous lisons la documentation liée à cette affaire, nous pouvons constater que la femme elle-même ne joue aucun rôle dans cette cause : c'est son mari qui plaide pour elle contre son père, elle ne prend pas du tout la parole.

Voici l'extrait de la présentation des faits selon le mari : « Le sieurS a abusé des droits que donne la qualité du père ; je ferai valoir ceux que donne la qualité d'époux. Il a persécuté sa fille ; je vengerai ma femme »¹.

Donc c'est une affaire d'hommes.

Les paroles de l'avocat sont encore plus expressives concernant la définition du pouvoir marital :

En serrant les nœuds de l'hyménée, elle s'est, pour ainsi dire, soustraite à une puissance pour se ranger sous une autre. Ce n'est plus à son père, c'est à son époux qu'elle doit compte de ses actions. **C'est un enfant à qui l'ont fait changer de gouverneur** : **il** doit du respect et de la reconnaissance au premier pour les soins qu'il a pris ; **il** doit de la soumission au second pour exécuter ce qu'il doit lui prescrire. Telle est exactement la différence qui se rencontre entre le pouvoir paternel et le pouvoir marital, lorsqu'ils sont en concurrence.²

L'utilisation du pronom personnel masculin est assez éclatante : grammaticalement il est justifié, puisque son antécédent est le substantif *enfant*, mais sémantiquement il renvoie à la femme.

¹ Isabelle Vissière 1985, 84.

² Isabelle Vissière 1985, 84.

Se basant sur la fragilité supposée des femmes, le droit adopte au cours de l'histoire une attitude protectrice envers cet être faible et vulnérable. On peut évoquer par exemple le droit des régimes matrimoniaux selon lequel c'était le mari et lui seul qui exerçait les pouvoirs, y compris sur les biens propres appartenant à son épouse, mais il lui devait des garanties. Ainsi le Code civil de 1804 donnait la possibilité à l'épouse de demander la séparation si le mari mettait en péril les intérêts pécuniaires de la femme.³

Cette situation d'incapacité juridique de la femme mariée reste inchangée d'ailleurs jusqu'en 1938, quand le Code civil déclare enfin que la femme a le plein exercice de sa capacité juridique.

2. Sanctions des délits

Le fait que la femme est mise sur le même niveau qu'un mineur ou un déséquilibré mental n'empêche pas qu'elle soit capable de commettre des délits et surtout qu'elle soit obligée d'en répondre en justice.

Le traitement et la punition des crimes montrent également des inégalités entre les sexes, ainsi par exemple au Moyen Âge, une femme violée, c'est-à-dire victime d'un acte criminel, malgré son innocence, se rapproche de la fille publique. Il lui est impossible de se réinsérer dans la société et souvent elle devient prostituée à cause des circonstances.

Il faut reconnaître que dès le Moyen Âge, certaines dérogations sont appliquées envers les femmes, ainsi par exemple les condamnations à mort ne sont pas exécutées, la peine de pendaison est réservée aux hommes jusqu'à la date de 1449, le fait d'être enceinte entraîne un sursis. Mais pour éviter les tromperies, des matrones jurées procèdent à des examens minutieux pour vérifier l'état de la personne.⁴ D'ailleurs l'institution des matrones jurées est gardée jusqu'à l'Ancien Régime : lorsque le viol d'une jeune fille n'était pas prouvé par le constat de flagrant délit, il fallait recourir à l'expertise de ces dames.⁵

Parmi les nombreux délits, je voudrais mentionner ceux qui sont spécialement liés aux femmes ou qui présentent les discriminations les plus graves envers elles.

³ *Dictionnaire* 2003, 591.

⁴ Jean Verdon 2006, 121.

⁵ Jean-Marie Carbasse 2006, 378.

2.1 Adultère

Malgré le fait que le droit canonique condamne les deux parties en vertu du principe *una lex de mulieribus et viris* (« la même loi pour les hommes et pour les femmes »), le droit laïc ne considérait pas comme un délit l'infidélité du mari. En effet, seul l'adultère de la femme peut léser les enfants légitimes en introduisant parmi eux des bâtards clandestins. Par conséquent, pour s'assurer que la reproduction ne soit pas en danger, l'infidélité féminine est fortement pénalisée.

Déjà dans l'établissement du fait, le traitement est différent :

- l'adultère de la femme est un acte instantané, que l'on peut prouver par tout moyen (des lettres détournées)

- alors que l'adultère du mari doit être continu et il n'est punissable que si sa concubine est entretenue au domicile conjugal – ce qui veut dire que son entretien dans un lieu secret n'est pas qualifié de délit.

En ce qui concerne les sanctions, il faut tout d'abord appliquer le principe du droit romain: *maritus genitalis solus thori vindex*, (« le mari seul vengeur du foyer »), donc s'il n'intente pas d'action, c'est qu'il a pardonné.

Au Moyen Âge, le célèbre juriste Philippe de Beaumanoir (fils du poète), dans son œuvre *Coutumes de Beauvaisis* de 1283, précise que le mari a le droit et le devoir de corriger son épouse, même de la tuer impunément si les coupables se font surprendre « en fait présent gisant ensemble »⁶.

Jusqu'au XVI^e siècle, la jurisprudence, se basant sur le droit romain, a admis facilement l'impunité des pères et des maris outragés par l'inconduite de leur fille ou de leur épouse, donc le mari pouvait tuer les amants pris en flagrant délit, mais il devait après coup obtenir les lettres d'excuse du roi. « Comme sa douleur est juste, déclare un juriste contemporain, Daniel Jousse, à propos de l'époux meurtrier, s'il tue sa femme et l'adultère en flagrant délit, il obtient facilement sa grâce du roi »⁷, et comme le montre l'article 324 du Code pénal, le meurtre commis par le mari sur l'épouse ou sur le complice surpris en flagrant délit au domicile conjugal est excusable.

À partir du XVII^e siècle, la femme adultère est « authentiquée », c'est-à-dire enfermée dans un couvent d'abord pour deux ans, mais elle peut

⁶ Jean-Marie Carbasse 2006, 256.

⁷ Jean-Marie Carbasse 2006, 256.

porter encore des habits séculiers et son mari a la possibilité de la reprendre. Si au bout de deux ans, son mari ne lui a pas pardonné, elle est rasée, voilée, vêtue d'habits religieux et définitivement recluse.⁸ Cette condamnation est prévue par l'*Authentique Sed Hodie* de la législation justinienne.

2.2 Avortement et infanticide

C'est un crime lié uniquement à des femmes. Jusqu'aux époques modernes, l'avortement a toujours été identifié avec l'infanticide et sanctionné de la peine capitale sans aucune différence entre la maternité légitime et la maternité naturelle, les conditions de la conception de l'enfant n'entrant pas en jeu.

Déjà au XVI^e siècle, en 1556, l'Édit de Henri II imposait obligation de déclaration de grossesse pour prévenir l'infanticide, on dirait aujourd'hui que le manquement à cette obligation est qualifié de présomption d'infanticide.

Que toute femme qui se trouvera deüment atteinte et convaincüe d'avoir celé et occulté, tant sa grossesse que son enfantement sans avoir déclaré l'un ou l'autre, et avoir pris de l'un ou l'autre témoignage suffisant, mesme de la vie ou mort de son enfant lors de l'issue de son ventre, et après se trouve l'enfant avoir esté privé, tant du saint sacrement de baptesme que sépulture publique et accoütumée, soit telle femme tenüe et réputée d'avoir homicidé son enfant, et pour réparation punie de mort et dernier supplice.⁹

C'est seulement au XVIII^e siècle, dans le code pénal de 1791, que la peine de mort sera remplacée par une réclusion de 20 ans.

En 1820, le code pénal français met dans le même sac celles qui avortent et ceux ou celles qui les aident puisqu'il punit de réclusion les personnes qui pratiquent, aident ou subissent un avortement. Les médecins et les pharmaciens sont condamnés aux travaux forcés.

En 1920, l'interdiction de la contraception et de l'avortement est toujours en vigueur, ainsi que toute propagande anticonceptionnelle est interdite.

Sous le régime de Vichy, où la famille figure parmi les valeurs particulièrement prônées et donc défendues, l'appareil législatif se

⁸ Jean-Marie Carbasse 2006, 342.

⁹ <http://stephane-guizard.chez-alice.fr>, consulté le 25. 09. 2007.

renforce : l'avortement est qualifié de crime d'État et puni de mort. Ce sera le cas de Marie-Louise Giraud, guillotinée en 1943.

Il faudra attendre l'année 1975 pour que l'interruption volontaire de grossesse (IVG) soit autorisée.

Donc le droit ne faisait pas d'exception pour les enfants conçus par viol, par contre il distinguait le cas de *l'encis*. C'est un crime distinct de l'avortement volontaire : il s'agit du fait de frapper ou de maltraiter une femme enceinte au point de la faire avorter et de la faire mourir avec son enfant à naître.¹⁰

2.3 Répudiation

Une institution juridique particulière qui ne sanctionnait que les femmes – et qui existe toujours dans les pays islamiques – est la possibilité de *répudiation*. Ce terme est présent dans le langage juridique depuis longtemps dans deux acceptions :

- refuser sa femme ou sa fiancée (pratique illégitime dans la législation française moderne) ;

- depuis le XIX^e siècle : refuser d'accepter un héritage, un fidéicomis, renoncer à un droit sur un bien.¹¹

3. Divorce

Une femme mariée était considérée par les législateurs comme incapable juridiquement. Par ce fait se pose une question difficile : que faire des femmes divorcées et veuves ?

Avant de passer à la problématique du divorce, il faudrait expliquer le sens exact d'un terme juridique : *injure*.

Injuria : à l'époque classique du droit romain, ce mot avait deux sens. Au sens large il désignait tout acte contraire au droit (*in-jus*) ; au sens étroit *injuria* était synonyme de *contumelia* (outrages) et englobait divers délits contre les personnes. Le droit médiéval distinguait les injures

¹⁰ Jean-Marie Carbasse 2006, 353-355.

¹¹ Une petite remarque : le terme est réapparu dans la législation sous forme de *non-répudiation* pour désigner l'acte de s'assurer qu'un contrat, notamment un contrat signé via internet, ne peut être remis en cause par l'une des parties. Dans l'économie globale actuelle, où les parties ne peuvent souvent pas être face à face pour signer un contrat, la non-répudiation devient extrêmement importante pour le commerce.

verbales des injures réelles, ces dernières correspondant à nos actuels coups et blessures.

En ce qui concerne la séparation, une injure grave pouvait servir de cause pour le divorce, comme par exemple la communication de la syphilis par l'épouse s'il est prouvé qu'elle était la première atteinte, parce qu'elle est forcément adultère – mais pour le mari, il n'est coupable que s'il transmet la maladie sciemment et de manière répétée.

En voici un exemple venant de *Paris 1771* :

Dans cette affaire, une jeune femme, mariée à un syphilitique et contaminée par lui, demande et obtient la séparation. Au bout de 14 ans, le mari sort de son silence et fait appel, mais cette réaction tardive s'explique sans doute par le fait que sa femme vient de faire un héritage.

Les paroles du défenseur du mari reflètent parfaitement la mentalité de l'époque :

Consultez les lois : vous n'y trouverez point que les infirmités qui peuvent survenir aux deux époux pendant la durée de leur mariage, quelque affreuses qu'elles soient, puissent jamais séparer ceux qui se sont juré de partager les plaisirs et les peines de leur vie, ni priver un époux de l'administration qu'il avait sur la personne et les biens de sa femme. (...) C'est parce qu'un homme a des faiblesses qu'il lui importe de se donner une famille obligée de les tolérer par devoir.¹²

Je pense que cet extrait se passe d'explication avec une seule remarque : aucune allusion aux obligations du mari !

Concernant l'évolution du traitement du divorce dans le Code civil, le tableau suivant présente les changements principaux dans ce domaine :

¹² Isabelle Vissière 1985, 277.

Évolution du Code Civil
Des devoirs et des droits respectifs des époux¹³

ARTICLE	1803	1938	1942
213	Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari.	Le mari est le chef de la famille.	Le mari est le chef de la famille.
215	La femme ne peut ester en jugement sans l'autorisation de son mari.	La femme mariée a le plein exercice de sa capacité civile.	
229	Le mari pourra demander le divorce pour cause d'adultère de sa femme.		
230	La femme pourra demander le divorce pour cause d'adultère, lorsque son mari aura tenu sa concubine dans la maison commune.	La femme pourra demander le divorce pour cause d'adultère de son mari.	

Au XIX^e siècle, les femmes peuvent enfin retrouver leur liberté et leur capacité juridique par la dissolution du mariage. Mais il est à remarquer que sur la femme pèse une sanction discriminatoire qui n'existe pas dans le cas des hommes : un *délai de viduité* est imposé aux femmes divorcées, ce qui veut dire que dans un délai de 300 jours après la dissolution par mort ou divorce, elle ne peut pas se remarier sous prétexte de la protection de la filiation légitime. Cette institution n'a été abrogée dans la législation française qu'en 2004 !

¹³ http://histoireenprimaire.free.fr/ressources/codecivil_femmes.pdf, consulté le 20. 08. 2007.

4. Situation actuelle

Aujourd'hui, la situation s'est beaucoup améliorée et les législateurs doivent faire attention à éviter l'utilisation discriminatoire des expressions. Une question intéressante qui fait l'objet des débats actuellement est la dénomination d'une convention connue, notamment la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen qui, au moment de sa rédaction en 1789, ne se rapportait qu'aux hommes et pas aux femmes.

Le choix du mot *homme* n'était pas « neutre » et ne se voulait pas, non plus, de portée « universelle ». Certains essayent d'expliquer cette neutralité en se référant à Vaugelas et à ses *Remarques*, c'est-à-dire que « la forme masculine a prépondérance sur le féminin, parce que plus noble ». Mais il ne faut pas oublier

- d'une part, que la question de l'égalité entre les hommes et les femmes avait fait l'objet d'une discussion à l'Assemblée nationale, mais la majorité des députés avait rejeté ce principe, la femme n'étant pas douée de raison ;

- d'autre part, à l'époque de la rédaction de la Déclaration des droits de l'homme, il y avait déjà des tentatives d'établir l'égalité entre l'homme et la femme :

a) En 1790, le célèbre philosophe, mathématicien et homme politique, Nicolas de Condorcet, rédige un texte *Sur l'admission de la femme au droit de cité* à propos du statut juridique de la femme et la même année, le philosophe écrit un article publié dans le *Journal de la Société* :

Ou aucun individu de l'espèce humaine n'a de véritables droits, ou tous ont les mêmes : et celui qui vote contre le droit d'un autre, quels que soient sa religion, sa couleur ou son sexe, a dès lors abjuré les siens.¹⁴

Pourquoi des êtres exposés à des grossesses et à des indispositions passagères, ne pourraient-ils exercer des droits dont on n'a jamais imaginé de priver les gens qui ont la goutte tous les hivers, et qui s'enrhumant aisément ?¹⁵

b) Un an plus tard, en 1791, Olympe de Gouges, femme de lettres et femme politique rédige la version « féministe » de la Déclaration, intitulée *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Elle met en avant le

¹⁴ *Histoire des femmes* 1991, 51.

¹⁵ *Histoire des femmes* 1991, 52.

rôle politique des femmes et les 17 articles du document reproduisent le modèle de la Déclaration des droits de l'homme.

En conséquence, le sexe supérieur en beauté comme en courage, dans les souffrances maternelles, reconnaît et déclare, en présence et sous les auspices de l'Être suprême, les Droits suivants de la Femme et de la Citoyenne.

Article I

La Femme naît libre et demeure égale à l'homme en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune.

Article IV

La femme n'a de bornes que la tyrannie perpétuelle que l'homme lui oppose ; ces bornes doivent être réformées par les lois de la nature et de la raison.

Article VI

La Loi doit être l'expression de la volonté générale ; toutes les Citoyennes et tous les Citoyens doivent concourir personnellement ou par leurs représentants, à sa formation ; elle doit être la même pour tous : toutes les Citoyennes et tous les Citoyens, étant égaux à ses yeux, doivent être également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leurs capacités, et sans autres distinctions que celles de leurs vertus et de leurs talents.

Article VII

Nulle femme n'est exceptée ; elle est accusée, arrêtée, et détenue dans les cas déterminés par la Loi. Les femmes obéissent comme les hommes à cette Loi rigoureuse.¹⁶

En 1990, le Comité des ministres du Conseil de l'Europe a adopté la Recommandation N° R (90) 4 relative à l'élimination du sexisme dans le langage¹⁷, qui préconise pour les gouvernements des États membres de promouvoir l'utilisation d'un langage reflétant le principe de l'égalité de la femme et de l'homme, d'encourager l'utilisation, dans la mesure du possible, d'un langage non sexiste, de mettre la terminologie employée

¹⁶ www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm, consulté le 22. 02. 2007.

¹⁷ Texte accessible (en anglais) au site internet : <http://portal.unesco.org>, consulté le 15. 03. 2007.

dans les textes juridiques en harmonie avec le principe de l'égalité des sexes.

Trois expressions ont déjà été identifiées pour remplacer les droits de l'*homme* :

- droits de la personne humaine
- droits humains
- droits de l'être humain

5. Conclusion

Le fonctionnement de la justice est fondé sur des principes comme l'égalité devant la loi, l'égalité dans les lois, l'égalité des sexes, etc. En fait, traiter de l'égalité des sexes revient à présenter les tentatives de la femme visant à supprimer l'inégalité historique existant entre les deux sexes et les difficultés du Droit à les accepter. La plupart des sociétés anciennes dont les règles constituent les sources du droit moderne, ne concevaient la femme que dans sa fonction de génitrice et ne lui accordaient aucun statut social. La femme a toujours été sous une tutelle masculine, paternelle ou maritale, ne pouvant réaliser seule aucun acte juridique.

Les événements historiques n'ont rien changé à cette situation et la célèbre phrase de Mirabeau résume bien la réflexion généralement adoptée sur les femmes : « La femme doit régner dans l'intérieur de sa maison, mais ne doit régner que là »¹⁸.

Dans ma communication, j'ai essayé de démontrer, avec quelques exemples concrets, dans quelle mesure cette inégalité est présente dans les lois et le discours juridique. Certains sujets fortement liés aux femmes, comme la prostitution ou la sorcellerie, n'ont pas été mentionnés faute de place et de temps, mais je pense que les exemples choisis illustrent bien les efforts que les femmes ont toujours dû déployer pour être enfin traitées de manière égale avec les hommes. Bien entendu, la lutte n'est pas encore finie.

¹⁸ *Dictionnaire* 2003, 591.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CARBASSE, Jean-Marie, 2006, *Histoire du droit pénal et de la justice criminelle*, Paris, PUF, 2^e édition.

ROYER, J.-P., 2001, *Histoire de la justice en France*, Paris, PUF, 3^e édition.

VERDON, Jean, 2006, *La femme au Moyen Âge*, Paris, Gisserot, 7^e édition.

VISSIERE, Isabelle, 1985, *Procès de femmes au temps des philosophes ou Violence masculine au XVIII^e siècle*, Paris, Des femmes.

Dictionnaire de la culture juridique, sous la direction de Denis Alland et Stéphane Rials, Paris, PUF, 2003.

Histoire des femmes en Occident, le XIX^e siècle, sous la direction de Georges Duby et Michelle Perrot, Paris, Plon, 1991.

Sites internet consultés

<http://portal.unesco.org>, consulté le 15. 03. 2007.

http://histoireenprimaire.free.fr/ressources/codecivil_femmes.pdf, consulté le 20. 08. 2007.

<http://stephane-guizard.chez-alice.fr>, consulté le 25. 09. 2007.

www.aidh.org/Biblio/Text_fondat/FR_03.htm, consulté le 22. 02. 2007.

DIRE L'INDICIBLE – LA SEXUALITÉ DANS LA POÉSIE LYRIQUE DU MOYEN ÂGE

Zoltán Jeney

École Supérieure János Kodolányi

Si nous essayons de formuler une définition de la poésie lyrique médiévale, nous rencontrons rapidement les écueils de cette entreprise. La délimitation chronologique, la diversité des registres, les différences sociales et géographiques des auteurs et la variété des sujets nous mènent chaque fois dans une impasse. Il est pratiquement impossible de circonscrire les différents textes de ce corpus volumineux par les mêmes paramètres. La tentative de retrouver les schémas d'un corpus plus restreint, celui de la poésie d'amour s'avère, elle aussi, désespérée. La catégorisation par sujet (chanson de toile, aube, pastourelle, reverdie, etc.), par genre (lai, chanson, ballade, rondel, motet, etc.) ou par registre (sotte chanson, fatrasie, etc.) ne permettent que des regroupements construits sur des analogies partielles et ne donnent pas les balises d'une identification globale. Le genre de la pastourelle vacille entre le bienséant et l'obscène, les chansons de toile se confondent quelquefois avec les chansons de croisade. Aucune des catégories n'est exclusive.

Poussé par un entêtement philologique, nous nous mettons toutefois à délimiter deux groupes très distincts de la poésie amoureuse. Notre point de départ est que la poésie amoureuse des troubadours et des trouvères est une poésie hétéroclite dès les débuts. Deux tendances apparaissent déjà chez le premier poète lyrique en langue vulgaire, chez Guillaume de Poitiers. Apparaît d'une part une poésie d'inspiration poétique, où la dame aimée est objet d'une abstraction exaltée, où l'amour transmué en adoration n'est pas seulement un sentiment, mais un mode de vie. Puis, nous voyons toujours chez Guillaume de Poitiers, une poésie toute différente, une poésie de l'amour charnel, simplement expressive, quelquefois obscène. Deux

poésies très polarisées, deux modes d'écriture dont l'interaction est strictement exclue. Les sujets et les vocabulaires sont parfaitement incompatibles.

La philologie médiéviste, pendant très longtemps, n'a traité que l'une de ces deux poésies. Dû peut-être à l'approche morale des chercheurs ou au sérieux de la philologie du XIX^e siècle, élaborée par les romantiques allemands, l'« autre » est resté à l'ombre. Malheureusement, la découverte de la poésie érotique et sexuelle du Moyen Âge a eu lieu au moment de la révolution sexuelle des années '60. C'est probablement à cause de cette ambiance que les historiens qui ont mis au jour cette branche de la littérature médiévale l'ont présentée comme la contrepartie de la poésie bienséante connue jusqu'alors. Il est effectivement possible de voir ces deux tendances de cette manière, mais leur séparation au fil des antagonismes et des oppositions ne mène qu'à une compréhension partielle. Le Moyen Âge, quant à lui, ne connaît pas cette distinction, ou du moins la séparation des deux groupes de textes ne se fait pas de manière soignée : les poèmes érotiques, luxurieux ou pornographiques côtoient les poèmes pieux et platoniques dans les recueils. À quelques exceptions près (p.ex. *Deux recueils de sottes chansons*, publiés par Langfors), au Moyen Âge, les poèmes obscènes ne sont pas réunis dans des recueils spéciaux.

Il est vrai que la poésie amoureuse d'inspiration platonicienne, appelée courtoise, évite l'usage d'un certain vocabulaire, et la poésie érotique, obscène trouve son plaisir dans les expressions directes et ouvertes. Il est vrai que la poésie amoureuse occulte la sexualité explicite et que la poésie érotique, par définition, ne parle que de cela. Mais tandis que cette dernière ne songe jamais à atteindre les hauteurs de l'amour platonique, la poésie courtoise ne rejette pas complètement l'amour physique.

Nous connaissons plusieurs théories et démarches méthodiques de l'amour tel qu'il est conçu au Moyen Âge ; ainsi les cinq points d'amour (regard, parler, toucher, baiser et coït) évoqués dans le *Roman de la Rose*, le traité de l'amour parfait d'André le Chapelain, où l'auteur propose une sexualité sans orgasme, et enfin nous pouvons reconstruire une conception de la sexualité courtoise à partir des poèmes lyriques.

Une grande partie de la poésie des troubadours est constituée d'une représentation descriptive de la dame, avec une structure préétablie, allant de la tête jusqu'aux pieds. Comme c'est le cas d'un poème de Richart de Semilli, trouvère du XII^e siècle :

N'est riens qui ne l'amast, courtoise est a merveille
plus est blanche que flor, coume rose vermeille :
(...)

Ele a un chief blondet, euz verz, boche sadete,
un cors pour embracier, une gorge blanchete.

(...)

Ele a un petit pié, si est si bien chaucie,
Puis va si doucement desus cele chaucie.

Les éléments du visage (cheveux, yeux, nez, bouche, etc.) sont souvent répertoriés avec un souci d'intégralité, mais en descendant, l'énumération devient de plus en plus sommaire, et en-dessous de la « gorge », nous ne trouvons qu'un corps gracieux sans trop d'analyse. C'est cette description qui se voit quelquefois parodiée dans les sottes chansons :

Mais j'ai trovei dedens mon callendier
C'amer la doi par devers les trumiaus.
Raison i ai, bien lou poeis cudier,
Car cele part jouke je dous joiaus.

Mais j'ai trouvé dans mon calendrier
Que je dois l'aimer en commençant par les pieds
J'ai bonne raison de faire ainsi, je peux bien le penser,
Car je dois joyeusement placer cette partie très haut.

Il se trouve, en même temps, que dans certains textes – et plus d'une fois dans les poèmes écrits au féminin – les deux amants sont nus et les allusions à la sexualité complètent le discours platonicien. Ce qui est systématiquement absent de ces textes, c'est la mention de l'achèvement. Nous connaissons nombre d'exemples où l'on parle de rencontres amoureuses, des Aélis qui, la nuit, sortent de leur château pour aller voir leur Robeçon, et des rendez-vous nocturnes dans des prés, qui semblent durer infiniment. Le genre de l'aube est spécialement créé pour exprimer le refus de la fin. Il est évident que seule l'éternité est parfaite, les poèmes platoniciens créent donc une existence amoureuse sans fin, sans achèvement, sans consommation. Même à la Renaissance les poètes sont consumés par le feu de l'amour insatisfait, et non pas par celui de l'amour conclu.

Dans la poésie obscène, le sujet est souvent construit autour du coït et de l'orgasme. La vantardise si caractéristique de cette rhétorique appelle même une multiplication joyeuse de l'achèvement sexuel. Pour ne mentionner que quelques exemples, évoquons l'aventure galante de Guillaume de Poitiers avec deux dames, au cours de laquelle il les a

satisfait cent quatre-vingt-huit fois et plus en huit jours ; ou Eustache Deschamps, dont un personnage, dans une ballade, prétend avoir quatorze fois « bati la pouppée » d'une fillette.

Ces récits d'exploits sexuels ne sont pas gratuits : ils servent à contrebalancer, à parodier le silence de la poésie courtoise à ce sujet. L'explicitation de l'acte sexuel détruirait donc la rhétorique courtoise. Elle considère la femme comme la convergence de toutes les qualités positives, la seule mention de n'importe quel élément de l'amour physique – à l'exception du baiser – provoquerait un déséquilibre fatal dans la structuration du texte. Les cinq points d'amour, que nous pouvons interpréter comme des gradins dans l'ascension amoureuse, montent vers l'union des corps. Mais nous pouvons y ajouter une idée de l'œuvre déjà mentionnée d'André le Chapelain, une idée qui recommande un amour physique poussé jusqu'au dernier moment avant l'orgasme. Sans l'achèvement l'amour n'est pas souillé, l'ascension d'André est, dans cette perspective, arrêtée avant l'arrivée. Elle est arrêtée, mais non pas pour être détruite, au contraire l'évolution d'un rapport amoureux peut être prolongé, pour ne pas dire éternisé, de cette manière.

Si nous observons donc la poésie courtoise sous cet angle nous comprendrons que toutes les allusions à la sexualité, tous les éléments désignant le contact corporel (métaphores, périphrases, allégories) sont des tentatives de se rapprocher de la fin sans l'avoir jamais touchée. Comme si les auteurs de ces poèmes jouaient avec le feu. La poésie érotique part de l'autre côté, là, la préoccupation principale des auteurs est justement l'aboutissement, le chemin qui y mène – peut-être parce qu'il est trop court – ne les intéresse pas. Comme l'amour ne concerne que le corps, la partie spirituelle et psychologique est absente. Les partenaires dans les aventures sont des professionnels (fillettes dans les étuves, prostituées dans la rue), des victimes innocentes ou presque innocentes (les bergères dans les pastourelles) ou des dames aux mœurs légères. La conquête amoureuse est inutile, les conditions de la rencontre sont préétablies. De plus les tournures de la faconde amoureuse sont tour à tour parodiées comme c'est le cas dans un fatras de Watriquet de Couvin :

*Douz viaire, mon cuer avez
A touzjours mais parfaitement.*

*Douz viaire, mon cuer avez
Pour ce que vous ne vous lavez
Nulle fois sans un oingnement,
De quoi je sui tous debavez ;*

Mais se les rues n'en pavez
 D'aval Paris, certainement
 Pais prendrez a mon fondement.
 Se le bren baisier n'en savez,
 Vous li dirés d'amendement :
 « Par vostre odeur conquis m'avez
 A touzjours mais parfaitement. »

Nous voyons dans ce texte, la parodie d'un distique courtois. Visage et cœur s'y rencontrent, il s'agit du moment de la naissance de l'amour. Dans le fatras, cet éveil amoureux est brutalement écrasé par des propositions scatologiques.

On peut expliquer la différence entre poésie courtoise et non-courtoise par la différence du public visé. La poésie courtoise – comme on le remarque en général – est une poésie écrite pour des dames. Nous connaissons quelques cas, où la personne du commanditaire est signalée dans le texte, et où il s'agit d'une dame ; l'exemple le plus connu est peut-être le *Chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes. Il est compréhensible que les dames de la cour sont moins intéressées par un discours où la femme est représentée comme un objet, comme un ustensile sexuel (remarquons tout de suite que le plaisir féminin n'est jamais évoqué dans la poésie érotique médiévale). Pour elles, une rhétorique d'adoration est plus flatteuse, la conquête amoureuse, de leur point de vue, est plus confortable. Ce n'est pas un hasard que le traité d'André – que nous citons si souvent – met également l'accent sur cet élément de la vie amoureuse. Il propose huit dialogues entre dame et amant en guise d'éducation sentimentale. Il est également connu que l'argumentation amoureuse constitue un sujet de prédilection pour nombre d'auteurs médiévaux. Ainsi plusieurs nouvelles courtoises comme la *Novas del papagay* sur territoire occitan, ou le *Lai de l'ombre*, et plus tard la querelle de la *Belle dame sans merci* ont, pour seuls thèmes, la rhétorique de la conquête.

De l'autre côté, la poésie érotique est profondément masculine, pour ne pas dire « macho ». Le public est certainement un public d'hommes, et de ce point de vue elle ne peut pas être considérée comme une vraie poésie d'amour. Ce genre de littérature exclut la femme, et parle de l'homme aux hommes. La poésie courtoise, même si le sujet est la souffrance de l'homme causée par le mal d'amour, parle également aux dames, car elles doivent savoir ce qui se déroule dans l'âme de l'homme, pour qu'elles puissent comprendre les motifs de l'amant. Les grivoiseries masculines sont des quasi-secrets devant les dames.

Nous pouvons donc constater que la poésie érotique du Moyen Âge ne contredit pas seulement la poésie courtoise mais la complète et explique en partie sa logique. Ce corpus résume parfaitement ce qui pourrait détruire la vraie courtoisie, la fin' amor. En effet, comme aujourd'hui, nous pouvons facilement distinguer la fonction d'un film érotique et celle du porno, au Moyen Âge, le public de la poésie galante a pu apprécier davantage l'art de la poésie platonicienne grâce à l'existence de l'autre. Du sexe et rien d'autre, c'est le slogan de notre corpus étudié...

PROTAGONISTES SUR LE DIVAN - LE RÔLE DES SEXES DANS LE MYTHE TRISTANIEN

Kornélia Kiss

École Supérieure János Kodolányi

*Ore puet, qui set, esgart dire
A quel de l'amor mieuz estoit,
Ou qui greignor dolur en ait.¹*

Dans cette intervention, nous tentons d'esquisser *les traits caractéristiques déterminants des protagonistes* et de montrer l'importance du rôle des sexes dans le mythe tristanien. Il serait naïf de nier le fait que même s'il s'agit de personnages inventés et purement littéraires, leurs caractères sont issus du passé psychologique commun de l'humanité. Chaque protagoniste représente à son tour un type réellement existant : le jeune homme sans scrupule, doté d'une pulsion de mort effrayante, l'homme versatile, mais agressif sous la surface, et la femme voulant dominer le monde. Tristan, Marc, Iseut la Blonde : des personnages mythiques aux traits caractéristiques des gens quotidiens. Eux et nous : aucune différence, excepté qu'ils ont eu la chance de nous jouer la grande comédie humaine sur la scène mythique. Mythe, littérature et vie réelle s'entrecroisent, car ce sont toujours les gens de tous les jours qui font réellement la littérature. Jetons donc un coup d'œil sur les personnages et

¹ Thomas, ll. 1275-1277, in *Tristan et Iseut, les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane MARCHELLO-NIZIA, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 158.

reconnaissons-y notre propre caractère masculin ou féminin. Regardons dans le miroir : c'est nous-mêmes.

Tristan de Loonois - un vagabond libertin sans volonté

*Que valt l'amur a maintenir,
Dunt nul bien ne put avenir ?
Tantes paines, tant dolurs
Ai jo sufert pur ses amurs,
Que retraire m'en puis bien :
Maintenir la ne me valt rien.²*

« En mal uson nostre jovente »³, dit Tristan à Iseut la Blonde lors de la disparition de l'effet du breuvage dans le fragment béroulien. Sans doute la vérité de ce moment exceptionnel ouvre-t-elle ses yeux si ce n'est que pour un seul moment devant l'impossibilité et l'inutilité de leur « amour ». Certes, habituellement, Tristan ne voit pas si clair concernant son destin ; de façon générale, son comportement se trouve beaucoup plus proche de celui qui préfère vivre la vie comme elle vient, d'un jour à l'autre, sans aucun remords envers rien et personne. C'est dans l'espoir de pouvoir réussir à lever le voile des ambiguïtés et des contradictions de sa personnalité masculine que nous essayerons d'analyser son comportement général.

Une variante du nom de Tristan, sous forme de « Drystan », se trouve déjà dans les triades galloises. Drystan y est considéré comme l'un des trois meilleurs guerriers, des trois plus puissants gardiens de porcs (lui, il est le gardien de porcs de Marc) de même que l'un des trois amants les plus glorieux. Son nom est apparemment celtique, d'origine picte, issu du nord de l'Écosse, signifiant « vacarme, tumulte » ; le noyau primitif celtique de sa biographie nous permet de le mettre en parallèle avec un certain Drust, tueur de dragon bien connu. En bref, la caractère guerrier, brave et chevaleresque du personnage est, pour ainsi dire, inné.⁴

² Thomas, ll. 247-253, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 131-132.

³ Béroul, l. 2222, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 62.

⁴ N'empêche, le compositant chevaleresque de sa personnalité disparaît quasi totalement dans les fragments du XII^e siècle. Sans aucun doute, il est un guerrier incontestable, par

Concernant l'éventuelle origine de ses traits caractéristiques, nombreuses sont les idées impliquant une ressemblance solide entre le personnage et l'histoire aventureuse de Tristan et ceux de *Jason*, de *Persée* et de *Thésée*, venant tous de la mythologie grecque.⁵

En tant que guerrier redoutable, l'un des traits de caractère les plus révélateurs de Tristan est son *agressivité* qui, peut-être, trouve son noyau dans son origine animale. Cette éventuelle source de l'animalité de la personnalité tristanienne figure déjà dans un des archétypes de la légende, dans l'histoire de *Diarmaid et Grainné*, car

à la suite d'un accident, le frère de lait de Diarmaid mourut et fut transformé en sanglier magique, avec ce tabou sur Diarmaid : il vivrait autant que le sanglier, mais pas un jour de plus et le sanglier serait cause de sa mort, d'où l'interdit majeur que Diarmaid a, de tuer un sanglier.⁶

Les preuves qui montrent que Tristan peut être une sorte de transformation de ce sanglier archaïque sont nombreuses. Nous en reprenons quelques-unes, et, pour les étayer d'arguments, nous citons une scène montrant Tristan incarnant la bête sauvage en question.

Le symbole essentiellement positif du *sanglier* représente l'indomptable courage au combat et l'attitude du soldat intrépide qui fait face à l'ennemi, ayant un courage chevaleresque, ne songeant jamais à

contre, il ne se comporte presque jamais en chevalier. Cet aspect du caractère archaïque se trouve bien loin de lui.

⁵ Ne serait-ce que pour une seule et unique scène, le personnage mythique de Narcisse, à son tour, vient apparaître au sein du cercle des figures mythiques possédant des traits de caractère semblables à ceux de notre héros. Notamment, il s'agit de la scène béroulienne où Tristan se lamente faussement dans sa solitude, lors du rendez-vous des amants, épié par Marc. L'image de Tristan se regardant dans l'eau de la fontaine nous évoque, inutile de nier, celle de Narcisse : « Sor le perron de marbre bis / Tristran s'apuie, ce m'est vis ; / Demente soi a lui tot sol » Béroul, ll. 235-237, in *Tristan et Iseut*, op. cit., p. 9. En établissant ledit parallèle entre Tristan et Narkissos, le fameux stade de développement psychique, appelé « stade du miroir » par Lacan, nous permet de reconnaître, dans le comportement général de Tristan, le manque total de l'action et l'absence de ferme volonté de construire une image idéale de son propre Moi. Étant donné que ce stade n'est pas encore dépassé chez Tristan, ce n'est pas du tout l'effet du hasard qu'il ne possède et ne possédera jamais de personnalité mûre, n'ayant pas d'image réelle de soi-même. Faute de personnalité adulte, c'est la névrose qui l'attend, justement comme l'amour de soi, seule possibilité, attendait Narcisse. Par ailleurs, le personnage de Narcisse est bien connu des auteurs médiévaux : il incarne l'une des pathologies de l'amour parce que sa personnalité lie inévitablement l'amour à la mort.

⁶ MARKALE, Jean, *L'épopée celtique d'Irlande*, Paris, Payot, collection Petite Bibliothèque Payot n° 172, 1971, p. 154-155.

prendre la fuite. Chez les Celtes, le sanglier est considéré comme un animal sacré, doté de courage, de force et de sagesse. Dans l’imaginaire celtique, il semble avoir formé un couple d’opposés avec le cheval, ce qui, par définition, nous permet d’évoquer le personnage de Marc, le roi aux oreilles de cheval. Tout cela éclaire, de façon plus solide, l’antagonisme inné du roi et de son neveu, antagonisme présent tout au long et sur tous les plans de l’histoire.

La belle métamorphose de Tristan en sanglier figure à la fin du fragment béroulien. Les félons aspirent à épier, de nouveau, les amants dans la forêt de Morrois. Seulement, Tristan, lui aussi, « S’espee çainte, un arc tenir, / Deus seetes en l’autre main »⁷ vient à la chasse aux ennemis. C’est un sanglier sauvage que Denoalan, l’un des félons, suit. Quelques minutes plus tard, il sera tué par le même sanglier, transformé, d’un seul coup, en Tristan : « Denoalent vint le sentier / Sor un petit palefroï noir. / Ses chiens out envoié mover / En une espoise un fier sengler. / Ainz qu’il le puissen desangler, / Avra lor mestre tel colee / Que ja par mire n’ert sanee. »⁸

Ladite agressivité de Tristan est, indubitablement, la partie inaliénable de son être. Nous n’entendons pas déclarer l’agressivité comme le seul et le plus important trait de caractère de notre héros, pourtant, la solide présence de ce trait de caractère est remarquable. Si on jette un coup d’œil rétrospectif sur la conduite de Tristan, on peut observer que, dans la plupart des cas, il est bien loin d’être courtois ; raffinement, bonnes manières, élégance, l’art d’aimer reposant sur le service dévoué de la dame, toutes les marques distinctives de la *fin’amor*, bref : l’ensemble des qualités nécessaires à la vie chevaleresque lui est complètement étranger. Sur tous les niveaux de sa vie, il se comporte de façon non-courtoise : lors de ces combats contre les félons, il se montre très cruel, il ne connaît pas la grandeur de la clémence.⁹

⁷ Bérroul, ll. 4292-4293, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 116.

⁸ Bérroul, ll. 4374-4380, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 119.

⁹ « Tristran laise le cors gesant / Enmié la lande, envers sanglent. » Bérroul, ll. 4403-4404, *op. cit.*, p. 119. « Sa mort queroit : cil s’en garda, / Que le chief du bu li sevrà. / Ne li lut dire : „Tu me bleces”. / O l’espee trencha les trecès, / En sa chauce les a boutees, / Qant les avra Yseut mostrees, / Qu’ele l’en croie qu’il l’a mort. » Bérroul, ll. 4387-4393, *op. cit.*, p. 119. Dignité, magnanimité, clémence : mots inconnus pour lui. Ce sont des notions de Marc, personnalité beaucoup plus mûre que son neveu ; il est prêt au pardon dont Tristan ne sera jamais capable.

Assurément, dans son enfance, il a reçu une bonne éducation courtoise, convenable à son rang ; pendant toute sa vie, il sera considéré comme un merveilleux chasseur, musicien et guerrier redoutable. Néanmoins, la vraie grandeur de la personnalité ne se trouve pas là. Tristan est donc plus proche de l'image de l'homme sauvage que de celle du chevalier courtois. Ses qualités (l'agilité sportive, le don pour la vénerie, l'ingéniosité pratique, le don d'imiter les oiseaux, l'art de graver le bois etc.) nous le montrent plutôt comme un homme sauvage, un homme de forêt qu'un vrai chevalier. Au fil de l'histoire, il renonce non seulement à son héritage royal mais aussi à mener la vie chevaleresque, convenable à sa situation familiale. Tandis que les premiers portraits de Tristan nous montrent un jeune homme de haute naissance qui est beau, courageux, doué dans l'art de la vénerie et dans la musique, au fil de l'histoire nous assistons à une dégradation humiliante de sa personnalité. À la fin de sa vie, il se déguise en lépreux, en fou et en mendiant : des travestissements tragiques, symbolisant son auto-destruction, sa déchéance et son humiliation.

Si nous devons établir un parallèle entre la conduite générale de Tristan et celle de Marc, le résultat ne serait sûrement pas favorable à l'orphelin. Pendant tous les événements importants de sa vie, il se comporte comme un enfant. Enfant vieilli qui joue selon le modèle de « comme si » : vu qu'il veut réintégrer la société et sachant que le mariage avec l'autre Iseut pourrait en être une preuve, il l'assume mais c'est un mariage blanc à jamais. Il aspire à vivre dans la société de Marc, mais, en réalité, il en est incapable. C'est ainsi qu'il se trouve, pendant plusieurs années, dans la forêt du Morrois avec Iseut la Blonde. À vrai dire, les deux êtres entièrement asociaux¹⁰ quittent la communauté qui les rejette pour de bon. Par ailleurs, la forêt comme espace vital n'est qu'un lieu transitoire pour Tristan : il a besoin de la liberté, par contre, les trois ans de cohabitation et la présence permanente d'Iseut la Blonde ont bel et bien dépassé ses limites de tolérance. Voilà comment il se rend compte de l'impossibilité de cette sorte d'existence et ambitionne le retour prochain d'Iseut à la cour royale de Marc. Il s'est avéré que la vie dans la forêt n'est autre chose que le modèle contrasté de la vie sociale, vivement détesté. Vivre dans la forêt du Morrois exige des règles reniées, les jours se passent

¹⁰ Iseut la Blonde, elle aussi, a l'habitude de se comporter de façon asociale. Assurément, elle en a d'autres raisons que son amant, mais la conséquence (à savoir la conduite asociale) est la même. Tous deux, ils sont incapables de respecter les règles sociales. Leur seul et unique trait commun, c'est justement cette impossibilité et haine fondamentale pour les règles sociales.

dans l'ennui, et, par surcroît, la liberté de Tristan, là non plus, n'est pas respectée. Certes, Marc et les félons ne sont pas présents, mais, en la personne d'Iseut la Blonde, c'est la représentante d'une vie autrement réglée qui rend de plus en plus étouffante et difficile la vie de tous les jours de Tristan.

Certainement, un tel contrôle personnel n'est pas, de façon générale, contre son gré. Il paraît qu'il se contente de son état de mineur éternel, il a constamment besoin d'une personne étant plus forte en caractère que lui. Il lui est fortement nécessaire de vivre en dépendance de quelqu'un, car, dès sa naissance, il est toujours seul, sans personne à qui demander aide et conseil.¹¹ Par contre, l'instinct social est quasiment inconnu pour lui. La présence constante d'une autre personne auprès de lui n'est pas désirable. Il est un véritable être solitaire, condamné à vivre seul, avec le grand paradoxe d'avoir sans cesse besoin de quelqu'un pour lui montrer le choix sans l'obligation de vivre ensemble avec elle. Les deux personnes normatives et compétentes de sa vie sont assurément Marc et Iseut la Blonde. Mais il est en vain que « Sovent regrete le roi Marc, / Son oncle, qui a fait tel sort, / Sa feme mise a tel descort »¹², ce n'est pas pourtant à lui qu'il demande conseil, mais, dans la plupart des cas, à Iseut.¹³

L'image réelle de Soi est une notion inexistante et inconnue pour Tristan. Vivant dans ses fantasmes, sans aucune responsabilité, il veut d'une part obliger la réalité à ressembler à son rêve, changer d'autre part son avis : « Sis corages mue sovent, / E pense molt diversement / Cum changer puisse sun voleir, / Quant sun desir ne puit avoir. »¹⁴ À vrai dire, il n'a pas besoin de cet amour, il n'a besoin d'aucun amour. Durant toute sa courte vie, il cherche à se libérer des jougs émotionnels de son oncle et de son amante et, parallèlement, cherche à obtenir une vraie famille, ou bien,

¹¹ C'est la raison pour laquelle il renonce, d'une façon incompréhensible et honteuse, de son propre royaume de Loonois. Il n'aspire pas à être roi, étant donné qu'il en serait complètement incapable. La responsabilité de gouverner un pays et d'assurer la vie tranquille de son peuple : voilà quelque chose qui, sans aucun doute, dépasserait ses limites. De ce point de repère, son choix se base sur une décision inconsciente mais solidement bâtie.

¹² Béroul, ll. 2196-2199, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 61.

¹³ « Yseut, franche, gente façon, / Conselle moi que nos feron. » Béroul, ll. 2261-2262, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 63. Nous ne donnons qu'un seul exemple, cependant, nous pourrions en continuer la liste, prouvant la suprématie morale d'Iseut sur Tristan. Elle fait trop sentir sa supériorité et c'est justement cette sorte de comportement féminin dont Tristan a besoin.

¹⁴ Thomas, ll. 207-210, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 130.

au moins, un attachement affectif. Il ne vit que pour l'aventure, comme un enfant qui n'aspire qu'à jouer. C'est la raison pour laquelle il se plonge dans des aventures, considérées, dans la plupart des cas, comme inutiles et, au fil de l'histoire, de plus en plus dangereuses. Néanmoins, ses aventures oiseuses lui donnent la possibilité de reconnaître, enfin, la nécessité de la formation du Moi et du Sur-Moi. Selon Jung, le Moi, dans toute sa profondeur, se montre pour la première fois sous la forme de l'ennemi. D'après ce point de repère, le combat contre le Morholt peut être considéré comme le premier pas vers la construction inconsciente du Moi. Seulement, ce premier pas aurait dû être suivi par d'autres. Le bilan tristanien en est pitoyable : excepté ce premier essai, la quête du Moi reste insatisfaisante.¹⁵ La recherche régulière de la prise de conscience, ou, pour mieux dire, la quête mystique du Moi serait considérée comme le premier pas conscient vers le développement d'un état d'âme plus développé. Toutefois, Tristan est soumis, d'une façon incontournable, aux pouvoirs et contenus inconscients. Sa mission reste inaccomplie. Un enfant vieilli, incertain à l'extrême, l'éternel vagabond en marge de la société, à la recherche des aventures parfois inutiles, n'a de choix libre qu'une seule et unique fois : Tristan de Loonois, l'éternel mineur aux yeux de tous, *triste, morne et pensif*, décide de sa propre mort, comme la preuve morose de son premier et ultime choix. C'est dans ce moment exclusif qu'il atteint enfin l'âge de raison.

Iseut la Blonde - la vipère ambitieuse qui voulait devenir toute-puissante

*Par sa puissance sexuelle, la femme devient dangereuse pour la collectivité.*¹⁶

¹⁵ Effectivement, son dernier combat mortel avec Estout l'Orgueilleux est estimé comme son deuxième et ultime pas vers le développement psychique de son *ego*, car, en aidant Tristan le Nain et en tuant les sept frères d'Orgueilleux ainsi que le monstre même, il prépare deux événements de haute importance concernant son développement mental : d'une part, en décidant d'aider Tristan le Nain, son double, c'est son propre *ego* qu'il aspire à aider (nous en avons parlé dans le chapitre II, vu que Tristan le Nain sert de dédoublement pour l'*ego* tristanien), d'autre part, en tuant plusieurs monstres, il a réussi à faire un pas en avant pour pouvoir enfin affronter ses peurs inconscientes. Seulement, c'est déjà trop tard.

¹⁶ Cf. RANK, Otto, *Le Traumatisme de la Naissance*, Paris, Payot, 1924 et Paris, Sciences humaines n° 1022, 2002.

Le personnage féminin d'Iseut la Blonde est l'un des plus complexes de ceux de l'histoire tristanienne. Iseut est capable de toutes les extrémités et ses sentiments passent facilement de l'amour à la haine. Certes, la complexité et l'extrémité de sa personnalité sont issues de sa situation familiale et sociale. Nombreux sont les défauts dans sa vie d'affection qui l'ont menée, d'une façon inévitable, au dénouement tragique et infécond de son destin.

Pour ce qui est de l'origine de son type de caractère, déjà les triades galloises donnent des listes de personnages, groupés par trois ; une certaine Essylt y est mentionnée parmi les trois femmes les plus infidèles d'Angleterre. Assurément, son nom est d'origine irlandaise. Nous pouvons donc constater que l'allure inconstante de la princesse d'Irlande n'est pas du tout l'effet du hasard. Au contraire : c'est un caprice inné. Outre l'infidélité d'Iseut la Blonde, venant de son propre caractère, les contes irlandais, bien antérieurs à l'apparition des premiers fragments tristanien, parlent beaucoup de la féminité puissante et redoutable, menace éventuelle pour la société. D'après la thèse développée par René Girard¹⁷, plus une communauté évolue, plus elle s'éloigne des origines brutes de ses rites et cherche à idéaliser, cherche à former ses propres mœurs, désormais considérées comme originelles. Le sens du rituel primitif, jugé amoral, s'affaiblit, et, parallèlement à cela, la distinction du bien et du mal se trouve renforcée. Une telle évolution contribue largement à la stabilité sociale.¹⁸ C'est ainsi que Marc, en tant que roi de Cornouailles, prétend, souvent d'une façon inconsciente, à protéger son monde exceptionnellement viril contre Iseut la Blonde, venant d'un monde exceptionnellement féminin.¹⁹ Dans la solidarité masculine – dont font partie les trois félons et le nain Frocin, au même titre que Marc et tous les habitants de sexe masculin de la communauté – ils trouvent fort nécessaire de bâtir des barrières virtuelles pour pouvoir s'opposer au désir sexuel de

¹⁷ Sur le sujet en question, à consulter les deux œuvres de René Girard : *Le Bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, collection Essais, 1982 et *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Le Livre de Poche, collection Essais, 1978.

¹⁸ En analysant la personnalité de Marc, nous avons bel et bien démontré l'interférence marquante entre la procédure du *pharmakos* au sein de la société antique et celle du refus du roi aux oreilles de cheval par la plus grande partie de la société. Le cas d'Iseut la Blonde semble être le même.

¹⁹ Par l'élimination du Morholt au début de l'histoire, le monde d'Iseut reste pratiquement sans homme. La triade d'Iseut, la mère d'Iseut et de Brangien semble être plus forte sans homme. Elles n'ont besoin de personne, surtout pas d'hommes.

même qu'à la curiosité naissante pour une femme-princesse, dotée d'une beauté éblouissante, venant de si loin de cette société virile.

Il est d'autant plus difficile de résister à la tentation que la fille du roi d'Irlande est, à coup sûr, d'origine féérique-guérisseuse-magicienne, en bref, c'est une femme venant de l'Autre-Monde. Sa proto-histoire (sa vie avant l'absorption du philtre) est pleine de personnages féériques et monstrueux : la mère-sorcière d'Iseut, portant le même nom que sa fille, le Morholt, l'oncle-ogre monstrueux, et n'oublions pas la fidèle suivante, Brangien, qui peut pourtant, au fil de l'histoire, nous surprendre, en se montrant parfois comme une semblable de sa maîtresse, pour ce qui est de son pouvoir surnaturel. Iseut la Blonde, descendante virtuelle de la fée Morgane²⁰, peut être considérée comme la destructrice par excellence de la puissance masculine. Elle aspire à dominer tout le monde, son mari et les alentours du pouvoir royal, à savoir les félons, le nain et le peuple de Cornouailles ; elle berne, d'une façon odieuse et sans cesse, presque tout le monde. Il en est ainsi de son amant, Tristan : par le fait qu'elle est devenue, par force du philtre, son amante, elle devient, à son tour, sa maîtresse absolue : Tristan fait ce qu'elle lui commande. Elle dispose de ces gestes de même que de ses affections. De façon générale, c'est souvent elle qui paraît décider le sort du couple, elle prend beaucoup d'initiatives, et, en même temps, elle a un esprit de vengeance très fort. Elle avance presque toujours son ami et, sur tous les plans, elle oblige tout le monde de se soumettre à sa volonté, même au prix de continuel mensonges et de ruses. Son mari et son amant, tous deux tombent sous sa domination. Iseut la Blonde est beaucoup plus forte en caractère que ne le sont Marc et Tristan.

Marc et même Tristan éprouvent une frayeur quasi sacrée devant l'étrangeté et la force dominatrice d'Iseut. L'étrangeté de la féminité de la princesse d'Irlande nous fait penser à la considération de Freud concernant

²⁰ Par son caractère fort et agressif, elle ressemble plutôt à Morgane qu'aux bonnes fées de notre imaginaire. Comme si Jean Markale, dans un de ses ouvrages, avait écrit ces phrases non sur Morgane, mais sur Iseut la Blonde : « Dans l'ombre [...] la fée Morgane, disciple de Merlin et demi-sœur du roi Arthur, veille dans les sentiers tortueux de la forêt de Brocéliande. Sensuelle et ambiguë, énigmatique et perpétuelle provocatrice, elle trouble les cœurs, pervertit les âmes ou les sauve. A sa guise. C'est la Déesse, l'ordonnatrice suprême, celle par qui le scandale arrive, la maîtresse absolue de la Vie, de la Mort. Femme éternelle, mère, amante et fille tout à la fois, inspiratrice de toute destinée par terre, Morgane demeure l'une des plus belles images symboliques féminines que l'imaginaire humaine ait créée. » MARKALE, Jean, *Le mythe du Graal, La fée Morgane*, Paris, Éditions Pygmalion, s.d., p. 127.

les femmes, considérées par lui comme un « continent noir » dont le sexe masculin ne sait pratiquement rien ; c'est justement de cette ignorance globale que la peur et la tentative de se débarrasser de la femme en tant que telle viennent naître dans l'esprit masculin et, d'une façon très concrète, dans l'esprit de Marc. C'est la raison pour laquelle il ambitionne d'envoyer sa femme au bûcher, étant donné que le feu est un moyen de purification aux yeux de ceux qui croient risquer d'être engloutis par l'image omnipotente de la femme. « Iseut fu au feu amenee »²¹ pour que cette société exclusivement masculine puisse se libérer de la force négative de la féminité magique d'Iseut et pour que le monde viril, ayant besoin de sa réassurance sexuelle, retrouve son identité masculine. La scène où Iseut est conduite au bûcher est l'expression par excellence d'une part de la peur universelle de l'homme devant la femme en tant que sexe différent et, d'autre part – Iseut étant libérée de cette sorte de mort – de la protestation féminine contre la domination sociale du sexe masculin.

Toutefois, la libération et l'enlèvement d'Iseut-sorcière de la mort par le feu ne peuvent pas être considérés comme un « verdict d'acquiescement », car la personnalité d'Iseut la Blonde est loin d'être angélique et chaste. La contre-preuve de ce qu'elle est immaculée trouve son origine dans la scène qui suit sa conduite au bûcher et précède son enlèvement par Tristan. Il s'agit notamment du verdict royal concernant la livraison de la reine aux lépreux. Voyons clair : ce n'est pas l'effet du hasard que ce sont les lépreux qui revendiquent la reine comme une femme appartenant au même monde que le leur. Au Moyen Âge, la maladie de la lèpre était le symbole de la lubricité et de celui de la luxure. Les lépreux étaient considérés comme les victimes d'une malédiction, venant de leur condamnation à vivre dans la luxure. Yvain, le chef des lépreux revendique à juste droit la reine, car elle aussi, elle vit dans l'adultère luxurieux avec Tristan. « Yseut nos done, s'ert commune [...] Se la donez a nos meseaus »²² – c'est ainsi qu'Yvain demande, à plusieurs reprises, la reine à Marc, et cela pour plusieurs raisons : d'une part, leur condition de vie, pour ce qui est du péché sexuel, est la même, d'autre part, ce sont uniquement ces malades condamnés à mort qui reconnaissent le vrai visage d'Iseut la Blonde. Ils conseillent à Marc de la leur livrer, « Donc savra bien Yseut la *givre*²³ /

²¹ Béroul, l. 1141, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 33.

²² Béroul, l. 1193. et l. 1203, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 35.

²³ *guivre*, *wivre* (n.f., XI^e-XV^e siècles) ,signifiant serpent, serpent fantastique, sorte de dragon, vipère. Source de référence : GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, Robert, *Dictionnaire d'ancien français, Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Librairie Larousse, 1947.

Que malement avra ovré : / Mex voudroit estre arse en un ré. »²⁴ L'image d'Iseut la vipère nous conduit à l'imaginaire médiéval des sorcières, aptes à se transformer en crapaud, chat noir ou serpent. Une telle transformation terrifiante peut largement contribuer à la croyance bien défavorable du sexe masculin concernant l'étrange être féminin. Par surcroît, au Mal Pas, lors de la remarquable séquence du faux serment d'Iseut la Blonde, Tristan, lui aussi, est déguisé en lépreux²⁵, et c'est ainsi que la grande comédie commence à se jouer. La veille du serment, le cortège royal traverse le Mal Pas, le marais inconstant et dangereux. Tristan, déguisé en lépreux, s'installe sur la butte dominant le marais. Assurément, il veut dominer et la situation et les autres, d'où vient la position prise. Seulement voilà, ce ne sera lui mais Iseut qui maîtrisera la scène de la traversée de même que celle du faux serment. En cela, il n'y a rien de surprenant, elle est la dominatrice du monde de la société masculine qui la rejette et qu'elle trompe continuellement. Lors de la séquence, Tristan n'a pas la possibilité de se comporter en homme dominateur et triomphant. Par ailleurs, ce n'est jamais le cas. Iseut, étant le membre plus fort du couple, ayant le caractère plus agressif et dominateur, ne laisse jamais Tristan de décider leur sort. L'esprit de vengeance est très fort chez elle, à tel point qu'elle ose même commettre une faute bien cruelle contre son propre amant, contre leur amour : pour prouver son innocence prétendue, « Iseut [...] qui n'ert pas coarde »²⁶, est capable de mimer un véritable acte sexuel avec Tristan, devant toute la belle compagnie.²⁷ Tristan va lui servir d'âne pour la porter à l'autre rive du marais. Le comportement d'Iseut manque entièrement de pudeur et de chasteté. Bien au contraire : elle jouit du fait qu'elle peut, de nouveau, ridiculiser un homme, un être masculin, même s'il s'agit de Tristan. Naturellement, elle ridiculise son mari aussi et toute cette société virile, si hostile à elle. Son geste est traité d'insensible, d'autant plus qu'elle rend la sexualité publique. N'ayant pas la moindre honte de son geste, « Yseut la bele chevaucha, / Janbe deça, janbe dela. »²⁸ Par cette action, elle trahit, d'un seul coup, l'amour soi-disant qui devait exister

²⁴ Bérout, ll. 1214-1216, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 35.

²⁵ « Li terme aprime / De soi alegier la roïne. / Tristran, li suens amis, ne fine, / Vestu se fu de mainte guise : / Il fu en legne, sanz chemise ; / De let burel furent les cotes / Et a quarreaus furent ses botes. / Une chape de burel lee / Out fait tallier, tote enfumee. / Affublez se fu forment bien, / Malade senble plus que rien ; » Bérout, ll. 3564-3574, in *Tristan et Iseult, op. cit.*, p. 97.

²⁶ Bérout, l. 3873, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 105.

²⁷ « Tuit les gardent, et roi et conte. » Bérout, l. 3934, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 107.

²⁸ Bérout, ll. 3939-3940, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 107.

entre elle et Tristan. Sa cruauté se montre, d'une façon très claire, lorsque, traversée faite, le lépreux demande à la reine de manger pour le soir.²⁹ Même le roi Arthur demande à Iseut de remplir le souhait du malade, mais Iseut rend ridicule le gueux devant tout le public.³⁰ L'insolence par excellence, c'est qu'elle trahit et rend bouffon tout le monde, surtout son amant et son mari, les deux hommes qui ont fait le plus pour elle. La situation est d'autant plus tragique que ni l'un ni l'autre ne se rendent pas du tout compte de leur triste duperie.

Désormais, le faux serment du lendemain³¹ n'est plus qu'un supplément pour rendre plus complète la victoire malhonnête d'Iseut sur le sexe masculin. Iseut, loin d'être une femme passive et dolente, est une femme d'action. Elle fait preuve d'une extrême duplicité et d'un grand art du travestissement. Elle est prête à faire n'importe quelle ruse et à prononcer n'importe quel mensonge pour sa propre réussite. Personne ni rien n'est sacré ni n'a aucune valeur. Amour, mariage, amitié, obligation : des mots sans aucune qualité pour elle.

Le vrai caractère cruel d'Iseut la Blonde se manifeste, d'une manière brillante, dans la séquence de la fin du roman de Thomas, lors de la colère naissante de Brangien. Nous n'entendons pas dire que cette colère ferait partie d'une nouvelle sorte de comportement de la *meschine*, loin de là. Même le fragment de Thomas fait allusion à une scène antérieure que le roman d'Oberg développe, lui aussi, à son tour. Ayant peur de ce que la fidèle servante connaisse son secret pénible, la reine, à l'aide d'une ruse bien cruelle, veut la supprimer. Elle feint d'être malade et demande à Brangien d'aller à une fontaine dans la forêt profonde pour y chercher de l'eau. Entre-temps, elle ordonne à deux hommes de suivre Brangien, de le tuer, de prélever son foie et de le lui apporter. Brangien, d'un seul coup, devine les intentions d'Iseut et raconte une parabole aux hommes concernant la chemise souillée de la reine et la chemise bien propre qu'elle a donnée à Iseut pour la sauver du mépris des gens. Les hommes, par miséricorde, lui laissent la vie, tuent un chien et apportent le foie de

²⁹ À coup sûr, il s'agit d'une allusion sexuelle de la part de Tristan.

³⁰ « Artus dist : Bien l'a deservi / Ha ! Roïne, donez la li ! / Yseut la bele dist au roi : / Par cele foi que je vos doi, / Forz truanz est, asez en a, / Ne mangera hui ce qu'il a. » Bérout, ll. 3959-3964, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 107. La réponse d'Iseut : « De moi n'en portera qui valle / Un sol ferline n'une maalle. » Bérout, ll. 3979-3980, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 108.

³¹ « Q'entre mes cuises n'entra home, / Fors le ladre qui fist sorsome, / Qui me porta outre les guez, / Et li rois Marc mes esposez. [...] Li ladres fu entre mes janbes. » Bérout, ll. 4205-4208 et l. 4213, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 114.

l'animal à Iseut. La reine, croyant son unique amie et servante morte, manifeste un remords et une douleur sincères. Alors, les hommes lui disent la vérité.

Le geste barbare d'Iseut ainsi que son remords immédiat nous évoquent d'une part un motif folklorique assez répandu, d'autre part le stade psychique moins développé de la reine. Quoiqu'elle semble être bien consciencieuse, stable et mûre, la réalité est bien différente. Par la mise à mort de Brangien, Iseut aspire à tuer son propre passé sombre, plein de secrets. Suivant cette prise de position, le geste de la reine peut être mis en parallèle avec le geste aussi brutal de Marc décapitant le nain Frocin, le représentant de son passé, éventuelle source de son animalité. Dans le comportement de la reine, c'est le principe de plaisir qui prend la première place et chasse – temporairement – le principe de réalité. C'est sa fureur, son exaltation qui triomphent de son *ego* peu mûr. C'est la raison pour laquelle elle cherche, à tout prix, à nuire à Brangien, son alter-ego, la meilleure partie de sa personnalité.

La colère de Brangien n'ouvre donc pas de nouvelles dimensions : c'est, de nouveau, la force motrice de la personnalité mûre et cohérente, le principe de réalité qui tend à mettre en valeur un stade plus développé du Moi. Le remords d'Iseut montre bien la victoire transitoire du principe de réalité. La grande colère de la servante et l'attitude d'Iseut sont les signes par excellence de la lutte permanente de ces deux pulsions marquantes du Soi, évoquées ci-dessus. Étant donné qu'Iseut ne possède pas encore de personnalité intégrale, propre à un Moi mûr, son être est scindé et l'une des moitiés cherche à se mettre en valeur. Le rôle de Brangien est clair, c'est à elle de maîtriser l'autre partie du Moi, toutes les fureurs, toutes les étourderies, toutes les déviations d'Iseut la Blonde. Assurément, Brangien est servante : servante du principe de réalité et celle des forces psychiques, servant l'intégralité de la personnalité.

Iseut, dans sa fureur, se fâche contre elle-même, elle se dispute avec elle-même ; ce qu'elle déteste, c'est justement cette partie peu mûre, peu développée de son Moi. Elle se sent égarée et solitaire sans la *meschine* qu'elle trahit et humilie continuellement.³²

Brangien est la seule à reconnaître le caractère féérique et sombre d'Iseut et son goût quasi pervers pour toutes les jouissances du principe de

³² « Se vos avez vers mei haür, / Ki me voldra puis nul honor ? / Coment puse i estre honoré, / Se jo par vos sui avilee ? » Thomas, ll. 1599-1602, in *Tristan et Iseut*, op. cit., p. 167 et « U se jo ai fait malvesté, / Vos moi avez ben conselié ! » Thomas, ll. 1733-1734, in *Tristan et Iseut*, op. cit., p. 171.

plaisir.³³ La lutte est violente, Brangien, dans un état de fureur, dit à Iseut : « Le nés vus en deüst trencher, / U autrement aparailer, / Que hunie en fusez tuz dis ; / Grant joie fust a voz amis ! »³⁴ Sans doute ces amis sont-ils les hommes « si chers » à Iseut, à savoir Tristan et Marc. Seulement, comme nous l'avons déjà dit plus haut, les hommes ne reconnaissent pas le vrai caractère de la reine. Assurément, son mari ressent la peur, déjà mentionnée, des hommes à cause d'une féminité si mal connue. Peut-être est-ce la raison pour laquelle « Ore est Ysolt desuz la main / E desuz le conseil Brengvein : / Ne fait ne dit priveement / Qu'elle ne seit al parlement. »³⁵ Apparemment, Brangien, la représentante exclusive du principe de réalité, jugée assez forte, pourrait arriver à maîtriser les forces destructrices de *la Dame sans merci*, appelée Iseut la Blonde.

Marc - le roi malgré lui qui cherche en vain à refouler son animalité agressive

*L'âme supérieure n'est pas celle qui pardonne,
c'est celle qui n'a pas besoin de pardon.*³⁶

Nous analyserons le comportement de Marc selon trois prises de position : en tant que roi, en tant que mari et en tant qu'oncle. Dans les deux premiers rôles, il échoue complètement. Étant l'oncle maternel³⁷ de Tristan, il réussit au moins à faire valoir son affection et sa tendresse à

³³ Notons cependant que ce n'est uniquement l'amour corporel qui est reconnu comme partie intégrante du principe de plaisir : la cruauté, l'envie pour la ruse et le mensonge, eux aussi, en font partie ; gestes préférés d'Iseut...

³⁴ Thomas, ll. 1699-1702, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 170.

Pour autant, ce geste cruel ne reste pas sans équivalent : dans un des lais de Marie de France, intitulé *Bisclavret*, le mari mal-aimé condamne sa femme à une punition pareille : « Quant Bisclavret la veit venir, / Nuls hum nel poeit retenir : / Vers li curut cum enragiez. / Oiez cumi l est bien vengiez : / Li neis li esrache del vis ! / Que li peüst il faire pis ? » ll. 231-236, in *Lais de Marie de France*, *op. cit.*, p. 127.

³⁵ Thomas, ll. 1903-1906, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 175.

³⁶ CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'outre-tombe*, cité in RIPERT, Pierre, *Dictionnaire des citations de langue française*, Paris, Booking International, 1993, p. 310.

³⁷ Le mythe de Tristan n'est pas exclusivement l'histoire d'un amour adultère et coupable : c'est aussi une histoire émaillée d'oncles. En fait, deux oncles maternels imposants s'y profilent. Tous deux sont des substituts du père, en symbolisant l'opposition binaire du bon père (Marc tout dévoué à son neveu) au mauvais père (le Morholt, oncle monstrueux d'Iseut la Blonde).

l'égard de son neveu. Certes, ce n'est pas un oncle sans faute, loin de là, mais il éprouve un amour paternel indiscutable. C'est l'unique victoire de sa vie. C'est d'après le commentaire classique de Georges Dumézil³⁸ sur la mission royale que nous cherchons à donner la réponse à la question adéquate que voici : *comment doit se comporter le bon roi ?* C'est d'autant plus important que – comme nous l'avons déjà dit plus haut – la légende tristanienne n'est pas une simple histoire d'amour. L'adultère de Tristan et d'Iseut s'insère nécessairement dans un cadre sociologique, avec la société féodale au centre. Le récit béroulien est plein d'éléments dus à une réflexion sur le rapport entre les représentants de la société, à savoir le roi, le peuple et les barons hostiles aux amants. Ni le roi ni les trois félons ne suivent la règle des trois qualités duméziliennes essentielles.³⁹

En tant que souverain, Marc est versatile, inconstant, influençable à l'extrême. Ce type de caractère doit ses traits essentiels à une mère également inconstante et influençable. Dans l'enfance, c'est exclusivement le comportement maternel qui joue un rôle considérable dans le développement de la personnalité du nourrisson. Psychanalytiquement parlant, une mère incertaine possède presque sans exception un enfant incertain. On ne sait rien sur la proto-vie de Marc, on peut quand même supposer la forte présence virtuelle d'une mère aussi inconstante que son fils.

« A la cort avoit trois barons / Ainz ne veïstes plus felons. »⁴⁰ Faute de toute volonté exclusive, Marc est influencé par ses vassaux. Il est

³⁸ À consulter le *Mythe et épopée* et l'*Idéologie tripartite des Indo-Européens* de Georges Dumézil. Œuvre de référence : DUMÉZIL, Georges, *Mythe et épopée I-III (L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens ; Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi ; Histoires romaines)*, Paris, Gallimard, 1968, 1971 et 1973.

³⁹ « Les trois qualités essentielles du roi sont définies sous forme négative dans les conditions que la reine Medb impose à son époux : il doit être sans jalousie, sans peur et sans avarice. La jalousie serait une faiblesse fatale chez un juge, comme la peur chez un guerrier, comme l'avarice chez un agriculteur. Plus le rang social est élevé, plus le statut correspondant est exigeant, et il vaut d'être noté que la faute la plus grave que puisse commettre une classe est de déchoir au niveau de la classe qui est immédiatement au-dessous d'elle : l'avarice est excusable chez un serf, mais elle est la négation de la vocation de l'agriculteur ; la peur n'est pas incompatible avec la mission pacifique de l'agriculteur, mais, pour le guerrier, elle est le plus grand défaut. La jalousie, nous l'avons vu, est un trait normal du caractère du guerrier, mais elle peut détruire l'impartialité qui est requise du juge. Or un roi doit posséder les vertus de toutes les fonctions, sans leurs faiblesses. » DUMEZIL, *op. cit.*, vol. 2, p. 338.

⁴⁰ Béroul, ll. 581-582, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 18.

incapable de représenter, à la manière dumézilienne, l'idéal souverain fort, consciencieux, constant. En plus, les barons lui adressent une menace que Marc ne doit pas prendre à la légère : « Par soirement s'estoient pris / Que, se li rois de son païs / N'en faisoit son nevo partir, / Il nu voudroient mais souffrir, / A lor chasteaus sus s'en traioient / Et au roi Marc gerre feroient. »⁴¹ Au sein de cette société féodale, la menace de guerre contre le roi ramènera, à coup sûr, l'anarchie dans le royaume. Marc a constamment peur du baronnage, ce jugement se base sur le fait que, dans une situation difficile, il demande sans exception l'aide des félons. Sans réconfort, il se sent définitivement perdu.⁴²

On ne trouve aucune allusion dans les textes tristaniens qui nous prouve une approbation sociale venant du peuple. On ne sait pas si le peuple de Cornouailles aime et respecte le roi ou non. Assurément, Marc connaît la peur et l'honneur obligatoires de son peuple, mais il n'est pas aimé. Quand Tristan et Iseut sont trouvés en flagrant délit et Marc veut les faire mettre à mort, le peuple même se tourne contre son roi et les félons, en les accusant de lâcheté et d'injustice.

En tant que roi, Marc échoue. Comment se comporte-t-il dans sa vie privée, en tant que mari d'Iseut et oncle de Tristan ? Certes, il éprouve un amour paternel très fort envers son neveu, néanmoins, le bilan est peu satisfaisant, car ce sont ses manques psychiques qui le guident à travers toute sa vie et ce sont justement ces manques et troubles qui le rendront solitaire. Voyons les défauts de son caractère. Comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, il est versatile, inconstant, a peur de la responsabilité sur tous les plans de sa vie. Il est influençable à l'extrême, les barons, Frocin et les amants en profitent abondamment. Il se laisse tromper par les apparences. Une dupe par excellence. Il croit ce qu'il veut croire, ce qu'il juge comme vrai. Pour lui, l'apparence est la vérité, la vérité est l'apparence. Vraisemblablement, il est incapable de se rendre compte de la réalité. Il nous apparaît la première fois comme étant perché sur un pin : il épie les amants en pleurant.⁴³ Situation humiliante, indigne et injuste pour

⁴¹ Bérout, ll. 583-588, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 18.

⁴² « Seignor, vos estes mi fael [...] Conseliez m'en, gel vos requier / Vos me devez bien consellier, / Que servise perdre ne vuel. » Bérout, l. 627, ll. 631-633, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 20.

⁴³ « Li rois qui sus en l'arbre estoit / Out l'asemblee bien veüe / Et la raison tote entendue. / De la pitié qu'au cor li prist, / Qu'il ne plorast ne s'en tenist / Por nul avoir. » Bérout, ll. 258-263, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 9-10.

un roi, pour un mari, pour un oncle-père. Ce n'est pas l'effet du hasard que c'est dans cette position ridicule que Bérroul nous le montre.

Le roi se laisse berner sur tous les plans de sa vie. Ce geste nous permet d'établir un parallèle entre le comportement curieux de Marc et une sorte de comportement antique. Les traces d'une structure de ce comportement archaïque ont été trouvées dans plusieurs sociétés, entre autres chez les Grecs antiques, à titre d'exemple sous la forme du représentant idéal du *pharmakos* (nom donné à la victime de rituels archaïques) ; au fond, c'était une sorte de structure du rituel du *bouc émissaire*. Le *pharmakos* est un être de rebut qu'il faut expulser pour pouvoir purifier la société. La survie après cette épreuve peut être considérée comme un signe d'élection divine.

Il est bien connu que Marc a des oreilles de cheval. Cette difformité royale a des sources propres et figurées. Pour ce qui est de la source propre, déjà son nom évoque son attachement physique à l'animalité, car, dans les parlers celtes, *marc'h* signifie « cheval ». Il est un avatar d'une bestialité attachée à son nom.⁴⁴ La scène bérroulienne de la décapitation de Frocin garde le souvenir de cette bestialité, du caractère léonin de Marc. C'est uniquement Frocin qui connaît le secret du roi, à savoir que « Marc a orelles de cheval ».⁴⁵ Il garde bien le secret jusqu'au jour où les barons lui demandent de tout raconter. Le nain y consent à condition qu'ils aillent tous au Gué Aventureux, près d'une aubépine. Sous l'aubépine, il y a une fosse et c'est en entrant jusqu'aux épaules dans le trou que Frocin chuchote le secret royal. Quant à l'aubépine, il faut souligner le fait que cette plante avait une valeur symbolique au Moyen Âge, même si la signification du symbole était ambivalente, peu sûre. En tout cas, ladite plante occupe une place privilégiée dans les chansons troubadouresques en langue d'oc.⁴⁶ Un beau jour, les félons trahissent Frocin en révélant à Marc qu'ils sont bien au courant de son secret. Par un geste bizarre, Marc leur dit en riant : « Ce mal / Que j'ai orelles de cheval, / M'est avvenu par cest devin : / Certes, ja ert fait de lui fin. »⁴⁷ Il tire son épée et, d'un seul coup, coupe la tête du nain.

⁴⁴ Le jeu poétique sur les mots nous rappelle la tradition des « étymologies » rhétoriques du Moyen Âge, dont Isidore de Séville était le plus illustre représentant, avec son œuvre intitulée *Livre des étymologies*. Il était persuadé que le nom des choses et des êtres se trouvait en étroite liaison avec la signification du mot en question.

⁴⁵ Bérroul, l. 1334, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 38.

⁴⁶ Nous pensons notamment, à titre d'exemple, aux poésies de Bernard de Ventadorn et à celles de Guillaume de Poitiers.

⁴⁷ Bérroul, ll. 1343-1346, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 38-39.

Le comportement du roi et celui du nain sont étranges ; cependant, étant donné que le roi a une partie mystique dans sa conduite qui est plus proche de l'animalité que de l'humanité, nous pouvons essayer de trouver une explication. D'autre part, il est inutile de nier le fait que le nain Frocin n'est autre chose que l'âme damnée du roi, à savoir une partie intégrante de sa personnalité. Frocin-Marc sait bien qu'il doit se débarrasser de son secret pesant, il l'avoue donc. Il le chuchote dans le fossé qui, psychanalytiquement parlant, représente l'utérus maternel. Prononcer le secret dans le fossé est équivalent à un « enterrement » du secret. C'est grâce à cet ensevelissement virtuel que le soulagement si désiré peut prendre place. *Regressus ad uterum* par excellence, au moins, la volonté d'y retourner nous semble être prouvée. Marc tue le nain, car Frocin joue le rôle de la partie damnée de l'âme royale. Que les oreilles de cheval soient dues à Frocin, ou bien, pour mieux dire, à un devin, montre clairement d'une part le caractère surnaturel de Frocin, d'autre part le pouvoir enchanteur de la mauvaise partie de l'âme de Marc dont le roi veut à tout prix se débarrasser. Une fois pour toute, Marc veut se libérer de l'image clivée de son âme, représentée par le nain. Ainsi veut-il atteindre un stade plus développé de sa personnalité de même qu'assurer sa propre intégrité psychique.

Arrêtons-nous quelque peu sur d'autres traits caractéristiques décisifs de Marc qui sont notamment la colère furtive et l'agressivité. Toutes deux doivent leur existence aux manques psychiques de son développement mental. De manière générale, il n'arrive pas à dépasser sa colère, bien qu'elle soit presque sans exception furtive et s'apaise rapidement. Sans doute, cette sorte de colère fait-elle partie des conséquences de son état psychique. La personnalité mûre et globale est capable de se contrôler dans toutes circonstances. Il nous semble cependant évident que le roi de Cornouailles est dépourvu du contrôle.⁴⁸ Ce trait de caractère va de pair avec un autre trait caractéristique de Marc qui est la versatilité, propre aux personnalités dépendantes. Il en va de même de son agressivité ; il est vrai que l'agressivité connaît, entre autres, une force motrice violente et destructive, mais il faut souligner l'importance du jeu complexe de

⁴⁸ Voyons deux exemples authentiques prouvant le fait que la colère est l'un des traits de caractère les plus définitifs de Marc : « Seignors, au roi vient la novele / Q'eschapez est par la chapele / Ses niés, qui il devoit ardoir. / De mautalent en devint noir ; / De duel ne set con se contienge » Béroul, ll. 1065-1069. « Se il vos pardounot, beau sire, / Par Deu, son mautalent et s'ire, / J'en seroie joiose et lie. » Béroul, ll. 181-183, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 31 et 7-8.

l'agressivité, de la sexualité et de la pulsion de mort. Complétons encore le problème par la présence forte de l'animalité dans le comportement de Marc qui mène, elle aussi, le roi à l'agressivité. Suivant une telle prise de position, le geste brutal du roi lors de la mise à mort de Frocin semble plus compréhensible. D'une part, la décapitation du nain⁴⁹ n'est qu'une action agressive et bestiale, conforme au comportement animal de Marc, d'autre part elle fait partie d'un système de refoulement-soulagement, impliqué par la lourde présence du secret royal. En décapitant le nain, sa propre âme damnée, Marc réussit à se libérer d'une partie obscure de son passé.

Notons tout de suite que les sources figurées des oreilles de cheval et celles de l'enterrement du secret nous évoquent le mythe grec du roi Midas, très répandu au Moyen Âge.⁵⁰ Tout cela n'est autre chose qu'un bel exemple de la *translatio studii* ; l'embellissement et les transformations des thèmes reçus de l'Antiquité, un procédé propre à la littérature médiévale. La transformation de l'âne en cheval fait apparaître une ambiguïté concernant l'appréciation de Marc, car, tandis que la signification symbolique de l'âne est égale au ridicule, à l'humiliation, à la bêtise et à la paresse, celle du cheval est beaucoup plus positive et masculine : elle incarne la force virile, la vitalité et la royauté masculine, pour mieux dire, la souveraineté. Le rôle sexuel du cheval est aussi significatif, c'est d'autant plus intéressant que les oreilles, elles aussi, sont liées à une symbolique sexuelle. En bref, les oreilles de cheval de Marc, dans cette connotation purement sexuelle, nous permettent de découvrir une image paradoxalement différente de l'image générale attribuée au roi de Cornouailles.

⁴⁹ « Traist l'espee, le chief en prent. » Bérroul, l. 1347, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 39.

⁵⁰ Midas était un roi de Phrygie. La légende veut qu'il ait reçu de Dionysos le pouvoir de changer en or tout ce qu'il touchait. Choisi comme juge dans un concours musical entre Marsyas et Apollon, il aurait préféré la flûte du Silène, le satyre débauché, à la lyre du dieu. Apollon, irrité, lui a fait pousser des oreilles d'âne, que Midas a cachées sous un bonnet phrygien. « Mais son coiffeur, qui connaissait la difformité monstrueuse de Midas, ne parvint pas à garder le honteux secret, comme Midas le lui avait ordonné sous peine de mort. Il creusa donc un trou au bord du fleuve et, après s'être assuré que personne ne se trouvait dans le voisinage, il chuchota : *Le roi Midas a des oreilles d'âne !* puis il combla le trou et s'en alla en paix avec lui-même, lorsqu'un jour, un roseau, qui avait poussé sur le bord du fleuve, se mit à murmurer le secret à tous ceux qui passaient. Quand Midas apprit que sa honte avait été rendue publique, il condamna à mort son coiffeur, but du sang de taureau et mourut misérablement. » GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Hachette Littératures, collection Pluriel, tome I, 1999, p. 303, première édition anglaise 1958.

La fameuse scène des amants endormis illustre que Marc possède aussi de traits de caractère positifs, tels que clémence, gratitude, affection, magnanimité, virilité, prestance. C'est lors de cette scène qu'il a enfin réussi à se contrôler, à repousser son agressivité. Quand il aperçoit les amants, il se met en une colère ravageuse, mais en voyant que rien ne se passe entre Tristan et Iseut, sa fureur s'apaise et laisse la place, pour la première fois peut-être, à la bonne raison. Ainsi, par sa clémence, efface-t-il les traces de sa cruauté et de son *mautalent* antérieur. C'est la toute première occasion de se rendre compte de la belle prestance de Marc⁵¹, qui était, jusqu'ici, considéré comme un vieux roi, incapable de tout. À coup sûr, cette découverte ne fait que compliquer la situation, car désormais on doit compter avec le roi comme un homme ayant une belle mine et le corps d'un homme étant dans sa pleine vitalité, ennemi sexuel pour Tristan, avec la volonté de le faire régresser à une situation infantile déjà évoquée plus haut.⁵² De ce point de vue, on comprend mieux la symbolique des échanges des *drüeries*⁵³ : on reconnaît sans peine dans les substitutions des épées⁵⁴ le geste symbolique de substitution phallique. C'est de cette manière que Marc fait savoir à son neveu que l'homme dominateur de la triade, c'est bien lui-même, sexuellement et sociologiquement parlant. C'est lui qui a le droit conjugal sur Iseut la Blonde et qui est le chef de la société où les amants adultères doivent enfin revenir. Preuve sexuelle, preuve virile, preuve féodale.

Il en va de même pour l'échange des anneaux⁵⁵, bien que la symbolique en soit plus ambiguë que celle de l'épée. D'une part, étant donné que l'anneau, déjà par sa forme, symbolise la relation éternelle et exclusive des

⁵¹ « Li rois deslace son mantel, / Dont a fin or sont li tassel : / Desfublez fu, mot out gent cors. » Bérout, ll. 1981-1983, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 55.

⁵² Nous avons déjà mentionné, dans le I^{er} chapitre, la situation de l'éternel mineur où Tristan a été poussé par son oncle. Cette fois-ci, la volonté est encore plus forte : Tristan n'est plus un enfant, mais un homme sexuellement mûr, dangereux pour le prestige viril de Marc. Il faut, à tout prix, repousser donc la capacité sexuelle de celui-là à un stade encore moins développé que le stade de l'enfance.

⁵³ *Drüeries* : cadeau d'amour, bijou en ancien français, venant du mot *dru* signifiant « ami, fidèle » (XI^e-XV^e siècles). Sources référentielles : GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, Robert, *Dictionnaire d'ancien français, Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Librairie Larousse, 1947 et GODEFROY, Frédéric, *Lexique de l'ancien français*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1971.

⁵⁴ « L'espee qui entre eus deus est / Souef oste, la soue i met. » Bérout, ll. 2049-2050, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 57.

⁵⁵ « L'anel du doi defors parut : / Souef le traist, qu'il ne se mut. » Bérout, ll. 2043-2044, in *Tristan et Iseut, op. cit.*, p. 57.

époux, il est évident que Marc ne veut pas libérer sa femme du joug familial, même si leur mariage est stérile, sur tous les plans. D'autre part, vu que Marc retire du doigt de sa femme l'anneau qu'il a lui donné comme gage d'amour, et, en même temps, il y laisse sa bague reçue d'Iseut ; on peut penser à un message qui signifie l'acceptation de la séparation conjugale. Mais Marc utilise un troisième objet pour signaler aux amants sa présence toute-puissante : en se rendant compte qu'un rayon de soleil descend sur la figure d'Iseut, il y place ses gants comme écran. C'est justement le Soleil qu'il veut éliminer de la vie de sa femme. Le Soleil est, entre autres, le symbole par excellence du masculin et de la virilité sexuelle. Ainsi Marc veut-il bloquer l'intervention de la sexualité dans la vie d'Iseut, venant de la part de Tristan. Retenons en même temps que le gant symbolise nettement la puissance et la protection en tant que trait de caractère royal.⁵⁶

Pourtant, l'initiative de Marc a doublement échoué : non seulement sa femme ne renoncera jamais à l'amour adultère qu'elle éprouve pour Tristan, mais après que Marc a posé ses gants sur elle et a quitté la loge de feuillage, elle a un cauchemar et sous le coup de la frayeur elle s'éveille parce que « Li gant paré du blanc hermine / Li sont choiet sor la poitrine ».⁵⁷ Le rite de l'*investiture*⁵⁸ est, d'une manière triple, raté : Tristan comprend mal le signe de l'épée royale, Iseut comprend mal le signe de l'épée et des gants, Marc comprend mal les signes de l'épée de Tristan et l'anneau toujours porté par Iseut. Échec total aux niveaux de l'affection, du pouvoir et de la possession.

Pour conclure, nous pouvons constater que la personnalité de Marc est beaucoup plus contradictoire que l'on ne pensait. Agressivité, incertitude, envie de possession, clémence et magnanimité s'y entrecroisent. Son caractère excessivement ambigu mène nécessairement le roi à une vie malheureuse et inféconde.

⁵⁶ N'oublions pas que Roland mourant sous le pin offre son gant à Dieu. C'est le fameux geste de *la remise du gant*, geste du droit féodal par lequel le vassal qui a offensé son seigneur lui demande pardon : « Cleimet sa culpe e menut e suvent, / pur ses pecchez Deu en puroffrid lo guant », *La Chanson de Roland*, laisse CLXXIV, ll. 2364-2365, in *La Chanson de Roland*, texte établi par Gérard MOIGNET, Paris, Bordas, 1969, p. 176. La répartition des rôles est, de nouveau, confondue.

⁵⁷ Bérout, ll. 2075-2076, in *Tristan et Iseut*, *op. cit.*, p. 58.

⁵⁸ Le fameux rite de l'*investiture* a été identifié par Jean MARX, dans son oeuvre intitulée *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DUMEZIL, Georges, *Mythe et épopée I-III (L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens ; Types épiques indo-européens : un héros, un sorcier, un roi ; Histoires romaines)*, Paris, Gallimard, 1968, 1971 et 1973.
- GIRARD, René, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Le Livre de Poche, collection Essais, 1978.
- GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Le Livre de Poche, collection Essais, 1982.
- GODEFROY, Frédéric, *Lexique de l'ancien français*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1971.
- GRANDSAIGNES D'HAUTERIVE, Robert, *Dictionnaire d'ancien français, Moyen Âge et Renaissance*, Paris, Librairie Larousse, 1947.
- GRAVES, Robert, *Les mythes grecs*, traduit de l'anglais par Mounir Hafez, Paris, Hachette Littératures, collection Pluriel, tome I, 1999, première édition anglaise 1958.
- MARKALE, Jean, *Le mythe du Graal, La fée Morgane*, Paris, Éditions Pygmalion, s.d.
- MARKALE, Jean, *L'épopée celtique d'Irlande*, Paris, Payot, collection Petite Bibliothèque Payot n° 172, 1971.
- MARX, Jean, *Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne*, Paris, Klincksieck, 1965.
- RANK, Otto, *Le Traumatisme de la Naissance*, Paris, Payot, 1924 et Paris, Sciences humaines n° 1022, 2002.
- RIPERT, Pierre, *Dictionnaire des citations de langue française*, Paris, Booking International, 1993.
- Tristan et Iseut, les premières versions européennes*, édition publiée sous la direction de Christiane MARCHELLO-NIZIA, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.

MONTRER OU EN PARLER - SEXUALITÉ AU THÉÂTRE DE HARDY

Judit Lukovszki

Université de Debrecen

Alexandre Hardy, dont le nom ne peut pas manquer d'une histoire de théâtre digne de ce nom, était l'homme de théâtre le plus important du point de vue quantitatif et aussi qualitatif du début du XVII^e siècle. C'est l'époque où on quitte la conception dramatique de la Renaissance pour élaborer la conception d'abord baroque, ensuite classique. Il était un dramaturge qui accompagnait sa troupe de comédiens dans ses pérégrinations, ainsi il était grand connaisseur de l'activité théâtrale. Mais, en même temps, il ne manquait pas de forte « personnalité littéraire » (Antoine Adam). Sa production abondante (plus de cinq cents pièces) lui assurait l'admiration de ses contemporains : Théophile de Viau, « son admirateur et son ami, le comparait à un torrent débordé »¹. La plupart des renseignements à propos de sa vie et de son œuvre sont sujets à caution, ainsi on ne peut pas connaître exactement la date de la création de la pièce que nous nous proposons de disséquer du point de vue des sexes. *Scédase ou l'hospitalité violée* doit être une des premières pièces de l'auteur, créée probablement vers 1610.

Quoique Hardy affirme que la tragédie vaut bien plus par les développements littéraires de son texte que par des artifices de la mise en scène, cette pièce du début de sa carrière prouve qu'au moins à cette époque il ne se les interdit point. Contrairement à ce qu'exige la règle des bienséances, dans ce cas le viol des deux sœurs immaculées se passe aux

¹ ADAM, Antoine, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, tome I, Paris, Édition del Duca, 1962, p. 191.

yeux des spectateurs. *Scédase* est alors une des nombreuses pièces de Hardy qui ont comme sujet central un problème d'ordre sexuel que – selon Jacques Scherer – « seules ou à peu près l'époque de Hardy et la nôtre ont osé traiter. »²

C'est une tragédie irrégulière qui garde beaucoup plus des traditions du XVI^e siècle qu'elle n'en sacrifie. Pourtant l'œuvre de Hardy ne se confond pas avec les tragédies de la Renaissance. Ce qu'elle apporte de différent, c'est qu'elle tend à mettre l'intérêt dans l'action. On observe une transformation profonde par rapport à la définition de la Pléiade, qui considérait la tragédie comme peinture d'une *illustre* infortune. Avec Hardy et ses contemporains, la tragédie perd ce caractère, elle descend sur la terre (ou encore plus bas, comme on le verra dans très peu.)

Pour résumer la fable de la pièce, tirée de la *Vie de Pélopidas* de Plutarque, nous n'avons qu'à reprendre l'*Argument* où Hardy donne des informations selon lui nécessaires pour avoir une image d'emblée de la pièce :

Scédase, Béotien habitant de certaine bourgade nommée Leuctre, et proche de la ville de Thèbes, avait deux filles d'excellente beauté, lesquelles en faveur de leur bonhomme de père absent, hôte ordinaire des Lacédémoniens en ces quartiers-là, reçurent deux jeunes gentilshommes spartiates avec toute sorte d'honnête courtoisie. Eux, toutefois, passionnément amoureux des deux sœurs, sans respect de l'hospitalité, en jouissent par force et, non contents de telle violence, les égorgent après et précipitent dedans un puit. Le père, de retour, après plusieurs perquisitions, connaît la vérité du fait, se transporte à Sparte, en fait sa plainte au roi et aux éphores ; mais n'en pouvant avoir de justice, il fait d'horribles imprécations contre les Lacédémoniens et, transporté de juste douleur, revient au pays se sacrifier sur le tombeau de ses filles.

Comme cela ressort de ce court passage de l'édition de 1624, il s'agit ici d'une histoire bien connue par le public du XVII^e siècle. L'*Argument* est plein d'allusions à un moment de l'histoire grecque où Sparte, en guerre contre Thèbes, remporte une victoire. L'assassinat des filles de Scédase était, dit-on, à l'origine de cette guerre.

Précisons que de toute cette histoire compliquée et lointaine, au centre de notre intérêt se trouve la rencontre, pour ainsi dire, des deux sexes, deux jeunes hommes avec deux jeunes filles. Et pour traduire la problématique actuelle dans un langage plus spécifiquement théâtral, nous nous

² SCHERER, Jacques, Notice, *Théâtre du XVII^e*, tome I, Paris, Gallimard, 1975, p. 1170.

intéresserons à un passage relativement court du texte, qui se trouve au troisième acte, et qui met en scène une situation choquante : deux viols et deux meurtres. Déjà, nous avons des difficultés pour donner le lieu exact dans le texte, parce que, comme nous venions de le dire, la pièce garde beaucoup des caractéristiques de la tragédie de la Renaissance. Ainsi, au troisième acte les limites des scènes ne sont pas marquées, et d'autres éléments didascaliques manquent également. Nous sommes obligés de nous contenter de la numérotation des vers. Le passage sur lequel portera notre intérêt se trouve entre les lignes 685 et 830.

Comme le titre l'annonce, l'action dramatique contient une série d'événements cruels, dont le moteur est le désir sexuel de deux jeunes aristocrates de Sparte : Charilas et Euribiade. Dans un premier temps, nous nous proposons de réunir les éléments textuels qui ont comme fonction de définir cette force motrice. Avant le passage en question nous avons déjà des informations préparatoires. Dans une conversation entre les deux jeunes et leur précepteur (deuxième scène de l'acte I), il nous devient clair qu'ils connaissent la modeste famille de Scédase, et chose étonnante, ils sont pleins de respect envers le père. À propos de la demeure de Scédase Charilas dit que c'est une « Maison qui sans orgueil, riche en sa pauvreté, /Loge toujours la paix avec la sûreté... » (vs 47-48). « Paix » et « sûreté » sont deux notions qui se renverseront suite aux gestes impardonnables de ces deux exemplaires de la jeunesse dorée spartiate. Ce monde paisible, honnête abrite un bien trop précieux qui causera sa perte : Scédase a deux filles, « deux pucelles sœurs qu'il se garde jaloux » (vs 52), toujours avec les mots de Charilas.

La suite de louanges de Charilas contient les éléments suivants :

Choisi dans les beaux yeux si cruellement doux
De deux *pucelles* sœurs... (vs 51-52)
En qui chaque action dément la géniture,
Digne de quelque sceptre à leur mérite offert. (vs 54-55)
Dans leur double *merveille à nulle comparée*... (vs 58)

Euribiade continue ainsi :

Quiconque, après l'aspect, ce *miracle* n'adore,
Le nom d'homme qu'il porte inhumain déshonore... (vs 61-62)
Ne peuvent rencontrer de pareilles *beautés*
Dont la seule vertu cueille les privautés (vs 67-68)

Iphicrate, le précepteur intervient, tout en dévoilant la nature de cette passion, de la façon suivante :

L'excès ne me plaît point de semblables louanges.
Tel discours entre vous, réputés fort étranges
À qui la gloire dût la parole animer,
Non le cœur un *désir ocieux* exprimer,
Un *désir pestilent* qui le courage émousse
Et qui les fruits naissants de la vertu repousse... (vs 73-76)

Les qualités qui sont admirées par les jeunes gens sont la *beauté*, la *cruauté* (au sens de difficile à séduire) qui est presque synonyme de la *virginité*, et la *dignité*, qui rendent rares les filles de Scédase. Si rares qu'elles passent pour des *merveilles* et des *miracles* aux yeux de leurs admirateurs.

Dans le personnage d'Iphicrate s'incarne cette raison d'État avant le terme, qui exige que l'attention de la jeunesse se concentre sur l'intérêt du pays et que ce *devoir* soit toujours mis en valeur dans l'opposition possible avec l'intérêt personnel qui se fait valoir ici au niveau des instincts sexuels. C'est la raison pour laquelle il qualifie d'*ocieux* (oiseux) et de *pestilent* le désir dont les deux jeunes Spartiates sont les prisonniers.

Quoique les jeunes gens utilisent de temps en temps le mot d'amour et parlent de maux d'amour, on est loin de cela. La longue liste des synonymes dont les personnages se servent est preuve de la véritable signification du terme : il s'agit de *désir ocieux*, *désir pestilent*, *vice ennemi*, *exécration*, *appétit d'une brutalité*, *volupté* pour Iphicrate, le vieux. Pour le jeune Charilas l'amour est *tonnerre enclos dedans la nue*, *passion généreuse* pour Euribiade il s'agit de frayer *le chemin de la nocière couche*. Amour est un terme pour désigner l'acte sexuel avant tout.

Réaliser l'acte avec ces deux filles qu'ils connaissent à peine. On a l'impression qu'ils se les partagent un peu au hasard, après les quelques impressions qu'ils pouvaient avoir de ces quelques rencontres qu'ils ont faites chez le père. D'ailleurs, les deux sœurs sont très semblables. Modestes et taciturnes, les deux sont à peu près du même âge, et d'une beauté égale.

Les jeunes hommes espèrent avoir ce qu'ils désirent, parce que « ...ce sexe inconstant que gouverne la Lune, / N'a pas de ses désirs la face longtemps une. » (vs 505). Ce prétendu manque de conception, cette totale

dépendance de sa physiologie fait de la femme, *girouette d'humeur*, la proie facile de ces rapaces. Ils devront s'en désillusionner : le deuxième sexe, même sous la menace de la mort, est capable de se tenir à ses valeurs. La catastrophe va s'accéléralant, selon un scénario préétabli (!) : pour ne pas être obligés de souffrir le reproche éternel de ces deux innocentes, ils les tuent, ainsi rendant le mal en pire.

Nous sommes conduits alors à connaître l'échelle des valeurs que les hommes construisent par rapport à la femme à l'époque de Hardy (et qui n'est pas totalement partagée par l'auteur. Hardy qui comme la plupart des auteurs de la Renaissance, est profondément engagé dans un questionnement moral, nous laisse comprendre qu'il est du parti de ceux qui contestent le comportement de Charilas et Euribiade). Au sommet de cette hiérarchie des valeurs se trouve la qualité qui s'apprécie par le moyen des yeux : la beauté. Dans les dialogues des jeunes hommes se crée une description détaillée des deux filles. Euribiade évoque la beauté de Théane avec ces mots :

Du fin or de sa tresse où Zéphyre se joue
Que d'amoureux soupirs mollement il secoue ! (vs 361-362)

De même, Charilas :

l'or de tes blonds cheveux (vs 783)
ce beau sein d'albâtre (vs 786)

Et cette importance attribuée aux yeux caractérise toute la pièce de Hardy. Quoi qu'il dise à propos de la priorité littéraire dans le texte dramatique, il finit par créer un univers dramatique qui s'offre d'abord aux yeux. La force dramaturgique du passage en question réside dans la nature spectaculaire de la scène.

Le corps textuel offert par Hardy ne nous gâte pas d'informations. Hardy ne profite pas de la possibilité d'intervenir et de se mettre en relief dans son texte, comme les dramaturges le feront dans les siècles à venir où on observe une tendance à la prolifération dans le domaine didascalique. Les didascalies qui, selon l'usage du temps, ne sont pas encore en nombre (en dehors des noms de personnages et de quelques limites de séquences, on n'en trouve guère), nous manquent pour pouvoir reconstituer les événements qui, logiquement, doivent se passer à nos yeux. Les éditeurs modernes complètent de leur propre chef le texte de ces didascalies manquantes. Dans

l'édition de Jacques Scherer la lecture de ce passage (vs 681-832) est facilitée par des didascalies de l'éditeur, mises entre crochets. Dans une édition plus récente³, Christian Biet choisit un moyen moins traditionnel : il complète la partie didascalique du texte de Hardy sous forme de notes, et celles-ci sont conformes à ce que Scherer nous donne dans le corps même du texte. Le théâtre du XVII^e siècle est caractérisé par le dilemme de choisir de gâter, pour ainsi dire, les beaux alexandrins tout en y introduisant ces éléments textuels d'une qualité esthétique douteuse, qui sont les instructions, ou, d'essayer de transmettre tout ce qui est à savoir par l'intermédiaire des personnages qui parlent (comme le voulait l'abbé d'Aubignac). Visiblement Hardy, l'un des premiers à y prendre position, opte encore pour cette deuxième possibilité. Ainsi son texte manque, avec le terme heureux d'Issacharoff de stéréophonie⁴, des deux canaux du dramaturge et des comédiens (personnages qui parlent) nous n'avons que ce dernier. Cela prête un caractère archaïque, avec tout ce qu'archaïsme peut signifier, à cette tragédie.

Évéxipe entre, accompagnée de sa sœur

L'ennui vous entretient sans doute, déplorables,
Pour n'être ici repus de discours honorables,
N'être de compagnie assortis, et n'avoir
En ce triste séjour qui mérite le voir,
L'absence aide mon père au malheur ajoutée,
Absence à ce sujet de nous deux regrettée.
Charilas
Ne dites pas cela, belles, chez qui l'amour,
Comme en un ciel de gloire, orgueilleux tient sa cour,
Comme temple, où il veut que l'univers l'adore,
À ce qu'elle fléchisse, et ôte la rigueur
De qui nous fait captifs remourir en langueur ;
Pourquoi plus feindre hélas ! à son heure suprême ?
La chose paraît trop, ains parle d'elle-même,
Vous êtes notre orage, et son clame adouci,
Vous êtes notre mal, et son remède aussi :
En faveur d'un accord mutuel d'hyménée,

³ BIET, Christian, *Théâtre de la cruauté*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 343-391.

⁴ ISSACHAROFF, Michael, « Texte théâtral et didascalecture », *MLN*, vol. 96, n° 4, 1981, p. 812.

Nous heureux, rendez-vous chacune fortunée.

Évexipe

O frauduleux appas ! ô célestes puissants,
Quel prodige entendu m'épouvante les sens ?

Euribiade à *Théane*

Ma Théane, mon heur, ma Reine, ma lumière,
Accepte mon amour sous la torche nocière,
Physionome expert, je juge qu'en douceur,
J'ose dire en beauté, tu surpasses ta sœur.

Théane

Moindre quant à ce point, et plus défectueuse,
Son imitation me suffit vertueuse.

Charilas à *Évexipe*

Ne prends garde, ma sainte, au blasphème impieux
D'un à qui la raison manque ainsi que les yeux ;
Le myrte t'appartient des beautés et des grâces ;
En tes perfections l'infinité tu passes ;
Mais libère mon âme, allège-lui ses fers,
Ne dédaigne mes vœux sincèrement offerts,
Ne meurtris plus longtemps qui, fidèle, respire
De souverain bonheur les lois de ton empire.

Évexipe

Sourde, et par conséquent muette à répliquer,
Ne vous veuillez de moi davantage moquer.

Euribiade à *Théane*

Nymphe, mon cher souci, mon désir, ma pensée,
Fuis l'exemple odieux d'une roche glacée ;
Sans courtoisie on tient la plus rare beauté
Pire que ces dragons repus de cruauté ;
Souffre au moins qu'un baiser cueilli dessus ta bouche
Me fraye le chemin de la nocière couche. *Il l'embrasse.*

Théane *élève la voix*

Étrange procédure ! hé ! qui jamais ouit
Que d'aucunes faveurs semblables on jouit
Premier que les parents avertis y consentent ?
Ces propos indiscrets rien de bon ne me sentent.

Charilas à *Évexipe et Théane*

Sinistre impression que ne dussiez avoir,
L'oracle paternel nous venons recevoir,
Sans vantise chacun acceptable de gendre,
Autre dessein ne fit ce voyage entreprendre,
Bien sûrs que son refus ne nous éconduira ;
Que l'alliance un fruit désiré produira.
Mais notre amour, tonnerre enclos dedans la nue,
S'éclate désormais attendant sa venue ;
Un clin d'œil différé nous donne le trépas,
Cruel assassinat que ne commettez pas.

Évexipe à *Charilas*

Obscur de plus en plus, mon esprit imbécile
Ne saurait que répondre à requête incivile.

Euribiade

Belles, le voile bas, faites élection
De mettre l'Hyménée à sa perfection,
Sous l'immuable foi respectivement promise,
Sans aucun contredit, excuse, ni remise,
Ou de souffrir soudain le naufrage honteux
Qu'une beauté mérite au courage impiteux.

Théane

O terre, engloutis-moi dans ta poitrine dure,
Engloutis-moi plutôt que ma pudeur endure !

Évexipe

Hé ! mon père, où es-tu ? viens ton los secourir,
Que ces hôtes brigands veulent faire mourir.

Charilas à *Évexipe*

Moins farouche, prévien les effets de ta crainte,
L'amour que je te porte abhorre la contrainte,
Et ne s'en veut servir, fors à l'extrémité,
Quand de te plus fléchir l'espoir l'aura quitté.

Évexipe

Monstre luxurieux, ne crois que la menace
Attire mon honneur dans ta mortelle nasse ;
L'image de cent morts ne me ferait lâcher
Un bien que je conserve au monde le plus cher.

Euribiade à *Théane*

Plus jeune, montre-toi plus sage, ma Carite,
La patience tourne en fureur, qu'on irrite,
Et apprends que ton mieux sera de consentir,
Ains que la rigueur cause un tardif repentir.

Théane

Cruel, si bon te semble arrache-moi la vie,
Sa fin précédera ma chasteté ravie.

Charilas

Viens, mauvaise, je veux, **gouvernée à l'écart,**
D'un important secret ores te faire part ;
Tu rétives en vain, ma douce violence
Sous l'enseigne d'amour vaincra ta résistance. ***Il la viole***

Évexipe ***crie***

A la force, au secours, à l'aide, mes amis !

Euribiade *à Théane*

Tu vois que cela m'est par exemple permis,
Que demeurer oisif reprocherait ma flamme
D'excessife froideur.

Théane *crie*

O Dieux ! Je vous réclame,
Dieux qui, justes, voyez telle brutalité
Enfreindre en nous le droit de l'hospitalité !

Euribiade

Mainte fois Jupiter, coupable de ce crime,
Aux amants du depuis l'a rendu légitime ;
Tes imprécations ne t'empêcheront pas
Qu'ainsi comme ta sœur tu ne passes le pas. ***Il la viole***

Théane

Du moins assure-toi qu'auparavant, barbare,
Et **d'ongles et de dents Théane se prépare.**

A la force, voisins, hé ! de grâce, accourez,
Et contre ces brigands notre honneur secourez !

Évexipe, hors d'elle-même s'arrache les cheveux, frappe de la main ses seins.

Charilas (à Évexipe)

Mienne, tu ne peux plus t'en dédire, ma belle,
Ne sois donc à l'amour, ce puissant Dieu, rebelle,
Cesse de gerroyer l'or de tes blonds cheveux,

Apaise ta rancœur dessus moi, si tu veux,
J'empêcherai tes mains que ma bouche idolâtre
De ne plus attenter sur ce beau sein d'albâtre.
Ah ! tu négliges trop ma facile bonté,
Voire, et me contraindra de paraître effronté.
Évexipe *crie*
Infame ravisseur, exécration corsaire,
Mon honneur butiné, que saurais-tu pis faire ?
Achève, malheureux, achève ton forfait ;
Me souffrant plus au jour, ne le laisse imparfait ;
Traître, le désespoir armera mon courage !
Contraint de la vomir le reste de ta rage,
Ou tu m'égorgeras, ou je vais t'étouffer,
Invoquant de renfort les Dires de l'enfer. *Ils luttent*
Euribiade (à Théane)
Soupire désormais, forcène, désespère,
Mon amour furieux a perdu sa colère,
Ma fièvre soulagée a perdu son ardeur,
Mon amour a cueilli ce bouton de pudeur
Qui vers lui te rendit naguères insolente,
Et ne m'impute point la force violente :
Tu le voulus ainsi, ton superbe mépris
M'absout de ce larcin familial à Cypris.
Théane
Tigre, présumes-tu que telle félonie
Sous silence passât de la sorte impunie ?
Qu'un sacrilège rapt ne se vende bien cher
Aux auteurs qu'on ira dans leurs villes chercher ?
Que notre père et nous poursuivrons en justice ?
Plutôt que d'y manquer, l'Érèbe m'engloutisse ;
Tandis, ma chère sœur, d'une commune voix,
Faisons le voisinage accourir.
(Elles crient.)
Euribiade à *Théane*
Tu devois
Retenir l'aiguillon de ta langue, vipère ;
Sus, franchissons la peur d'un futur vitupère,

Sans pitié, sans demeure.
Théane
Inhumain, que fais-tu ? (Euribiade tue Théane.)
Euribiade à *Charilas*
Poursis, courage, un chef de l'hydre est abattu.
Charilas
Pardonne à ce destin, misérable victime.
Évexipe
Toi plutôt, l'innocence épargne magnanime. *Elle crie* :
Au meurtre, on m'assassine ! o Dieux ! ne permettez
Passer impunément de telles cruautés ! »
(Charilas tue Évexipe.)

Nous avons tenté de créer a posteriori les quelques instructions scéniques (purement techniques), qui permettent, espérons-nous, de voir clairement ce qui se passe sur la scène. C'est une étape qu'on ne peut pas sauter. « Là où les indications scéniques ne sont pas fournies d'une façon explicite, elles sont à déduire par le metteur en scène, par le lecteur, à partir de la logique du texte tout comme à partir des allusions contenues dans les dialogues. »⁵ La démarche nous paraît nécessaire dans le cas actuel, puisque la lecture du texte dramatique est fortement influencée, orientée par cette couche secondaire. Voyons que tout en remplissant leur rôle de méta-texte, comment les instructions nuancent la signification des répliques des personnages.

Vu leurs fonctions, la majorité des indications scéniques repérées sont des indications *destinatrices*.⁶ Même Racine, qui essaye de se passer de cette couche textuelle, se sent obligé de temps en temps de s'en servir. Une seule exception près, où le personnage qui parle s'adresse à plusieurs autres, dans cette scène construite sur deux relations parallèles (les couples forcés d'Euribiade-Théane et de Charilas-Évexipe), la parole est adressée à un partenaire fixe. Les événements se passent avec un décalage à peine perceptible entre les deux couples. Euribiade, en prononçant la phrase : « Tu vois que cela m'est par exemple permis » (vs 768), reproduit le crime que Charilas venait d'exécuter. Le « Au meurtre, on m'assassine ! » d'Évexipe logiquement est une phrase qu'elle crie dans l'espoir d'être sauvée par quelqu'un de l'extérieur.

⁵ ISSACHAROFF, Michael, *op. cit.* p. 813.

⁶ Nous utilisons la terminologie d'Issacharoff.

Le *comment* de la parole des personnages aussi peut être précisé par des instructions dotées de la fonction *mélodique*. Nous en avons trouvé quelques exemples qui font comprendre les réactions psychologiques des deux filles menacées. Souvent les points d'exclamation, les points d'interrogation, les interjections montrent déjà quels sont les passages où les deux filles crient de peur, de douleur, d'indignation.

Ces deux sortes d'instruction que nous venons de mentionner montrent déjà que le texte en question est plein de tension dramatique, mais ne prouvent pas assez le caractère *visuel* de l'art de Hardy. Pour les gestes, mimiques, mouvements et pour l'apparence physique de certains personnages nous trouvons aussi des précisions directes ou décodables du texte. Au début, nous avons déjà donné les éléments textuels qui servent à faire imaginer la beauté féminine selon Hardy. Dans ce passage nous sommes témoins oculaires de la destruction de cette beauté par les gestes dont la cruauté, l'agressivité ne sont pas voilées par l'auteur, quoiqu'il n'entre pas dans les détails ni du viol, ni du meurtre. L'action funeste de jeter les cadavres dans un puits n'est même pas accompagnée de dialogue, les dernières répliques de la scène nous montrent les deux jeunes hommes sur le point de fuir. Ce sont des problèmes purement théâtraux, à résoudre par le metteur en scène et les techniciens. À l'époque, les praticiens du théâtre pouvaient se fier à la volonté de leur public de « participer » à la création de certaines scènes impossibles à réaliser. Le public connaissait les codes théâtraux actuels et avait une imagination suffisante pour pouvoir faire le travail.

En guise de conclusion nous nous permettons de citer A. Kiss Attila de l'Université de Szeged, qui démontre une sorte de parallèle entre le théâtre de l'époque de la fin de la Renaissance (ses exemples sont tirés de Shakespeare) et la nôtre. Il explique ce parallélisme par le fait, commun pour les deux périodes, qu'elles sont des époques de crise dans l'histoire des sociétés européennes. La fin de la Renaissance est le moment historique où la conception médiévale du monde s'écroule, et on vit dans l'attente d'une nouvelle ère. La période où nous vivons est la crise du projet rationnel inachevé des Lumières. Comme Kiss l'explique, dans ces périodes de crise l'aptitude d'un individu à découvrir la réalité devient faible et la possibilité de représenter le monde aussi devient incertaine. Il cite Lotman qui décrit ces moments de confrontation comme des périodes de transitions où « l'activité sémiotique » s'intensifie. Le théâtre de ces périodes essaye de captiver son public avec des moyens qui le mettent dans une position de

témoin. Il constate également que cette « participation » des spectateurs dans le spectacle est assurée avant tout par le caractère visuel de ce théâtre.⁷

⁷ KISS ATTILA, Atilla, « Szó vagy kép ? Reprezentációs technikák szemiotikája a kora modern és a posztmodern drámában », in *Szó és kép*, sous la direction d'Atilla Kiss Attila et György Endre Szőnyi, Szeged, JATEPress, 2003, p. 21-33.

ÉROTISME ET LECTURE

Iona Kovács
Université de Szeged

La lecture comme aphrodisiaque ?

Selon une thèse généralement répandue, pour ne pas dire préjugé, il passe pour une évidence que la lecture des livres érotiques suscite des désirs sexuels et peut être utilisée comme une incitation à l'acte sexuel. Les représentants de cette thèse dont Jean-Marie Goulemot entre autres, avec son livre intitulé *Ces livres qu'on ne lit que d'une main...*¹ évoquent toute une série de raisons en vue de soutenir cette hypothèse, en fait répandue surtout par les auteurs, les éditeurs et les commerçants de livres érotiques, et non pas par les lecteurs. Il est indubitable que cette idée, devenue lieu commun même, fonctionne efficacement comme publicité : le futur lecteur espère en échange de l'argent qu'il verse en achetant un livre érotique avoir des expériences agréables, graveleuses si possible.² La motivation de cette auto-publicité est plus qu'évidente du côté de l'offre et de la demande également, mais le fait que les spécialistes de la littérature le prennent pour argent comptant, l'est bien moins. Suivant la logique de ce raisonnement, les descriptions de repas et de libations devraient fonctionner directement comme incitation à la consommation de mets et de boissons, et les

¹ GOULEMOT, Jean-Marie, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main : lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII^e siècle*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1991.

² Cf. ABRAMOVICI, Jean-Christophe, *Le livre interdit de Théophile de Viau à Sade*, textes choisis et présentés par Jean-Christophe Abramovici, Paris, Éd. Payot & Rivages, 1996 ; *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

restaurants devraient proposer des lectures devant leurs étalages pour multiplier le nombre de leurs clients.

Il est donc temps d'étudier la question de plus près et de séparer en un premier temps les illustrations érotiques et, en règle générale, les représentations de la sexualité par l'image (y compris les beaux-arts, le cinéma et l'internet) du discours littéraire proprement dit et de tout discours. En un deuxième temps, il faudra réexaminer le mode de fonctionnement de tout texte littéraire, indépendamment du sujet du discours. Après avoir passé en revue quelques prises de positions théoriques importantes et typiques sur la problématique (J.-C. Abramovici d'un côté et J.-M. Goulemot et d'autres de l'autre³), je tenterai de proposer une approche plus nuancée.

Suivant mon hypothèse de départ, les associations évoquées par les mots n'agissent pas directement par la lecture, et doivent être distinguées soigneusement par les autres types de représentation comme la visualité et toute forme de présentation qui fait appel plus directement aux sens. Le langage est suffisamment abstrait pour ne pas agir de la même manière que les cinq sens et la littérature a développé des techniques qui sont justement destinées à suppléer à cet effet direct. Il faut citer en premier lieu la mise en abîme comme tactique réussie, donc toutes les représentations de la lecture érotique dans les livres libertins ou pornographiques même. Cette image de l'effet direct et irrésistible de la lecture érotique est incontournable partout dans ce genre de littérature et surtout fréquente dans les œuvres qu'on peut qualifier de pornographiques (p. ex. *Thérèse philosophe* et *Le Portier des Chartreux*). Ce phénomène relèverait avant tout du fantasme et mobiliserait, dans la plupart des cas, des images fantasmatiques collectives et personnelles. Son exploitation commerciale renforce considérablement son effet supposé et trompe facilement certains observateurs. Par contre, plus on s'éloigne de la pornographie proprement dite vers la littérature libertine ou érotique, imprégnée de philosophie et d'idées abstraites, plus cet effet devient illusoire et perd de sa crédibilité. Il est vrai que les romans libertins de Claude de Crébillon ou de Marivaux sont bien moins exploitables financièrement sur le marché du livre que les ouvrages plus graveleux dont certains sont cités ci-dessus.

Il faut étudier également l'effet scandale qui agit sans lecture, uniquement par la parole et les rumeurs, par exemple dans le cas de Laclos et Sade.

³ Voir surtout : *De l'obscène et de la pornographie comme objets d'études*, recueil d'études publié sous la dir. de Jean M. Goulemot, Tours, Université de Tours, UFR des Lettres, 1999. Et de l'autre côté, ABRAMOVICI, J.-C., *Obscénité et classicisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2003.

L'exemple limite est sans aucun doute celui du marquis de Sade dont les œuvres ont exercé un effet très fort en Hongrie pendant plus d'un siècle sans les textes, puisque l'interdiction sur la publication des textes sadiens n'a été levée qu'en 1989. Dans ce cas, le fonctionnement des « textes » devait être purement fantasmagorique dans l'imaginaire collectif, sans parler maintenant des quelques connaisseurs qui lisaient les œuvres dans l'original. Mon expérience d'enseignant universitaire a montré également que la connaissance et la compréhension des *Liaisons dangereuses* n'a rien à voir avec le texte que bon nombre d'étudiants admirent sans avoir compris l'essentiel du livre, donc son succès est fantasmagorique pour l'essentiel. On pourrait citer à l'appui le livre de Pierre Bayard sur la non-lecture⁴ pour montrer que les livres érotiques existent sans être lus, voire *surtout* sans être lus dans l'imaginaire collectif, ce qui prouve que la lecture n'est pas un facteur direct ou même un facteur important dans leur fonctionnement.

L'effet de la censure et de l'interdiction sur ce genre de livres doit être interprété dans cet esprit comme une sorte de publicité bienvenue, étant donné que la supposition (fausse à mon avis) selon laquelle la lecture de tout roman, mais celle des romans libertins (érotiques, pornographiques, etc.) à plus forte raison serait immorale et minerait les bonnes mœurs⁵, contribue à répandre le préjugé sur l'effet érotique immédiat des livres scabreux et par conséquent à les faire vendre. Ainsi la « thèse » de J.-J. Rousseau (érigée en titre par Goulemot) devrait être renvoyée dans le domaine des fantasmes érotiques⁶ pour laisser la place à des réflexions d'ordre philosophique et psychanalytique sur le mode de fonctionnement et sur l'importance du texte érotique lors de la lecture.

⁴ *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éd. de Minuit, 2006.

⁵ Cf. toute la littérature et la théorie sur l'effet néfaste de la lecture sur le public, en premier lieu le livre de Georges MAY (*Le dilemme du roman au XVIII^e siècle*, étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761), par Georges May, New Haven, U.S.A., Yale university press, Paris, PUF, 1963), l'introduction de Patrick Wald Lasowski, pp. XI-XII, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, tome 1, éd. établie sous la dir. de Patrick Wald Lasowski, avec, pour ce volume, la collab. d'Alain Clerval, Jean-Pierre Dubost, Marcel Hénaf *et alii*, et l'étude détaillée de Nathalie FERRAND (*Livre et lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2002).

⁶ Avec la menace faite dans la *Préface* de sa *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761) où il évoque la perte pour toutes les jeunes filles qui oseraient lire un roman et où il ne vise pas seulement les livres licencieux, mais les romans en général : « Jamais fille chaste n'a lu de romans et j'ai mis à celui-ci un titre assez décidé pour qu'en l'ouvrant on sût à quoi s'en tenir. Celle qui, malgré ce titre, en osera lire une seule page est une fille perdue... »

L'érotisme dans la « graphosphère »

Dominique Maingueneau⁷ décrit et interprète bien le processus lors duquel l'érotisme devient un système indissociablement lié à des codes esthétiques et culturels en Occident et dans la galaxie Gutenberg. Selon lui, le tournant le plus important, avant l'apparition de l'audiovisuel et de l'internet, est évidemment l'apparition de l'imprimerie et la formation de la « graphosphère » (R. Debray). Il définit justement l'érotisme, par rapport à d'autres formes d'expression de la sexualité, notamment la pornographie, comme une forme « qui rapporte la sexualité à des codes esthétiques et à un réseau ouvert de correspondances »⁸. Dans ce sens-là, le culturel et l'intertextuel jouent un rôle décisif dans ce processus qu'il faut analyser dans le détail.

L'un de mes auteurs préférés, Casanova est inépuisable en histoires qui témoignent de ce fait. Pour ne citer brièvement qu'un exemple, je me référerai à l'épisode bien connu de Venise souvent cité comme « le quadrille de Muran » (F. Roustang) où le jeune aventurier (n'ayant que vingt-huit ans et peu d'expériences libertines) se trouve impliqué dans une aventure à quatre, avec CC., M.M. et l'amant mystérieux de cette dernière (en fait, il s'agit de Bernis). À un certain moment des rendez-vous et des échanges amoureux successifs, Casanova, débutant en affaires de libertinage, attend sa nonne bien-aimée dans le casin et, selon les instructions de M.M, passe son temps à feuilleter des gravures et des albums illustrés d'images licencieuses qu'il trouve dans la bibliothèque libertine soigneusement sélectionnée du casin luxueux :

Vers une heure de nuit, je me suis rendu au temple de mon amour, et attendant l'arrivée de l'idole, je me suis amusé à examiner les livres qui composaient une petite bibliothèque qui était dans le boudoir. Ils n'étaient pas nombreux, mais choisis. On y trouvait tout ce que les philosophes les plus sages avaient écrit contre la religion, et tout ce que les plumes les plus voluptueuses avaient écrit sur la matière, objet unique de l'amour. Livres séduisants, dont le style incendiaire force le lecteur à aller chercher la réalité, seule capable d'éteindre le feu qu'il se sent circuler dans ses veines. Outre les livres, il y avait des in-folio qui ne contenaient que des estampes lascives. Leur grand mérite consistait dans la beauté du dessin plus que dans la lubricité de l'attitude. J'ai vu les estampes du Portier des Chartreux faites en Angleterre, comme celles de Meursius ou d'Aloysia Sigea Toletana dont je

⁷ Cf. *La littérature pornographique*, Paris, A. Colin, coll. 128, 2007.

⁸ *Op. cit.*, p. 83.

n'avais jamais rien vu de plus beau. Outre cela les petits tableaux qui ornaient le cabinet étaient si bien peints que les figures paraissaient vivantes. Une heure me passa dans un instant.⁹

Dans ce passage, Casanova semble déclarer que l'effet aphrodisiaque est produit tout aussi bien par des gravures, et des lectures, mais le « témoignage » de Casanova s'insère bien dans l'auto-représentation littéraire du plaisir par la mise en abîme. Pour les images, je ne contesterai pas un certain effet, suivant toujours Casanova qui a développé par la suite toute une technique de séduction à l'aide d'albums pareils à ceux qu'il avait trouvés jadis dans le casin de Bernis. Le procédé de l'aventurier consistait à utiliser « la littérature des sens » (pour emprunter l'expression frappante d'Imre Madarász), mais surtout les estampes et gravures scabreuses à exciter des femmes qui voulaient résister à ses avances. On pourrait multiplier les exemples pris dans *Thérèse philosophe* (1748) ou dans la *Félicia ou mes fredaines*, du chevalier Andréa de Nerciat (1775), mais je me contente de me référer ici à mon étude publiée dans le catalogue de l'exposition intitulé d'après Laclos : « lectures dangereuses »¹⁰.

Pour conclure, on peut constater que, quelle que soit la vérité de l'effet, l'idée selon laquelle la lecture libertine est dangereuse, et surtout pour les femmes, est répandue et généralement admise vers le milieu du XVIII^e siècle. Les livres libertins circulent sous le manteau et dans le commerce semi-légal ou libre et ils diffusent, à tort et à travers, cette idée devenue depuis lieu commun très rarement contesté.¹¹

Après avoir proposé de faire la distinction entre parole et image, bien qu'il soit difficile de définir les limites historiques et personnelles dans la plupart des cas, et surtout rétrospectivement, en remontant le cours du temps de nos jours vers le XVIII^e siècle, je voudrais montrer que les avis des experts sont de plus en plus partagés là-dessus.¹²

⁹ CASANOVA, *Histoire de ma vie, mémoires*, suivie de textes inédits, éd. établie et présentée par Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 3 vol., 1993, vol. 1, p. 750-751.

¹⁰ OSZK [Bibliothèque nationale Széchényi, Budapest], septembre-décembre 2007.

¹¹ En dehors du livre de Jean-Marie Goulemot, cité dans la première note, cf. FERRAND, Nathalie, *Livre et lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 2002.

¹² Cf. à ce sujet, en plus des livres cités ci-dessus : *Le livre interdit, de Théophile de Viau à Sade*, textes choisis et présentés par J.-C. Abramovici, Paris, Éd. Payot & Rivages, 1996. Cf. entre autres pour cette prise de position Roger Chartier dans *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien régime*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, et le livre déjà mentionné de Nathalie Ferrand.

C'est avant tout Jean-Cristophe Abramovici qui développe une théorie intéressante sur l'évolution du seuil de tolérance de la représentabilité par la parole et par l'image. La banalisation s'est faite évidemment plus tôt par rapport au livre (donc à la parole et à l'écrit), à en juger par l'affaiblissement de la censure, et l'image suit ce phénomène avec un décalage historique considérable. L'image obscène constitue ainsi toujours un danger plus grand, ressenti et proclamé de tous les côtés (qu'il s'agisse de l'auto-publicité des auteurs ou de la censure) des livres considérés comme pornographiques. La vulgarisation illimitée des images indécentes par internet pourrait marquer une nouvelle ère dans la perception des images aussi. En tout cas, le soi-disant danger de la lecture libertine et de la contemplation des images illicites serait un phénomène historique qu'il faudrait analyser comme tel.¹³

Dans son chapitre rédigé pour *l'Histoire de la France littéraire*¹⁴, intitulé « Frontières du licite, l'obscénité », Abramovici avance une thèse selon laquelle la cohérence de la pornographie à l'âge classique est largement contextuelle¹⁵, mais il faut également prendre en considération le fait que la téléologie de cette littérature est fondamentalement différente de celle des lettres modernes. Pour certains auteurs, non seulement le but de l'écrit est d'amuser le lecteur, mais l'entreprise de susciter des désirs par les textes relevait à leurs yeux du pari impossible. Voici la prise de position claire et ferme d'Abramovici : « Parler de sexualité apparaissait même à certains anonymes comme une gageure littéraire impossible : témoins, tous les romans où le passage aux ébats amoureux est marqué par l'abandon de la prose pour le vers. »¹⁶

Pour ménager les bienséances et les conventions, ces écrivains remplaçaient donc les descriptions graveleuses du sexe par des métaphores, voir p. ex. les passages versifiés de l'île de l'amour chez Servigné (1749), où

¹³ Je suis entièrement d'accord avec Abramovici sur l'historicité de toute notion de représentabilité, notamment sur celle du texte « indécent », voir *op. cit.* p. 299, et voir toute la préface du livre cité sur le sujet. Il serait intéressant de comparer la notion historique du « représentable » au théâtre et dans la prose érotique, suivant les analyses de Gérard Dessons sur Maeterlinck, voir son livre sur ce sujet : *Maeterlinck, le théâtre du poème*, Paris, L. Teper, 2005. Il analyse bien comment des drames, considérés comme « livresques », deviennent des pièces de théâtre au XX^e siècle, voir le *Faust* de Goethe, le *Lorenzaccio* de Musset, ou tout le théâtre de Maeterlinck. Dans la littérature hongroise, on a l'exemple de *La tragédie de l'homme* de Madách.

¹⁴ *Histoire de la France littéraire*, sous la direction de Michel Prigent, Paris, Presses universitaires de France, 2006.

¹⁵ ABRAMOVICI, *op. cit.*, p. 443.

¹⁶ ABRAMOVICI, *op. cit.*, p. 444.

ils se rattachaient entièrement à une tradition de poésie licencieuse qui était admise, contrairement à la pornographie rédigée en prose. La raison principale de ces faits se trouve toutefois ailleurs et l'explication formulée toujours par Abramovici en est pour le moins surprenante :

Plus qu'enflammer, le texte infâme cherchait d'abord à divertir. On est frappé à la lecture des livres infâmes, de l'omniprésence du rire, ou plus exactement des rires : rire carnavalesque et collectif privilégié par les satires anticléricales et les pamphlets révolutionnaires ; rire accompagnant le décodage, par le lecteur lettré, d'une citation détournée ; rire complice des dialogues humoristiques entre l'écrivain et son lecteur. La littérature pornographique à l'âge classique est presque toujours parodique : héritière du principe médiéval de renversement des valeurs...¹⁷

Évidemment, cette sorte d'écrit relève d'une contre-culture, il suffit de renvoyer à Bakhtine et à son livre sur Rabelais et le rire populaire.¹⁸

Je me permets d'aborder encore brièvement une autre problématique, celle du schématisme des écrits pornographiques, en me référant cette fois-ci à l'essai de Susan Sontag sur la pornographie.¹⁹ Sontag trouve que le genre est tellement schématique en lui-même qu'il se transforme facilement en parodie et que, par conséquent, c'est la parodie qui constitue la forme par excellence qui peut rendre la pornographie consommable pour ainsi dire, sinon elle tombe dans la répétition à l'infini, donc dans l'ennui mortel. Les sceptiques sont renvoyés à comparer *Les Onze mille verges* d'Apollinaire, lecture drôle et ludique, avec *Le Portier des Chartreux*, vulgaire et monotone, et à juger par eux-mêmes, lequel des deux textes offre une lecture plus amusante.

Perspectives historiques

Les limites du pornographique sont et seront donc repensées et redéfinies à l'ère de l'internet, et on peut se demander s'il restera encore beaucoup de limites. Cela posera le problème de la transgression des tabous, une

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁹ Cf. in *Against interpretation*, in *Against interpretation and other essays*, New York-London-Toronto, etc., Anchor Books, Doubleday, 1990. Trad. hongroise : *A pornográfjáról*, in *A pusztulás képei*, traduit par Árpád Göncz, Miklós Györffy et altri, Budapest, Európa Könyvkiadó, 1972.

problématique trop complexe avec le retour des interdits dans certains milieux (comme les religions et les sectes), mais c'est un domaine où le changement est inévitable. Abramovici résume ainsi son avis :

Le texte pornographique se développerait ainsi toujours dans un entre-deux : entre les scénarios de jouissance de l'imaginaire collectif et les fantasmes individuels du scripteur, entre la représentation d'un lecteur féminin manipulé et les satisfactions des désirs narcissiques et misogynes, du lecteur réel, entre enfin le don aliénant de l'écrivain et l'aliénation qu'éprouve bien souvent tout lecteur de Sade.²⁰

Questions à reformuler

Au lieu de présupposer donc que les textes érotiques fonctionnent automatiquement comme des mécanismes à effet d'aphrodisiaque, il faut poser de vraies questions, à savoir comment agit le texte érotique sur les lecteurs et lectrices, dans quelle mesure on peut compter sur cet effet dans les circonstances historiques différentes et notamment dans les conditions modernes de la graphosphère et à l'époque de l'internet.

Pour finir, au lieu de conclure, j'aimerais citer le témoignage d'un écrivain hongrois, Sándor Márai qui raconte dans les *Confessions d'un bourgeois*²¹ que les lecteurs adolescents n'ont pas besoin d'images érotiques pour s'exciter, puisque l'un de ses amis, nommé Ödön, lui confie que lui et ses copains se masturbent passionnément chaque fois que dans un texte ils trouvent le mot *femme*. Notamment, il cite les romans de Karl May comme lecture érotique pour adolescents pour illustrer la facilité avec laquelle ils se sont procuré des plaisirs :

En effet, Ödön m'avait révélé les joies laborieuses de la masturbation que nous pratiquions ensemble, aux heures où nous étions censés apprendre nos leçons. Pour exciter notre imagination, nous recourions à des lectures aussi aphrodisiaques que les romans de Charles May. « Une femme ! » s'écriait Ödön dès que le récit mentionnait l'apparition d'une personne du sexe au cœur de la pampa où chevauchait Bas-de-Cuir et cette information hautement émoustillante nous incitait sur-le-champ à entamer une partie d'onanisme.²²

²⁰ *Le livre interdit*, Paris, Payot, Rivages, 1996, p. 299.

²¹ MÁRAI, Sándor, *Egy polgár vallomásai*, Budapest, Pantheon, 1934.

²² *Les Confessions d'un bourgeois*, Paris, A. Michel, 1993, trad. par Georges Kassai et Zéno Bianu, p. 171. Dans l'original : « ...lecketanulás ürügyén onanizáltunk, s "pikáns" olvasmányokkal izgattuk közben képzeletünket, például May Károly regényeivel. "Nó !" –

Heureuse jeunesse où tout est érotique, même la lecture...

kiáltotta Ödön, ha olvasmány közben a szerző történetében női lény bukkant föl, vagy valahol útközben, a pampán, amerre Börharsinya áthaladt ; s az izgalmas hírré onanizálni kezdtünk. »
(*Op. cit.*, p. 224.)

AMBIVALENCE ET RAVAGES DE LA SEXUALITÉ DANS *LA FILLE AUX YEUX D'OR* DE BALZAC

Zsuzsa Várhalmi
Université de Debrecen

Dans sa *Comédie humaine*, Balzac représentait avant tout le jeu des passions. Qu'il s'agisse de l'amour, de l'affection paternelle ou de l'avarice, ce qui lui importe, c'est de mettre en scène des êtres en proie aux passions dévastatrices qui décident de leurs rapports avec le monde et, en fin de compte, de leur vie. Il semble cependant évident que dans cet univers des passions, l'amour soit le plus important. Aucune créature ne peut échapper à sa puissance.

Aussi est-il question des formes les plus diverses de l'amour. En dehors de l'amour conjugal, qui est d'ailleurs assez rare dans le monde strictement réglementé de la première moitié du XIX^e siècle, et de l'adultère, phénomène presque quotidien, surtout dans le beau monde parisien, le lecteur a plus d'une fois affaire à des « amours contre nature »¹. Cela n'est point frappant si l'on tient compte de l'intention majeure de l'écrivain : s'il voulait être historien des mœurs, il était bien obligé de montrer tous les visages de la société dont il peignait la fresque. C'est ainsi que plusieurs textes de *La Comédie humaine* traitent des relations ou plutôt des inclinations « contre nature ». À cause cependant du caractère délicat, voire audacieux du sujet, Balzac prend des précautions : les personnages de ces histoires sont pratiquement toujours des étrangers. Le romancier peut tout montrer en faisant semblant de croire que tout cela ne concerne que les enfants d'autres

¹ Nous citons l'expression de Léon-François Hoffmann. Voir « Mignonne et Paquita », in *L'Année balzacienne*, 1964, p. 185.

nations. Dans cette communication, nous nous proposons de regarder de plus près l'histoire étrange d'une Espagnole et celle d'un Italien. Il est vrai que Balzac fait quelquefois allusion à des Français qui peuvent être concernés. Il suffit de penser au fameux écriteau de la pension Vauquer : « Pension bourgeoise des deux sexes et autres »². De qui s'agit-il ? C'est grâce à une allusion dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (1847) que l'on trouve une explication possible. Lors d'un interrogatoire, Carlos Herrera (connu aussi sous les noms de Vautrin ou de Jacques Collin, forçat évadé) qui doit expliquer la cause de son « affection »³ particulière pour Lucien de Rubempré, affirme être le père du jeune homme. Celui-ci l'apprend plus tard avec stupéfaction. Et, à ce point, le narrateur fait une remarque : « Ce mensonge infâme et qui l'indignait servait de paravent à une plus infâme vérité. »⁴ Il paraît donc que Vautrin a aidé Lucien à conquérir le grand monde parisien non seulement pour des raisons émotionnelles et pour pouvoir savourer la gloire de son protégé, mais aussi pour profiter d'une relation contre nature. En tout cas, faute d'affirmation directe, c'est au lecteur d'interpréter les mots elliptiques du narrateur...⁵

La Fille aux yeux d'or, une Histoire des Treize

La Fille aux yeux d'or, parue en 1834, est le troisième épisode de *l'Histoire des Treize*. Cette trilogie qui raconte les aventures de trois « dévorants », comme les appelle Balzac, met en scène un groupe de jeunes gens qui se placent hors des normes de la société, et qui semblent réaliser l'alliance parfaite de « un pour tous, tous pour un ». Ce sont des figures légendaires, des « hommes d'élite »⁶ qui règnent de manière invisible sur un Paris dévoué à la quête de l'or et du plaisir, dans une « société fausse et mesquine »⁷. Chaque récit de la trilogie raconte une histoire d'amour. *La*

² *Le Père Goriot*, in *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, tome II, 1951, p. 849.

³ *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., tome V, 1952, p. 966.

⁴ *Op. cit.*, p. 991.

⁵ Il existe, par exemple, des interprétations pour ainsi dire nettes de cette problématique. Nous évoquons, à titre d'exemple, l'opinion sans équivoque de Philippe Berthier qui, sans citer des passages pour soutenir sa constatation, affirme que « Vautrin, si dévoué, couche avec Lucien ». Voir BERTHIER, Philippe, Notice à *Une passion dans le désert*, in BALZAC, *Nouvelles*, Paris, GF Flammarion, 2005, p. 132.

⁶ *Histoire des Treize*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., tome V, 1952, p. 11.

⁷ *Op. cit.*, p. 15.

Fille aux yeux d'or évoque l'histoire de deux passions cruelles, de deux folies des sens et d'une vengeance sanglante. Malgré le titre, le protagoniste est l'une des figures emblématiques de *La Comédie humaine* : le jeune Henri de Marsay, le roi des dandys. Le lecteur le croise ici et là aux salons et théâtres parisiens évoqués par les textes balzaciens. Mais il ne reverra plus jamais ce visage quasi vulnérable du jeune homme que lui dévoile *La Fille aux yeux d'or*.

De Marsay est le roi des dandys et, en même temps, membre de la ligue des Treize. Voilà ce qui explique son aventure avec la pauvre fille aux yeux d'or. Il incarne l'idéal balzacien : c'est un bel aristocrate riche qui, en vrai dandy, ne suit pas la mode, mais la crée. En se considérant comme un être supérieur, il se permet de violer toute règle. Rien ne peut l'empêcher de satisfaire à ses caprices. La conquête de la plus belle fille qu'il ait jamais vue en est un. Voilà un défi digne de sa force. Le monde des dandys est celui des apparences : avant d'être, il faut paraître... Aussi ne s'agit-il pas là de vrais sentiments, de désirs sincères. Le destin de la fille est donc de ne jamais connaître l'amour partagé.

Une passion dans le boudoir

Henri de Marsay n'aspire qu'à l'expérience d'une jouissance exotique qu'il n'a jamais goûtée auparavant. Il est vrai que lorsque le jeune homme et la jeune fille s'aperçoivent pour la première fois aux Tuileries, un effet spécial se produit, un effet auquel Balzac s'intéressait beaucoup : le magnétisme animal qui joue un rôle particulièrement important dans *Une passion dans le désert* (1830), cette aventure extraordinaire d'un jeune soldat provençal avec une panthère. *La Fille aux yeux d'or* peut être considérée comme la réécriture de ce récit peu ordinaire de Balzac, publié quatre ans plus tôt⁸.

Malgré cette force qui paraît surnaturelle et qui fait comprendre à Paquita aussi bien qu'à Henri qu'ils ont rencontré leur idéal, de Marsay ne vise qu'à

⁸ De nombreuses ressemblances relient ces deux histoires d'amour, entre autres, le magnétisme animal, cette force mystérieuse qui préoccupait tellement notre auteur. C'est ce phénomène surnaturel qui lance les événements dans les deux cas. Paquita, la fille aux yeux d'or et Henri sont accablés, ils se regardent et comprennent tout d'un coup que leur sort est de s'aimer. Le jeune Provençal doit sa survie à cette force qui lui permet de s'approcher de la bête redoutable et de la séduire. Le parallèle le plus évident qui relie les deux textes c'est la figure de l'héroïne, la femme-panthère : Paquita, la jeune fille et Mignonne, la panthère sont des doubles.

posséder cette fille, source de jouissances asiatiques auxquelles aspire chacun des Treize. Dans le Paris de l'or et du plaisir, aucune place pour de vrais sentiments. Le grand tableau dantesque du début de *La Fille aux yeux d'or* peint une image sombre de l'esprit de la capitale française. Le bonheur est absent dans ce lieu damné. Aussi faut-il y créer un coin isolé de tout pour échapper à ce monde superficiel. C'est ce qu'a fait l'amant mystérieux de Paquita Valdès en construisant un boudoir caché au sein de l'hôtel San-Réal.

L'histoire se déroule, ici aussi, comme dans *Une passion dans le désert*, dans un lieu clos, comme s'il était nécessaire de quitter ce Paris égoïste et dévorant pour goûter le vrai bonheur. Bonheur ? Non, ce n'est pas de bonheur qu'il s'agit.

Démasquer l'androgynie

C'est plutôt à des rites d'initiation qu'a affaire le lecteur. Le soldat brute d'*Une passion dans le désert* goûte l'infini au sein du désert africain, grâce à son aventure avec la jeune panthère. Dans *La Fille aux yeux d'or*, le conflit essentiel ne se trouve pas entre l'amour lesbien et l'amour hétérosexuel : il s'agit bien plutôt de démasquer l'androgynie que forment le séducteur et l'amante de Paquita. Henri et Mariquita ne se reconnaissent que dans la scène finale et c'est alors qu'ils comprennent les motifs de l'infidélité apparente de la jeune fille que leur orgueil et leur jalousie ont condamnée à mort.

Le luxe et la cruauté de la retraite secrète, construite pour l'amour en plein Paris, témoignent d'une folle jalousie. La marquise de San-Réal, la maîtresse absolue de la fille aux yeux d'or, a créé un espace hermétiquement clos pour séquestrer son amante. Paquita ne connaît pas de jeune homme jusqu'au jour où elle aperçoit le roi des dandys, cet être orgueilleux et cruel dont le cœur semble fermé pour toujours. La fille aux yeux d'or souffre d'une solitude encore plus cruelle que celle des femmes des harems. Rappelons ici la fonction hautement symbolique des couleurs dans ce boudoir luxueux. Le rouge, signe de la passion et de l'amour y rencontre le blanc, symbole de l'innocence. Ce contraste des couleurs reflète l'ambiguïté de la sexualité de Paquita : « si la *Fille aux yeux d'or* était vierge, elle n'était certes pas innocente »⁹.

Voilà l'un des signes qui amène Henri à se douter qu'il ne s'agit pas ici d'un rival, mais d'une rivale. Au début, il pense au marquis de San-Réal,

⁹ *La Fille aux yeux d'or*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., tome V, 1952, p. 305.

mais il commence à soupçonner que c'est la marquise. Pour Henri, il ne s'agit que d'un défi, d'un combat pour la possession de la jeune fille, bref, d'une entreprise qui lui promet un amusement jusque-là inconnu dont l'attrait est encore augmenté par la menace que promet l'invincible pouvoir féminin et dont la seule idée rend la pauvre fille glacée de terreur.

Lors de leur deuxième entrevue, Paquita demande à Henri de mettre une robe : elle le déguise en femme. D'abord, il ne se doute de rien, il ne découvre la vérité que quelques heures plus tard : il a été pris pour une autre. Blessé dans son amour propre, Henri décide d'aller voir la jeune fille encore une fois pour démasquer son adversaire, ce fantôme sans visage. Lors de cette troisième entrevue, il finit par comprendre que tout en possédant le corps de la fille aux yeux d'or, il n'aura jamais son âme, captive d'une puissance obscure. Au moment de l'extase, la pauvre créature, prisonnière de cet « infernal génie »¹⁰, crie un nom, le nom de celle dont elle est l'esclave : Mariquita.

Le lecteur a déjà compris : le triangle amoureux se compose d'un homme et de deux femmes. Henri aussi le sait déjà. Il doit cependant retourner encore une fois dans ce boudoir meublé à l'orientale pour se venger de la jeune fille, croit-il, pour connaître sa rivale qui n'est autre que son double féminin, apprend-on. Paquita est déjà morte au moment où le frère et la sœur, de Marsay et la marquise, se regardant et se reconnaissant, finissent par comprendre la fidélité curieuse de la fille aux yeux d'or : tout en aimant deux personnes, elle n'a aimé qu'une seule, « elle est fidèle au sang »¹¹. Le texte implique plusieurs indices qui préparent cette reconnaissance et qui produisent un effet magnétique sur Paquita : quand elle aperçoit le double masculin de sa maîtresse, elle est frappée par la silhouette, le visage aimés, mais cette fois dans le corps d'un homme, un de ces anges qu'on lui a appris à haïr. Ensuite, elle découvre la ressemblance entre la voix et l'ardeur de la passion d'Henri et celles de la marquise. Le même être dans deux corps. Deux côtés de l'amour charnel desquels la fille aux yeux d'or voudrait choisir celui de l'homme. Mais elle n'a pas le choix...

Paquita, dont le sang couvre les fines étoffes blanches du boudoir, est cruellement massacrée. Le sang, qui relie ses amants, le frère et la sœur, est aussi son traître. Elle doit mourir, parce que l'amour de l'homme l'a changée. C'est ce que réalise la marquise qui la met à mort en lui disant :

¹⁰ *Op. cit.*, p. 314.

¹¹ *Op. cit.*, p. 322.

« Pour le sang que tu lui as donné, tu me dois tout le tien ! »¹² Or, c'est aussi le sang qui empêche Henri de se venger de sa rivale. En entrant dans l'hôtel San-Réal, il se promet de la livrer à la justice au cas où, sa vengeance accomplie, il ne lui restera rien à faire. Mais la loyauté fraternelle triomphe : le dandy égoïste est prêt à aider sa sœur retrouvée à se débarrasser des traces du massacre cruel.

La tentation de l'infini

Emportée par la folie, la marquise ne se rend compte de l'innocence de Paquita qu'après avoir accompli sa vengeance sanglante. En tuant celle qu'elle adorait depuis de longues années, elle se tue elle-même. Sa mort est symbolique : elle se retire dans un couvent, quitte le monde pour toujours, car, comme elle le dit : « rien ne console d'avoir perdu ce qui nous a paru être l'infini »¹³.

L'amour est la quête de l'infini. C'est ce dont témoigne le récit-pair de *La Fille aux yeux d'or*, intitulé *Une passion dans le désert*. Le héros de cette histoire comprend que l'océan sans bornes est imprégné par la présence de Dieu, c'est donc là qu'il est possible de trouver l'infini auquel aspire l'homme. On peut y accéder soit par la foi soit par l'amour : dans les deux cas, c'est le côté divin de l'homme qui se manifeste.

L'expérience de Mariquita peut ainsi être mise en parallèle avec celle du Provençal : c'est en perdant l'objet de leur amour qu'ils comprennent la puissance de Dieu. Le soldat, une espèce de brute, se rend compte des émotions qu'il n'a jamais connues auparavant : non seulement il découvre la beauté du désert africain, mais il devine aussi l'existence des choses transcendantes qu'il essaie de formuler en bégayant : « Dans le désert [...], il y a tout, et il n'y a rien... [...] c'est Dieu sans les hommes. »¹⁴

C'est ce que la marquise veut créer autour d'elle, à Paris, en construisant le boudoir, en séquestrant son trésor, sa fille aux yeux d'or : loin de la poursuite insensée de l'or et du plaisir que mène ce Paris maudit, elle réussit à aménager un coin plus intime que ne l'est l'oasis du Provençal dans le désert égyptien. Après avoir perdu son amour, elle comprend de ne pouvoir retrouver l'infini que par la foi, elle choisit donc le couvent, ce dernier refuge des abandonnées.

¹² *Op. cit.*, p. 321.

¹³ *Op. cit.*, p. 323.

¹⁴ *Une passion dans le désert*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., tome VII, 1955, p. 1084.

Quant à Henri, ce dandy sans cœur n'est point touché par les émotions qu'il éveille dans cette créature parfaite. Bien que la fille aux yeux d'or réponde « à cette passion que sentent tous les hommes vraiment grands pour l'infini »¹⁵, Henri semble ne plus s'y intéresser. Lors de leur troisième rendez-vous, de Marsay a l'impression d'avoir trouvé l'être idéal et son cœur depuis longtemps renfermé s'ouvre de nouveau. Peut-être pourrait-il enfin renier sa froideur et son égoïsme... Mais à ce moment-là, le cri de Paquita brise sa sensibilité éveillée. Sa tendresse est définitivement vaincue par un désir de vengeance, par son amour propre blessé.

Pour comprendre la motivation du comportement d'Henri, il ne suffit pas de savoir qu'il est dandy et membre de la mystérieuse ligue des Treize. Comment et pourquoi un jeune homme de vingt-deux ans peut-il avoir l'âme et le cœur secs d'un vieillard ? D'autres textes de *La Comédie humaine* font allusion au premier grand amour d'Henri qui lui a brisé le cœur et qui l'a rendu tel que le lecteur le connaît : cynique et égoïste. Il n'est pas seul à avoir cette expérience sinistre. Dans ce qui suit, nous évoquerons l'histoire d'une désillusion meurtrière pour un autre héros.

Il s'agit de *Sarrasine* (1830) qui raconte l'histoire d'un autre amour contre nature. Sarrasine, le jeune sculpteur doué va à Rome pour découvrir la culture antique, mais, en dehors de la sculpture, il y est ensorcelé par un autre art : la musique. Il tombe amoureux d'une jeune cantatrice appelée Zambinella qui, à ses yeux, incarne la perfection de la beauté féminine qu'il n'a trouvée jusque-là que d'une façon éparpillée : convaincu de l'inexistence de cette beauté parfaite, il a essayé de la représenter en empruntant les yeux à telle femme, la bouche à une autre, les bras à une troisième et ainsi de suite. Mais, au théâtre de Rome, il croit apercevoir l'idéal que ni l'homme, ni l'artiste n'espéraient plus retrouver. L'amour que cette belle créature éveille en lui est aussi fort qu'en découvrant qu'il était dupe d'une plaisanterie cruelle, il perd tout espoir et dans l'amour et dans l'art. Il veut détruire la statue qui garde les formes parfaites d'un être trompeur : aucune femme n'aura plus jamais de pouvoir sur lui, car il pensera toujours à celle qui n'a jamais existé, mais que ni le cœur de l'homme, ni les yeux de l'artiste ne pourront jamais oublier.

Dans ce récit, il s'agit également d'une inclination contre nature, puisque le sculpteur croit retrouver son idéal dans quelqu'un qui n'est qu'un homme castré. Voilà un curieux parallèle avec *La Fille aux yeux d'or* : avant que Sarrasine ne s'en rende compte, le lecteur comprend déjà qu'en fait, il s'agit

¹⁵ *La Fille aux yeux d'or*, éd. cit., p. 315.

d'un homme ; dans le Vatican du XVIII^e siècle, aucune femme n'avait le droit d'entrer en scène. Il y a encore un autre parallèle entre les deux récits : la Zambinella et Paquita sont toutes les deux en proie aux passions d'autrui sans avoir l'espoir de les goûter. Un cri désespéré de la cantatrice explique son destin : « Je suis une créature maudite, condamnée à comprendre le bonheur, à le sentir, à le désirer, et, comme tant d'autres, forcée à le voir me fuir à toute heure. »¹⁶ C'est aussi le destin de la fille aux yeux d'or, réduite à une vie végétative dans sa cage d'or couverte de velours.

La mécanique amoureuse

La Fille aux yeux d'or renvoie également à des récits dits artistes de Balzac. Nous venons de voir *Sarrasine*, et aussi évoquons-nous *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1832), car, dans les deux cas, derrière la tentative de créer l'œuvre d'art parfaite, il s'agit de la quête de la beauté idéale et de la femme parfaite. Frenhofer et Sarrasine, après leur échec de saisir la perfection, doivent mourir. Il ne leur reste que la mort, parce que, pour citer encore une fois les paroles désespérées et pleines de sagesse de la marquise de San-Réal, « rien ne console d'avoir perdu ce qui nous a paru être l'infini »¹⁷. Dans ces récits, la quête de l'infini et de la beauté absolue (toutes les deux de nature divine) est une passion. C'est ce que prouve le cas de Frenhofer, peintre de grand talent, qui anéantit peu à peu son chef-d'œuvre en ne cessant de le corriger, et qui finit par détruire sa création, son amante éternelle avant de se suicider. L'artiste, paraît-il, doit mourir au moment où il se rend compte de la vanité de ses efforts, de l'impossibilité de retrouver et de représenter l'idéal.

Ce qui relie ces curieuses histoires d'amour à celle de *La Fille aux yeux d'or*, c'est la manière dont elles considèrent la femme. Pour Frenhofer, Poussin et Sarrasine, la femme n'est qu'un « objet » que l'artiste vise à représenter d'une façon sublime. De plus, la femme constitue à leurs yeux un objet sans âme et sans volonté, enfin, une silhouette à saisir que l'artiste peut même couper en petits morceaux pour n'en prendre que certaines parties du corps afin de créer l'être parfait. Poussin, le jeune peintre du *Chef-d'œuvre inconnu*, sacrifie son amour pour la belle Gillette afin de pouvoir jeter un coup d'œil sur l'idéal réalisé par le maître Frenhofer. Gillette n'est alors

¹⁶ *Sarrasine*, in *La Comédie humaine*, éd. cit., tome VI, 1950, p. 104.

¹⁷ *La Fille aux yeux d'or*, éd. cit., p. 323.

qu'un simple objet, une marchandise qui permet à son propriétaire d'acheter quelque chose de plus précieux.¹⁸

Paquita est aussi un objet aux yeux de ses amants. Un objet de valeur, l'unique source de l'or et du plaisir qui puisse encore ranimer leurs sens rassasiés. Bien que la fille aux yeux d'or, cette esclave se sente parfois reine puisqu'elle est aimée, la marquise la prend pour sa propriété. C'est pourquoi elle l'a privée de l'éducation, de la compagnie des autres, bref, de la liberté. Et c'est pourquoi, après avoir découvert son infidélité, elle la massacre cruellement sans craindre la justice, puisque la fille aux yeux d'or, tout comme sa mère, une esclave géorgienne, « est d'un pays où les femmes ne sont pas des êtres, mais des choses dont on fait ce qu'on veut, que l'on vend, que l'on achète, que l'on tue, enfin dont on se sert pour ses caprices, comme vous vous servez de vos meubles »¹⁹, explique-t-elle à son frère qui ne s'en étonne pas du tout, car lui aussi, il se sert des femmes – et d'ailleurs des hommes – d'une manière pareille.

Henri de Marsay se sert de la fille aux yeux d'or, de cette « plus riche organisation que la nature se fût complu à composer pour l'amour »²⁰, afin de connaître des voluptés orientales. Il l'utilise à des fins purement sexuelles, et c'est justement ce qu'elle lui propose, car la pauvre créature enfermée dès son premier âge, ne sait rien d'autre que donner des plaisirs, que se donner à qui la veut. Vendue par sa mère, elle n'a appris qu'à servir, et toute son existence est là, comme l'affirme elle-même : « Si tu le veux, prends-moi comme un jouet, mais laisse-moi près de toi jusqu'à ce que tu ne me brises »²¹.

Une gamme d'amours

La Comédie humaine présente toute une gamme d'amours, de l'amour spirituel, incarné par Henriette de Mortsau, l'héroïne du *Lys dans la vallée* (c'est-à-dire l'amour terrestre le plus pur, proche de celui de Séraphita), via les amours secrets ou connus des salons parisiens jusqu'à la pure sexualité qui transforme la femme en objet sexuel. Voilà le chemin qui conduit le lecteur de l'absence de la sexualité à son omniprésence. Pour Balzac, hanté

¹⁸ C'est après une longue lutte opposant l'artiste et l'amoureux dans son âme que le jeune peintre, pris par une fièvre d'apprendre, décide de passer marché avec Frenhofer.

¹⁹ *La Fille aux yeux d'or*, éd. cit., p. 322.

²⁰ *Op. cit.*, p. 296.

²¹ *Op. cit.*, p. 314.

par toutes les passions de la condition humaine, l'amour, paraît-il, était la passion par excellence.

Ce qui rend encore plus intéressants les récits balzaciens évoquant une passion contre nature, c'est qu'ils restent elliptiques. C'est le cas, par exemple, d'*Une passion dans le désert* où la relation ambivalente qui lie le soldat à sa panthère implique quelques éléments de l'amour liant un homme à une femme, mais elle ressemble également à celle qui naît entre l'homme et son animal domestique quelque féminin qu'il soit. Ces textes sont tissés d'allusions fines qui donnent libre champ à l'imagination et suscitent des interprétations différentes²².

²² Encore une fois, nous citons l'avis de Philippe Berthier selon lequel il est vain de « se rassurer en feignant de croire que les jeux du Provençal et de sa panthère [...] ne franchissent pas les bornes de la décence. » Voir BERTHIER, Philippe, *op. cit.*, p. 132.

**« SOULEVER UN COIN DU VOILE D'ISIS » : QUÊTE
ÉROTIQUE ET MYSTIQUE DANS LE *VOYAGE EN
ORIENT* DE GÉRARD DE NERVAL**

Enikő Farkas
Université de Debrecen

Mélancolie et désir se confondent tout au long du *Voyage en Orient*. La femme, objet de ce désir, construit toute la poétique du récit ; à sa rencontre se mêlent inéluctablement les figures mythologiques des lectures qui ont bercé l'auteur de *Sylvie*. Tantôt le narrateur se laisse emporter par son récit – voluptueusement, sans sourciller –, tantôt il accepte avec tristesse que la femme qu'il cherche n'est pas là, mais ailleurs, au-delà des terres qui l'ont vu naître et au-delà des contrées où le conduisent ses pérégrinations.

Car derrière le *Voyage en Orient* se dessine sans doute une posture amoureuse – une relation à la femme complexe, inaboutie. Nerval donne à son voyage littéraire l'aspect d'une quête de la femme : quête à la fois mystique et érotique.¹ L'Orient, pour reprendre la formule de Michel Jeanneret, est la terre où se noue le destin humain : berceau de la foi et source du savoir, contrée spirituelle par excellence.² À cela il faut bien évidemment ajouter qu'au XIX^e siècle, l'Orient était considéré par les Occidentaux comme le lieu suprême de la sensualité et de la volupté – conception héritée du XVIII^e siècle ; on pense notamment aux *Lettres persanes* de Montesquieu et au roman libertin, en somme à toute une tradition littéraire à la source d'une certaine sensibilité romantique.

¹ BONY, Jacques, *Le récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 210.

² Voir la couverture de l'édition du *Voyage en Orient* par Michel Jeanneret, parue en 1980 chez Garnier Flammarion.

Ceci explique pourquoi le narrateur du *Voyage* s'efforce de retrouver en Orient le paradis terrestre que lui ont fait miroiter ses lectures. Pour preuve : il va jusqu'à se comparer au capitaine Cook « qui rêvait des îles inconnues et parfumées, et [qui] finissait par aborder un soir dans ces retraites du pur amour et de l'éternelle beauté. »³ Dans l'éden imaginé par Nerval, les femmes réunissent en elles l'amour sensuel et spirituel, et incarnent ainsi l'idéal du voyageur et l'idéal d'une époque. Cette femme exceptionnelle, on ne peut la trouver qu'en Orient car, écrit Nerval, « avec toute la puissance de séduction, de ruse, de persévérance et de persuasion que le ciel lui a départie, la femme de nos pays est socialement l'égale de l'homme, c'est plus qu'il n'en faut pour que ce dernier soit toujours à coup sûr vaincu. »⁴

La quête de Nerval se poursuit sur plus de 600 pages difficiles, sinon impossibles à enfermer dans un genre ou dans un autre. Le *Voyage* est, en effet, un texte hybride. À la fois journal de voyage adressé à un ami, reportage ethnographique, confessions intimes et récit de rêve, le livre est constitué de quatre sections. La première section intitulée « Vers l'Orient », retrace les souvenirs d'un voyage officieux à Vienne en 1839 et 1840, tandis que les trois dernières sections (intitulées tour à tour « Les Femmes du Caire », « Druses et Maronites » et « Les Nuits du Ramazan ») évoquent le grand voyage que Nerval a fait en 1843 au Proche-Orient. Il s'agit des voyages mi-réels, mi-inventés, la totalité de l'œuvre mêlant expériences personnelles, celles vécues par les connaissances de l'auteur et souvenirs de lecture. Le narrateur nous relate trois étapes majeures : aventures galantes à Vienne sous le signe de Casanova et de Don Juan, recherche d'une compagne officielle au Caire, et projet de mariage avec la fille d'un cheik druse au Liban.

Comme nous l'avons mentionné plus haut, érotisme et spiritualité se mêlent inextricablement dans le *Voyage*. Les premiers épisodes, dont l'intrigue se joue en Suisse, en Allemagne et en Autriche, mettent l'accent essentiellement sur l'érotisme. En Suisse, le narrateur admire « les traits réguliers » et la « finesse éclatante » des Genevoises en imaginant que leurs « bas bleus [cachent] de fort belles jambes »⁵. À Berne, le voyageur évoque un chapitre des *Mémoires* de Casanova, dans lequel le chevalier de Seingalt raconte une aventure galante qui a pour cadre les bains de la ville suisse. Selon le témoignage de cet écrivain rompu à l'art de la séduction et de la mystification, le voyageur y est servi par « des baigneuses nues, choisies

³ NERVAL, Gérard de, *op. cit.*, Paris, Garnier-Flammarion, 1980, t. I, p. 85.

⁴ NERVAL, G. de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. II, pp. 41-42.

⁵ *Ibid.*, t. I, p. 60.

parmi les filles du canton les plus innocentes [qui] ne quittent point l'eau par pudeur, n'ayant pas d'autre voile, mais [qui] folâtraient autour de vous comme des naïades de Rubens ».⁶

Arrivé dans la capitale autrichienne, le narrateur fait de nouveau allusion à Casanova, tout en s'attribuant, à l'instar de celui-ci, un rôle de séducteur irrésistible : « Hier au soir, me trouvant désœuvré dans ce théâtre [...], j'ai songé à recommencer ce rôle de Casanova, déjà assez bien entamé l'avant-veille ».⁷ Un peu plus loin dans le texte, le voyageur se compare à don Juan :

« Cette atmosphère de beauté, de grâce, d'amour, a quelque chose d'enivrant : on perd la tête, on soupire, on est amoureux fou, non d'une, mais de toutes ces femmes à la fois. *L'odor di femina* est partout dans l'air, et on l'aspire de loin comme don Juan ».⁸

C'est à Vienne, dans cette atmosphère galante que Gérard fait la connaissance de Catarina Colassa ou Katty. Catarina est d'origine vénitienne, et le narrateur écrit à son correspondant que « c'est une beauté de celles que nous avons tant de fois rêvées, – la femme idéale des tableaux de l'école italienne, la Vénitienne de Gozzi, *bionda e grassota* [...] ».⁹¹⁰ Catarina est la première femme rencontrée par le narrateur qui semble fusionner en elle rêve et réalité. Mais cette femme nocturne, aperçue dans un théâtre de Vienne, disparaît avec le jour, et Gérard la cherchera en vain. « Mon Iliade commence à tourner à l'Odyssée »¹¹, écrit-il. Après une succession d'aventures galantes qui se révèlent toutes aussi décevantes que

⁶ *Ibid.*, p. 68. Le chapitre est très atténué par Nerval. Cf. CASANOVA, *Mémoires*, Paris, Gallimard, texte présenté et annoté par Robert Abirached et Elio Zorzi ; préf. de Gérard Bauër, t. II, chap. XIX, pp. 456-459.

⁷ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 91.

⁸ *Ibid.*, t. I, p. 93.

⁹ Nerval oublie un « t » de l'adjectif italien *grassotta*. Dans une lettre de janvier 1840, Gautier, l'auteur de *La Toison d'or*, répond à une lettre de Nerval, qui n'a pas été conservée : « Enfin tu as trouvé le blond, ce blond au pourchas duquel nous avons bu tant de chopes de bière », c'est-à-dire lors de leur voyage en Belgique. Nerval traduit ici sa hantise d'un type féminin, celui que représenta un moment pour lui Jenny Colon. À propos de l'actrice, Gautier avait écrit dans *Les Belles Femmes de Paris* (1839) : « Elle se rapproche plus du type *biondo e grassotto* célébré par Gozzi [que du type des femmes de Rubens] ». L'expression est employée par Carlo Gozzi dans ses *Memorie inutili*, publiés à la fin du XVIII^e siècle. On peut penser que Nerval ou Gautier l'a trouvée dans les *Lettres d'un voyageur* de George Sand (1837) qui notait : « le pur sang insulaire des lagunes produit le type que décrit ainsi Gozzi : *Bianco, biondo e grassotto* ». (Notes de Jean Guillaume et de Claude Pichois, *Voyage en Orient*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1984, t. II, p. 1424.)

¹⁰ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 86.

¹¹ *Ibid.*, t. I, p. 88.

l'histoire de Katty, le voyageur quitte la capitale autrichienne dans le but de poursuivre son idéal en Grèce, haut lieu où spiritualité et mythologie se confondent.

Pendant la traversée de l'Adriatique, enthousiaste, il cite Madame de Staël : « Au-delà de cette mer, disait Corinne en se tournant vers l'Adriatique, il y a la Grèce... Cette idée ne suffit-elle pas pour émouvoir ? »¹² Mais à Cythère, « l'île de Vénus aux rochers de porphyre »¹³, il est brusquement ramené à la réalité car, au lieu des pèlerins de Watteau, il n'aperçoit qu'un chasseur et des soldats écossais. Le voyageur ne peut se résigner à accepter qu'il ne reste que des ruines de l'ancienne gloire de l'île. Aussi, il s'efforcera d'évoquer les cultes voués à Vénus à l'aide de ses lectures, dont une nouvelle de Charles Nodier intitulée *Franciscus Columna* (1844). Le récit raconte l'histoire d'un amour impossible, dans l'Italie du XV^e siècle, et s'inscrit d'emblée sous le parrainage de la Vénus-Uranie, la Vénus céleste. C'est la Vénus-Uranie qui règne sur le rivage de Cythère, d'où le narrateur repart en quête du féminin céleste car les conditions se trouvent réunies pour rechercher la jeune femme qui sera pour lui la médiatrice entre la terre et le ciel. La suite du parcours nervalien, en Égypte et au Liban, se déroule ainsi tout entière sous le signe de l'amour mystique et du voile qu'il faut voir tomber pour accéder au monde idéal des rêves.¹⁴

Car, écrit Nerval, « l'Égypte, grave et pieuse, est toujours le pays des énigmes et des mystères [...] et le Caire est la ville du Levant où les femmes sont encore le plus hermétiquement voilées »¹⁵. Le motif du voile va devenir dès lors un *leitmotiv* du *Voyage en Orient*, et le narrateur fera tout pour ôter ces morceaux de tissu qui lui interdisent la vue des visages féminins.¹⁶ La nuit de son arrivée, Gérard se réveille au bruit d'un mariage, et aperçoit la nouvelle épouse « qui s'avance sous son voile à plis droits dont l'étoffe

¹² La citation est imprécise. Cf. MADAME DE STAËL, *Corinne ou l'Italie*, Paris, Édition des Femmes, 1979, p. 148 : « Du côté de ses nuages, dit Corinne, il y a la Grèce ; cette idée ne suffit-elle pas pour émouvoir ? »

¹³ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 119.

¹⁴ BRIX, Michel, « Nerval et les anamorphoses de l'Orient », in « *Clartés d'Orient* » : *Nerval, ailleurs*, Actes du colloque organisé en juin 2002 à l'Université Paris VIII et au Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et de Claude Mouchard, Paris, Édition de Laurence Teper, 2004, p. 174.

¹⁵ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 149.

¹⁶ BRIX, Michel, « Nerval et les anamorphoses de l'Orient », in « *Clartés d'Orient* » : *Nerval, ailleurs*, éd. cit., p. 174.

assez légère [lui permet de] voir sans être vue »¹⁷. Quelques jours plus tard, à l'hôtel Domergue où il est hébergé, le narrateur fait la connaissance d'un peintre français. Celui-ci lui raconte qu'il amène dans son atelier « des marchandes d'oranges et de cannes à sucre de la ville qui veulent bien lui servir de *modèles* [et qui] se décident sans difficulté à laisser étudier les formes des principales races de l'Égypte »¹⁸. Mais, comme pour prévenir son interlocuteur de la tâche ardue qui l'attend, l'artiste y ajoute que « la plupart tiennent à conserver leur figure voilée ; c'est là le dernier refuge de la pudeur orientale »¹⁹.

L'excitation qui anime le voyageur à l'idée d'ôter, coûte que coûte, un coin du voile féminin engendre une intrigue romanesque où le sérieux le dispute au burlesque. Dans le quartier arabe de la ville, par exemple, il rencontre deux femmes au rire éclatant qu'il poursuivra jusqu'au bazar, et ce dans le seul espoir de voir leur visage. Arrivé « sous une voûte à l'aspect grandiose »²⁰, parmi les marchands d'étoffes, il jubile intérieurement, tout en citant un personnage des *Mille et Une Nuits*, Breddedin, le jeune commerçant de Bagdad²¹: « Laissez-moi voir votre visage pour prix de cette étoffe à fleurs d'or, et je me trouverai payé avec usure ! »²² Hélas, les deux femmes mystérieuses s'avèrent être des Françaises ! Plus tard, dans un café du quartier français, les almées (chanteuses et danseuses orientales) que le narrateur regarde danser sans voile, engendrent chez lui une plus cruelle déception encore, et pour cause : elles se révèlent être des hommes. La déception du narrateur est d'autant plus grande qu'« il y a peu d'années, les danseuses parcouraient librement la ville, animaient les fêtes publiques et faisaient les délices des casinos et des cafés »²³. Désormais, ce ne sont que les danseurs mâles qui sont autorisés par la sévère morale musulmane à pratiquer la danse au Caire.

C'est à cause de ces mêmes règles et de cette même morale que le voyageur sera contraint de trouver une épouse pour pouvoir vivre dans une maison de la ville, car les hommes célibataires sont mal vus en Égypte. Consolation de taille : l'obligation du mariage permettra néanmoins au

¹⁷ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 155.

¹⁸ NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. I, p. 161.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ NERVAL, Gérard de, *op. cit.*, t. I, p. 176.

²¹ Voir *Les Mille et Une Nuits*, traduction d'Antoine Galland, présentation par Jean-Paul Sermain et Aboubakr Chraïbi, Paris, Garnier Flammarion, 2004, p. 371.

²² NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 176.

²³ NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. I, p. 201.

narrateur de faire ôter les voiles des femmes, car autrement « comment deviner si elles sont belles ? »²⁴ Gérard aura donc recours au *wékil*, sorte d'ambassadeur « chargé de s'entendre avec les parents des filles à marier »²⁵. Le *wékil* lui présente des jeunes filles coptes, qui apparaissent devant lui le visage découvert, et qui ont parfois « la mine et le port d'une jeune reine éclore au pays du matin²⁶ »²⁷, mais le narrateur ne se mariera pas pour autant. Il achètera plutôt une esclave prénommée Zeynab, dont « l'œil en amande [et] la paupière oblique »²⁸ trahissent ses origines javanaises. Désormais, Gérard pourra enlever le voile de Zeynab quand il le voudra, ce qui lui permettra d'admirer la jeune femme à son gré.

Ce désir de dévoilement a des connotations religieuses indéniables.²⁹ Le soir de son arrivée au Caire, devant l'obstacle des voiles qui cachent non seulement les visages féminins, mais, en quelque sorte, la beauté de la ville elle-même, il décide d'être patient : « La patience était la plus grande vertu des initiés antiques. Pourquoi passer si vite ? Arrêtons-nous, et cherchons à soulever un coin du voile austère de la déesse de Saïs³⁰ »³¹. Soulever le voile de la déesse, est un geste à la fois érotique et mystique. Ce geste n'est pas donné mais conquis ; les femmes successives rencontrées par le voyageur sont autant d'étapes sans lesquelles cet acte serait dépourvu de sens. En somme, le *Voyage* est une quête initiatique dont le poète doit ressortir grandi. Les paroles de l'officier prussien cultivé, par exemple, que le narrateur rencontre lors de sa visite aux pyramides, résonnent comme un signe émanant de forces divines :

L'aspiration du néophyte vers la divinité, aidée des lectures, des instructions, et du jeûne, l'amenait à un tel degré d'enthousiasme qu'il était

²⁴ NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. I, p. 175.

²⁵ NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. I, p. 182.

²⁶ Allusion sans doute à la « Reine du matin », c'est-à-dire à la reine de Saba.

²⁷ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 185.

²⁸ NERVAL, G. de, *op. cit.*, p. 236.

²⁹ BRIX, Michel, « Nerval et les anamorphoses de l'Orient », in « *Clartés d'Orient* » : *Nerval, ailleurs*, éd. cit. p. 176.

³⁰ La déesse de Saïs est identique à Isis. Saïs est le nom d'une ville ancienne de la Basse-Égypte, sur le delta du Nil, où se trouvait un temple du culte isiaque. Par ailleurs, on peut lire la même expression, plus sceptique et angoissée, dans *Isis* (chap. III) : « Lève ton voile sacré, déesse de Saïs ! le plus hardi de tes adeptes s'est-il donc trouvé face à face avec l'image de la Mort ? » On notera que l'Égypte est placée, d'emblée, sous le signe du mystère et de l'initiation. (Note n° 95 de M. Jeanneret pour le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval, éd. cit., p. 400.)

³¹ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 149.

digne enfin de voir tomber devant lui les voiles sacrés de la déesse. Là, son étonnement était au comble en voyant s'animer cette froide statue dont les traits avaient pris tout à coup la ressemblance de la femme qu'il aimait le plus ou de l'idéal qu'il s'était formé de la beauté la plus parfaite.³²

La statue voilée de la déesse Isis est l'un des emblèmes majeurs de l'Égypte antique ; sa figure réunit parfaitement l'idéal nervalien en conjuguant le désir amoureux et les aspirations religieuses³³. Pour preuve : Nerval compare à plusieurs reprises les femmes du Caire à l'épouse d'Osiris. « Elles ont exactement la forme des statues égyptiennes »³⁴, dira le peintre de l'hôtel Domergue, émerveillé par leur beauté, avant de les comparer plus explicitement à Isis ou à Athor.

Le narrateur quittera pourtant l'Égypte, le pays d'Isis, sans avoir épousé une Égyptienne, qui aurait été à ses yeux la médiatrice entre la terre et le ciel. Cependant, son but initial ne change pas. Du Liban, il écrit à son ami : « Il faut que je m'unisse à quelque fille ingénue de ce sol sacré qui est notre première patrie à tous, que je me retrempe à ces sources vivifiantes de l'humanité, d'où ont découlé la poésie et les croyances de nos pères ! »³⁵ À l'École française de Beyrouth, dirigée par une certaine Madame Carlès, il rencontre une jeune fille, nommée Saléma, qui incarne à nouveau pour lui la femme idéale. Elle est la fille d'un cheik druse, et non seulement elle est d'une grande beauté, mais elle appartient à une communauté religieuse chère au narrateur. La religion druse est en effet résumée par l'auteur comme étant « le syncrétisme de toutes les religions et de toutes les croyances antérieures »³⁶.

Saléma est blonde, et cette particularité est soulignée avec bonheur ; en somme elle est l'antithèse de Zeynab, pourtant longtemps auréolée d'éloges dans les pages précédentes. Peu avant la visite décisive à l'École française, le narrateur, déçu, consigne ce changement en écrivant à son correspondant les propos suivants : « Sans doute, je suis imprudent, sans doute je me suis attaché une grosse pierre au cou »³⁷. Dans une telle perspective, la rencontre avec Saléma est libératrice :

³² NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. I, p. 291-292.

³³ BRIX, Michel, « Nerval et les anamorphoses de l'Orient », in « *Clartés d'Orient* » : *Nerval, ailleurs*, éd. cit., p. 180.

³⁴ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. I, p. 175.

³⁵ NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. II, p. 42.

³⁶ NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. II, p. 58.

³⁷ NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. II, p. 43.

En quittant la maison de Madame Carlès, j'ai emporté mon amour comme une proie dans la solitude. Oh ! que j'étais heureux de me voir une idée, un but, une volonté, quelque chose à rêver, à tâcher d'atteindre !³⁸

Désormais, le voyageur mettra tout en œuvre afin d'épouser Saléma. Mais, une fois franchi les obstacles qui le séparaient de sa dulcinée, il renonce au projet de mariage. Une fièvre violente, attrapée en Syrie, l'oblige en effet à quitter Beyrouth dans la précipitation. Cette maladie lui révèle l'impossibilité de leur union : il ne pourra jamais s'habituer au climat oriental, et Saléma, elle, s'acclimaterait sans doute difficilement au froid des pays du Nord. Arrivé à Constantinople, le narrateur écrit à son ami avec résignation :

Il était sans doute établi de toute éternité que je ne pourrais me marier ni en Égypte, ni en Syrie, pays où les unions sont pourtant d'une facilité qui touche à l'absurde.³⁹

Jusque-là mythes et femmes réelles, par de savants parallèles, se croisaient, mais jamais jusqu'à se confondre de façon définitive. La fusion totale de la réalité et des mythes semble vouée à l'échec. Cette impossibilité assoit une fois pour toutes aux yeux du narrateur la supériorité du rêve sur le monde réel. Dès lors, le poète n'a d'autre alternative que de se réfugier dans les mythes.⁴⁰ Constantinople, pendant le Ramadan (Nerval écrit « Ramazan »), va lui offrir le décor idéal pour la résurrection d'une figure mythologique qui semble concentrer en elle les attentes extraordinaires du voyageur. Dans un café situé au cœur des quartiers ouvriers de Stamboul, on l'initiera à un conte intitulé « Histoire de la Reine du matin et de Soliman, prince des génies ». La Reine du matin n'est autre que la reine de Saba, appelée Balkis dans le Coran et dans les contes arabes ; car celle-ci inspire autant les dévots que les poètes. Il n'en faut pas davantage pour que le narrateur renoue avec un enthousiasme qu'on croyait sérieusement compromis :

Ajoutez aux avantages de la reine de Saba la majesté d'une déesse et les attraits de la plus enivrante beauté, un profil d'une adorable pureté où rayonne un œil noir comme ceux des gazelles, et si bien fendu, si allongé, qu'il apparaît toujours de face à ceux qu'il perce de ses traits ; une bouche

³⁸ NERVAL, G. de, *op. cit.*, t. II, p. 51.

³⁹ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰ MACHADO, Alice, *Figures féminines dans le Voyage en Orient de Gérard de Nerval*, Paris, Éditions Lanore, 2006, p. 102.

incertaine entre le rire et la volupté, un corps souple et d'une magnificence qui se devine au travers de la gaze.⁴¹

C'est en Balkis, prétend maintenant le narrateur, la reine sage et la femme consolatrice, que « s'anime l'idéale et mystique figure de la déesse Isis »⁴². Il l'aura cherchée en vain pendant ses voyages, mais voilà que le mythe de Balkis cristallise de nouvelles promesses. Érotique et mystique semblent désormais s'unir dans la figure de la reine légendaire d'Arabie. N'ayant pu trouver l'alliance de l'amour sensuel et spirituel lors de ses rencontres successives, le poète s'offre une douce et enivrante consolation dans l'univers magique des mythes et des rêves.

⁴¹ NERVAL, Gérard de, *Voyage en Orient*, éd. cit., t. II, p. 247.

⁴² *Ibid.*

LE PINCEAU ET LA PLUME : FROMENTIN FACE À L'ORIENT FÉMININ

Péter Bereczki

Université de Debrecen

L'Orient

La sexualité, à tout le moins en tant que désir de domination et de prise de possession, a exercé une influence notable sur l'évolution du mythe collectif de l'Orient.¹ L'intérêt manifeste du XIX^e siècle pour cette contrée autrefois impénétrable pour les Européens s'est infiltré dans chaque domaine de la création artistique, à commencer par la peinture et la littérature. Depuis la redécouverte des civilisations anciennes, des générations d'artistes rêvaient des merveilles de ces pays fabuleux. L'Orient incarnait l'Inconnu porteur de promesses jusqu'alors inimaginables non seulement au plan intellectuel et spirituel, mais aussi d'ordre purement charnel. Avec la publication des *Milles et Une Nuits* dans la traduction de Galland (1704-1717), le motif de la sexualité est devenu une fois pour toutes un élément constitutif des textes ayant pour

¹ L'Orient était l'un des grands mythes collectifs du XIX^e siècle. Pourtant, le terme est resté indéfinissable pendant toute l'époque. Dans le *Dictionnaire de l'Académie* de 1762, on trouve la définition suivante : « Oriental » : On le dit des peuples de l'Asie les plus voisins de nous et plus communément des Turcs, des Persans, des Arabes. Cent ans plus tard, le *Dictionnaire* d'Émile Littré reprend la même définition. L'« Orient » est qualifié comme « l'ensemble des grands États, des provinces de l'Asie ». La définition du terme « Orient » reste floue et s'emploie, par extension, pour toute civilisation différente de la culture européenne.

sujet l'Orient. Voltaire, Montesquieu ou, plus tard, Hugo, Nerval, Gautier, Baudelaire, Flaubert et Loti – pour ne mentionner que quelques-uns des artistes les plus éminents ayant exercé leur activité à l'époque qui correspond à l'apogée de l'orientalisme – avaient tous pris leur part dans l'évolution du concept d'un Orient sensuel.

L'idée de base de l'orientalisme (depuis longtemps conventionnel à l'époque des voyages de Fromentin qui datent de 1846, 1848 et de 1852²) est celle d'un Orient éternel, immuable, dont les mœurs et les religions se rattachent intimement à l'Antiquité. Cette inaltérabilité était généralement expliquée par le tarissement de la force vitale des peuples orientaux, ayant atteint l'âge de « la vieillesse ». Les récits de voyage particulièrement populaires au XIX^e siècle fourmillaient de descriptions évoquant le paysage, les costumes, le mode de vie, de même que l'état actuel des vestiges des temps révolus, mettant en scène la dégradation des civilisations anciennes.

La « renaissance orientale »³ est indubitablement liée à la colonisation européenne qui se fondait sur l'idée de la supériorité de la culture européenne sur les civilisations orientales. Malgré la curiosité croissante à l'égard des pays lointains, le nombre des intellectuels soucieux de se familiariser avec la culture et la mentalité des autochtones, rangés généralement dans une classe inférieure, était relativement restreint.

Depuis le pèlerinage de Chateaubriand à Jérusalem, la plupart des voyageurs européens, qu'il soient peintres, écrivains ou savants, partageaient la conviction que la culture occidentale surpasse l'intellect des Orientaux : les voyageurs – d'origine surtout française et britannique – finirent par s'assigner la « mission » de féconder et de faire revivre les civilisations anciennes soit grâce à leur supériorité intellectuelle supposée, soit par leur souffle créateur. Néanmoins, dans un article consacré à la peinture orientaliste, Gautier prouve d'une manière clairvoyante que l'attrait indiscutable exercé par l'Orient sur les Occidentaux s'explique aussi par la perte des valeurs traditionnelles sur lesquelles se fondait jusqu'alors la civilisation européenne. La culture orientale subjuguait à son tour ses soi-disant conquérants qui cherchaient à la « revivifier » :

² Depuis le milieu du XIX^e siècle, plusieurs sociétés orientales (y compris, entre autres, la Société Orientale de Paris) ont été fondées par les savants-voyageurs, soucieux non seulement de récupérer et d'organiser, mais aussi de diffuser et de vulgariser les connaissances acquises sur l'Orient.

³ Voir SCHWAB, Raymond, *La renaissance orientale*, Paris, Payot, 1956, 526 p.

L'Orient est dangereux, surtout l'Orient barbaresque ; il fait naître un vertige que nous concevons très bien, l'ayant éprouvé par nous-même. Au milieu de nos *civilisations effacées*, cela produit l'effet d'un mardi gras en carême, d'un carnaval en plein soleil et d'une mise en scène d'opéra dont l'auteur ne veut pas se nommer : ces vestes brodées, ces ceintures hérissées d'armes, ces selles bosselées d'or, ces longs fusils ornés de corail, ces burnous blancs aux plis majestueux, ces chevaux ardents et maigres, aux narines roses, aux crinières teintes de henné, tout cela trouble et jette dans une ivresse bizarre. *Peu de ceux qui ont vu ce spectacle, même parmi les plus robustes, y résistent complètement* ; chacun en revient un peu musulman dans son cœur, et il arrive parfois en pays chrétien, lorsqu'il pleut et que les bourgeois sont trop laids dans la crotte, de penser aux minarets de Constantine, aux fantaisies des douairs arabes, et de dire à mi-voix : il n'y a de Dieu que Dieu, et Mahomet est son prophète.⁴

Les campagnes militaires (il suffit d'évoquer la campagne d'Égypte de Napoléon) menées avec plus ou moins de succès renforcent cette attitude générale vis-à-vis de l'Orient.⁵

Au fur et à mesure que les connaissances et les croyances relatives à l'Orient s'organisent en un système (pseudo-)scientifique généralement accepté, l'Orient se fige en une image d'Épinal⁶ : pour la plupart des artistes qui n'avaient jamais visité cette contrée apparemment si bien connue, l'Orient restait un concept, un « idéal » inexistant. Les intellectuels reprenaient, à de rares exceptions près, les mêmes poncifs scientifiques et artistiques, affermissant les préjugés bien établis.

Fromentin et le rêve d'évasion

L'affirmation précédente est valable également pour Eugène Fromentin qui, avant ses voyages algériens, connaissait l'Orient uniquement de seconde main. L'artiste est né dans une famille bourgeoise peu encline à

⁴ GAUTIER, Théophile, *Théodore Chassériau, La Presse*, 25 mai 1832. Cité d'après l'édition électronique réalisée par la Société Théophile Gautier (<http://www.llsh.univ-savoie.fr/gautier/>) et mis en page par Frédéric Diot, sous la direction de Jean-Marie Tremblay. (C'est nous qui soulignons.)

⁵ Voir SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident* (1978), trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 1981, 392 p.

⁶ « Il existe dans notre littérature une couleur de convention que nous appelons orientale, avec laquelle on fait de la belle poésie et des voyages inexacts », affirme le comte d'Estourmel dans son *Journal d'un voyage en Orient*, Paris, imprimé de Crapelet, 1844, t. II, p. 491-492.

voir son fils chéri choisir un gagne-pain aussi incertain que la peinture. Ses parents observaient avec inquiétude l'attrait que les arts exerçaient sur leur fils destiné à parcourir une brillante carrière juridique. Les premiers succès du jeune peintre ont persuadé son père de lui permettre de prendre des leçons de peinture chez un paysagiste académique nommé Rémond.

Pour Fromentin, souffrant de l'étroitesse de la vie familiale et languissant après de nouvelles expériences qui lui auraient permis de trouver sa vocation, l'Orient tellement prisé à l'époque, offrait une parfaite possibilité d'évasion.⁷ Parti en peintre, le futur romancier a découvert d'avoir « en main deux instruments distincts »⁸, à savoir le pinceau et la plume, lui offrant l'occasion de faire revivre ce que l'artiste appelait lui-même « l'image réfractée, ou, si l'on veut, l'esprit des choses »⁹.

Le peintre-écrivain, qui n'a jamais complètement tourné le dos à la couche sociale dont il était issu, a soigneusement médité le pour et le contre d'une carrière artistique. Dans une étude de Thibaudet, consacrée à Fromentin, nous lisons cette observation particulièrement perspicace :

Mais, en 1847, ce tableau (à savoir son premier tableau présenté au Salon et portant le titre *Ferme aux environs de La Rochelle*) ne répond plus à la nature qu'il rêve et au pays sur lequel *il compte* pour lui fournir une spécialité de peintre. Au printemps de 1846, il a fait le voyage d'Algérie avec un jeune peintre, Charles Labbé, dont la famille y habitait [...].¹⁰

Le fait que Fromentin, cet artiste étonnamment conscient de ses moyens et de ses limites¹¹, ait fondé presque toute son activité artistique sur la représentation de l'Orient, nous révèle les véritables mesures de la popularité de ces régions et le caractère universel des idéaux qui s'y

⁷ À l'époque de ses périples, Fromentin traverse une période de transition importante, et du point de vue de son développement artistique, et au niveau de la vie familiale : il opte définitivement pour une carrière artistique, et, malgré la volonté de sa famille, épouse la nièce d'Armand du Mesnil. Ainsi, l'expérience orientale contribue-t-elle en grande mesure à l'émancipation définitive du futur artiste.

⁸ FROMENTIN, Eugène, *Un été dans le Sahara, Préface*, Paris, Plon, 1877, p. IX.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ THIBAUDET, Albert, *Intérieurs, Baudelaire, Fromentin, Amiel*, Paris, Plon, 1924, p. 80. (C'est nous qui soulignons.)

¹¹ « Je ne me sais aucun gré des qualités acquises et ne suis frappé que des qualités absentes. Voilà le dernier mot et le plus juste de mon opinion sur ma peinture [...] » Lettre à Armand du Mesnil, Laghouat, juin 1853. In : FROMENTIN, E., *Correspondance et fragments inédits*, Paris, Plon, 1912, p. 73.

attachaient. Dans une lettre adressée à sa mère, Fromentin avoue que l'expérience orientale a exercé une influence décisive sur son art :

C'est ce pays qui m'a fait ce que je suis et vous devez avouer que mon voyage n'a pas été perdu. J'ai appris depuis. [...] Je ne puis me répéter indéfiniment et il m'était impossible de renouveler mes souvenirs sans consulter la nature...¹²

Bien qu'il ait été beaucoup plus prudent à l'égard de la prétendue supériorité des Européens sur les Orientaux, Fromentin, parti dans l'intention d'élaborer sa propre manière de voir et de sentir, ne pouvait pas se séparer de cette tendance générale. Dans son premier récit de voyage intitulé *Un été dans le Sahara* (publié en 1856), il avoue son désir ardent de « ressusciter cette chose aujourd'hui morte », à savoir l'Orient.¹³

Étant donné qu'à l'exception de son roman *Dominique* et de son étude sur les peintres flamands et hollandais (*Les maîtres d'autrefois*), toute l'activité littéraire d'Eugène Fromentin est centrée sur la représentation de l'Orient, il nous paraît intéressant d'examiner plus en détail la première rencontre de l'artiste avec son sujet de prédilection.

La « conquête » du désert africain

Pour pouvoir se libérer des contraintes imposées par la thématique conventionnelle de la représentation de l'Orient, il ne reste à l'amateur de la culture orientale soucieux d'originalité qu'un seul moyen fiable : qu'il soit peintre, écrivain ou savant, il doit se rendre sur le terrain. L'expérience immédiate offre à l'artiste la possibilité de contempler, selon la formule de Fromentin, « l'effigie vivante » de ces pays si souvent altérée par ceux qui les ont visités avant lui.

Cette sorte d'apprentissage empirique était particulièrement fructueux dans le cas de Fromentin. Sa capacité d'observation et sa mémoire hors de pair lui permettaient de nourrir toute son œuvre picturale à venir des expériences acquises lors de ses trois voyages en Afrique du Nord.

L'œuvre peinte d'Eugène Fromentin se constitue presque exclusivement de tableaux représentant le paysage oriental, y compris les phénomènes climatiques, ainsi que de scènes de genres tirées de la vie quotidienne des autochtones. Dans la préface ajoutée à *Un été dans le Sahara*, vingt ans

¹² FROMENTIN, E., *Correspondance et fragments inédits*, éd. cit., p. 64.

¹³ FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara*, Paris, Plon, 1877, p. 55.

après la première publication du texte, Fromentin parle en termes d'amour de ses expériences algériennes : des expressions telles que « pénétrer », « intime », « charmant », « admiration », « satisfaction » et « plaisir » reviennent sous sa plume à maintes reprises.

Les difficultés de la conquête intellectuelle que représente la description du désert africain (nous employons ce mot dans son acception primaire désignant un lieu dépeuplé¹⁴), sont clairement formulées dans la préface ajoutée en 1874 à *Un été dans le Sahara* :

J'entendais dire, et j'étais assez disposé à le croire, que notre vocabulaire était bien étroit pour les besoins nouveaux de la littérature pittoresque. Je voyais en effet les libertés que cette littérature avait dû se permettre depuis un demi-siècle afin de suffire aux nécessités des goûts et des sensations modernes. Décrire au lieu de raconter, peindre au lieu d'indiquer ; peindre surtout ; *c'est-à-dire donner à l'expression plus de relief, d'éclat, de consistance, plus de vie réelle ; étudier la nature extérieure de beaucoup plus près dans sa variété, dans ses habitudes, jusque dans ses bizarreries, telle était en abrégé l'obligation imposée aux écrivains dits descriptifs par le goût des voyages, l'esprit de curiosité et d'universelle investigation qui s'était emparé de nous.*¹⁵

Le problème de saisir le désert en tant que motif pictural et littéraire, est posé tout au début du récit :

Ce n'était pas l'impression d'un beau pays frappé de mort et condamné par le soleil à demeurer stérile ; ce n'était plus le squelette osseux de Boghari, effrayant, bizarre, mais bien construit ; c'était une grande chose sans forme, presque sans couleur, *le rien, le vide et comme un oubli du bon Dieu [...]*¹⁶

¹⁴ L'antagonisme entre la réalité et les stéréotypes liés au désert a trouvé l'une de ses plus belles expressions dans *La femme adultère* de Camus : « Elle avait craint la chaleur, les essaims de mouches, les hôtels crasseux, pleins d'odeurs anisées. Elle n'avait pas pensé au froid, au vent coupant, à ces plateaux quasi polaires, encombrés de moraines. Elle avait rêvé aussi de palmiers et de sable doux. Elle voyait à présent que le désert n'était pas cela, mais seulement la pierre, la pierre partout, dans le ciel où régnait encore, crissante et froide, la seule poussière de pierre, comme sur le sol où poussaient seulement, entre les pierres, des graminées sèches. » Voir CAMUS, Albert, *La femme adultère*, in *L'Exil et le Royaume*, Paris, Gallimard, 1957, p. 14.

¹⁵ FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara, Préface*, Paris, Plon, 1877, p. V-VI. (C'est nous qui soulignons.)

¹⁶ FROMENTIN, E., *op. cit.*, p. 44. (C'est nous qui soulignons.)

Le désert s'avère parfaitement évasif, résistant à toute tentative de conquête. Face à cette caractéristique, l'artiste se heurte à une difficulté presque insoluble : ne disposant pas de moyens aptes à saisir l'essence du paysage désertique, Fromentin s'élance dans des descriptions qui font penser aux longues énumérations pseudo-scientifiques de Jules Verne qui, en se perdant trop souvent dans les détails, manque l'occasion de mettre sous les yeux du lecteur le véritable objet de ses descriptions. Voici, par exemple, l'un des premiers essais de fixer l'effet du soleil sur le sol infertile :

Le village est blanc, veiné de brun, veiné de lilas. Il domine un petit ravin, formant égout, où végètent par miracle deux ou trois figuiers très verts et autant de lentisques, et qui semble taillé dans un bloc de porphyre ou d'agate, tant il est richement marbré de couleurs, depuis la lie de vin jusqu'au rouge sang.¹⁷

Parfaitement conscient de l'échec de son entreprise, Fromentin (que ses critiques ont loué avant tout pour avoir réinventé les couleurs du paysage oriental) déclare :

Exprimer l'action du soleil sur cette terre ardente en disant que cette terre est jaune, c'est enlaidir et gâter tout. Autant vaut donc ne pas parler de couleur et déclarer que c'est très beau ; libre à ceux qui n'ont pas vu Boghari d'en fixer le ton d'après la préférence de leur esprit.¹⁸

L'Orient charnel

Dans ce qui précède, nous avons esquissé comment le voyageur européen, laissant derrière lui une civilisation en plein épanouissement, finit par s'instituer en tant que représentant du principe masculin, dominateur, capable de féconder la civilisation orientale, tenue pour une relique de l'Antiquité.

L'attrait invincible que procurait à l'Orient l'idée plus ou moins belliqueuse de subjuguier les civilisations orientales, se complétait d'une véritable fascination sensuelle et sexuelle. Les pays musulmans promettaient aux voyageurs toutes sortes d'expériences charnelles inimaginables ou, du moins, inavouables pour les citoyens policés des pays occidentaux.

¹⁷ FROMENTIN, E., *op. cit.*, p. 28.

¹⁸ *Ibid.*

La sexualité (allant parfois jusqu'à la cruauté imprégnée de sadisme et de voyeurisme difficilement contestables¹⁹) est l'un des piliers de la peinture orientaliste. Jusqu'à l'avènement de l'impressionnisme²⁰, l'Orient était, à côté des sujets bibliques ou antiques, l'un des rares thèmes permettant aux artistes la représentation des corps de femme nus. Les scènes tirées de la vie supposée des femmes orientales, comme la représentation des sérails et des bains turcs, étaient particulièrement populaires, et répondaient à la curiosité (pour ne pas dire, au voyeurisme) des spectateurs européens.

Bien que l'étiquette « orientaliste » désigne des artistes appartenant aux écoles les plus variées, les sujets traités semblent se limiter à la reprise de quelques thèmes centraux, parmi lesquels figure également l'érotisme de l'Orient.²¹

Le désert féminisé

Pour ce qui est de Fromentin, l'artiste se tenait à l'écart de cette « révolution sexuelle ». À l'opposé de la grande majorité des adeptes de l'art orientaliste, il se gardait de représenter des scènes ayant un caractère nettement sexuel. Tandis que l'œuvre d'Ingres, le maître admiré du néoclassicisme abonde en scènes de harem et de baignade, l'œuvre picturale de Fromentin contient, à de rares exceptions près, plutôt des scènes de genre (évoquant surtout la chasse), ou des paysages ranimés par la présence de quelques personnages-décors. Le peintre ne semble pas

¹⁹ On peut penser ici aux notes de voyages de Flaubert, de même qu'à son roman *Salammô*, qui portent l'empreinte des expériences personnelles du romancier, mais aussi au tableau célèbre de Delacroix intitulé *La Mort de Sardanapale*. Cette peinture aurait bien pu inspirer le début fameux des *Phares* de Baudelaire, dont la strophe VIII commence par les vers suivants : « Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges, Ombragé par un bois de sapins toujours vert [...] ». In BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1861, p. 19-21.

²⁰ N'oublions pas que l'exposition du *Déjeuner sur l'herbe* et de l'*Olympia* de Manet, mettant en scène des corps nus dans leur milieu naturel, a provoqué encore un véritable scandale auprès du grand public.

²¹ Il suffit de relire les *Salons* de Gautier pour se rendre compte de la diversité des artistes regroupés sous l'appellation « orientaliste ». Dans les écrits des critiques de l'époque, le nom d'Ingres côtoie celui de Delacroix, suivi de Chassériau, de Decamps et de Fromentin, qui, à part leur intérêt manifeste pour l'Orient, n'ont que très peu de choses en commun.

concevoir le paysage comme un motif pictural autonome : il est presque toujours ravivé par la présence de quelques êtres humains, qui sont souvent méconnaissables et n'ont pas d'autre fonction que d'insuffler la vie à une nature n'existant que par et pour l'homme.²²

L'érotisme n'est qu'un élément sous-jacent dans les tableaux de Fromentin. Il se fait remarquer beaucoup plus dans l'union intime qui s'établit entre les humains et la nature qu'au niveau des relations humaines proprement dites. Dans ce dernier cas, la sensualité se limite à quelques gestes inoffensifs qui traduisent d'une manière subtile les sentiments des personnages représentés.

Rappelons-nous les propos déjà cités de Gautier : nous allons constater que l'Orient a presque instantanément pris sa revanche sur ses prétendus conquérants en les subjuguant à son tour. Au plus tard, dès leur premier contact direct avec ce monde où les merveilles des *Mille et Une Nuits* vivaient en bonne entente avec la prostitution, la pauvreté et la violence, mais, dans la grande majorité des cas, bien avant elle. Il est sûr qu'après cette expérience personnelle, la hantise de l'Orient n'a jamais plus quitté les artistes-voyageurs : pensons à Flaubert, chez qui cette obsession se renforça pour des raisons multiples et éclata à des intervalles réguliers, ou bien à Delacroix, dont les œuvres exécutées entre 1824 (à commencer par *Les Massacres de Scio*) et 1845 (date de l'exposition de *La Noce juive*,) constituent les piliers de l'art orientaliste. Nous venons de voir que le voyage en Orient permettait à Fromentin de se libérer du cercle familial étouffant. Cette expérience était tellement décisive que l'Orient n'a plus quitté l'imagination de l'artiste. Ses tentatives de représenter autre chose que des paysages orientaux restaient sans écho ou étaient blâmées par les critiques.²³

L'Orient est devenu un véritable objet de désir pour des générations entières, et, selon le témoignage des récits de voyage, il offrait une multitude d'expériences charnelles à quiconque s'y est débarqué : on connaît les aventures de Flaubert avec les soi-disant « danseuses »

²² « [...] et, sur ce grand espace laissé en blanc, ce nom bizarre qui donne à penser, Bled-el-Ateuch, avec sa traduction : Pays de la soif. – D'autres reculeraient devant la nudité d'un semblable itinéraire ; je t'avoue que c'est précisément cette nudité qui m'encourage. » FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara*, Paris, Plon, 1877, p. 10.

²³ « Une atmosphère grise, une eau opaque, un ciel bas. Les architectures sont parées de tons faux et ternes ; les détails ont trop d'importance ; l'exécution est lourde et froide », proclame Henry Housaye le 15 avril 1877 dans la *Revue des Deux Mondes*. In FROMENTIN, E., *Correspondance et fragments inédits*, Paris, Plon, 1912, p. 285.

égyptiennes, à commencer par la fameuse Kuchouk-Hânem, appréciée par ses clients beaucoup moins pour sa danse (qui était, si l'on en croit Flaubert, plutôt médiocre) que pour ses dons d'une nature toute différente.

Pour ce qui est de Fromentin, qui a fait ses voyages presque à la même époque, cette obsession se manifeste sous une autre forme, d'une façon beaucoup plus subtile. N'oublions cependant pas qu'à l'opposé de Flaubert, qui a vite renoncé à la publication de ses notes, Fromentin a mis un soin particulier à rédiger et à réécrire l'histoire de ses périples. L'artiste prétend lui-même qu'« il aurait voulu que tout se vît sans offusquer la vue, sans blesser le goût ».²⁴

Considéré en premier lieu comme un excellent paysagiste, Fromentin (contrairement à Flaubert et à Delacroix) atteste relativement peu d'intérêt pour la vie quotidienne des habitants de « ce petit coin d'Afrique française ». L'homme est presque toujours présent, mais il joue seulement un rôle d'accessoire dans ses descriptions. Le paysage, par contre, devient quasi instantanément plus qu'un simple objet d'étude qu'il s'agit de séduire. Il permet à l'artiste qui se trouve dans la situation heureuse d'avoir deux outils à sa disposition de mettre en valeur « une certaine manière de voir, de sentir et d'exprimer qui lui est personnelle »²⁵.

Même en ce perpétuel changement, il en est ainsi pour tous les lieux que je quitte ; je m'y attache vite et n'en oublie aucun, car il me semble que *tous ont été passagèrement à moi*, bien mieux que les maisons de louage où j'ai vécu. [...] Personne autre que moi peut-être n'y était venu et n'y viendra, et moi-même, aujourd'hui, je ne saurais plus le retrouver.²⁶

Ces outils, notamment le pinceau et la plume, maniés pendant de longs siècles uniquement par des hommes, ont un caractère incontestablement phallique, ce qui mériterait également un examen plus approfondi, auquel nous devons malheureusement renoncer dans le cadre de cette communication.

Pour Fromentin, le paysage saharien s'élève au rang d'un véritable objet d'amour. La tâche de l'artiste est de le séduire, de le conquérir et de le dominer pleinement, pour qu'il soit représentable à l'aide des moyens de la peinture et, à partir du moment où les possibilités de ce métier semblent s'épuiser, grâce aux techniques littéraires, récemment découvertes par l'artiste. Le peintre-écrivain se garde de confondre les procédés de l'art

²⁴ FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara, Préface*, Paris, Plon, 1877, p. XII.

²⁵ FROMENTIN, E., *op. cit.*, p. III.

²⁶ FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara*, éd. cit., p. 78. (C'est nous qui soulignons.)

pictural avec les moyens offerts par la création littéraire en disant que « le livre est là non pour nous répéter l'œuvre du peintre, mais pour exprimer ce qu'elle ne dit pas ».²⁷

À partir de la première rencontre avec le désert, une véritable parade nuptiale se met en œuvre : l'artiste adopte d'un seul coup le rôle du futur mari attendant l'arrivée de sa fiancée. Il s'agit ici de l'une des rares descriptions dans lesquelles l'homme est réellement présent, ce qui est hautement significatif. Cette présence humaine se charge immédiatement d'une signification symbolique. Voici le passage en question :

Les palmiers, les palmiers que je voyais ; ce petit village couleur d'or, enfoui dans les feuillages verts déjà chargés des fleurs blanches du printemps ; une jeune fille qui venait à nous, en compagnie d'un vieillard, avec le splendide costume rouge et les riches colliers du désert, portant une amphore de grès sur sa hanche nue ; cette première fille à la peau blonde, belle et forte d'une jeunesse précoce, encore enfant et déjà femme ; [...] tout le désert m'apparaissant ainsi sous toutes ses formes, dans toutes ses beautés et dans tous ses emblèmes ; c'était, pour la première une étonnante vision.²⁸

Le mouvement de cette description nous fait penser aux cortèges nuptiaux, si souvent décrits par d'autres voyageurs. Nous voyons le petit village embelli par les dons de la nature bienveillante et renaissante ; la jeune fille ayant mis ses robes les plus belles, conduite par son père à la rencontre du futur mari.

La couleur d'or accentue l'idée de la richesse et fait écho au soleil répandant ses rayons sur ce sol stérile. Le rouge intensifie le caractère charnel de la description, tandis que le blanc renforce l'idée de la pureté et de la virginité, tout en faisant allusion à la tentation éveillée par la peau blanche des femmes orientales. L'amphore que la jeune fille porte sur sa « hanche nue » évoque le propos de l'un des guerriers dans *Salammô* de Flaubert : « lorsqu'une femme fait boire un soldat, c'est qu'elle lui offre sa couche ».²⁹

Le peintre-écrivain s'engage dans la même voie en cherchant à s'unir au désert qu'il va essayer de subjuguier. Nous connaissons les conséquences tragiques de ce geste simple et apparemment insignifiant : le Sahara prendra le dessus sur l'artiste comme le désert flaubertien dévorait les mercenaires.

²⁷ FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara, Préface*, éd. cit., p. VIII-IX.

²⁸ FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara*, éd. cit., p. 7.

²⁹ FLAUBERT, Gustave, *Salammô*, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 32.

À la première vue, mensongère, le désert se donne à l'artiste d'une manière chaste et pourtant séduisante. Cependant, Fromentin doit se rendre compte très vite des difficultés de son entreprise qui consiste à fixer la nature sur le papier. Le parallélisme entre la jeune fille « en fleur » et le désert se renforce d'avantage grâce aux descriptions à suivre, qui mettent en valeur le caractère sinon foncièrement féminin, au moins féminisé du désert :

Elle (la lumière) vous baigne également, comme une seconde atmosphère, de flots *impalpables*. Elle *enveloppe* et n'*aveugle* pas. D'ailleurs l'éclat du ciel *s'adoucit* par des bleus si *tendres*, la couleur de ces vastes plateaux, couverts d'un petit foin déjà flétri, est si *molle*, l'ombre elle-même de tout ce qui fait ombre se noie de tant de reflets, que la vue n'éprouve aucune violence [...].³⁰

Ce premier « lever de rideau splendide »³¹, qui correspond à une cérémonie initiatique, est le premier contact entre l'artiste et le désert : il éveille presque aussitôt le désir de l'artiste d'« y pénétrer plus loin et de l'habiter posément ».

Notre auteur, convaincu de la supériorité de son intelligence, n'a pas tenu compte de la force et de la séduction innées de ce paysage qui exerce à son tour son emprise sur lui : le désert « mou, rosé », « chuchotant », d'où émane une certaine « odeur de résine », et dont les ondulations semblent reproduire les pas de la danse des femmes arabes, se défend contre l'œil violateur du peintre-écrivain. Il s'ouvre grand en vue de se cacher :

La perspective est immense. Devant nous se développaient vingt-quatre ou vingt-cinq lieues de terrains plats sans accidents, sans ondulations visibles. La plaine, d'un vert douteux, déjà brûlée, était, comme le ciel, toute rayée dans sa longueur d'ombres grises et de lumières blafardes.³²

Fromentin a beau affirmer qu'il aime surtout l'« aspect stérile » des lieux visités, si, par ses descriptions, il y réintroduit la vie, le mouvement et les couleurs :

[...] l'éclat de ce paysage *stérile* et enflammé le rendait encore plus extraordinaire. Enfin, le terrain *s'abaissa*, et devant moi, mais fort loin encore, je vis *apparaître*, au-dessus d'une plaine *frappée* de lumière, d'abord un monticule isolé de rochers blancs, avec une multitude de points

³⁰ FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara*, éd. cit., p. 67. (C'est nous qui soulignons.)

³¹ FROMENTIN, E., *op. cit.*, p. 9.

³² FROMENTIN, E., *op. cit.*, p. 44.

obscur, *figurant* en noir violet les contours supérieurs d'une ville armée de tours [...].³³

En fertilisant ce paysage nu et stérile par la description même, Fromentin arrive à s'emparer de lui. Le désert semble fléchir devant la volonté et la conscience de l'artiste qui, de cette manière paradoxale, lui ôte l'essence de son être. Dans ce sens, les journaux de voyage de Fromentin témoignent, effectivement, de l'impossibilité de fixer sur le papier un paysage dont la stérilité, la nudité, l'immutabilité et l'inaltérabilité sont les caractéristiques essentielles.

³³ FROMENTIN, E., *Un été dans le Sahara*, éd. cit., p. 100. (C'est nous qui soulignons.)

L'AMBIGUÏTÉ SEXUELLE DANS LES ŒUVRES DE PIERRE LOTI

Katalin Horváth
Université de Debrecen

Dans mon intervention j'ai l'intention de présenter l'ambiguïté sexuelle dans les œuvres de Pierre Loti. Les écrits et le personnage de cet auteur né au XIX^e siècle sont le sujet de plus en plus d'études et de monographies en France. Les critiques de ces études ne manquent pas de s'interroger sur l'identité sexuelle de Loti, question à laquelle on ne peut pas trouver une réponse exacte. Loti est insaisissable de ce point de vue aussi. Ma communication ne cherchera pas à trancher la question. Je nomme ce phénomène « ambiguïté sexuelle ». Ce qui pourrait être fructueux pour notre colloque, c'est de voir comment cette ambiguïté se manifeste dans les écrits autobiographiques, au niveau de l'histoire, des procédés littéraires. En dehors de quelques monographies indispensables, je vais m'appuyer surtout sur les textes de l'auteur. Étant donné qu'il s'agit d'une œuvre de caractère essentiellement autobiographique, le héros est Loti, et les commentaires des textes se feront toujours parallèlement à la représentation du personnage de l'auteur.

Les notions de base

Si l'on utilisait une terminologie psycho-sociologique on pourrait dire que cet exposé traitera de la formation et de la construction de l'identité sexuelle et sociale. Lorsqu'on parle de Loti, la notion de virilité reçoit aussi

un rôle important. Suivant les anciens, un homme viril était fort, brave, et capable surtout de procréer. De nos jours, cette notion n'est pas tellement claire, et les valeurs « classiques » ne sont plus actuelles.

Quelle est la relation entre l'identité sexuelle et les caractéristiques de l'écriture autobiographique ? Tout d'abord, il ne faut pas ignorer les théories les plus récentes qui attirent l'attention sur le fait que nulle œuvre littéraire, y compris l'autobiographie, ne reflète la réalité telle qu'elle est.

Changer les noms des personnes et des lieux comme procédé littéraire permet soit de cacher un secret, soit de parler plus librement. Notre auteur profite beaucoup de ces deux possibilités : nous allons voir de quelle façon.

L'Éducation et l'identité sexuelle

Après avoir précisé les notions de base, voyons tout d'abord l'apparition de l'identité sexuelle et de la virilité dans deux œuvres de Loti : dans *Le roman d'un enfant* et *Prime jeunesse*.¹ Ces deux livres relatent les années d'enfance, ils illustrent donc la formation de Julien Viaud – c'est le nom original de Loti – qui se nomme cette fois Pierre.

Notre héros reçoit une éducation peu habituelle, car il est entouré de nombreuses femmes. Il vit avec sa mère, ses grand-mères, grand-tantes et sa sœur aînée, qui l'entourent avec beaucoup de tendresse. A propos du protagoniste on rencontre souvent la métaphore « une plante de serre choyée », et on voit maintes scènes où ces femmes font preuve de leur soumission et de leur adoration totale. La relation de Loti avec sa mère est encore plus serrée, les romans et les journaux intimes montrent qu'il l'adorait, et que plus tard, adulte, il supportait mal la séparation ; il écrivait souvent à sa « maman chérie ».

Parallèlement à cela, une autre caractéristique importante saute aux yeux, notamment le fait que le père du protagoniste est presque ignoré dans les œuvres, pourtant, il vit avec la famille. On sait que le père, Théodore Viaud, accusé à tort de fraude, a perdu toute sa fortune d'un jour à l'autre, poussant ainsi la famille près de la misère.² Bien qu'il fût innocent, on peut supposer que c'est par discrétion que Loti a gardé le silence sur ce drame. Évidemment, il est étonnant qu'un homme parle aussi peu de son père dans

¹ LOTI, Pierre, *Le roman d'un enfant suivi de Prime jeunesse*, édition de Bruno Vercier, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1999. Les passages cités se réfèrent à cette édition.

² GAGNIÈRE, Paul, *Pierre Loti ou le désenchantement*, préface de l'anthologie intitulée *Pierre Loti*, Paris, Presses de la Cité, 1989, p. 76.

son autobiographie. Nous pouvons supposer soit que ce personnage était trop important pour être livré au public, soit qu'il n'a pas joué un très grand rôle dans la vie de l'auteur. En restant dans le domaine des textes nous voyons une influence féminine intense dès l'enfance. Le passage suivant nous informe encore sur quelques détails très intéressants :

Il m'aurait fallu autour de moi des petits camarades de mon âge, des petites brutes écervelées et tapageuses, et au lieu de cela, je ne jouais quelquefois qu'avec des petites filles ; toujours correct, soigné, frisé au fer, ayant des mines de petit marquis du XVIII^e siècle.³

Peut-être habitué aux femmes choisissait-il pour camarades toujours des filles. Ses premières amitiés de garçon datent du début du collège.

Quoiqu'il choisisse des filles pour amies, et qu'il profite de l'ambiance intime de la maison familiale, le héros étouffe dans ce milieu, et l'auteur écrit souvent qu'il a dû payer cruellement d'avoir été élevé en petite sensitive isolée. Loti se souvient de son éducation sportive manquée avec rancune. Naturellement, il faut souligner que cet extrait projette déjà des tendances compensatoires qui seront présentées plus tard.

Tout à l'heure, nous avons vu des exemples qui illustrent (si nous restons fidèles à la terminologie psycho-sociale) la formation d'une identité sociale plutôt efféminée. L'éducation de l'enfant-protagoniste comprend aussi des éléments masculins, bien qu'ils soient moins nombreux. Dans *Prime jeunesse* le lecteur apprend qu'une belle gitane a initié l'adolescent au « grand secret de la vie et de l'amour » devant une entrée de grotte.⁴

Le goût du protagoniste pour les armes est un trait de caractère typique des garçons, qui se révèle chez lui vers ses six ans. À cette époque-là, ses parents lui accordent le droit de porter un petit revolver dans sa ceinture. Il y est tellement attaché qu'il le garde pendant des années.⁵ Nous pouvons donc voir que le côté masculin est aussi présent pendant l'enfance.

En reprenant les termes sociologiques nous pouvons affirmer que les écrits racontant l'enfance présentent la formation de l'identité sexuelle et sociale, alors que dans les livres portant sur l'âge adulte, il s'agit de la construction de ces dernières.

³ *Roman*, p. 75.

⁴ *Prime jeunesse*, p. 345.

⁵ *Prime jeunesse*, p. 310.

Les rôles de l'homme

En ce qui concerne les œuvres autobiographiques « adultes » de Loti, elles dessinent le portrait d'un homme hétérosexuel qui adore les femmes. Bien que le thème de l'effémination soit développé en détail dans *Le roman d'un enfant* et dans *Prime jeunesse*, aucun élément n'y renvoie.

Comme nous l'avons déjà mentionné, la présentation de l'identité sociale ou celle de l'identité sexuelle sont inséparables des caractéristiques littéraires de l'autobiographie. Loti, en écrivant ses livres, a créé un système autofictionnel ce qui est beaucoup plus frappant dans certains de ses écrits relatant les voyages qu'il a faits en tant qu'adulte. Notre auteur se sert très habilement des possibilités de ce système ; parfois, il n'utilise pas la première personne du singulier. Pour les récits autobiographiques il crée un héros fictif dont il va parler à la troisième personne ; ou bien il invente un ami imaginaire qui commente les événements. C'est ainsi qu'il se met dans la position neutre et crédible d'un auteur omniscient ou dans celle d'un ami témoin.

*Aziyadé*⁶ et *Le Mariage de Loti*⁷ relatent des événements réels de la vie de Loti, mais leur protagoniste s'appelle Harry Grant, officier de la marine anglaise. Les deux histoires ont pour cadre une publication posthume faite par Plumkett, le meilleur ami de Grant. Au début d'*Aziyadé* on lit la préface de cet ami :

Pour son portrait physique, lecteur, lisez : Bien cambré, bien lavé [...] Des mains de patricien, l'aspect fier et nerveux. Ce qu'il avait de beau surtout, c'étaient les yeux. Comme Hassan, il était très joyeux, et pourtant très maussade ; indignement naïf, et pourtant très blasé. En bien comme en mal, il allait loin toujours.⁸

Le Plumkett du *Mariage* nous raconte comment Loti a reçu son nom à Tahiti, et il publie – de même que dans *Aziyadé* – des extraits ou bien des commentaires du journal intime du héros.

En termes de relations nous pouvons constater que ce héros de Loti est très attaché à sa mère, à sa sœur et à ses amis, et il adore les femmes de toutes classes sociales. Il rend hommage à la beauté de chaque femme, à

⁶ LOTI, Pierre, *Aziyadé*, Paris, Calmann-Lévy, 1933. Les passages cités se réfèrent à cette édition.

⁷ LOTI, Pierre, *Le Mariage de Loti*, Paris, Calmann-Lévy, 1925. Les passages cités se réfèrent à cette édition.

⁸ *Aziyadé*, p. 3.

celle de la jeune Turque, à celle de la fille tahitienne. En lisant *Pasquala Ivanovitch*⁹ le lecteur devient presque épris de son héroïne, la jeune bergère monténégrine ; dans *La Naïl*¹⁰, les prostituées du Sahara ont la splendeur des reines.

Inspiré par l'adoration infinie, notre héros accomplit tout pour ses amours. Aux pages d'*Aziyadé*, Harry Grant s'expose à mille périls pour pouvoir voir sa bien-aimée, une femme de harem, et il fait un bon nombre de précautions pour défendre sa maîtresse. Quant au roman tahitien, *Le Mariage*, son héros, soldat de la troupe colonisatrice, ne veut pas du tout abuser de sa supériorité. La reine Pomaré de Tahiti lui propose la main de l'adorable Rarahu, une indigène, ce qui lui donne beaucoup à réfléchir. Enfin, il cède, par amour, et avec le consentement de la fille et de ses parents.

Pourtant, derrière ces vertus se cachent quelques contradictions. Tout d'abord, le protagoniste de ces livres noue ses relations tout en étant conscient des douleurs de la séparation future qui sont sans doute plus pénibles pour les femmes. Dans *Aziyadé*, la maîtresse, une femme de harem joue une partie beaucoup plus dangereuse que notre protagoniste.

Un épisode du roman turc confronte le lecteur à un côté bien malhonnête de Harry Grant (ou de Loti) : un soir, il renvoie sa maîtresse pour une nuit en disant qu'il a eu envie de passer les heures tardives avec une autre fille. Le Loti du *Mariage* commet aussi une faute semblable à l'égard de sa femme.

Après avoir examiné la manière dont les rôles de l'homme en couple apparaissent chez Loti, il faut aborder le domaine de la sexualité dans les livres de l'âge adulte. Comme il ressort des extraits présentés, le comportement sexuel du héros de Loti n'a rien à voir avec l'homosexualité. Or, de même que le rapport avec les femmes, la représentation de ce thème est aussi bien complexe. Les faits sont cachés avec pudeur, mais les textes sont imprégnés de volupté, et les événements font preuve d'un libertinage transgressant les mœurs de l'époque. Il est évident que Loti, l'officier marin et l'auteur venant d'un milieu bourgeois, ne puisse entrer dans les détails de

⁹ LOTI, Pierre, *Nouvelles et récits*, textes réunis et présentés par Guy Dugas et Alain Quella-Villéger, Paris, Omnibus, 2000, p. 83-119. Les passages cités se réfèrent à cette édition.

¹⁰ LOTI, Pierre, *op. cit.*, p. 155-163.

ses nuits amoureuses. Ce sont quelques allusions, quelques images très poétiques qui attirent notre attention sur l'importance de ce thème. C'est sans doute dans le livre tahitien que les épisodes maintiennent l'ambiance la plus sensuelle tout au long de l'histoire. On voit Rarahu, la femme de Loti mettre « un grand ruban rose, pour lequel elle laissa embrasser son épaule nue... »¹¹, ou bien porter une tunique à travers laquelle on voyait sa gorge pure de jeune fille que n'avait jamais contrariée aucune entrave...¹²

L'héroïne d'*Aziyadé* s'habille aussi d'une manière séduisante : en gaze et en mousseline transparente, elle se fait admirer en faisant de la musique. En plus, elle découvre son visage, donc, elle accepte de livrer son corps et âme à son amant.

Dans *La Nail*, Loti reconnaît sincèrement que la sexualité a une grande importance pour lui. Il parle de « l'éternelle dérision du besoin de s'embrasser et d'êtreindre »¹³ qui ressemble parfois à un appel divin.

Il faut cependant souligner que les réflexions semblables sont rares dans l'œuvre de notre auteur ; la pudeur des commentaires va de pair avec l'érotisme des images.

Quel était donc le portrait que Loti dessinait de lui-même ? Celui d'un homme hétérosexuel qui répond à la plupart des critères de la virilité : il est brave et franc, mais c'est aussi un intellectuel et un être sensible ; porté sur l'amour physique, il a besoin parfois de plusieurs femmes ou de filles de pays exotiques pour satisfaire son appétit.

Ambiguïté

Cependant, on connaît plusieurs documents qui dévoilent l'orientation bisexuelle de l'auteur. Premièrement, son journal intime d'entre 1878-81, publié par son fils avec la correspondance de Loti. En voici un fragment révélateur, tiré d'une lettre adressée à Alphonse Daudet :

j'éprouve pour vous autre chose dont je ne suis pas prodigue : un entraînement de cœur. Nous irons certainement passer un mois à Quiberon [...] Le « Bonjour Loti » crié en passant ne me suffirait pas du tout.¹⁴

¹¹ *Mariage*, p. 53.

¹² *Mariage*, p. 47.

¹³ *Op. cit.*, p. 160.

Suivant Yves La Prairie, l'auteur du *Vrai visage de Pierre Loti*¹⁵, *Aziyadé* connut une première version en 1876, un manuscrit dont notre écrivain éliminera un passage racontant clairement ses remords après une nuit amoureuse passée avec son domestique Samuel.¹⁶

Roger Martin du Gard a également publié dans son journal une note écrite par un compagnon de bord de Loti, rendant compte d'une relation intime de notre auteur avec un marin.

Pierre Loti voulait donc cacher son penchant et il ne pouvait pas faire autrement, car l'homosexualité était poursuivi par la justice à cette époque-là. Il faut encore prendre en considération que l'auteur d'une autobiographie est chargé d'une grande responsabilité envers sa famille, ses amis, qui seraient aussi marqués par un scandale.

Une question se pose : où peut-on trouver dans les œuvres de Loti les traces d'une ambiguïté sexuelle ? Premièrement, cette ambiguïté est présente au niveau des thèmes : il suffit de comparer les deux livres sur l'enfance et les œuvres de la maturité de l'auteur. À la problématique centrale de l'éducation efféminée, inhabituelle pour un garçon, s'oppose peut-être la compensation ; donc la construction, le renforcement de l'identité virile. Quant à la vie privée de l'auteur, les biographes témoignent de sa passion pour les sports : il travaillait toujours pour développer sa musculature, il aimait émerveiller son entourage en faisant des exercices d'acrobatie dans les salons, ou bien il les a invités à une performance de cirque où il figurait parmi les artistes. Ces actes, parmi d'autres, peuvent aussi résulter d'une tendance compensatoire.

Évidemment, nous n'affirmons pas que Loti aurait été moins franc en racontant les épisodes de ses voyages : les deux tendances différentes peuvent refléter une auto-réflexion, ou résulter de la distorsion de la mémoire dont nous allons parler plus tard.

Si nous entrons dans le domaine de la psychanalyse, nous pouvons interpréter les motivations de Loti d'une autre façon, avec d'autres termes. D'une part, la psychanalyse considère la création comme une sublimation, et comme une réalisation ludique des rêves. De l'autre, la création artistique est

¹⁴ *Journal intime, 1878-1881*. Publié par son fils Samuel Viaud, Paris, Calmann-Lévy, 1925, p. 161-163.

¹⁵ LA PRAIRIE, Yves, *Le vrai visage de Pierre Loti*, Saint Malo, L'ancre de Marine, 1995.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 74.

une activité purement narcissique, l'objet d'amour de l'écrivain étant lui-même dans son livre où il s'inscrit. Il contemple soi-même ou une partie de soi-même. En appliquant cela à Loti nous pouvons considérer ses livres portant sur la maturité comme des rêves sur un idéal viril qu'il essaie de réaliser ; et, en incarnant ce rôle idéalisé, il ne cesse de s'admirer. D'autres moments de l'œuvre et de la vie lotiennes semblent justifier cette théorie, notamment le fait qu'il se mettait volontiers dans un bon nombre de rôles, soit dans ses livres, soit dans sa vie. Bien sûr, il ne faut pas oublier qu'il écrivait toujours sur lui-même.

C'est ainsi que les techniques autobiographiques s'enlacent avec l'identité sexuelle et sociale ; de ce point de vue, la narration, l'écriture est l'outil de la formation, de la contemplation d'une identité voulue et présentable. L'autobiographe fait une sélection suivant la volonté et la mémoire de l'auteur. D'après les théories psychologiques de la mémoire, les souvenirs évoqués n'existent pas, ce sont plutôt des constructions dont le contenu dépend de l'état d'âme actuel du sujet. Si l'auteur a de la rancune concernant la stratégie d'éducation de ses parents, ou, en tant qu'adulte, il veut réaliser un idéal, sa mémoire sera profondément et inconsciemment influencée par ces tendances. C'est pourquoi le concept de la véracité n'est pas valable dans l'identité autobiographique non plus.

Conclusion

En guise de conclusion, il nous semble important de souligner encore une fois que l'objectif principal de cet exposé n'était pas de définir l'identité sociale et l'identité sexuelle de Pierre Loti, mais de présenter comment cette problématique apparaît dans ses écrits. Nous ne pouvons pas affirmer que la bisexualité de notre auteur est absente de ses œuvres, car le silence est aussi informatif que la parole, l'homosexualité apparaît dans sa dénégaration.

Il faut encore insister sur le fait que cette dénégaration ne s'adresse probablement qu'aux mœurs de l'époque. Comme le prouvent les biographies et les témoignages divers, Loti était capable de maintenir ces deux impulsions en équilibre. Comme le disait Sacha Guitry : « L'homme était marié, l'officier l'était moins, Pierre Loti ne l'était pas. »¹⁷ La profession de marin le conduisait dans des pays lointains, et la multiplicité des noms lui permettait de mener plusieurs vies, même en France. Il oscillait non seulement entre deux identités sexuelles, mais aussi entre une famille

¹⁷ LA PRAIRIE, p. 33.

légitime et une famille illégitime. Ce comportement peut être jugé immoral, si nous pensons à celles ou à ceux qui en sont éventuellement devenus les victimes. En même temps, cette attitude annonce celle de l'homme moderne. Dans son livre intitulé *Ambiguïtés Sexuelles*¹⁸, Geneviève Morel attire l'attention sur le fait que de nos jours, il faut rejeter l'idée des deux pôles, le masculin et le féminin, car la formation et la construction de l'identité sexuelle est un processus beaucoup plus complexe. Parallèlement à la psychanalyse, le postmoderne a aussi reformulé la notion de féminité et de virilité : le guerrier n'a pas forcément une connotation positive alors que la sensibilité est devenue une vertu pour tous. Il s'ensuit que Pierre Loti aurait peut-être pu trouver sa place dans notre monde aussi.

¹⁸ *Sexuation et Psychose*, Paris, Anthropos, coll. Psychanalyse, 2000.

**« FANTASIES TERRIBLES DE LA NATURE TOUTE-
PUISSANTE »¹ OU LES PERVERSIONS SEXUELLES
DANS LES CONTES ET NOUVELLES DE GUY DE
MAUPASSANT**

Gabriella Körömi

École Supérieure Károly Eszterházy

Lorsque nous lisons la littérature abondante consacrée à l'œuvre de Guy de Maupassant, nous sommes frappés par les constatations contradictoires, voire opposées qu'elle suscite parmi les spécialistes. Il existe un seul point sur lequel les exégètes paraissent s'accorder, à savoir le statut de la sexualité dans les ouvrages de notre écrivain.

Contrairement à la majorité de ses contemporains, Maupassant considère la sexualité comme l'un des éléments constitutifs de l'existence humaine. Comme l'affirme Marie-Claire Bancquart : « Le désir du corps s'exprime chez lui aussi naturellement que la faim qui est d'ailleurs une de ses figures. »² Cette constatation nous paraît d'autant plus juste que la sexualité dont témoignent les œuvres de Maupassant a rarement un rapport avec l'amour : elle est essentiellement la manifestation de l'instinct sexuel inhérent à l'homme. Étant donné que Maupassant considère tous les gestes de l'amour physique comme absolument et naturellement humains, et donc

¹ *M. Jocaste*, I, p. 721, in MAUPASSANT, Guy de, *Contes et nouvelles*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1974-1979, éd. de Louis Forestier, 2 vol. Pour le texte des nouvelles, toutes les références de la présente étude renvoient à l'édition de la Pléiade. Le volume est indiqué par le chiffre romain.

² BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant et Paris », *RHLF*, n° 5, 1994, p. 795.

exempts de tout sentiment de culpabilité, il les décrit sans embarras ni fausse pudeur.

Sans vouloir, ni pouvoir ignorer la conception dominante de la sexualité chez Maupassant, nous nous proposons d'examiner ses nouvelles sous un aspect différent, car les récits brefs de l'écrivain témoignent des conduites sexuelles s'écartant de la normalité. Viol, inceste, fétichisme, voyeurisme, pédophilie, nécrophilie, zoophilie : la figure de l'amour corporel devient parfois sombre dans son œuvre. Sous cet angle, il nous semble justifié de poser la question suivante : si Maupassant refuse toute hypocrisie dans la description de l'amour corporel, de quelle façon met-il en scène les manifestations déviantes de celui-ci, jugées soit immorales, soit pathologiques par son époque ? La présente étude, tout en accentuant le naturel de Maupassant dans la présentation de la sexualité « traditionnelle », se propose comme objectif d'examiner les perversions sexuelles décrites dans les récits brefs de l'écrivain.

Précisons tout d'abord que l'intérêt porté par Maupassant à ce sujet s'explique certainement par le contexte scientifique de l'époque.³ Conformément à l'esprit du temps, l'écrivain peut, sans effrayer ses lecteurs, leur proposer de prétendus journaux intimes de fous, ou des cas de névrose sexuelle. Mais, comme nous le verrons, Maupassant donne une image idéalisée dans ses nouvelles par rapport à la réalité pathologique.

Sur les 301 nouvelles de l'écrivain recueillies dans l'édition de la Pléiade, nous trouvons une quinzaine qui traite d'une perversion sexuelle quelconque. La représentation de ce sujet épineux est bien inégale dans les nouvelles : certaines d'entre elles dessinent la nosographie d'une perversion concrète, d'autres n'y font qu'une allusion plus ou moins explicite.

Avant d'entamer l'essentiel de la problématique, remarquons que, dans ce qui suit, nous allons utiliser le terme de perversion sexuelle sans aucune condamnation morale. Nous devons préciser également que tous les termes techniques désignant les déviations sexuelles, y compris le terme de « perversion sexuelle », sont postérieurs à Maupassant, à l'exception de

³ Il est notoire que dès le milieu du XIX^e siècle on assiste à l'émergence de l'expertise médico-légale en matière sexuelle. Sous l'influence de la médecine légale et de la psychiatrie naissante, la représentation littéraire de la sexualité commence à changer d'aspect : on l'admet comme l'une des composantes des différentes maladies nerveuses, qui se prête donc à une analyse clinique exhaustive. Désormais, sous le masque des cas pathologiques, les écrivains peuvent représenter des tabous sexuels. Cette remarque vaut également pour Maupassant qui porte un intérêt particulier aux actualités de son époque. Nous savons qu'il a fréquenté les cours de Charcot à la Salpêtrière entre 1884 et 1886.

« nécrophile » qui figure dans le conte *La Chevelure*. Nous recourons à ces termes sans nous attarder sur leur présentation étymologique ni sur l'étude diachronique des comportements qu'ils désignent, qui, quoique intéressantes, nous mèneraient loin de notre objectif principal. Nous nous contentons de rappeler que le jugement des choses désignées par la notion de perversion sexuelle ne cesse de changer au fil du temps : les pratiques sexuelles considérées comme perverses à certaines époques historiques ou dans certaines civilisations peuvent être admises dans un autre contexte historique et culturel.

La chronologie des contes examinés prouve que Maupassant s'intéresse à ce sujet tout au long de sa carrière littéraire. Ajoutons pourtant qu'après 1885, il ne publie que deux nouvelles traitant de ce sujet et que toutes deux peuvent être rangées parmi les récits les plus poignants de l'écrivain.⁴ Nous sommes bien loin du ton polisson de certains contes écrits antérieurement.

L'étude des circonstances de la publication des nouvelles en question révèle que la majorité absolue des textes analysés a été publiée pour la première fois dans *Gil Blas*, quotidien républicain et mondain très populaire de l'époque, ce qui n'est pas dû au hasard. Comme nous le savons, Maupassant a écrit certains de ses contes en tenant compte du goût et de l'orientation morale des lecteurs du journal auquel il destine ses récits. De cette façon, les contes écrits pour *Gil Blas*, journal au ton particulièrement libre, sont généralement moins sérieux, souvent grivois. Les perversions sexuelles, sujet audacieux même à la fin décadente du XIX^e siècle, paraissent impliquer le choix de ce journal.

À la lumière de la conception de l'instinct sexuel de Maupassant, nous avons toutes les raisons de nous attendre à l'acceptation des perversions sexuelles comme des comportements déviants sans aucun jugement moral. Voyons ce qu'il en est dans la réalité.

Certes, la lecture des nouvelles prouve que les perversions sont en général présentées comme les diverses formes d'apparition du même instinct sexuel. Les « pervers » de Maupassant ne font qu'obéir à cet instinct. De plus, dans la plupart des cas, ils s'adonnent au comportement déviant malgré leur propre volonté. L'écrivain insiste sans cesse sur l'impuissance de l'individu devant l'irrésistible volonté de la nature. Pour appuyer notre constatation, nous pouvons mentionner M. Renardet de la nouvelle *La Petite Roque*, lequel viole une jeune fille encore enfant, « poussé vers elle par une

⁴ *L'Ermite et Le Port.*

force irrésistible, par un emportement bestial qui soulevait toute sa chair, affolait son âme et le faisait trembler des pieds à la tête ».⁵

Le chemin parcouru par les personnages est généralement identique : poussés par un besoin impérieux, fous de désir ou obsédés par une idée fixe, ils sont incapables de résister à la tentation. Grâce à ses descriptions brèves mais extrêmement denses, Maupassant atteint que l'acte sexuel irrégulier soit psychologiquement et/ou physiquement solidement fondé. M. Renardet, par exemple, qui a « une âme chaste, mais logée dans un corps puissant d'Hercule »⁶, n'est pas un pédophile abominable : il succombe à la tentation, tourmenté par de longues souffrances charnelles dues à son abstinence obligée.

L'homme, s'adonnant à la déviation sexuelle sans le vouloir, commet l'acte brutal sans comprendre ce qu'il est en train de faire. Comme l'explique le narrateur du conte intitulé *M. Jocaste* : « On devient fou en certains moments. »⁷ Maupassant ne cesse de rétablir un rapport direct entre l'état d'âme de ses personnages et la folie. C'est pour cela que le mot et ses dérivés reviennent avec une hantise obsessionnelle dans les récits étudiés.⁸ La folie passée, le désir dévorant satisfait, l'homme reprend ses sens et est obligé de faire face à ce qu'il a commis. M. Renardet « se réveilla de son crime, comme on se réveille d'un cauchemar »⁹ et, comprenant que la petite Roque violée le dénoncera, l'étrangle. À partir de ce jour, sa vie sera un tourment psychique continu : harcelé par l'image de sa victime, il ne trouve le repos que dans la mort. La tentation de la mort devient un motif largement utilisé dans ces contes. Le narrateur de *L'Ermite* a failli se jeter à l'eau en apprenant que la fille avec qui il a fêté son quarantième anniversaire est sa propre enfant. Le protagoniste de *M. Jocaste*, qui, à l'opposé de l'ermite incestueux, est conscient de sa paternité, pense également au suicide.

Les nouvelles, fondées sur l'inceste et le viol provoqués par l'irrésistible instinct sexuel, développent la phobie de la fatalité : Maupassant insiste sur la force aveugle de la destinée. Les incestueux du corpus, excepté le père dans *M. Jocaste*, ignorent qu'ils transgressent un interdit. Loin d'être un défi

⁵ *La Petite Roque*, II, p. 639.

⁶ *La Petite Roque*, II, p. 638.

⁷ *M. Jocaste*, I, p. 720.

⁸ Citons quelques exemples : épouvante folle, fou obscène, folie poétique, s'affoler, douleur de fou, fureur instinctive, rire comme un fou. Cette énumération qui contient des expressions choisies au hasard des textes de notre corpus, n'est qu'un inventaire représentatif, nullement exhaustif.

⁹ *La Petite Roque*, II, p. 639.

lancé à la société, à la morale ou à la religion, l'inceste reste pour eux un acte accidentel et unique.¹⁰ Au lieu de représenter les différents aspects de ce tabou, ces récits posent plutôt le problème de la fatalité et de la liberté de l'homme, idées chères à l'écrivain, adepte de la philosophie schopenhauerienne. Nous avons même l'impression que l'inceste ne lui fournit qu'un prétexte pour mettre en relief la lutte vaine de l'homme contre la fatalité invincible.

La force inéluctable du destin apparaît avec un désespoir particulièrement aigu dans la nouvelle *Le Port* dont le personnage principal, un matelot, découvre avec horreur qu'il a satisfait son appétit d'amour avec sa propre sœur. L'inceste – quoique involontaire – est d'autant plus frappant que la femme est une fille. La femme, doublement immorale aux yeux de la société bourgeoise, d'une part, à cause de son métier et, d'autre part, à cause de l'inceste commis, n'est qu'une victime du sort. Pareillement aux autres incestueux de Maupassant, elle peut être difficilement condamnée.

Les personnages incestueux involontaires, mentionnés dans ce qui précède, s'écartent incontestablement de la normalité, mais, poussés par leur instinct ou étant le jouet du sort, n'en sont pas pour autant responsables.

Dans les nouvelles de Maupassant, il existe pourtant un autre type de créatures « perverses » qui recherchent le plaisir corporel autrement que par l'acte sexuel traditionnel. Ces personnages-là sont incapables d'éprouver du plaisir auprès d'une femme en chair et en os ; ils appartiennent aux fameux célibataires maupassantiens qui veulent séparer le plaisir sexuel de son but primordial, à savoir la procréation.¹¹ C'est pour cela que ces hommes refusent d'une façon consciencieuse toute relation charnelle avec des femmes.

Ce sont les fétichistes de *La Chevelure* et d'*Un cas de divorce* qui, pour des raisons bien différentes, remplacent la femme réelle par des objets différents dont ils s'éprennent. Le narrateur de la première nouvelle avoue être possédé par le désir des femmes d'autrefois. C'est la peur des femmes du présent, dangereuses pour l'homme, qui explique son attirance morbide pour les femmes d'antan, qu'il manifeste déjà avant de découvrir la

¹⁰ Sur ce point, Maupassant, grand admirateur de Sade, s'écarte considérablement de celui-ci. Pour la présence du marquis dans l'œuvre de Maupassant, voir DELON, Michel, « L'ombre du grand marquis », *Magazine Littéraire*, n° 310, 1993, p. 81-82.

¹¹ Dans cette idée, nous pouvons découvrir l'influence explicite de Schopenhauer. Selon lui, l'amour est le masque de l'instinct sexuel, voué à cacher le piège de la nature tendu à l'homme afin de propager l'espèce.

chevelure fatale. Finalement, le narrateur devient obsédé par cette chevelure blonde trouvée par hasard.

Dès que je rentrais, il fallait que je la [la chevelure] visse et que je la maniasse. Je tournais la clef de l'armoire avec ce frémissement qu'on a en ouvrant la porte de la bien-aimée, car j'avais aux mains et au cœur un besoin confus, singulier, continu, sensuel de tremper mes doigts dans ce ruisseau charmant de cheveux morts. Puis, quand j'avais fini de la caresser, quand j'avais refermé le meuble, je la sentais et je la désirais encore ; j'avais de nouveau le besoin impérieux de la reprendre, de la palper, de m'énerver jusqu'au malaise par ce contact froid, glissant, irritant, affolant, délicieux.¹²

L'objet réel fait naître dans son imagination une femme morte, un être de toutes les perfections rêvées qu'aucune femme réelle ne possèdera jamais et auprès de laquelle il éprouve « ...un ravissement surhumain, la joie profonde, inexplicable de posséder l'Insaisissable, l'Invisible, la Morte ! »¹³

Le personnage principal du conte *Un cas de divorce*, qui vit dans ses rêves, se forme un idéal et épouse la première femme qui semble correspondre à cette image. Comme la réalité n'égale jamais les rêves, l'homme est vite dégoûté par la femme de chair, ainsi que par la sexualité qualifiée de sale, vile et honteuse :

Tant que je l'[la femme] ai idéalement désirée elle fut pour moi le rêve irréalisable près de se réaliser. À partir de la seconde même où je l'ai tenue dans mes bras, elle ne fut plus que l'être dont la nature s'était servie pour tromper toutes mes espérances.¹⁴

Se sentant dupe de la nature et de la femme, complice de celle-là, l'homme cherche un objet idéal pour sa passion ardente. Il le trouvera dans les fleurs, parce qu'elles se reproduisent chastement, sans souillure. Il fait donc aménager une serre où il jouit de son harem dont les favorites sont les orchidées.¹⁵

¹² *La Chevelure*, II, p. 112.

¹³ *Op. cit.*, II, p. 113.

¹⁴ *Un cas de divorce*, II, p. 780.

¹⁵ Dans la littérature contemporaine, les fleurs apparaissent souvent comme les métaphores des organes sexuels. Sous cet angle, il n'est pas inutile de remarquer que le mot « orchidée » d'origine grecque signifie « testicules ». Rappelons également que la serre ayant une atmosphère étouffante, chargée de parfums capiteux des plantes tropicales luxuriantes qui s'entremêlent comme des corps, possède souvent une connotation sensuelle dont fait témoignage la littérature. Voir par exemple *La Curée* de Zola, *À rebours* de Huysmans, le roman *Bel-Ami* et la nouvelle *La Serre* de Maupassant.

Pour les narrateurs de Maupassant, pareillement aux véritables fétichistes, le fétiche a pour fonction de cacher et d'annuler l'absence de la femme.

Outre le fétichisme inspiré par la déception éprouvée face à la femme réelle, ces deux textes se ressemblent également par une tentation proche de la nécrophilie. Le médecin de *La Chevelure* nomme son client « une sorte de nécrophile »¹⁶ et évoque à propos de son cas l'affaire du sergent Bertrand, mentionnée dans *La Tombe* aussi.¹⁷ En dépit du diagnostic du médecin, nous devons rappeler que la femme morte adorée par le narrateur n'est qu'une femme fictive. Dans *Un cas de divorce*, le mari fétichiste regarde sa femme malade avec une horreur superstitieuse. Il la considère comme un « fumier séduisant et vivant, putréfaction qui marche, qui pense, qui parle, qui regarde et qui sourit, où les nourritures fermentent... ».¹⁸ Sur ce point, Maupassant est sans doute redevable à la charogne baudelairienne.¹⁹ Alors que la femme malade provoque la répugnance de l'homme, la contemplation de la mort de ses fleurs adorées fait naître un sentiment ardent et fiévreux en lui.

Dans son article consacré au fétichisme de Maupassant, Philippe Lejeune a démontré en quoi l'écrivain s'écarte du fétichisme proprement dit dans ces nouvelles.²⁰ Nous sommes entièrement d'accord avec Lejeune qui parle d'une intense poétisation du fétichisme chez Maupassant, ce qui engendre de nombreux passages lyriques dans les textes étudiés. C'est cette déviation que l'écrivain représente avec une indulgence fascinée, car, comme le dit Lejeune, Maupassant l'envisage comme « une aventure d'imagination, comme l'un des chemins qui mènent à la folie ».²¹

Tandis que les deux nouvelles fétichistes ne font qu'une vague allusion à la nécrophilie, celle-ci deviendra le motif principal du conte *La Tombe*. Un jeune homme, dont la maîtresse est morte, devient obsédé par la disparition de son amante, pensée amère qui devient vite son idée fixe. Pour revoir sa maîtresse une dernière fois, il la déterre. Maupassant ne fait pas accomplir

¹⁶ *Un cas de divorce*, II, p. 780.

¹⁷ L'affaire du sergent Bertrand date de 1849. Il a déterré, mutilé et profané les cadavres de jeunes filles. Il a été condamné pour violation de sépulture. Ce cas a provoqué un débat entre les psychiatres de l'époque.

¹⁸ *Un cas de divorce*, II, p. 780.

¹⁹ Pour une étude des réminiscences baudelairiennes présentes dans l'œuvre de Maupassant, voir POLI, Annarosa, « Le côté baudelairien de Maupassant », in « Guy de Maupassant », *Europe*, juin 1969, p. 121-145.

²⁰ Voir LEJEUNE, Philippe, « Maupassant et le fétichisme », in *Maupassant : miroir de la nouvelle*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1988, p. 91-109.

²¹ LEJEUNE, *op. cit.*, p. 108.

ici non plus l'acte nécrophilique proprement dit par le jeune homme. Si ses personnages ne commettent pas l'acte morbide, c'est parce qu'ils ne sont pas réellement pervers, seulement fous.

La nouvelle *Châli* explore la pédophilie. Il s'agit cette fois d'un tabou sexuel que le narrateur transgresse de façon consciente. Le sujet est tellement épineux, que Maupassant recourt au dépaysement pour atténuer la hardiesse de sa nouvelle. L'histoire se passe en Inde, dans un cadre féérique déterminé par l'ambiance érotique du décor. Le narrateur reçoit du rajah un harem fort jeune, composé de six petites filles qu'il gâte comme un père. Pourtant, la plus âgée d'entre elles, Châli, ayant huit ans, devient sa maîtresse. L'homme s'adonne à cet amour interdit avec un sentiment ambigu :

j'aimais étrangement, avec honte, avec hésitation, avec une sorte de peur de la justice européenne, avec des réserves, des scrupules et cependant avec une tendresse sensuelle passionnée. Je la chérissais comme un père et je la caressais comme un homme.²²

Malgré les délices exquises de cet amour insolite – criminel selon la morale européenne –, le narrateur ne semble pas être amoureux de la jeune fille. Ce qui l'attire c'est le corps encore enfantin.

Si la pédophilie passe pour un sujet délicat, que dire de la tentation de la zoophilie ? La mise en scène de cette perversion est si risquée que Maupassant fait appel au sous-entendu, préférant le non-dit aux allusions subtiles. Le narrateur du conte *Fou ?*, maladivement jaloux de sa maîtresse qui semble se lasser de lui, épie avec une obsession maniaque son amante. Il finit par reconnaître que la femme ne l'a trompé avec nul homme. Il commence alors à envier le bonheur que la femme prend au galop matinal et qu'il compare aux frénésies d'amour. C'est pour cela qu'il trouve un nouvel objet pour sa jalousie, le cheval de la femme :

il me sembla pénétrer des mystères que je n'avais jamais soupçonnés. Qui sondera jamais les perversions de la sensualité des femmes ? Qui comprendra leurs invraisemblables caprices et l'assouvissement étrange des plus étranges fantaisies ?²³

L'homme aveuglé par sa folie furieuse se révolte contre la femme de perdition, qualifiée d'animal sensuel. Il tue d'abord le cheval, ensuite la femme prétendue perverse. Aucun élément du texte ne justifie les soupçons abominables de l'homme, lesquels paraissent être nés dans sa tête malade,

²² *Châli*, II, p. 89-90.

²³ *Fou ?*, II, p. 525.

s'il est vraiment fou. Sinon, nous avons affaire à la perversion de l'instinct sexuel féminin. L'intérêt du conte réside justement dans le doute, soigneusement maintenu tout au long du texte. Le lecteur ne peut qu'hésiter entre les deux hypothèses possibles. La question avec laquelle Maupassant termine son conte « Dites-moi, suis-je fou ? »²⁴ laisse la fin du récit ouverte : l'écrivain invite ses lecteurs à interpréter le cas raconté.

Les perversions que nous avons présentées précédemment ont ceci en commun qu'elles sont décrites par Maupassant avec une indulgence plus au moins grande, certaines même avec une empathie évidente. Il existe pourtant un comportement déviant qui paraît susciter une aversion sensible chez Maupassant, à savoir l'homosexualité féminine.²⁵

Maupassant met en scène l'amour lesbien dans une seule nouvelle, *La femme de Paul*. La nouvelle nous raconte l'histoire de Paul, choqué par la découverte du goût jusqu'alors insoupçonné de sa maîtresse, nommée Madeleine. L'homme désillusionné et dégoûté se suicide, tandis que Madeleine désignée par le titre comme la femme de Paul, se métamorphose en la femme de Pauline.

Pareillement aux autres ouvrages de l'époque, il s'agit ici aussi d'un discours masculin sur l'homosexualité féminine qui est vue et jugée par l'homme. La nouvelle contient une condamnation catégorique que nous ne pouvons relever nulle part ailleurs dans notre corpus. Paul « ...semblait exaspéré, comme soulevé par une jalousie d'homme, par une fureur profonde, instinctive, désordonnée. Il balbutiait, les lèvres tremblantes d'indignation : – “C'est honteux ! on devrait les [les quatre lesbiennes] noyer comme des chiennes, avec une pierre au cou.” »²⁶ Nous sommes bien loin de la glorification exotique de la pédophilie, de la compréhension tacite de l'inceste, du lyrisme du fétichisme ou de la justification psychologique du viol. L'homosexualité féminine n'est aux yeux de l'homme trompé qu'une

²⁴ *Fou ?*, II, p. 525.

²⁵ Notons aussi que l'auteur, dans ses œuvres, semble ignorer l'homosexualité masculine puisqu'il n'y fait jamais d'allusion, ni explicite, ni implicite. Ce qui est d'autant plus surprenant que l'homosexualité acquiert un rayonnement sans précédent à l'époque, et devient un sujet fréquent dans la littérature de fin de siècle. De plus, Maupassant doit comprendre l'aversion que la femme suscite chez les homosexuels, car cette aversion peut être envisagée comme le point d'aboutissement poussé à l'extrême de sa propre conception pessimiste de la femme. Et pourtant, à ce qu'il paraît, il est incapable d'imaginer un personnage masculin éprouvant une appétence sexuelle pour les hommes. C'est pour cela que les fétiches – grâce aux jeux de métaphores – rappellent aux personnages de l'écrivain le corps féminin fascinant malgré la répulsion provoquée par la propriétaire de celui-ci.

²⁶ *La femme de Paul*, I, p. 297.

chose infâme, « un crime contre nature, monstrueux, une immonde profanation »²⁷, pour reprendre les termes utilisés par Maupassant.

Ce récit nous intéresse également d'un point de vue poétique, notamment parce qu'il contient plusieurs passages à la focalisation externe, où le narrateur ne dit pas d'emblée aux lecteurs ce qu'il sait, la réalité décrite est réduite à ses apparences extérieures.²⁸ Ce type de focalisation est extrêmement rare dans les récits brefs de Maupassant.

En face d'elle [une femme], une grosse blondasse habillée en homme, avec un veston de flanelle blanche, se tenait couchée sur le dos au fond du bateau, les jambes en l'air sur le banc des deux côtés de la rameuse, et elle fumait une cigarette, tandis qu'à chaque effort des avirons sa poitrine et son ventre frémissaient, ballotés par la secousse. Tout à l'arrière, sous la tente, deux belles filles grandes et minces, l'une brune et l'autre blonde, se tenaient par la taille en regardant sans cesse leurs compagnes.²⁹

Malgré les détails ambigus qui suggèrent l'identité sexuelle des quatre personnages présentés, le lecteur est longtemps maintenu dans l'ignorance. Maupassant utilise donc la focalisation externe pour représenter un interdit sexuel qu'il ne semble pas accepter aussi facilement que les autres. Il nous paraît révélateur que l'écrivain ne consacre qu'un seul conte à cette perversion.³⁰ De plus, pour la raconter, il choisit la narration extradiégétique, supposant la plus grande distance entre l'auteur et le personnage. La place occupée par ce conte parmi les nouvelles de notre corpus, paraît donc exceptionnelle.

Exceptionnelle, la nouvelle *Madame Baptiste* l'est également, quoique pour des raisons bien différentes. Elle met en scène l'excommunication d'une jeune femme par la société insensible, pour la seule raison qu'elle a été violée par le domestique de son père. Maupassant ne se contente pas de dénoncer la société bourgeoise, il soulève la responsabilité des parents également qui éprouvent de la honte d'avoir une telle fille. La nouvelle de Maupassant prouve que le viol, dans la société contemporaine, compromet la victime autant que l'agresseur. En effet, c'est la virginité perdue de la jeune fille qui provoque l'indignation de son milieu.

²⁷ *La femme de Paul*, I, p. 306.

²⁸ Pour une définition des différents types de focalisation, voir GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 206-211.

²⁹ *La Femme de Paul*, I, p. 296

³⁰ Remarquons pourtant que le roman *Notre cœur* fait allusion à l'homosexualité féminine, mais dans son roman, Maupassant reste plus implicite.

Bien que le point de vue de la victime violée soit absent dans le récit, le lecteur peut facilement imaginer ses tourments grâce aux indices parsemés dans le texte. Le manque de la référence explicite au traumatisme intérieur de la jeune fille violée ne doit pas surprendre les lecteurs : dans la description des experts, il ne sera évoqué qu'au début du XX^e siècle. Maupassant semble donc pressentir juste avant les psychologues que ce qui traumatise les victimes, ce n'est pas la souffrance physique, non plus l'avilissement subi, mais le tourment psychologique interne. Le véritable enjeu du viol est celui de l'identité brisée. C'est pour cette raison que la victime de la nouvelle finit par se suicider.

Dans les nouvelles présentées ci-dessus, nous pouvons relever un seul point commun : chacune d'elles traite d'une perversion sur un ton sérieux. Pourtant, certaines pratiques irrégulières peuvent susciter le rire. Maupassant ne résiste pas, lui non plus, à la tentation de présenter un cas qui n'est ni criminel ni pathologique, seulement humoristique. C'est le conte *La Serre* qui décrit le phénomène connu sous le nom de voyeurisme.³¹ Le personnage principal du conte assiste comme témoin au rendez-vous nocturne de sa servante. Maupassant ne décrit pas ce que l'homme pouvait voir dans la serre mais, à partir de cette nuit-là, la paix du ménage s'est rétablie : Madame a perdu ses aigreur, Monsieur ses kilos superflus et la servante a eu une augmentation de ses gages.

Par les nuits claires quelquefois, les deux époux vont, à pas furtifs, le long des massifs et des plates-bandes jusqu'à la petite serre au bout du jardin. Et ils restent là, blottis l'un près de l'autre contre le vitrage comme s'ils regardaient au-dedans une chose étrange et pleine d'intérêt.³²

Au lieu de mettre en scène un pervers qui observe l'intimité des autres pour y éprouver une jouissance, Maupassant nous présente avec une ironie bienveillante deux époux qui trouvent dans leur serre « l'art de réchauffer le pain rassis d'un ménage »³³, pour reprendre l'heureuse formule de Louis Forestier. Dans cette nouvelle, Maupassant réussit à démontrer que le rire est une figure aussi efficace que l'horreur, pour tenir à distance la séduction de la perversion.

Pour compléter notre présentation, nous devons mentionner le cadre qui sert de décor pour les cas pervers mis en scène. Bien que certains contes ne contiennent aucune allusion à la topographie, la plupart des histoires se

³¹ Pour la connotation sensuelle du titre, voir la note 15.

³² *La Serre*, I, p. 860.

³³ MAUPASSANT, *Contes et nouvelles*, I, p. 1539.

passent dans la capitale, ce qui ne doit pas nous surprendre. Sur ce point, nous nous référons à Marie-Claire Bancquart qui affirme que le sexe « nulle part ailleurs que dans la grande ville fin de siècle ne peut prendre autant de liberté. Le choix est vaste, l'anonymat préservé. »³⁴ Cet anonymat peut assurer la sécurité à tous ceux qui veulent cacher leur comportement déviant, jusqu'au moment où ils décident de le révéler. Car les pervers ne sont pas découverts chez Maupassant, ils se trahissent eux-mêmes, dès qu'ils sont incapables de cacher leur malheur ou leur bonheur suscités par leurs déviances.

Les contes parisiens de perversion sexuelle donnent une description du Paris du malaise, des vices et des crimes : « Et Paris, ce grand Paris sombre, morne, boueux, triste, noir, avec toutes ses maisons fermées, était plein de choses pareilles, d'adultères, d'incestes, d'enfants violés »³⁵, s'écrie le père incestueux de *L'Ermite*. En dépit de cela, ne pensons pas que c'est uniquement dans l'anonymat de la capitale que les actes criminels se produisent : des enfants violés vivent et meurent aussi dans de petits villages, où l'on se connaît et rien n'est ignoré.

En guise de conclusion, nous pouvons répéter que l'écrivain, en choisissant le sujet des perversions sexuelles, se situe dans la lignée de son temps. En dépit de cela, la façon dont il le traite se distingue considérablement de celle de ses contemporains. Jamais Maupassant ne met en scène des monstres pervertis : ses personnages « pervers », quelle que soit leur motivation, sont à plaindre eux aussi. Les victimes des pratiques déviantes jouissent de la pitié sans condition de Maupassant. La perversion chez lui n'est nullement gratuite. Le plus souvent, elle s'ajoute à une autre obsession : la fatalité du sort, la folie, la peur du présent, etc. Maupassant ne se complaît jamais dans les détails, il préfère les sous-entendus aux termes crus, le psychologique au sensationnel. En effet, le lecteur est souvent invité à lire entre les lignes.

Nous pouvons observer aussi que les personnages de Maupassant ne jugent ni les « pervers », ni les perversions. À l'exception de Paul qui condamne violemment l'amour lesbien, les seuls personnages qui portent un jugement quelconque sont ceux qui, par leur profession, sont obligés de juger ou de qualifier (médecin ou avocat dans les nouvelles *Un cas de divorce*, *La Chevelure*, *La Tombe*).

³⁴ BANCQUART, Marie-Claire, « Maupassant et Paris », *RHLF*, n° 5, 1994, p. 794.

³⁵ *L'Ermite*, II, p. 690.

L'étude des nouvelles de notre corpus prouve que l'écrivain refuse une image trop conventionnelle de l'amour. L'exploration des confins de l'interdit sexuel nous fait révéler le doute de Maupassant. C'est ce doute qui est exprimé dans la citation suivante et qui nous oblige à remettre en question les conventions morales établies :

Peut-être se trouvera-t-il quelqu'un, non pour excuser le fait immonde et brutal, mais pour comprendre qu'on ne peut lutter contre certaines fatalités qui semblent des fantaisies horribles de la nature toute-puissante !³⁶

³⁶ *M. Jocaste*, I. 721.

RIME ET SEXE : LE PRINCIPE DE L'ALTERNANCE EN GENRE

Ildikó Szilágyi

École Supérieure de Nyíregyháza

Dans notre article, nous nous proposons de présenter l'évolution de l'alternance des rimes féminines et masculines dans la versification française. Dans un premier temps, nous précisons les notions les plus importantes pour la compréhension de ce principe. Après avoir évoqué les grandes étapes de son histoire, nous nous concentrons à son évolution post-classique. Une place importante sera accordée aux innovations introduites dans le domaine par Banville, Baudelaire, Verlaine et Laforgue, entre autres. Nous nous interrogerons également sur la nouvelle configuration rimique expérimentée par Apollinaire et reprise par Aragon remplaçant l'opposition entre rimes masculines et féminines par l'opposition entre finales vocaliques et consonantiques. Pendant des siècles, le traitement des rimes a fait l'objet d'appréciations plus ou moins subjectives. Quant au principe d'alternance, il est également investi, et dès son apparition, d'une forte charge sémantique. Nous nous efforcerons de montrer, à travers quelques exemples, quels effets de sens sont induits par les systèmes rimiques et dans quelle mesure il est légitime de parler du « sexe des rimes » (Chevrier 1996).

La rime, dans la poésie française est fondée, entre les fins de vers, sur l'identité phonétique de la voyelle finale accentuée, appelée le noyau (N) et des phonèmes consonantiques qui éventuellement la suivent, dont certains sont prononcés, appelés coda (Co) et dont les autres sont non prononcés,

appelés consonne flottante (Cf) ou consonne graphique.¹ L'homophonie entre les phonèmes antéposés au noyau vocalique enrichit la rime mais elle n'est pas nécessaire. (Si l'homophonie vocalique est suivie d'une hétérophonie consonantique, il y a seulement assonance.) Les termes « noyau » et « coda » sont empruntés au vocabulaire de la phonologie. On peut décrire les rimes possibles au moyen des formules suivantes :

M		F	
N	<i>Loi : soi</i>	N+« e »	<i>agonie : génie</i>
N+Co	<i>Idéal : mal</i>	N+Co+« e »	<i>Terre : faire</i>
N+Cf	<i>laquais : Jamais</i>	N+« e »+Cf	<i>éprouvées : couvées</i>
N+Co+Cf	<i>part : Regard</i>	N+Co+« e »+Cf	<i>dimanches : branches</i>

Les deux colonnes du tableau² correspondent aux deux catégories traditionnelles, à savoir les rimes masculines ayant pour dernière voyelle une voyelle masculine et les rimes féminines se terminant par la voyelle féminine, dite « e » muet ou « schwa »³. Cette rime est qualifiée de « féminine » par analogie, parce que la terminaison en – « e » est une marque fréquente du genre grammatical féminin.⁴ Placé après le dernier accent tonique du vers, le « e » muet est une voyelle surnuméraire, c'est-à-dire il ne compte pas pour déterminer la longueur syllabique du vers. La distinction entre les voyelles masculines (numéraires) et la voyelle féminine (surnuméraire) repose à l'origine sur une effective différence phonétique : d'après le témoignage des traités de versification contemporains, le « e » post-tonique ne cesse d'être prononcé qu'au XVI^e siècle.

La distinction générique des rimes permet d'établir des alternances. Mais la poésie médiévale (jusqu'au XVI^e siècle) n'en tient pas compte. Les laisses des premières chansons de geste sont monoassonancées, d'abord avec une

¹ « La dernière consonne graphique du mot, amuïe au cours de l'évolution phonétique » (Billy 2000, 301).

² Nos exemples sont empruntés aux « Préludes autobiographiques » (*Complaintes*) de Jules Laforgue (1970, a, 36-40).

³ « Des cas particuliers viennent compliquer ces définitions simples: les formes verbales au subjonctif *aient* et *soient*, ainsi que les formes de l'imparfait et du conditionnel en *–aient* sont des rimes masculines, alors que les présents à terminaison identique (*paient, voient, essaient...*) sont des rimes féminines » (Aquié 1990, 57).

⁴ Le « e » muet sert à la formation du féminin pour beaucoup de substantifs, et il est utilisé comme moyen d'accord au féminin des adjectifs et participes.

nette prédominance des assonances masculines. Les premières rimes sont des rimes pauvres. Leur apparition aux XII-XIII^e siècles est d'ailleurs souvent expliquée par « la progressive disparition de l'accompagnement musical » (Aquier 1990, 43). L'attention à la richesse de la rime n'apparaît qu'au début du XVI^e siècle, chez les grands rhétoriciens comme Guillaume Crétin et Jean Bouchet. Octavien de Saint-Gelais (1468-1502) est considéré comme le premier poète à avoir fait alterner de manière régulière les rimes masculines et féminines, dans ses *Epistres d'Ovide*, publiées en 1500 (cf. Chevrier 1996, 28). Du Bellay, dans un premier temps, « craignant de contreindre & gehner [sa] diction pour l'observation de telles choses »⁵, distribue au hasard les finales avec ou sans « e » post-tonique. Il commence à pratiquer de façon systématique l'alternance en genre à partir des *Regrets*, à quatre exceptions près (les sonnets 140, 143, 160, 171). Les sonnets 140 (Du Bellay 1967, 161-162) et 143 (*ibid.*, 163-164) sont des poèmes masculins, le sonnet 171 (*ibid.*, 182-183) est féminin. Le schéma rimique du sonnet 160 (*ibid.*, 175) est le suivant : M M ffm ffm. Ronsard adopte l'alternance en genre en 1550 dans ses *odes*, puis dans ses *sonnets* (1552). Dans son *Abbrégé de l'art poétique françois* (1565), il en recommande l'emploi (cf. Chevrier 1996, 45).

Le système d'alternance qui se constitue au XVI^e siècle n'est valable que dans le cadre de la strophe, appelée alternance interne ou intrastrophique. Il se définit ainsi : « chaque changement de rime s'accompagne d'un changement de genre » (Gouvard 1999, 284). Si un quatrain à rimes croisées dont le schéma rimique est (abab) commence par une rime féminine, la rime (b) doit être masculine, donc son schéma générique sera (fmfm). Ce système d'alternance s'impose définitivement au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, le procédé étant codifié en principe de composition par Malherbe. Au XVIII^e siècle le système d'alternance interne se complète par l'alternance de strophe à strophe (alternance externe ou transstrophique) : « la première rime d'une strophe doit être de genre opposé à la dernière rime de la strophe précédente » (*ibid.*, 290).

Les premières indications métatextuelles concernant le genre des rimes apparaissent dès le Moyen Âge. Jean Molinet, dans son traité sur *L'Art de Rhétorique*, écrit entre 1477 et 1492, distingue les « féminines dictions » ou « imparfaites », et les « parfaites masculines » (cité par Chevrier 1996, 19). Dans *l'Art et science de Rhétorique métrifiée...* de Gratien du Pont (1539) on retrouve la même idée : « il faut toujours au féminin une syllabe de plus

⁵ Du Bellay 1549. *Vers lyriques. Au lecteur* (cité par Chevrier 1996, 40).

en fin de ligne parce que le masculin est plus parfait et noble que le féminin. Donc pour être joint et reçu le dit féminin en la compagnie dudit masculin, lui faut aide et contrepoids »⁶. Ces commentaires reflètent la représentation de la femme dans la société contemporaine.

Douceur et mollesse : ce sont les termes, marqués de féminité, par lesquels Marmontel qualifie la rime féminine, à l'article « Vers » de l'*Encyclopédie*. Quant à l'établissement de l'alternance en genre, il l'explique par l'exigence de l'euphonie : « Les vers masculins, sans mélange, auraient une marche brusque et heurtée; les vers féminins sans mélange auraient de la douceur, mais de la mollesse. Au moyen du retour alternatif ou périodique de ces deux espèces de vers, la dureté de l'un et la mollesse de l'autre se corrigent mutuellement » (cité par Chevrier 1996, 86).

Pendant trois siècles, du milieu du XVI^e siècle jusqu'au milieu du XIX^e, les poètes respectent l'alternance en genre, tenue pour un principe intangible, avec les autres règles de la versification traditionnelle, sans s'interroger sur son caractère devenu artificiel avec la perte de sa motivation d'origine. Les premières variations expérimentées par les poètes novateurs du XIX^e siècle ne remettent pas en question la pertinence de la notion du genre métrique, les changements restent, jusqu'à la fin du siècle, à l'intérieur du système classique.

Les possibilités nouvelles sont les suivantes :

- Poèmes écrits dans un seul et même genre, soit en rimes uniquement féminines (FFFF...) ou en rimes uniquement masculines (MMMM...).
- Poèmes alternant des strophes monorimes de sexe différent (de structure strophique : FMFM... ou MFMF...).
- Poèmes alternant des strophes traditionnelles et des strophes d'un seul sexe (fmfm F mfmf F ...).
- Poèmes ayant recours aux rimes « mixtes » (Chevrier 1996, 143) ou « androgynes » (Billy 2000, 304) faisant correspondre en une même rime une finale masculine et une finale féminine phonétiquement équivalentes.

⁶ Orthographe originale : « tousiours au feminin fault une syllabe en fin de ligne [...] plus que au masculin, à cause que le masculin est plus parfaict & noble que le feminin. Dont pour estre joint & receu ledict feminin à la compagnie dudit masculin, luy fault ayde & contrepoix » (cité par Chevrier 1996, 67).

Les premiers poèmes isosexuels⁷, masculins et féminins, sont publiés en 1856 dans les *Odelettes* de Théodore de Banville. Banville s'est inspiré des poètes de la Pléiade (essentiellement de Ronsard), et probablement de Baudelaire aussi dont *Les Fleurs du Mal* n'apparaissent qu'un an plus tard (1857), mais les deux poèmes masculins du recueil baudelairien, « À une mendiante rousse » (Baudelaire 1968, 95-96) et « Ciel brouillé » (*ibid.*, 71) ont été écrits bien avant cette date.⁸ Nous donnons le début de ces poèmes :

À une mendiante rousse
Blanche fille aux cheveux roux,
Dont la robe par les trous
Laisse voir la pauvreté
Et la beauté,

Pour moi, poète chétif,
Ton jeune corps maladif,
Plein de taches de rousseur,
A sa douceur.

Ciel brouillé
On dirait ton regard d'une vapeur couvert;
Ton œil mystérieux (est-il bleu, gris ou vert ?)
Alternativement tendre, rêveur, cruel,
Réfléchit l'insolence et la pâleur du ciel.⁹

Le premier poème masculin de Banville, « À Gavarni » (*Les Odelettes*), reprend la structure strophique (7/7/7/4) et le thème du poème baudelairien sur la mendiante rousse.

La Beauté, fatal aimant,
Est pareille au diamant
Que la fange peut mouiller
Sans le souiller.

Jusqu'au milieu du ruisseau,
L'éclat pur de son berceau

⁷ On reprend la terminologie de Chevrier qui propose d'appeler les rimes de même sexe rimes *isosexuelles*, et celles de sexe différent rimes *allosexuelles*, puisque « *iso-* et *allosexualité* sont des termes techniques qui ont l'avantage de se distinguer des termes d'*homo-* et d'*hétérosexualité* » (Chevrier 1996, 32).

⁸ On doit ajouter le poème *Franciscae Meae Laudes* (Baudelaire 1968, 77) écrit en latin, donc nécessairement en rimes masculines.

⁹ Le poème se compose de quatre quatrains de rimes plates (aabb).

Garde un charme essentiel
Qui vient du ciel.

Ainsi, leurs cheveux au vent,
Vois ces folles qui souvent
Bercent le premier venu
Sur leur bras nu.

Citons encore quelques poèmes masculins connus et moins connus : les rondels masculins de Banville « Le Feu » (*Rondels VIII*), « Le Matin » (*Rondels XI*), « La Paix » (*Rondels XXI*), « Conclusion » de Charles Cros (*Le Coffret de santal*, 1972, 58) « Croquis parisien » (*Poèmes saturniens*, Verlaine 1993, 209), « Un dahlia » (*ibid.*, 243), « En sourdine » (*Fêtes galantes, ibid.*, 309-310), « Child wife » (*Romances sans paroles, ibid.*, 74-75), « Sagesse X »¹⁰ (*ibid.*, 164), de Paul Verlaine, « Qu'est-ce pour nous, mon cœur... »¹¹ d'Arthur Rimbaud (1998, 225-226).

« La Complainte du libre arbitre » de Jules Laforgue (1970, a, 153) est à signaler pour deux raisons. Pour avoir des rimes uniquement masculines, le poète a recours à l'apostrophe typographique du « e » muet final de vers (p. ex. « fatalist' »), procédé souvent utilisé par les poètes « chansonniers » dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Un autre moyen, plus original, pour avoir une terminaison masculine, est de remplacer le « e » muet à la fin de l'adjectif « responsable » par la graphie « eu », en imposant par là un transfert de l'accent.¹²

Rencontrant un jour le Christ,
Pierrot de loin lui a fait : psitt !
Venez-ça; êt'vous fatalist' ?

Pourriez-vous m'concilier un peu
Comment l'homme est libre et responsableu,
Si tout c'qui s'fait est prévu d'Dieu ?

Le premier poème féminin se trouve dans le recueil *Odelettes* de Théodore de Banville (cf. Chevrier 1996, 125), Baudelaire n'en a composé aucun. Le choix des rimes féminines est un choix délibéré de la part de Banville, comme en témoigne la première strophe.

¹⁰ A l'exception de la paire rimique: *apitoient* : *foudroient* (ces terminaisons verbales à l'indicatif sont des rimes féminines).

¹¹ A l'exception de la paire rimique: *frères* : *terre* du dernier quatrain.

¹² Exemple cité par Chevrier (1996, 278-279) et par Gouvard aussi (1999, 17).

À Philoxène Boyer
 David, brûlé de pures flammes,
 Dans un chant aux notes divines,
 Pour faire soupirer deux âmes
 Croise des rimes féminines.

Dans un autre poème féminin, intitulé « Érinna » (*Exilés*, 1867), il justifie ainsi l'emploi exclusif des rimes féminines.

Et j'ai rimé cette ode en rimes féminines
 Pour que l'impression en restât plus poignante
 Et, par le souvenir des chastes héroïnes,
 Laisât dans plus d'un cœur sa blessure saignante.¹³

Citons quelques poèmes célèbres composés en rimes féminines : « Mémoire » (Rimbaud 1998, 252-254), « La Chanson de la plus haute tour » (*ibid.*, 238-239) de Rimbaud, ainsi que le sonnet des « Voyelles » (*ibid.*, 187-188). La dernière paire rimique de ce dernier poème est masculine : *studieux : Yeux*. On peut ajouter « Sous le pont Mirabeau » d'Apollinaire (2002, 15). Il suffit de réunir en un seul vers le deuxième et le troisième vers pour avoir trois décasyllabes féminins, suivis d'un distique d'octosyllabes féminins.

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
 Et nos amours
 Faut-il qu'il m'en souvienn
 La joie venait toujours après la peine

Vienne la nuit sonne l'heure
 Les jours s'en vont je demeure

Il y a souvent un rapport étroit entre le choix des rimes uniquement féminines et la thématique du poème. La forme des textes mime dans ces cas son contenu. Cette relation est tout à fait évidente dans les sonnets féminins du recueil intitulé *Les Amies, scènes d'amour sapphique*¹⁴ que Verlaine (2000, 49-61) publie sous le manteau en 1867 avant de les reprendre dans *Parallèlement* (1889). Ces poèmes présentent des femmes qui s'aiment, à

¹³ Ce long poème (vingt-cinq strophes) est cité intégralement par Chevrier (*ibid.*, 133). Il n'est pas sans intérêt de donner le sous-titre: A mon cher Philoxène Boyer /Qui a ressuscité la grande figure de Sappho dans un poème impérissable. (Erinna, poétesse grecque était considérée comme l'amie de Sappho.)

¹⁴ « C'est le seul exemple d'un recueil tout entier féminin. » - affirme Chevrier (1996, 207).

l'exception du dernier sonnet¹⁵ (*Sappho*, 2000, 61) qui rapporte paradoxalement l'amour malheureux de Sappho pour un homme.

Elle songe à Phaon¹⁶, oublieuse du rite,
Et voyant à ce point ses larmes dédaignées,
Arrache ses cheveux immenses par poignées.

L'homosexualité de Sappho n'apparaît pas dans le texte, elle est exprimée par l'absence des rimes masculines. Selon Jean-Louis Aroui (1993, 295) qui analyse la structure strophique de cette pièce, « cette forme-sens se fait non pas dans une répétition du contenu par la forme, mais dans le dévoilement par la forme de ce que le contenu tente de cacher. »

Il est également facile de justifier le choix exclusif des rimes féminines dans les poèmes évoquant des femmes où il est censé inscrire une présence féminine : « Les Grâces » de Banville (*Dans la fournaise*, 1892), « Esthétique X » (Laforgue 1970, b, 95-96) et « Esthétique XLII » (*ibid.*, 152) de Laforgue. Charles Cros a recours à des rimes féminines au pluriel, conformément au titre de son poème : « Pluriel féminin » (*Le Collier de griffes*), consacré aux « amours perdues ». Le thème des poèmes féminins peut également être la lune comme dans « Lune » de Banville (*Rondels XX*, 1875), « Clair de lune » de Jules Laforgue (1970, b, 22), ou bien l'angoisse et la solitude, comme dans « La Complainte d'un autre dimanche » (1970, a, 61) du même poète.

Ah ! qu'est-ce que je fais, ici, dans cette chambre !
Des vers. Et puis, après ? ô sordide limace !
Quoi ! la vie est unique, et toi, sous ce scaphandre,
Tu te racontes sans fin, et tu te ressasses !
Seras-tu donc toujours un qui garde la chambre ?

Ce fut un bien au vent d'octobre paysage...

Il s'agit de la musique dans plusieurs poèmes féminins de Verlaine.

Écoutez la chanson bien douce
Qui ne pleure que pour vous plaire.
Elle est discrète, elle est légère :
Un frisson d'eau sur de la mousse ! (Sagesse XVI)

¹⁵ Il s'agit d'un sonnet « inversé » (deux tercets suivis de deux quatrains), à l'image de cet amour à l'envers.

¹⁶ Selon la légende, Phaon est un batelier de Lesbos.

C'est par cette strophe de Verlaine que Maurice Grammont (2003, 105) illustre « la non-alternance », présentée parmi les « effets obtenus par la violation de certaines règles classiques » (chapitre XII). Selon Grammont (*ibid.*), les rimes masculines « ont quelque chose de net, de bien arrêté », tandis que les rimes féminines « sont en quelque sorte prolongées par les consonnes qui suivent la voyelle accentuée, comme une corde qui vibre et retentit encore après que l'archet l'a quittée ; il en résulte une impression plus molle, plus douce et en même temps plus durable »¹⁷.

Il est également possible de faire des rapprochements entre le caractère masculin de certains poèmes et leurs thèmes. Verlaine (1993, 164) parle de son homosexualité et de son « Triste corps ! Combien faible et combien puni ! » (« Sagesse X », sonnet) en vers masculins (sauf les deuxième et troisième vers : *apitoient* : *foudroient*, ces formes verbales à l'indicatif sont féminines). C'est également dans un poème masculin (« Child wife », *ibid.*, 74) qu'il adresse à sa femme de dures paroles.

Vous n'avez rien compris à ma simplicité,
Rien, ô ma pauvre enfant !
Et c'est avec un front éventé, dépité
Que vous fuyez devant.

Il décrit en vers masculins « Un dahlia » (*ibid.*, 243), fleur aux caractéristiques masculines et de genre grammatical masculin.

Mais souvent les poèmes isosexuels n'ont rien de spécifiquement masculin ou féminin dans leur contenu. Le choix de l'un ou l'autre genre peut se faire sans la moindre motivation apparente.

Charles Cros et Paul Verlaine sont les premiers à transposer le nouveau type d'alternance au niveau de la strophe. Dans « La Vie idéale » de Cros (1972, 27), parue dans *Le Coffret de santal* en 1873, des quatrains entièrement féminins et masculins alternent les uns avec les autres (FMFM).

Une salle avec du feu, des bougies,
Des soupers toujours servis, des guitares,
Des fleurets, des fleurs, tous les tabacs rares,
Où l'on causerait pourtant sans orgies.

Au printemps lilas, roses et muguets,

¹⁷ Les idées (souvent discutables) de Grammont en matière de métrique sont perpétuées par la continuelle réédition de son *Petit traité de versification française* de 1908 (que l'on a consulté dans l'édition de 2003).

En été jasmins, œillets et tilleuls
Rempliraient la nuit du grand parc où, seuls
Parfois, les rêveurs fuiraient les bruits gais.

« Birds in the night » (poème daté de 1872) de Verlaine (1993, 66-69) présente la même structure rimique (FMFM). Dans « Bruxelles. Chevaux de bois », Verlaine (*ibid.*, 62-3) suit le même schéma, mais il commence par une strophe masculine (MFMF...)¹⁸. On ne peut plus parler d'alternance interne, en revanche l'alternance externe ou transstrophique est gardée.

Tournez, tournez, bons chevaux de bois,
Tournez cent tours, tournez mille tours,
Tournez souvent et tournez toujours,
Tournez, tournez au son des hautbois.

L'enfant tout rouge et la mère blanche,
Le gars en noir et la fille en rose,
L'une à la chose et l'autre à la pose,
Chacun se paie un sou de dimanche.

Chevrier (1996, 239) cite encore un autre poème verlainien, « Laeti et errabundi » (*Parallèlement*), qui raconte la vie commune de Verlaine et Rimbaud, « le roman de vivre à deux hommes », alternant sur vingt-cinq strophes des quatrains féminins et masculins. En ce qui concerne l'interprétation de ce type d'alternance, Chevrier se montre prudent : « Il est difficile d'affirmer une correspondance entre Verlaine et le féminin, et Rimbaud et le masculin ».

Je n'y veux rien croire. Mort, vous,
Toi, dieu parmi les demi-dieux !
Ceux qui le disent sont des fous.
Mort, mon grand péché radieux,

Tout ce passé brûlant encore
Dans mes veines et ma cervelle
Et qui rayonne et qui fulgore
Sur ma ferveur toujours nouvelle !

Verlaine a également employé une combinaison où l'alternance se fait entre strophes bisexuelles (masculines et féminines qui s'alternent traditionnellement) et strophes isosexuelles (uniquement féminines ou

¹⁸ « L'Aurore-promise » et « Petites misères d'automne » de Laforgue (1970, b, 138-40 et 149-50) présentent la structure MFMF. « Mettons le doigt sur la plaie » et « Le brave, brave automne » (*ibid.*, 86 et 128-9) suivent le schéma FMFMF.

masculines). La structure strophique du « Poème saturnien » (*Parallèlement*, 1885) est : fmfm F mfmf F mfmf F. Laforgue (1970, a, 57-8) procède de la même façon dans la « Complainte de l'orgue de Barbarie ». On ne peut pas attribuer au choix de ce schéma une portée particulière.

Dans « Élégie », poème publié par Banville en 1846 (*Les Stalactites*), on trouve un type de rime singulier faisant correspondre une finale masculine et une finale féminine phonétiquement équivalentes.

N + (« e ») :	La belle-de-nuit s'ouvre toute en <u>feu</u> , La voûte du ciel est <u>bleue</u> .
N + Co + (« e ») :	Écoutez, ma mie, au coin du vieux <u>mur</u> , Le rossignol qui <u>murmure</u> .
N + (« e ») + Cf :	Tombez dans mon cœur, souvenirs <u>confus</u> , Du haut des branches <u>touffues</u> !
N + Co + (« e ») + Cf :	C'est elle, ô mon cœur ! sur ces gazons <u>verts</u> , Au milieu des <u>primevères</u> !

Alain Chevrier appelle cette structure hybride « rime mixte », Dominique Billy préfère de parler de « rime androgyne ». Le concept de mixité renvoie à la diversité générique des deux membres de la rime, comparée à un couple hétérosexuel. De ce point de vue, une paire rimique traditionnelle correspondrait à un couple homosexuel. Raymond Queneau, dans un sonnet intitulé « Invraisemblables sornettes des sodomites convertis » (*Le Chien et la Mandoline*, 1965), démontre « la sodomie dans le principe même de la rime » (Billy 2000, 340). Le concept d'androgynie, employé par Billy, maintient la métaphore sexuelle. Il s'agit pour lui d'une entité présentant à la fois le caractère masculin et le caractère féminin.

Le procédé de Banville sera repris par quelques poètes comme Verlaine ou Laforgue. Dans « Dimanches XXVIII » (*Des Fleurs de bonne volonté*), Laforgue (1970, b, 126-7) fait rimer *étranger* : *enragée*, *logis* : *reblanchie*, *corps* : *encore*. Verlaine utilise la rime androgyne dans quatorze poèmes (Billy 2000, 306). Il l'appelle, à la fin de la sixième pièce « d'Ariettes oubliées » (*Romances sans paroles*, 1993, 50), « C'est le chien de Jean de Nivelle », « rime non attrapée ».

Arrière, robin crotté ! place,
Petit courtaud, petit abbé,
Petit poète jamais las
De la rime non attrapée !

Selon Dominique Billy (2000, 335), l'adoption du procédé banvillien par Verlaine « pourrait bien constituer un témoin formel de la quête impossible de l'androgynisme primordial. [...] Mais ce qui est impossible à la nature peut être accessible à l'art, et le procédé peut ainsi combler, d'une manière purement symbolique et précaire, le désir de la fusion primitive des sexes. » Billy (*ibid.*, 341) trouve « significatif » que Verlaine a recours pour la première fois à la rime androgynisme dans le poème portant le titre « Vers pour être calomnié » (*Jadis et Naguère*, écrit en janvier 1872, lors de sa cohabitation avec Rimbaud). Il s'agit d'un sonnet qui alterne des strophes masculines et féminines (MFMF). Les rimes : *tel* : *immortelle* font partie de deux tercets respectivement masculin et féminin.

Ah ! misère de t'aimer, mon frêle amour
Qui vas respirant comme on expire un jour !
Ô regard fermé que la mort fera tel !

Ô bouche qui ris en songe sur ma bouche,
En attendant l'autre rire plus farouche !
Vite, éveille-toi. Dis, l'âme est immortelle ?

Les cinq quintils du poème « Va ton chemin sans plus t'inquiéter » (*Sagesse XXI*, 1993 : 122-3), suivi par un monostiche, se terminent par les mots de rimes suivants : *toi, joie, foi, voie, toi, victoire*. Les rimes *toi, joie, foi, voie* ont une prononciation identique, mais il s'agit de deux rimes différentes (masculin et féminin). Pour Jean-Louis Aroui (1993, 290) qui en commente la structure strophique, « le système rimique de ce poème d'inspiration religieuse devient mimétique d'une lutte entre le bien et le mal [...] : l'Un est déchiré en deux. »

Pour finir, nous évoquerons brièvement la nouvelle disposition rimique, introduite par Apollinaire qui consiste à remplacer l'opposition entre rimes masculines et féminines par l'opposition phonologique entre finales vocaliques et consonantiques. Comme l'explique Aragon dans son article théorique, *La rime en 1940*, mis en post-face à son recueil *Le Crève-cœur* : « 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 un

manDORE – devenaient rimes riches et permises), tandis que pour lui étaient rimes masculines toutes celles qui s’achèvent par une voyelle ou une nasale » (Sadoul 1967, 70). Cette innovation rend possible des rimes que l’ancien système interdisait. On peut faire rimer par exemple les rimes masculines et féminines (*tel : immortelle* sont des rimes consonantiques).

Franck Bauer (2004, 70), en analysant les douze premières strophes de « La Chanson du Mal-Aimé » d’Apollinaire, démontre que c’est à partir de la troisième strophe que le nouveau principe d’alternance des rimes consonantiques et vocaliques vient remplacer l’ancienne. Celle-ci commence comme prévu sur une rime féminine (« briques »), mais au lieu de la rime masculine attendue (a=f, donc b=m), c’est à nouveau une féminine qu’on trouve au vers 2. Bauer (*ibid.*, 73) trouve « significatif que le support de la première rime à rompre avec la convention classique (d’alternance des masculines et des féminines) soit le syntagme adjectival *bien aimée* ». Selon lui, Apollinaire y procède à la recatégorisation comme masculines des rimes féminines de la tradition classique (*ibid.*, 65) qu’il interprète comme « une mise en crise de la différence sexuelle », « un brouillage des frontières du masculin et du féminin ». Nous ne citons que deux strophes, la troisième et la onzième (Apollinaire 2002, 17 et 19) :

Que tombent ces vagues de briques	f	C
Si tu ne fus pas bien aimée	f	V
Je suis le souverain d’Égypte	f	C
Sa sœur-épouse son armée	f	V
Si tu n’es pas l’amour unique	f	C
Mon beau navire ô ma mémoire	f	C
Avons-nous assez navigué	m	V
Dans une onde mauvaise à boire	f	C
Avons-nous assez divagué	m	V
De la belle aube au triste soir	m	C

Aragon reprend l’alternance des rimes consonantiques et vocaliques (« Il régnait un parfum », Sadoul 1967, 136-7), il compose même plusieurs poèmes en rimes exclusivement consonantiques (« On dormait encore en ce temps-là » (*Diane française*, 1945). Mais il n’a guère été suivi par les poètes de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Les changements dans les structures poétiques à l’époque de la « crise de vers » modifient le statut de la rime. Les règles mises en place trois siècles auparavant, parmi lesquelles celle de l’alternance en genre, sont

abandonnées. A un système strictement codifié se substitue un autre, libre de toute contrainte formelle préétablie. Nombreux sont les poètes qui « oublient » de rimer, d'autres conservent la rime, mais se contentent souvent d'approximations. Il n'empêche que « le principe sémantique fondamental de la rime se montre loin d'être caduc. [...] Le principe s'est dispersé en paradigmes prosodiques subjectifs qui vérifient la personnalisation du discours » (Dessons-Meschonnic 1998, 69). Sans être obligatoire, la rime continue à faire partie de la forme des poèmes. Elle reste indissociable de considérations externes, suscitant des réflexions d'ordre esthétique et métaphysique.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Œuvres poétiques consultées

- APOLLINAIRE, Guillaume, 2002. *Alcools*, Paris, Gallimard, coll. Poésie.
- BANVILLE, Théodore, 1996. *Œuvres poétiques complètes*. Textes électroniques interactifs, Edwards (P.J.) (ed.), Sackville, Mount Allison University.
- BAUDELAIRE, Charles, 1968. *Œuvres complètes*, Paris, Seuil.
- BELLAY, Joachim du, 1967. *Les Regrets. Les Antiquités de Rome*, Paris, Gallimard, coll. Poésie.
- CROS, Charles, 1972. *Le Coffret de santal*, Préface d'Hubert Juin. Paris, Gallimard, coll. Poésie.
- LAFORGUE, Jules, 1970, a. *Les Complaintes et les premiers poèmes*, Paris, Gallimard, coll. Poésie.
- LAFORGUE, Jules, 1970, b. *L'Imitation de Notre-Dame la Lune. Des Fleurs de bonne volonté*, Paris, Gallimard, coll. Poésie.
- RIMBAUD, Arthur, 1998. *Poésies complètes*, Paris, Le Livre de Poche.
- VERLAINE, Paul, 1993. *La bonne chanson et autres poèmes*, Paris, Bookking International.
- VERLAINE, Paul, 2000. *Fêtes galantes, La Bonne Chanson*, précédées des *Amies*, Paris, Le Livre de Poche.

VERLAINE, Paul, 1979. *La Bonne Chanson, Jadis et naguère, Parallèlement*, Paris, Gallimard, coll. Poésie.

Ouvrages consultés

AQUIEN, Michèle, 2004 [1990]. *La versification*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?.

AROUI, Jean-Louis, 1993. « Forme strophique et sens chez Verlaine », *Poétique*, n° 95, 277- 299.

BAUER, Franck, 2004. « Le sexe des rimes. À propos de quelques strophes de *La Chanson du Mal-Aimé* », *Questions de styles*, n° 1, 65-79.

BILLY, Dominique, 2000. « La rime androgyne. D'une métaphore métrique chez Verlaine », in Murat (M.) (ed.), *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Champion.

CHEVRIER, Alain, 1996. *Le sexe des rimes*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Architecture du verbe.

DESSONS, Gérard – MESCHONNIC, Henri, 1998. *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod.

GOUVARD, Jean-Michel, 1999. *La versification*, Paris, PUF.

GRAMMONT, Maurice, 2003 [1908]. *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin.

SADOUL, Georges, 1967. *Aragon*, Paris, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui.

SURRÉALISME ET SEXUALITÉ DANS LES ÉCRITS SUR LE CINÉMA ET LES SCÉNARIOS D'ANTONIN ARTAUD ET DE ROBERT DESNOS

Dóra Schneller

École Supérieure Károly Eszterházy

L'amour, la sexualité et l'érotisme étaient au cœur des investigations des poètes surréalistes dont témoignent plusieurs chefs-d'œuvre de l'entre-deux-guerres : *L'Amour fou* d'André Breton, *Le Libertinage* d'Aragon, *La Liberté ou l'amour* de Robert Desnos ou la poésie lyrique de Paul Eluard. Les surréalistes ont accordé à l'amour une place privilégiée et ils en ont fait l'un des moteurs de la révolution. Dans le *Second Manifeste du surréalisme*, André Breton affirme :

Le problème de la femme est au monde tout ce qu'il y a de merveilleux et de trouble. Et cela dans la mesure même où nous y ramène la foi qu'un homme non corrompu doit être capable de mettre, non seulement dans la Révolution, mais encore dans l'amour. J'y insiste d'autant plus que cette insistance est ce qui paraît m'avoir valu jusqu'ici le plus de haines.¹

Luttant pour la libération d'Éros, les surréalistes ont considéré l'amour et la sexualité comme des forces subversives, comme des forces négatrices qu'il fallait brandir contre la réalité répressive. C'est pourquoi ils ont reconnu dans le marquis de Sade l'une des grandes figures libératrices qui ont ébranlé le vieux monde. Peignant les perversions de l'amour et donnant libre cours à tous les délires de la sexualité, Sade atteint les zones les plus secrètes de l'être, portant au jour toutes les composantes du désir. Le

¹ BRETON, André, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 165.

dérèglement de l'instinct transgresse la spécificité organique des individus dans une métamorphose corporelle qui s'effectue par la violence. Desnos pense, comme Breton, que le marquis de Sade était un grand libérateur et dans un article intitulé *Le rêve et le cinéma* il écrit à propos de l'érotisme au cinéma: « J'ai déjà dit combien je déplorais que l'érotisme soit prohibé. Qu'on imagine donc les effets remarquables que l'on pourrait tirer de la nudité et quelles œuvres admirables pourrait réaliser au cinéma le marquis de Sade. »² Dans le même article il ajoute qu'il rêve de la fondation d'un cinéma privé où seraient représentés les films trop hardis. Il regrette que le cinéma soit encore plein de tabous et il écrit encore: « Le peintre et l'écrivain purent se consacrer dans l'obscurité à des tâches supérieures. Le cinégraphiste ne pourra-t-il jamais s'évader de la prison des préjugés? Le cinéma mourra-t-il faute de ces excentriques en qui je persiste à voir les seuls génies? »³ Dans les années vingt, à l'initiative de Breton, le groupe a organisé des séances intitulées *Recherches sur la sexualité*. Artaud et Desnos ont participé à certaines séances, leurs témoignages constituent donc un document précieux qui nous aide à mieux connaître leurs attitudes quant à l'amour et la sexualité. En lisant les textes de ces séances, on apprend que les surréalistes, y compris Artaud et Desnos, se sont opposés avec un souverain mépris à l'obscène, au scatologique, au grivois. La plupart des membres du groupe ont condamné l'homosexualité masculine, l'onanisme, l'exhibitionisme, le voyeurisme et l'amour collectif. Dans son livre intitulé *Histoire de la littérature érotique* Alexandrian écrit que les surréalistes ont substitué à l'obscène et au scatologique l'érotique-voilé, composante de la « beauté convulsive » ayant pour symbole le nu rayé de Man Ray qui illustre le premier numéro de la *Révolution surréaliste*. Selon Alexandrian ce nu féminin « près d'une fenêtre dont les persiennes envoient sur son corps des zébrures définit l'érotique voilé comme un jeu d'ombres et de lumières révélant à la fois la part diurne et la part nocturne de la vie charnelle. »⁴ L'auteur de l'*Histoire de la littérature érotique* écrit que Breton a donné comme exemple de l'érotique voilé: « [l']adorable leurre qu'est, au musée Grévin, cette femme feignant de se dérober dans l'ombre pour attacher sa jarretelle »⁵. Ainsi, poursuit Alexandrian, la métaphore qui laisse à deviner sert mieux l'amour et la poésie que l'expression qui dit tout.

² DESNOS, Robert, *Cinéma*, Gallimard, Paris, 1966, p. 105.

³ *Ibid.*, p. 105.

⁴ ALEXANDRIAN, Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989, p. 345.

⁵ *Ibid.*, p. 345.

L'historien de la littérature qui s'intéresse aux thèmes de l'amour, de l'érotisme et de la sexualité chez les surréalistes a à sa disposition une littérature abondante. En dehors du livre déjà cité d'Alexandrian, il faut mentionner l'analyse très fouillée de Xavière Gauthier intitulée *Surréalisme et sexualité*.⁶ Gauthier étudie le thème d'une manière assez approfondie, mais elle examine avant tout le domaine de la poésie et de la peinture. Elle inventorie minutieusement toutes les images de l'éternel féminin que, selon elle, le surréalisme aurait entretenues ou produites. Si la femme est nantie des plus belles attributions, c'est toujours l'homme qui les lui confère. Selon l'auteur la femme demeure l'élément passif, le deuxième sexe. Les mythes phalliques sont ainsi préservés. Selon Xavière Gauthier, les surréalistes n'ont pas réussi à réinventer l'amour ; ils ne pouvaient pas échapper à la contradiction qui tenait à leur volonté de revendiquer l'exercice d'une sexualité sans entraves et d'exalter en même temps l'amour fou. Dans un livre plus moderne, intitulé *Le Surréalisme*⁷ écrit par Henri Béhar et Michel Carassou, Béhar refuse l'hypothèse de Gauthier : il pense que les deux objectifs ne sont pas placés sur le même rang. Selon lui, la liberté sexuelle la plus grande n'est pas exigée pour elle-même, mais comme une arme dirigée contre la société qui empêche la réalisation de l'amour fou. Béhar et Carassou analysent le thème de l'amour et de la sexualité dans un chapitre long et approfondi où ils essayent de donner un panorama complet de tous les ouvrages importants des surréalistes sur l'amour. En guise de conclusion ils écrivent que le mouvement surréaliste : « [p]rivilegiant l'expérience amoureuse risquait de s'écarter de la morale de l'action qu'il avait voulu promouvoir pour lui substituer une éthique de la contemplation. »⁸ Il est intéressant de noter qu'aucun des auteurs cités ne s'occupe jamais de la place et du rôle de l'amour et de la sexualité dans le cinéma surréaliste. Ils se contentent d'analyser des tableaux, des romans, des poèmes et des ouvrages théoriques. Le rapport entre la sexualité et le cinéma surréaliste, l'analyse des scénarios écrits dans les années vingt restent donc encore des domaines inexplorés. J'ai choisi donc un sujet qui mérite l'attention et nécessite un développement minutieux. Dans ma communication je vais d'abord aborder brièvement la carrière cinématographique d'Artaud et de Desnos, après je présenterai leurs écrits théoriques sur le cinéma. J'ai également l'intention d'examiner les ressemblances entre les premiers films de Buñuel et les

⁶ GAUTHIER, Xavière, *Surréalisme et sexualité*, Paris, Gallimard, 1971.

⁷ BEHAR, Henri - CARASSOU, Michel, *Le surréalisme*, Paris, Librairie générale française, 1984.

⁸ *Ibid.*, p. 155.

scénarios d'Artaud parce que les projets de ce dernier sont dans la lignée du grand réalisateur espagnol. Puis, je voudrais démontrer la singularité et les traits caractéristiques du scénario surréaliste en mettant l'accent sur l'importance de la jonction de l'érotisme à la mort et à l'onirisme – cette triade qui hante les œuvres des auteurs choisis.

Tous les membres du groupe surréaliste ont admiré le cinéma, surtout le cinéma américain. Mais Desnos et Artaud n'étaient pas seulement des admirateurs, des cinéphiles, ils étaient également des scénaristes et critiques de cinéma. En lisant leurs scénarios nous pouvons imaginer comment le cinéma surréaliste français aurait pu être si les réalisateurs de l'époque avaient eu le courage d'adapter leurs œuvres et s'ils avaient été subventionnés. Faute d'argent et de courage, en dehors des films de Buñuel, c'est seulement *l'Étoile de mer* de Desnos et *La Coquille et le clergyman* d'Artaud qui ont été adaptés. Ces films sont les seuls films surréalistes français. Artaud et Desnos ont écrit une dizaine d'autres scénarios et projets de film qui sont aujourd'hui très peu connus. Pourtant, ces œuvres prouvent que Desnos et Artaud n'étaient pas seulement de grands poètes, mais des scénaristes talentueux. Les thèmes de l'amour, de l'érotisme et de la sexualité sont présents dans ces textes, mais il faut souligner qu'ils sont toujours indétachables de l'esthétique surréaliste : de l'humour, de la mort, du goût de la provocation, de l'inattendu, du lyrisme, de l'absurde, de l'onirisme, du fantastique et du merveilleux.

Artaud est avant tout connu comme poète, homme de théâtre et théoricien du théâtre de la cruauté. Ses écrits théoriques sur le cinéma et ses scénarios étaient considérés pendant longtemps comme ayant une importance secondaire. Ses réflexions ont été redécouvertes et réhabilitées seulement dans les années quatre-vingts par des critiques du film américain. Dans les années vingt Artaud commence sa carrière au cinéma comme acteur. Entre 1924 et 1935 il joue dans 21 films. Ses apparitions sur l'écran se résument presque exclusivement à des seconds rôles, tour à tour pour un cinéma commercial de qualité ou d'avant-garde. Toutefois, certains de ses rôles, de par la fulgurance et l'intensité du jeu transcendent la seule interprétation et semblent incarner dans un regard ou un geste la Cruauté, théorisée au même moment : les rôles phares de Marat, du moine Massieu et de Savonarole alimentent encore aujourd'hui le mythe d'Artaud dans la mémoire collective. Parallèlement à son activité d'acteur, il a exprimé ses propres conceptions du cinéma à travers articles, interviews et scénarios : la pensée d'Artaud est d'abord une pensée critique, inscrite dans le contexte des bouleversements dus à l'avènement du parlant, puis c'est une pensée désillusionnée qui, ayant tenté l'expérience cinématographique, s'en détache au nom d'une exigence

que seulement le théâtre et son double, la vie semblent ne pas trahir. Au début des années vingt, Artaud rencontre Breton et en 1924 il entre dans le groupe surréaliste. En 1925 il joue un rôle très important dans le mouvement : il dirige le numéro 3 de la *Révolution Surréaliste*. Malgré plusieurs points de convergence comme la révolte sociale et religieuse, l'intérêt pour l'ésoterisme ou la fascination pour les formes hallucinatoires de l'imagination, les motifs de désaccord l'emportent tant sur le plan politique (refus de l'engagement communiste) que sur le plan esthétique (le rôle central du théâtre comme forme d'expression artistique). En 1927 Artaud est publiquement exclu du mouvement. Malgré la rupture, les écrits sur le cinéma et les scénarios composés à la fin des années vingt sont très fortement influencés par l'esthétique surréaliste.

Dans ses écrits théoriques Artaud lutte pour un cinéma autonome, indépendant de la tyrannie de la parole, de la littérature et du théâtre. Dans le cinéma qu'il imagine, le merveilleux et le fantastique tiennent un rôle primordial. Dans son texte intitulé *Sorcellerie et cinéma* il écrit :

Si le cinéma n'est pas fait pour traduire les rêves ou tout ce qui dans la vie éveillée s'apparente au domaine des rêves, le cinéma n'existe pas. Rien ne le différencie du théâtre. Mais le cinéma, langage direct et rapide, n'a justement pas besoin d'une certaine logique lente et lourde pour vivre et prospérer. Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas.⁹

Parallèlement à son métier de critique, Artaud multiplie les démarches pour mettre sur pied ses propres films. Seulement un des scénarios originaux d'Artaud a été porté à l'écran : *La Coquille et le clergyman*, réalisé par Germaine Dulac en 1927. La mise en chantier du film était l'occasion d'un désaccord entre le scénariste et la réalisatrice : Artaud a reproché à Dulac d'avoir réduit le scénario à un simple récit de rêve. Or, pour Artaud, le cinéma devait aller plus loin dans l'exploration de ses propres moyens que la simple utilisation narrative des images. La projection publique du film a eu lieu le 9 février 1928 au Studio des Ursulines. Durant les semaines qui ont précédé la séance, le désaccord entre Artaud et Dulac s'était envenimé et les surréalistes, réconciliés un temps avec Artaud, ont interrompu la projection en conspuant la réalisatrice. Mais malgré le désaccord et la critique légitime d'Artaud, le film reflète assez bien la vision artaudienne du cinéma et peut

⁹ ARTAUD, Antonin, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, tome III, 1978, p. 66-67.

être considéré comme l'un des premiers films surréalistes, l'un des précurseurs des films du grand cinéaste espagnol, Buñuel.

Les scénarios d'Artaud ne racontent pas des histoires cohérentes, linéaires et s'apparentent beaucoup à des visions de cauchemar, à des récits de rêve. Son court scénario intitulé *Deux nations sur les confins de la Mongolie* est très proche des poèmes cinématographiques, genre populaire à l'époque, pratiqué par plusieurs surréalistes, par exemple par Philippe Soupault. Deux nations se disputent pour des raisons impénétrables aux Européens, elles vont entrer dans une guerre qui mettra le feu aux poudres dans tout l'Extrême-Orient. Les politiciens français sont incapables de résoudre le problème. Selon Artaud, seul l'intervention de la poésie surréaliste, c'est-à-dire la transformation totale des mentalités pourra empêcher la guerre. Le texte, comme on le voit, est assez absurde, il est plein d'humour – c'est l'œuvre la plus surréaliste d'Artaud. Certains passages évoquent les vers de *Zone* et de *Vendémiaire* d'Apollinaire à cause des juxtapositions d'images ; d'autres passages peuvent faire penser aux poèmes surréalistes de l'époque à cause des associations libres. Voici une petite strophe du scénario qu'il serait très difficile d'adapter à l'écran :

Le Surréalisme monté dans les cocktails ;
Une tour d'Eiffel d'alcools ;
Les alcools dont la densité est disposée dans le sens de la hauteur ;
Une musique mentale de forces et d'intensité ;
Dans ces alcools ils comprennent la Chine ;
La nécessité de la vitesse absolue ;
La cigarette de Briand qui enfle comme une trompe d'éléphant.¹⁰

Le meilleur scénario d'Artaud est *La Coquille et le clergyman*. Dans ce texte l'amour et la sexualité occupent une place importante. *La Coquille* ne raconte pas une histoire, mais développe une suite d'états d'âme. Les personnages n'y sont que des « cerveaux » et des « cœurs » selon l'expression d'Artaud. C'est une histoire d'amour avec trois personnages au centre : la femme, le clergyman et l'officier. Le clergyman, une sorte d'*alter ego* de l'auteur aime et désire la femme, il veut la voir et la posséder mais en vain car elle s'enfuit ou bien elle apparaît avec l'officier à « l'air débonnaire, béat, boursoufflé et surchargé de décorations »¹¹. Il traîne après lui un sabre

¹⁰ *Ibid.*, p. 14-17.

¹¹ *Ibid.*, p. 20.

énorme avec lequel il brise la coquille au début du film. L'officier symbolise peut-être, à part la bêtise humaine, le pouvoir, la censure. Le désir du clergyman se heurte à une contrainte qui le censure, qui érige en institution morale tout un ensemble d'interdits. On retrouve donc le thème du refoulement de la libido par la société. Ce thème apparaît dans maintes œuvres surréalistes, comme le film de Buñuel, *L'Âge d'or* qui peut être résumé comme une vague de protestations contre les notables, les policiers et les prêtres qui cherchent par tous les moyens à séparer un couple d'amants. La femme incarne l'amour, mais surtout le désir sexuel. C'est une très belle femme, une sorcière qui

étaie son désir animal ; a la forme de son désir ; le scintillement fantomatique de l'instinct qui la pousse à être une et sans cesse différente dans ses métamorphoses répétées. Mlle Athanasiou a très bien su se confondre avec un rôle tout d'instinct et où une sexualité très curieuse prend un air de fatalité qui dépasse le personnage en tant qu'être humain et rejoint l'universel.¹²

Je crois que les dernières phrases d'Artaud sont très importantes. Il tente de souligner dans ses écrits sur le cinéma que la sexualité, l'inconscient ou le refoulement ne sont pas des explications suffisantes de l'inspiration. La sexualité, selon Artaud, ne peut jamais être l'unique raison de la naissance d'une œuvre. Dans ce scénario la pulsion sexuelle se lie avec la pulsion de mort incarnée par la figure du clergyman et par la coquille. Cet objet qui se brise au début du film apparaît également à la fin de l'histoire. Le clergyman tient une boule de verre qu'il brise : il en sort une tête qui n'est autre que sa tête à lui. Il la tient dans sa main, la tête repose sur une coquille d'huître. Comme il approche la coquille à ses lèvres, la tête se fond et se transforme en une sorte de liquide noirâtre que le clergyman absorbe en fermant les yeux. La coquille peut avoir plusieurs fonctions, plusieurs significations. C'est elle qui brise la frontière entre la réalité et le monde intérieur, les rêves et les obsessions du clergyman. Avec la brisure de la coquille le spectateur entre dans un monde autre que celui de la réalité, dans le monde de la poésie et du fantastique. Elle peut être donc un objet onirique comme l'étoile de mer de Desnos. Elle peut également symboliser la mort ou peut être un intermédiaire entre deux mondes.

Il y a une scène dans le film qui n'est pas exempte d'un érotisme agressif et violent qui rappelle une séquence du *Chien andalou* de Buñuel. Nous sommes dans une église, la belle femme sort du confessionnal et regarde le

¹² *Ibid.*, p. 69.

clergyman. Alors le clergyman se jette sur elle et lui arrache son corsage comme s'il voulait lacérer ses seins. Mais les seins de la femme sont remplacés par une carapace de coquillage. Le clergyman arrache la carapace et la brandit dans l'air où elle miroite. Cette scène du film, qui est d'ailleurs antérieur aux films du réalisateur espagnol, rappelle la scène du *Chien andalou* où le personnage principal embrasse une femme qui est tantôt nue, tantôt habillée.

Des poèmes, des romans et des scénarios surréalistes se dégage une vision surréaliste de la femme. Henri Béhar écrit dans son livre déjà cité que la femme surréaliste présente des incarnations multiples, mais deux d'entre elles sont toutefois privilégiées : la femme-enfant et la sorcière. Elles incarnent deux aspects de la féminité : d'une part, l'expression optimiste de l'amour, d'autre part, sa face pessimiste. La femme-enfant est célébrée surtout par Breton, Artaud choisit la sorcière, la femme fatale qui déchaîne la passion pour s'élancer vers le catastrophe y entraînant son amant. Sa conception de l'amour est plutôt pessimiste et plus proche de la conception d'Apollinaire et de Baudelaire que de celle de Breton.

Robert Desnos rencontre les surréalistes en 1920. Il commence à écrire des textes pour la revue *Littérature* et prend une part essentielle aux expériences de sommeil hypnotique proposées par René Crevel. Dans les années vingt Desnos publie plusieurs recueils surréalistes qui témoignent d'un attachement indéfectible à la liberté linguistique et sexuelle. En 1927 il résiste à l'engagement politique et affiche ouvertement sa préférence pour le cinéma. Il est exclu du mouvement surréaliste en 1929, l'époque de la rédaction et de la publication du *Second manifeste du surréalisme*. Dans les années trente il se consacre à la poésie, au journalisme, à la radio naissante et au cinéma, pour lequel il écrit plusieurs scénarios. Son scénario le plus remarquable est *L'Étoile de mer* réalisé par Man Ray en 1929. Il a écrit beaucoup de critiques et chroniques de film pour plusieurs journaux. La rubrique qu'il tenait pour le journal *Ce soir* portait un titre hugolien : *Les Rayons et les Ombres*. C'est ce titre qui a été retenu pour la réédition de ses écrits sur le cinéma chez les Éditions Gallimard en 1992 : articles, chroniques, mais aussi scénarios et projets dont la plupart sont restés lettre morte. Pour bien mesurer sa ferveur envers le cinéma dès ses années surréalistes, il suffit de lire ces lignes datant de 1927 et qui ont paru dans *Ce soir* :

Ce que nous demandons au cinéma, c'est l'impossible, c'est l'inattendu, le rêve, la surprise, le lyrisme qui effacent les bassesses dans les âmes et les précipitent enthousiastes aux barricades et dans les aventures ; ce que nous

demandons au cinéma, c'est ce que l'amour et la vie nous refusent, c'est le mystère, c'est le miracle.¹³

Desnos lutte pour un cinéma surréaliste indépendant de la littérature et proche du fantastique. Sa conception le rapproche d'Artaud, mais pour Desnos l'érotisme est un composant beaucoup plus important que pour Artaud, c'est la base même de tout le cinéma. C'est l'érotisme qui est capable de produire le miracle. Dans un texte intitulé *L'Érotisme* il écrit :

L'un des facteurs les plus admirables du cinéma et l'une des causes de la haine que lui portent les imbéciles est l'érotisme. Ces hommes et ces femmes lumineux dans l'obscurité accomplissent des actions émouvantes au titre sensuel. À l'imaginer, leur chair devient plus concrète que celle des vivants et tandis qu'ils subissent sur l'écran le plus irrévocable destin, ils prennent part dans l'esprit du spectateur sensible à une aventure autrement miraculeuse. Parmi les stupéfiants cérébraux le cinéma devient alors le plus puissant : le double scénario se poursuit dans une atmosphère supérieure à celle de l'opium, tandis que participant de deux thèmes, des faits et des gestes s'illuminent brusquement comme des points de contact éblouissants.¹⁴

Dans son *Histoire de la littérature érotique* Alexandrian considère Desnos comme le premier poète qui a poussé jusqu'au paroxysme l'érotique-voilé, surtout dans son ouvrage intitulé *La Liberté ou l'amour*. Il ajoute que le but de ce livre est d'introduire le merveilleux dans l'érotisme. Cette dernière constatation est valable aussi pour les scénarios de Desnos, surtout pour *L'Étoile de mer*. C'est l'apparition fréquente de l'objet onirique qui crée le merveilleux ; cet objet est l'incarnation d'un amour perdu, le souvenir d'un amour mal fini. À la base du scénario il y a un poème musical de Desnos, qui a inspiré l'auteur et le réalisateur et ils ont composé un scénario avec un accompagnement musical. Le scénario commence par une rencontre amoureuse. Dans la rue une femme vend des journaux. Sur un étal à côté d'elle se trouve une pile de journaux, retenue par un bocal de verre contenant une étoile de mer. Un homme apparaît qui prend le bocal, elle ramasse ses journaux et ils partent ensemble, entrent dans une maison et pénètrent dans une chambre. Il y a un lit dans un coin. La femme se déshabille devant l'homme et s'étend nue sur le lit. Il la regarde, prend la main de la femme qu'il baise en lui disant adieu. Il sort en emportant l'étoile de mer. Chez lui, il examine avec soin le bocal et son contenu. Suivent différentes images : un train en mouvement, le mur d'une prison, une rivière qui coule sous un pont,

¹³ DESNOS, Robert, *Les Rayons et les Ombres*, Paris, Gallimard, 1992, p. 96.

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

etc. Une phrase revient toujours : « Elle est belle, elle est belle ». Le film se termine par une nouvelle rencontre de l'homme avec la femme dans une allée. Un nouveau venu intervient, prend la femme par le bras et l'entraîne. Le premier homme reste alors immobile, désorienté. Le visage de la femme réapparaît devant un miroir qui porte le mot « belle ».

Il existe quelques points communs entre le scénario surréaliste d'Artaud et de Desnos : la présence d'un objet onirique qui abolit la frontière entre la réalité et le rêve ; la figure de la femme incarnant le désir ; la beauté du corps de la femme, ensuite le ménage à trois, c'est-à-dire un deuxième homme qui prend la femme. Par contre le dénouement est différent : chez Artaud le liquide noir peut être une image de la mort, chez Desnos le départ de la femme signifie seulement la fin d'un amour.

Je pense qu'il faut souligner que Desnos et Artaud, grâce à leurs critiques et leurs scénarios peuvent être considérés comme des figures importantes de l'avant-garde cinématographique française des années vingt. Ils ont essayé de créer un cinéma surréaliste authentique qui célèbre le pouvoir fascinant de l'imagination, du rêve, du fantastique, du lyrisme et de l'érotisme.

UN RITE DE L'EXTASE (ANDRÉ PIEYRE DE MANDIARGUES : *LE LIS DE MER*)

Sándor Kiss

Université de Debrecen

Roman de facture classique, *Le lis de mer*¹ d'André Pieyre de Mandiargues allie à l'audace de son propos une narration équilibrée, qui séduit avant tout par son rythme serré et la cohérence de ses symboles. Le récit se concentre sur le dernier épisode des vacances d'été d'une jeune Italienne, Vanina, passées dans un village de pêcheurs, en Sardaigne. C'est en effet durant les deux derniers jours de ce séjour maritime que, sur l'alternance monotone des bains de mer et des bains de soleil, se découpe devant nous une aventure amoureuse, que nous pouvons suivre du commencement à la fin. Les étapes majeures de cette intrigue – étrange dans sa simplicité apparente – sont au nombre de quatre :

Le désir, qui renferme aussi l'appel. « Heureuse d'être regardée » (26), sur la plage, par un jeune inconnu, Vanina lance à celui-ci, dans un élan imprévu, qui la surprend elle-même : « À trois heures, cet après-midi, dans la pinède au sud du village » (27).

La parole. Dans ce bois de pins, Vanina fait un discours au jeune homme pour préparer la véritable rencontre amoureuse. Elle insiste sur deux prescriptions. D'abord : rien ne devrait se passer entre eux dans la spontanéité absolue et comme à l'improviste – tout devait être prévu et réglé, ainsi l'endroit de la rencontre, le rapprochement des corps, le silence que le

¹ Première édition : Paris, Robert Laffont, 1956 ; réédition dans la Collection Folio, Paris, Gallimard, 1991. Je me suis servi de ce dernier texte.

jeune élu se voit imposer désormais.² Mais, d'autre part, l'attitude de la jeune fille ne devait pas être seulement consciente, mais encore soumise : « une reine, oui, mais une reine captive » (52), avec les mains liées derrière le dos, dès le premier moment de l'entrevue projetée.

Le spectacle. L'inconnu a été invité à contempler le corps nu de la jeune fille, à travers la fenêtre ouverte de sa chambre, la nuit, sous un éclairage savamment préparé – contemplation chaste, qui constitue une sorte de prélude à l'union : « Vanina reposait toute nue dans ses cheveux défaits et dans l'odeur des lis de mer. À la lumière des bougies, le jeune homme la voyait » (86).

L'accomplissement. La nuit suivante, sur la plage, à un endroit bien éloigné du village, Vanina sera « forcée dans son intimité secrète » (139), entre les bras de ce jeune inconnu, dont elle n'aura jamais demandé le nom.

Dans ce roman, écrit à la troisième personne, le narrateur ne qualifie pas les actes de Vanina du point de vue des convenances, encore moins sur le plan moral, mais nous communique, par bribes et fragments, une sorte d'arrière-plan psychologique, qui n'explique peut-être pas le procédé insolite de Vanina, mais en rend l'éclairage plus complet. Là encore plane une sorte d'énigme : tout le projet amoureux semble naître avec le discours tenu dans le bois de pins :

elle jeta sur lui un flot de paroles, ordonnées cependant, les pensées courant à la suite des mots sans qu'elle comprît rien à ce qui se passait, ou naissait, en elle, sans qu'elle pût le moins du monde contrôler son discours. Ces paroles étaient prodigieusement imprévues (50).

Nous apprenons néanmoins que Vanina, collégienne sérieuse et réservée, possède déjà une certaine culture érotique, grâce à ses lectures ; et pendant qu'elle s'approche du bois de pins, une petite phrase se forme dans son esprit, qui ne peut venir que de la littérature : « Quand la jeune fille fut entrée dans le bois, l'inconnu vint la saisir » (43). Sa communion avec la nature sera interprétée en accord avec cet état d'âme : juste avant d'apercevoir le jeune homme sur la plage, Vanina nourrit de moucherons les petits insectes carnivores du sable.³ Cependant, elle a aussi de l'appréhension

² Elle lui dit « [q]u'elle voulait, oui, être à lui sans aucune restriction, mais en suivant son propre instinct et en sachant très bien ce qu'elle faisait, en restant capable de voir en elle comme dans une eau claire » (50).

³ « Les cicindèles sont de beaux êtres dévorants, pensait-elle. Je donne des proies aux dévorants » (25).

à cause de son propre ouvrage, et une certaine ambivalence l'habite : « merveille et meurtrissure » (108) l'attendent ; elle vit la « crainte » et l'« ivresse » (122). L'ivresse surtout, qui lui fait traverser mentalement l'expérience de cette glorieuse soumission qu'elle s'est promise, bien avant qu'elle ne devienne réalité, à l'aide des vieilles métaphores qui font intervenir les éléments environnants et la nature entière.⁴

Les préparatifs de la rencontre décisive prennent la forme d'un rituel – qu'il s'agisse de la maîtrise du temps (le rythme des entrevues est rigoureusement prévu par la jeune fille) ou des règles que Vanina impose à l'amant désigné et qu'elle s'impose à elle-même. Le jeune homme n'est pas seulement soumis à l'interdiction de parler ; plus encore, « il ne devait pas la toucher avant la nuit et l'heure qu'elle avait choisie pour leur fête » (52). Sur le chemin qui conduit Vanina à l'endroit désigné pour l'accomplissement, elle quitte ses souliers et les confie, pour ainsi dire, à un vieil arbre – premier acte de se débarrasser d'une enveloppe dont elle n'aura plus besoin au moment devenu central dans son imagination. « Il ne fallait pas que manquât un seul arrangement à leur fête commune, quand cette fête aurait lieu ; il fallait organiser celle-là dès maintenant en ses plus petits détails comme un ballet machiné par un roi et une reine » (51). La notion du rite apparaît ici dans toute sa dualité fondatrice : son accomplissement est la condition d'un accomplissement supérieur, mais en même temps, il a sa propre mécanique, sa minutie matérielle. C'est ce que résume la jeune fille dans sa pensée, avant de se mettre en route dans la nuit : « préparer l'événement, et l'ordonner comme une noce royale (en d'autres termes : comme un ballet mécanique) » (91). En effet, si cette fête a quelque chose d'inquiétant pour Vanina, c'est son aspect mécanique et en quelque sorte artificiel : quand elle voit surgir le jeune homme qui l'attend sur la plage, elle l'identifie pendant un instant à une « grande marionnette » (134), sous l'éclairage théâtral du clair de lune.

Tout le long du roman, la géométrie du cérémonial se profile sur un arrière-plan confus, touffu, grouillant, et quand on chercherait les sources du

⁴ « Attentive au visage qu'elle imaginait penché vers le sien, elle le voyait [...] comme un astre égaré plus bas que la lune et que les étoiles. Ce mouvement de vrille lui donnait l'impression qu'elle allait être par lui broyée, clouée sur le sol, puis, astre ou visage, il remplissait tout le ciel et se confondait avec la nuit. Alors elle sombrait dans une infinie béatitude qui était cette nuit même, et qui était la face de son amant nuit devenue, sous un éparpillement de taches lumineuses » (88-89). En se rendant à l'endroit désigné pour la rencontre nocturne, elle croit être livrée à tout ce qu'il y a d'ancestral et de primaire dans la nature : « elle allait être confondue avec l'eau, le sable et le vent, connaître la brûlure du feu élémentaire par-delà son froid reflet tombé de la lune » (122).

plaisir esthétique que procure cette lecture, la première réponse serait justement celle-ci : il y a un secret accord entre le paysage maritime, représenté dans un style sensuel, sinueux et pourtant classique, et, d'autre part, l'expérience érotique à laquelle concourent les événements.⁵ La richesse de la végétation, le parfum des lis de mer, qui envahit la contrée et aussi la chambre de Vanina, d'autres parfums que l'on appellerait à juste titre « corrompus, riches et triomphants » sont revêtus d'une valeur de symbole – il suffit de rappeler la manière dont le décor marin se trouve « planté » dès le début du texte :

Un rapport profond et trouble ne manque pas de s'établir, pour un esprit sensible à la nature des choses, entre la violente pureté marine qui habite l'eau du golfe, saturée de sel, et la corruption un peu sournoise de l'eau douce-amère des étangs qui va jusqu'à puer vraiment dans les bras morts, où elle est couverte d'une mousse jaune, aussi lourde que du cuir et dont on ne sait plus si c'est écume ou végétation (10).

La nature, apparaissant ici comme « violente » et « suave », suggère la même plénitude que l'accomplissement des riches noces de Vanina et du jeune inconnu.

Pourtant, une autre question reste à poser. Le réseau des symboles érotiques sous-tend l'histoire, la nature reçoit un sens grâce à l'histoire – mais est-ce que cette histoire a un sens ? Notre réponse sera double. D'un côté, on repensera aux rites accomplis, sachant que tous les rites servent à assurer la bienveillance de la divinité et à conjurer les puissances maléfiques. L'amour, entreprise hasardeuse s'il en fut, ne peut être abordé sans la magie qui guide les humains sur un chemin piégé et conduisant peut-être à un échec. Il n'est peut-être pas imprudent de rappeler ici que dans un autre roman datant de la même période, quoique d'une tonalité très différente (*Moderato cantabile* de Marguerite Duras, 1958), un amour impossible ne peut être vécu que grâce à un rituel qui s'élabore au fur et à mesure de l'intrigue (et qui constitue d'ailleurs l'un des principaux aspects de celle-ci). Par son « sacrifice inhumain et splendide » (140), Vanina a traversé une initiation ; et la « noce royale » où elle a été conduite nous fait penser à une autre « royauté », classique, issue également d'une épreuve rituelle⁶, les deux fêtes étant d'ailleurs sans lendemain.

⁵ Gérard Macé a souligné les aspects érotiques que peuvent revêtir les images de la nature chez Pieyre de Mandiargues (« Physiologie du rêve : André Pieyre de Mandiargues », *La Nouvelle Revue Française*, n° 471, avril 1992, p. 64).

⁶ « „Je veux être reine !” Elle riait et tremblait. Il parlait aux amis de révélation, d'épreuve terminée. Ils se pâmaient l'un contre l'autre. En effet ils furent rois toute une matinée [...] »

En effet, Vanina ne devra plus revoir le jeune homme, qui sera donc resté, malgré l'extase partagée, un inconnu pour elle. En rentrant, elle éprouve la tentation de se laisser noyer dans la mer – comme dans d'autres livres de l'auteur, Thanatos ne tarde pas à apparaître aux côtés d'Éros –, et une fois cette séduction mortelle passée, rien ne peut plus l'empêcher de quitter à jamais le village sarde. Aucun changement n'a eu lieu, en apparence – et pourtant, Vanina, lis de mer désormais épanoui, est certainement devenue une autre, le monde a pris pour elle un autre visage.⁷ C'est donc la deuxième partie de notre réponse concernant la question du sens du roman : le « pur vertige » qui saisit la jeune fille sur la route du retour et qui l'oblige à arrêter sa voiture pour un instant est le signe d'un regard nouveau sur les choses et d'une conscience nouvelle, acquise grâce à l'épreuve et à l'expérience pleinement assumées.

Avec une extrême avidité, comme si c'eût été son dernier regard, elle jeta les yeux sur les cimes grises déchirant le bleu violent du ciel, sur les lointains violets et roux [...] et elle se sentait déborder d'une tendresse immense [...] qui était ainsi qu'un tourbillon, et qui avait pour centre sinon pour moteur, au fond d'elle-même, cette présence de son amant encore (150-151).⁸

Voilà comment sa jeune fierté se trouve exaltée par le souvenir d'un rite de passage secret, qui a bénéficié de l'orchestration la plus singulière.

(RIMBAUD, « Royauté », *Illuminations*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. de la Pléiade, 1972, p. 129-130).

⁷ Après son union amoureuse avec le jeune homme, Vanina se laisse envahir par une extase verbale, et par un flot de paroles étranges et solennelles qu'elle déverse sur son amant, elle lui apprend un événement sanglant de son enfance : ses parents, riches propriétaires d'une villa près de Bergame, ont été assassinés, à la fin de la guerre, par des « patriotes » italiens. Signe du bouleversement sentimental provoqué par l'abandon profondément vécu de son corps, ce récit de Vanina est construit autour du motif du sang : « je suis une chose de peu et sanglante, rejetée sur le sable, sous les étoiles. Ce n'est pas de cette nuit, il faut que tu le saches, que je suis sanglante, ce n'est pas d'hier, non plus que d'avant-hier. [...] mon père et ma mère ont été assassinés. Je suis marquée par le sang, comme on dit dans ce pays » (143). Dans les écrits de Pieyre de Mandiargues, ce motif fait souvent partie du contexte de l'amour ; qu'il suffise de rappeler les souvenirs amoureux d'une jeune fille, littéralement noyés dans le sang quand elle se tue dans sa baignoire (*Sabine*, nouvelle du recueil *Porte dévergondée*, Paris, Gallimard, 1965).

⁸ A ces instants vécus par Vanina peut s'appliquer la formulation de Françoise Bettenfeld, concernant l'apparition, chez Pieyre de Mandiargues, de vies « délivrées des pesanteurs sociales et tout exposées aux puissances métaphysiques » (« Pieyre de Mandiargues aujourd'hui », *La Nouvelle Revue Française*, n° 549, avril 1999, p. 248).

LE MÉTISSAGE DES TEXTES ET DES SEXES : UNE « FICTION » D'HÉLÈNE CIXOUS

Gabriella Tegzey

Université de Pannonie, Veszprém

Hélène Cixous – on le sait – est un personnage marquant de la critique féministe contemporaine. Lors de la fameuse querelle de l'« écriture féminine » des années soixante-dix, elle se trouve engagée dans le camp des « féministes de la différence » et réclame, dans son célèbre manifeste *Le rire de la Méduse*, l'avènement d'une « écriture neuve, insurgée », « bisexuelle », apte à dépasser le discours phallogentrique dominant.¹ Essayiste, auteur de pièces de théâtre, Cixous est aussi une romancière renommée, soucieuse de créer, dans ses récits, un univers de femme *par excellence* et de mettre en question, par ce moyen, le fragile rapport établi entre les sexes. Publiés en 1975, *Souffles* – dont il sera question dans cette étude – constituent le premier morceau de la série des « fictions » cixousiennes.

Écriture troublée et profondément troublante, *Souffles* se composent de neuf fragments de longueur inégale, séparés par des blancs typographiques.² Ces fragments font alterner séquences en romains, passages en italiques, et une couche assez hétérogène susceptible de relever du procédé de la citation. La cohérence des fragments est assurée par l'emploi des sous-titres ; l'exergue et la « postface » dont le récit est doté, ont pour fonction de servir

¹ « Le rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, « Simone de Beauvoir », 1975, p. 39 et p. 43 (le texte est souligné par Cixous). Il est question d'une bisexualité qui tient hautement compte des différences des sexes.

² La segmentation en fragments – qui ne peut se faire que d'une manière arbitraire – suit, *grosso modo*, cette division.

de cadre. Le genre de *Souffles* est difficile à déterminer : Cixous elle-même considère son ouvrage comme une « fiction ».³

Les séquences se caractérisent par la persistance de quelques thèmes répétitifs – telles la problématique de la genèse, de la maternité et de la sexualité –, qui créent tout un complexe métaphorique. La difficulté de la lecture doit à la façon dont ces thèmes se lient les uns aux autres : ils se définissent suivant un « mouvement-centrifuge », à la suite duquel ils oscillent entre le centre et la marge du texte.⁴

La thématique de la naissance appelle d'emblée celle de l'écriture, dont il s'agit de montrer la difficile gestation. Le principal support de l'écriture est la *parodie*, qui laisse ses traces à tous les niveaux du texte, sans qu'une histoire puisse s'y produire : s'inscrivant dans la lignée « postmoderne », Cixous nie la validité du récit linéaire, logique, chronologique. L'usage de la parodie conduit à la réécriture d'un certain nombre de textes ; son emploi s'inscrit aussi dans le langage, dont le narrateur a soin de détourner les composantes : nous assistons à la déconstruction de la phonétique, du lexique et de la syntaxe.

Comme la parodie relève de l'intertextualité, nous nous proposons d'examiner dans ce travail quelques-unes des manifestations de la pratique intertextuelle qui apparaît dans *Souffles*.⁵ Parmi les pratiques intertextuelles, nous distinguerons quatre sous-catégories que nous ne dissocierons pas à tout prix les unes des autres dans la suite de notre étude : la *coprésence* (citation, référence, allusion, plagiat), l'*hypertexte*, qui procède par transformation (parodie) ou par imitation (pastiche), le *métatexte* (métadiscours, commentaire) et le *paratexte* (titre, sous-titre, exergue, postface, avertissement, note de bas de page etc.). Il convient également de faire une distinction entre intertextes littéraire (récit, conte, théâtre, mythe)⁶

³ Cf. encore *Angst* (1977), *Préparatifs de Noces* (1978), *Partie, Ananké, Vivre l'orange, Là* (quatre textes publiés en 1979), *Illa* (1980), *With ou l'art de l'innocence* (1981), *Manne* (1988), *Jours de l'an* (1990), *Déluge* (1992), *Beethoven à jamais* (1993), *La Fiancée juive* (1995), *Messie* (1996), *OR, les lettres de mon père* (1997), *Voiles* (1998) et *Rêve je te dis* (2003).

⁴ Cf. PENROD, Lynn Kettler, « Lectures initiatiques, lectures centrifuges », in *Du Féminin*, textes réunis par M. CALLE, Grenoble, PUG, coll. « Trait d'union », 1992, p. 88.

⁵ Pour l'examen des relations intertextuelles, cf. l'ouvrage fondateur de GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7-19. Pour une étude de la pratique intertextuelle dans *Souffles*, cf. HANRAHAN, Mairéad, « Le texte de l'autre texte, ou le livre délivre », in *Hélène Cixous, croisées d'une œuvre*, sous la dir. de M. CALLE-GRUBER, Paris, Galilée, 2000, p. 323-332.

⁶ Nous avons choisi ici de considérer le mythe comme relevant de la littérature.

et extra-littéraire (musique, peinture – par exemple Strauss et Botticelli), enfin, entre intertextes structural et thématique.⁷

Une telle analyse pourra révéler, nous semble-t-il, l'un des aspects importants du récit auquel renvoie le titre de notre étude et, par là même, l'une des obsessions majeures de l'univers cixousien : les problèmes de la multiplicité de la personnalité.

L'exergue, en forme de citation, est constitué de deux parties : à une phrase en allemand (traduite dans la postface)⁸, suit un passage puisé dans l'œuvre de Kierkegaard, qui annonce le thème capital de la maternité : « Quand l'enfant doit être sevré, sa mère recourt à une nourriture plus forte pour l'empêcher de périr... »⁹ (p. 7). Il convient de noter que cette seconde partie du paratexte revient à plusieurs reprises dans le récit, sous une forme modifiée.

Le premier fragment (p. 9-77), le plus long de tous, expose dès le début la problématique de la genèse, en faisant valoir toutes sortes d'intertextes. À l'énigme initiale appelée par la naissance, répond une citation en allemand – une phrase de *Faust*, qui ne fait qu'épaissir l'obscurité des propos créée par la coprésence. Le sous-titre « Samsonge » (p. 13), entouré d'allusions bibliques, combine Samson, songe et mensonge, pour dénoncer « la sournoiserie de Dieu » (*ibid.*), tournant ainsi en dérision le plus grand mythe

⁷ Dans son ouvrage, Genette – à qui nous empruntons, avec quelques modifications, notre terminologie – distingue cinq possibilités des relations transtextuelles : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Le mérite de cet ouvrage est dû à la séparation de deux catégories jusqu'alors confondues : celles de l'intertextualité – c'est-à-dire la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes (*op. cit.*, p. 8) », tels la citation, l'allusion, le plagiat – et de l'hypertextualité, qui procède par transformation simple (parodie) ou indirecte (pastiche). Nous utilisons le terme d'intertextualité dans un sens bien plus large que celui que Genette lui attribue : pour nous, est intertexte la somme des relations que les textes entretiennent entre eux. Nous admettons également la référence parmi les manifestations de la coprésence, pour la bonne raison qu'elle est susceptible de rendre présent dans l'esprit du lecteur un texte antérieur, qui peut ainsi agir sur la réception du nouveau texte.

⁸ Titre d'un des poèmes qui composent le recueil *Frauenliebe und Leben* d'Adelbert von Chamisso, recueil mis en musique par R. Schumann (*op. 42*). Toutes nos références relatives à *Souffles* renvoient à l'édition Des femmes, Paris, Antoinette Fouque, 1975.

⁹ Cf. KIERKEGAARD, *Crainte et Tremblement* (1843). Au début de ce texte, l'auteur offre quatre versions différentes de l'histoire d'Abraham, contenue dans la Genèse. Notons d'emblée que nous ne souhaitons pas examiner la fidélité des citations par rapport aux propos qu'elles reprennent. Ce qui nous intéresse, c'est la fonction que remplissent les citations et, plus généralement, les intertextes, dans le contexte où ils sont placés.

de l'humanité – la Bible.¹⁰ Le narrateur – dont l'identité reste fort douteuse jusqu'à la fin – entreprend ensuite un voyage – onirique – à Bagdad, évoquant l'univers des contes arabes avec leurs lieux mythiques. Ce voyage qui continue à percer – sans le résoudre – le secret de la genèse, livre une série de jeux, de métamorphoses et de rêves, en parodiant, d'une part, la naissance, d'autre part, le genre même du conte.

Ce voyage permet encore de mettre en scène, dans cette histoire dépourvue d'intrigue et de héros, un « personnage » à la fois identique au narrateur et différent de lui. La désignation de ce personnage se fait par le biais des jeux sur le pronom personnel « je » et sur le verbe « naître » :

Étonné ? ni de le voir entrer, ni de l'entendre te saluer d'un nom qui n'est pas le tien, un « J » qu'il jette, ou « Jeune ! » ou « Je n' » (p. 18) ; Voilà comment je nais, avec lenteur, comme si j'allais ramper à mon propre enterrement (p. 26) ; Par exemple (je choisis dans le tas) J' (son nom étincelait sur sa face, c'était *Jenais* évidemment) (p. 29).

Jenais aura une double fonction dans la suite du texte : d'une part, il est un participant dont la vie et la mort confèrent un semblant de poids romanesque à l'histoire ; d'autre part – « double » évident de Jean Genet –, son personnage donnera lieu à la réécriture des œuvres de l'auteur réel.¹¹ Le voyage conduit à une montagne qui « s'abîme en opéra » : « Et je vis comment un opéra est une montagne retournée » (p. 37). Cet « opéra » est l'espace d'une fête féroce, dionysiaque, lors de laquelle apparaissent les figures d'Électre et de Clytemnestre. Cela permet la mise en valeur d'un vaste intertexte, tissé – entre autres – par le poème de Rimbaud¹² et l'opéra de Richard Strauss, qui s'inspire de la légende antique.¹³

Les quelques intertextes qui surgissent au début de *Souffles*, mettent au jour l'un des intérêts de l'alternance des trois couches de textes : le jeu réside dans l'insertion des bribes de citations de différentes sortes, à partir

¹⁰ Il est question avant tout du premier livre, la Genèse. Cixous s'appuie aussi sur Milton, plus précisément sur *Samson Agonistes*, ce qui est explicité à la page 53 de *Souffles*.

¹¹ En premier lieu de *Pompes funèbres*. Le nom *Jenais* évoque encore celui de l'arbrisseau (genêt), ce qui montre, chez Cixous, l'importance du motif végétal. Dans *Souffles*, l'orthographe du nom de l'auteur présente un accent circonflexe : Genêt – comme c'est le cas du narrateur-personnage de *Pompes Funèbres*.

¹² Une note en bas de page précise le titre de cette pièce des *Illuminations* : « *Being Beauteous* » (p. 38).

¹³ La référence musicale est donnée dans une note : « Qu'on joue *Elektra* (R. Strauss) après, voici ce qu'il m'en revient » (p. 38). Par la suite, il y a de nombreuses références à Électre (p. 38-42).

desquelles les séquences en romains opèrent nombre de détournements. Le narrateur, qui « n'[est] plus à la merci des règles d'unité, de non-contradiction, et autres formalités policières » (p. 28), n'hésite pas à expliciter cette intention : « C'est donc ainsi ! dis-je, et ne résiste ni ne cède au flot qui nous dérive, c'est qu'une scène est *la scène de l'autre* » (p. 72, c'est nous qui soulignons).

Le détournement des textes et celui du langage vont de pair avec les troubles qui affectent l'identité sexuelle. En effet, la différence entre les sexes est abolie, le narrateur apparaissant tantôt comme un être doué d'un sexe double, tantôt comme un personnage privé de « genre » : « J'ai dit pénis ? N'empêche qu'il fut le signe le plus heureux d'une infinie féminité. [...] (Mon cœur bat dans ce ventre où se dresse le double sexe) » (p. 56).

Ce renversement implique une série d'identifications : outre celle qui s'établit entre le narrateur et Jenais, une autre confond, étroitement liée à la problématique de la genèse, les rôles parentaux, le narrateur étant à la fois l'enfant de Jenais et la mère du texte qui donne naissance aux personnages : « Lorsqu'il eut atteint une vingtaine de pages (ce gosse était un texte) il devint incontrôlable » (p. 33) ; « Quel être bizarre ! L'enfant de mon enfant fait mère. En moi mon fils, par quelle folle jonglerie me revient ? fait saigner sa mère ! Qui comprendre ? (Elle) (ou) (lui) ? » (p. 34) Jenais semble figurer par moments comme l'« amant » du narrateur, dont la personnalité, en proie à ses propres jongleries, risque de se multiplier et de s'anéantir : « Je suis douée de deux personnes, une me lève ici de notre lit, et une dehors, à côté » (p. 14) ; « Je saute dessus, et vibrant, d'émoi, d'aime-moi, dès moi, de naître pas moi, je me taille » (p. 28).

Il va sans dire que cette parodie sur l'identité des participants s'accompagne des jeux sur les voix (et les voies) narratives, de sorte qu'il est pratiquement impossible de définir le statut des interlocuteurs à qui le narrateur s'adresse, lui-même « enfant de la voix » (p. 14) – biblique ? Les rares adresses au lecteur – autant de métadiscours – offrent pourtant un point de repère, en ce sens qu'elles confirment l'intention délibérément ludique du narrateur : « Combien de temps pris dans l'éternel me laisseras-tu, lecteur, pour que j'aie le temps de retourner la situation ? [...] Combien de temps, lecteur, me donneras-tu pour que j'aie le temps d'exécuter mon étonnement et de le renverser ? » (p. 48)

Texte-mère, texte-désir, texte-jeu, *Souffles* exposent donc, dès le premier fragment, son réseau thématique singulier en mettant en valeur les techniques sur lesquelles repose le récit, marqué par l'alternance de trois

types de textes et de quatre procédés intertextuels, dont les frontières demeurent jusqu'à la fin indécises.¹⁴

Le deuxième segment (p. 78-99) centré sur la figure de Jenais, continue de renverser les textes et les sexes. Ce fragment se présente comme un pastiche des textes de Genet, ce dont semblent témoigner les citations, parmi lesquelles un passage – « Le corps de Jean était un flacon de Venise » (p. 82) – est doté d'une référence : « Genêt, *Pompes funèbres* » (*ibid.*).¹⁵ L'introduction de ce titre n'est sans doute pas un hasard car, sur le plan de la « fiction », on apprend la mort de Jenais, ce qui contredit d'emblée l'idée de naissance qui est contenue dans son nom : « On parle de son suicide. Cela fit hier la manchette des journaux : "Jenais est mort" » (p. 81).

Le thème de la bisexualité – annoncée par le sous-titre « L'Autre Part » – apparaît sous la forme d'une « vision » : « Par la fenêtre aussitôt, une vision familière : une place triangulaire, bisexuelle, avec son pubis de tendre verdure, taillée par un soin japonais » (p. 80). Disciple de Derrida, Cixous affirme en effet « la bisexualité potentielle » de l'écriture. Cette bisexualité n'est pas celle de l'androgynie, censé incarner le mythe de la « totalité », mais celle d'un sujet double, multiplié, dispersé.¹⁶ Il va sans dire que ce segment ne fait qu'aggraver la perturbation des sexes, au point que le narrateur a du mal à définir le « genre » de Jenais, à la fois « auteur » de ses personnages fictifs et personnage dans la fiction de *Souffles* :

Pas son genre, dis-je, de s'asseoir dans un coin, les cuisses écartées, le vagin montrant les dents, s'empiffrant de ceux que ses entrailles ont concoctés. Il aura voulu couronner sa vie. Comme j'aimerais l'admirer !
« C'était un homme. » De quel genre ? (p. 83-84)

Désormais, Jenais se confond avec les personnages qu'il a créés, au point de s'identifier à « Mme Jenais » et au narrateur lui-même¹⁷ : « Tu veux

¹⁴ Cette incertitude affecte surtout les citations qui apparaissent, nombre de fois, sans guillemets, ce qui les rapproche du plagiat. Hanrahan attire justement l'attention sur le caractère incertain du procédé de la citation : « La citation de Goethe va jusqu'à brouiller la distinction entre citation et plagiat. Elle est et n'est pas de Goethe. Non seulement son origine est indiscernable, mais l'incertitude de son origine apparaît » (*op. cit.*, p. 327).

¹⁵ Cette référence à l'œuvre de Genet est donnée en note en bas de page. Dans le texte, le jeu sur le terme « flacon » – lié au meurtre – est évident.

¹⁶ Pour les questions que cette « bisexualité » soulève chez Cixous, cf. SULEIMAN, Susan Rubin, « Politikum és költészet a női érzékiségben », *Helikon*, n° 4, « Feminista nézőpont az irodalomtudományban », 1994, p. 465.

¹⁷ Dans le premier fragment, le narrateur figure comme l'enfant de Jenais.

je voudrais dit-il [...] être Mme Jenais (ce nom est le sien) ou bien : je voudrais que tu sois Mme Jenais moi aussi dis-je [...], car d'abord Mme Jenais c'est lui [...], on se trouble on se transforme l'un dans l'autre, sans difficultés » (p. 84). De ces confusions ressort le caractère paradoxal de l'existence, dont les pôles essentiels – la vie et la mort – sont interchangeables, ce qui menace l'intégrité du sujet : « Il [Jenais] n'a jamais été que mort ; soit qu'il ait toujours été mort ; aussi immuablement vivant qu'un mort ; ou qu'il n'ait jamais été mortel, aussi peu vivant mortellement qu'un immortel, ou un homme fictif » (p. 87).

Dans cet univers de jeu funèbre, « mienne et non-mienne – simulacre et réalité » (p. 93) s'échangent, ce qui conduit le narrateur à conclure à l'impenétrabilité des êtres : « Je saignais, et je gueulais. Collée à lui, il fallait trancher. Je ne savais pas être partie de lui. [...] Impossible de nous comprendre, et je nous assiégeais en vain, moi-même barrant l'ouverture » (p. 99). Le « massacre » des textes et des sexes s'exprime enfin en un flux de paroles saccadé qui, allant à l'envers des règles du langage, suit le cours de la respiration : « L'enfant se fait chat, me fais Jenais, s'il est mort ? me faire mort ; pas possible, difficile ; je l'aimais, pas vraiment ; je voulais ; me le faire ; l'étais » (p. 88).

Au terme de la deuxième séquence de *Souffles*, il est possible de distinguer, thématiquement parlant, deux grandes couches d'intertextes en rapport étroit avec la problématique de la naissance : la première est constituée par les citations de Genet, les références, les allusions, les hypertextes et les paratextes qui le concernent, à quoi s'ajoutent les jeux sur le nom « Jenais-Genet » dont nous avons parlé. Cette démarche – quoique parodique – doit être considérée comme « positive », car elle est dotée d'une fonction d'attestation : Cixous tient en effet Genet – qui incarne « l'écrivain bisexuel énigmatique »¹⁸ – pour son précurseur. Dans le texte, Jenais apparaît – nous l'avons vu – comme la « mère » du narrateur, son « allié »¹⁹, son double ; comme « un père maternel [...], un homme de ce genre, d'une bonne et transparente féminité » (p. 220). Le choix de cet écrivain, apte à servir de modèle, n'est donc pas un hasard : « voleur » comme le narrateur²⁰,

¹⁸ Cf. SULEIMAN, *op. cit.*, p. 467. Pour la distinction entre intertexte « positif » et « négatif », nous avons également puisé dans cet article (p. 466).

¹⁹ « N'était-ce pas le signe de notre alliance ? [...] Mêmes matières. Je vois aussi : nous nous trouvons dans la région natale des écritures » (p. 29).

²⁰ Cf. son récit le *Journal du voleur*, Gallimard, 1949.

Genet n'hésite pas à affirmer sa volonté délibérée de sacrilège, son apologie constante de l'inversion des valeurs, et sa fascination devant la mort.

La seconde couche thématique d'intertextes²¹, cette fois « *négative* » et critique, réside en premier lieu dans la relecture ironique de la Genèse, tournée en dérision : la preuve en sont les multiples références, allusions et citations (doubles), ainsi que le titre « Une nouvelle genèse », censé introduire plusieurs fragments – dispersés – en italiques. Il importe de signaler que les intertextes qui ont lieu dans *Souffles*, peuvent prendre place soit dans le premier, soit dans ce second versant thématique.²²

Le plus grand problème est posé par les citations – nombreuses – qui ne le sont pas en vérité : si elles s'inscrivent dans la logique typographique du procédé de la citation, elles appartiennent – faute de toute référence identifiable – au texte proprement dit de *Souffles*. Il s'ensuit que ces « fausses citations » ne sont rien d'autre qu'une caricature de la technique même de la citation, ce qui pousse la démarche parodique à son paroxysme. D'une manière générale, les textes d'origine sont difficilement repérables : ils ne peuvent, le plus souvent, que se deviner à partir de quelques indices. De fait, le narrateur, pour l'intelligence de son récit, choisit de se fier à la compétence de son lecteur virtuel.

Dans le cinquième fragment (p. 131-162), l'« histoire » se défait complètement, aussi le texte se caractérise-t-il par un éclatement qui va dans tous les sens. Le passage intitulé « Vers le Continent noir »²³ (p. 143) développe le premier intertexte thématique, en exposant « l'assassinat de Jenais, sans preuve, sans motif, sans excuse » (p. 143). Jenais y apparaît comme un amalgame de ses propres personnages : « Il est chacun de ses personnages dans ce moment suprême. Il se tue, il est sa victime ; s'il se mourait le premier ? Mais il se survivrait en son assassin qu'il a lui-même créé » (p. 144). Cela conduit à des identifications de toutes sortes : le narrateur se confond tour à tour avec la Primavère (personnage « sorti » du tableau de Botticelli)²⁴ et Jenais ; la Primavère semble être par moments

²¹ L'intertexte que nous baptisons, faute de mieux, « thématique », ne s'oppose pas à l'intertexte structural ; au contraire, il est censé le compléter, en y ajoutant une valeur appréciative.

²² Cf. respectivement les poèmes de Rimbaud et les écrits de Freud (aux théories de qui Cixous s'oppose à plusieurs égards), pour ne citer que les exemples les plus frappants.

²³ On y lit une fois de plus les propos de Freud, repris dans *Pompes Funèbres*.

²⁴ Appelée, tour à tour, « la Primavierge » et « la Primevérité ». Le jeu sur le nom est évident.

identique à l'« assassein », ce jeu lexical associant l'idée de meurtre à celle de naissance et d'érotisme.²⁵

Le continent noir, s'il est un lieu mortel, est aussi « la contrée de la féminité » (p. 148), d'où se dégage l'instinct de la vie. À cette contrée féminine s'opposent les « fleurs mâles » (p. 151), ce qui permet la résurgence du second intertexte thématique, grâce aux citations – faussées – des « Psaumes de David »²⁶ : « Tu ne m'auras pas ! » crie Riton ; pour crier : « O Erik, tu n'auras pas à m'avoir, rempart de ma vie. [...] C'est mon cœur qu'à l'extrémité de mon cul tu cherches, et je ne le cache pas loin de toi Erik, vers toi je crie et tu n'es pas sourd ! » (p. 151)

Le sixième fragment (p. 163-181), celui du « vol », a un rôle particulier à plusieurs égards. D'une part, il constitue une « histoire » relativement cohérente, avec la mise en scène de quelques « personnages » liés à l'enfance – de fait, cette séquence forme une rétrospection, dont la portée peut être définie avec une exactitude assez grande. D'autre part, il amalgame les thèmes les plus importants et démontre l'essence même de la pratique intertextuelle, structurale ou thématique.²⁷

Le terme de vol surgit à plusieurs reprises dans les fragments qui précèdent, pour être utilisé dans les deux sens qui lui sont propres : « essor de ce qui s'élance, se propage » / « le fait de s'emparer du bien d'autrui » (Robert). Soucieux d'éclairer le désir du vol « de la chose » (p. 163), le narrateur décide de raconter ses vols successifs, rêvés ou réels, entrepris depuis son enfance. Le premier vol est celui de la langue : « Au vol ma langue doit, peut-être de se vouloir mouvoir en français, qui lui permet de s'enlever en plusieurs sens. [...] Le vol toujours peut à souhait se transformer en vol » (p. 163).

Le vol de la langue « exige la métamorphose de celui qui l'opère » (p. 164), d'où « le désir têtue » qui prend le narrateur pour « renverser les rapports de force, sans sortir de la structure dans laquelle se mène la guerre

²⁵ Grâce au terme « sein » que l'on y découvre.

²⁶ C'est une note en bas de page qui éclaire la référence : « Psaumes 27-26. De David ». On y reconnaît cependant non seulement les personnages des *Pompes Funèbres*, mais aussi leurs paroles.

²⁷ À en croire Hanrahan, la relation intertextuelle dans *Souffles* opère « comme une délivrance », permettant de faire triompher la voix maternelle : « Il importe [...] que la source du texte soit "indécise", incertaine, plurielle [...], parce que le texte arrive par ce biais à la fois à se délivrer d'une source unique, et, en y faisant écho, à délivrer la voix de la mère » (*op. cit.*, p. 324 et p. 332).

humaine » (p. 165). En effet, c'est le vol qui semble assurer une identité sexuelle à la femme, contrainte du fait même de sa condition sociale de voler la « chose » masculine :

Parce que je vole, je me sens femme (p. 166) ; Quel rapport entre le vol et la féminité ? (Et quel entre le vol, la femme et le nègre ?) Nous, nègres, femmes, volants, nous sommes du visible les enchanteurs, en plein jour nous lâchons la nuit, nous sommes les chanteurs de l'inaudible, les éclaireurs des sens (*ibid.*).

Une allusion au « vol » de Genet – réellement accusé de vol à l'âge de dix ans, et emprisonné à maintes reprises dans sa vie – permet d'expliquer la source de la profonde sympathie que le narrateur, offrant une réécriture « positive » des textes de son modèle, éprouve à son égard :

Le vol mène Genêt au continent premier, parmi les nègres où il se fait reconnaître pour semblable : quand je l'appris, je m'en réjouis, je me vis rassurée. Un tel acte lui révèle sa véritable origine, celle à laquelle on *arrive*, et non celle à laquelle on est en tombant au monde enchaîné. Et moi, par le vol je remontais aussi vers ma source élective (*ibid.*).

Ces vols, désirés, rêvés, inconscients doivent s'interpréter aussi en termes culturels : *Souffles*, remplis de différents intertextes à fonction de détournement, se définissent en effet comme un vol des textes des hommes, comme le montre ce métadiscours autoréflexif²⁸ : « S'il [le blanc] avait pu me toucher ! Toute l'histoire mienne, et *ces nombreuses œuvres du vol que sont mes textes* n'auraient pas eu temps » (p. 173, c'est nous qui soulignons). Le vol se traduit également comme un acte sensuel, une fascination érotique ; il dit enfin – sur le mode grotesque – la volonté du narrateur de devenir « dieu » : « C'est l'essence même de la toute-puissance qu'il me plaira de te [au blanc dieu] voler ! » (p. 177) ; « Vieux couillon, chantai-je, vieux fou, pauvre mec décrépité, foutu, ton règne est cuit, j'ai pitié de toi car j'ai pêché contre toi, vieux dieu foutu »²⁹ (p. 178).

L'acte de voler constitue de cette façon une démarche identitaire ; métaphore de l'écriture, il est seul capable, en assumant l'acte créateur, d'assurer les retrouvailles avec soi : « Que voler n'est pas seulement voler, et surtout pas piquer un objet, mais d'abord créer, je suis la preuve volante. Créer, se donner libre cours, se prendre en amour et à soi-même s'associer » (p. 179).

²⁸ Dont l'usage – censé mettre en avant le processus de l'écriture – est assez fréquent.

²⁹ Les « blancs » qui s'opposent aux « noires » représentent non seulement les hommes, mais aussi le pouvoir en général, les règles de la société – masculine.

Au début du huitième fragment (p. 192-201), le sous-titre « Une nouvelle genèse » (surgi pour la quatrième fois dans le texte) introduit un passage en italiques centré sur la double problématique de l'écriture et de la maternité. Le texte se présente en effet comme un « enfant double », un « bébé composite », d'où il résulte qu'il est considéré comme un corps hétéroclite, à la fois « *homme femme* » et « *enfant-piège* » (p. 193).

Le fragment final (p. 202-223) continue d'insister sur la liaison viscérale qui se tisse entre maternité et écriture. Le texte apparaît ici comme « un enfant de femmes » (p. 202), celui du narrateur et de la Primavère, présentée plus haut comme l'enfant de celui qui parle. Grâce aux interrogations sur l'identité, un dialogue se crée entre le texte et l'inconscient de son créateur, désireux d'atteindre à la « mystérieuse totalité » (p. 214) : « En cet instant me viennent à la bouche des phrases, des cailloux chiffrés [...], et l'idée de les pondre là, au creux propice, et voir mon propre inconscient, son rayonnement son silence, son con même. [...] tu es moi qui me cherche en m'écrivant » (p. 212-213). Cette identification charnelle, voire érotique entre écrit et écrivain va jusqu'à une curieuse inversion, le texte – fruit de la genèse – devenant « auteur » : « A ma place, lis-moi ce qui s'écrit, raconte-moi mes terres, ce que j'ai écrit, avec ta langue, lis-le moi, avec ta langue lèche-le moi [...], lis mes larmes lis mes libations, lis ma *bible* puis écris-moi *l'autre genèse* » (p. 216, c'est nous qui soulignons).

La postface, image inversée de l'exergue, se lit comme un jeu – sérieux ?, ironique ? – grâce auquel les citations initiales apparaissent dans leur propre miroir : au couple « Schmerz/enfant » (p. 7) répond le couple « enfant/douleur » (p. 225).

Récit fabriqué de pièces « volées », *Souffles* exposent donc une thématique obsessionnelle, à l'intérieur de laquelle l'accent est légèrement déplacé des troubles sexuels aux troubles scripturaux. Fait de morceaux disparates, il n'en fait pas moins valoir une certaine symétrie narrative, assurée par l'établissement de trois moments cruciaux. En effet, si le premier fragment dessine tous les thèmes à venir, le sixième – le segment du vol – se lit comme la miniature du récit ; enfin, la fin (en italiques) a soin de condenser tout ce qui a été précédemment traité.

Histoire incertaine d'une genèse au féminin, « *ce livre aux mille feuilles enceintes* » (p. 223) fait un pas – sur le mode à la fois ludique, ironique et profondément passionné – vers la découverte du « continent noir », terrain de prédilection de Cixous. Le féminin signifie pour l'auteur une façon de

prendre possession du monde : ainsi se révèle un univers intérieur – la vie immense, cachée derrière la vie restreinte. Ce processus ne peut se faire qu’au prix d’une série de perturbations qui renversent, de fond en comble, la matière profonde du récit traditionnel. Il est question de délivrer de leurs contraintes millénaires le langage, le corps, l’inconscient et l’écriture, pour que survienne une genèse nouvelle. Le principe de celle-ci réside dans la réécriture de toute une tradition mythique et culturelle – *par définition* masculine –, ce qui permet de remettre en question les rapports de force.³⁰

Toujours est-il que l’intention parodique, qu’elle relève de la coprésence, de l’hypertextualité, de la métatextualité ou de la paratextualité, ne se réduit pas à une simple caricature des « blancs ». Elle est une démarche vitale qui – en contrefaisant et réévaluant les schémas habituels – permet à la femme d’accéder à la parole : « Il faut que la femme s’écrive : que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l’écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu’elles l’ont été de leur corps [...]. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l’histoire, – de son propre mouvement »³¹.

La nouveauté choquante du récit réside encore dans sa capacité à transmuier l’écriture (et ses vols) en un acte charnel et à poser, d’un seul et même souffle, les dilemmes du texte et du sexe. La signification du titre s’éclaire ainsi : renvoyant à la fois à la respiration, à la parole et aux passions, les « souffles » s’interprètent comme un geste libérateur, un acte créateur.

³⁰ Cixous elle-même, dans un entretien avec Rossum-Guyon, affirme que « les femmes dans l’histoire ont été culturellement réduites à être à la place du spectateur ». Cf. CIXOUS, Hélène, « Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon », *Revue des Sciences Humaines*, n° 168, « Écriture, féminité, féminisme », 1977/4, p. 487. Aussi la tâche de Cixous consiste-t-elle à « ”casser la figure” aux fausses images, détruire ces figures de femmes, produit millénaire de l’inconscient masculin et, malheureusement incorporées, consolidées, transmises de génération en génération par les femmes mêmes ». Cf. SANTELLANI, Violette, « Femmes sans figure et figures de femmes », in *Hélène Cixous, chemins d’une écriture*, sous la dir. de F. van ROSSUM-GUYON et M. DEAZ-DIOCARETZ, Saint-Denis, PUV – Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 149.

³¹ *Le rire de la Méduse*, loc. cit., p. 46.

**JUIR DES MOTS AUTANT QUE DE LA CHOSE –
REGARDS LASCIFS SUR LA LITTÉRATURE
ÉPISTOLAIRE ÉROTIQUE MODERNE : SYLVAIN
ROUMETTE, CLAIRE YENIDEN ET MICHEL
GARCIN**

Krisztina Kaló

École Supérieure Károly Eszterházy

La sexualité *hors-normes* sous ses formes les plus diverses (gaillardise, obscénité, animalité, sauvagerie, sadisme, masochisme, libertinage, érotisme, pornographie) est un sujet à retourner et à se métamorphoser sans cesse, depuis de longs siècles dans la littérature mondiale. Chaque époque a ses Sapho, Boccace, Chaucer, Sade, Laclos, D.H. Lawrence, Nabokov, Henry Miller et Pasolini. La réaction de la part de la société *bien-pensante* ne manque jamais. Indignation, scandale, choc et horreur vont en pair avec les manifestations provocantes du sexuel.

Les épateurs et les épateuses de notre époque contribuent également au phénomène. En plus, le discours sexuel, l'expression ouverte de la sexualité, masculine et féminine, ne sont plus dans les marges de l'art et de la littérature contemporains. Artistes, cinéastes, écrivains, hommes et femmes de lettres, critiques, sociologues, psychologues et philosophes se lancent sur le sujet pour représenter, pour projeter, pour expliquer, pour comprendre et pour faire comprendre les manifestations très diverses de la transmutation des normes, des codes, des lois et des mœurs. En France, outre les œuvres cinématographiques, la prolifération des textes (quasi)littéraires, érotiques ou pornographiques, est très spectaculaire

depuis une quinzaine d'années et justifie suffisamment la pertinence du questionnement du présent volume.

Sans doute le phénomène est-il complexe. Nous ne tâchons pas ici d'explorer les débuts et expliquer le comment et le pourquoi. Certes, les manifestations quotidiennes de la sexualité (la parution des journaux érotiques, des magazines pornographiques, la publication des fanzines, des *modes d'emploi* et des *savoir-faire* sexuels, l'ouverture des sex-shops et des bordels, destinés également à une clientèle féminine, le lancement des services call-girl et de leur pendant masculin, la vente d'accessoires, etc.) et la littérature contemporaine se sont alimentées mutuellement et ont fini par ne plus tenir pour transgression de parler du sexe de tous ses aspects.

En parcourant la haute gamme de la littérature érotique contemporaine en France, nous constatons que les trois écrivains-épistoliers – Roumette¹, Garcin², Yeniden³ – ne se rangent pas du côté des plus *hards* de la catégorie X, tels que Raffaëla Anderson, Catherine Breillat, Virginie Despentes, Marie Nimier, Christine Angot, Alice Massat, Claire Legendre, Catherine Millet, Christophe Bourseiller, Michel Houellebecq ou Guillaume Dustan.

A bas la romance ! à bas le suggestif ! à bas les mandolines sous les balcons et les gondoles à Venise ! – crient les militant(e)s visant à faire exploser les barrières déjà repoussées de la *bienséance*. Ils désirent tout montrer et tout dire car ils sont convaincus que le non-dit est suranné et désuet. Leur fantaisie ne finit plus par inventer ou imaginer, mais par *dire*, et dire de plus en plus crûment. En effet, le vocabulaire se transforme. On ne parle plus de sérénades, ni de bouquets de roses ; on ne chuchote plus timidement des *je t'aime* pathétiques ; on ne se bécote plus sur les bancs publics, mais on y *baise et nique et fornique et tringle et mise*, même à trio et à quatuor. L'argot a envahi le littéraire. Pour parler du membre viril (« le bijou charmant »⁴ ou « le siège de tous les bonheurs »⁵ chez Garcin), le mot *pénis* n'est plus assez provocant, il faut dire *bite*, *biroute*, *pine* ou

¹ Sylvain Roumette (né en 1939), écrivain, réalisateur et scénariste.

² Michel Garcin (né en 1935), romancier, homme de lettres. Ne pas confondre avec Jérôme Garcin, chroniqueur littéraire, également auteur d'un roman épistolaire : *C'était tous les jours tempête* (2002).

³ Claire Yeniden (date de naissance inconnue), romancière découverte à la fin des années 1990 par les Éditions Blanche, spécialisées dans la littérature érotique.

⁴ GARCIN, Michel, *Lettres fort inconvenantes de deux libertins ou Les Infortunes de la débauche*, Paris, Mercure de France, 2000, p. 15.

⁵ *ibid.*, p. 16.

braquemart. Ou encore inventer d'autres termes dénominatifs. Les figures féminines, à leur tour, se réduisent à leur *chatte*, *orifice*, *fente*, *muqueuse vaginale* ou *sécrétions vaginales*.

L'épistolaire d'aujourd'hui nous semble encore un peu en arrière par rapport à cela. Peut-être c'est parce que la tradition épistolaire prescrit un dire plus allusif. Rappelons-nous que dès les premières manifestations du roman épistolaire en France les divers aspects de la sexualité et de l'amour s'y intègrent de façon naturelle. En fait, la naissance et l'épanouissement du genre sont certainement dûs, au moins en partie, à son caractère intime : le lecteur est invité à assumer le rôle du confident des correspondants qui relatent les secrets les plus cachés de leur vie privée. Les soupirs désespérés de la religieuse portugaise abandonnée de Guilleragues ont déclenché toute une série d'œuvres sensuelles, érotiques, voire sexuelles, pour culminer dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en des récits libertins. Le chef-d'œuvre de Laclos reste incontestablement un modèle d'écriture pour tout auteur contemporain à verve érotique.

Dans la présente étude nous scruterons donc les voies diverses de la littérature érotique moderne en restant dans le domaine du roman épistolaire. Quelles œuvres témoignent-elles non seulement de la survivance du genre du roman épistolaire, mais aussi de sa virilité ? Comment la sexualité pénètre-t-elle dans les œuvres ? Qui sont les continuateurs de la tradition moralisante et/ou libertine ? La liste des auteurs qui placent l'un ou l'autre aspect de la sexualité au centre d'intérêt de leurs œuvres, est évidemment plus longue que notre sous-titre ne le suggère.⁶ Notre choix final qui aboutit à un corpus maîtrisable s'est fait selon deux critères : d'une part, explorer la continuité de la tradition érotique ; d'autre part, étudier des œuvres assez différentes pour pouvoir

⁶ Roumette, Garcin et Yeniden sont les représentants de tout un groupe d'auteurs dans lequel nous pourrions classer Remy de Gourmont (*Le songe d'une femme*, 1899 ; *Lettres d'un Satyre*, 1913), Roger Martin du Gard (*Confidence africaine*, 1930), Marguerite Yourcenar (*Alexis ou Le traité du vain combat*, 1929 ; et certains aspects des *Mémoires d'Hadrien*, 1951), Gilles Sandier (*L'an n'aura plus d'hiver*, 1960), Daniel Bertrand (*Nathalie*, 1975), Marc Gendron (*Louise, ou la nouvelle Julie*, 1981), Hélène de Monferrand (*Les amies d'Héloïse*, 1990), David McNeil (*Lettres à Mademoiselle Blumenfeld*, 1991), Marieke Aucante (*Elle et lui*, 1998), Claude Pujade-Renaud et Daniel Zimmermann (*Septuor*, 2000) et Jean-Claude Carrière (*Les mots et la chose*, 2002). Et nous pourrions encore compléter cette liste avec des œuvres qui ne placent pas forcément la sexualité, mais les multiples facettes de l'amour au centre de leur intérêt, par exemple le quartet littéraire de Bourget-Duvernois-Benoît-Houville (*Le roman des quatre*, 1923 ; *Micheline et l'Amour*, 1928), ou Nicole (*Les lions sont lâchés*, 1955).

démontrer la diversité du thème de la sexualité au sein de la littérature épistolaire moderne.

Quant aux formes de la sexualité dans les œuvres choisies, pour ne parler que du sexe et rien d'autre, *Le sourire de Léonard* (1987) de Sylvain Roumette représente la sensualité ; *Les lettres fort inconvenantes de deux libertins ou Les infortunes de la débauche* (2000) de Michel Garcin est imprégné d'érotisme de type libertin ; et *Lettres du désir* (1996) de Claire Yeniden est plutôt pornographique. J'insiste pourtant sur le fait que ce ne sont que les traits dominants des œuvres en question, car parfois la sensualité tourne en érotisme, l'érotisme se transforme en pornographie, et l'œuvre pornographique relate également des scènes moins luxurieuses.

Après ces préliminaires pas tellement amoureux mais plutôt littéraires, voyons ce que ces textes nous apprennent de la libido de la littérature épistolaire de la fin du XX^e siècle.

Surprenant ou pas, ces trois correspondances fictives représentent des rapports hétérosexuels et relatent les scènes intimes de deux personnages. Cette situation détermine le type de la forme épistolaire, ce qui revient à dire que ces correspondances sont soit un échange de lettres de deux correspondants actifs (un *duo bilatéral* dans la terminologie de Rousset⁷, ou un *duo dialogique* selon Jan Herman⁸), soit un dialogue tronqué (ce que Rousset appelle un *duo unilatéral*⁹, dit aussi *monodique*, et que Herman appelle à son tour une *monodie dialogique*¹⁰), soit une polyphonie dans laquelle l'échange de lettres entre deux personnages domine.¹¹

Nos trois œuvres donnent donc raison à Rousset, qui constate à partir de son corpus antérieur au XX^e siècle que les auteurs n'optent que rarement pour le dialogue épistolaire, malgré le caractère naturel de la conversation écrite :

Chose curieuse : la formule qui semble la plus logique, la première à quoi on devrait penser, est en fait la plus rare : le *duo* proprement dit, l'échange effectif de lettres et réponses de deux correspondants. Le XVIII^e

⁷ Cf. ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, Corti, 1962, p. 76-88.

⁸ HERMAN, Jan, *Le Mensonge romanesque. Paramètres pour l'étude du roman épistolaire en France*, Leuven, Leuven University Press, 1989, p. 87.

⁹ Cf. ROUSSET, *op. cit.*, p. 76-88.

¹⁰ HERMAN, *op. cit.*, p. 86.

¹¹ La virtuosité de la polyphonie de Laclous trouve aussi ses avatars au XX^e siècle : *Le songe d'une femme* de Gourmont ou *Septuor* de Pujade-Renaud et Zimmermann sont des exemples par excellence d'une symphonie épistolaire sensuelle ou érotique.

siècle a préféré le duo à une seule voix [le duo monodique] [...], avec ses effets de perception relative et de réalité tronquée. Mises à part les nombreuses adaptations des *Lettres d'Héloïse et d'Abélard*, je ne vois sous cette rubrique [le duo dialogique] que deux ouvrages dignes de remarques ; or, l'un appartient au XIX^e siècle, les *Mémoires de deux jeunes mariées*, [...] et l'autre au XVII^e siècle : ce sont les *Lettres de Babet* par Boursault.¹²

Sensualité

Le sourire de Léonard (1987) de Sylvain Roumette, un texte dénué de tabous sexuels, présente un couple, uni par une passion excentrique. L'homme est un peintre qui a disparu sans trace. Plus précisément, la seule trace qu'il a laissée est une boîte en bois retrouvée dans la maison où il a loué un atelier. Le bagage oublié contient des papiers, quelques photos, des coupures de journaux et des lettres écrites à sa femme. La correspondance amoureuse nous dévoile les obsessions érotiques du peintre, hanté par le désir et des fantasmes. La clé de ce roman est en fait une phrase de Klee que le protagoniste découvre par hasard dans une boîte de cigares parmi d'autres notes de lecture : « Je m'imaginai le visage et le sexe des femmes comme des pôles correspondants, et dans mes pensées, je voyais des filles en pleurs avec un sexe en larmes. »¹³

Nous pouvons constater l'influence évidente des arts visuels non seulement dans cette phrase ou dans l'évocation de Klossowski¹⁴, mais aussi dans le titre qui n'est expliqué que vers le milieu du récit. Le sourire est en fait celui de la Joconde, représentation de la femme mystérieuse et triomphante aux yeux du peintre-épistolier :

À quelque folie qu'on la [une femme] livre ou qu'elle se livre, [...], vient toujours le moment où flotte sur son visage le sourire qui marque son triomphe. Mélange de lassitude tendre et d'indulgence complice, le sourire de Léonard, penché sur moi pour les siècles des siècles.¹⁵

L'excentricité de la liaison se manifeste également dans le fait que l'épistolier n'est pas le seul amant de la femme, mais il ne s'en indigné pas. Tout au contraire, il tient cette situation de souffrance pour une

¹² ROUSSET, *op. cit.*, p. 81.

¹³ ROUMETTE, Sylvain, *Le sourire de Léonard*, Paris, Arléa, 1992, p. 117.

¹⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁵ *Ibid.*, p. 59-60.

épreuve. Dans une lettre, il relate sa rencontre avec Woyzeck dans un train.¹⁶ Nous savons que le héros de Büchner considère le fait d'avoir tué sa maîtresse, Marie, et l'amant qui était avec comme légitime. Mais le peintre-épistolier voit les choses autrement :

Quel autre langage lui [Woyzeck] tenir, et comment par exemple lui parler de cette histoire comme d'une épreuve mise sur sa route, exactement comme au temps des romans de chevalerie, et il ne fallait pas se tromper sur la conduite à tenir ni oublier de poser au roi pécheur la bonne question sur le cortège de la lance saignante ? C'est cela qu'il avait oublié, Woyzeck, et c'est pour cela qu'il avait été jugé. Non pour ce qu'il avait fait mais pour ce qu'il n'avait pas fait. Là seulement était sa faute, de n'avoir été digne ni de la rencontre, ni de la révélation qu'elle promettait.¹⁷

Le Sourire de Léonard de Roumette est en fait la moitié retrouvée d'une correspondance entre deux personnes : mari et femme, qui habitent la même maison et qui inventent ce jeu de dialogue en écrit. L'incipit ne laisse aucun doute sur le fait que le locuteur reçoit lui aussi des lettres, seulement nous ne pouvons pas les lire :

Ma réponse à ta deuxième question, tu la connais déjà. Il me semble même que tu ne la connais que trop, non ? Quant à la première, elle reprend en somme la règle du jeu que je t'ai vue inventer un soir à H*** et essayer aussitôt par téléphone avec un inconnu que tu voulais séduire.¹⁸

Cette ouverture *in medias res* modifie l'impression qu'il s'agit ici d'une monodie, le lecteur lit la suite comme une correspondance tronquée en essayant de deviner les réponses et les réactions de la femme. La correspondance est donc bilatérale, mais seule la perspective masculine est offerte au lecteur.

Libertinage

Les *Lettres fort inconvenantes de deux libertins* ou *Les infortunes de la débauche* de Michel Garcin sont l'évocation affichée de la littérature libertine du XVIII^e siècle. Les deux correspondants, le marquis de la Fare et le baron d'Albon, peu troublés par les événements politiques qui

¹⁶ C'est le goût de Roumette, qui est aussi scénariste, pour le théâtre et pour la théâtralité, qu'on découvre dans l'évocation de la pièce de Büchner. Il s'agit naturellement d'une rencontre fictive.

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

secouent Paris à la veille de la Révolution, n'ont que deux soucis : « le libertinage et le beau sexe »¹⁹. Ils entretiennent une correspondance fort inconvenante aux yeux des dévots et des prudes, dans laquelle ils retracent leurs aventures et leurs mésaventures amoureuses dans les moindres détails. Les séductions, les dangers courus, les victoires et les hontes sont relatés dans un style très dix-huitième siècle mais avec beaucoup d'audaces. La nature délicate du sujet exige un ton intime et détermine l'ambiance libertine du roman.

Les *Lettres fort inconvenantes de deux libertins* ou *Les infortunes de la débauche* constituent donc la correspondance plus ou moins équilibrée de deux amis, qui échangent entre eux le récit de leurs aventures avec des femmes. D'après Rousset nous pouvons constater que dans la tradition épistolaire le duo s'offre parfaitement à deux situations communicationnelles : à l'échange de messages entre amoureux et à l'échange de messages entre ami(e)s confidentiel(le)s. Il est intéressant de noter que la situation épistolaire des amoureux séparés ou de l'amour interdit ne se trouve dans aucune des œuvres étudiée.²⁰ En revanche, l'échange épistolaire entre ami(e)s confidentiel(le)s est fréquent. Ainsi l'œuvre de Garcin montre-t-elle une parenté étroite avec d'autres œuvres dialogiques, forme épistolaire dont l'usage, selon Rousset, est très réduit à l'époque qui précède le XX^e siècle.²¹

Pour revenir au roman de Garcin : les deux aristocrates impudiques y entretiennent donc une correspondance particulière du 5 avril 1788 au 1^{er} mars 1789, dont le contenu évoque fortement les lettres de Valmont. Les deux collectionneurs et vantards s'écrivent pour raconter leurs aventures avec des femmes, mais après quelques succès, tout ira de travers pour eux. Comme le sous-titre le suggère, les victoires tournent en échecs. Dans la dernière lettre de la correspondance que le destinataire ne reçoit pas à cause de sa mobilisation (les soldats doivent combattre les émeutes de faim qui précèdent la Révolution), le baron relate une « histoire d'amour

¹⁹ GARCIN, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ Je fais référence ici à un corpus beaucoup plus élargi que celui du présent article. Cf. KALÓ Krisztina, *Romans épistolaires de la langue française depuis la fin du 19^e siècle* (thèse de doctorat soutenue à l'Université de Debrecen en 2006.)

²¹ *Deux amateurs de femmes* (1908) de Tristan Bernard, *La tentation de l'occident* (1926) de Malraux, *Les lions sont lâchés* (1956) de Nicole, *Lettre d'une autre* (1984) de Gauvin, *Agathe en flagrant délire* (1996) de Cohen-Scali, *Les enveloppes* (1999) de Lorrain, *Les lettres fort inconvenantes de deux libertins* ou *Les Infortunes de la débauche* (2000) de Michel Garcin et *Le tombeau d'Aurélien* (2000) d'Imbert impliquent essentiellement deux correspondants.

[qui] s'achève dans la dérision comme un spectacle lamentable ». ²² La fonction de la forme dialogique consiste dans l'échange des histoires confidentielles et des fiascos délicats que l'on n'affiche pas. La seule personne avec qui on peut partager de telles expériences est un vieil ami fidèle. Comme nous avons écrit plus haut, cette correspondance est interrompue par des obligations militaires – on peut dire que rien n'alimente davantage un échange de lettres libertines, car le problème narratif le plus fréquent à la fin d'une correspondance bilatérale, c'est la disparition de l'un des correspondants. Mais Garcin s'affronte à une autre difficulté que la mort d'un personnage. La solution qu'il trouve n'est pas originale, mais elle est efficace du point de vue du lecteur. Garcin laisse tomber la forme épistolaire et la narration se poursuit à la troisième personne pour donner un épilogue au récit. Dans la dernière partie de son roman, l'auteur introduit un narrateur très bien informé du sort des protagonistes, et il lui fait raconter tout ce qui se passe après la séparation des deux correspondants. Cet épilogue relativement long et le changement d'optique ne donnent pas le plaisir de lire un roman épistolaire, mais ils ne rendent pas la lecture moins intéressante. Ce qui est particulier c'est que dans la dernière partie du roman, nous rencontrons Florent d'Albon sur les champs de bataille. Le goût littéraire du personnage ne nous étonne pas :

Chef d'escadron un an plus tard, il participa brillamment aux campagnes d'Italie et y fut remarqué plusieurs fois pour sa conduite exemplaire au feu. Sabreur redoutable, cavalier intrépide, il n'était cependant point qu'un soldat endurci et conservait en toute circonstance un esprit délié, original, amoureux des arts et de la littérature en particulier. Il portait toujours dans son bagage un gros livre relié de maroquin rouge, qui n'était autre que *Les Liaisons dangereuses*, et dont il lisait un passage avec délectation, chaque soir au bivouac, sans se lasser jamais du style étincelant, de la peinture subtile des personnages et de l'intrigue conduite avec une étourdissante maîtrise. ²³

L'hommage à l'auteur des *Liaisons dangereuses* est encore plus explicite dans le passage où le témoin anonyme relate la rencontre de Florent d'Albon avec Pierre Ambroise Choderlos de Laclos :

Au soir de la bataille de Montebello, le 9 juin 1800, Florent d'Albon eut le bonheur infini d'appartenir à l'entourage du général Laclos, de lui être présenté et de converser longuement avec cet homme indéchiffrable, au

²² GARCIN, *op. cit.*, p. 192.

²³ *Ibid.*, p. 222-223.

visage harmonieux mais sévère, secret par nature et qui ne se livrait qu'à bon escient.

Laclos prisait peu les compliments de ses admirateurs qu'il trouvait souvent ennuyeux et artificiels, mais ceux de Florent d'Albon, frappés du seau de la sincérité et d'un véritable engouement – exposé sans outrance verbale –, lui allèrent droit au cœur et le touchèrent avec assez de force pour qu'il s'épanchât comme il ne le faisait que rarement devant un auditoire attentif, composé d'officiers de toute essence [...] il expliqua comment son roman avait mûri en lui, lentement, patiemment, puis comment il avait surmonté ses doutes, sa lassitude, son découragement, pour l'écrire pendant trois interminables années [...].²⁴

Pornographie

Le premier roman de Claire Yeniden, *Lettres du désir* (1996) entre parfaitement dans le profil des Éditions Blanche, maison d'édition de littérature érotique. L'auteur s'inspire des *Liaisons dangereuses* en écrivant cette correspondance fictive dont les participants sont des aristocrates de mœurs légères. L'action se déroule au XVIII^e siècle, comme dans le roman de Laclos, et le cadre en est le Paris de Louis XV. Le marquis de Puycarné écrit à la duchesse de Laurencin pour l'informer que son mari est l'amant de sa femme. Indigné, il propose à la duchesse de se venger : qu'ils deviennent, à leur tour, amants. Après un premier refus décidé, la duchesse consent à rencontrer le marquis, et leur premier rendez-vous lui révèle des plaisirs charnels jamais éprouvés. Le marquis de Puycarné ne se contente pas de ce triomphe, il veut inciter davantage leurs plaisirs :

Ainsi, Monsieur, vous triomphez, vous êtes satisfait, vous m'avez mise en émoi et je vous écris comme vous l'avez exigé. Vous désirez que chacune de nos rencontres soit relatées dans une lettre. Vous souhaitez que chacun livre ses pensées les plus intimes, ses goûts les plus secrets. Je ne suis pas bonne à cet exercice, mais pour vous plaire, je tâcherai de m'y astreindre. Vous voulez que chacune de nos lettres renouvelle le plaisir passé et accroisse le plaisir prochain de la connaissance que nous aurons l'un de l'autre. Vous voulez que nous écrivions tout ce que nous n'avons pas eu le temps de nous dire, trop pris, trop fiévreux dans l'action. Vous

²⁴ *Ibid.*, p. 223-224.

demandez que je commence et vous promettez de tenir compte de ces pensées à vous livrées, lors de notre nouvelle rencontre. Soit.²⁵

Une correspondance impétueuse commence ainsi entre eux où ils racontent l'un à l'autre leurs sensations après chaque rencontre passionnée. Par conséquent, le lecteur devient voyeur en lisant les détails pornographiques, comme par exemple ceux de la scène qui se déroule dans une voiture :

Tout à coup vous vous êtes agenouillé et portant la main à votre habit, vous avez sorti votre membre de sous votre pourpoint en me priant : 'Caressez-le, Madame, avant que je ne vous pénètre.' Vous avez vous-même porté vos mains à mes cuisses, sous mon jupon que vous avez troussé. Je me trouvais ainsi exposée et vos doigts sont allés chercher ce liquide mouillant mon sexe pour en enduire le vôtre. Je tenais votre membre dur entre mes doigts et je ne saurais vous décrire cette sensation. Cette peau plus douce que la soie à son extrémité, et quand on la serre fort cette chair qui bat comme un cœur affolé. Ce mélange de résistance et de fragilité. Chaque queue ressemble à l'homme qui la porte. Non comme s'il s'agissait d'un reflet physique, mais bien d'un reflet moral. Votre queue est longue, peu large, fine et acérée comme votre intelligence, habile à manier l'éloquence. Vous m'avez saisie aux hanches et vous m'avez pénétrée lentement avec une grande douceur.²⁶

La description de la scène ne s'arrête pas ici, mais elle se poursuit avec les moindres détails jusqu'à l'éjaculation du monsieur.

La correspondance dans *Lettres du désir* (1996) de Yeniden implique huit épistoliers, il en résulte un réseau beaucoup moins complexe que celui de son modèle, les *Liaisons dangereuses*. Cela n'empêche pas que ce roman soit un tout aussi joli mode d'emploi de la galanterie et de la séduction. Outre les deux aristocrates, indignés de l'affront de leurs époux, d'autres personnages, des confidents, des compagnons et des connaissances entrent dans l'échange de lettres, mais ce pastiche moderne des mœurs libertines de l'époque de Laclos privilégie l'échange de lettres sensuelles des deux protagonistes.

Pour conclure notre étude limitée à trois œuvres de la littérature épistolaire érotique, nous pouvons constater que le genre du roman épistolaire s'allie facilement avec les thèmes de la sexualité, de la

²⁵ YENIDEN, Claire, *Lettres du désir*, Paris, Éditions Blanche, 1996, p. 45.

²⁶ *Ibid.*, p. 48-49.

sensualité, du désir et des plaisirs corporels. C'est certainement parce que la lettre, en tant que moyen de communication moins direct que la parole, s'avère être le lieu de la confiance et de l'intimité. Il est pourtant difficile de ne parler que du sexe et rien d'autre quand nous analysons la littérature épistolaire érotique moderne, car nous devons également considérer la riche tradition, les formes variées, les approches innovatrices, etc. Ce que notre corpus suggère, c'est que non seulement la lecture mais l'écriture aussi possèdent un caractère incitant et que les lettres intimes remplissent deux fonctions. D'une part, elles disent ce qui ne peut pas être dit pendant l'acte ; d'autre part, elles exacerbent davantage le désir de l'autre. Cela revient à dire que la lettre est un excellent stimulant aphrodisiaque et ainsi les épistoliers jouissent des mots autant que de la chose.

DISCOURS SUR LA SEXUALITÉ DANS LA LITTÉRATURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

Botond Bakcsi

Université Eötvös Loránd, Budapest

Introduction

Dans cet essai, je voudrais réfléchir sur la question de la sexualité, telle que nous la présente le roman contemporain. Plus précisément, je me propose d'examiner les hypothèses portant sur les mutations dans l'ordre du discours sur la sexualité principalement à partir des œuvres de Michel Houellebecq et de Catherine Millet (notamment *Les particules élémentaires*, *Plateforme* et *La vie sexuelle de Catherine M.*). On sait que leurs œuvres ont connu un immense succès intellectuel, mais aussi commercial. Le motif de ce succès réside – selon la critique – dans le fait qu'ils ont donné des réponses justes aux grandes questions de notre société. On constate souvent que la société contemporaine est conduite par un érotisme débordant, par l'obsession du plaisir à tout prix et par la recherche de l'assouvissement immédiat des désirs. Dans *Les particules élémentaires*, Michel Houellebecq présente la logique de ce phénomène de la façon suivante :

[...] la société érotique-publicitaire où nous vivons s'attache à organiser le désir dans des proportions inouïes, tout en maintenant la satisfaction dans le domaine de la sphère privée. Pour que la société fonctionne, pour que la

compétition continue, il faut que le désir croisse, s'étende et dévore la vie des hommes.¹

La question que je voudrais aborder ici est de savoir pourquoi ces œuvres ont connu un tel succès. La critique a formulé certaines hypothèses sur leur importance, et je me propose d'examiner si ces hypothèses sont véritablement pertinentes. Avant d'accepter ou de rejeter les constatations de la critique, je voudrais chercher la place des romans mentionnés dans la littérature érotique (ou pornographique) française, et c'est seulement à la lumière de leur réception que j'essayerai de formuler mes propres hypothèses. La structure de mon essai sera donc la suivante : après une première partie où je présenterai brièvement la relation des romans de Houellebecq et de Millet à la tradition érotique ou pornographique française, j'essayerai de formuler quelques hypothèses sur l'état actuel de la sexualité, sur les mutations dans le discours de la sexualité contemporaine.

Sexualité et érotisme dans la littérature française

La réception affirme souvent que l'originalité de Houellebecq consiste dans une critique de l'individualisme libéral et de l'atomisation de la société, critique fondée sur une économie politique de la sexualité. Selon la plupart des essais portant sur Houellebecq, ses romans réalisent la critique des apparences et des clichés médiatico-publicitaires, de la marchandisation de la sexualité devenue aujourd'hui mondialisée, et la critique de l'égoïsme, de l'hygiénisme, du rationalisme qui règnent dans les relations interpersonnelles. Houellebecq est célébré donc comme le « Marx du sexe ». Toutefois, l'idée la plus choquante des *Particules élémentaires* est l'utopie négative concernant l'avenir de l'humanité, c'est-à-dire l'idée de sa disparition. Il s'agit d'une mutation non plus mentale ou métaphysique, mais génétique qui mettra fin à la sexualité, car le clonage se montre plus efficace que toute forme de sélection naturelle : « Dès que le code génétique serait entièrement déchiffré [...], l'humanité serait en mesure de contrôler sa propre évolution biologique ; la sexualité finira donc par apparaître clairement ce qu'elle est : une fonction inutile, dangereuse et régressive »². Cette forme de l'utopie (qui dépasse les cadres théologiques, comme d'ailleurs aussi les cadres darwinistes) renvoie directement à l'œuvre

¹ HOUELLEBECQ, Michel, *Les particules élémentaires*, Paris, Flammarion, 1998, p. 161.

² *Ibid*, p. 268.

d'Aldous Huxley, *Le Meilleur des mondes*. Dans la littérature érotique française il y a un roman qui présente une vision anti-utopique similaire : *Le Surmâle* d'Alfred Jarry. Dans ce roman il s'agit déjà de la recherche des « philtres magiques de l'Antiquité » à l'aide desquels on pourrait redécouvrir le secret de la reproduction artificielle de l'homme. Il est vrai qu'il ne s'agit pas ici de ce qu'on appelle aujourd'hui le clonage, mais d'une fécondation artificielle, d'une manière de pousser à l'infini les forces sexuelles de l'homme, qui mène directement à l'idée de l'inutilité des sentiments et des relations amoureuses.

Un autre aspect de la conception houellebecquienne de la sexualité est sa cruauté poussée à l'extrême. Lors d'une conversation avec Valérie sur le phénomène du sado-maso, sur les clubs qui s'adonnent à ce genre de plaisir, Michel, le narrateur-personnage de *Plateforme* réfléchit et lui donne la réponse suivante :

[...] je suppose que les adeptes du SM auraient vu dans leurs pratiques l'apothéose de la sexualité, sa forme ultime. Chacun y restait enfermé dans sa peau, pleinement livré à ses sensations d'être unique ; c'était une manière de voir les choses. Ce qui était certain, en tout cas, c'est que ce genre d'endroits connaissait une vogue croissante. [...] C'est plus simple qu'on ne pourrait le croire... dis-je finalement. Il y a la sexualité des gens qui s'aiment, et la sexualité des gens qui ne s'aiment pas. Quand il n'y a plus de possibilité d'identification à l'autre, la seule modalité qui demeure c'est la souffrance – et la cruauté.³

On ne peut considérer comme nouvelles ces constatations sur la sexualité des gens qui ne s'aiment pas. On pourrait évoquer ici toute la tradition du libertinage, avec ses règles sévères de séduction qui n'ont rien à voir avec l'amour, et qui mènent à la destruction de l'autre.⁴ De plus (et sans entrer ici dans les détails), je mentionnerai seulement que chez Sade (dans *Les cent vingt journées de Sodome*, par exemple) on peut lire toute une taxonomie, c'est-à-dire tout un système bien élaboré de la cruauté. Comme Barthes l'a bien remarqué, l'importance de la classification et de l'ordre dans les fantasmes apparemment chaotiques de Sade révèle que cette sorte de sexualité cruelle est conduite par la raison, ce qui implique qu'on ne doit pas les lire à la lettre, car la cruauté n'est que le contenu vulgaire de ces textes.⁵ On peut remarquer aussi que chez Sacher-Masoch (dans *La Vénus à*

³ HOUELLEBECQ, Michel, *Plateforme*, Paris, Flammarion, 2001, p. 185-186.

⁴ Cf. REICHLER, Claude, *L'âge libertin*, Paris, Minuit, 1987.

⁵ Cf. BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

la fourrure, par exemple) on est déjà témoin de l'apparition de toutes sortes d'expériences d'auto-humiliation. Ces formes classiques du libertinage et du sado-masochisme présentent déjà un manque d'identification à l'autre, une façon d'aborder mentalement la sexualité.

Passons maintenant au roman de Catherine Millet. La critique affirme que la nouveauté de *La vie sexuelle de Catherine M.* consiste dans le fait que le roman réalise la libération sexuelle de la femme, l'abolition des tabous autrefois bien conservés. On affirme souvent que, par sa sincérité et par la précision de l'observation des mécanismes du corps féminin, le livre de Millet s'inscrit dans l'esprit du XXI^e siècle, dans l'ère de l'individu, de la tolérance, du droit au plaisir, de l'épanouissement personnel, etc. Dans une scène du sous-chapitre intitulé *Maladie, saleté*, après avoir raconté qu'elle avait aussi entretenu des relations sexuelles avec des hommes plus sales qu'il n'est admis pour des intellectuels qui négligent souvent leur aspect physique, la narratrice aboutit au raisonnement suivant :

Il ne faut pas être grand psychologue pour déceler dans ce comportement une inclination pour l'auto-avilissement, mélangée du dessein pervers d'y entraîner l'autre. Mais la tendance ne s'arrêtait pas là ; j'étais portée par la conviction de profiter d'une fantastique liberté. Baiser par-delà toute répugnance, ce n'était pas que se ravalier, c'était, dans le renversement de ce mouvement, s'élever au-dessus des préjugés. Il y en a qui transgressent des interdits aussi puissants que l'inceste. Je me suis contentée de ne pas avoir à choisir mes partenaires, quel que soit leur nombre (étant donné les conditions dans lesquelles je me livrais, mon père, fût-il "du nombre", je ne l'aurais pas reconnu), je peux dire quel que soit leur sexe et quelles que soient leurs qualités physiques et morales (de la même façon que je n'ai pas cherché à éviter un homme qui ne se lavait pas, j'ai en toute connaissance de cause fréquenté trois ou quatre personnages veules et imbéciles).⁶

Ce libéralisme déclaré de la sexualité, la multiplicité poussée à l'infini des relations sexuelles, l'auto-avilissement volontaire et le bonheur dans l'esclavage apparaissent déjà dans la littérature française avec l'*Histoire d'O*, roman signé par Pauline Réage (Dominique Aury).

On a pu voir que les thèmes jugés par la majorité des critiques comme les plus choquants dans les œuvres de Houellebecq et de Millet ont déjà une longue tradition dans la littérature pornographique française. Je répète donc ces éléments : le rejet des sentiments, l'apparition de l'individualisme et de l'égoïsme dans les relations sexuelles, les formes sado-masochistes du plaisir, l'auto-humiliation comme forme ultime du bonheur. La question se

⁶ MILLET, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, Paris, Seuil, 2001, p. 151-152.

pose alors de savoir si ces romans ont quelque chose à dire sur les nouveaux problèmes de la sexualité. Y a-t-il vraiment du neuf dans la littérature pornographique contemporaine ?

Pornographie et médiation dans la littérature contemporaine

Il est certain que la sexualité est dirigée par le pouvoir et par l'économie, mais ce fait conduit à une mutation plus profonde. Et c'est là le paradoxe de la sexualité contemporaine : le désir et la jouissance ne sont plus maintenus pour de seules raisons économiques ou stratégiques. Ou, plus précisément, on ne peut pas les expliquer seulement à partir de la logique de la consommation, de la démographie ou de la défense, comme on le croirait de prime abord. Houellebecq avance l'hypothèse que cette quête excessive de la jouissance sexuelle (qui devient ainsi indépendante de la procréation et du plaisir) tend vers l'auto-destruction du genre humain. De surcroît, le plaisir offert par cette forme de sexualité n'est plus lié à l'individu et à son libre choix, il est plutôt la création d'une médiation tautologique, centrée seulement sur le code, le signifiant. Je cite un paragraphe de *Plateforme* de Houellebecq :

Offrir son corps comme un objet agréable, donner gratuitement du plaisir : voilà ce que les Occidentaux ne savent plus faire. Ils ont complètement perdu le sens du don. Ils ont beau s'acharner, ils ne parviennent plus à ressentir le sexe comme *naturel*. Non seulement ils ont honte de leur propre corps, qui n'est pas à la hauteur des standards du porno, mais, pour les mêmes raisons, ils n'éprouvent plus aucune attirance pour le corps de l'autre. Il est impossible de faire l'amour sans un certain abandon, sans l'acceptation au moins temporaire d'un certain état de dépendance et de faiblesse.⁷

Ce passage montre très bien la mutation : quoique la sexualité s'intériorise et cesse d'être contrôlée uniquement du dehors, elle ne s'ouvre pas vers un état qu'on pourrait qualifier d'échange symbolique, vers l'expérience du don : elle tend vers le narcissisme, vers l'automatisation, vers l'état de l'échange impossible. Cette mutation exige donc une redéfinition de l'individualité. Baudrillard explique que dans le système sexuel d'aujourd'hui, le narcissisme se déplace du Moi réel sur le Moi idéal.⁸ Ce narcissisme qui se

⁷ HOUELLEBECQ, Michel, *Plateforme*, *op. cit.*, p. 236.

⁸ BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard, 1976, p. 171.

caractérise tout paradoxalement par la honte envers son propre corps est dirigé par « les standards du porno », selon l'expression de Houellebecq. Et ce « narcissisme dirigé » mène à la formation d'un corps essentiellement asexué qui perd le sens de sa nudité. Dans le monde érotico-publicitaire, la vraie nudité devient insupportable : elle sera une nudité seconde.⁹

De prime abord, tout le livre de Millet semble être la réfutation des thèses de Houellebecq : une occidentale confesse avoir offert son corps, sa nudité primaire, voire son animalité, en fin de compte du plaisir à n'importe qui, dans n'importe quelle situation. La question se pose alors de savoir s'il y a contradiction entre la sexualité présentée par Millet et celle présentée par Houellebecq ? Je crois que le problème est plus complexe, et qu'il n'y a ici qu'une contradiction apparente. Je pense qu'il ne serait pas juste de soutenir cette contradiction par un raisonnement simpliste selon lequel les expériences débordantes de Catherine M. ne dépassent pas les paradigmes soixante-huitards sur la libération sexuelle de la femme, et selon lequel Houellebecq, au contraire, décrit la désillusion post-soixante-huitarde, en dénonçant et ridiculisant cette libération d'un point de vue masculin. Car, si on lit attentivement le roman de Millet, on se rend compte que les habitudes sexuelles du personnage principal sont caractérisées par des traits masculins. Plus la narration avance dans l'énumération des orgies, plus elle devient illusoire, absurde, voire banale, ce qui veut dire qu'elle avance vers une déréalisation de la jouissance féminine. Car la jouissance (qui doit être un abandon de soi, et en même temps un abandon contrôlé du regard) est en contradiction avec l'activité d'observation précise qui caractérise toute cette narration très visualisée. Donc, malgré les apparences, le roman de Millet est loin d'être un discours féministe. Et cela n'est pas dû au simple fait qu'il s'agit ici du masochisme. Du point de vue qui nous intéresse ici, il n'y a pas de grande différence entre le masochisme et le sadisme, car, comme Deleuze l'a bien remarqué, parallèlement (et non contrairement) au sadisme, ce ne sont pas les douleurs qui sont intéressantes dans le masochisme, mais l'idée que le plaisir peut interrompre la positivité du désir et la construction de son champ d'immanence.¹⁰ L'auto-humiliation de Catherine M. n'est pas un cas du « bonheur dans l'esclavage » (ce qui est une différence fondamentale par rapport à l'*Histoire d'O*), mais plutôt la réalisation perverse de ses fantasmes sexuels à travers la domination de l'autre. Slavoj Žižek attire l'attention sur

⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰ DELEUZE, Gilles, « Désir et plaisir », in *Deux régimes de fous*, Paris, Minuit, 2003, p. 120.

le fait que la caractéristique de tout acte sexuel masochiste est, paradoxalement, le contrôle exercé sur autrui :

[...] bien que le masochiste se soumette à la torture de l'Autre, qu'il veuille le servir, c'est lui qui définit les règles de sa servitude ; quand bien même il semble s'offrir comme instrument de la jouissance de l'Autre, il dévoile en fait son propre désir à l'Autre et en suscite ainsi l'angoisse.¹¹

Or, chez Millet, ce contrôle du plaisir (et, ce qui va de paire avec, la définition de sa propre jouissance) s'effectue par la médiation du miroir, de la photographie et du film.

Pour prouver cela, il faut lire attentivement le texte. Après une scène de masturbation devant le miroir, minutieusement décrite, on peut lire chez Millet un passage sur le rôle, sur l'importance de la médiatisation de la sexualité :

Un film pornographique me fit beaucoup d'impression. L'homme prenait la femme par-derrière. La caméra était placée face à elle, de sorte que son visage occupait le premier plan. Régulièrement, sous la pression que subissait tout le corps, le visage était projeté vers l'avant et se déformait comme tout objet approché de trop par l'objectif. On entendait les injonctions de l'homme : "Regarde ! Regarde la caméra !", et le regard de la fille tombait droit dans le vôtre. Je me demande s'il ne lui tirait pas les cheveux pour qu'elle relève mieux la tête. Je me suis beaucoup inspirée de cette scène pour les petites histoires qui soutiennent mes masturbations.¹²

Cette scène (et d'ailleurs son contexte aussi) semble être construite d'une manière très consciente : avec ces observations optiques et structurelles, cette explication de l'image télévisée est comme l'interprétation d'un tableau. Dans cette scène du film pornographique, c'est le contact visuel de l'actrice porno (de la hardeuse) avec la caméra qui est intéressant : c'est sur le modèle de ce contact visuel que Catherine M. construit ses masturbations devant le miroir. Et ce qui est peut-être le plus important, c'est qu'à partir de cette citation, on peut voir clairement que c'est la virtualité médiatique qui crée la simulation obligatoire de la sexualité, ce slogan « du sexe, rien d'autre ». On peut voir comment les médias entrent dans les strates les plus intimes, les plus individuelles de la vie sexuelle de l'homme. Cette scène montre donc très bien la perversion de la pornographie. Car dans la pornographie ce n'est pas l'actrice et l'acteur sur l'écran qui deviennent

¹¹ ŽIŽEK, Slavoj, « La violence du fantasme », in *La subjectivité à venir*, Paris, Flammarion, 2006, p. 82, trad. par François Théron.

¹² MILLET, Catherine, *La vie sexuelle de Catherine M.*, op. cit., p. 189-190.

l'objet du plaisir voyeur du téléspectateur : tout au contraire, c'est le téléspectateur qui se réduit au statut d'objet. Ainsi, le regard du spectateur devient un objet-regard.¹³ Baudrillard a affirmé dans un autre contexte que « le désir pervers est le désir normal imposé par le modèle social »¹⁴, et l'on voit que cette constatation est valable aussi de notre point de vue. La caméra est la métaphore du regard de l'Autre, ce qui implique que le désir est contrôlé par un appareil. Qui plus est, la perversion de la pornographie n'est plus forcément sexuelle, parce que cette obsession intériorisée et gratuite de l'identification au plaisir préfabriqué n'est autre chose qu'une simulation de la sexualité.

Il me semble donc que le diagnostic proposé par Millet sur les mutations contemporaines de la sexualité est très proche de celui donné par Houellebecq. Il s'agit d'une orgie de l'image et du regard qui conduit à la dé-réalisation de la sexualité, qui passe entièrement dans une sphère hallucinatoire et finit par être de moins en moins croyable. On sait depuis Lacan que « dans son rapport au désir, la réalité n'apparaît que marginale »¹⁵. De nos jours, ce rejet ou ce refoulement de la réalité se lie avec une nouvelle vision du moi. La vision et l'auto-définition du Moi (avec toutes ses formes de l'intériorisation) s'effectuent en fonction des procédés de création des images caractérisant l'époque donnée. On sait que les écrits de Sade peuvent être définis comme pornographiques ou, plus précisément, comme « porno-logiques », parce que c'est le *logos* qui y est prédominant : il faut penser à l'importance de la classification et de l'ordre dans l'œuvre du Divin Marquis. Au contraire, la nouvelle littérature nous montre que la sexualité d'aujourd'hui pourrait être décrite comme « porno-visionnaire », car cette sexualité n'est plus la négation méthodique des valeurs traditionnelles, mais le mimétisme obstiné d'un désir illusoire. C'est ce qu'on pourrait appeler la virtualisation de la sexualité qui tombe inévitablement dans l'automatisation et la monotonie de l'apparat, c'est-à-dire dans la banalité.

¹³ Cf. ŽIŽEK, Slavoj, *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, MIT Press, 1991, p. 110.

¹⁴ BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 169.

¹⁵ LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1990, p. 123.

En guise de conclusion

Je résume donc en énumérant les principaux termes de ma propre hypothèse sur les mutations actuelles de la sexualité : intériorisation, corps asexué, narcissisme dirigé, dé-réalisation de la sexualité, perversion gratuite, porno-vision, automatisation, banalité... Et ces mutations dans le discours de la sexualité reflètent, peut-être, d'autres phénomènes concernant la société contemporaine en général. Dans notre monde contemporain (qui peut être décrit comme l'ère du café sans caféine, de la bière sans alcool, de la guerre sans victimes, etc.) le libéralisme sexuel débordant, mêlé à la tolérance politiquement correcte, conduit à une idéologie qui tend à masquer les conflits et les inconvénients réels, qui prive l'autre de son altérité et qui veut faire oublier la violence du désir. Les droits de l'homme deviennent, dans les sociétés capitalistes avancées, les droits de pouvoir se maintenir à une saine distance des autres, parce que l'altérité en soi, l'altérité qui n'est pas domestiquée est conçue maniaquement comme une source du terreur.¹⁶ Bien que la politique de notre société de jouissance prêche toujours l'idéologie du « tout est permis » et de la tolérance infinie, ce que l'économie de la tolérance rencontre, selon les mots de Jacques Rancière, « c'est l'irrégulable d'une horreur première, l'irrégulable de l'angoisse et de la haine, le rejet pur de l'autre »¹⁷. Pour suspendre, et non pour clôturer cet essai, citons une phrase de Baudrillard qui donne beaucoup à penser :

Le XX^e siècle aura vu toutes sortes de crimes – Auschwitz, Hiroshima, génocides –, mais le seul véritable crime parfait, c'est, selon les termes de Heidegger, "la seconde chute de l'homme, la chute dans la banalité". Violence meurtrière de la banalité qui justement, dans son indifférence et sa monotonie, est la forme la plus subtile d'extermination. Un véritable théâtre de la cruauté, de notre cruauté à nous, complètement dédramatisée et sans une goutte de sang. Crime parfait en ce qu'il efface ses propres traces, mais surtout en ce que, de ce meurtre, nous sommes à la fois les auteurs et les victimes.¹⁸

¹⁶ Cf. ŽIŽEK, Slavoj, « *La Passion à l'ère de la croyance décaféinée* », in *La subjectivité à venir*, Paris, Flammarion, 2006, p. 165-169, trad. par François Théron.

¹⁷ RANCIÈRE, Jacques, « Du politique à la politique », in *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004, p. 55-56 (la première édition date de 1990).

¹⁸ BAUDRILLARD, Jean, « Tous télé-guidés », in *Libération*, 7 septembre 2001, www.liberation.fr/rebonds/239156.FR.php

Post-scriptum autoréflexif

Il y a dans l'*Épilogue des Particules élémentaires* une phrase, devenue célèbre, dans laquelle Houellebecq dénonce la pensée philosophique et théorique : il y parle du « ridicule global dans lequel avaient subitement sombré, après quelques décennies de surestimation insensée, les travaux de Foucault, de Lacan, de Derrida et de Deleuze » (314). Cette critique houellebecquienne des sciences sociales semble discréditer aussi mon interprétation sur les questions de la sexualité contemporaine, interprétation basée justement sur les théories de Lacan, de Deleuze, de Žižek et de Baudrillard. Mais avant de juger trop hâtivement la critique houellebecquienne, on doit lire un passage de son roman *Extension du domaine de la lutte* :

Tout comme le libéralisme économique sans frein, et pour des raisons analogues, le libéralisme sexuel produit des phénomènes de paupérisation absolue. [...] Le libéralisme économique, c'est l'extension du domaine de la lutte [...]. De même, le libéralisme sexuel, c'est l'extension du domaine de la lutte.¹⁹

Après cela, il nous faut comparer cette citation à un passage tiré du livre de Baudrillard paru en 1976, *L'échange symbolique et la mort*, célèbre représentant de la pensée théorique, philosophique et sociale dénoncée par Houellebecq : « Le corps devenu système total de signes ordonné par les modèles, sous l'équivalent général du culte phallique, comme le capital devient système total de la valeur d'échange, sous l'équivalent général de l'argent²⁰ ». Je pense que le parallélisme entre les couples libéralisme sexuel vs. libéralisme économique d'une part, et corps vs. capital d'autre part, est évident.

¹⁹ HOUELLEBECQ, Michel, *Extension du domaine de la lutte*, Paris, Maurice Nadeau, 1994, p. 100.

²⁰ BAUDRILLARD, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, op. cit., p. 173.

TABLE DE MATIÈRES

István Csűry : Avant-propos.....	5
Zsuzsa Simonffy : Le sexe des noms ou une causalité <i>de re</i>	7
Éva Kelemen : Féminisation dans le français moderne : « Mme Mitterrande et Mme Fabia ? ».....	19
Dávid Szabó : L'argot – un langage au masculin ?.....	45
Tibor Órsi : Les anglicismes du vocabulaire de la sexualité.....	57
Mária Marosvári : Sexualité régulière et sexualité déviante dans le <i>Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle</i> de Pierre Larousse.....	67
Krisztina Marádi : Le sexisme dans le langage juridique.....	79
Zoltán Jeney : Dire l'indicible – La sexualité dans la poésie lyrique du Moyen Âge.....	91
Kornélia Kiss : Protagonistes sur le divan – Le rôle des sexes dans le mythe tristanien.....	97
Judit Lukovszki : Montrer ou en parler – Sexualité au théâtre de Hardy.....	119
Ilona Kovács : Érotisme et lecture.....	133

Zsuzsa Várhalmi : Ambivalence et ravages de la sexualité dans <i>La Fille aux yeux d'or</i> de Balzac.....	143
Enikő Farkas : « Soulever un coin du voile d'Isis » : quête érotique et mystique dans le <i>Voyage en Orient</i> de Gérard de Nerval.....	153
Péter Bereczki : Le pinceau et la plume : Fromentin face à l'orient féminin.....	163
Katalin Horváth : L'ambiguïté sexuelle dans les œuvres de Pierre Loti.....	177
Gabriella Körömi : « Fantaisies terribles de la nature toute-puissante » ou les perversions sexuelles dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant.....	187
Ildikó Szilágyi : Rime et sexe : le principe de l'alternance en genre....	201
Dóra Schneller : Surréalisme et sexualité dans les écrits sur le cinéma et les scénarios d'Antonin Artaud et de Robert Desnos.....	217
Sándor Kiss : Un rite de l'extase (André Pieyre de Mandriargues : <i>Le lis de mer</i>).....	227
Gabriella Tegzey : Le métissage des textes et des sexes : une « fiction » d'Hélène Cixous.....	233
Krisztina Kaló : Jouir autant des mots que de la chose – Regards lascifs sur la littérature épistolaire érotique moderne : Sylvain Roumette, Claire Yeniden, Michel Garcin.....	245
Botond Bakcsi : Discours sur la sexualité dans la littérature française contemporaine.....	257

Titres parus

Series Linguistica (sous la direction de S. Kiss)

- ◆ L.Gáldi, *Esquisse d'une histoire de la versification roumaine*, 1964.
- ◆ S. Kiss, *Les transformations de la structure syllabique en latin tardif*, 1972.
- ◆ *Études contrastives sur le français et le hongrois*, 1974.
- ◆ S. Kiss, *Tendances évolutives de la syntaxe verbale en latin tardif*, 1982.
- ◆ S. Kiss – F. Skutta, *Analyse grammaticale – analyse narrative*, 1987.
- ◆ *La linguistique textuelle dans les études françaises*. Actes du colloque LITEF (Debrecen, 12–13 novembre 1999) publiés par I. Csűry, 2001. ISBN 963 472 583 X – 187 p.
- ◆ I. Csűry, *Le champ lexical de mais*, 2001. ISBN 963 472 584 8 – 341 p.
- ◆ A. Csűry, *Les pronoms indéfinis du français contemporain. Une approche sémiotique textuelle*. 2003. ISBN 963 472 792 1– 170 p.
- ◆ I. Szilágyi, *Les tendances évolutives de la versification française à la fin du XIX^e siècle (La problématique du vers libre)*. 2004. ISBN 963 472 870 7 – 257 p.
- ◆ S. Kiss, *Les documents latins du Haut Moyen Âge et la naissance du français I : La chronique d'Hyadatus*, 2006. ISBN-10 : 963-473-016-7 / ISBN-13 : 978-963-473-016-3 – 39 p.

Series Litteraria (sous la direction de T. Gorilovics)

- ◆ T. Gorilovics, *Recherches sur les origines et les sources de la pensée de Roger Martin du Gard*, 1962.
- ◆ P. Lakits, *La Châtelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise*, 1966.
- ◆ T. Kardos, *Studi e ricerche umanistiche italo-ungheresi*, 1967.
- ◆ P. Egri, *Survie et réinterprétation de la forme proustienne: Proust – Déry – Semprun*, 1969.

- ◆ A. Szabó, *L'accueil critique de Paul Valéry en Hongrie*, 1978.
- ◆ T. Gorilovics, *La Légende de Victor Hugo de Paul Lafargue*, 1979.
- ◆ K. Halász, *Structures narratives chez Chrétien de Troyes*, 1980.
- ◆ F. Skutta, *Aspects de la narration dans les romans de Marguerite Duras*, 1981.
- ◆ *Roger Martin du Gard*, 1983.
- ◆ *Jean-Richard Bloch*, 1984.
- ◆ *Analyses de romans*, 1985.
- ◆ *Figures et images de la condition humaine dans la littérature française du dix-neuvième siècle*, 1986.
- ◆ G. Tegyei, *Analyse structurale du récit chez Colette*, 1988.
- ◆ T. Gorilovics, *Correspondance (1921–1939) de Jean-Richard Bloch et André Monglond*, 1989.
- ◆ L. Szakács, *Le sens de l'espace dans La Fortune des Rougon d'Émile Zola*, 1990.
- ◆ A. Szabó, *Le personnage sandien. Constantes et variations*, 1991.
- ◆ K. Halász, *Images d'auteur dans le roman médiéval (XII^e–XIII^e siècles)*, 1992.
- ◆ *Retrouver Jean-Richard Bloch*, 1994.
- ◆ G. Tegyei, *L'inscription du personnage dans les romans de Rachilde et de Marguerite Audoux*, 1995.
- ◆ *Jean-Richard Bloch : Lettres du régiment (1902–1903)*. Éd. établie et annotée par T. Gorilovics, 1997.
- ◆ *Lectures de Zola*, 1999. ISBN 963 472 454 X – 127 p.
- ◆ *Études de littérature médiévale. Recherches actuelles en Hongrie*. Textes réunis par K. Halász, 2000. ISBN 963 472 506 6 – 178 p.
- ◆ *Destins du siècle — Jean-Richard Bloch, Roger Martin du Gard. Mélanges offerts au Professeur Tivadar Gorilovics*. Textes réunis par K. Halász et I. Csűry, 2003. ISBN 963 472 791 3 – 247 p.
- ◆ *Jean-Richard Bloch : Le Cuistre mystifié (Conte dramatique en quatre actes)*. Éd. présentée et annotée par Tivadar Gorilovics, 2007. ISBN : 978-963-473-070-5 – 154 p.

Bibliothèque Française

- ◆ *Le chantier de George Sand – George Sand et l'étranger*. Actes du X^e Colloque International George Sand, 1993.
- ◆ *Préfaces de George Sand*. Éd. établie et annotée par A. Szabó, 1997.
- ◆ Lieve Spaas, *Le cinéma nous parle. Stratégies narratives du film*, 2000. ISBN 963 472 507 4 – 110 p.
- ◆ *Exils. Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 31 mai – 3 juin 2001. L'imaginaire et l'écriture de l'exil. L'exil politique*, 2002. ISBN 963 472 711 5 – 175 p.
- ◆ *Regards croisés. Recherches en Lettres et en Histoire, France et Hongrie*. Textes publiés sous la responsabilité de Jean-Luc Fray et Tivadar Gorilovics. 2003. ISBN 963 472 757 3 – 288 p.
- ◆ *Les couleurs en question*. Colloque international de Herstmonceux (Sussex, Grande-Bretagne) 26-29 mai 2005. Textes réunis par James Durnerin, 2006. ISBN-10 : 963-473-010-8 / ISBN-13 : 978-963-473-010-1 – 163 p.

Bibliothèque de l'Étudiant

- ◆ Mária Marosvári, *Conditions et limites de la traduction littéraire : le cas de L'Assommoir d'Émile Zola*. 1990. ISBN 963 471 710 1 – 56 p.
- ◆ *Analyses de textes*. 2002. ISBN 963 472 661 X – 119 p.
- ◆ *Études de linguistique française*. 2003. ISBN 963 472 787 5 – 105 p.
- ◆ *Anthologie de la prose française médiévale* publiée par Katalin Halász. 2005. ISBN 963 472 941 X – 105 p.

Adresse : Debreceni Egyetem Bölcsészettudományi Kar,
Francia Tanszék
H – 4010 DEBRECEN, Egyetem tér 1. Pf. 33 * Tél. et fax : +36 52 512 926
Internet : <http://www.francia.unideb.hu>