

# l'équivoque

---



revue électronique d'études françaises  
**Carnets**

**numéro II, janvier 2010**

Paula Mendes Coelho  
Luís Carlos Pimenta Gonçalves  
(éds.)

[carnets.web.ua.pt](http://carnets.web.ua.pt)

ISSN 1646-7698

**Directeur de publication**

Maria Hermínia Amado Laurel (U. Aveiro)

**Secrétaire de la direction**

Lénia Marques (CEMRI - U. Aberta)

**Éditeurs**

Maria Paula Mendes Coelho (U. Aberta)

Luís Carlos Pimenta Gonçalves (U. Aberta)

**Comité de rédaction**

Ana Clara Santos (U. Algarve)

Ana Isabel Moniz (U. Madeira)

Ana Paiva Morais (U. Lisboa)

Ana Paula Coutinho Mendes (U. Porto)

José Domingues de Almeida (U. Porto)

Luísa Benvinda Pereira Álvares (ISCA / I.P. Porto)

Maria da Conceição Maltez (Ens. Sec.)

Maria de Fátima Outeirinho (U. Porto)

Maria de Jesus Cabral (CLC - U. Coimbra; CLC - U. Aveiro)

Maria do Rosário Girão Pereira dos Santos (U. Minho)

Maria Hermínia Amado Laurel (U. Aveiro)

**Comité de lecture**

Alicia Yllera (U. Nacional de Educación a Distancia, Madrid)

Álvaro Manuel Machado (U. Nova de Lisboa)

Cristina Robalo Cordeiro (U. Coimbra)

Daniel Maggetti (U. Lausanne – CRLR)

Florica Hrubaru (U. "OVIDIUS", Constanta – ACLIF)

Franc Schuerewegen (U. Anvers / Radboud U. Nijmegen)

Francisco Lafarga (U. Barcelona – APFUE)

Lucie Lequin (U. Concordia, Montréal)

Maria Alzira Seixo (U. Lisboa)

Maria Eduarda Keating (U. Minho)

Maria José Salema (U. Minho – APHELLE)

Ofélia Paiva Monteiro (U. Coimbra)

Paul Aron (U. Libre de Bruxelles)

Simon Gaunt (U. London – SFS)

**Photographie de la couverture**

Pedro Guerra

**Mise en page et conception graphique**

Luís Carlos Pimenta Gonçalves

Vitor Hugo (www.creative-labor.com)

# SOMMAIRE

MARIA PAULA MENDES COELHO

Editorial .....	i
-----------------	---

## I

ALAIN TROUVE

Équivoque littéraire et contrat de lecture .....	6
--	---

SOPHIE LECHAUGUETTE

Le traducteur et l'équivoque ou la nécessité de ne pas choisir .....	19
--	----

CÉDRIC CORGNET

La Bruyère contre l'équivoque. «Parlons clairement, je vous prie, et sans équivoque»: <i>Les Caractères</i> , une œuvre de «désambiguïsation»? .....	35
---	----

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

A sedução libertina como arte do equívoco em Crébillon e Laclos .....	59
---	----

MARIE-NOËLLE CICCIA

Équivoque et ironie dans la poésie satirique contre la cantatrice Anna Zamperini à Lisbonne (1772) .....	81
--	----

GIOVANNA DI ROSARIO

Équivoque littéraire, équivoque culturelle, équivoque linguistique: <i>Gabriel</i> de George Sand et l'équivoque du genre .....	99
--	----

GABRIEL SAAD

<i>La Jalousie</i> d'Alain Robbe-Grillet: une poétique de l'équivoque .....	113
---	-----

CORINA DA ROCHA SOARES

L'équivoque chez Michel Houellebecq. Subtilités d'un personnage ambigu .....	123
--	-----

PEDRO GUERRA

Équivoques parisiennes .....	151
------------------------------	-----

## II

MICHEL LOUYOT

Casa de Macau .....	155
---------------------	-----

JEAN-LUC OUTERS

Capri .....	159
-------------	-----

MARC QUAGHEBEUR

Houlgate .....	163
----------------	-----

RICARD RIPOLL

L'Écriture comme énigme et équivoque .....	167
--	-----

PEDRO GUERRA

Équivoques parisiennes .....	173
------------------------------	-----

## EDITORIAL

Malgré le commentaire bien connu de Lacan : «Une langue n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister» (Lacan, «L'étourdit», in *Scilicet*, 4, p. 47), on oppose généralement le caractère prétendument univoque du discours informatif ou assertif à l'équivoque du discours littéraire : «La religion est dogmatique. La politique est idéologique. La raison se doit d'être logique. Mais la littérature a le droit d'être équivoque.» (Carlos Fuentes, *Le Monde Diplomatique*, 2005)

Car, par définition, l'équivoque est toujours susceptible de plusieurs interprétations, cernée par maints décalages. On la cultive ou on la dénonce, on l'érige en esthétique pour devenir tout à coup sa victime quand on croyait pouvoir la maîtriser. Elle peut même constituer une des caractéristiques essentielles des rapports entre représentation artistique et société, d'où cette «culture de l'équivoque» qui, d'après les auteurs qui s'y sont intéressés, aurait caractérisé certaines époques.

Désignant toujours un double sens, elle se distingue cependant de l'ambiguïté. Selon les étymologies, équivoque signifierait à double entente et ambigu douteux, sans oublier la présence de *vocus-vox*, parole, l'équivoque pouvant donc enrichir (les deux sens interagissent), l'ambiguïté créant seulement un climat d'incertitude, d'indécidabilité.

L'équivoque constitue donc un défi. Insaisissable, elle questionne et interpelle.

C'est ainsi que ce second numéro de *Carnets* a questionné, problématisé «l'équivoque» dans ces multiples aspects et à partir de plusieurs points de vue.

Alain Trouvé, pour qui la fiction (romanesque surtout) constitue le terrain privilégié de l'équivoque, nous présente une réflexion à propos des rapports, inévitablement flottants, inhérents au protocole qui toujours s'établit entre auteur et lecteur. Il analyse quelques cas de figure qui touchent aux questions de genre et aux modalités d'interaction entre l'auteur et ses lecteurs, mettant ainsi l'accent sur un pacte de lecture « flottant » qui ouvre le champ interprétatif, nous invitant à lire toujours au-delà.

Pour Sophie Léchaugette, dans l'optique du traducteur, la notion d'équivoque est évidemment menacée d'un danger supplémentaire du fait de la présence de deux langues (l'équivoque ancrée dans le linguistique se doublant de celle ancrée dans l'extralinguistique). Ce concept va s'avérer utile en traductologie dans le cadre d'une réflexion plus ample, devenant le lieu où peuvent coexister à égalité deux voix, deux cultures.

Au XVII<sup>ème</sup> siècle, dans une société où le paraître tient lieu d'essence, Cédric Corgnet montre comment l'équivoque, loin de se résumer à un simple usage linguistique, déborde largement le champ littéraire, et comment *Les Caractères* de La Bruyère peuvent se lire comme une entreprise de critique de l'équivoque portant sur les signes mondains, linguistiques, vestimentaires, discursifs.

Au XVIII<sup>ème</sup>, cette fois-ci dans le cadre du langage de la galanterie, l'équivoque se trouve au centre de la rhétorique de la séduction. C'est ce discours essentiellement manipulateur, dont les codes à la fois linguistiques et rhétoriques dissimulent les véritables intentions du libertin, qui est ici analysé par Ana Alexandra Seabra de Carvalho, dans des textes de Crébillon et de Laclos.

À la même époque, mais dans un autre contexte géographique et culturel, l'équivoque est encore considérée dans sa finalité politique, au service du pouvoir, de tous les pouvoirs, notamment religieux et politique. C'est le cas, entre autres, de certains poèmes satiriques dans le Portugal de Pombal, présentés ici par Marie-Noëlle Ciccica et dans lesquels on constate que le langage équivoque prétendument allié à la marginalité du satiriste, sert *de facto* la ligne idéologique du puissant ministre de Joseph 1<sup>er</sup>.

A propos de la troublante question de l'identité sexuelle (l'identité de genre et de sexe étant peut-être l'essence de l'interrogation romanesque, comme nous l'a rappelé Alain Trouvé, citant Derrida), Giovanna di Rosario observe, dans *Gabriel* de George Sand les différentes formes d'équivoque qui se manifestent dans ce texte singulier, en mettant notamment l'accent sur la problématique du nom propre et du genre, ainsi que sur les équivoques linguistiques et culturelles.

En partant de la nature équivoque de la lecture, toujours prise entre deux pôles - l'illusion référentielle, d'un côté ; la mise en évidence de la matérialité de l'écriture, de l'autre - Gabriel Saad analyse *La Jalousie* de Robbe-Grillet, à partir de la figure géométrique du triangle. La jalousie se plaçant toujours dans l'incertitude, l'auteur considère celle-ci comme étant également inhérente à l'écriture et à la lecture, allant jusqu'à prétendre que celle que l'auteur désigne par la simple lettre A, suivie de trois points de suspension, est, peut-être, dans le texte, l'instance d'écriture à l'intérieur même du roman.

Dans le dernier article de la première partie, Corina da Rocha Soares présente quelques stratégies de l'ambiguïté à l'oeuvre dans plusieurs textes de Michel Houellebecq, les mettant en rapport avec l'image profusément polémique que cet auteur projette de lui-même.

S'agissant d'articles portant sur plusieurs époques, il est ainsi possible de suivre l'évolution d'un concept si ondoyant, si difficile à cerner, dans son interaction avec différents aspects du système social, du champ littéraire.

Dans la deuxième partie de ce second numéro de *Carnets*, une déambulation nous est proposée, cette fois-ci à travers des textes littéraires, dont les titres, par coïncidence, ou pas, renvoient à des villes, à des endroits facilement identifiables. *Houlgate*, de Marc Quaghebeur et *Capri*, de Jean-Luc Outers, lieux de villégiature, sont prétexte à d'équivoques et bien étranges évocations. Quant à *Casa de Macau*, de Michel Louyot, où Macau se trouve confondu avec Lisbonne, l'un des fantômes de Pessoa, ce maître de tous les masques, de toutes les équivoques possibles, souffle à l'oreille du narrateur : « *Je n'existe que déguisé, je suis la scène vivante où passent plusieurs acteurs qui jouent plusieurs pièces... Sois pluriel comme l'univers !* ».

Ainsi, malgré son caractère incertain, confus, changeant, obscur...négatif en somme, l'équivoque se révèle être, aussi, un concept parfaitement opératoire. Au lieu de brouiller, de freiner la transmission/compréhension du texte, de la parole, elle devient un instrument extraordinaire, permettant d'accéder à la richesse du réel dans toute sa complexité, à la lecture du monde, à la lecture de soi. Et la déambulation, proposée par Ricard Ripoll, à la fin de ce numéro, autour des stimulantes déclinaisons de cette énigme, dans son rapport au littéraire, est également là pour nous le démontrer. Ainsi que les magnifiques photos de Pedro Guerra, en particulier celle de la couverture qui nous invite à pénétrer dans l'énigmatique espace de toutes les équivoques.

PAULA MENDES COELHO

# ÉQUIVOQUE LITTÉRAIRE ET CONTRAT DE LECTURE

ALAIN TROUVÉ

Université de Reims

alain.trouve@wanadoo.fr

## Résumé

L'équivoque (qui naît de son contraire, l'univoque) est d'abord affaire de genre et de contrat de lecture. Lorsque l'intention de l'auteur (nécessaire au contrat) devient peu perceptible, l'équivoque se décrit comme un protocole flottant. Elle concerne enfin l'interprétation : avec la complicité de l'auteur ou en prenant ses distances, le lecteur tend à réduire l'équivoque en univoque, à moins qu'il ne fasse parfois le contraire. Pour l'élaboration du sens, la fiction, notamment romanesque, est le terrain privilégié de l'équivoque.

## Abstract

Equivocation, which derives from its opposite "univocity", is first of all a matter of genre and reading contract. When authorial intention, which is necessary to the contract, is blurred, equivocation can be described as a drifting course of action. Interpretation is also affected: with the author's complicity or by taking his distance with it, the reader aims to reduce equivocation into univocity, unless he is bent on doing exactly the opposite. As far as the construction of meaning is concerned, fiction, particularly novelistic fiction, is a choice nursing ground for equivocation.

**Mots-clés:** Contrat (pacte), protocole, genre, fiction, intention, interprétation, inconscient, intertexte.

**Keywords:** contract (pact), protocol, genre, fiction, intention, interpretation, unconscious, intertext.

S'il doit être fait un distinguo entre ambiguïté et équivoque, il réside dans la présence, au sein de l'équivoque, de l'étymon *vox*, *vocis* « voix, parole ». L'ambiguïté et l'équivoque impliquent l'une et l'autre une hésitation, un balancement entre deux ou plusieurs interprétations. L'équivoque se rapporte plus nettement à un sujet, représenté par une parole. Toute parole est susceptible de nourrir l'équivoque, autrement dit les spéculations sur ce que veut dire l'émetteur. Plus complexe, souvent plus retorse, la parole littéraire s'ouvre selon une grande diversité de modalités à l'équivoque. Une parole est engagée dans un échange impliquant une réponse ; la parole littéraire, dont la réponse est différée, est affaire de contrat ou de pacte, ainsi que l'a souligné la critique à la fin du vingtième siècle dans le sillage de Philippe Lejeune. Pacte ostensible ou tacite, authentique ou trompeur, accepté ou subverti. La gamme des effets de genre est riche et variée, celle des effets de lecture ne l'est pas moins. Le partage du littéraire qui fonde l'esthétique moderne suppose en effet une part active et créatrice du lecteur (Rancière, 2007 et 2008). On s'efforcera donc de mettre en perspective quelques-uns des cas de figure les plus frappants touchant aux questions du genre, de l'intention et d'un partage lui-même incertain des rôles assumés par l'auteur et ses lecteurs.

## **Postures autoriales, genres et catégories esthétiques**

### **Equivoque refusée**

Que l'équivoque ait un rapport sans doute privilégié avec le littéraire ne doit pas occulter le vaste champ des productions fondées sur son refus ou son rejet au second plan en tant que critère générique. Le continent fictionnel, du roman au conte, lui tourne le dos, avec la complicité du lecteur. Le fameux « il était une fois » est le sésame ouvrant sur l'autre monde de l'imaginaire, des rêves. Au fil des siècles et en dépit des crises qui l'ont parfois mis en péril, le genre romanesque a continué à vivre de cette alternative à la vie réelle proposée au lecteur, de cette virtualité des expériences affichée sans équivoque grâce à deux indices complémentaires et très fréquemment réunis : le sous-titre *roman* proposé dans le péri-texte éditorial, avec la complicité de l'auteur, l'invention du nom de personnage qui signe véritablement l'entrée en fiction. La remarque sera toutefois à nuancer fortement en raison de la plasticité générique de cette forme narrative dont le seul critère stable est peut-être, comme on vient de le dire, de se donner comme fiction.

Dans le champ de l'écriture de soi, l'acte de naissance du genre autobiographique remonterait, suivant la démonstration de Philippe Lejeune (1975), à l'écriture des *Confessions*, en concordance avec l'émergence de l'individu dans les sociétés occidentales. Il est vrai que la première page pose avec une netteté remarquable un pacte qui se veut aussi pacte de vérité, et se fonde sur l'identité de l'Auteur, du Narrateur et du personnage (le



Je narré). Symétriquement au pacte romanesque, le pacte autobiographique exclut à un premier niveau de lecture l'équivoque.

La distinction des genres paraît mieux accordée aux sociétés fondées sur un ordre hiérarchique pressenti comme immuable : monarchie absolue, suprématie d'un empereur ou d'une caste au pouvoir. La remarque vaut pour l'épopée, fruit de la société grecque ancienne dans sa version homérique ou célébration de la grandeur d'Auguste, chez Virgile. Au déploiement du genre correspond l'image d'une humanité célébrant les valeurs consensuelles : bravoure, service féodal<sup>1</sup>. Il n'est pas sans intérêt de noter l'inflexion du roman moderne vers l'épopée à l'époque du réalisme socialiste, sous la plume d'un Nicolas Ostrovski (*Et l'acier fut trempé*) ou d'un Aragon (*Les Communistes*). L'époque ayant décidément changé, il ne s'agit que d'une inflexion.

L'âge classique fut comme on le sait celui de la théorisation des genres séparés, notamment au théâtre. La distinction entre tragédie et comédie qui fonctionne bien pour le théâtre de Racine prête déjà à discussion s'agissant de celui de Molière dont les commentateurs ont remarqué le fonds de noirceur sous-jacent, certains pour en féliciter l'auteur, d'autres pour le lui reprocher. *Le Misanthrope* ou *Don Juan* côtoient le tragique. Il n'empêche : les procédés comiques sont en nombre suffisant pour disqualifier les mises en scène qui feraient l'impasse sur l'inscription générique dans le registre de la comédie. *Don Juan* peut bien être précipité en enfer dans une scène qui emprunte par ailleurs au merveilleux religieux, la pièce se termine sur les récriminations de Sganarelle réclamant ses gages.

#### **Équivoque assumée ou revendiquée, pactes flottants**

L'existence de catégories génériques non équivoques et identifiables grâce à une série de traits distinctifs<sup>2</sup>, fonde la possibilité d'équivoques d'écriture. On parlera alors d'équivoque revendiquée, dont les exemples sont tout aussi connus. Le drame romantique arbore le programme d'un mélange du comique et du tragique. Hugo qui tente de le théoriser dans la Préface de *Cromwell* en offre une version dans son théâtre, d'*Hernani* à *Ruy Blas*. On assiste ainsi à la naissance de nouvelles catégories esthétiques, fondées sur l'alliance de contraires et dont le caractère équivoque ne vaut en réalité que par l'attente de catégories plus pures. L'effet s'émousse donc très vite. De même, les demi-teintes, le clair-obscur propres à l'art baroque en littérature ou en peinture deviennent aisément identifiables comme indices d'une catégorie esthétique d'un autre ordre. Un certain amalgame du comique et du

<sup>1</sup> Voir à ce sujet les distinctions toujours valables à nos yeux posées par Lukács dans *La Théorie du roman*, entre l'univers épique, fondé sur « un système de valeurs achevé et clos » et l'univers romanesque dans lequel le héros est confronté à « l'altérité du monde extérieur ».

<sup>2</sup> Exploit, grandeur et démesure dans l'épopée qui rapproche le héros individuel et collectif de l'absolu divin.

tragique est de la même façon la marque de fabrique parfaitement identifiable du théâtre shakespearien, précurseur à bien des égards du drame romantique.

Que l'équivoque se fabrique à partir de l'univoque se démontrerait encore en observant le conte fantastique dans la seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle. Selon les deux logiques mises en concurrence dans le *Horla* le narrateur est un être en proie à une force surnaturelle maléfique ou simplement un fou. Tout l'art du conteur Maupassant consiste à faire partager à son lecteur l'hésitation du héros en donnant à l'incroyable les apparences du vraisemblable, en mélangeant habilement le naturel et le surnaturel, les codes du récit réaliste et ceux du conte. Hoffmann et Poe agissent de même dans leurs cultures respectives. La disparition de cette équivoque narrative, la résorption du fantastique au vingtième siècle dans des formes plus ouvertement apparentées au fantasme chez un auteur comme Lovecraft s'explique sans doute par l'évolution des croyances dans le lectorat plus accoutumé à la vulgarisation de la pensée scientifique.

A l'intérieur du champ romanesque dont la plasticité accueille divers sous-genres on observe notamment au vingtième siècle une tendance à jouer sur des formes déceptives : nombre de récits sont ainsi construits comme le roman policier sur le modèle de l'enquête avec mystère, indices, détective plus ou moins déclaré. Gide, Faulkner, Queneau, Modiano, parmi bien d'autres jouent avec les codes du roman policier de manière temporaire. L'enquête cède en effet la place selon des modalités propres à chaque auteur à une autre recherche : expression par le comique anachronique et les jeux de mots de l'absurdité du monde contemporain chez Queneau (*Les Fleurs bleues*), quête identitaire chez le sujet écrivain et lisant chez Modiano (*La ronde de nuit*), par exemple. Le pacte de lecture flottant est une invite à lire au-delà de l'histoire racontée, il ouvre le champ interprétatif.

#### **La mystification et le pacte impossible**

Terminons par deux cas extrêmes. La mystification littéraire propose un faux pacte générique. A l'univoque peut se substituer la duplicité, dès lors qu'est reconnue la mystification par le lecteur. Ainsi le *Traité du style* d'Aragon pastiche les traités de rhétorique pour mieux s'en éloigner, à moins que le livre ne soit finalement reçu pour ce qu'il est sans doute, un vrai faux traité. Les vérités en trompe-l'œil sont aussi à identifier à l'intérieur du volume qui insère en collage des coupures de journaux mettant en cause pour vol avec effraction un certain Louis Aragon, homonyme de l'auteur. Il faut alors, pour démonter la supercherie, recourir à l'enquête externe. De même le volume Pléiade consacré à Saint-John Perse et réalisé sous le contrôle de l'auteur débute par une notice biographique dans le plus pur style scientifique de la collection. Mais elle est truffée d'affabulations peu évidentes à détecter par un lecteur non averti qui ne lirait pas le volume in extenso pour trouver les passages éventant la supercherie ou ne s'aiderait pas, là encore, des commentaires des

spécialistes<sup>3</sup>. La mise au jour de l'équivoque par mystification implique l'intervention d'une communauté de lecteurs.

L'autre cas limite est celui de l'autofiction. On connaît la fortune de cette expression inventée par Serge Doubrovsky à propos de son livre *Fils* pour donner un nom à une forme nouvelle d'écriture de soi. Récusant l'incompatibilité supposée entre les pactes autobiographique et romanesque, l'auteur prétend s'y raconter à travers des histoires inventées. Le *je* narrant et le *je* narré renvoient à la personne de Serge Doubrovsky, ce qui lui arrive, non. L'antinomie pourrait disparaître si l'on s'avisait de recourir ici avec Ricœur (1990) à la distinction entre une identité de personne (le sujet au sens grammatical des actions successivement narrées), et l'identité de caractère (les traits révélés par les anecdotes). On verrait ainsi dans l'autofiction un essai de renouvellement de l'écriture de soi accompli par un auteur féru de psychanalyse et familier des ruses de l'inconscient, grand pourvoyeur d'affabulations. Même fictionnelle, l'écriture de Doubrovsky continue par son préfixe « auto » à renvoyer à un objet privilégié : la personne de l'auteur.

Il n'en va pas de même, à notre sens de ce qu'on pourrait appeler la nébuleuse autofictionnelle, qui signale simplement des flottements de contrat à l'intérieur d'une écriture et fait l'objet de divers malentendus. J'y reviendrai.

L'équivoque n'est donc qu'une des formes du pacte de lecture littéraire, adossé à la notion de genre, elle-même historiquement déterminée. Sa reconnaissance est un acte individuel ou collectif, requérant la communauté des interprètes. Situer un texte parmi des références génériques engage déjà l'interprétation et pose la question de l'intention ayant présidé à l'écriture de ce texte, sans doute aussi de la maîtrise du sujet auteur sur son texte et sur le sens.

## Intention et sens littéraire

Il n'est pas sûr que la notion de pacte s'applique à tout le champ de la production littéraire. Ce problème est lié à celui de l'intention littéraire<sup>4</sup>.

### Difficultés de l'univocité

Reprenons le cas d'école des *Confessions*. « Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple [...]. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi », déclare Jean-Jacques au seuil de son livre. Le pacte autobiographique est un pacte de vérité sur soi, de lucidité extrême qui apparenterait son auteur à Dieu. Il impliquerait qu'un individu puisse avoir accès à l'intégralité de son

<sup>3</sup> Pour ces deux cas de figure, voir notre article « Mystification et jeu littéraire ».

<sup>4</sup> Intention déclinée en trois termes par Umberto Eco : *intentio scriptoris*, *intentio operis*, *intentio lectoris* (*Les limites de l'interprétation*).

psychisme. La notion d'inconscient perdrait toute pertinence pour un tel sujet. Il n'en est rien, heureusement sans doute. L'écriture littéraire de l'autobiographie dépasse l'intention auctoriale et offre au lecteur un espace d'interprétation qui réintroduit l'équivoque au sein de l'univoque. Lejeune soumet le texte de Rousseau à une écoute analytique et montre à l'œuvre un désir inconscient qui ne se dit pas directement et emprunte failles et détours pour se donner à lire. Starobinski, dans son essai *La transparence et l'obstacle*, suggère de même que la volonté de clarté se heurte à la matérialité de l'écriture et à la polysémie résultant d'un usage littéraire du signe.

Si l'on élargit le propos, la parole divine, détentrice de la Vérité serait en son essence incompatible avec l'équivoque, ce qui pose au passage la question du statut de certains textes à visée apologétique comme *Les Pensées*. Les querelles entre exégètes des différentes religions montrent que les fidèles, confrontés ne serait-ce qu'à la lettre d'un texte, sont loin de s'entendre. Chacun se situe pourtant dans le déni d'équivoque, s'attribuant l'orthodoxie et renvoyant à l'autre l'hérésie, en dépit ou en raison d'une posture commune d'allégeance à la Vérité divine. L'humanité en a payé le prix fort. Le déni d'équivoque flirte avec la terreur et fait mauvais ménage avec le littéraire. A l'opposé de ces querelles entre experts en vérité se situerait la lecture facétieuse et irrévérencieuse qui amène Joël Martin (2009), orfèvre en la matière, à débusquer des contrepèteries dans le texte biblique (« Le passage de la mer Rouge »). De ce petit exemple on peut tirer deux remarques. Le statut d'un texte n'est pas entièrement décidable dans une perspective essentialiste et pourrait bien dépendre de l'attitude adoptée par les lecteurs pour le lire. L'attitude littéraire est en rapport avec le feuilleté du signe arrimant un signifiant (matière sonore) à un signifié ; elle met aussi en jeu, pour le plaisir du lecteur, des significations sexuelles plus ou moins détournées, comme le montra en son temps Freud dans *Le Mot d'esprit*.

De l'univoque à l'équivoque

Le détournement de sens, licite ou non, réintroduit donc l'équivoque au sein de l'univoque. La perception de cette dimension de l'équivoque amène à distinguer un sens littéral et un sens interprété. La lecture immédiate des *Confessions* montre effectivement, dans le droit fil du pacte initialement proposé, un auteur avouant des actes plus ou moins honteux et pratiquant en quelque sorte comme les protestants la confession publique. L'analyse plus approfondie met au jour le plaisir là où le narrateur parle de remords, ce qui n'annule pas la signification immédiate et lui confère seulement une profondeur d'abord inaperçue.

Cette profondeur de l'écriture littéraire est aussi dépendante des procédés de fictionnalisation. Si à l'échelle macrotextuelle le livre de Rousseau ne se présente pas comme histoire inventée, donc comme roman, il raconte néanmoins toute une série d'anecdotes et de scènes qui ont fait les délices de la critique (Starobinski, 1970). Philippe

Lejeune a montré de son côté comment l'histoire personnelle du petit Jean-Jacques est articulée par l'auteur au mythe de l'Âge d'or, reprenant à son compte la légende familiale. Rousseau s'y invente, à défaut de la mère qu'il n'a pu connaître, un père idéal, victime des méchants et qui a dû quitter la Cité contre son gré. Le mythe, version collective de la fiction, et la figure poétique, permettant de reconnaître par analogie un personnage sous un autre<sup>5</sup>, réintroduisent au sein d'un texte non fictionnel, une dimension fictive, propre à rassurer le narrateur scripteur, à masquer parfois des significations déplaisantes. Ils maintiennent de l'univoque là où le lecteur verra de l'équivoque.

Dans cette perspective, le recours au roman, forme plus ouvertement déclarée de fiction<sup>6</sup>, pourrait être la reconnaissance de la part de l'écrivain des limites de la démarche intentionnelle. S'abandonner à la forme romanesque, c'est s'exposer à l'équivoque interprétative et renoncer à la souveraineté sur ce qui se joue dans l'écriture.

#### L'Auteur en question

Cette posture, quand elle devient consciente, corrobore la critique radicale de la notion d'Auteur, menée à la fin des années 1960 sous l'impulsion de Barthes (1968) et de Foucault (1969). Ce dernier, notamment, insiste à juste titre sur l'historicité de la fonction d'auteur, inconnue au Moyen-Âge et qui se développe parallèlement à la propriété bourgeoise. Remettre ainsi l'auteur en perspective, c'est pour le moins relativiser sa prétention à une hégémonie sur le sens de ses écrits et légitimer par avance les équivoques reconnues par le seul lecteur. Faut-il pour autant substituer le lecteur à l'auteur au point de lui donner tous les pouvoirs d'interpréter<sup>7</sup>, comme semble y inviter la fin de l'article de Barthes et comme paraît encore le vouloir une part de la critique contemporaine confondant allègrement commentaire de texte et réécriture au premier degré ? Nous avons déjà critiqué cette attitude<sup>8</sup> que Barthes corrigea dans ses écrits ultérieurs (1970)<sup>9</sup>. Il s'agit plutôt de tracer les contours d'un compromis entre les prérogatives de l'auteur (du texte) et celles du lecteur.

#### Protocole

Quoi qu'il en soit, la critique de l'intention littéraire amène à souligner les limites de la notion de pacte et peut-être à lui substituer celle de protocole. Le protocole tient compte de l'objet auquel il s'applique mais il ne requiert pas l'identification d'une intention. Il est validé par la fécondité des résultats qu'il produit. La notion convient assez bien aux objets littéraires mal identifiés qui se multiplient à l'époque contemporaine. Prenons un exemple dans la

<sup>5</sup> Le fantasme de la marâtre, par exemple sous les traits de Mademoiselle Lamercier.

<sup>6</sup> Voir à ce sujet notre essai *Le Roman de la lecture* qui propose de distinguer trois degrés de la fiction : le roman comme fiction première, la figure poétique, comme fiction seconde et trace de l'imaginaire dans le discours, la fiction critique, enfin, comme fiction induite, tant il est vrai que le lecteur, si enclin soit-il à l'analyse rigoureuse et objective, ne peut faire abstraction de son imaginaire et de son inconscient.

<sup>7</sup> « La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur », article cité, p. 45.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet notre communication « Enjeux et limites de la création lectorale », Forum de l'APEF.

<sup>9</sup> *Sade, Fourier, Loyola*, par exemple, réintroduit à propos de l'auteur, la notion de biographème qui ouvre la voie à une récupération, au sein du processus interprétatif, d'éléments situés en amont du texte.

nébuleuse improprement appelée autofictionnelle. *Livret de famille* de Patrick Modiano comporte quelques traits autobiographiques soulignés par le discours d'escorte éditorial. Il y est question, comme dans de nombreux livres de l'auteur, de la guerre, de l'Occupation, d'un père cherché et dont l'identité et surtout le caractère semblent se dérober à l'enquête. Mais ce livret de famille, emblème de l'état civil et donc en principe de la quête autobiographique, comporte plus de faux noms que de vrais, plus de détails fictifs que d'éléments authentiques, certains étant de toute façon invérifiables sans consultation de sources extérieures. En tête du livre, aucune mention générique. La première des quatorze histoires ne propose pas de référence explicite à l'auteur, le *je* qui s'y exprime étant aussi bien celui qu'affectionnent certains romanciers. Il faut attendre la seconde histoire, sans lien direct avec la première, pour voir surgir le nom de « P. Modiano ». Ecrire comme l'éditeur qu'il s'agit d'un livre « où l'autobiographie la plus précise se mêle aux souvenirs imaginaires », apparaît donc abusif au regard d'une stratégie d'écriture fondée sur l'effacement des repères. L'autofiction appellerait à chercher Patrick Modiano à travers les différentes histoires, démarche sans doute possible en recoupant le livre avec d'autres traits de la vie de l'auteur collectés ici et là. Mais de toute évidence, l'entreprise scripturale de l'auteur ne correspond que très partiellement à ce projet et semble encore se chercher dans ses derniers écrits. Il est en revanche possible au lecteur d'essayer divers protocoles de lecture, biographique, fantasmatique, sociohistorique, symbolique, susceptibles de donner sens à cette quête dont la portée dépasse l'individu Modiano. Univoque ou équivoque, l'interprétation lectorale sera à son tour jugée à l'aune des résultats produits et sans doute de leur capacité à donner chair à une lecture dans le respect du texte d'auteur.

Ayant montré comment, à propos de cette question de l'équivoque, il convient de dépasser la seule perspective auctoriale, il nous reste à examiner de plus près diverses modalités de l'interaction auteur/ lecteur.

### **Le lecteur, l'équivoque littéraire et le partage des rôles**

Parce qu'elle articule des significations différentes, voire opposées, l'équivoque est à rapprocher du jeu, activité de synthèse qui met en relation des données de divers ordres avec des résultats plus ou moins harmonieux. Le jeu littéraire se joue avec un protagoniste principal, le texte à lire, d'où surgit une parole venue d'un autre. S'il veut tirer quelque profit de sa lecture, le lecteur a tout intérêt à prendre en compte la singularité de cette parole (Jenny, 1995). Il peut en résulter une coopération fructueuse ou d'autres formes plus conflictuelles.

### **Le jeu partagé, poésie, roman**

On a vu plus haut le cas d'une équivoque sonore involontaire. Certaines résultent sans doute de simples inadvertances et l'on connaît les plaisanteries de potaches sur deux ou trois vers isolés dans l'œuvre de Corneille. Ceci ne saurait faire oublier qu'une large part du plaisir poétique prend sa source dans l'équivoque sonore, reconnue et partagée. « Il pleure dans mon cœur/ Comme il pleut sur la ville », écrit magnifiquement Verlaine. La trouvaille poétique réside dans la condensation en un seul énoncé de deux tournures verbales qui ne se contentent pas d'accorder la mélancolie intérieure et celle inspirée par le spectacle de la pluie ardennaise. Le néologisme grammatical « il pleure », calqué sur la tournure impersonnelle « il pleut » donne à éprouver l'état d'un sujet en proie, sous l'effet du malaise existentiel, à une dépossession de soi. Le plaisir poétique s'analyse en trois temps : un énoncé unique condense deux autres énoncés reconnus à l'oreille (équivoque sonore), la superposition des sens permet d'élaborer un troisième terme et de réduire l'équivoque en éprouvant par procuration (exorcisme poétique) la dépossession. D'autres effets sont bien sûr imaginables qui ne conduiraient pas à résoudre l'équivoque sonore en univocité sémantique.

Au plan romanesque, l'univocité du genre s'accommode d'équivoques de sens prises comme moyen de découverte de soi. L'espace fictionnel est en effet un espace intermédiaire réunissant sur le mode de la virtualité des éléments inventés et d'autres imités du monde réel. Ce qui s'y joue n'est pas réel mais modélise des expériences qui pourraient l'être. Le roman est aussi le lieu où la matière personnelle et biographique qui constitue le vécu auctorial subit une transmutation vers une vérité qui n'est plus tout à fait biographique ni personnelle. Dans *W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec entrelace subtilement autobiographie et fiction romanesque pour donner à éprouver cette transmutation. L'histoire personnelle est douloureuse, c'est celle de la déportation de sa famille, spécialement de sa mère dont il fut séparé en 1943. La fiction commence comme un roman d'aventure à la première personne par la quête d'un certain Gaspard Winckler parti à la recherche de son père et naufragé en mer avant qu'il ait pu atteindre l'île de W. Elle reprend dans la seconde moitié du livre avec la description à la troisième personne de la cité de W, modèle de société totalitaire utilisant le sport pour instrumentaliser les individus. Entre les deux parties, au milieu de son livre, Perec a placé le signe de l'ellipse « (...) ». La discordance des voix enchaînant au récit d'aventure la contre-utopie pose le problème de leur unification. La disparition du sujet narrant à la première personne introduit une distorsion à certains égards analogue à l'agrammaticalité verlainienne. La trouvaille esthétique réside dans l'exploitation de cette distorsion pour l'imaginaire, pour ce qu'elle invite à rétablir de liens entre la disparition d'un sujet et l'évocation poétique de l'indicible. La vie des êtres chers dans les camps reste en effet inaccessible au narrateur autobiographe. La société totalitaire de W en

est la version allégorisée. Le roman serait ainsi, pour le lecteur comme pour l'auteur, participant du même jeu, expérience de l'indicible et reconstruction de soi par la traversée de l'innommable. Il permettrait la réduction d'une forme extrême d'équivoque dans une unité supérieure.

#### **Discordance auteur/lecteur, rôle des intertextes**

Une telle harmonisation des rôles est toutefois loin d'être le cas de figure dominant. Rendue possible dans le cas du récit perecquien par la figure de l'ellipse qui offre aux deux parties un espace commun de non dit où se retrouver, elle ne saurait masquer la dissymétrie des positions du lecteur et de l'auteur, accentuée par le décalage temporel des expériences et la différence des horizons culturels.

Si l'on admet que de part et d'autre du texte se trouve sollicitée une activité inconsciente, il est possible d'imaginer une conjonction, comme on vient de le voir, mais aussi une disjonction. Tel est le cas des romans où domine l'affirmation de valeurs, on n'ose pas dire romans à thèses. Le cycle aragonien du *Monde réel* offre ici un exemple intéressant. Dans *Les Voyageurs de l'impériale*, l'auteur dépeint la décomposition de la société bourgeoise à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Pierre Mercadier, le héros, quitte sa famille pour le mirage d'une autre vie qui l'emmènera notamment à Venise. Revenu à Paris, il meurt quasiment aphasique, capable d'articuler un seul mot qui résume ce qu'il a manqué dans sa vie : « Po-li-tique ». Le foisonnement de l'écriture aragonienne ne réduit pas le message à construire à ce schéma univoque, mais la construction narrative lui confère une place de choix qui permet de l'inscrire dans le projet réaliste socialiste. Il revient au lecteur de faire éclater cette univocité en s'appuyant sur ce que l'écriture donne aussi à entendre sur un mode mineur. Les intertextes jouent ici un rôle spécial : l'imaginaire aragonien apparaît toujours hanté par le souvenir fort peu édifiant des *Chants de Maldoror*. On retrouve même dans une des strophes de Lautréamont une histoire avec bus à impériale et quelques autres éléments communs, ce qui autorise à formuler l'hypothèse d'une présence latente de cet intertexte dans *Les Voyageurs* (Trouvé, 2004). De même le récit des *Communistes* qui s'apparente parfois à la Geste du Parti offre à qui veut bien le lire attentivement nombre de décrochements vers une esthétique de la discordance. Je pense ici à la vision baroque et hallucinatoire du désastre de Dunkerque qui renvoie à la peinture de Bruegel (Vigier, 2000). Susan Suleiman a montré dans son essai sur *Le roman à thèse* (1983) les failles introduites dans le système axiologique dominant par l'écriture littéraire. Ceci vaut d'autant plus que l'écrivain est de qualité. Il n'empêche : la restitution de l'équivoque s'opère ici avec et contre ce que le texte donne à lire de façon immédiate.

#### **Trouble identitaire partagé**

Auteur et lecteur peuvent enfin se rejoindre dans l'orchestration et la perception d'un trouble identitaire qui serait encore une équivoque de sens, la plus profonde, peut-être. Le



roman est ici une forme privilégiée. L'œuvre de Modiano déjà évoquée pourrait se lire en termes de construction/ déconstruction des certitudes identitaires. Il est frappant à ce sujet d'observer l'effacement progressif des repères intertextuels offerts au lecteur comme autant de signes de reconnaissance. Au feu d'artifice intertextuel de *La Place de l'étoile*, roman princeps qui signe l'entrée fracassante de l'auteur dans le monde des lettres, succède une écriture du dépouillement qui s'emploie à miner les certitudes. *Rue des boutiques obscures* constitue à cet égard un moment fort. La fausse enquête policière mène le lecteur à des révélations en trompe-l'œil. Au passage on croit pouvoir reconnaître des allusions intertextuelles. Le directeur de l'Agence qui a embauché comme détective privé le narrateur amnésique fait ses bagages pour le Midi. Le souvenir d'Anouilh (*Le voyageur sans bagage*) s'invite dans la lecture. Le narrateur déambule dans des lieux supposés receler des traces de son passé qui ranimeraient sa mémoire ; l'impression de déjà vu attachée à certaines descriptions fait penser à Nerval sans qu'une certitude puisse être établie. C'est tout un arrière-plan intertextuel ou arrière-texte<sup>10</sup> qui nourrit ici la catégorie de l'équivoque.

D'une autre façon, le livre de la hongroise Magda Szabó *L'Instant La Créüside* illustre les potentialités équivoques du genre romanesque. Dans cette réécriture parodique et féministe de *L'Enéide*, l'auteur imagine un autre destin pour Créüse, l'épouse du Bon Père, fondateur de Rome, Créüse, que le récit épique fait disparaître dans les flammes de Troie, au moment de la fuite du héros portant, selon la légende, Anchise sur ses épaules. Lors de l'instant où tout bascule, Szabó imagine que c'est Enée qui a été tué, Créüse accomplissant à sa place le périple vers Carthage puis l'Italie, avant de revenir – réécriture oblige – sur le sol troyen. Pour les compagnons du héros, il est entendu qu'Enée est toujours à leur tête, Enée qui a pris les traits de Créüse sous l'effet d'un sortilège divin. Plusieurs chapitres placent le lecteur devant la troublante question de l'identité sexuelle : Enée parle et ce n'est pas lui. Le roman pousse à son paroxysme ce qui est peut-être l'essence de l'interrogation romanesque : l'identité de genre et de sexe (Derrida, 1994)<sup>11</sup>, question hors du propos de l'épopée. L'œuvre revêt aussi, dans le contexte des années 1980, une connotation antistalinienne et souligne indirectement ce que l'épopée virgilienne représente d'allégeance à un pouvoir impérial totalitaire. L'étonnant *Avant-propos* dévoile les dessous de l'histoire par la parole d'un auteur lui-même dédoublé : le poète Saboas explique que faire mourir l'épouse d'Enée était le prix à payer pour justifier l'exil du bon père et la fondation sur le sol italien d'une lignée d'origine divine à la gloire de l'empereur Auguste, la poétesse Szabó conte la genèse elle-même romanesque de son histoire à la veille de la chute du Mur.

<sup>10</sup> « Intertexte et arrière-texte » est le thème du séminaire rémois *Approches Interdisciplinaires de la Lecture*, 2009-2010 (dir. Marie-Madeleine Gladieu & Alain Trouvé), actes à paraître ultérieurement.

<sup>11</sup> Jacques Derrida écrit à ce propos : « Tout récit fabuleux raconte, met en scène, enseigne ou donne à interpréter la différence sexuelle » (« Fourmis », in *Lectures de la différence sexuelle*).

De multiples façons, la question de l'équivoque apparaît donc comme une question de lecture : le décodage de repères génériques plus ou moins clairs s'analyse en termes de pacte littéraire ; l'exploitation de potentialités textuelles échappant à l'intention auctoriale invite à trouver un protocole de lecture adéquat qui fasse résonner l'œuvre sans la trahir ; l'entreprise interprétative s'empare de l'équivoque, cherchant à la réduire ou à la cultiver.

L'équivoque qui s'appréhende au niveau du genre, donc d'une première lecture cursive, se retrouve au coeur de l'interprétation, lorsque s'élabore le sens du texte lu. Aux deux niveaux, elle se nourrit de l'univoque, dont elle se distingue, et tend à le recréer sous la forme d'une unité supérieure.

La fiction (spécialement le roman) entretient un rapport privilégié avec l'équivoque. La récusation de l'équivoque générique (il faut que la fiction décolle du récit factuel) semble donner son plein essor à l'exploration des équivoques identitaires qui en constitue le fonds.

Comme l'écrivain mais de façon décalée, tantôt concordante, tantôt dissonante, le lecteur semble jouer à résorber et à faire renaître l'équivoque, dont le vocable s'autodécrit, renvoyant à la coexistence de sens différents voire opposés ou à l'équivalence des contraires.

Par tous ces aspects, le jeu avec l'équivoque occupe une place cruciale au sein de l'activité littéraire.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1968, 2002). « La Mort de l'Auteur », *Manteia*, n° 5. In: *Œuvres Complètes*, III, pp. 40-45.
- BARTHES, Roland (1970). *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Le Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1994). « Fourmis ». In: *Lectures de la différence sexuelle*, textes réunis et présentés par Mara Negron. Paris: Des femmes.
- FOUCAULT, Michel (1969, 1994). « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la société française de philosophie*, 63<sup>ème</sup> année, n° 3. In: *Dits et Ecrits*, I. Paris: Gallimard.
- JENNY, Laurent (1995). *La Parole singulière*. Paris: Belin.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte autobiographique*. Paris: le Seuil.
- LUKÀCS, Georg (1916, 1979). *La Théorie du roman*. Paris: Denoël-Gonthier, pp. 49 à 60.
- MARTIN, Joël (2009). *La contrepèterie*. Paris: PUF, « Que sais-je ? », n° 3740.
- RANCIÈRE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris: Galilée.
- RICOEUR, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: le Seuil.
- STAROBINSKI, Jean (1970, 2001). « Le dîner de Turin ». In: *La Relation Critique*. Paris: Gallimard, pp. 126-186.
- STAROBINSKI, Jean (1971). *Jean-Jacques Rousseau La transparence et l'obstacle*. Paris: Gallimard.
- SULEIMAN, Susan (1963). *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris: PUF.
- TROUVÉ, Alain (2004). *Le Roman de la lecture*. Liège: Mardaga.
- TROUVÉ, Alain (2004). « Mystification et jeu littéraire ». In: *Mélire ? Mystification et jeu littéraire*, dir. Nathalie Preiss. Paris: L'Improviste, pp. 135-147.
- TROUVÉ, Alain (2008). « Enjeux et limites de la création lectorale ». In: Forum de l'APEF, « Cultures littéraires : nouvelles performances et développement ».
- VIGIER, Luc (2000). « Dunkerque ou le témoignage lacéré ». In: *Lire Aragon* (dir. M. Hilsum, C. Trévisan, M. Vassevière). Paris: Champion, pp. 263-278.

# LE TRADUCTEUR ET L'ÉQUIVOQUE

## Ou la nécessité de ne pas choisir

SOPHIE LECHAUGUETTE

Bordeaux 1- Bordeaux 3 EA4196 CLIMAS

s.lechauguette@omega.u-bordeaux1.fr

### Résumé

La réflexion de départ, portant sur la pratique du traducteur, commence par évoquer dans quelles circonstances l'équivoque se présente à lui. Cet examen conduit à s'interroger sur la possibilité d'envisager l'équivoque comme modalité du double. Du fait de langue, on en vient à proposer une définition du terme qui le débarrasse des connotations négatives acquises au cours de l'histoire. Ainsi réhabilitée, l'équivoque devient potentiellement le lieu où peuvent co-exister à égalité deux voix : celles des deux cultures en présence lors de la traduction-activité puis dans la traduction-texte, dispensant son auteur du choix entre position sourcière ou cibliste. Il est alors libre de les laisser s'exprimer à égalité.

### Abstract

From looking at the way translators face the problem of equivoque in their professional activity, this essay moves on to probing the notion itself moving from the idea of duality to that of doubleness. Soon the encounter of two languages at work through translation leads to offering a definition of equivoque which redeems the term from the negative connotations inherited from history. Thus rehabilitated, an equivoque becomes a place where potentially two cultures are able to coexist. It follows that the translator, freed from the false necessity to stand either on the side of the source text or the target text, becomes free to produce a text giving an equal voice to both.

**Mots-clés:** traduction, équivoque, source, cible

**Keywords:** translation, equivoque, source, target

*L'équivoque admirable (la primorosa equivocacion) est comme une parole à deux tranchants et une signification à deux lumières. Son artifice consiste à user de quelque mot qui ait deux significations, de manière à créer le doute sur ce que l'on a voulu dire.*

Jean-Pierre Cavaillé

Diversement appréciée lorsqu'elle survient entre locuteurs d'une même langue, l'équivoque est instinctivement perçue comme un piège dangereux pouvant se refermer sur le traducteur qui agit au contact de deux langues. Pourtant ce concept ne pourrait-il s'avérer utile et apporter un nouvel éclairage à la réflexion en traductologie, discipline qui s'intéresse à la fois à l'activité traduisante et au devenir de la circulation des textes traduits sur les rapports entre les cultures ? Partant de l'usage et de la définition de l'adjectif, puis du substantif, l'évolution du regard porté sur l'équivoque sera brièvement évoquée. Ces préliminaires amènent à élargir, puis redéfinir la notion dans le cadre de la traduction. L'équivoque créée dans et par le discours, par celui qui en est à l'origine, amène à en envisager une autre : celle résultant de l'absence de références communes entre émetteur et destinataire du discours. Lorsqu'on met en présence des interlocuteurs issus de langues-cultures différentes, cette absence devient vite manifeste. Choisis parce qu'ils évoqueront probablement des souvenirs à tout lecteur ayant fait l'apprentissage d'une seconde langue puis, à travers elle, découvert une autre culture, quelques-uns des exemples évoqués font apparaître qu'à côté de l'équivoque ancrée dans le linguistique, il en est une ancrée dans l'extralinguistique. Il n'y a pas que quand le traducteur est aux prises avec les mots d'un texte – littéraire ou non -, comportant une équivoque, qu'il travaille à son contact. Il lui appartient de la déceler, puis d'en déterminer la nature volontaire ou involontaire et enfin de la distinguer de l'ambiguïté pour proposer une traduction capable de jouer son rôle pour des destinataires que l'auteur du texte original n'envisageait pas au départ.

Précisons avant d'aller plus loin que par texte, on entend ici tout type de texte. Il ne s'agit pas de se limiter à la littérature car l'équivoque peut surgir dans le discours banal et ordinaire de tout un chacun, par écrit ou dans l'oralité. L'auteur pourra donc être écrivain mais aussi rédacteur, journaliste, syndicaliste...., voire une équipe chargée de produire un texte plus utilitaire qu'esthétique mais aussi un simple locuteur.

## Vers une définition de l'équivoque

### Cerner l'équivoque à travers ses conséquences

Le terme, on le sait, peut être adjectif ou substantif. Dans son acception la plus usuelle, selon le Trésor de la Langue Française<sup>1</sup>, l'adjectif désigne "ce qui peut revêtir plusieurs significations". La conséquence fâcheuse de cette polysémie est le risque potentiel de faire naître l'incertitude, voire le doute qui génère la méfiance. Appliqué à une personne, une situation, l'usage commun lui donne un sens assez négatif, faisant de lui un équivalent de *peu fiable* ou *non digne de confiance*. S'il n'est pas courant de parler de traduction équivoque, on peut dire qu'une traduction fautive, incapable de communiquer à ses lecteurs à la fois le vouloir dire auctorial et la manière de dire, risque de susciter une équivoque au niveau de sa réception. C'est le cas de figure le plus malheureux. L'auteur ainsi traduit, qu'il soit bien ou mal accueilli par la culture destinataire de la traduction, y est sinon incompris, du moins mécompris, ou pris pour ce qu'il n'est pas. On se souvient de la réaction de Milan Kundera qui, découvrant la traduction française de *La Plaisanterie*<sup>2</sup>, entreprit la révision de tous ses romans publiés dans cette langue, où il ne retrouvait pas son style. L'équivoque, qui dans ce cas, portait sur la perception d'une écriture, a été révélée et levée par l'intervention de l'auteur moins de vingt ans plus tard. Mais de nombreuses équivoques ainsi créées par des traductions, fussent-ce de "belles infidèles", restent longtemps, voire à jamais, invisibles. Combien de lecteurs auront donc aimé ou détesté un traducteur – tout en ignorant les auteurs étrangers qu'ils lisaient, ou croyaient lire puisque la traduction se faisait miroir, reflétant la manière d'écrire de leur propre culture. C'est que le traducteur, à dessein ou peut-être parfois sans réelle intentionalité, a traduit le texte de départ, selon les normes de la culture destinataire.

Double d'un texte premier inaccessible aux lecteurs de traductions, le texte traduit doit non seulement être fiable mais aussi perçu comme tel. Sans quoi, incapable de lui accorder sa confiance, le lecteur déplorerait d'être obligé de s'en remettre au traducteur, ce médiateur qui intervient entre les langues et les cultures. Postulant inconsciemment ou naïvement que le texte de l'auteur relève de la perfection, il déplorerait de n'y avoir pas lui-même directement accès. Insatisfaisante, la traduction engendre la frustration. La communication imparfaite qui s'ensuit est d'autant plus malencontreuse qu'intervenant au moment du passage d'une langue à l'autre, elle peut avoir des conséquences politiques et diplomatiques

<sup>1</sup> Accessible en ligne <<http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>>, pour le mot qui nous intéresse <<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/affart.exe?19;s=1002723750;?b=0;>>

<sup>2</sup> Gallimard 1968, révisée par l'auteur en 1980 et publiée en 1985 avec son commentaire sur la première traduction.

ou, au niveau du polysystème<sup>3</sup>, interdire à des lecteurs d'apprécier les qualités d'écriture d'un écrivain étranger. Un grand auteur peut rester ignoré des lecteurs ne pouvant le lire dans sa langue parce qu'aucun traducteur n'a, jusque là, eu le talent nécessaire pour recréer son œuvre. Mais s'attarder sur les éventuelles conséquences d'une traduction ratée, quand bien même la raison de l'échec serait le non repérage ou une mauvaise traduction des équivoques du texte nous éloignerait de notre sujet. Comparons l'équivoque au calembour et à l'ambiguïté pour en préciser la définition.

## Equivoque et calembour

Apparentée au calembour, l'équivoque joue sur les sonorités des mots, qu'il s'agisse de cas d'homophonie ou de la réunion de plusieurs termes, donnant à entendre un autre mot ou sens, comme dans ces vers de Verlaine où l'oreille peut douter :

Le soir tombait, un soir équivoque d'automne,  
Les belles, *se pendant*, rêveuses, à nos bras,  
Dirent alors des mots si spécieux, tout bas  
Que notre âme depuis ce temps tremble et s'étonne

La présence du mot équivoque dans le vers précédant celui où le poète joue sur l'homophonie du mot *cependant*, et de la forme verbale *se pendant* attire l'attention sur le procédé, témoignant de son art. Dans le poème holorime de Marc Monnier, souvent attribué à Victor Hugo, que l'on connaît rarement en entier mais dont presque tout le monde peut citer ces deux vers

Gall, amant de la reine, à la Tour Magne à Nîmes  
Galamment de l'arène, alla tour magnanime.

c'est la multiplication de l'usage du procédé qui alerte le lecteur. L'équivoque est ici synonyme de calembour, cas où, comme le rappelle Messiaen<sup>4</sup>, le jeu porte sur les sonorités indépendamment de la limite que constitue le mot.

Ces équivoques volontaires basées sur l'homophonie ou la polysémie, dont le ressort réside dans le linguistique, sont facilement identifiables par le traducteur. Les problèmes de traduction qu'elles posent, d'ordre lexical, seront résolus avec des stratégies similaires à celles mises à l'œuvre pour la traduction des jeux de mots. Il s'agit, plus qu'en aucun autre cas, de re-création<sup>5</sup>. Pour retrouver l'effet produit dans une autre langue, le traducteur doit

---

<sup>3</sup> L'école de Tel Aviv dont les représentants les plus connus sont Even-Zohar et Gideon Toury s'intéresse aux interactions entre littératures en traduction et littératures en VO.

<sup>4</sup> Auteur d'un article où, cherchant à distinguer clairement la syllepse du calembour, il commence par analyser la définition de l'équivoque fournie par le TLF.

<sup>5</sup> On se reportera au remarquable ouvrage de Jacqueline Henry sur le sujet.

être capable de s'affranchir du *fétichisme du sémantisme*<sup>6</sup>. Fort heureusement, la pluralité de sens se limite souvent au double sens qu'il est parfois possible de conserver au-delà de la barrière des langues. Il suffit de penser au terme *traduction* : ne renvoie-t-il pas, dans plusieurs langues européennes, au moins, autant à l'action de traduire qu'au produit fini en résultant ? Quand la langue d'arrivée ne dispose d'aucun terme permettant de jouer sur deux plans à la fois, le traducteur doit savoir se montrer créatif. Sa tâche sera moins ardue quand l'équivoque relève de la situation. Le double sens résulte d'un décalage de connaissance des faits (réels ou fictifs) par deux destinataires distincts (voir étude de cas infra). Les équivoques ainsi créées, dont le ressort se trouve dans l'extra-linguistique, ne sont pas nécessairement volontaires puisqu'elles résultent de la confrontation de deux expériences différentes du monde. L'équivoque ne surgit plus d'une manipulation habile pratiquée sur une langue parfaitement maîtrisée mais des divergences entre les présupposés de l'émetteur du discours et ceux de son récepteur. La différence culturelle suffit à créer des équivoques, même entre locuteurs d'une même langue. Quand elle s'ajoute au fait de parler des idiomes différents, l'intervention du médiateur interculturel qu'est le traducteur va permettre de lever l'équivoque involontaire qui sinon risque fort de passer inaperçue, avec des conséquences parfois fâcheuses comme on va le voir. La traduction est un cas emblématique, mais pas unique, réunissant deux "interlocuteurs" qui ne partagent pas le même bagage cognitif. Par conséquent, comme l'exemple suivant le rappelle, le récepteur peut recevoir les propos de l'émetteur d'une manière qu'il n'avait pas anticipée dans le processus d'encodage.

On entend parfois dire que les discours scientifiques et technique s'affranchissent de la dimension culturelle puisque, à la différence du discours littéraire, ils ont une valeur uniquement référentielle et non esthétique.

... on a affaire d'un point de vue linguistique à un signifié qui devra être le même dans toutes les langues qui l'exprimeront. La description d'un moteur d'avion contient un signifié qui est exactement le même dans toutes les langues et ne peut varier au gré des cultures. (Bocquet, 2007 : 13)

Il serait en effet difficile de ne pas partager ce point de vue. On se souviendra qu'en 1999, la NASA perdit un appareil envoyé en orbite autour de Mars. Les ingénieurs de Lockheed avaient programmé un logiciel destiné à transmettre des données en pound second, unité britannique. Leurs collègues américains, habitués à travailler avec des Newton, unité métrique, ont lu les chiffres qu'ils recevaient sans soupçonner qu'ils puissent être dans une autre unité. La disparition du signifiant est ici cause de l'équivoque résultant du changement de signifié non détecté. Il s'agit donc d'un problème de communication entre

---

<sup>6</sup> L'expression est de Sergio Viaggio.



cultures, peut-être "séparées par une langue commune". Si les ingénieurs en question ne s'étaient pas exprimés en anglais, la médiation de traducteurs en amont, au moment de la définition du cahier des charges, aurait probablement révélé le problème et évité l'accident. L'intervention d'un intermédiaire au fait des présupposés des différents intervenants aurait fait émerger le non-dit constitutif de l'équivoque culturelle. Cette méprise s'est produite parce que les uns et les autres étaient enfermés dans une vision univoque. Même dans les textes à dominante technique, il y a toujours des moments où la présence du culturel brouille la distinction générique et revient au galop. Et d'ailleurs, Bocquet insiste bien sur le fait que le signifié doit être le même mais ne parle pas du signifiant qui peut et doit souvent varier pour renvoyer à un même signifié.

## **Équivoque et ambiguïté**

Les équivoques ancrées dans l'extra-linguistique, et donc situationnelles ou culturelles posent un problème antérieur à celui de leur traduction : c'est celui de leur détection, condition préalable à leur traitement pour éviter des catastrophes comme celle évoquée précédemment. Pas plus que le texte premier univoque, la traduction ne doit confronter ses lecteurs à une équivoque. C'est alors que se pose le problème de la distinction entre équivoque ou ambiguïté. L'une comme l'autre peuvent apparaître comme des passages manquant de clarté et laisser leurs destinataires – et donc le traducteur - dans le doute. Leur fonctionnement est toutefois très différent. L'ambiguïté, normalement involontaire, est souvent le fruit d'une maladresse d'expression sauf si l'auteur ou interlocuteur, perfide, est volontairement ambigu pour ne pas être compris. Dans les deux cas, l'incompréhension qu'elle suscite révèle l'ambiguïté. La difficulté de compréhension invite le lecteur à s'interroger et le traducteur à clarifier pour ses lecteurs, poursuivant un travail éditorial peut-être insuffisamment abouti sur le texte de départ. Exception faite des cas où la visée du discours est de susciter l'incompréhension, peut-être pour plonger ses destinataires dans la perplexité, les faire passer pour des idiots et les disqualifier, l'ambiguïté invite le traducteur à revoir le texte de son auteur pour l'améliorer.

Délibérée ou fortuite, l'équivoque fait sens et risque, on l'a vu, de passer inaperçue pour un public ou des lecteurs distraits ou incapables d'y avoir accès parce qu'ils ne partagent pas le bagage cognitif de l'auteur. Le sens unique alors compris n'est pas celui que veut transmettre son émetteur qui, dans le premier cas, joue sur le double sens et dans le second, n'anticipait pas la possibilité de la méprise, conséquence de l'équivoque involontaire. Quel qu'il soit, le message, exprimé au moyen d'une équivoque volontaire, vise à attirer l'attention sur la coexistence de deux possibilités. Que son destinataire passe à côté, il rate l'essentiel du vouloir-dire, ici (mais n'est-ce pas toujours le cas?) indissociable de sa

forme. Il en résulte un malentendu qui se dissipera ou pas. L'équivoque est à traduire, si possible, par une équivoque autrement s'il le faut, pourvu que le texte traduit fasse lui aussi percevoir à son destinataire la possibilité de la dualité.

Quand elle est l'expression d'une intentionnalité, l'équivoque est à rapprocher des figures du discours en ce qu'elle doit être identifiée pour fonctionner. Elle s'en distingue toutefois en ce que "[elle] relève de l'ordre de la logique, du domaine de la pensée, alors que la syllepse est un trope" (Messiaen : 2). Trope, syllepse ou autres sont des procédés rhétoriques dont l'emploi vise à produire un effet sur les destinataires prévus. L'équivoque, telle qu'on en vient à l'envisager, apparaît davantage comme la résultante de moyens mis en œuvre. Celle qui survient de la mise à disposition du texte pour des destinataires seconds ne partageant pas les connaissances prêtées aux destinataires premiers est à traiter comme une ambiguïté – également involontaire – par le traducteur : agissant en tant que médiateurs, il doit avoir toute latitude de traduire ces passages en les réécrivant pour s'assurer de la bonne compréhension du vouloir-dire véhiculé, indépendamment de sa formulation initiale. Pour remplir son contrat, qu'il s'agisse de celui – juridique – passé avec un éditeur ou un employeur, ou le contrat moral passé entre d'une part lui-même et l'auteur et d'autre part lui-même et ses futurs lecteurs, le traducteur, en lisant le texte à traduire, doit en déceler les subtilités sur tous les plans, esthétique, stylistique, rythmique et rhétorique. Il lui appartient de repérer et distinguer ambiguïtés et équivoques s'il y en a, ainsi que leur nature volontaire ou involontaire suivant qu'elles procèdent du linguistique ou du situationnel.

## **Évolution de la réception de l'équivoque**

Au delà des définitions courantes du substantif, dont les connotations, comme celles de l'adjectif, sont plus négatives que positives, le concept de l'équivoque s'auréolait d'une valeur positive jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. Le double était perçu comme fécond et riche. Aussi celui qui en exploitait les possibilités et maniait la dualité avec brio faisait-il la preuve de son intelligence, ce qui lui valait l'admiration d'un auditoire conquis. Mais comme toute arme, l'équivoque est susceptible de servir à des fins éthiques ou non. Par un revirement de la pensée, le XVII<sup>e</sup> siècle va oublier la richesse du double pour en retenir le côté sombre et dénoncer la duplicité potentielle du beau parleur. Il s'agira désormais de privilégier clarté et univocité. Ainsi, après avoir été cultivée, l'équivoque sera stigmatisée par Boileau, bientôt rejoint par ses contemporains dans toute l'Europe. Dans la célèbre satire XII, il la dénonce comme instigatrice du péché originel puis la rend responsable du schisme qui aboutit à la Réforme. La réévaluation des valeurs se manifestant dans le rapport au discours affecte l'ensemble de la société.

On reconnaît aujourd'hui encore quelques vertus à l'équivoque, habile moyen de contourner la censure morale ou politique pour ceux qui cherchent à s'exprimer dans des pays privés de liberté d'expression. Le recours à cette forme d'expression est alors perçu non comme une manifestation de duplicité mais comme un acte de prudence. L'emploi de l'équivoque devient une habile stratégie qui dissimule derrière le sens licite, celui illicite susceptible de mettre le premier en danger. Toutefois, la défiance perdue jusqu'à notre époque éprise de traçabilité et de transparence et donc prompte à stigmatiser l'équivoque ou à passer à côté, la confondant avec une ambiguïté, comme le suggèrent les réactions de quelques traducteurs ayant eu la gentillesse d'accepter de répondre à une question envoyée par courriel sur la liste de diffusion de l'ATLF.<sup>7</sup>

## Étude de cas

Il s'agissait, hors contexte, sinon celui du message qui présentait les choses de manière ludique, d'essayer de traduire ou du moins de donner un sens aux phrases suivantes, inventées pour la circonstance mais que chacun pourrait un jour avoir entendues ou lues dans un dialogue : "J'ai bien roulé. Et je peux jurer que je n'étais pas à 90." Le lecteur de cet article est sur ses gardes et s'attend à l'équivoque dans la phrase. Pourtant, ce n'est pas elle qui a retenu l'attention des vingt-cinq répondants. Cinq ont déclaré comprendre spontanément qu'il s'agissait d'un automobiliste roulant à une vitesse inférieure à 90 km/h tandis que neuf pensaient qu'il s'agissait d'un automobiliste roulant à une vitesse supérieure. Ces quatorze répondants ne donnaient pas le même sens à la phrase mais ont commencé par n'en voir qu'un. Huit ont dénoncé l'ambiguïté de la phrase tandis que deux cherchaient des compléments possibles au verbe rouler et qu'un autre l'interprétait en lui attribuant un sens métaphorique<sup>8</sup>. Le côté artificiel de la phrase et sa relative maladresse n'ont pas échappé et suscité des commentaires très justes. Certains ont essayé d'imaginer un contexte la rendant possible, évoqué la nécessité d'obtenir des informations sur le personnage la prononçant, ou d'entendre l'intonation et de savoir à qui il s'adressait et dans quel but, afin de pouvoir traduire dans un sens ou dans l'autre.

Il était effectivement difficile, sans aucune autre information, d'imaginer que l'ambiguïté, bien réelle, relevait d'une équivoque volontaire et qu'il convenait donc de la traduire. Avec un contexte plus large, l'équivoque situationnelle aurait été perçue. Dans une fiction, l'auteur, qui déciderait d'user de ce moyen, peut vouloir faire dire une chose par un de ses

---

<sup>7</sup> Association des Traducteurs Littéraires de France.

<sup>8</sup> Il a bien roulé sa bosse. Il a vécu à 100 à l'heure.

personnages à un autre, tout en souhaitant en faire comprendre une autre à un second (destinataire intradiégétique) ou au lecteur (destinataire extradiégétique). D'ailleurs les traducteurs qui se sont penchés sur la question ont bien imaginé un conducteur venant de se faire arrêter qui tente de convaincre l'agent qu'il n'a pas enfreint la loi et roulait donc à moins de 90km/h. Il suffisait d'ajouter un passager, ou un lecteur placé dans la connivence par le contexte, et qui sait que la voiture allait à plus de 90 km/h, pour apprécier le double sens de la phrase et en sourire. L'équivoque ainsi mise par un auteur dans la bouche d'un de ses personnages lui permet également de le caractériser. La présence d'un second personnage importe peu, ce qui compte, c'est l'exploitation du décalage entre les deux niveaux de narration pour créer une équivoque situationnelle ou encore contextuelle. La réussite du procédé dépend de la capacité des destinataires de ce fragment de discours imaginaire à saisir à la fois les deux sens. La compréhension du texte ne requiert pas de choisir mais d'être capable d'appréhender simultanément les deux sens. C'est en quelque sorte de leur conflagration que naît le sens véritable ou l'émotion visée par l'emploi de cet artifice destiné à bousculer la logique et à amener la pensée à une remise en question, préliminaire salutaire à l'acceptation de l'altérité.

La traduction de cette équivoque, aussi "parfaite" soit-elle – dans quelque langue que ce soit – ne pourrait être comprise par des destinataires ignorant tout de l'existence de limitations de vitesse. Si l'on voulait la traduire vers l'anglais<sup>9</sup>, il serait assez facile de tourner la difficulté constituée par le fait que l'unité utilisée n'est pas forcément la même et que la limite de vitesse varie d'un pays (ou Etat des Etats-Unis) à l'autre.

Par sa densité, l'équivoque sollicite le bagage cognitif des lecteurs en les invitant à participer à la construction du sens. Le traducteur se doit d'être l'un des meilleurs lecteurs du texte à traduire. Cet architecteur (Plassard, 2007 : 269) repère les éventuelles erreurs – inexactitudes ou coquilles et peut-être équivoques – dont il doit s'assurer qu'elles ne sont pas introduites par sa lecture mais que celle-ci se contente de les détecter. Ainsi, cette phrase dans un guide touristique sur l'Irlande écrit en anglais: "Another, built between Cashel and Rosmuck as a famine relief measure using turf and grass, is Bóthar na Scrathóg, the road of the *top-sods*<sup>10</sup>". Elle a amené le traducteur à se demander s'il fallait comprendre, et donc traduire, une intentionnalité peut-être malveillante dans l'emploi de *sod* en anglais. C'est à la fois le matériau dont fut construite cette route (*sod*, la motte de gazon) et un terme argotique, injurieux qui ici pourrait évoquer avec mépris les paysans qui l'ont construite. La

<sup>9</sup> Une possibilité parmi sans doute beaucoup d'autres serait :  
The drive was fine. And I can guarantee I was not at the speed limit.

<sup>10</sup> Mes italiques.

présence du nom de la route en gaélique permettait de vérifier l'absence d'équivoque dans cette langue. Une traduction univoque, descriptive, a été proposée en français. Elle ignore peut-être, mais en tout cas n'ajoute pas, l'éventuel *double entendre* perceptible en anglais.

Si le traducteur avait dû le conserver, il lui aurait été difficile de retrouver en français un terme polysémique permettant de rendre l'équivoque par une équivoque. Quand le double sens est rétif au passage d'une langue à l'autre, le traducteur peut faire appel à la stratégie de compensation et créer une autre équivoque qu'il introduira ailleurs dans le texte. Il y a dans ce cas une dissociation sens/forme ponctuelle, mais la forme momentanément perdue sera récupérée ailleurs. Dans sa globalité, le texte traduit conservera donc les qualités de l'original. Les équivoques initialement présentes dans le texte, introduites par son auteur ou scripteur seront, selon les possibilités offertes par la langue traduisante restituées ou recrées par d'autres moyens, avec un éventuel déplacement. Dans un autre guide, cette fois-ci sur l'Indonésie, le rédacteur avait joué avec la phrase "Life is a bitch", la transformant en "Life is a beach at the Togean island." Difficile de susciter chez le lecteur en traduction française la surprise et l'amusement qui sont ceux du lecteur anglophone à la vue du mot *beach* alors qu'il attendait *bitch*, dont les prononciations, sans être rigoureusement identiques puisque le son *i* de *beach* est long et celui de *bitch* court, sont assez proches pour que l'on puisse parler de quasi-homophonie. Peut-être une traduction comme "Plus belle la vie, sur l'île T..." qui fait référence à un feuilleton populaire (sur France 3 depuis 2007) produirait-elle le même résultat par un autre moyen. Parodique et ironique à la fois, la citation du titre du feuilleton en français répond à l'emploi du cliché en anglais. L'effet de surprise résulte également de la frustration d'une attente opérée par un déplacement. Mais cette fois-ci, il ne porte plus sur un mot mais se situe littéralement dans l'espace, puisque du Marseille qui sert de toile de fond à la fiction, le lecteur du guide de voyages est transporté en Indonésie.

## **Les équivoques involontaires nées de la rencontre des cultures**

On l'a vu, ces équivoques non intentionnelles jaillissent du fait du changement de destinataire qui se produit quand il y a traduction. Le traducteur n'est pas seulement celui qui fait passer le texte d'une langue dans une autre. Il est aussi (surtout ?) celui qui, ce faisant, le rend intelligible là où les différences de codes culturels ou de mode de vie, liées peut-être au milieu ou à la géographie, interdiraient la compréhension du vouloir dire de l'auteur de la langue de départ, même, si c'était possible, parfaitement traduit sur le plan linguistique, mais sans aucune médiation culturelle.

Ainsi la traduction des couleurs peut-elle être source d'équivoques, puisqu'on le sait, le spectre chromatique n'est pas découpé de la même façon dans différentes aires linguistiques, ce qui entraîne l'existence de zones mal définies où l'on hésite sur le nom de la

couleur<sup>11</sup>. D'ailleurs les différences de perception rendues manifestes par les termes employés dans différentes langues existent aussi entre deux locuteurs appartenant à un même groupe linguistique ou culturel. Non seulement la valeur dénotative des noms de couleur ne fait pas l'objet d'un consensus – qui n'a jamais hésité entre vert et bleu, pour finalement transiger sur turquoise ? – mais leurs connotations sont susceptibles de varier dans le temps et l'espace. Couleur du passage, le blanc fut longtemps celle du deuil en France, avant de devenir celle du mariage. Quand au noir, qui remplaça le blanc aux funérailles, il évoque aujourd'hui également le luxe, la qualité et la beauté mais plus nécessairement la tristesse. À chaque fois, les traducteurs devront trouver des solutions correspondant au type de texte et à sa fonction.

### **De la traduction à la médiation culturelle**

S'il veut transmettre à la fois la couleur et ses connotations dans une culture où celles-ci seraient tout autres, le traducteur doit faire œuvre de médiation culturelle. Il dispose pour ce faire de plusieurs moyens, de la NdT en bas de page à des considérations détaillées en préface ou postface si la traduction relève de textes universitaires ou érudits justifiant ce type de paratexte. À défaut, il inclura une explication discrètement dissimulée dans le texte pour ne pas interrompre la lecture. On peut alors imaginer une phrase qui contienne à la fois les sens connus des cultures d'arrivée et de départ. À la fois sourcière et cibliste, elle amènerait le lecteur à s'interroger. Partant de ce qu'il connaît, ses propres référents culturels, il en viendrait à envisager une nouvelle possibilité suscitée par la lecture de la traduction de ce texte originaire d'un ailleurs géographique, culturel ou temporel. La pratique quotidienne de la traduction de toutes sortes de textes fournit parfois de telles occasions.

Dans son rôle de médiateur, le traducteur veille aussi à ne pas susciter d'équivoque culturelle. Les mots, lus ou entendus, évoquent des représentations mentales correspondant à l'expérience de celui qui les perçoit. Mais bien souvent des mots faciles à traduire correspondent à des référents qui ne sont pas les mêmes dans les deux systèmes culturels. Les objets les plus quotidiens se métamorphosent au passage des frontières. Il en est ainsi du signifiant pain, dont les traductions dans diverses langues renvoient à des formes, couleurs, saveurs et textures bien particulières, donc à une multitude de signifiés. Pour lever l'équivoque résultant de la non-correspondance des catégories du réel, il suffit parfois

---

<sup>11</sup> Pour approfondir ce sujet, on se reportera aux travaux de Ph. Rapatel (Clermont 2) qui a donné une communication (non publiée à ce jour) intitulée "Essai de couleur n'est pas épreuve - ni proof – et encore moins colour test" au congrès de la SAES à Bordeaux en 2009, de Annie Mollard-Desfour, linguiste lexicographe et Jocelyne Fenandez-Vest linguiste et traductrice, qui sont intervenues lors de la journée de Printemps de l'Association Atlas (Assise de la Traduction Littéraire en Arles) consacrée à la traduction de la couleur en 2009.

d'importer le mot de la langue de départ en fournissant une brève explication, en note ou dans le corps du texte. Toutefois, les choses sont parfois plus complexes

On sait qu'en France le premier étage d'un immeuble est au dessus du rez-de-chaussée. Il faut donc penser à ajouter ou retrancher un étage si l'on traduit de ou vers l'anglais américain<sup>12</sup>. Dans un guide touristique où le texte a une fonction informative, il faut envoyer les lecteurs au bon étage. Il est important qu'il n'y ait aucune équivoque possible. En revanche, dans un texte où l'élément signifiant est la valeur symbolique du chiffre, ce qui est envisageable dans un texte de fiction, littéraire ou non, le modifier pour renvoyer à sa valeur référentielle serait un non-sens. Combien de fois, en voyage dans un autre environnement culturel, même en parlant relativement bien la langue étrangère, s'aperçoit-on que le signifié, caché par le signifiant, est tout autre que celui qu'on imaginait. Tout francophone ayant commandé un café, en anglais en Angleterre, en espagnol en Espagne, aura été surpris de constater que le breuvage arrivant dans une tasse trop grande n'avait rien à voir avec son attente. Ces exemples empruntés au quotidien, auxquels on pourrait ajouter la consigne donnée aux traducteurs travaillant pour les collections Harlequin d'adapter ce que mangent les personnages au goût des lecteurs français pour ne pas détruire l'effet romantique d'un dîner en amoureux par la mention de plats inappropriés à la circonstance, montrent bien que pour les traducteurs, l'équivoque déborde largement des cas où elle est la manifestation d'une création auctoriale portant sur le matériau qu'est la langue.

Travaillant donc en contact quasi permanent, sinon avec l'équivoque, du moins avec le risque d'équivoque, le traducteur, selon les cas, l'apprivoise et s'en sert ou au contraire veille à l'éviter. Il est donc dans une position délicate où son art et sa compétence sont faciles à mettre en cause. Dans un article assez ancien, on peut lire : "C'est dans un piège d'équivoque que l'infortuné traducteur est tombé, en rendant sur une affiche : *Support Expo 67*, par 'Supportez l'Expo 67' (Kokas, 1969: 97)." L'auteur s'appuie sur un exemple classique de paronymie interlinguistique et estime que la ressemblance entre les mots anglais et français a amené le traducteur à écrire un contre-sens, puisque supporter en français ne veut pas dire soutenir mais plutôt tolérer. C'est possible, mais un professionnel aurait-il vraiment commis cette erreur de débutant ? Son choix ne serait-il pas délibéré, fondé sur une plus grande liberté dans l'utilisation de la langue que celle de son critique ? D'ailleurs, l'erreur signalée en 1969 peut en 2009 surprendre de nombreux locuteurs du français, habitués de nos jours à entendre les commentateurs sportifs parler de supporters qui

---

<sup>12</sup> Les traducteurs travaillant avec l'espagnol ont, me semble-t-il, le même problème.

supportent leur équipe. Déjà à l'époque, la formulation ainsi mise en cause, si elle restait fautive comme le suggère la remarque, était passée dans la langue pour une grande partie des francophones. Ce sens est attesté par le TLF qui cite en exemple une phrase écrite en 1965 et tirée du journal *La Croix*, qui n'a jamais revendiqué une utilisation progressiste de la langue. Dans ce cas, l'équivoque ici stigmatisée n'est donc pas une audace du traducteur, comme la conclusion de l'article le porte à croire. Faut-il en conclure que l'auteur de l'article exprime par cette critique son conservatisme linguistique ? Peut-être, mais comme il précise qu'il vit à Montréal, il vaut mieux envisager qu'il est québécois. Dans ce cas, il serait malvenu de la part d'un Français de lire un conservatisme linguistique là où il convient de voir une résistance à la contamination de l'anglais. L'équivoque, si équivoque il y a, n'est pas celle que dénonce l'article. En l'absence d'information complémentaire, il convient de comprendre (et le cas échéant de traduire) sa remarque sans trancher, en laissant coexister, en suggérant même – pour un lectorat qui n'aurait pas les données culturelles – les deux possibilités d'interprétation.

## Équivoque et traductologie

Ainsi comprise et utilisée, l'équivoque offre un concept au potentiel riche pour le traducteur qui œuvre à transmettre un texte<sup>13</sup>, indissociable de la culture dans laquelle il a été produit, à des lecteurs qui, le plus souvent ne parlent pas la même langue<sup>14</sup>, et surtout n'ont pas les mêmes référents culturels et pas nécessairement la même vision du monde.

Modalité du double, l'équivoque peut aussi se penser comme le lieu de coexistence des deux pôles perçus comme antagonistes autour desquels s'organise la réflexion sur la traduction. Souvent opposés et diversement appelés suivant les époques, ils se ramènent à l'opposition entre sourciers et ciblistes<sup>15</sup>. À l'instar du texte poétique, le texte traduit invite ses lecteurs à porter un autre regard sur le monde puisqu'il vient l'enrichir de la vision de l'altérité.

De l'équivoque-méprise, à l'équivoque-ouverture sur l'autre, il faut signaler avant de conclure un autre lien entre l'équivoque et la traduction. Le partage opéré par l'opposition entre ce qui est équivoque-polysémique et ce qui est univoque-monosémique, recoupe la distinction entre les textes littéraires et les autres, qu'il est bien difficile de désigner

<sup>13</sup> Par texte, on le rappelle, il faut comprendre tous les types de textes. Loin d'être cantonnée aux œuvres littéraires, l'équivoque "est le souci constant et peut-être central de cette énorme littérature à vocation pratique et pragmatique où la connaissance est strictement inféodée à l'action" (Cavallé, 2004). Et l'auteur évoque la mémoire de fins politiques comme Richelieu et Mazarin à l'appui de cette affirmation.

<sup>14</sup> On voit à la télévision américaine des sous-titres "traduisant" des locuteurs britanniques.

<sup>15</sup> Jean René Ladamiral a introduit ces néologismes aujourd'hui passés dans le langage courant, du moins chez les traducteurs, en 1983 lors d'une conférence prononcée à Londres. (Ladamiral, 1990)



autrement que par la négation, comme non littéraires, sans se perdre dans de vaines tentatives de catégorisation. On s'accorde à saluer la richesse potentielle de l'équivoque dans les premiers, "Plus une œuvre est riche, plus les plans s'y superposent, plus elle prête à de multiples interprétations. Son sens ne sera pas le même pour chacun des lecteurs, comme si les mots d'une œuvre revêtaient une propriété kaléidoscopique." (Delisle, 1984 : 31). "Tout grand texte d'auteur est polysémique, souvent à l'insu de l'écrivain lui-même." (Wuilmart, 2009 : 31). D'où il s'ensuit, à l'inverse, que l'équivoque est à proscrire des textes caractérisés par l'univocité du discours où, loin de représenter une source de richesse, elle devient, on l'a vu, coûteuse.

## Conclusion

Ainsi, l'équivoque, capable de faire coexister deux visions différentes du monde et devenant symbole d'ouverture, n'est pas à l'origine de la méprise qui résulte au contraire de la non-rencontre de deux conceptions univoques. Non seulement la notion d'équivoque invalide la nécessité de se placer soit du côté de la traduction ethnocentrique cibliste soit de celui de la traduction éthique sourcière, mais elle invite à prendre quelques précautions avant d'affirmer que, de par leur nature univoque, les textes non littéraires présenteraient un niveau de difficulté moindre. En interpellant le lecteur, l'équivoque le sort de l'univocité de sa propre culture pour l'amener vers l'autre. En se penchant sur quelques exemples d'équivoque empruntés à des situations de la vie courante ou à des textes pragmatiques, on en vient à envisager l'équivoque comme modalité du double grâce à laquelle les antagonismes<sup>16</sup> qui traversent la traductologie pourraient être dépassés. Car si les questions se posent effectivement, l'erreur est d'y répondre en choisissant une partie plus que l'autre. Aucune réponse univoque ne saurait être juste puisqu'elle apporterait inmanquablement au projet de traduction une visée propre nécessairement étrangère à celle de l'auteur (ou scripteur ou orateur) qui, quant à lui, n'est ni sourcier ni cibliste. C'est ce qu'exprime fort justement la traductrice de Ernst Bloch expliquant que, pour traduire *Le principe Espérance* "[Elle a] préféré rester à mi-chemin entre ces deux antipodes, car si le texte français 'sentant la traduction' est inacceptable, une version française de Bloch qui occulterait la dimension germanique, à la fois philosophique et esthétique du penseur-styliste [lui] semble tout aussi condamnable." (Wuilmart, 2009 : 18-19).

---

<sup>16</sup> Lettre ou esprit, Cicéron ; équivalence formelle ou équivalence dynamique, Nida ; traduction éthique ou traduction ethnocentrique, Berman (Peeters, 1999).

## Bibliographie

- BOQUET, Claude (2007). "Traduire les textes nobles, traduire les textes ignobles - une seule ou deux méthodes ? De Schleiermacher au XXI<sup>e</sup> siècle". In : *La traductologie dans tous ses états*. Artois Presse Université, pp. 9-26
- BOILEAU. Satire XII Sur l'équivoque [Consulté le 19/05/2009] <URL: [http://fr.wikisource.org/wiki/Satire\\_XII\\_\(Boileau\)](http://fr.wikisource.org/wiki/Satire_XII_(Boileau))>
- CAVILLE, Jean-Pierre (2008). "Histoires d'équivoques". In : *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 33 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 05 septembre 2008. [Consulté le 19/01/2009].<URL : <http://ccrh.revues.org/index254.html>>.
- DELISLE, Jean (1984). *L'Analyse du discours comme méthode de traduction Théorie et Pratique*, édition de l'université d'Ottawa.
- HENRY, Jacqueline (2003). *La traduction des jeux de mots*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- KOKAS, Louis (1969). "Les longueurs de la traduction". In: *Meta*, vol 14, n° 2, pp. 93-97. [Consulté le 19/01/2009] <URL : <http://id.erudit.org/iderudit/003334ar/>>.
- LADMIRAL, Jean-René, (1990). "La traduction prolifère – Sur le statut des textes qu'on traduit". In: *Meta*, vol 35, n° 1, pp. 102-118. [Consulté le 19/01/2009] <URL : <http://id.erudit.org/iderudit/003370ar/>>.
- MESSIAEN, Jean-Michel. "De la syllepse à l'équivoque : redécouverte du calembour avec Tabourot" <URL: [http://jeanmichel.messiaen.free.fr/FPrecl/Tel\\_syllepse.pdf](http://jeanmichel.messiaen.free.fr/FPrecl/Tel_syllepse.pdf)>
- MONNIER, Marc. Tour Magne à Nîmes, tour magnamime [consulté le 08/08/2009] <<http://nemausensis.ifrance.com/nemausensis/nimes/poememonnier.htm>>
- PEETERS Jean (1999). *La médiation de l'étranger. Une sociolinguistique de la traduction* Collection traductologie, Artois Presse Université.
- PLASSARD, Freddie, (2007). *Lire pour traduire*. Presses Sorbonne Nouvelle.
- REISS, Katarina, (1971). *La critique des traductions, ses possibilités et ses limites*, trad. fr. en 2002 par Catherine Bocquet, Artois Presse Université.
- VERLAINE, Paul. "Les Ingénues". In : *Fêtes galantes*, La Pléiade, Gallimard 1989, [consulté le 08/08/2009], <[http://www.pitbook.com/textes/pdf/fetes\\_galantes.pdf](http://www.pitbook.com/textes/pdf/fetes_galantes.pdf)>
- VIAGGIO, Sergio (2004). *Téoria general de la mediacion interlingüe*, Universidad de Alicante.
- WUILMART, Françoise, (2009). *Ditl*, article "Traduction" en cours de relecture, pp. 18-19.

## LA BRUYERE CONTRE L'EQUIVOQUE.

«Parlons clairement, je vous prie, et sans équivoque»<sup>1</sup> : *Les Caractères*,  
une œuvre de «désambiguïsation» ?

CORGNET CEDRIC

Paris- Sorbonne (Paris IV), C.E.L.L.F.

corgnetcedric@yahoo.fr

### Résumé

Il s'agira de démontrer que *Les Caractères* de La Bruyère se lisent comme une entreprise de critique de l'équivoque des signes mondains, linguistiques, vestimentaires, discursifs... promus par une société où le paraître tient lieu d'essence, non comme à l'époque baroque où la transformation continue des signes était un hymne à la création, mais en contradiction avec l'univocité onto-théologique donnée par Dieu à toutes ses créatures. Nous développerons une analyse en trois temps pour tenter de circonscrire cette équivocité à l'œuvre : d'abord nous nous attacherons à poser les fondements de l'univocité dans *Les Caractères*, puis le combat de La Bruyère contre ce qui échappe à cette univocité, enfin les ambiguïtés de l'équivoque dans l'œuvre : les équivoques de l'équivoque.

### Abstract

La Bruyère's aim in "Les Caractères" is to analyze and to denounce the equivocity of the striking signs of the world, such as discourses, clothes...These signs are raised up by a society based on appearance, considered as real essence and not as a hymn to creation as it was in the baroque Times, itself neglecting the onto-theological univocity given by God to his creatures.

First, we will demonstrate how the moralist defines univocity bases, then, we will explain his fight against equivocity and, finally, we will show his ambiguous uses of equivocity in his treaty: 'the equivocities of equivocity'.

**Mots-clés:** équivoque, La Bruyère, moraliste, herméneutique, efféminé.

**Keywords:** equivocity, La Bruyère, moralist, gender, semiology, effeminated.

---

<sup>1</sup> *Dialogue sur le quiétisme*, La Bruyère. C'est le docteur qui parle, VI, 9.

*" Il n'y a jamais eu de langue où l'on ait parlé plus purement et plus nettement qu'en la nôtre, qui soit plus ennemie des équivoques et de toutes sortes d'obscurités, plus grave et plus douce tout ensemble, plus propre pour toute sorte de style, plus chaste en ses locutions, plus judicieuse en ses figures, qui aime plus l'élégance et l'ornement, mais qui craigne plus l'affectation... Elle sait tempérer ses hardiesses avec la pudeur et la retenue qu'il faut avoir pour ne pas donner dans les figures monstrueuses où donnent aujourd'hui nos voisins... Il n'y en a point qui observe plus le nombre et la cadence que la nôtre, en quoi consiste la véritable marque de la perfection des langues".*  
**Vaugelas**, Remarques de M. de Vaugelas sur la langue française.

*« Un pieux Sophiste [...] lui apprit le joli Art des L'Équivoque s [à Pantalon]. Celui-ci disoit qu'il ne falloit pas à la vérité se servir de mots, à toute entente, mais seulement de mots à double entente, de peur de mentir, ce qui étoit un péché grief ; & lui enseignoit que toute la finesse & beauté de l'esprit consistoit dans l'invention des termes à deux sens, & que de tous les jeux, le plus joli lui sembloit être celui des mots. »* Dictionnaire néologique à l'usage des beaux esprits du siècle avec l'éloge historique de Pantalon-Phoebus<sup>2</sup>.

Boileau définit littérairement, au XVIIème siècle, dans sa fameuse *Satire XII*, l'équivoque comme : « une ambiguïté de paroles ; [...] toutes sortes d'ambiguïtés de sens, de pensées, d'expressions, et enfin [...] tous ces abus et ces méprises de l'esprit humain qui font qu'il prend souvent une chose pour une autre<sup>3</sup>. Ce jeu d'esprit, courant dans les jeux littéraires des salons et dans la poésie baroque, tend à disparaître à la fin du siècle par la victoire de l'univoque<sup>4</sup>, ou plutôt par la théorisation de cette univocité en littérature, suivant

---

<sup>2</sup> Par l'abbé P.-F. Guyot Desfontaines, 1726, p.111. Nous essaierons de respecter le plus que possible la graphie propre au XVIIème siècle dans les citations de cet article, à défaut nous proposerons une version modernisée qui parfois est la seule disponible.

<sup>3</sup> *Discours de l'auteur pour servir d'apologie à la Satire XII sur l'Équivoque* publié en 1711.

<sup>4</sup> Des Ouvrages de l'esprit 60 (IV), in *Les Caractères*, La Bruyère « L'on écrit régulièrement depuis vingt années; l'on est esclave de la construction; l'on a enrichi la langue de nouveaux mots, secoué le joug du latinisme, et réduit le style à la phrase purement française; l'on a presque retrouvé le nombre que Malherbe et Balzac avaient les premiers rencontré, et que tant d'auteurs depuis eux ont laissé perdre; l'on a mis enfin dans le discours tout l'ordre et toute la netteté dont il est capable: cela conduit insensiblement à y mettre de l'esprit. »

les efforts de Vaugelas<sup>5</sup> pour fixer le genre et le « bon usage » des mots de la cour<sup>6</sup>, de Bouhours<sup>7</sup> et de ses réflexions sur la suprématie de la langue française, dont la clarté est l'expression idéologique la plus aboutie<sup>8</sup>, s'opposant aux extravagances italiennes et espagnoles<sup>9</sup>.

Cependant, il serait manichéen de considérer téléologiquement cette suprématie de l'univoque sur l'équivoque : elle n'est vraie qu'en apparence, et, si elle semble s'imposer littérairement, elle est loin de se résumer à un simple usage linguistique. En effet, l'équivoque déborde largement, en sa définition et son application, le champ littéraire et poétique en formation au XVII<sup>e</sup> siècle; elle s'applique, en fait, à tout principe d'herméneutique sociale : décryptage du discours politique du courtisan, mais aussi de tout langage, artistique, corporel, iconique, générique...

En ce sens, l'équivoque est un concept ondoyant, à lui-même équivoque comme le marque son genre fluctuant au cours du siècle<sup>10</sup>, compris à la fois comme ambiguïté interprétative, dont l'amphibologie est une des formes, jeu (ludique et mécanique) avec la clarté, plaisir du trouble, de l'interlope et de l'entre-deux, dont le discours du politique mais aussi la figure du courtisan efféminé épousent, sans les épuiser, les virtualités.

---

5 « mais comme on ne parle que pour se faire entendre, il seroit à souhaiter que dans le discours il n'y eût - jamais ni ambiguïté ni équivoque ; que tout y fût clair & facile ; qu'en lisant un livre on comprît d'abord ce qu'on lit, sans être obligé de lire deux fois la même chose pour la comprendre , que rien ne fût de la peine, & que chaque mot d'une période fût si bien placé qu'on n'eût pas besoin d'interprète, ni même de réflexion pour en démêler le sens. Ce font les termes dont s'est servi le Père Bouhours, avant que de rapporter ces exemples où les expressions ne font pas nettes." Pp. 431-432 *Remarques de M. de Vaugelas sur la langue française*; « Le plus grand de tous les vices contre la netteté, ce sont les equivoques, dont la plupart se forment par les pronoms relatifs, demonstratifs, & possessifs ;les exemples en sont si fréquens dans nos communs Escrivains, qu'il est superflu d'en donner; neantmoins comme ils font mieux entendre les choses, j'en donneray de chacun ; du relatif, [...] je vois bien que de trouuer de la recommandation aux paroles, c'est chose que malaisement je puis esperer de ma fortune; Voyla pourquoy je la cherche aux effets. Cela est equivoque; car selon la construction des paroles il se rapporte à fortune, qui est le substantif le plus proche, & qui conuient à fortune, aussi bien qu'à recommandation.

6 « La notion du « Bon usage » dans les "Remarques" de Vaugelas », M. Ott, Cahiers de l'AIEF, Année 1962, Volume 14, Numéro 1, pp. 79 – 94 Vaugelas, C. Favre *Remarques sur la langue française utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire*, Paris: P. le Petit et la Veuve Camusat, *Nouvelles Remarques de M. de Vaugelas sur la langue française. Ouvrage posthume. Avec des Observations de M \*\*\*\*\** [L.A. Alemand] Avocat au Parlement, Paris: G. Desprez.

7 Bouhours, D. [1671] 1962. *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène*. Paris : S. Marbre, Cramoisy. Rééd. 1962, R.L.Wagner, Paris : A. Colin., *Doutes sur la langue française proposez à Messieurs de l'Académie française par un gentilhomme de province*. Paris : S. Marbre-Cramoisy, *Remarques nouvelles sur la langue française*. Paris : S. Marbre-Cramoisy, *Suite des Remarques nouvelles*. Paris : S. Marbre-Cramoisy.

<sup>8</sup> Voir sur ce sujet le revigorant essai d'Henri Meschonnic, *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Edition revue et augmentée, Pluriel, 1997, plus particulièrement « La clarté comme confusion des concepts », p. 231-248.

9 De la société 68 (I), « Il a régné pendant quelque temps une sorte de conversation fade et puérile, qui roulait toute sur des questions frivoles qui avaient relation au cœur et à ce qu'on appelle passion ou tendresse. La lecture de quelques romans les avait introduites parmi les plus honnêtes gens de la ville et de la cour; ils s'en sont défaits, et la bourgeoisie les a reçues avec les pointes et les équivoques. » (Nous soulignons).

10 « Du Parnasse François bizarre hermaphrodite, / De quel genre te faire équivoque maudite, ou maudi Du langage français bizarre hermaphrodite/, De quel genre te faire, équivoque maudite, / Ou maudit ? » Boileau, *Satire XII*.

Un récent article<sup>11</sup> pose le problème de l'interprétation polysémique et équivoque des *Maximes* de La Rochefoucauld, insistant sur la puissance oraculaire de son style, interrogeant ainsi le délicat art des moralistes à déjouer l'équivocité du Monde tout en rendant équivoque leurs propos. Qu'en est-il alors en cette fin de siècle, dans *Les Caractères* de La Bruyère, œuvre qui achève de fonder la clarté classique par son chapitre liminaire « Des Ouvrages de l'esprit » ? L'hydre est-il finalement terrassé ?

Si notre moraliste dénonce l'ambiguïté des discours des courtisans, qui ne sont que l'hyperbole de la concentration des vices humains et de leurs comportements, par un style au couperet, en est-il de même pour l'œuvre en son entier ? En effet, celle-ci, si elle est la marque de la dénonciation de l'équivoque des mœurs sous le regard transcendant et univoque de Dieu, n'est pas exempte elle-même d'équivoque lorsqu'elle aborde la question du pouvoir politique et de son incarnation idéale en Louis XIV par exemple. Les critiques se sont longtemps interrogés<sup>12</sup> sur la remarque 35 qui clôt le chapitre *Du Souverain ou de la République* pour savoir si ce portrait idéal/idéal du souverain était un panégyrique de Louis XIV ou un blâme déguisé. Il y aurait donc des exceptions à la critique de l'équivoque, voire une utilité politique, puisque si nous suivons La Bruyère, le ministre ou « plénipotentiaire » est comme « un caméléon, [...] un Protée [qui] sait parler en termes clairs et formels; il sait encore mieux parler ambiguëment, d'une manière enveloppée, user de tours ou de mots équivoques, qu'il peut faire valoir ou diminuer dans les occasions, et selon ses intérêts. »<sup>13</sup>. Il nous semble donc intéressant de reconsidérer une *doxa* critique qui a posé un peu trop rapidement La Bruyère comme héraut de l'univoque, comme auteur d'une œuvre de désambiguïsation des signes mondains.

Quel est donc le statut de l'Équivoque dans *Les Caractères* ? Et d'abord est-il un ou multiple ? Est-ce l'hydre à combattre pour préserver l'univocité des signes contre la déliquescence des mœurs artificielles et artificieuses, ou bien, au sein même de l'œuvre, est-elle une marque d'un pragmatisme politique de La Bruyère, d'une oracularité proprement duale pour atteindre les détours équivoqués du cœur ? Derrière l'apologie de la clarté

---

<sup>11</sup> COSTENTIN, Catherine, « Un corpus propice à la problématisation de la polysémie : les *Maximes* de La Rochefoucauld », p. 415-437, in *La Polysémie*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS), 2005.

<sup>12</sup> KOHLER, M.E., « Le personnage royal dans l'œuvre de Jean de La Bruyère », in *Recherches et Travaux*, 7, 1973, p. 18-27 ; RONZEAUD, P., « Scénographie de l'ébranlement d'un monument idéologique : le jeu térébrant des rapports et des éclairages dans les avatars du chapitre "Du Souverain ou de la République" », in *Le Métier du moraliste. Tricentenaire de La Bruyère (1996)*, Actes du colloque international organisé par le Groupe d'Etude des Moralistes (URA 96 du CNRS - Université de Paris-Sorbonne), Paris, 8-10 novembre 1996, Paris, Champion ; KOPPISCH, M.S., « La Bruyère's changing perspective on the monarchy : from aesthetics to politics », in *French Literature Series*, 15, 1974, p. 211-220. MAZAHERI, H., « La Bruyère et le mythe royal », in *Revue romane*, XXIX, 1994, p. 249-260.

<sup>13</sup> *Du Souverain ou de la République*, 12 (IV).

chrétienne et cartésienne<sup>14</sup>, ne se cacherait-il pas un autre accès à l'âme déviée de l'homme ?

Nous développerons une analyse en trois temps pour tenter de circonscrire cette équivocité à l'œuvre : d'abord nous nous attacherons à poser dans *Les Caractères* la négation même de toute équivoque par la refondation de l'univocité, puis nous analyserons le combat de La Bruyère contre ce qui échappe à cette univocité, enfin nous tenterons de lever les ambiguïtés de l'équivoque dans l'œuvre : les équivoques de l'équivoque, ou les délices de l'équivoque.

## I. L'univocité ou le refus de l'équivoque.

Contre l'équivocité du Monde, *Les Caractères* doivent se poser comme une œuvre au sens univoque, nourri de clarté et de distinction cartésiennes<sup>15</sup>. Si notre moraliste règle en partie sa dette envers ses créanciers dans sa Préface, lorsqu'il se pose et s'oppose dans la continuité de Pascal et de La Rochefoucauld<sup>16</sup>, il lui faut développer dans son chapitre liminaire des considérations méta-poétiques essentielles à l'écriture moraliste, c'est-à-dire à la recherche asymptotique<sup>17</sup> du « mot juste », en épigone de Vaugelas<sup>18</sup>, Bouhours<sup>19</sup>, en un fantasme de *présentation* immédiate du Monde, dont la théorie janséniste de la Véronique serait l'archétype, « *vera icon* », image vraie, et, non, re-présentation médiata de l'être<sup>20</sup>.

La Bruyère est informé, suivant la logique de Port Royal, par la définition onto-théologique du sens qui se doit d'être monosémique, premier, pré-adamique<sup>21</sup>. Pour ce faire, il reprend les théoriciens antiques de l'*urbanitas*, contre les Italiens baroquants. En effet, au cours du siècle, l'équivoque est d'abord théorisée linguistiquement, plus précisément sémantiquement, soit positivement comme possibilité po(i)étique baroque, selon Tesauro ou

<sup>14</sup> De la ville, 42, (I) « La règle de Descartes, qui ne veut pas qu'on décide sur les moindres vérités avant qu'elles soient connues clairement et distinctement, est assez belle et assez juste pour devoir s'étendre au jugement que l'on fait des personnes. » Cf. L'article classique de Louis Van Delft, « Clarté et Cartésianisme de La Bruyère », *The French Review*, Vol. 44, No. 2. (Déc., 1970), pp. 281-290.

<sup>15</sup> « Le premier [précepte à suivre] étoit de ne recevoir jamais aucune chose pour vraie que je ne la connusse évidemment être telle; c'est-à-dire, d'éviter soigneusement la précipitation et la prévention, et de ne comprendre rien de plus en mes jugements que ce qui se présenteroit si *clairement* et si *distinctement* à mon esprit, que je n'eusse aucune occasion de le mettre en doute. » Descartes, *Discours de la méthode*, deuxième partie, in *Œuvres et lettres de Descartes*, André Bridoux, Pléiade, 1953, p.137

<sup>16</sup> «Ce ne sont point au reste des maximes que j'aie voulu écrire: elles sont comme des lois dans la morale, et j'avoue que je n'ai ni assez d'autorité ni assez de génie pour faire le législateur; je sais même que j'aurais péché contre l'usage des maximes, qui veut qu'à la manière des oracles elles soient courtes et concises.» Préface.

<sup>17</sup> Des Ouvrages de l'esprit, 10 (I) « Il y a dans l'art un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature. »

<sup>18</sup> Des Ouvrages de l'esprit, 37-45, De Quelques usages 73 (VII).

<sup>19</sup> *La manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*.

<sup>20</sup> Analysée par Louis Marin dans *Philippe de Champaigne ou la présence cachée*.

<sup>21</sup> Nous renvoyons à l'article fondamental de D. Droixhe « Adam ou Babel? Théorie du signe linguistique et linguistique biblique de Descartes à Leibniz » paru dans *Language philosophies and the language sciences*. Ed. D. Gambarara et al. Münster: Nodus. 1996, pp. 115-128.

Gracián usant d'*agudezas* et *argutezze*<sup>22</sup>, offrant une esthétique de la surprise au lecteur, soit négativement, comme une ambiguïté troublante<sup>23</sup> qui fait vaciller le sens et sa puissance monosémique idéale, selon les interprétations traditionnelles de Cicéron<sup>24</sup> et de Quintilien<sup>25</sup>, revisités par une lecture chrétienne chez Saint Augustin et ses épigones<sup>26</sup>. La Bruyère se pose en continuateur de cette dernière conception.

## 1. Une définition linguistique de l'équivoque en creux

C'est ainsi que l'on peut comprendre la définition fortement prescriptive de l'univoque, au regard des catégories cartésiennes de la clarté et de la distinction<sup>27</sup> qui parsèment le chapitre liminaire et l'œuvre, comme une récusation, en creux, de l'équivoque : « Il faut chercher seulement à penser et à parler juste [...]. » [2, (I)];

« Entre toutes les différentes expressions qui peuvent rendre une seule de nos pensées, il n'y en a qu'une qui soit la bonne. On ne la rencontre pas toujours en parlant ou en écrivant; il est vrai néanmoins qu'elle existe, que tout ce qui ne l'est point est faible, et ne satisfait point un homme d'esprit qui veut se faire entendre. »  
[17, (I)]

Ce « mot juste » est au fondement de l'expression de La Bruyère et de la doctrine classique en formation, il y a nécessité d'unicité et donc d'univocité, suivant les principes de la raison : « la [...] raison [...] prévient les équivoques, suit la racine des mots et le rapport qu'ils ont avec les langues originaires dont ils sont sortis » [De Quelques usages, 73 (VII)]. Ainsi posée, l'univocité devient une norme à partir de laquelle on peut comparer les auteurs,

---

22 *La Pointe ou l'art du génie*, traduction de Michelle Gendreau-Massaloux et Pierre Laurens, Genève, Paris, L'Âge d'Homme, 1983, Discours XXXIII, p. 240, (traduction modifiée). "L'équivoque admirable (la primorosa equivocacion) est comme une parole à deux tranchants et une signification à deux lumières. Son artifice consiste à user de quelque mot qui ait deux significations, de manière à créer le doute sur ce que l'on a voulu dire." Cité par Cavallé dans son article

23 Selon le premier sens de l'article dans le *Dictionnaire* de Furetière : " Terme qui a plusieurs significations. Le besoin qu'a nôtre Langue de relatifs fait faire plusieurs équivoques. Les équivoques font souvent la pointe, la beauté d'une Epigramme. Il y a de bonnes & de mauvaises équivoques." ÉQUIVOQUE, est quelquefois une bevue, une inadvertance qui nous fait prendre une chose pour une autre. Plusieurs intrigues de Romans sont fondées sur des équivoques de billets rendus à ceux à qui ils ne s'adressoient pas.

24 Cicéron, *De Oratore*, xxxv "Quand les mots ne paraissent pas exprimer la pensée véritable, c'est une sorte d'équivoque ; elle est souvent l'effet d'un mot omis, et alors, ce qui est le propre de l'équivoque, elle offre à l'esprit deux sens."

25 Quintilien, *Institution Oratoire*, VI, 3 De Risu, 47-52, à propos des plaisanteries que Cicéron laissait échapper dans ses plaidoeries.

26 Cf. L'article d A. Garcea, "Saint-Augustin, les univoca et l'ambiguïté universelle des mots" in *L'ambiguïté en Grèce et à Rome: approche linguistique*, Moussy, Claude & Anna M. Orlandini, eds., Paris, PUPS. Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2007, coll.: Lingua latina, 10; pp. 39-48.

27 cf. l'ouvrage fondateur de KRANTZ, E., *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVIIe siècle*, Paris, Germer Baillièrre, 1882, p. 295-299 ; VAN DELFT, L., op. cit.



ceux qui y dérogent, dans certaines conditions, peuvent donc être taxés d'équivocité. Ainsi de Marot et de Rabelais qui :

“sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits: tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer, même à l'égard de ceux qui cherchent moins à admirer qu'à rire dans un auteur. Rabelais surtout est incompréhensible: son livre est une énigme, quoi qu'on veuille dire, inexplicable; c'est une chimère, c'est le visage d'une belle femme avec des pieds et une queue de serpent, ou de quelque autre bête plus difforme; c'est un monstrueux assemblage d'une morale fine et ingénieuse, et d'une sale corruption. Où il est mauvais, il passe bien loin au delà du pire, c'est le charme de la canaille; où il est bon, il va jusques à l'exquis et à l'excellent, il peut être le mets des plus délicats.” [Des Ouvrages de l'esprit, 43 (V)]

Ce jugement est primordial, voire archétypal, de la conception de l'équivoque pour La Bruyère qui définit ici, par cette métaphore littéralement monstrueuse, le principe composite de l'équivoque et son mode littéraire du collage, de l'assemblage hétérodoxe, en un mot, du grotesque propre au XVI<sup>ème</sup> siècle. L'Équivoque se déploie, ainsi, en son dernier sens, génétique, par nous perdu. Il réactive la fameuse comparaison horatienne de *l'Épître à Pison*<sup>28</sup> de la femme-poisson pour définir une œuvre mal composée :

“*En Physique* on appelle generation *équivoque*, celle qui ne se fait pas par les voyes ordinaires, par la conjonction du masle avec la femelle. Les insectes, les animaux imparfaits se font par une generation *équivoque*, comme les mouches, les araignées, les grenouilles, c'est à dire, par la chaleur du Soleil qui eschauffe la poussiere, la terre corrompuë : pour le moins les anciens Philosophes l'ont crû ainsi ; les modernes en doutent.”<sup>29</sup>

L'équivoque, monstruosité poétique, refuse alors un pacte de lecture tacite au public, celui de l'intelligibilité et donc de la clarté cartésienne, cause et conséquence de toute pensée :

« Tout écrivain, pour écrire nettement, doit se mettre à la place de ses lecteurs, examiner son propre ouvrage comme quelque chose qui lui est nouveau, qu'il lit pour la première fois, où il n'a nulle part, et que l'auteur aurait soumis à sa critique; et se

28 “Supposez qu'un peintre ait l'idée d'ajuster à une tête d'homme un cou de cheval et de recouvrir ensuite de plumes multicolores le reste du corps, composé d'éléments hétérogènes; si bien qu'un beau buste de femme se terminerait en une laide queue de poisson.” Traduction de Fr. Richard, Paris, Garnier, 1944.

29 Furetière article Équivoque.

persuader ensuite qu'on n'est pas entendu seulement à cause que l'on s'entend soi-même, mais parce qu'on est en effet intelligible. » [Des Ouvrages de l'esprit, 56 (VII)]

Et ainsi cette univocité du style renforce l'univocité morale du propos, qui, en inversant les termes, pose une puissante adéquation entre l'équivoque formelle, sémantique et les matières équivoquées, en une *mimésis* poïétique parfaitement respectée : les idées obscures, étranges, basses, sexuelles seront exprimées par l'équivoque.

« L'on n'écrit que pour être entendu; mais il faut du moins en écrivant faire entendre de belles choses. L'on doit avoir une diction pure, et user de termes qui soient propres, il est vrai; mais il faut que ces termes si propres expriment des pensées nobles, vives, solides, et qui renferment un très beau sens. C'est faire de la pureté et de la clarté du discours un mauvais usage que de les faire servir à une matière aride, infructueuse, qui est sans sel, sans utilité, sans nouveauté. Que sert aux lecteurs de comprendre aisément et sans peine des choses frivoles et puériles, quelquefois fades et communes, et d'être moins incertains de la pensée d'un auteur qu'ennuyés de son ouvrage? Si l'on jette quelque profondeur dans certains écrits, si l'on affecte une finesse de tour, et quelquefois une trop grande délicatesse, ce n'est que par la bonne opinion qu'on a de ses lecteurs. » [Des Ouvrages de l'esprit, 57 (IV)]

A première lecture, *Les Caractères*, se présentent donc comme une œuvre de désambiguïsation herméneutique fondée sur la clarté et la distinction cartésiennes. C'est donc tout naturellement que La Bruyère lie *De la société et de la conversation* en un seul chapitre, posant l'adéquation entre le *logos*, à la fois comme discours et raison, et le principe de socialisation : être sociable, *poli*, c'est savoir parler un beau langage raisonné et raisonnable. C'est ainsi qu'il crée, en ce chapitre, le personnage d'Acis, qui est l'exact opposé de l'écrivain cartésien, que définit La Bruyère :

« Que dites-vous ? Comment ? Je n'y suis pas ; vous plairait-il de recommencer ? J'y suis encore moins. Je devine enfin : vous voulez, Acis, me dire qu'il fait froid ; que ne disiez-vous : «Il fait froid» ? Vous voulez m'apprendre qu'il pleut ou qu'il neige ; dites : «Il pleut, il neige.» Vous me trouvez bon visage, et vous désirez de m'en féliciter ; dites : «Je vous trouve bon visage.» —Mais, répondez-vous, cela est bien uni et bien clair ; et d'ailleurs qui ne pourrait pas en dire autant ?—Qu'importe, Acis ? Est-ce un si grand mal d'être entendu quand on parle, et de parler comme tout le monde ? Une chose vous manque, Acis, à vous et à vos semblables les diseurs de phoebus ; vous ne vous en défiez point, et je vais vous jeter dans l'étonnement : une chose vous manque, c'est l'esprit [...] Ayez, si vous pouvez, un langage simple, et tel que l'ont

ceux en qui vous ne trouvez aucun esprit peut-être alors croira-t-on que vous en avez.» [7 (V)]

C'est ainsi que l'œuvre peut-être lue sous le signe d'une vaste désambiguïsation des signes, d'un retour à l'univocité, par l'amplification, insistons sur ce fait essentiel, du domaine initial de l'équivoque : du concept littéraire, si l'on accepte ce néologisme au XVII<sup>ème</sup> siècle, il serait plus exact de parler de po(i)étique, à une vaste herméneutique des signes. L'Équivoque est un type de discours, flou, entre deux, qui se lit dans tout énoncé, tout langage, tout code social, vestimentaire, iconique, dans une société de la représentation. C'est ce que nous allons aborder en un deuxième temps : le combat contre les équivoques du siècle.

## **II. Du comportement équivoque au triomphe de l'univoque : vers le dessillement.**

Existe-t-il un ou des comportements équivoques ? Cette caractéristique bifide peut-elle se subsumer sous une seule caractéristique, celle du double discours ? La monstruosité des générations équivoques plaçait cette qualité, pris en son sens objectif, sous le domaine du double hétérogène, hétéroclite, du divers ; La Bruyère va s'attacher dans son œuvre à déceler une unité à l'Équivoque. Il va tenter de la définir, en creux, selon la dialectique de l'être et du paraître, du masque, de la *persona* qu'est non seulement le courtisan, figure hyperbolique la plus aisément identifiable, mais l'homme en son entier. En cela, toute figure, et nous insistons sur ce terme, qui met en place une critique de la re-présentation (sémiotique comme pour la Véronique, citée plus avant ; dramaturgique), toute figuration de la duplicité est ici concernée. Nous ne pouvons dans l'espace de cet article que poser succinctement des types particulièrement visés par notre moraliste, pour les étudier : la femme, sexe archétypal du jeu identitaire par le maquillage et la tromperie chez Ovide et les satiristes Juvénal et Perse, thèse misogyne reprise dans la Genèse et la Bible (Jézabel...), en passant par la relecture de Tertullien<sup>30</sup> ; le courtisan artificieux<sup>31</sup> ; son pendant

---

30 À partir de son *De cultu feminarum*, repris tout au long du XVII<sup>ème</sup> siècle : *De la patience, et de l'ornement des femmes*, mis en français par Pierre Picard, 1653 ; *Des prescriptions contre les herétiques, de l'habillement des femmes, de leur ajustement, et du voile des vierges*; de la traduction de M H, Paris, 1683.

31 De l'Homme 155 (V) Timon, ou le misanthrope, peut avoir l'âme austère et farouche; mais extérieurement il est civil et cérémonieux: il ne s'échappe pas, il ne s'apprivoise pas avec les hommes: au contraire, il les traite honnêtement et sérieusement; il emploie à leur égard tout ce qui peut éloigner leur familiarité, il ne veut pas les mieux connaître ni s'en faire des amis, semblable en ce sens à une femme qui est en visite chez une autre femme. Des Biens de fortune 46 (I) « Les hommes, pressés par les besoins de la vie, et quelquefois par le désir du gain ou de la gloire, cultivent des talents profanes, ou s'engagent dans des professions équivoques, et dont ils se cachent longtemps à eux-mêmes le péril et les conséquences: ils les quittent ensuite par une dévotion discrète, qui ne leur vient jamais qu'après qu'ils ont fait leur récolte, et qu'ils jouissent d'une fortune bien établie. »

hyperbolique, l'efféminé<sup>32</sup>, génération équivoque entre les vices féminins et ceux des courtisans, monstre duplice ; les libertins...

A quoi tient leur équivoque ? À une erreur de jugement ? À une séduction ? À une faiblesse d'esprit ? Cette erreur, errance, est-elle subie, choisie ? Qui en est la victime ? Pourquoi choisir le mode de l'équivoque ? C'est à ces questions que tente de répondre La Bruyère, en la combattant stylistiquement.

L'équivoque, comme duplicité du discours, sert à tromper, « *se ducere* », pour triompher de la crédulité du groupe qui ne sait pas lire les signes du mensonge : en ce sens, *Les Caractères* est une vaste œuvre de désambiguïsation, de retour à l'univoque, c'est-à-dire à Dieu, comme nous invite à le lire la construction du parcours de l'œuvre, que l'on pourrait comparer aux stations du Christ pour se dessiller : l'ultime chapitre, en effet, rappelle la toute puissance de Dieu, « Des Esprits forts » s'oppose aux libertins qui détruisent l'unicité du Monde par une lecture équivoque des signes de la présence de la transcendance, en la niant. Avant d'arriver à ce *terminus*, il aura dénoncé l'équivoque des signes, en montrant l'inanité des grilles de lecture sémiotique de chaque groupe : la Ville ne peut comprendre la Cour et inversement, plus exactement la grille herméneutique de la Cour est reprise par la Ville mais non comprise puisque ne se fondant pas sur le même Monde, ni les mêmes valeurs.

## 1. Le parallèle et le balancement.

Avant de commencer notre analyse sur la stylistique du parallèle comme dénonciation de la duplicité, analysons le cas particulier d'une remarque sur le duc de Lauzun, sous le nom de Straton, qui exemplifie une structuration bipartite soulignant une construction littéralement équivoque de son destin, en un sens étymologique « qui parle également, semblablement ». Il n'est pas possible de trancher sur une interprétation ou une autre. L'équivoque est absolue :

« Straton est né sous deux étoiles: malheureux, heureux dans le même degré. Sa vie est un roman: non, il lui manque le vraisemblable. Il n'a point eu d'aventures; il a eu de beaux songes, il en a eu de mauvais: que dis-je? on ne rêve point comme il a vécu. Personne n'a tiré d'une destinée plus qu'il a fait; l'extrême et le médiocre lui sont connus; il a brillé, il a souffert, il a mené une vie commune: rien ne lui est échappé. Il s'est fait valoir par des vertus qu'il assurait fort sérieusement qui étaient en lui; il a dit

---

32«Une masculinité en crise à la fin du XVIIème siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère», in *Genre & histoire*, n°2 - Printemps 2008, Numerosdocument.php?id=249

de soi: J'ai de l'esprit, j'ai du courage; et tous ont dit après lui: Il a de l'esprit, il a du courage. Il a exercé dans l'une et l'autre fortune le génie du courtisan, qui a dit de lui plus de bien peut-être et plus de mal qu'il n'y en avait. Le joli, l'aimable, le rare, le merveilleux, l'héroïque ont été employés à son éloge; et tout le contraire a servi depuis pour le ravalier: caractère équivoque, mêlé, enveloppé; une énigme, une question presque indécise. » [De la Cour 96 (VI)]

La construction en parallèle signifie la véridicité ici des deux discours. Elle exemplifie la confrontation de deux points de vue qui s'annihilent. Cette manière d'écrire se retrouve dans l'œuvre à différents niveaux, et contribue dans la majorité des cas à réduire l'équivocité en la rendant inopérante puisque dénoncée comme vaine et fallacieuse, si l'on généralise l'analyse qu'en fait Van Delft<sup>33</sup>. Ainsi au chapitre « *Des Femmes* », La Bruyère dénonce cette équivoque en jouant sur une erreur d'interprétation possible mais reconnaissable, dans cette remarque dont l'écriture vaut ici exemple : « Quelques femmes ont voulu cacher leur conduite sous les dehors de la modestie; et tout ce que chacune a pu gagner par une continuelle affectation, et qui ne s'est jamais démentie, a été de faire dire de soi: On l'aurait prise pour une vestale. » [Des Femmes 46 (V)]. Le conditionnel passé, qui accentue la mise à distance d'un discours rapporté par l'indéfini « on », souligne la possibilité d'une erreur, fondée sur une équivoque entre l'être et le paraître. Pour dessiller le lecteur, La Bruyère use d'une construction en parallèle, qui par confrontation asyndétique renforce cette inadéquation. Il use de même au sein de ce chapitre :

« Le rebut de la cour est reçu à la ville dans une ruelle, où il défait le magistrat même en cravate et en habit gris, ainsi que le bourgeois en baudrier, les écarte et devient maître de la place: il est écouté, il est aimé; on ne tient guère plus d'un moment contre une écharpe d'or et une plume blanche, contre un homme qui parle au Roi et voit les ministres. Il fait des jaloux et des jalouses: on l'admire, il fait envie: à quatre lieues de là, il fait pitié. » [29 (IV)]

Il y a ici mise en évidence de l'équivoque par le même procédé : l'indéfini « on » a valeur déictique d'erreur généralisée, l'asyndète finale renforcée par un jeu d'antithèses (envie / pitié ; on / il) démonte la duplicité et réinstalle l'univocité initiale des signes, première, posée comme remarque prescriptive par l'emploi de l'indicatif présent à valeur

<sup>33</sup> « Il faut insister sur ce rôle de l'opposition dans les *Caractères*: tout l'univers de La Bruyère se construit peu à peu à l'aide de ce procédé. Stylistiquement, cela se traduit par le recours à l'antithèse, dont l'auteur use et abuse. Bien qu'il semble la déconsidérer par moments- "Les jeunes gens sont éblouis de l'éclat de l'antithèse, et s'en servent" (*Des ouvrages de l'esprit*, 55)-il met constamment en application le précepte d'Aristote, dont il est, par l'intermédiaire de Théophraste, un héritier spirituel. "Quand il faut sur deux questions opposées conseiller ou déconseiller," la *Rhétorique* préconise l'emploi de l'antithèse" [Aristote, *Rhétorique*, éd. M. Dufour (Paris: Les Belles Lettres, 1960), II, 23,99a.]» in Van Delft Louis, op. cit., p. 285.

thétique et gnomique. Le Texte fait loi. Ce mode d'écriture n'est pas nouveau, il a déjà été effectué dans la célèbre remarque sur Corneille et Racine<sup>34</sup> et pour d'autres auteurs<sup>35</sup> : il est constitutif de la manière de procéder de La Bruyère, qui reprend ainsi le modèle antique des parallèles entre hommes illustres de Plutarque, lui-même les reprenant des exercices rhétoriques des rhéteurs. Or, les premiers parallèles se retrouvent au chapitre liminaire « *Des Ouvrages de l'esprit* », ce qui confère à ce principe une primauté d'emploi d'abord po(i)étique : l'Équivoque est traitée comme un problème de *logos*. Cette comparaison à l'échelle macrostructurale se retrouve microstructuralement dans l'ordre syntaxique des substantifs, eux-mêmes, mis en balancement pour s'annuler : « Il y a un pays où les joies sont visibles, mais fausses, et les chagrins cachés, mais réels. » [De la Cour 63 (I)]

---

34 Des Ouvrages de l'esprit, 54 (I).

35 Des Ouvrages de l'esprit, 37-45.

## 2. Le style au couperet<sup>36</sup> : effet d'apodose.

La Bruyère use d'un second procédé pour détruire l'Équivoque, celui d'une apodose courte par rapport à une protase amplifiée, ce qui crée un effet de clôture rapide de la remarque et mime le tranchant de son avis en renforçant par une économie de mots, selon l'esthétique classique, qui métaphorise l'être véritable, par opposition à l'enflure vaine de l'apodose, image du verbiage de l'apparence équivoque. L'univoque est donc percutante par son économie, ce qui la rapproche de la litote. Ainsi, au chapitre De la Cour:

« La cour n'est jamais dénuée d'un certain nombre de gens en qui l'usage du monde, la politesse ou la fortune tiennent lieu d'esprit, et suppléent au mérite. Ils savent entrer et sortir; ils se tirent de la conversation en ne s'y mêlant point; ils plaisent à force de se taire, et se rendent importants par un silence longtemps soutenu, ou tout au plus par quelques monosyllabes; ils payent de mines, d'une inflexion de voix, d'un geste et d'un sourire: ils n'ont pas, si je l'ose dire, deux pouces de profondeur; si vous les enfoncez, vous rencontrez le tuf. » [83 (VI) ]

L'excroissance hyperbolique de la protase, qui métaphorise la fausse importance de ces gens de cour qui emplissent vainement le Monde, se retrouve condamnée par la sobriété de l'apodose, brutale, comme le tuf. L'équivoque, pour ceux qui ne décèlent pas cette vanité, est ainsi confrontée à la réalité la plus matérielle, la plus superficielle : « On dit figurément d'Un homme qui n'a qu'une légère connoissance des choses, & qui ne sait rien à fond, que *Pour peu qu'on l'approfondisse, on rencontre bientôt le tuf*, pour dire, que C'est un homme superficiel.»<sup>37</sup>

La Bruyère ainsi va s'attacher à combattre toute équivoque, un des types les plus honnis est celui du faux dévot, de l'hypocrite, dont Onuphre, au chapitre *De la Mode* est la plus saisissante incarnation. Nous ne citerons pas cette remarque en son entier, mais seulement le début pour démontrer une fois de plus cette construction en balancement si particulière, qui, par confrontation, dévoile le faux, oppose paraître et être :

« Onuphre n'a pour tout lit qu'une housse de serge grise, mais il couche sur le coton et sur le duvet; de même il est habillé simplement, mais commodément, je veux dire d'une étoffe fort légère en été, et d'une autre fort moelleuse pendant l'hiver; il porte des chemises très déliées, qu'il a un très grand soin de bien cacher. Il ne dit point: Ma haine et ma discipline, au contraire; il passerait pour ce qu'il est, pour un hypocrite, et il

<sup>36</sup> Cf. Doris Kirsch, *La Bruyère ou Le Style cruel*. Montréal, P.U.M., 1977.

<sup>37</sup> Article « tuf », Dictionnaire de l'Académie, 1762.

veut passer pour ce qu'il n'est pas, pour un homme dévot: il est vrai qu'il fait en sorte que l'on croit, sans qu'il le dise, qu'il porte une haire et qu'il se donne la discipline. » [24 (VI)]

Cependant, si le projet de La Bruyère tend à réduire l'équivoque, il faut se défier d'une axiologie trop simpliste où l'équivoque serait toujours vicieuse et l'univoque vertueuse.

### III. Nécessité de l'équivoque ?

*Les Caractères*, cependant, présente un autre aspect de l'Équivoque : son utilité pragmatique certaine, en un but politique, ou plutôt, en suivant les règles de la prudence. La Bruyère se trouve alors héritier d'une autre tradition qui valorise le discours duplice.

#### 1. L'héritage de la théorie politique de l'équivoque

L'équivoque comme art du langage est un artifice propre au courtisan, pragmatiquement et comme moyen linguistique, non pas considéré selon une axiologie esthétique, même si celui-ci doit plaire par son langage *poli*, travaillé, divertir, *seducere*, mais selon une finalité politique en (dis)simulant la vérité, selon le couple *simulatio/dissimulatio*<sup>38</sup> pour ainsi, étant masqué, par une esthétique du détour, atteindre sa cible sans heurt, invitant au mensonge qui dit vrai, à l'oxymore, à la syllepse, comme le souligne Jean-Pierre Cavaillé :

“l'équivoque, comme technique de la parole et du signe exploitant la duplicité ou la pluralité du sens, joue un rôle particulièrement important, et même central, dans la mesure où elle est sans doute le seul moyen de tromperie qui permette l'accord de l'honnête et de l'utile, de la plus grande efficacité et de la plus grande correction morale, et surtout parce que l'équivocité, ambiguïté ou duplicité des signes, si l'on y réfléchit, est requise par tout acte de prudence”<sup>39</sup>

---

38 cf. les travaux de Jean-Pierre Cavaillé, « Bibliographie : « Mensonge, tromperie, simulation et dissimulation » », Les dossiers du Grihl, Secret et mensonge. Essais et comptes rendus, mis en ligne le 21 mai 2009. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/document2103.html>. Consulté le 07 juillet 2009. « Ruser sans mentir, de la casuistique aux sciences sociales : le recours à l'équivocité, entre efficacité pragmatique et souci éthique », Les dossiers du Grihl, Secret et mensonge. Essais et comptes rendus, mis en ligne le 12 avril 2007. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/document281.html>. Consulté le 07 juillet 2009.; Jean-Pierre Cavaillé, « Simulation et dissimulation chez Louis Marin », Les dossiers du Grihl, Secret et mensonge. Essais et comptes rendus, mis en ligne le 9 juin 2007. URL : <http://dossiersgrihl.revues.org/document405.html>. Consulté le 07 juillet 2009.

39 in Jean-Pierre Cavaillé, « Histoires d'équivoques », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 33 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 05 septembre 2008. URL : <http://ccrh.revues.org/index254.html>. Consulté le 19 juin 2009.



Il est évident que cet usage artificiel et artificieux du langage est soit prôné politiquement, comme le suggère le chef d'œuvre de Torquato Accetto, *Della Dissimulazione onesta* (1641) et ses réécritures françaises<sup>40</sup>, ou la littérature politique<sup>41</sup> prônant l'équivoque comme La *Prudence civile* de Cardan, qui traite longuement de la simulation, de la dissimulation et de l'équivocité et comme l'a analysé Anna Maria Battista dans ses travaux sur la culture morale et politique française du XVII<sup>e</sup> siècle à partir de la conception d'« *uomo dissociato* »<sup>42</sup>, du courtisan usant politiquement et socialement en un art de la distinction et de la dissimulation les pointes équivoques visant à la production du sens par l'obscurité, l'obliquité, l'ambiguïté et l'indétermination. C'est cette forme même que rejette Pascal dans sa lutte contre l'équivoque casuiste<sup>43</sup>. Cependant, il peut même y avoir une bonne équivocité scrupuleusement distinguée de la duplicité mensongère et de la simulation fallacieuse, ainsi de la « doctrine des équivoques » chrétiennes<sup>44</sup> employées contre leurs ennemis, variation de la « prudence » politique (selon Aristote surtout, mais aussi le stoïcisme et l'épicurisme), empruntant les voies tortueuses de la duplicité, selon le mot de Montaigne<sup>45</sup> est unanimement reconnue comme seule susceptible d'accomplir les actions difficiles, y compris les plus vertueuses. Il s'agit donc de produire une équivocité légitime, « sans signifier le faux avec l'intention de tromper, c'est-à-dire sans mentir ou « simuler » (lorsqu'on entend par simulation le mensonge par les actes) »<sup>46</sup>

40 Jean-Pierre Cavaillé, dans son article « Ruser sans mentir, de la casuistique aux sciences sociales » cite et traduit ce passage du *Breviarium politicorum secundum rubricas mazarinicas*, attribué (sans doute faussement et malignement) au cardinal Mazarin *Coloniae Agrippinae*, Joannis Selliba, 1684 « Nous devons aussi recourir à l'ambiguïté dans les paroles de façon à ce que nous soyons crus lorsque nous parlons, nous prononcer en faveur des deux parties, sans cependant conclure au profit d'aucune [...]. Il te faut user de même style pour composer des livres, des lettres d'insulte, et pour donner des avis, où toujours il te faut viser à produire des raisons pour l'une et l'autre partie, comme si tu procédais problématiquement, sans jamais dévoiler laquelle des deux tu soutiens, ou tu devrais soutenir, en procédant plutôt à quelque digression, ou amphibologie [...] ».

41 cf. *L'Artisan de la fortune* selon la traduction de Jean Baudoin de 1640 qui reprend des parties de l'ouvrage de Bacon, *De dignitate et Augmentis scientiarum* (1623) consacrées à l'art de parvenir.

42 *In Politica e morale nella Francia dell'età moderna*, sous la direction de Anna Maria Lazzarino Del Grosso, Genova, Name, 1998.

43 Pascal, entre autres s'est fait le condamnateur, dans sa querelle de la Neuvième lettre provinciale contre les casuistes, de leur utilisation essentiellement équivoque du langage et de la morale : « Une chose des plus embarrassantes qui s'y trouve est d'éviter le mensonge, et surtout quand on voudrait bien faire accroire une chose fausse. C'est à quoi sert admirablement notre doctrine des équivoques, par laquelle il est permis d'user de termes ambigus, en les faisant entendre en un autre sens qu'on ne les entend soi-même », in *Les Provinciales ou les Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR.PP. Jésuites*, Garnier, 1965, p. 164.

44 Voir la description que le Jésuite Garasse fait de la « ruse » dont se servent les libertins « pour autoriser l'Atheisme » : « c'est de parler et discourir avec des ambiguïtez et sous-ententes, qui treshent avec elles leurs échappatoires, afin que s'ils sont surpris, ils puissent désadvoüer, et dire que c'est malicieusement qu'on les accuse, que jamais ils n'ont songé à ce qu'on veut leur faire dire, que ce n'a pas été leur intention, que par malheur ils ne se sont pas expliqués assez ouvertement. Les blereaux et les vieux renards sont malaisés à prendre, dissent les veneurs, d'autant qu'en leurs tanières ils ont ordinairement plusieurs meres, qui sont cavernes à double yssüe, par lesquelles ils se sauvent, si les veneurs ne sont bien sur leurs gardes. Le plus meschant renard qui ait usé de cette malicieuse finesse a esté le mal'heureux Lucilio Vanini... » *Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, Paris, 1623, Livre VIII, section 9, p. 1007. cité par Cavaillé.

45 Montaigne, *Essais* « Il se faut reserver une arriere boutique toute nostre, toute franche, en laquelle nous établissons nostre vraye liberté et principale retraicte et solitude » (I, 39).

46 Jean-Pierre Cavaillé, « Histoires d'équivoques », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 33 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 05 septembre 2008. URL : <http://ccrh.revues.org/index254.html>. Consulté le 19 juin 2009. *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 33, 2004, Stratégies de l'équivoque.

## 2. Le plénipotentiaire : figure absolue de l'équivoque ?

C'est cette interprétation bifide de l'équivoque qu'utilise La Bruyère pour signifier le pouvoir politique avec l'exemple du ministre plénipotentiaire, dont nous ne citerons qu'un extrait, représentatif de sa construction, au vu de sa longueur, métaphorisant l'impossible somme de qualités qu'il faut posséder pour être habile politiquement :

« Le ministre ou le plénipotentiaire est un caméléon, est un Protée. Semblable quelquefois à un joueur habile, il ne montre ni humeur ni complexion, soit pour ne point donner lieu aux conjectures ou se laisser pénétrer, soit pour ne rien laisse échapper de son secret par passion ou par faiblesse. Quelquefois aussi il sait feindre le caractère le plus conforme aux vues qu'il a et aux besoins où il se trouve, et paraître tel qu'il a intérêt que les autres croient qu'il est en effet. Ainsi dans une grande puissance, ou dans une grande faiblesse qu'il veut dissimuler, il est ferme et inflexible, pour ôter l'envie de beaucoup obtenir; ou il est facile, pour fournir aux autres les occasions de lui demander, et se donner la même licence. Une autre fois, ou il est profond et dissimulé, pour cacher une vérité en l'annonçant, parce qu'il lui importe qu'il l'ait dite, et qu'elle ne soit pas crue; ou il est franc et ouvert, afin que lorsqu'il dissimule ce qui ne doit pas être su, l'on croie néanmoins qu'on n'ignore rien de ce que l'on veut savoir, et que l'on se persuade qu'il a tout dit. De même, ou il est vif et grand parleur, pour faire parler les autres, pour empêcher qu'on ne lui parle de ce qu'il ne veut pas ou de ce qu'il ne doit pas savoir, pour dire plusieurs choses indifférentes qui se modifient ou qui se détruisent les unes les autres, qui confondent dans les esprits la crainte et la confiance, pour se défendre d'une ouverture qui lui est échappée par une autre qu'il aura faite; ou il est froid et taciturne, pour jeter les autres dans l'engagement de parler, pour écouter longtemps, pour être écouté quand il parle, pour parler avec ascendant et avec poids, pour faire des promesses ou des menaces qui portent un grand coup et qui ébranlent. Il s'ouvre et parle le premier pour, en découvrant les oppositions, les contradictions, les brigues et les cabales des ministres étrangers sur les propositions qu'il aura avancées, prendre ses mesures et avoir la réplique; et dans une autre rencontre, il parle le dernier, pour ne point parler en vain, pour être précis, pour connaître parfaitement les choses sur quoi il est permis de faire fond pour lui ou pour ses alliés, pour savoir ce qu'il doit demander et ce qu'il peut obtenir. Il sait parler en termes clairs et formels; il sait encore mieux parler ambigument, d'une manière enveloppée, user de tours ou de mots équivoques, qu'il peut faire valoir ou diminuer dans les occasions, et selon ses intérêts. [...] Toutes ses vues, toutes ses maximes, tous les raffinements de sa politique tendent à une seule

fin, qui est de n'être point trompé, et de tromper les autres. » [Du Souverain ou de la République 12 (IV)]

L'agrégation des qualités annihile, à travers une écriture qui se redouble constamment (par épanorthose, balancement...), la figure même du ministre et disqualifie par avance, puisque cette remarque est en amont, le portrait idéal du roi, figure absolue du plénipotentiaire.

En effet, la maîtrise de l'équivoque, apparemment nécessaire, voire consubstantielle à l'homme politique, et derrière lui, à tout courtisan, « Toutes ses vues, toutes ses maximes, tous les raffinements de sa politique tendent à une seule fin, qui est de n'être point trompé, et de tromper les autres. », dessine la part trouble de la politique, qui prend en compte la réalité vicieuse et en acte de l'homme : le moraliste ne le pose nullement comme un être potentiellement vertueux<sup>47</sup>, suivant en cela la doctrine pessimiste janséniste que partageait La Bruyère avec le petit Cénacle, que composaient quelques grands noms dont Bossuet, Fénelon, Fleury<sup>48</sup>. L'équivoque est donc une réalité politique et pragmatique, on ne gouverne pas vertueusement des hommes vicieux mais on (se) joue de leur égoïsme pour les faire agir, selon une ruse pré-hégélienne de l'histoire.

Ainsi la figure royale va-t-elle être évoquée équivoquement dans toute l'œuvre, puisqu'elle procède d'un montage très précis par métonymie successive : le chapitre Du Souverain ou de la République qui traite donc du Roi, et à travers lui de Louis XIV, procède d'un art de l'accumulation progressive des attaques contre son pouvoir, agrégées dans les chapitres précédents. « De la Ville » critique la stupidité et la mollesse des urbains et derrière eux, des Parisiens, dont Narcisse<sup>49</sup> est la figure archétypale de l'efféminé au comportement sexuel équivoque : femme dans le corps d'un homme, métonymie des vices des Parisiens, qui comme lui, singe la Cour<sup>50</sup> ; le chapitre suivant aggrave cette critique en s'attaquant à la cour, dont la singerie et l'imitation est la caractéristique comme l'écrit La Fontaine dans les

---

47 De la société 47 (I) « Je suppose qu'il n'y ait que deux hommes sur la terre, qui la possèdent seuls, et qui la partagent toute entre eux deux: je suis persuadé qu'il leur naîtra bientôt quelque sujet de rupture, quand ce ne serait que pour les limites. », De l'Homme 50 (IV) « Les enfants sont hautains, dédaigneux, colères, envieux, curieux, intéressés, paresseux, volages, timides, intempérants, menteurs, dissimulés; ils rient et pleurent facilement; ils ont des joies immodérées et des afflictions amères sur de très petits sujets; ils ne veulent point souffrir de mal, et aiment à en faire: ils sont déjà des hommes. »

48 Cf. l'ouvrage fondamentale sur cette question de F.X. Cuche, *Une pensée sociale catholique: Fleury, La Bruyère, Fénelon*, Paris, Le Cerf, 1991, p. 53 et passim.

49 De la Ville, 12 (I), c'est le premier personnage de ce chapitre en suivant la génétique du texte, pour plus de précisions sur son équivoque sexuel, voir notre article : « Une masculinité en crise à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », in, *Genre & histoire*, n°2 - Printemps 2008.

50 De la Ville, 15 (VIII), « Paris, pour l'ordinaire le singe de la cour, ne sait pas toujours la contrefaire ».

*Obsèques de la lionne*<sup>51</sup>, singe du Roi, mais avant de l'aborder, La Bruyère, passe par un état précis, métonymique de cette Cour, les Grands, monstrueux d'orgueil et de malignité, eux-mêmes singes du Roi. Cette rapide présentation de la composition de ces quelques chapitres montre le principe de spécularité à l'œuvre dans *Les Caractères*, un chapitre renvoyant toujours à un autre, celui sur le Roi se reflétant dans les précédents qui informent sa critique bien en amont, en la singularisant, en la creusant : de l'efféminé urbain, au courtisan, au Grand, au Roi. Spécularité tardienne d'un processus d'imitation sociale par réfraction<sup>52</sup>.

Ainsi la remarque 35 de ce chapitre est-elle travaillée par une certaine équivoque, si elle est prise indépendamment de son contexte immédiat ; mais elle devient tout à fait univoque lorsqu'elle est lue dans la continuité de l'œuvre, de la remarque 24 (IV), par exemple, qui, par une série de questions rhétoriques qui se démultiplie, creuse l'enflure vaine d'un pouvoir royal fondé sur une séparation du politique et du vertueux politique entendu comme protection de ses sujets :

« Que sert en effet au bien des peuples et à la douceur de leurs jours, que le prince place les bornes de son empire au delà des terres de ses ennemis, qu'il fasse de leurs souverainetés des provinces de son royaume; qu'il leur soit également supérieur par les sièges et par les batailles, et qu'ils ne soient devant lui en sûreté ni dans les plaines ni dans les plus forts bastions; que les nations s'appellent les unes les autres, se liguent ensemble pour se défendre et pour l'arrêter; qu'elles se liguent en vain, qu'il marche toujours et qu'il triomphe toujours; que leurs dernières espérances soient tombées par le raffermissement d'une santé qui donnera au monarque le plaisir de voir les princes ses petits-fils soutenir ou accroître ses destinées, se mettre en campagne, s'emparer de redoutables forteresses, et conquérir de nouveaux États... »

Ainsi la déclaration prescriptive de la figure royale idéale de la remarque 35 qui clôt ce chapitre, joue de l'équivoque discrète entre le décalage d'un devoir être et d'un état actuel du pouvoir :

« Que de dons du ciel ne faut-il pas pour bien régner! Une naissance auguste, un air d'empire et d'autorité, un visage qui remplisse la curiosité des peuples empressés de voir le prince, et qui conserve le respect dans le courtisan; une parfaite égalité d'humeur; un grand éloignement pour la raillerie piquante, ou assez de raison pour ne

---

51 « Je définis la cour un pays où les gens,/Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents,/Sont ce qu'il plaît au Prince, ou, s'ils ne peuvent l'être,/Tâchent au moins de le paraître :/Peuple caméléon, peuple singe du maître » VIII, 15.

52 Gabriel TARDE, *Les lois de l'imitation*, 1890.

se la permettre point; ne faire jamais ni menaces ni reproches; ne point céder à la colère, et être toujours obéi; l'esprit facile, insinuant; le cœur ouvert, sincère, et dont on croit voir le fond, et ainsi très propre à se faire des amis, des créatures et des alliés; être secret toutefois, profond et impénétrable dans ses motifs et dans ses projets; du sérieux et de la gravité dans le public; de la brièveté, jointe à beaucoup de justesse et de dignité, soit dans les réponses aux ambassadeurs des princes, soit dans les conseils [...] : ces admirables vertus me semblent refermées dans l'idée du souverain; il est vrai qu'il est rare de les voir réunies dans un même sujet: il faut que trop de choses concourent à la fois, l'esprit, le cœur, les dehors, le tempérament; et il me paraît qu'un monarque qui les rassemble toutes en sa personne est bien digne du nom de Grand. » [35 (I)]

On comprend par cette apodose cinglante et le jeu sylleptique sur « Grand », rappelant ironiquement ce qu'ils sont<sup>53</sup> et ce que le Roi ne doit pas être, que le texte est à lire équivoquement, à double sens, louange du Roi Louis XIV, à première vue, disqualification implicite par la multiplication impossible des qualités confinant à l'adynaton.

Ainsi l'équivoque permet à La Bruyère d'échapper à la censure royale, tout en le critiquant pour un lecteur attentif au travail stylistique d'univocité du sens construit tout au long de l'œuvre.

Finalement, l'emploi de l'équivoque dans *Les Caractères* est plus abscons qu'initialement perçu par un lecteur qui aurait privilégié le choix d'un trajet aléatoire des remarques, et elle se retrouve dans toutes les strates de l'œuvre par des jeux de mots à première lecture paradoxaux :

« Combien d'art pour rentrer dans la nature! combien de temps, de règles, d'attention et de travail pour danser avec la même liberté et la même grâce que l'on sait marcher; pour chanter comme on parle; parler et s'exprimer comme l'on pense; jeter autant de force, de vivacité, de passion et de persuasion dans un discours étudié et que l'on prononce dans le public, qu'on en a quelquefois naturellement et sans préparation dans les entretiens les plus familiers! » [Des Jugements 34 (VII)]

---

53 Des Grands, 19 (I) « Les grands croient être seuls parfaits, n'admettent qu'à peine dans les autres hommes la droiture d'esprit, l'habileté, la délicatesse, et s'emparent de ces riches talents comme de choses dues à leur naissance. C'est cependant en eux une erreur grossière de se nourrir de si fausses préventions: ce qu'il y a jamais eu de mieux pensé, de mieux dit, de mieux écrit, et peut-être d'une conduite plus délicate, ne nous est pas toujours venu de leur fonds. Ils ont de grands domaines, et une longue suite d'ancêtres: cela ne leur peut être contesté. »

L'équivoque sur art/nature permet de retourner le paradoxe initial : la nature n'est pas une donnée brute, agreste, mais construite sociologiquement par une élite lettrée selon les critères cartésiens de clarté, distinction, et de beau. C'est en fait un changement de point de vue qu'instaure La Bruyère, un même fait pouvant être interprété de deux manières différentes : « La même chose souvent est, dans la bouche d'un homme d'esprit, une naïveté ou un bon mot, et dans celle d'un sot, une sottise. » [Des Jugements 50 (VIII)]. La réduction de l'équivoque ou plutôt sa désambiguïsation passe par le fait de reconnaître un sens univoque et une grille de lecture anamorphotique le plus souvent, jouant sur les mots, en une vaste syllepse : « Aux enfants tout paraît grand, les cours, les jardins, les édifices, les meubles, les hommes, les animaux; aux hommes les choses du monde paraissent ainsi, et j'ose dire par la même raison, parce qu'ils sont petits. » [De l'Homme 56 (IV)], ou en antanaclase sur le substantif « peuple » (état social/ « par opposition à ceux qui sont nobles, riches, ou éclairés<sup>54</sup>) : « ...Ces hommes si grands ou par leur naissance, ou par leur faveur, ou par leurs dignités, ces têtes si fortes et si habiles, ces femmes si polies et si spirituelles, tous méprisent le peuple, et ils sont peuple. » [Des Grands « 53 (VI)]

Cet effort de désambiguïsation constante dans l'œuvre pour vaincre l'hydre de l'équivoque qui ruine la stabilité du monde s'attaque à toute duplicité humaine fondée sur les jeux de langage, de tous les langages : aussi bien oraux, écrits, que comportementaux. L'équivocité des gens du Monde est lisible par celui qui sait être attentif aux signes, celui qui sait les lire, les voir, comme le conseille l'oracle d'Esculape, *figura* de La Bruyère dans *Les Caractères*, à la parole non pas trouble et équivoque mais totalement univoque, ce qui renverse le Monde du côté du bifide, et l'oraculaire du côté de la clarté : « Ma vue s'affaiblit, dit Irène. - Prenez des lunettes, dit Esculape » [De l'homme, 35, (VIII)]. Ces lunettes sont l'œuvre entière qui redressent pour les aveugles, « Les vues courtes, je veux dire les esprits bornés et resserrés dans leur petite sphère » [Du Mérite personnel , 34 (V)], La Bruyère est celui qui sait voir « Je vous dis ; moi, que j'y vois clair, et que j'y comprends tout » [De la Cour, 86 (V)] et qui redresse l'anamorphose du Monde pour la rendre univoque par le point de vue de Dieu, selon l'image optique célèbre de Bossuet :

« Quand je considère en moi-même la disposition des choses humaines, confuse, inégale, irrégulière, je la compare souvent à certains tableaux, que l'on montre assez ordinairement dans les bibliothèques des curieux comme un jeu de la perspective. La première vue ne vous montre que des traits informes et un mélange confus de couleurs, qui semble être ou l'essai de quelque apprenti, ou le jeu de quelque enfant, plutôt que l'ouvrage d'une main savante. Mais aussitôt que celui qui sait le secret vous les fait regarder par un certain endroit, aussitôt, toutes les lignes inégales venant

---

54 Article Peuple, Furetière.

à se ramasser d'une certaine façon dans votre vue, toute la confusion se démêle, et vous voyez paraître un visage avec ses linéaments et ses proportions, où il n' y avait auparavant aucune apparence de forme humaine. C'est, ce me semble, Messieurs, une image assez naturelle du monde, de sa confusion apparente et de sa justesse cachée, que nous ne pouvons jamais remarquer qu'en le regardant par un certain point que la foi en Jésus-Christ nous découvre »<sup>55</sup> [*Sermon sur la Providence* prononcé le vendredi 10 mars 1662 à la chapelle du Louvre.]

---

<sup>55</sup> In *Sermons*, Folio, pp. 114-115.

## Bibliographie

Textes du XVII<sup>ème</sup> siècle:

*La Bible*, traduction de Sacy, Bouquins, Laffont, Paris, 1990.

ARNAULD, A. et NICOLE, P. (1660, 1683). *La logique ou l'art de penser*. Introduction de L. Marin, Paris [rééd. Paris, Flammarion, 1970].

BOILEAU. *Œuvres complètes*. Pléiade, 1979.

DESCARTES. *Œuvres et lettres*. Pléiade, 1953.

FURETIÈRE. *Essais d'un dictionnaire universel [...]*. Amsterdam, 1684.

*Moralistes du XVII<sup>ème</sup> siècle, de Pibrac à Dufresny*, Bouquins, Robert Laffont, 1992, Paris.

IRSON, Claude. (1656). *Nouvelle Méthode pour apprendre facilement les principes et la pureté de la langue française*, Paris, Pierre Baudouin [rééd. 1973, Genève, Slatkine reprints].

LA BRUYERE. *Les Caractères*, Bury E. (éd.), Livre de Poche, Paris, 1995.

MACÉ, Jean (1651). *Méthode universelle pour apprendre facilement les langues, pour parler purement et écrire nettement en français, recueillie par le sieur Du Tertre*, Paris.

VAUGELAS, Claude. Favre de (1647). *Remarques sur la Langue Française*, Paris, A. Courbé et V<sup>ve</sup> Camusat [rééd. Champ libre, 1981].

Ouvrages critiques:

Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques, 33, 2004, Stratégies de l'équivoque.

CAVILLE, Jean-Pierre. « Histoires d'équivoques », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 33 | 2004, [En ligne], mis en ligne le 05 septembre 2008. URL : <http://ccrh.revues.org/index254.html>. Consulté le 19 juin 2009.

BOILLET Danielle et GODARD Alain (éd.) (1999). *Figures à l'italienne. Métaphores équivoques et pointes*. Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

CORGNET, Cédric. « Une masculinité en crise à la fin du XVII<sup>ème</sup> siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère ». In : *Genre & histoire*, n°2 - Printemps 2008.

COSTENTIN, Catherine (2005). « Un corpus propice à la problématisation de la polysémie : les *Maximes* de La Rochefoucauld », p. 415-437. In : *La Polysémie*, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne (PUPS),

KIRSCH, Doris (1977). *La Bruyère ou Le Style cruel*. Montréal, P.U.M.,

MAGENDIE, Maurice, (1993). *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France au XVII<sup>e</sup> siècle, de 1600 à 1660*, Genève : Slatkine reprints.

MESCHONNIC, Henri (1997). *De la langue française. Essai sur une clarté obscure*, Edition revue et augmentée, Pluriel, plus particulièrement « La clarté comme confusion des concepts », p. 231-248.



ROBERT L. Trammell and Marie-Geneviève Garcia, "Structural Ambiguity in French", in *The French Review*, Vol. 48, No. 1 (Oct., 1974), pp. 30-39.

VAN DELFT, Louis, « Clarté et Cartésianisme de La Bruyère », in *The French Review*, Vol. 44, No. 2. (Déc., 1970), pp. 281-290.

# A SEDUÇÃO LIBERTINA COMO ARTE DO EQUÍVOCO EM CRÉBILLON E LACLOS

ANA ALEXANDRA SEABRA DE CARVALHO

FCHS e CELL<sup>1</sup>

Universidade do Algarve

aacarva@ualg.pt

## Resumo

De entre toda a literatura que encena a libertinagem, de Ovídio aos nossos dias, Claude Crébillon e Laclos terão sido daqueles que mais argutamente trataram a questão da linguagem equívoca de Eros. No universo fechado e policiado em que circulam as suas personagens, *feira de vaidades* tão requintada como cruel, o duplo sentido das palavras, não detectado a tempo ou mal interpretado, pode conduzir a uma *mise à mort*, mesmo quando apenas moral e social, da incauta vítima. Cerimonial estratégico, a sedução é aqui uma relação dual e agonística que visa a derrota/conquista do objecto do desejo, por vezes de forma violenta, empregando o sedutor todas as armas à sua disposição. Discurso essencialmente estratégico, a sedução utiliza um código linguístico e retórico que dissimula as reais intenções do libertino sob a máscara do discurso amoroso.

## Abstract

Considering all literary texts about libertinage, from Ovid to nowadays, Claude Crébillon and Laclos are surely amongst those who treated with more wit the issue of Eros' ambiguous language. Within the closed and policed universe where their characters circulate, a vanity fair as refined as cruel, words' double meaning, when not detected in time or when misinterpreted, can lead the incautious victim to a *mise à mort*, even when it is merely a moral and social death. As a strategic ceremonial, seduction appears as a dual and agonistic relation with the purpose to defeat/ to conquer the object of desire, sometimes in a violent way, and the seducer uses all means at hand. As an essentially strategic discourse, seduction makes use of a linguistic and rhetorical code that conceals libertine's real intentions under the mask of the language of love.

**Palavras-chave:** Sedução libertina, Equívoco, Crébillon, Laclos

**Keywords:** Libertine Seduction, Equivocation, Crébillon, Laclos

---

<sup>1</sup> Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve – Linha de Investigação intitulada *Estudos Literários e Comparados – Tarefa 1: “Identidades e Diferenças Europeias e Extra-Europeias no Plano Literário e Cultural”*.

De acordo com a etimologia, *seduzir* significa “desviar do seu caminho”, da sua verdade, o sentido das palavras proferidas. Se, como diz o poeta David Mourão-Ferreira, *a sedução escreve torto por linhas direitas* (1993: VI) e se, de acordo com Francesco Alberoni (1991: 99), *o grande sedutor fala às suas vítimas do sexo feminino como se fosse uma outra mulher*, então poder-se-á colocar o *equivoco* no centro da retórica da sedução, cujo objectivo é o de contribuir decisivamente para o processo de encantamento que leve à rendição do objecto de desejo, mesmo quando a vítima se tenta iludir a si própria, fingindo não perceber o engano. De entre toda a literatura que encena a libertinagem, de Ovídio aos nossos dias, Claude Crébillon e Laclos terão sido daqueles que mais argutamente trataram a questão da linguagem equívoca de Eros. No universo fechado e policiado em que circulam as suas personagens, *feira de vaidades* tão requintada como cruel, o duplo sentido das palavras, não detectado a tempo ou mal interpretado, pode conduzir a uma *mise à mort*, mesmo quando apenas moral e social, da incauta vítima. Cerimonial estratégico, a sedução é aqui uma relação dual e agonística que visa a derrota/conquista do objecto do desejo, por vezes de forma violenta, empregando o sedutor todas as armas à sua disposição: razão, emoções, sentimentos, sensualidade, linguagem (tanto verbal como corporal, mas também a simbólica do espaço e dos objectos). Discurso essencialmente estratégico, a sedução utiliza um código linguístico-retórico que dissimula as reais intenções do libertino sob a máscara do discurso amoroso, aparentemente decantando e sublimando o desejo, como procuraremos demonstrar a partir da análise do funcionamento da tática do *equivoco* no *corpus* crébilloniano e nas *Liaisons dangereuses*.

O romance de Choderlos de Laclos (1741-1803), *Les Liaisons dangereuses* (1782), será certamente bem mais conhecido do que os de Crébillon, mas estes constituem uma das suas principais fontes, como demonstrou Laurent Versini no seu aturado estudo intitulado *Laclos et la tradition* (Versini, 1968), razão pela qual nos iremos aqui deter mais demoradamente no *corpus* crébilloniano. Por outro lado, as questões que nos interessam, encontrando-se, em Crébillon, dispersas ao longo de um conjunto de cerca de onze obras, surgem, em Laclos, essencialmente concentradas no par libertino constituído pela Marquesa de Merteuil e pelo Visconde de Valmont e nas perigosas relações que estes entretencem com as personagens que fazem gravitar à sua volta, sobretudo os jovens apaixonados Cécile de Volanges e o Cavaleiro Danceny, assim como a devota Presidente de Tourvel. É como se Laclos tivesse decantado a obra do seu predecessor (entre outras fontes) e dela tivesse extraído os elementos essenciais para a criação tanto do seu par infernal, como dos jovens ingénuos, ou ainda da avisada mas sensível devota.

Toda a obra de Claude Crébillon (1707-1777) gravita em torno da temática amorosa. Como se pode ler no prefácio dos *Égarements*: “l’amour seul préside ici” (Crébillon, 2000a: 72). Com efeito, o autor apresenta-nos uma constante análise dos meandros secretos do sentimento, do desejo e da vaidade que regulam as relações sociais do círculo mundano da aristocracia parisiense da época da Regência de Filipe de Orleães e do reinado de Luís XV. Tal como os mestres libertinos por si criados, Versac, Chester ou Alcibiade, entre outros (os quais todos somados irão dar Valmont), o romancista dedica-se “à la profonde connaissance [...] du cœur humain et au talent si particulier et si rare dont [l’] a doué la nature, d’en développer les replis les plus cachés” (Crébillon, 2002b: XV, 338).

Por outro lado, o contexto social particular que constitui o objecto único, tanto da análise moral do autor dos *Égarements* como da de Laclos, caracteriza-se pelo seu fechamento ao exterior, centrando-se exclusivamente em si próprio. A *bonne compagnie* é, portanto, um grupo *selectivo* (pelo nascimento) e *coeso* (pelos códigos comportamentais e linguísticos), seguindo a tradição do modelo das sociedades de corte.

No entanto, em relação ao passado, a degradação dos costumes eleva-se agora a um nível nunca visto, embora um verniz de decência cubra o excesso de libertinagem, verniz esse constituído pelo cerimonial protocolar do decoro e pela linguagem codificada, caracterizada pelo desvio cínico e decente entre a palavra e o sentimento, entre o discurso e as acções. Tanto o prestígio social como até a mera sobrevivência dependem agora do domínio do código linguístico do *jargon à la mode*, equívoco na sua essência. Este código é uma máscara, mas é sobretudo uma arma, quer de ataque quer de defesa. Dominá-lo significa dominar os outros; ser eficaz na persuasão permite exercitar o poder. Os melhores exemplos serão, de facto, Valmont e, sobretudo, Merteuil. Jogo de máscaras, a sedução esconde, portanto, a subjectividade para deixar transparecer apenas as capacidades intelectuais e retóricas para a representação dos vários tipos amorosos. Para brilhar e vencer neste círculo social, é preciso possuir “le bon ton”, ou seja, “le ton de la bonne compagnie”, o qual consiste, de acordo com o libertino dos *Égarements*, o Conde de Versac, “dans la noblesse et l’aisance des ridicules” (Crébillon, 2000a: 217-218), ou ainda:

Une négligence dans le maintien, qui, chez les femmes, aille jusques à l’indécence, et passe chez nous ce qu’on appelle aisance, et liberté. Tons et manières affectés, soit dans la vivacité, soit dans la langueur. L’esprit frivole et méchant, un discours entortillé, voilà ce qui, ou je me trompe fort, compose aujourd’hui le ton de la bonne compagnie. (Crébillon, 2000a: 218)

Contudo, também é esse jogo de máscaras que mantém coeso este microcosmo social e o preserva da destruição. No reino das aparências, a virtude não passa de quimera, de um

preconceito ridículo ou, de acordo com as conveniências, de uma máscara. Esta nova forma de civilidade, ao divorciar-se por completo da *honnêteté* seiscentista, proclama um hedonismo cada vez mais desregrado, mas também mais rebuscado. Como nos ensina Norbert Elias (Elias, 1985), a civilidade das sociedades aristocráticas é uma técnica complexa baseada no poder persuasivo da conversação e de um comportamento mundano conveniente, sobretudo no que respeita à galanteria. Tal facto implicou desde sempre o jogo “teatral” da construção de uma personagem pública que esconde o sujeito. Porém, no século XVIII, o *galant homme* brilhante transforma-se no *homme à bonnes fortunes*, no *petit-maître à la mode*, pretensioso, frívolo e ridículo, cujos talentos servem apenas para a gloriosa criação de uma bela reputação através da lista das suas conquistas amorosas, mais valorizadas em função do seu maior grau de dificuldade. Agora, a fama conquista-se, em geral, não pelos feitos das armas e da política nem pelos dotes intelectuais ou artísticos, mas pelos espectaculares sucessos na arte da galanteria, substituto do poder e única ocupação da aristocracia ociosa e fútil, como reconhece Nassès, outro dos mais afamados libertinos crébillonianos:

Je le vois dans le monde [...] ; qu'y cherchons-nous? L'amour? Non, sans doute. Nous voulons satisfaire notre vanité, faire sans cesse parler de nous, passer de femme en femme, pour n'en pas manquer une, courir après les conquêtes, même les plus méprisables: plus vains d'en avoir eu un certain nombre, que de n'en posséder qu'une digne de plaire; les chercher sans cesse, et ne les aimer jamais. (Crébillon, 2000b: 423)

Com efeito, releiam-se igualmente as célebres afirmações do Visconde de Valmont endereçadas à Marquesa de Merteuil (sua ex-amante, confidente e cúmplice) sobre os seus projectos de conquista/ vingança:

Conquérir est notre destin; il faut le suivre: peut-être au bout de la carrière nous rencontrerons-nous encore; car, soit dit sans vous fâcher, ma très belle Marquise, vous me suivez au moins d'un pas égal; et depuis que, nous séparant pour le bonheur du monde, nous prêchons la foi chacun de notre côté, il me semble que dans cette mission d'amour, vous avez fait plus de prosélytes que moi. [...] Dépositaire de tous les secrets de mon cœur, je vais vous confier le plus grand projet que j'aie jamais formé. Que me proposez-vous? de séduire une jeune fille qui n'a rien vu, ne connaît rien; qui, pour ainsi dire, me serait livrée sans défense; qu'un premier hommage ne manquera pas d'enivrer, et que la curiosité mènera peut-être plus vite que l'amour. Vingt autres peuvent y réussir comme moi. Il n'en est pas ainsi de l'entreprise qui m'occupe; son succès m'assure autant de gloire que de plaisir. L'amour qui prépare ma couronne, hésite lui-même entre le myrte et le laurier, ou plutôt il les réunira pour

honorer mon triomphe. Vous-même, ma belle amie, vous serez saisie d'un saint respect, et vous direz avec enthousiasme: "Voilà l'homme selon mon cœur."

Vous connaissez la Présidente de Tourvel, sa dévotion, son amour conjugal, ses principes austères. Voilà ce que j'attaque; voilà l'ennemi digne de moi; voilà le but où je prétends atteindre [...]. (Laclos, 1972: IV, 39-40)

De acordo com o libertino dos *Égarements*, Versac (Crébillon, 2000a), para agradar na boa sociedade é necessário, antes de mais, aperfeiçoar os ridículos em voga. Em primeiro lugar, deve cultivar-se a *singularidade*, como forma de se distinguir dos outros; depois, a capacidade de *mascarar* o carácter verdadeiro, construindo-se uma *persona* para os demais, ao mesmo tempo que é fundamental ser-se perspicaz na *penetração* das máscaras alheias. Estas lições foram totalmente aprendidas pelo par de libertinos laclosiano e mesmo superadas em mestria e crueldade. Releia-se a tal propósito, sobretudo, a célebre carta 81 redigida pela Marquesa de Merteuil ao Visconde de Valmont (Laclos, 1972: 218-230). Aliás, um dos aspectos de maior originalidade de Laclos face aos seus predecessores na análise da libertinagem é, justamente, a criação da libertina de saias, superior aos seus pares masculinos em inteligência e crueldade, mas também, e por força das circunstâncias da condição feminina do seu tempo, em astúcia e dissimulação do seu modo de pensar e do seu comportamento. Apenas Valmont, a sua alma-gémea, lhe conhece o verdadeiro rosto sob a máscara, o que não impede que a vaidade, o orgulho e o desejo de poder de ambos contribua, no final, para a sua perda comum, quando entram em guerra aberta.

A sociedade acima descrita cria, então, um *sistema do prazer* (ou, como dizem as personagens crébillonianas, do *goût*) que se funda nos sentidos e/ou no desejo de poder e estabelece a convenção do código protocolar do decoro como forma de, por um lado, velar a libertinagem, e, por outro, de preservar este microcosmo social da queda no desregramento absoluto. A corrupção sentimental e comportamental impõe um ritmo célere, próprio da inconstância. A tese reinante (mesmo quando denegada) é, justamente, a da defesa da inconstância e, por consequência, do ridículo da fidelidade, da virtude e da paixão, vistas como casos raros ou preconceitos arcaicos.

O impulso sensual cede, no entanto, muitas vezes lugar a uma prática social "obrigatória" como estratégia de afirmação pessoal e de poder: trata-se do império da *vaidade*, sentimento que move sobretudo os libertinos mais cínicos e ávidos de fama, refinados estrategas e teorizadores da "ciência das mulheres", brilhantes retóricos manipuladores do decente jargão mundano. Este *jargon à la mode* é uma linguagem excessivamente conotativa, ambígua e equívoca, puro verniz de decência herdado da Preciosidade. Contudo, pelo seu carácter abstracto, tal linguagem permite, paradoxalmente, a implementação do sistema do compromisso equívoco, ou seja, a idealização amorosa

deve ler-se antes como sensualidade do desejo (ou desejo de poder) e, assim, quanto mais dissolutos se tornam os costumes, mais delicado surge o discurso galante. É bem verdade que a Idade Média inventara o amor cortês e a sua refinada expressão retórico-poética. O século XVIII francês, porém, herdeiro dos jogos galantes das sociedades aristocráticas renascentista e seiscentista, inventa o *goût*, mero simulacro do verdadeiro sentimento amoroso:

Nassès soupira de se voir interrompu, poursuivit Amanzei; ce n'était pas qu'il fût amoureux, mais il avait cette impatience, cette ardeur qui sans être amour, produit en nous des mouvements qui lui ressemblent, et que les femmes regardent toujours comme les symptômes d'une vraie passion, soit qu'elles sentent combien il leur est nécessaire avec nous de paraître s'y tromper, ou qu'en effet, elles ne connaissent rien de mieux. (Crébillon, 2000b: 412)

Tanto a galanteria mundana como a libertinagem mais cruel são, assim, alimentadas por diversas motivações: a busca do prazer pelo prazer, de forma mais ou menos reflectida e voluntária; uma obrigação deste microcosmo social; o escape ao tédio provocado pela ociosidade mundana; o projecto de poder dos libertinos lúcidos e dominadores, precursores do par Merteuil-Valmont.

O desregramento conduz ao vício, que é condenado mas também tolerado. Segundo Jacques Rustin, “l'assentiment au vice dans la première partie du XVIIIe siècle s'affirme comme une preuve d'honnêteté et de lucidité raisonnée, comme le refus des masques honteux du siècle précédent” (Rustin, 1979: 76). O vício torna até as mulheres libertinas mais “desejáveis”, uma vez que a sua conquista fácil engrandece a vaidade masculina, ao contribuir decisivamente para o rápido aumento do catálogo-currículo: “on le condamne [...], mais on le tolère; le vice ne paraît ce qu'il est que dans celles qui ne sont point faites pour inspirer des désirs, et le plus grand agrément peut-être des femmes d'aujourd'hui, est cet air indécent qui annonce qu'on en peut facilement triompher” (Crébillon, 2000b: 424). Os antigos valores da cortesia, revistos depois pela metafísica neoplatónica e preciosa, mantêm-se apenas como simples formas rituais e linguísticas; o império feminino é pura quimera. Na realidade, o domínio masculino retoma os seus direitos, tratando a mulher como mero objecto de uso e troca, embora com a maior civilidade no discurso e nas maneiras. A Marquesa de Merteuil decide vingar-se desta situação, invertendo os papéis. Contudo, ela própria utiliza egoisticamente as outras mulheres a seu bel-prazer.

Como se processa, em geral, “une affaire en règle” (Crébillon, 2000c: 547)? Como vimos, o jogo galante obedece, com rigor, aos imperativos do decoro e utiliza equivocadamente o código linguístico herdado da Preciosidade, desviando-o do seu sentido

idealista (que se mantém, no entanto, para as almas ternas, apaixonadas, sinceras e/ou inocentes). Verdadeiro ou falso, o sentimento amoroso expressa-se pelos mesmos termos, o que gera o equívoco: *amour* passa a significar *goût*, *cœur*, *sens*; *sentiment*, *désir*, *bonheur*, *plaisir physique*. Só os iniciados no código podem decifrar a mensagem velada. Por outro lado, os papéis obedecem a uma imposição rígida: o homem *ataca*, a mulher *resiste*, embora esteja convencionada a *derrota obrigatória* desta e a conseqüente *glória* do conquistador (o mérito feminino consiste em resistir até à exaustão à força masculina, física ou retórica). Conhecendo-se o resultado do jogo por antecipação, todo o interesse deste é canalizado para o *modo* como ele se processa. Contudo, também aqui o protocolo é rígido e complexo. A sedução desenrola-se numa justa verbal civilizada e delicada nas formas, mas por vezes bem violenta nas agressões humilhantes subliminares motivadas pelo desprezo. A *conversation* (ou *entretien*) ganha, neste contexto, o significado de união dos corpos, ressaltando o contraste abissal entre a palavra e a acção:

Reine des cœurs, dit-il à Fatmé, en minaudant, vous êtes aujourd'hui plus belle que les Êtres heureux destinés au service de Brama. Vous élevez mon âme à une extase qui a quelque chose de céleste, et que je voudrais bien vous voir partager. Fatmé, d'un air languissant, lui répondit sur le même ton, et le Bramine n'en changeant point, il s'établit entre eux une *conversation* fort tendre, mais où l'amour parlait une langue bien étrangère, et en apparence, bien peu faite pour lui. Sans leurs *actions*, je doute que j'eusse jamais compris leurs *discours*. (Crébillon, 2000b: 304; itálicos nossos)

Este tipo de “conversação” é precedido de uma fase introdutória, na qual ambos os parceiros procuram estabelecer o contacto e assegurar-se do acordo mútuo através de negociações preliminares. Aceitas as condições e combinados local e data, dá-se início à partida. Durante o *entretien* propriamente dito, a mulher começa por conceder pequenos favores esquivos até chegar a tão esperada *declaração* do sentimento recíproco, primeiro ele e depois ela. Esta declaração é, como sabemos, de pura convenção mas obrigatória. O homem sabe-se vencedor desde o início; porém, não domina sempre em absoluto as réplicas e evasivas da parceira. Esta, por seu lado, sabe que as regras lhe conferem uma derrota decente, mas nem sempre consegue evitar ser humilhada. A subtilidade e o carácter equívoco da galanteria permitem diferentes graus de civilidade e de mestria, bem como obstáculos inesperados ou uma vingança não prevista.

O processo desencadeado tem, no entanto, uma segunda etapa obrigatória: a declaração do amor, tendo sido acompanhada de pequenos favores, deve ser confirmada com *a(s) prova(s)* adequadas. Esta vitória masculina depende, não da intensidade passional, mas do domínio retórico; a derrota feminina é, paradoxalmente, também retórica,



pois ela deve fingir-se perdedora da justa verbal (convencida pelas razões do parceiro) quando, pelo contrário, desejava ela própria esse fim. Na maioria dos casos, a força persuasiva dos argumentos masculinos e a consequente fraqueza dos femininos fazem parte da convenção retórica. (Exceptuam-se os cenários de humilhação vingativa – desmascarar a hipocrisia excessiva – e os de sedução libertina de uma mulher sinceramente apaixonada e/ou virtuosa.)

Depois de conquistada, a mulher continua a jogar no campo da decência e do mérito, recorrendo à encenação da vergonha, dos remorsos, da culpa e do ultraje: fúria, lágrimas, suspiros, abatimento, etc. aproveitados pelo sedutor falsamente arrependido para se fazer *perdoar*. As (sucessivas) provas de *amor* anunciam, porém, o fim da ligação. O falso sentimento (frequentemente o falso desejo) esmorece num ápice, e sobrevêm então as querelas, as reconciliações, as acusações renovadas de infidelidade e, por último, o ressentimento e o desprezo (tudo no espaço de breves dias<sup>2</sup> apenas para manter a aparência de uma ligação amorosa).

O meio para atingir o fim pretendido é, como dissemos, o jargão mundano artificioso, mero idealismo linguístico que esconde a licenciosidade de forma a torná-la mais elegante e delicada. Esta linguagem velada do pudor aparente respeita a decência imposta pelas regras do jogo social, preservando o grupo da exposição à anarquia voluptuosa, como refere Philip Stewart: “Le mot *signifie* une intention, un désir, et demande une réciprocité; mais ce signifié est complètement détaché de la tradition révérencieuse à laquelle le signifiant est emprunté. C’est en cela que consiste essentiellement le jargon amoureux” (Stewart, 1973: 102). No entanto, a duplicidade da linguagem amorosa corresponde mesmo a uma degradação moral e do sistema terno/ precioso do século anterior. O novo papel feminino de cumplicidade no jogo galante implica, na realidade, o regresso do império da sedução masculina, como vimos. A galanteria banaliza-se, mas também aqui a lei social é intransigente: o jogo deve continuar em permanência, independentemente da real vontade dos participantes. O jogo do desejo transforma-se em mero desejo do jogo para satisfazer a vaidade de cada um perante os outros (e não como busca do prazer). Neste caso, assistimos a uma dupla máscara: o que se esconde não é o desejo, mas a sua inexistência, ou seja, simula-se a atracção, usando-se o código da galanteria. Jogo cerebral, ele satisfaz a vaidade do libertino e da coquete. Outras vezes, à tirania do jogo associa-se a imposição de parceiros. Esta obrigação conduz mesmo ao “*dégoût du goût*” (cf. Némée “*désabusée de l’amour*” por Thrazylle e “*dégoûtée du goût*” por Alcibiade – Crébillon, 2002b: CXXXVI, 715).

O calculismo do discurso de sedução processa-se através de operações estratégicas e táticas apoiadas no domínio da retórica argumentativa e sofisticada, assim como no valor

---

<sup>2</sup> No caso de uma galanteria civilizada; os libertinos mais cínicos preferem frequentemente uma ligação *sans lendemain* apenas para aumentarem a sua lista.

conotativo e fortemente equívoco do código galante, desempenhando o homem o papel atacante e a mulher o defensivo (mesmo quando esta tem de atacar veladamente, como Madame de Lursay face à inexperiência do jovem Meilcour – Crébillon, 2000a). Dominando as regras, mas sujeitos ao aleatório (o *momento*, as circunstâncias concretas do encontro, a disponibilidade, a estratégia do outro), ambos querem ganhar. E, com efeito, numa ligação galante polida e cortês, ambos vencem: o homem conquista uma suposta vítima, que, no fundo e de mútuo acordo, desejava igualmente esse desenlace.

Contudo, quando entra em cena um libertino cínico, dominador e vingador, o jogo torna-se perigoso. Se a parceira aceitou jogar segundo as regras da galanteria, ela pode muito bem acabar humilhada e desmascarada, derrotada com as suas próprias armas (inúmeros exemplos em Crébillon: Zulica, Luscinde, Mme de Rindsey, Célie, Théognis, Praxidice, Thrazyclée, etc.. Nas *Liaisons*, curiosamente, vemos o libertino Prévan conquistado, desmascarado e humilhado por Madame de Merteuil). No caso dos libertinos crébillonianos (Nassès, Mazulhim, Clitandre, Chester, Clerval e Alcibiade), eles têm um projecto de vingança sobre o vício hipócrita e, assim, simulam respeitar as regras galantes, mas derrotam efectivamente as suas vítimas, manipulando-as para que sejam elas os agentes da sua própria humilhação. Nos projectos de sedução de uma mulher virtuosa e apaixonada, os libertinos simulam o sentimento amoroso, enganando a vítima, que se deixa iludir pela sincera intensidade dos seus próprios sentimentos, sendo, em seguida, abandonada e exposta à publicidade (por exemplo: a Duquesa de Suffolck por Chester [Crébillon, 2001a], Aspasia e Diotime por Alcibiade [Crébillon, 2002b], a Presidente de Tourvel por Valmont – e/ou Merteuil, nas *Liaisons*). Verdadeiros mestres da retórica da sedução (estratégias argumentativo-persuasivas e *elocutio*<sup>3</sup>), estes libertinos são ainda, não o esqueçamos nunca, brilhantes actores (ou actriz, no caso de Merteuil) na representação de todos os sintomas da paixão: o arrebatamento, a perturbação, o ciúme, o desespero, as múltiplas expressões do olhar, dos suspiros, das lágrimas, dos batimentos cardíacos, etc.

Existem, no entanto, outros motivos para se aceitar participar neste jogo social e sentimental/ sensual tão perigoso: a curiosidade dos inexperientes nas coisas do amor, tanto os devotos como os jovens, que acabam por ceder à tentação (a par dos devotos Almaïde e Moclès do *Sopha*, encontramos a curiosidade dos jovens crébillonianos Tanzaï, Néadarné, Meilcour, etc., ou de Cécile de Volanges e Danceny); para fugir ao tédio da ociosidade, uma vez que a sedução é vista como distracção e entretenimento (mais ou menos vicioso e desregrado); os libertinos como Versac, Chester, Alcibiade, Valmont ou Merteuil jogam ainda com as suas vítimas a um nível mais elevado, isto é, pelo “amor do

---

<sup>3</sup> No âmbito dos tropos e figuras mais significativos na linguagem da sedução encontramos, naturalmente, a abstracção, o equívoco, o eufemismo, o circunlóquio, a dissimulação, a alusão subtil, a lítotes, a denegação, etc. (cf. Fort: 1978).

conhecimento”, erigindo a libertinagem em “ciência do desejo”. Neste sentido, e de acordo com o espírito do tempo, algumas “verdades científicas” parecem impor-se. Por um lado, o amor-paixão, a fidelidade, a constância e a estima são tidos como puros mitos ou preconceitos ridículos. Diz, a este propósito, Philip Stewart:

Le XVII<sup>e</sup> siècle opinait que l’amour reposait sur le respect – c’est toute l’idée cornélienne – et que brusquer les égards qu’on devait à une femme était la façon la plus sûre de la perdre. Au XVIII<sup>e</sup> on croit tout le contraire, mais cela n’est pas toujours évident parce que le mot respect n’en subsiste pas moins. Mais il devient une pure affaire de formes [...]. Il faut certes être poli, mais en même temps il faut oser. (Stewart, 1973: 30)

Desejo e decência devem ser cuidadosamente doseados para fazer valer o *mérito* (a vaidade) da dama. O papel feminino consiste, como vimos, em fingir a resistência, mas, ao mesmo tempo, em deixar agir o sedutor, cada vez mais ousado, pois

il s’agit d’aider une femme, aux prises avec des “principes” auxquels elle ne tient pas tellement ou même pas du tout, à se résoudre, technique qui avait déjà un nom consacré dans le vocabulaire: le *coup d’autorité*. C’est, pour la femme, le meilleur des prétextes, parce qu’il ne l’oblige pas à s’en inventer d’autres: elle pourra se dire qu’elle s’est donnée par nécessité. (Stewart, 1973: 31)

Uma outra suposta verdade postula que o amor, a existir, mata o desejo e morre inexoravelmente com a satisfação deste, justificando-se, assim, a inconstância: “on voit combien on est loin de l’idéal précieux; la possession n’est pas vue comme le terme des longues épreuves d’‘amitié’ mais comme une fin légitime en soi qui se passe bien du reste. Le grand amour ne nourrit plus le plaisir mais le tue” (Stewart, 1973: 24). Por seu lado, “entretenido por o bisogno de se consumir [físicamente], o amor languidece na satisfação; a inconstância não é um sacrifício mas uma lei inelutável” (Stewart, 1973: 41). Por estas razões, a sedução deve dirigir-se, não ao sentimento, mas à vaidade através de diversas táticas de simulação e de dissimulação. Assim, por um lado, deve simular-se o amor mais terno e apaixonado, a virtude (criando obstáculos imaginários, como a indiferença, a recusa ou a ofensa), o ciúme, etc. Por outro, é forçoso dissimular-se o império do *moment*, onde a máquina sensual vence os preconceitos, os sentimentos e os pensamentos. A vitória da “máquina” sobre o sentimento (cf. Crébillon, 2000c: 610) é uma ideia influenciada pela filosofia materialista do tempo:

L’habitude de considérer l’homme comme un membre de la hiérarchie animale, encouragée par Buffon surtout, ou même comme une simple machine – voire comme une plante – à la

façon de la Mettrie, fait soupçonner qu'aimer équivaut automatiquement à désirer. [...] C'est une chose d'affirmer que tout amour comporte un désir, c'en est une autre d'assurer que l'amour ne peut être que ce même désir. (Stewart, 1973: 38-39)

Todo e qualquer artifício deve, no entanto, ser muito bem camuflado sob um disfarce equívoco para garantir a conquista da “estima” dos outros, ou seja, para evitar o desprezo social mais flagrante. O mérito reside, por um lado, no domínio das frivolidades mundanas, pois “tout ce qui sort des règles du jeu fixées par la bonne société est ridicule: le petit-maître n'est donc pas ridicule du tout; au contraire, il est celui qui obéit rigoureusement aux règles. Les gens plus raisonnables le traitent de fat, mais sans pouvoir le bannir de leur société” (Stewart, 1973: 74). Por outro lado, o mérito social conquista-se pelo modo como o sedutor utiliza as suas capacidades retóricas para subjugar a sua vítima, fruto de um capricho ocasional ou de uma vingança projectada, ao mesmo tempo que penetra o seu segredo escondido sob a máscara. Os expoentes máximos nesta matéria são, naturalmente, Versac, Chester e Alcibiade – no *corpus* crébilloniano – e o par libertino das *Liaisons dangereuses*. No fundo, as personagens de Crébillon e de Laclos falam de amor como pretexto para se entregarem decentemente, ao prazer sensual e/ou intelectual. Nota a este propósito Philip Stewart:

Les mots créent une version des faits qui est pour ainsi dire indépendante: on cherche non ce qu'il faut faire mais comment tourner de façon acceptable ce qu'en tout cas on a déjà décidé. Alors tout devient possible. Casuistique, si l'on veut, mais ce ne sont même pas les intentions, connues de Dieu, qui justifient l'acte, c'est plutôt la forme plausible qu'on peut conférer à ses intentions pour ne pas déplaire à ses égaux. (Stewart, 1973: 151)

A libertinagem galante surge, assim, como uma arte (*techne*) que é preciso aprender e dominar para não causar perturbação no funcionamento normal do jogo da sedução, o qual exige participantes perfeitamente conscientes da ambiguidade das estratégias e da linguagem equívoca, sob o risco de saírem derrotados ou, no caso de mulheres demasiado ingénuas ou confiantes, de se tornarem vítimas da perfídia sedutora masculina. Tanto os libertinos crébillonianos como os de Laclos instauram, através do discurso, um império da liberdade e da vontade pessoal, transgredindo as leis fundadoras do seu círculo social. Esta “guerra de punhos de renda”, como chamou Denis de Rougemont à libertinagem galante (Rougemont, 1982), pressupõe que as relações entre os sexos se pautem por uma aparente delicadeza da inteligência e da linguagem, mas não deixando de ser extremamente violentas e até cruéis, pois o objectivo é, como dissemos, a derrota do adversário, impedindo-o a todo o momento de ganhar vantagem, e, no final, a sua humilhação em nome

da vaidade pessoal do libertino, colecionador de conquistas. Neste sentido, o prazer torna-se mais intelectual do que erótico, como confessa Alcibiade a Callicrate: “quelque follement que je paraisse aimer le plaisir, la gloire m’est mille fois plus précieuse [...], la vanité est mon faible” (Crébillon, 2002b: CIV, 621).

As estratégias retóricas equívocas e a ambiguidade linguística dão voz ao fingimento e constituem perigosas armadilhas para as potenciais vítimas que apostem na transparência dos signos, ou seja, na sinceridade do sentimento do libertino. A recusa por parte deste do mero desregramento sensual assenta no imperativo do domínio sobre si próprio e da total manipulação da vítima, jogando com os seus sentimentos, desejos e vontade, mas sem nunca se apaixonar (será este o problema de Valmont). Neste ponto, o libertino distingue-se do homem galante, hedonista e frívolo. Se o apaixonado deseja ser correspondido com um sentimento sincero, intenso, exclusivo e perene; se o galante deseja apenas ser correspondido na satisfação de uma imediata e passageira intensidade sensual; o libertino, por sua vez, deseja que a sua vítima se lhe entregue de corpo e alma, se transforme no objecto de satisfação da sua vaidade, apenas para a adicionar à sua lista, ao seu *curriculum vitae*. Aqui não há, bem entendido, nem sentimento amoroso, nem sequer desejo dos sentidos<sup>4</sup>. A sedução funciona como encantamento da vítima para melhor a humilhar, uma vez que à conquista se sucedem o abandono e o escândalo. Aventura *sans lendemain*, que contraria a expectativa da vítima apaixonada, a qual ansiava por uma relação amorosa eterna (cf. o projecto de Valmont em relação a Madame de Tourvel e os sentimentos desta quando já aceitou no seu íntimo a sua culpa, mas decide viver para fazer a felicidade de Valmont. O problema é que, no discurso do libertino, o termo “felicidade” significa não o supremo e perene enlevo da alma mas tão-só o prazer físico imediato).

Como a galanteria e a libertinagem se jogam predominantemente no plano discursivo, Crébillon concentra a sua observação analítica nas múltiplas tonalidades e combinatórias possíveis da linguagem da sedução, correspondentes às várias situações particulares e devidas aos diferentes graus da competência mundana de cada personagem, ao mesmo tempo performativa e hermenêutica. Os textos de Crébillon (re)criam as variantes das fases do processo de aprendizagem e de domínio do código mundano (sobretudo nos *Égarements*, em *Tanzai et Néadarné* e em *Ah quel conte!*, mas as narrativas retrospectivas da iniciação no “mundo” são constantes em toda a obra). Este código, como vimos, é um jogo de virtuosidade decorosa e linguística, como os iniciados na mundanidade e no amor acabarão por compreender, depois de terem ultrapassado os obstáculos das ambiguidades e equívocos hipócritas e enganadores.

---

<sup>4</sup> No *Sopha* encontramos o libertino Mazulhim, cuja impotência não o impede de ser considerado junto das mulheres como “o homem da moda” (Crébillon, 2000b).

Bernadette Fort (Fort, 1978) analisa em profundidade os recursos linguísticos e retóricos concorrentes ao estabelecimento do véu ambíguo da linguagem galante, o qual permite às personagens crébillonianas moverem-se impunemente na esfera do prazer do *amour-goût*, falando de ternura e sentimento. Note-se, aliás, que, através dos mesmos processos, Crébillon consegue manter, ao longo de todas as suas obras, uma posição crítica de não-comprometimento moral de fina ironia: o vício e a virtude não existem em estado puro; nenhum dos pólos é condenado ou defendido pela voz autoral, mas ambos são postos em causa nas suas ambiguidades e equívocos, deixando-se ao leitor o papel de juiz. Distanciamento irónico que ocorre tanto nos textos introdutórios como pela mediação e comentários, exigindo do leitor uma posição hermenêutica sempre activa, alerta e desconfiada, à qual é imputada toda a responsabilidade interpretativa. A crítica dos costumes serve-se, pois, dos mesmos instrumentos linguísticos e retóricos utilizados pelo objecto visado, o que indicia uma certa cumplicidade e a recusa do afrontamento.

Laclos também procura estabelecer uma posição de não-comprometimento no seu romance. O título completo deste é, lembre-se, *Les Liaisons dangereuses ou Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres par M. C.... de L...*, fazendo-se incidir com subtilidade a atenção do leitor no *perigo das ligações* (subentendido, amorosas) que se podem estabelecer no círculo mundano parisiense. Prossequindo a leitura das *Liaisons*, o leitor encontra *dois* (!) prefácios. Laclos apresenta, então, a recolha epistolar, supostamente autêntica, através do duplo olhar de duas instâncias enunciadoras: o editor, responsável pelo “AVERTISSEMENT” inicial, e o redactor, responsável pelo “PRÉFACE”. Do ponto de vista das convenções do romance epistolar, trata-se aqui de um jogo curioso com o leitor arguto. Este também conhece as regras e espera, sobretudo, a segunda instância prefacial, onde todo o protocolo do código é respeitado de acordo com a tradição<sup>5</sup>: descoberta ou posse casual dos manuscritos originais, aturado trabalho de correcção, selecção, organização dos mesmos, apagamento dos nomes dos epistológrafos, fornecimento, em notas, de informações imprescindíveis ao leitor, justificação da variedade dos estilos e da excessiva extensão de algumas cartas, mérito da obra e sua finalidade moral de exemplo *para todos* aliada ao prazer estético, antecipação das críticas negativas dos diversos tipos de público. Contudo, este pseudo redactor aproveita o espaço do prefácio para dar conta das suas discordâncias relativas às imposições do pseudo editor (também ele duplo da instância autoral, autoridade máxima e identificável com as significativas iniciais “M. C.... de L...”), o qual não abdica de dar igualmente a sua perspectiva por escrito. Afirma o pseudo editor ser sua convicção que a recolha apresentada mais não é que uma ficção, desmentindo, assim, os propósitos do

<sup>5</sup> Tal tradição foi também praticada e até parodiada por Claude Crébillon (cf. Crébillon, 1999a, 1999b, 2001a, 2002a e 2002b).

redactor: “Nous croyons devoir prévenir le Public que, malgré le titre de cet Ouvrage et ce qu’en dit le Rédacteur dans sa Préface, nous ne garantissons pas l’authenticité de ce Recueil, et que nous avons même de fortes raisons de penser que ce n’est qu’un Roman” (Laclos, 1972: 25). Após o choque deste *incipit*, seguem-se considerações de ordem moral que acusam o falso redactor de inverosimilhança por ter situado uma história tão aristocraticamente libertina numa época de triunfo dos novos valores morais e filosóficos da classe ascendente, a burguesia (Laclos, 1972: 25-26). Precedendo o prefácio do redactor, este gesto autoritário (autoral) coloca-o inequivocamente sob o signo do romanesco, da ficção da autenticidade, condicionando a liberdade de decisão hermenêutica do leitor.

Contudo, este será chamado a desempenhar um papel bastante activo, mais do que no tradicional romance epistolar, pois a posição moral do autor esconde-se nas subtilezas das entrelinhas e, sobretudo, da disposição das cartas. De facto, Laclos domina com enorme mestria os recursos estruturais do romance epistolar como forma de criar os efeitos de *suspense*, de fina ironia, de informação, etc. que orientam o seu leitor mais perspicaz na descoberta dos sentidos velados. O exemplo mais célebre é o da sequência das cartas 47 e 48. Esta última é endereçada à Presidente de Tourvel por Valmont e redigida, aparentemente, no tom do mais puro preciosismo do amor-paixão seiscentista. Contudo, a anterior, que a acompanha, é dirigida por Valmont à Marquesa de Merteuil e contextualiza o sentido literal da carta 48, explicitando cinicamente os seus vários destinatários: em primeiro lugar, a cortesã Émilie, que serviu de inspiração erótica e de “mesa” para a redacção da carta; depois, Madame de Merteuil, enquanto confidente-cúmplice; em seguida, o leitor, capaz, assim, de apreciar a mestria do libertino na manipulação da linguagem equívoca da paixão; por fim, a Presidente de Tourvel, que, não sabendo nem das circunstâncias da escrita nem da violação da privacidade da carta, é a única a lê-la à *letra*, o que contribui para o processo da sua sedução (Laclos, 1972: 134-138).

No final do romance, várias questões ficam a pairar no espírito do leitor, fruto da acima referida posição de não-comprometimento moral, equívoca também ela, da instância autoral. Por exemplo: o par libertino é enaltecido pela sua superior inteligência ou moralmente desprezível pelos seus actos? Qual dos dois domina? A Presidente de Tourvel é uma devota insípida, como lhe chama Merteuil, ou prenuncia a ideia de mulher ideal que os românticos irão enaltecer: jovem, bela, moral e religiosamente bem-formada, apaixonada, sensível e vivendo exclusivamente para assegurar a felicidade do objecto do seu amor? As vítimas estão completamente isentas de culpa na sua própria desgraça e/ou morte? Por que morre Valmont às mãos do inexperiente Danceny, que quer lavar a honra mas é igualmente culpado/ seduzido por Merteuil? Por que razão não morre a Marquesa? E, *last but not least*, terão os libertinos cedido ao ridículo, caindo nas armadilhas de Eros, não apenas do êxtase dos sentidos dos jogos eróticos sem consequência ou *lendemain*, mas também do amor

sentimental à *la Rousseau*? O destino final de Valmont e Merteuil exige uma leitura circular do romance, dado que, procurando bem, estas respostas podem ser encontradas nas entrelinhas das suas cartas desde o início. Pela mestria da sua estruturação clara e concisa, pela catástrofe final inscrita desde o início do texto, pelo domínio sóbrio dos códigos retórico-estilísticos, é toda a herança clássica, de Racine a Voltaire, que subjaz a este romance, numa perfeita decantação, a que se alia o espírito do estratega militar no modo como surge a ordenação das cartas e dos acontecimentos que elas provocam, conducentes, inexoravelmente, ao desenlace final.

Se os jogos galantes, onde ambos os parceiros dominam as regras e o protocolo fixados para o papel de cada um, predominam na obra de Crébillon, encontramos aí igualmente numerosas situações em que se colocam problemas de interpretação a algumas personagens, como são os casos das figuras femininas representantes do amor-paixão e confrontadas com a perfídia da libertinagem masculina na sua versão mais cruel. Temos, por exemplo, os pares Zéphís–Mazulhim (Crébillon, 2000b), Duquesa de Suffolk–Chester (Crébillon, 2001a), Duquesa de \*\*\*–Duque de \*\*\* (Crébillon, 2002a), Aspásie–Alcibiade e Diotime–Alcibiade (Crébillon, 2002b). A sedução libertina corresponde, como vimos, a um projecto de domínio de si próprio e da vítima – a mulher virtuosa, sincera, apaixonada e que crê nas palavras enganadoras do libertino, deixando-se conduzir, de forma irremediável, para a armadilha. A conquista e o escândalo fazem o mérito e a glória do sedutor e cobrem de desprezo a mulher seduzida, castigada por haver cedido. Valmont limita-se a seguir esta via. Contudo, tendo-se perdido pelo caminho, seduzido pelo objecto da sua sedução, será a Marquesa de Merteuil quem o trará de novo à via da lucidez libertina).

Existem, porém, na obra de Crébillon, mulheres que amam com sinceridade e, se se entregam, fazem-no por amor, como a Marquesa de M\*\*\*. Com efeito, esta monódia epistolar (Crébillon, 1999b) constitui uma análise minuciosa dos recônditos ambíguos e, por vezes, incoerentes do *amor-paixão*, desejando a depuração sentimental, ao mesmo tempo que é obrigado a coexistir com a generalizada corrupção moral e dos costumes, baseada no sistema hedonista e libertino. Ora, é justamente pelo enquadramento do *fol amour* no círculo mundano do *amour-goût* que Crébillon sugere uma perspectiva algo céptica quanto à possibilidade de triunfo de uma tal aventura amorosa. A heroína está já contaminada pelo espírito do seu tempo, embora o recuse. No entanto, apesar da paixão e do desejo (implícito mas combatido), ela permanece subjugada a uma concepção amorosa demasiado idealista e, por isso, ridícula aos olhos daqueles que a rodeiam (incluindo o marido e o amante). Deste modo, ela parece condenada, desde o início, ao sofrimento: amar e morrer de amor (ou melhor, de remorso e abatimento), uma vez que é incapaz de conciliar as três vertentes do sentimento, segundo Crébillon, isto é, o coração, o espírito e os sentidos. Se o consegue por momentos, a desconfiança, o ciúme, o afastamento e, sobretudo, o arrependimento do



seu crime minam qualquer possibilidade de ser feliz e tornam-se fatais. Madame de Tourvel apresenta traços em comum com esta personagem crébilloniana. Porém, trata-se de mulheres de épocas diferentes. A Marquesa é uma filha da Regência, enquanto a Presidente se encontra mais perto dos valores burgueses do final do século, marcado pelo sentimentalismo inspirado por Richardson e Rousseau.

Crébillon retoma, trinta e seis anos mais tarde, a análise da ambiguidade da paixão virtuosa e controlada, das suas máscaras defensivas ou ofensivas e das suas consequências, nas *Lettres de la Duchesse de \*\*\** (Crébillon, 2002a). A fórmula monofónica do romance epistolar permite a investigação dos processos que a paixão utiliza para se dissimular, ao mesmo tempo que provoca e conduz a acção do destinatário, presente apenas no e pelo discurso da epistológrafa. Porém, ao contrário da Marquesa do romance anterior, a Duquesa conserva a máscara da *amizade* até ao fim da ligação, pelo menos de um modo explícito, pois a confissão do amor só é feita dois anos mais tarde, na última carta do romance. Nesta carta final, no entanto, ela confessa a impossibilidade de um projecto a dois. A declaração do sentimento amoroso tem lugar apenas no momento da ruptura definitiva pela renúncia ao casamento, possível agora devido à sua viuvez recente, e à escrita. Esta decisão foi tomada após se ter convencido da diferença passional entre *goût* e *tendresse*. Mas, simultaneamente, recusa a felicidade que só o amor verdadeiro e sincero poderia oferecer. É possível que Crébillon, perto do fim da sua carreira literária, tenha querido reescrever à sua maneira o célebre romance de Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*. Porém, os tempos são outros, e o idealismo clássico soa a *vieille maxime d'opéra*.

O problema da interpretação da linguagem equívoca do jargão amoroso da *bonne compagnie* coloca-se, de modo diferente, num grupo de textos que põem em cena adolescentes ingénuos e inexperientes, os quais se iniciam nos jogos amorosos e mundanos (Crébillon, 1999c, 2000a e 2001b). Estes jovens opõem alguns preconceitos, mais ou menos líricos, à nova realidade moral, francamente hedonista e libertina. A iniciação consiste na aprendizagem das regras e do protocolo galante, sem os quais estes neófitos estariam perdidos. É essencial conhecer a diferença entre o que se diz (o amor) e aquilo que na verdade se quer dizer (o sentido codificado do *jargon d'usage*). Se não se domina esta competência retórica, será impossível ultrapassar os obstáculos criados pelo equívoco e pela imperícia na expressão e na leitura dos sentimentos, como acontece, por exemplo, ao jovem Meilcour:

J'avais si peu d'usage du monde que je crus l'avoir fâchée [Madame de Lursay] véritablement. Je ne savais pas qu'une femme suit rarement une conversation amoureuse avec quelqu'un qu'elle ne veut pas engager et que celle qui a le plus d'envie de se rendre montre du moins

dans le premier entretien quelque sorte de vertu. On ne pouvait pas résister plus mollement qu'elle venait de faire, cependant je crus que je ne la vaincrais jamais; je me repentis de lui avoir parlé, je lui voulus mal de m'y avoir engagé, je la haïs quelques instants. Je formai même le projet de ne lui plus parler de mon amour, et d'agir avec elle si froidement qu'elle ne pût plus me soupçonner d'en avoir.

Pendant que je me faisais ces désagréables idées, Madame de Lursay se félicitait d'avoir assez pris sur elle pour me dissimuler combien elle était contente; une joie douce éclatait dans ses yeux; tout, à quelqu'un plus instruit que moi, lui aurait appris combien il était aimé; mais tous les regards tendres qu'elle m'adressait, ses souris me paraissaient de nouvelles insultes, et me confirmaient de plus en plus dans ma dernière résolution. (Crébillon, 2000a: 86-87)

A figura do mentor assume, então, uma importância capital na conversão do neófito à “filosofia moderna”, ajudando-o a esclarecer o que parecia obscuro e confuso. O mesmo sucederá com os dois jovens das *Liaisons*, seduzidos, instruídos e manipulados *malgré eux* pelo par libertino.

A poética da indecidibilidade crébilloniana e o facto de o leitor ser confrontado com um número muito superior de ligações dominadas pelo *amour-goût* relativamente àquelas onde se detectam o *amour-tendre* ou o *amour-passion* (aparentemente sempre sem sucesso) podem dar lugar à ideia de que o cepticismo de Crébillon corresponde à descrença absoluta no sentimento sincero e correspondido, mais ou menos durável. O mesmo poderia ser dito do romance de Laclos. No entanto, cremos que, para ambos os autores, o amor verdadeiro existe. Lembremo-nos dos pares Phénime–Zulma e Zéïnis–Phéléas (Crébillon, 2000b), bem como Tanzai–Néadarné (Crébillon, 1999c), apesar da iniciação erótica ao mundo corrupto que estes últimos são obrigados a fazer e dos segredos envolvendo os “sonhos” que a concretizaram, como acontecerá, de certa forma, com Cécile et Danceny nas *Liaisons*. O par Meilcour–Hortense (Crébillon, 2000a) poderia ter sido uma história de amor do mesmo tipo. Por seu turno, a Marquesa de M\*\*\* foi talvez mais amada do que poderíamos supor à primeira leitura. O Conde de R\*\*\* foi constante (mesmo que tivesse sido infiel) ao longo de quase dois anos e, no momento próximo da morte de Madame de M\*\*\*, ele mostra o desejo obstinado de se lhe juntar (cf. início da última carta: Crébillon, 1999b: 233). À sua maneira, Valmont amou, primeiro, a Marquesa, sua alma-gémea, mas deixou-se finalmente encantar pelas muitas qualidades e pela ternura da sua devota. Porém, a sua vaidade de libertino supremo não lhe permitiu aceitar o “ridículo” da situação de apaixonado, tendo-se deixado manipular pela Marquesa, movida pelo ciúme porque também apaixonada *malgré elle*. Então, Valmont acaba da forma mais cruel o seu caso com a Presidente, o que viria a custar a vida de ambos e a desgraça final de Merteuil. Podemos, por conseguinte, afirmar que tanto para Crébillon como para Laclos, o amor verdadeiro pode ser encontrado, apesar da

floresta de enganos que é o mundo aristocrático seu contemporâneo. Ele é um sentimento sincero e recíproco, intenso e exclusivo, fundado num compromisso mútuo, mas englobando a totalidade do ser, de forma plena e voluntariamente assumida (*cœur, esprit e sens*). Sem a conjugação de todos estes elementos, o amor está condenado ao fracasso, como as defensoras do neoplatonismo precioso ou do *fol amour* (desconfiado, ciumento, repressor do desejo e ardendo na violência do seu próprio fogo) cedo ou tarde acabam por descobrir. Contudo, se quisermos procurar um exemplo mais explícito de uma relação amorosa feliz, encontrá-lo-emos apenas na obra de Crébillon com o caso representado por Phénime e Zulma: “Elle aimait et elle était aimée”, afirma o narrador (Crébillon, 2000b: 321), que acrescenta mais adiante: “en achevant ces paroles, ils se regardèrent, mais avec cette tendresse, ce feu, cette volupté, cet égarement que l’amour seul, et *l’amour le plus vrai* peut faire sentir” (Crébillon, 2000b: 328; *itálicos nossos*); ou, ainda:

Malgré le penchant qui me portait à changer souvent de demeure, je ne pus résister au désir de savoir si Zulma et Phénime s’aimeraient longtemps, et cette curiosité m’arrêta chez elle près d’un an; mais voyant enfin que leur amour, loin de diminuer, semblait tous les jours prendre de nouvelles forces, et qu’ils avaient même joint à toutes les délicatesses, à toute la vivacité de la passion la plus ardente, la confiance et l’égalité de l’amitié la plus tendre, j’allai chercher ailleurs ma délivrance, ou de nouveaux plaisirs. (Crébillon, 2000b: 330-331)

Porém, mesmo que exista, este tipo de amor é um fenómeno bem raro na sociedade mundana, ao contrário das aparências exibidas pelo equívoco código galante. Fala-se sem cessar de *amour, cœur, sentiment, bonheur*, mas o significado real destes termos, no contexto da galanteria, é, como dissemos acima, *goût, sens, désirs e plaisir physique*. Esta duplicidade linguística do código constitui o véu decente que as normas do decoro impõem à licenciosidade, como nota Bernadette Fort:

Crébillon est le premier à avoir exclusivement privilégié ce langage, à en avoir fait le seul mode de communication entre les personnages, comme le seul langage narratif dans ses récits. C’est un langage aux caractéristiques nouvelles: un langage non plus qui exprime, mais qui voile la réalité, non plus qui dit, mais qui suggère, qui fait deviner, un langage allusif qui a pour fonction d’attiser et d’aiguiser l’imagination sans cependant jamais franchir les bornes de la décence. (Fort, 1978: 33-34)

Este código linguístico equívoco e abstracto exige, portanto, dos destinatários não apenas cumplicidade, mas também verdadeiros dotes de decifradores de criptogramas, de forma a não se deixarem enganar pela aparente literalidade da mensagem: o falso sentimento amoroso ou a falsa resistência (como parece ser a de Madame de Lursay, tida

por verdadeira pelo jovem Meilcour, inexperiente na arte linguagem alusiva e equívoca). Contudo, este código é um imperativo social, pois ele mantém a coesão de um grupo ocupado essencialmente pela conversação e pela sedução. Ele deve preservar a nobreza e o decoro herdados da preciosidade, o que favorece a abstracção e a ambiguidade pelas exigências de reserva, elegância e requinte da linguagem. A nova moral do prazer (a “filosofia moderna”) refugia-se na expressão decente para se impor aos “preconceitos” do século anterior que ainda perduram. Cria-se, então, um dilema moral que engendra o *compromisso* e se serve de uma linguagem equívoca e ambígua, adequada aos propósitos do jogo galante e à sua encenação literária por Laclos, mas antes dele já por Crébillon:

La parole étant vidée de son sens immédiat et objectif, la communication chez Crébillon devient profondément artificielle.[...].

A la limite, le sens littéral des paroles n’est même plus important, elles n’intéressent le destinataire que dans la mesure où elles peuvent livrer un renseignement sur le caractère ou les intentions de la personne qui les prononce, autrement dit, ce qui importe alors, ce n’est plus la chose que l’on communique, mais l’acte de la communication lui-même, ses motivations et sa finalité. (Fort, 1978: 157)

É neste artificialismo da linguagem amorosa da galanteria setecentista, denunciado à exaustão por Claude Crébillon no conjunto das suas onze narrativas aqui evocadas, que se transforma o idealismo cortês e precioso. O esvaziamento de sentido conduz, como refere Bernadette Fort, à valorização apenas do acto comunicativo em si mesmo, das suas motivações e finalidade. Segundo Philip Stewart, “Crébillon refuse de croire qu’on ne sait pas ce qu’on fait. Le consentement est prouvé par l’acte; si on refuse de s’avouer qu’on a consenti, c’est autre chose. Ce qu’il reproche à la société n’est pas son immoralité mais sa mauvaise foi” (Stewart, 1973: 153). É esta má-fé que permite velar a libertinagem com uma linguagem equívoca, como respeito decente por si próprio e pela sociedade, preservando-a da anarquia. A moral está apenas nas formas, no respeito das regras do decoro e da linguagem. Quer isto dizer que a sedução libertina encontra a via aberta para se servir do instrumento retórico-linguístico do equívoco jargão galante como forma de engodo das suas vítimas, mais ou menos incautas. E é, então, através da arguta e subtil manipulação da arte retórica do equívoco que os libertinos de Crébillon e de Laclos se afirmam no seu círculo social e galante, enredando as suas vítimas num discurso tão sedutor e irresistível como o da célebre serpente do Jardim do Éden.

## Bibliografia

- ALBERONI, Francesco (1991). *O Erotismo*. Venda Nova: Bertrand Editora.
- CREBILLON, Claude (1999a). "Le Sylphe". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 23-37.
- CREBILLON, Claude (1999b). "Lettres de la marquise de M\*\*\* au comte de R\*\*\*". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 79-234.
- CREBILLON, Claude (1999c). "Tanzaï et Néadarné, histoire japonaise". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 269-439.
- CREBILLON, Claude (2000a). "Les Égarements du cœur et de l'esprit". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 67-247.
- CREBILLON, Claude (2000b). "Le Sopha, conte moral". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 281-459.
- CREBILLON, Claude (2000c). "La Nuit et le Moment". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 529-614.
- CREBILLON, Claude (2000d). "Le Hasard du coin du feu". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 633-711.
- CREBILLON, Claude (2001a). "Les Heureux Orphelins". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 31-271.
- CREBILLON, Claude (2001b). "Ah quel conte!". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 299-637.
- CREBILLON, Claude (2002a). "Lettres de la duchesse de \*\*\* au duc de \*\*\*". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 37-261.
- CREBILLON, Claude (2002b). "Lettres athéniennes, extraites du portefeuille d'Alcibiade". In: *Œuvres complètes*. Paris: Classiques Garnier Multimédia, t. IV, pp. 299-722.
- ELIAS, Norbert (1985). *La Société de cour*. Paris: Flammarion.
- FORT, Bernadette (1978). *Le Langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*. Paris : Klincksieck.
- LACLOS, Choderlos de (1972). *Les Liaisons dangereuses*. Paris: Gallimard.
- MOURÃO-FERREIRA, David (1993). *Jogo de Espelhos: reflexos para um auto-retrato*. Lisboa: Editorial Presença.
- Rougemont, Denis de (1982). *O Amor e o Ocidente*. Lisboa: Moraes Editora.
- RUSTIN, Jacques (1979). *Le Vice à la mode. Étude sur le roman français de la première partie du XVIIIe siècle, de "Manon Lescaut" à l'apparition de la "Nouvelle Héloïse" (1731-1761)*. Paris: Ophrys.
- STEWART, Philip (1973). *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIIIe siècle*. Paris: José Corti.

VERSINI, Laurent (1968). *Laclos et la tradition. Essai sur les sources et la technique des "Liaisons dangereuses"*. Paris: Klincksieck.

# EQUIVOQUE ET IRONIE DANS LA POESIE SATIRIQUE CONTRE LA CANTATRICE ANNA ZAMPERINI A LISBONNE (1772)

MARIE-NOËLLE CICCIA  
Université Paul-Valéry – Montpellier III  
marienoelle.ciccia@gmail.com

## Résumé

Célèbre cantatrice italienne, Anna Zamperini est arrivée au Portugal en 1772 et fut bien vite l'objet et la victime de poésies satiriques lui reprochant ses mœurs peu vertueuses. Si cette critique s'exprime de façon explicite et sans détours sous la plume de certains poètes, elle ne manque pas de saveur dans des poèmes de caractère ironique dont l'expression bifide implique une lecture plus fine qui sache reconnaître l'équivocité des mots.

On perçoit l'équivoque non seulement dans la forme mais aussi dans l'intention « politique » du poète : le discours satirique, d'expression apparemment libre, obéit *de facto* à l'idéologie du pouvoir pombalin en matière de morale et d'identité nationale, deux concepts intimement liés, comme on tentera de le montrer dans cette étude.

## Abstract

Famous Italian singer, Anna Zamperini arrived in Portugal in 1772. She was soon victim of satirical poets who blamed her for being a woman of easy virtue. If this critical appreciation is clearly explained by a certain number of them, it is also enjoyable in ironical poems which ambiguous expression entails a more subtle reading able to spot the equivocal words.

The double-edged discourse can be discovered not only in the form but also in the political intention of the poet: the satire, which seems to be a free speech, obeys, as a matter of fact, the Pombal's ideology with regard to morality and national identity, two close concepts in those days.

**Mots-clés:** Zamperini, équivoque, poésie satirique, ironie, identité nationale, pouvoir pombalin.

**Keywords:** Zamperini, equivocal, satirical poetry, irony, national identity, Pombal's power.

Le recueil *Zamperineida* d'Alberto Pimentel (1907)<sup>1</sup> doit son titre à Anna Zamperini, célèbre cantatrice vénitienne en tournée au Portugal au début des années 1770, dont la beauté et la voix éveillèrent autant de fascination que de hargne dans le monde culturel de la Lisbonne pombaline. La célèbre « guerre » opposant les poètes de l'*Arcádia Lusitana* à ceux de la *Ribeira das Naus* doit en partie sa recrudescence en 1772 aux manières, semble-t-il assez lestes, de la diva qui, outre ses fantaisies vestimentaires, accueillait chez elle – à en croire les langues effilées – les hommes en vue de la capitale, surtout s'ils possédaient des biens... Étrange et scandaleuse, la Zamperini fut ainsi l'objet de vers dithyrambiques vantant sa beauté et ses qualités d'artiste, notamment de la part du père Manuel de Macedo qui lui consacra une ode. Mais elle souffrit également de l'opprobre de poètes dont certains sont passés à la postérité, tel Nicolau Tolentino<sup>2</sup>. La communauté masculine lisboète ne fut pas la seule à s'émouvoir pour elle. Un Français, le Chevalier de Montigny, chargé des affaires de la France à Lisbonne, s'amouracha de la belle Italienne et lui consacra également une épître en vers de mirliton dont les premiers alexandrins soulignent la candeur :

Zamperini, mes yeux te trouvent si jolie,  
Que mon esprit pour toi veut faire une folie :  
Tes charmes tous les jours font bien des fous divers,  
Mais le plus fou c'est moi qui t'adresse des vers. (Pimentel, 1907 : 232-235)

L'amoureux, probablement éconduit faute de n'être essentiellement riche que de ses sentiments pour elle, n'eut guère le temps de faire la cour à la cantatrice puisqu'il mourut en août 1773. Son enterrement à Lisbonne fut accompagné par les membres de la communauté française de la capitale portugaise, ainsi que par un certain nombre de ministre étrangers.

Si, comme celle du Chevalier de Montigny, la plupart des poésies qui composent le recueil de Pimentel présentent un langage parfaitement clair, qu'il appartienne au registre de l'éloge ou à celui du sarcasme, d'autres au contraire sont d'un abord plus ambigu, nécessitant de la part du récepteur une capacité à la double lecture ou, du moins, l'obligeant à adopter une position plus défiante : les mots revêtent-ils véritablement le sens qu'ils paraissent avoir de prime abord ? L'ironie constitue souvent le mode de cette expression biaisée. Ainsi, les fameuses *décimas* de Nicolau Tolentino « Defesa da Zamperini contra

---

<sup>1</sup> Ce recueil est la retranscription de deux manuscrits contenant des poèmes relatifs à la Zamperini, l'un conservé à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne (*Zamperineida Métrica, laudativa, satírica ou Coleção das Obras Poéticas, pró e contra, feitas em Lisboa à Cantora Italiana Anna Zamperine e ao Padre Manuel de Macedo, 1774* - BNL, Reservados, COD. 8630), l'autre aux Archives Nationales de la Torre do Tombo (*Zamperineida Macédica, Métrica, Crítica, Satírica ou Coleção das Obras Poéticas, com seu Rabo-leva prozaico que se tem feito à Cantora Italiana Anna Zamperine e seu apaixonado [sic] o P<sup>o</sup> Manoel de Macedo em Lisboa de 1772 a 1773*, un volume, 2 tomes de 20 et 25 feuillets recto-verso - ANTT, Livraria, n°76).

<sup>2</sup> Voir notre première étude sur la *Zamperineida* (Ciccía, 2009).



duas décimas desaforadas que saíram contra ela » (Pimentel, 1907 : 89-93) débutent-elles par un discours prétendument bienveillant envers la diva flétrie par des « versos impertinentes » et que Tolentino prétend réhabiliter aux yeux de ses compatriotes. Il ne faut pourtant pas s'y fier : le poète, en prenant cette apparente posture contre bon nombre de ses acolytes rimailleurs, se qualifie lui-même de Don Quichotte dans les premiers vers ; en d'autres termes, en se mettant au service de la belle, il lutte contre des moulins à vent. La Zamperini est davantage une Aldonza qu'une Dulcinée... La suite du texte, d'une ironie acerbe et d'un langage parfois obscène, laisse peu de doute quant à l'opinion de Tolentino à son endroit ! Ce dernier se situe dans la droite ligne de la pratique de la satire au Portugal, genre destiné à corriger les mœurs tout en distrayant les lecteurs<sup>3</sup>. Vivement critique, ce langage ironique n'en est pas moins destiné à divertir le récepteur du texte. Il se distingue pourtant d'une autre modalité, plus ludique encore, du discours à double sens: l'équivoque. L'équivoque ne permet aucun doute sur l'interprétation des paroles du prédicateur mais implique de la part du récepteur un autre type de décodification du discours, non plus fondé sur le principe de l'ironie (dire quelque chose en faisant entendre le contraire de ce que l'on dit) mais sur le double sens des termes choisis. Le récepteur doit pour cela détenir une connaissance « lexicale » lui permettant d'attribuer à des mots employés dans un contexte précis, un second sens qui, justement, n'appartient pas à ce contexte. Tout l'art de l'équivoque réside dans ce langage bifide qui dissimule avec plus ou moins d'adresse son double sens, qui manipule l'ironie fine mais aussi parfois l'obscénité et l'outrance sous des aspects respectables, voire plaisants.

Nulle question de passer ici au crible l'ensemble des compositions ironiques du recueil *Zamperineida* mais plutôt de nous intéresser à un long poème anonyme constitué de 24 dizains, ayant pour titre « Habilidade da Zamperini, exposta nas seguintes décimas » (Pimentel, pp. 149-158), dont on trouvera la retranscription intégrale en annexe. Les strophes 3 à 13 sont bâties sur un langage équivoque jouant sur les diverses interprétations de termes musicaux, à priori familiers de la cantatrice et adaptés au monde culturel dans lequel elle évolue. Passant de l'humour suscité par les sous-entendus érotiques, voire véritablement scabreux en début de texte, le poète finit par invectiver sa victime dans les dernières strophes.

Après un bref exposé des procédés de l'équivoque utilisés ici, il s'agira dans un premier temps de nous interroger sur leurs effets – voulus ou induits - sur le récepteur du poème. Il apparaît toutefois que l'équivoque lexicale va au-delà du simple jeu de mots. Passé le premier décryptage des termes employés, n'existe-t-il pas un second palier de

---

<sup>3</sup> «L'existence même de la satire met en jeu deux notions essentielles : celle, héritage de l'humanisme, d'un pouvoir de la parole et du poète dans la société, et celle d'une littérature qui puisse être à la fois agréable et utile, c'est-à-dire une littérature qui consolide les mœurs sans renoncer à ses propres charmes.» (BRIOT, 1995 : 127-134)

l'équivocité, liée à la doctrine dissimulée sous le premier message perceptible, celui de la moquerie critique? L'équivocité de l'ironie ici déployée n'est-elle pas davantage destinée à préserver une cohésion sociale qu'à détruire un individu ? Derrière la façade « burlesque » des termes équivoques se cache une perception de l'identité nationale que la Zamperini est censée mettre en danger, une identité nationale elle-même bien équivoque et bien malaisée à définir.

## Équivoque : de l'humour à l'invective

Les 24 dizains qui composent ce poème ne sont pas tous de la même teneur et s'organisent en deux mouvements distincts. Les 13 premières strophes constituent une description de la Zamperini, adressée aux musiciens de son orchestre, description fondée sur l'équivoque sémantique de termes musicaux familiers de tous les gens de la profession. Les 11 dizains suivants, en revanche, apostrophent directement la cantatrice et appartiennent le plus souvent au registre de l'explicite. L'équivoque disparaît alors car, passé le moment de la grasse plaisanterie, amusante à décrypter, vient le temps de la vindicte et de la morale. Il s'agit plus ici de laisser de place au doute et à l'ambiguïté : la Zamperini est malfaisante et le message qui lui est adressé est clair. Les « bons mots » décelables ici ou là sont de l'ordre du *maldizer* : l'attaque est incisive et la blessure directe. Nous avons ici affaire, au fond, à la réactualisation à la mode néo-classique d'une pratique poétique entretenue depuis le temps des troubadours, celle la satire personnelle.

Intéressons-nous tout d'abord au premier mouvement du poème, bâti sur l'équivocité lexicale. Pour que l'équivoque fonctionne, il importe en premier lieu de « tromper » le récepteur, de le lancer sur une fausse piste afin de l'amener ensuite à débusquer les indices qui lui permettront de décoder le message de l'auteur, dans un rapport de complicité avec lui. Le rire est déclenché au moment où la double interprétation est devenue possible grâce à la perspicacité du récepteur. C'est ainsi que les deux premiers dizains, à l'exception du dernier distique du second, apostrophent sur le mode grandiloquent les musiciens amateurs de bel canto afin qu'ils prêtent l'oreille à la voix de la « singular Zamparini », supérieure à la « célèbre Falchine »<sup>4</sup> (Pimentel, 1907 : 149). L'adjectif *singular* prend un sens équivoque lorsque l'on connaît la teneur des vers suivants mais, à la première lecture, alors qu'il est associé à la *suavidade* de la diva, il ne laisse entendre que son caractère unique, extraordinaire. La strophe suivante, enflée par d'emphatiques adjectifs de quantité (*tal, tanto/a*), par l'indéfini *todo(s)*, par le superlatif *maior* ainsi que par un choix de vocables soulignant sa supériorité (*primor, adiantar, mestra, excesso*), introduit, de façon insidieuse, le

---

<sup>4</sup> Gertrude Falchini, fameuse soprano aigüe connue en 1771 pour son interprétation d'un opéra de Mozart.

doute chez le récepteur grâce au jeu de dérivation autour du verbe *compor*. Le double *compõe* et le substantif *composição* ne relèveraient en effet que de la figure de style (polyptote) si le terme *compostura* associé au verbe *vender* (dans le dernier vers), ne modifiait pas totalement et brutalement le ton du poème. Ainsi, alors que l'incipit du texte guide le récepteur sur la voie de l'éloge, les vers « E ela, a todos por bom preço / Vende a sua compostura » invitent inopinément ce dernier à signer avec l'auteur ce qu'Olinda Kleiman, évoquant le langage équivoque de Gil Vicente dans le *Pranto de Maria Parda*, nomme « Le pacte de connivence »:

Les règles du jeu, connues des deux parties, sont les suivantes : un meneur de jeu mystificateur, virtuose du langage, possédant le secret des mots, avec lesquels il sait jongler, doit s'évertuer à brouiller les cartes autant que faire se peut ; face à lui, un adversaire, spectateur ou lecteur, conscient de jouer le rôle de dupe, mais qui sait aussi dans quelle direction il faut chercher, se tient perpétuellement en éveil pour éviter les embûches et percer le maximum d'énigmes : à la clef, le rire, dont l'intensité dépendra de sa clairvoyance. [...] Le jeu, toutefois, s'exerce à des degrés divers et le résultat sera plus ou moins satisfaisant, selon que le joueur sera plus ou moins perspicace. [...] Le texte régit par l'accord tacite que je viens d'évoquer doit ainsi faire l'objet d'une interprétation à deux étages, voire plus (Kleiman, 1996 : 6-7).

Notre texte est sans doute moins énigmatique que celui de Gil Vicente, ne serait-ce que par sa plus grande proximité temporelle avec notre époque ; il n'en reste pas moins que l'on peut parfois constater une certaine adresse dans l'usage polysémique des termes musicaux qui, disséminés dans les strophes suivantes, exigent l'« interprétation à deux étages » définie par Olinda Kleiman. La besogne est facilitée par les italiques utilisés pour signaler les termes en question ; on remarque à ce propos que dans les deux premiers dizains, *compor*, *composição* et *figura* ne sont pas en italique, signe qu'il convient de les comprendre dans leur premier sens, à l'inverse de leur emploi dans les vers postérieurs. Le basculement de ton intervenant dans le dernier distique du second dizain est aussi plaisant que brutal et c'est à la suite de ce soudain changement de tonalité que le poète va pour ainsi dire s'acharner à humilier la cantatrice par l'emploi détourné du vocabulaire technique musical, débutant sa harangue par un « com efeito » qui introduit tout bonnement la glose des deux vers assassins précédemment cités. On y apprend donc que la Zamperini est lascive et excite bel et bien physiquement les musiciens de l'orchestre (« as figuras »). Les allusions érotiques du type « No *cantochão* a preceito / Expõe o seu *diapasão*. / E à obra metendo mão, / Com afectos e ternuras, / Mete a *compasso* as *figuras*, / E as põe em suave união » sont assez explicites et sans doute aisées à repérer dans la mesure où certaines sont connues depuis l'époque des *cantigas de escárnio e maldizer*, telle « meter a

« compasso », qui apparaît avec un double sens érotique dans la composition « Joan Rodriguez foi osmar a Balteira », de D. Afonso X, roi de Léon et Castille<sup>5</sup>. On peut noter, du reste, l'impression de lascivité suscitée par l'usage à cinq reprises dans cette première partie de l'adjectif *suave* ou de son substantif *suavidade*. Le poète se plaît également à jouer avec les assonances ou les allitérations comme ici « da *solfa* do fundo fosso » (8<sup>ème</sup> dizain). Le son de la fricative [f] donnerait probablement de la fluidité au vers s'il n'était associé à une image particulièrement graveleuse. Cependant cette douceur est rythmée, comme il est « naturel » s'agissant de musique, par l'activité de la diva que l'on comprend être le chant, si l'on s'en tient évidemment au seul premier niveau sémantique. Les noms des notes de musique sont toutefois évocateurs. La « fusa » (triple croche), évoquée dans le sixième dizain, désigne également *a meretriz* (la prostituée) et, associée au substantif « *infusão* » (dérivé de *infundir* dont l'un des sens est « s'introduire ») puis, dans les trois dizains suivants, à une série de verbes appartenant au même champ sémantique (« enxerir », « meter » – deux fois -, « introduzir » – deux fois -, « encaixar ») confirme le type d'activité à laquelle elle s'adonne à en croire le poète. La « *bela colcheia* » rappelle le *colchão* (la couche) que la Zamperini utilise pour ses « extravagâncias » avec les musiciens mais aussi les chanteurs de la troupe (le « falsete », le « contralto »...). Quant aux autres notes (« breves », « semi-breves »...) elles donnent une idée de son rythme effréné (le « compasso » évoqué à plusieurs reprises, la « *cadência* ») associé à sa volonté d'aller au plus haut de sa voix (premier palier de sens) mais aussi de son plaisir (« *O tiple só por subir / A mais alta consonância, / Lho meteu com gosto e ânsia; / E meio ponto subido, / Forma ansiosa o sustenido / Com grave extravagância* »). Il va de soi que la taille des notes (*mínima* et *máxima*) doit prendre le sens métaphorique de la taille des attributs masculins des musiciens de l'orchestre auxquels elle accorde sans distinction ses faveurs.

L'ensemble des 13 premiers dizains fonctionne sur ce principe et il est peu utile de poursuivre ici l'inventaire minutieux de toute une gamme de vocables aisés à détourner de leur sens premier pour obtenir un discours d'une gaillardise, voire d'une obscénité étonnante, faisant de cette malheureuse diva une véritable nymphomane. Les derniers vers du 13<sup>ème</sup> dizain, qui forment la conclusion de ce premier mouvement et sont adressés à la « *cantora prodigiosa* », confirment l'ironie de cet ensemble par l'usage euphémistique (à l'inverse du discours tenu jusque-là) de termes prétendument aimables:

E como assim, singular,  
Sabes bem desempenhar  
Com os teus belos primores,  
Na arte dos teus amores,  
A solfa do namorar!

<sup>5</sup> Site *Experiências Poéticas Digitais*, <http://users.prof2000.pt/lemomig/articles.asp?id=4&page=2>, consulté le 17/08/2009.

Les pointes assassines de cette composition sont sans doute blâmables sur le plan moral car absolument gratuites, vouées à blesser la femme et même à détruire sa réputation sans qu'on décèle à la première lecture la véritable visée de cette attaque. Cependant, on ne peut nier une certaine virtuosité de la part du poète à manier l'équivoque et la métaphore grivoise, à enrichir le fond par la forme, notamment par le choix soigneux des rimes, riches pour la plupart, et qui donnent rythme et musicalité à l'ensemble. Du coup, on peut juger dommageable que le poète ne s'en tienne pas là et ne mette un point final à sa composition après le 13<sup>ème</sup> dizain. Au contraire, changeant de registre dans les strophes suivantes, il interpèle directement la diva à la deuxième personne du singulier: le temps de la leçon de morale est arrivé.

### **Discours moral, discours équivoque**

Comme on a pu le discerner dans les lignes précédentes, c'est la tradition de la *cantiga de escárnio e maldizer* qui se perpétue dans ce long poème, y compris dans la forme puisque la composition est constituée de dizains en *redondilhas maiores* du type *espinela* (Cunha et Cintra, 1995 : 707), formant une espèce d'ode grotesque, dans la tradition du sirventés provençal :

Se os cantares d'amor galego-portugueses nos mergulham numa atmosfera ideal porque literatura palaciana, convencional e puramente intelectualizada, os cantares de escárnio e maldizer nos atiram violentamente na vida real do tempo : é o que sucede com o sirventês provençal (Spina, 2003 : 203).

Ce type de composition pouvant à la fois relever de la satire et de la politique était autrefois un moyen pour les troubadours d'exprimer leurs passions et même leur haine contre leurs seigneurs ; par la suite, il servit à censurer les désordres de la société, à lui reprocher ses erreurs et ses défauts. Le poème qui nous occupe est motivé par les mêmes raisons. En effet, cette série d'équivoques destinée à ridiculiser une personne est, en première lecture, de l'ordre de la gaudriole. Le but, ludique dans un premier temps, consiste à obtenir la complicité du récepteur pour se gausser d'un individu. La Zamperini semble impuissante à réagir dans la mesure où elle ne dispose pas du pouvoir lui permettant de faire taire ou de censurer le rimailleur. Au plaisir de la moquerie, de l'*escárnio*, s'ajoute en outre la satire sociale (la correction des mœurs nécessaire à une société bien policée). Cette complicité partagée devient une « action », au sens où elle implique d'autres conséquences que le simple divertissement ; elle se veut porteuse d'une certaine efficacité car, en

confrontant le railleur et son public avec un raillé dont il ne fait pas doute que ses comportements sont jugés détestables, l'équivoque devient une arme, à l'instar de l'ironie.

On passe de l'équivoque à l'ironie dans le second mouvement du texte où le discours est plus ambigu<sup>6</sup> car, une fois encore, le poète met son lecteur sur une fausse piste durant les dizains 14 et 15 et la moitié du 16. Sur le mode élogieux, il se met à comparer les qualités artistiques de la Zamperini avec celles d'une danseuse nommée affectueusement Annina dont il parle au passé et qui pourrait être la célèbre Marie-Anne de Camargo (1710-1770), danseuse française d'origine espagnole<sup>7</sup>, décédée deux ans plus tôt. La Camargo avait, en effet, une solide réputation (ce qui corroborerait le vers du 14<sup>ème</sup> dizain « Essa decantada Annina »), était dotée d'une grâce sans pareille dans le mouvement (« galhardo gesto ») mais, surtout, devait sa renommée à sa vertu et à son honnêteté (« O modo honesto », « o proceder rico e honesto »). Cette comparaison apparemment flatteuse se trouve discrètement atténuée par le vers « imitas o modo honesto » car si la diva imite la Camargo, c'est que son propre comportement est affecté : son honnêteté n'est que de façade (on en aura, du reste, la confirmation au dizain 17). La strophe suivante, filant la comparaison entre les deux femmes, ne peut que reconnaître la maîtrise de l'art vocal de la Zamperini que nul, du reste, ne pouvait lui nier. Mais il semble que c'est pour mieux la dénigrer dans les vers suivants car, l'« ardentia » et le « quente ser » renvoient sans tarder à des aspects bien plus triviaux de sa personne. Il n'est plus question ici d'équivoque. Le poète instille graduellement l'ironie dans ces dizains 14-17 ; c'est pourquoi l'échange entre émetteur et destinataire est plus ambigu, car le mode employé est le sous-entendu. Il importe de décoder ce discours de façon différente de l'équivoque qui n'est au fond qu'un jeu de devinettes. L'ironie implique l'interprétation potentiellement hasardeuse car, selon les termes de Philippe Hamon repris par Marie-Hélène Larochelle, elle se révèle « une communication fragile, à hauts risques, qui présente plusieurs dangers » (Larochelle, 2004 : §5), notamment celui l'incompréhension de la part du récepteur qui peut douter de sa lecture, demeurer dans l'incertitude, faisant perdre du même coup au discours ironique sa puissance et son charme. Si le récepteur n'a pas saisi les enjeux du discours, il laisse échapper la raison d'être de ce dernier. Aussi, pour que l'ironie soit comprise, la narration doit se ponctuer de signaux qui établissent une distance par rapport au propos, affirme

<sup>6</sup> «L'ironie implique un discours antiphrastique et suppose donc un engagement argumentatif ambigu». (Larochelle : 2004).

<sup>7</sup> Elle fut admirée par Voltaire qui lui dédia ces vers :  
*Ah ! Camargo que vous êtes brillante !  
 Mais que Sallé, grands Dieux, est ravissante !  
 Que vos pas sont légers & que les siens sont doux !  
 Elle est inimitable, & vous toujours nouvelle ;  
 Les Nymphes sautent comme vous,  
 Et les Grâces dansent comme elle.*

M.Hélène Larochelle qui prend l'exemple précis de l'exagération, de la comparaison et de la métaphore (Larochelle, 2004 : §18).

À partir du 18<sup>ème</sup> dizain, plus question d'ambiguïté ironique dans le discours qui atteint un palier supérieur dans l'offensive. Il semble que l'ironie ne soit pas suffisamment efficace pour le poète qui a recours à l'invective : « L'accueil de l'ironie est variable d'un lecteur à l'autre de sorte qu'il importe d'aussi envisager la possibilité limite de cette forme d'énonciation : l'invective » (Larochelle, 2004 : §1). L'invective engage encore davantage l'émetteur du discours qui transgresse clairement les règles de sociabilité et use de violence dans le but de heurter la sensibilité de sa victime.

L'invective s'envisage comme un acte performatif impliquant un ethos ou un pathos agressifs. En outre, une invective s'avère une parole intentionnellement agressive ou une parole entendue comme une agression. L'ethos et le pathos agressifs apparaissent comme des paramètres essentiels à la définition de la violence verbale (Larochelle, 2004 : §32).

L'invective s'accompagne d'humour car il importe de préserver l'aspect ludique qui, loin d'être innocent, est un vecteur non négligeable d'un discours moral sérieux. C'est pourquoi le poète estime judicieux d'introduire des termes grivois dans le but de déclencher le rire quelque peu gras. Sans plus aucune ambiguïté, la Zamperini est accusée de vendre son corps, sa chair (« a carne ») au plus offrant. La gradation de la force du lexique accompagne un discours également bien construit sur le plan rhétorique, selon le schéma suivant :

- interpellation de la diva (« Dize » - deux fois) : elle est sommée de prêter attention au poète ;
- interrogations (« Por que... ? » - deux fois) : sa conduite déconcertante et inattendue appelle des explications de sa part ;
- châtiment appliqué par le poète qui se fait « justicier »

Se hás mister de ser sangrada  
Nessa cutânea selecta  
Com a mental lanceta  
Eu te darei a picada;

- admonestation et conseils (« livra-te destes trabalhos », « recolhe-te ao vestiário ») ;
- moralité finale : n'en supportant pas davantage et ayant, au fond, rempli son devoir de moralisateur, le poète quitte dignement le théâtre : « [...] eu já deixo a plateia; / Pois sou por melhor ideia / De tais figuras contrário.»

La tradition du *maldizer* semble donc ici bien maintenue. Cependant, au-delà de la Zamperini vilipendée pour ses manières peu recommandables, il est clair que c'est à toute une société que le prédicateur s'adresse. En fustigeant la diva, avec la verdeur que l'on a pu constater, le moraliste s'engage dans le domaine d'une politique sociale bien connue, menée par le marquis de Pombal : la correction des mœurs. Ainsi, l'on est passé de l'équivoque des mots dans la première partie du poème à l'équivoque du sens dans la seconde : une double interprétation s'impose car la cantatrice n'est pas la seule cible du prédicateur. La violence des mots est rédemptrice ; elle est d'une certaine façon cathartique. L'épisode spécifique Zamperini permet aux femmes de se « laver » en quelque sorte de leur « hybris » potentielle ou avérée. À ce titre les deux derniers dizains sont éclairants : en recommandant à Anna Zamperini de modifier son comportement, le poète élargit imperceptiblement le champ aux « damas » qui perdent toute valeur morale et esthétique en cas de manquement à la vertu :

Livra-te desses trabalhos,  
Por que fazem com que as damas,  
Amolecendo-lhes as [mamas],  
Fiquem uns penderucalhos:  
E elas ficam uns bandalhos,  
Sendo à vontade infiéis,  
Rebeldes do gosto às leis;  
Que pois já valor não têm,  
Se valiam um vintém,  
Não vêm a valer dez réis.

Cette exhortation à la morale et aux bonnes mœurs est un thème classique de la poésie et du théâtre de cette période et, en brisant prétendument un tabou par le choix d'un langage hardi, voire violent, autrement dit en se plaçant en marge de la bienséance et de la civilité, en donnant l'illusion de sa totale liberté de parole, le poète obéit – peut-être involontairement - à de véritables contraintes liées à la politique nationale. Il en va de l'identité nationale portugaise que Pombal défend avec ardeur. Les satires contre la Zamperini ont très souvent souligné le fait qu'elle était une étrangère, qui plus est, une étrangère qui semait le trouble dans la société portugaise, un véritable « Dionysos au féminin » (Ciccía, 2009). Le poète enfonce ici le clou en opposant à nouveau les étrangères aux Portugaises. Ces dernières sont vertueuses et, partant, plus belles (« têm mais garbo do que elas »). Celles qui, comme cette Zamperini venue d'ailleurs, dérogent à ces lois morales « não vêm a valer dez réis ». La dernière strophe est univoque sur ce plan :

Nunca estrangeiras mais belas  
Alcançaram pico igual;  
Há damas de Portugal,  
Que têm mais garbo do que elas;  
Quanto mais do que as *mozuelas*  
Desse Teatro adversário:  
Recolhe-te ao vestiário,



Porque eu já deixo a plateia;  
Pois sou por melhor ideia  
De tais figuras contrário.

Il importe cependant de lire le message à un autre niveau et, de fait, découvrir le caractère équivoque de l'ensemble : la Zamperini n'est qu'un prétexte à l'exaltation de l'identité nationale portugaise. Les derniers vers sont totalement dénués d'humour car le moment est grave. Le poète demande sévèrement à la cantatrice d'abandonner la scène; de son côté, il quitte le parterre du théâtre car, en dépit des apparences langagières, son sérieux l'oppose définitivement aux hommes dépravés qui, depuis la "plateia" de la salle de spectacle, n'ont cessé d'admirer la diva. Le prédicateur n'est pas qu'un simple rimailleur aigriard et paillard; il est un homme honnête et digne de son pays. Il représente cette identité nationale portugaise bien plus utopique que réelle: une société morale et mesurée dans son ensemble, dont les éventuels comportements déviants sont à corriger comme le fait ici l'auteur anonyme d'un sonnet emprunté au même recueil :

Famosos amadores Zamperinos,  
Que tão mal empregais vossas finezas,  
As discretas Senhoras Portuguesas  
Não podem crer os vossos desatinos (Pimentel, 1907, 229).

## Bibliographie

### Monographies

CUNHA, Celso et CINTRA, Lindley (11<sup>ème</sup> édition : 1995). *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Lisboa: Edições João da Costa.

FONSECA, Pedro José da (1817). *Tratado de Versificação Portuguesa*. Lisboa : Tipografia Lacerdina.

PIMENTEL, Alberto (1907). *Zamperineida – Segundo um Manuscrito da Biblioteca Nacional*. Lisboa: Livraria Central.

Spina, Segismundo (2<sup>ème</sup> édition : 2003). *Manual de Versificação Românica Medieval*. São Paulo : Ateliê Editorial.

### Articles de revues

CICCIA, Marie-Noëlle (2009). « Du choc esthétique à l'onde de choc identitaire : Anna Zamperini ou Dionysos dans le Portugal pombalin ». Revue *Quadrant*, Université Paul-Valéry – Montpellier III, n°25 (sous presse).

KLEIMAN, Olinda (1996). « Maria Parda : Le vin des étoiles ». Revue *Quadrant*, Université Paul-Valéry – Montpellier III, n°13, pp. 5-26.

LAROCHELLE, Marie-Hélène (2004). « Équivoque d'une agression. Relecture du Nez qui voque de Réjean Ducharme ». Revue *Études littéraires*, Université de Laval, Volume 36,

numéro 2, 2004, p. 91-104. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/012905ar>. Consulté le 17 août 2009.

RIBARD, Dinah et SCHAPIRA, Nicolas (2004). « Équivoque, écriture et action : éléments de discussion avec Jean-Pierre Cavailé », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 33 | 2004, mis en ligne le 05 septembre 2008. URL : <http://ccrh.revues.org/index257.html>. Consulté le 17 août 2009.

### **Sources digitales**

Experiências poéticas digitais (2004)

<URL : <http://users.prof2000.pt/lemomig/articles.asp?id=4&page=2>>

CALADO, Ana Isabel, "Sirventês". E-dicionário de termos literários (2005).

<URL: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/S/sirventes.htm>> Consulté le 18 août 2009.

## ANNEXE

### Habilidade da Zamperini exposta nas seguintes décimas (Alberto Pimentel, *Zamperineida*, pp. 149-158)

1.  
Olá, músicos, amantes  
Que sois da *solfa* magana  
De Amor, já que tendes gana  
De ouvi-la, vinde flamantes:  
Ouvi, e aprendei constantes,  
Não da célebre Falchine  
Nem já da nossa Sistine,  
Mas dessa (valha a verdade)  
que o faz com mais suavidade,  
A singular Zamparini.
2.  
Não só com tal primor canta,  
Mas também, conforme o exposto,  
Diz, compõe com tanto gosto,  
Que à maior mestra se adianta:  
Compõe sim, com graça tanta,  
Que a composição procura  
Todo o cantor de figura  
Comprá-la com todo o excesso;  
E ela, a todos por bom preço  
Vende a sua compostura.
3.  
Zamparini com efeito,  
Que a solfa quer pôr em grade,  
E usar do *tempo* que agrada,  
Destra, arma a grade a seu jeito:  
No *cantochão* a preceito  
Expõe o seu diapasão.  
E à obra metendo mão,  
Com afectos e ternuras,  
Mete a *compasso* as *figuras*,  
E as põe em suave união.
4.  
As *figuras* sem desar,  
Faz ela subir de *ponto*,  
Por que neste *contra-ponto*,  
É mestra mais singular:  
Pois não só faz alterar,  
Quando os afectos procura,  
Toda a *máxima* figura;  
E ainda a *mínima*, e bem,  
A faz exaltar também  
Com suavidade e doçura.
5.  
Para no próprio lugar  
Meter a figura *longa*,  
Faz com que esta se prolonga,  
Sem sua extensão recear:  
Antes de mais longa estar  
Se agrada sem embaraços;  
E que em seus quatro *compassos*

Exercite o seu ofício;  
E por este benefício,  
Lhe dá mil beijos e abraços.

6.  
Usa também do seu *breve*  
Que dois *compassos* só tinha;  
Mas já longo hoje a ser vinha  
Sem poder ser *semibreve*:  
Também a usar se deteve  
Da sua bela *colcheia*,  
Mas inda à *semicolcheia*,  
E à seguinte que se usa  
Figura chamada *fusa*,  
Da infusão desta se anseia.

7.  
Para as vozes lhe enxerir,  
Vê a que o valor lhe dá,  
Do *u, ré, mi, fa, sol, lá*,  
Com que as veio a distinguir;  
O *tiple* só por subir  
A mais alta consonância,  
Lho meteu com gosto e ânsia;  
E meio *ponto* subido,  
Forma ansiosa o *sustenido*  
Com grave extravagância.

8.  
Sem receio ou sobressalto  
No lugar do seu destino,  
Por ser o mais genuíno,  
Também lhe mete o *contralto*:  
E por que não fique falto  
De tenor seu movimento,  
Lho introduz, e num momento,  
Da *solfa* no fundo fosso,  
Por baixo lhe encaixa o grosso,  
que é todo o seu fundamento.

9.  
Aos *compassos* do seu gosto,  
Já morosos, já velozes,  
Introduzidas as vozes,  
Formou da *solfa* o composto:  
E já com alegre rosto  
Pela experiência comprova  
Que se vai a fazer prova  
*Solfejando* a compostura;  
Como canta por *natura*  
O seu gosto mais se prova.

10.  
Canta *alegro*; mas no canto  
No *alegro* apressada vai,  
Como nesse *alegro assai*  
Que causa na *fuga* espanto:  
Nesta, é toda um mero encanto,  
Porque com modo belíssimo,  
E com um gosto finíssimo,

Muito suave e elegante,  
Forma esse *alegro brilhante*,  
Forma esse *alegro prestíssimo*.

11.

Em usar não se embaraça  
Nessa sua compostura,  
Dessa tres-qualta [sic] figura,  
Porque as três mete com graça  
Sem que uma ou outra lhe faça  
Algum pejo desigual,  
Nem tampouco lhe faz mal  
Baixem por *bemol* agora,  
Pois por *bequadro* sem mora  
Torna a coisa ao natural.

12.

Na cadência em tom suave  
Forma o *trino* soberano,  
Já com terno som *piano*,  
Já com forte, com som *grave*:  
Sem que aos ouvidos agrave,  
Também canta por *falsete*  
E a voz natural já mete;  
E porque fica mais doce  
O seu canto a *mezza-voce*,  
A suavidade repete.

13.

Por que fique a *fuga* airosa,  
Segundo cá o reputo,  
Forma um belo *sustenuto*,  
E a deixa assim mais graciosa:  
oh, cantora prodigiosa!  
E como assim, singular,  
Sabes bem desempenhar  
Com os teus belos primores,  
Na arte dos teus amores,  
A solfa do namorar!

14.

Tu, Zamparini, tão fina  
És nessa arte de cantar,  
Como foi na de dançar  
Essa decantada Annina:  
Dessa guapa dançarina,  
Que era de galhardo gesto,  
Imitas o modo honesto:  
Dela herdaste esses teus bens;  
Pois como ela tinha, tens  
Proceder rico e honesto.

15.

Tu cantas, ela dançava;  
Cantas tu com suave tom,  
E parece que ela ao som  
Do teu canto, é que bailava;  
Do baile ela se prezava;  
Tu te prezas do teu canto;  
Tu cantando vales tanto,

Quanto ela bailando. Atento:  
Bailando, ela era portento;  
Cantando, tu és encanto!

16.  
Ela dançando fazia  
O que sabemos, e vimos;  
Tu cantando como ouvimos,  
Fazes mais por essa via;  
Mais, porque a tua ardentia,  
À da tal Annina excede,  
Tanto quanto lhe precede  
O que nessa arte praticas,  
E a vantagem com que ficas,  
De mais quente ser procede.

17.  
Mas as vantagens que gozas  
consistem só na aparência;  
Porém não porque na essência  
Sejam prendas vantajosas:  
Sem vantagens, venturosas  
Annina e tu são no belo;  
São o mesmo paralelo,  
e a prová-lo assim me obrigo  
*Pues qual mas qual menos digo*  
*Que toda la lana és pelo.*

18.  
Sendo pois isto como é,  
e o mostra a razão bem clara,  
Por que te vendes tão cara,  
Que formam de ti má fé?  
Mas já sei que isto é por que  
O *Quattrine* te recreia,  
E a ambição toda te anseia,  
E te faz, por que te encarne,  
Pródiga da tua carne,  
E avara da carne alheia.

19.  
A Annina não era assim,  
Porque a quem a galanteava  
Nos consta que premiava  
Com liberal frenezim;  
Mas tu só é “venha a mim”  
E usando de ambiciosa ânsia,  
A esses com petulância,  
A mais fina e refinada,  
Por ficares substanciada  
Lhe tiras toda a substância.

20.  
Dize, por que tão vilmente  
Esse estipêndio assim cobras?  
Dize já por que assim obras  
Acções, que não são de gente?  
Se é por estares demente;  
Por que algum de airada vida  
De quem tu foste querida,

Te feriu, indo-te aos covos?  
Deixa-me bater dois ovos  
Para curar(-te) a ferida.

21.  
Se há mister de ser sangrada  
Nessa cutânea selecta  
Com a mental lanceta  
Eu te darei a picada:  
Se a veia ficar rasgada,  
Mais do que é conveniente,  
Bem podes afoitamente  
Tu curá-la em caso tal,  
Com leite que é virginal,  
Que é para isso excelente.

22.  
E se estás esquentadinha,  
Mais quer dessa febre o abalo  
Que te dêem carne de galo,  
Do que carne de galinha:  
Ora abre lá a boquinha:  
Irra! E de carne que troços!  
Cruz! Inteiros, duros, grossos,  
Engoles sem que te esfolem!  
As que assim a carne engolem,  
A vêm [mijar] em [ossos]. (1)

23.  
Livra-te desses trabalhos,  
Por que fazem com que as damas,  
Amolecendo-lhes as [mamas],  
Fiquem uns penderucalhos:  
E elas ficam uns bandalhos,  
Sendo à vontade infiéis,  
Rebeldes do gosto às leis;  
Que pois já valor não têm,  
Se valiam um vintém,  
Não vêm a valer dez réis.

24.  
Nunca estrangeiras mais belas  
Alcançaram pico igual;  
Há damas de Portugal,  
Que têm mais garbo do que elas;  
Quanto mais do que as *mozuelas* (2)  
Desse Teatro adversário:  
Recolhe-te ao vestiário,  
Porque eu já deixo a plateia;  
Pois sou por melhor ideia  
De tais figuras contrário.

(1) Termes non retranscrits par Pimentel. Apparaissent dans le manuscrit COD 8630.

(2) « as mussuelas », selon le manuscrit COD 8630.

**ÉQUIVOQUE LITTÉRAIRE, ÉQUIVOQUE CULTURELLE,  
ÉQUIVOQUE LINGUISTIQUE:  
«GABRIEL» DE GEORGE SAND ET L'ÉQUIVOQUE DU GENRE.**

GIOVANNA DI ROSARIO  
UOC - Universitat Oberta de Catalunya  
Gdi\_rosario@uoc.edu

**Résumé**

Cet article vise à articuler l'équivoque mise en scène dans *Gabriel* de George Sand. En jouant avec l'ambiguïté de la langue ce roman produit une formidable équivoque. Le titre produit une ambiguïté : une fois prononcé Gabriel n'a pas de forme féminine en français. *Gabriel* anticipe la pensée de Lacan : « une langue n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister » (1973: 43). Dans *Gabriel*, l'équivoque se fait texte et embrasse toutes les catégories : équivoque littéraire, culturelle, linguistique. Finement, on prétend dans cet article observer les différentes formes d'équivoque qui se manifestent dans *Gabriel*, en mettant l'accent surtout sur la problématique du nom propre et du genre, mais aussi sur les équivoques linguistiques et culturelles.

**Resumo**

Este artigo visa articular o equívoco encenado em *Gabriel* por George Sand. Brincando com a sua língua, este romance produz um formidável equívoco: "Gabriel". O título produz também ele uma ambiguidade: uma vez pronunciado, o nome Gabriel não tem uma forma feminina em francês. Gabriel antecipa o pensamento de Lacan: « une langue n'est rien de plus que l'intégrale des équivoques que son histoire y a laissé persister » (1973: 43). Em *Gabriel* o equívoco faz-se texto e abarca todas as categorias: equívoco literário, cultural, linguístico. Finamente, o objectivo deste artigo consiste em observar as diferentes formas de equívoco que se manifestam em *Gabriel*, focalizando sobretudo a problemática do nome próprio e do género, assim como os equívocos linguísticos e culturais.

**Mots-clés:** Équivoque; forme; nom propre; genre.

**Palavras-chave:** Equívoco; forma; nome próprio; género.



*Vota pater solvit nomenque imponi avitum:  
Iphis avus fuerat; gavisus est nomine mater, quod  
commune foret nec quemquam falleret illo. Inde pensa  
pia mendacia fraude letabant.*  
Ovidio, *Metamorphoses* IX, vv.708-711

*[Le nom propre] prince des signifiants*  
Roland Barthes, *L'aventure sémiologique*, 1985, p. 335.

Cet article vise à articuler l'équivoque multiforme mise en scène dans *Gabriel* par l'extraordinaire George Sand, qui, c'est une évidence, contient déjà dans son nom une première équivoque. George Sand est le pseudonyme avec lequel Amantine Aurore Lucile Dupin (1804-1876) signait ses œuvres. Elle parlait d'elle-même sous la forme masculine ; elle portait des vêtements d'homme, elle fumait des cigares et avait de nombreux amants : elle vivait une vie d'homme dans un corps de femme qu'elle travestissait.



George Sand

*Gabriel*, malheureusement, est l'un de ses textes négligés (sinon oubliés) par la critique et par le public. Écrit – on connaît la proverbiale rapidité de rédaction de Sand – en quelques semaines entre mars et avril 1839, *Gabriel* a été publié la même année en trois épisodes par la *Revue Deux Mondes* : le 1er juillet : première et deuxième parties et prologue ; le 15 juillet : troisième et quatrième parties ; le 1er août : cinquième et dernière partie. En 1840 le roman a été édité en un seul volume<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Pour la genèse du roman voir Glasgow, Janis (1988) préface à Sand, George. *Gabriel*, Paris : Édition des Femmes.

*Gabriel* participe à la construction (romantique) de l'androgynie. Sa publication est postérieure à celle, par exemple, de *Mademoiselle de Maupin* (1835-36) de Gautier et d'autres œuvres de Latouche ou de Balzac pour rester dans le domaine français. Selon Annarosa Poli (1960) *Gabriel* recueille et condense les multiples suggestions d'où il prend origine. La question du genre étant très importante pour George Sand, le genre serait une construction sociale qu'elle a cherché à déconstruire dans plusieurs de ses romans, comme dans *Indiana* (1832) et *Jacques* (1834), mais aussi dans *La Marquise* (1834) qui dénonce l'éducation claustrale imposée aux jeunes-filles:

Cette éducation claustrale avait achevé d'engourdir mes facultés déjà très lentes. Je sortis du convent avec une de ces niaises innocences dont on a bien tort de nous faire un mérite et qui nuisent souvent au bonheur de toute notre vie. (p. 68)

Dans *Nanon* (1872), Sand brouille les genres: Nanon, tout comme Sand, refuse les contraintes du processus culturel. À noter par ailleurs le nom propre «Nanon» qui rappelle celui du page Ninon, le jeune ami(e) de Mlle de Maupin. Le nom propre révèle l'équivoque de cet androgynie: la double négation (ni-non), qui se résout en une affirmation, représente la formule *neutrum/utrumque* de la bissexualité/asexualité de l'androgynie. Cette formule du *neutrum/utrumque*, on la retrouve aussi dans *Gabriel*. Face à la possibilité d'une découverte publique de son vrai genre, Gabriel/le recherche l'annulation de soi-même en tant qu'individu, un individu créé par une équivoque.

Ce texte fait état de plusieurs niveaux d'équivoques: l'équivoque peut être inscrite dans le nom propre, elle peut encore être dissimulée et/ou révélée par le déguisement. Est-ce le vêtement qui décide du sexe ou bien le cache-t-il? Le déguisement utilisé pour révéler la nature sexuelle d'un personnage est une pratique commune à plusieurs auteurs, de Shakespeare à Th. Gautier. Dans *Mlle de Maupin* de Gautier (1835-36), dans *As you like it* de Shakespeare, il est mis en scène pour dévoiler la vraie nature de l'androgynie héroïne du roman: Madeleine d'Aubigny Maupin. Comme dans *Gabriel* le déguisement révèle la vraie nature de Mlle de Maupin qui, jouant le double rôle de Ganymède (homme) et Rosalinde (femme), désespère Rosette qui le croit homme et rend heureux Albert qui, grâce au déguisement, la croit maintenant femme. Mais dans *Mlle de Maupin*, il n'y a pas d'équivoque causée par le nom propre: deux noms sont nécessaires pour indiquer sa double nature. Au contraire dans *Orlando* (1928) de Virginia Woolf, le nom propre ne change pas quand Orlando devient une femme: l'équivoque du genre est déjà marquée dans son Nom Propre: OR//AND/o/ : or et and. Dans *The Passion of New Eve* (1977), c'est encore une toute autre histoire: la castration qu'Evelyn subit affecte aussi le nom propre qui se transforme en Eve, mais l'équivoque sexuelle ne se conclut pas. Finalement, pour terminer ce parcours à travers

les romans les plus connus ayant joué sur l'équivoque du genre, il faut citer *Written on the body* (1992) de Jeanette Winterson, où l'absence du nom propre et du genre féminin/masculin ne permet pas de comprendre si le roman narre une histoire d'amour entre deux femmes ou entre un homme et une femme.

Dans *Gabriel* l'équivoque se fait texte et embrasse toutes les catégories : équivoque littéraire, culturelle, linguistique. Si « la littérature a le droit d'être équivoque » (C. Fuentes, 2005) *Gabriel* fait de l'équivoque sa narration aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du contenu.

En ce qui concerne la forme, *Gabriel* est un « roman dialogué », comme George Sand elle-même le définit dans sa correspondance (G. Sand, 1991). La narration procède par des dialogues : ce roman est un exemple de littérature théâtrale, il est pensé par George Sand comme une pièce théâtrale. En littérature il y a d'autres exemples d'hybridation entre le récit et la pièce théâtrale. Cependant, avec *Gabriel* l'aspect théâtral est prédominant. La typographie y dénonce sa structure de pièce théâtrale, bien qu'il soit techniquement impossible de la mettre en scène. Sa fruition naturelle est la lecture.

Pour ce qui est du contenu, il y a une ambiguïté totale donnée par le nom propre, par le genre sexuel de Gabriel, par le déguisement de Gabriel et par un malentendu survenant dans l'intrigue qui causera la catastrophe finale.

## L'histoire

L'histoire se passe pendant une période non spécifiée de la Renaissance, dans le centre de l'Italie. La princesse, Gabriel/le, est la seule descendante de la branche la plus ancienne de la famille de Bramante. Pour des raisons dynastiques et économiques (les titres et la richesse pouvaient seulement être hérités par les enfants du sexe masculin), le prince Jules, son grand-père, lui impose, depuis l'enfance, une éducation de type masculin, à charge d'un précepteur, le révérend Chiavari. Gabriel/le vit isolée jusqu'à son dix-septième anniversaire, quand le prince décide de lui rendre visite avec l'intention de lui révéler sa vraie nature et de la persuader, pour son intérêt, de préserver une telle imposture. Mais Gabriel/le est indignée et s'échappe pour aller à la recherche de son cousin, Astolphe, descendant de la branche cadette de la famille, héritier légitime du titre, pour lui proposer de partager la propriété (prologue). Quelques jours plus tard, Gabriel, toujours déguisée en homme, trouve son cousin dans une taverne, à Florence, et elle se présente à lui. Un duel a lieu et les deux jeunes sont arrêtés et passent une nuit en prison au cours de laquelle va naître une amitié sincère. Ils deviennent des compagnons d'aventure (première partie). Après un an, pendant le carnaval, Astolphe convainc Gabriel/le de se travestir en femme. Ce déguisement produit

un effet extraordinaire sur les amis d'Astolphe, sur la courtisane Faustina, dont Astolphe est l'amant, et sur Astolphe lui-même. Tandis qu'elle se déshabille, Gabriel/le est surprise par son cousin, qui a ainsi la confirmation de ses soupçons. Celui-ci lui déclare son amour, qui est réciproque (deuxième partie). Les deux amoureux fuient pour se marier et décident d'aller vivre chez Settimia, la mère d'Astolphe. Mais, en raison de l'hostilité de Settimia pour Gabriel/le, qui pour sa part se refuse à tous travaux domestiques, les premières difficultés surgissent (troisième partie). Gabriel/le et Astolphe décident de partir, après qu'Astolphe se soit disputé avec sa mère. Ils passent six mois à Florence, Gabriel portant pendant cette période des vêtements masculins ; et le reste de l'année, ils vivent isolés dans un palais en Calabre, où, loin des yeux indiscrets, elle est, en tous points, une femme. À cause de cette double vie, les deux amoureux commencent à se disputer : Gabriel/le ne veut pas abandonner sa double nature, et Astolphe se révèle toujours superficiel et possessif. La tragédie éclate avec l'arrivée inattendue, dans la retraite calabraise, d'un ami commun, Antonio. Astolphe enferme à clef Gabriel dans une chambre, mais Gabriel, qui n'accepte pas ce genre d'abus, s'échappe, habillée en vêtements masculins (quatrième partie). À Rome, découragée par l'attitude de son cousin et prise par des doutes au sujet de ses intentions, Gabriel prononce un vœu solennel de chasteté et de pauvreté pour obtenir du Pape la reconnaissance du total renoncement à son patrimoine en faveur du cousin Astolphe. En attendant, Astolphe, aidé par le précepteur Chiavari, va à sa recherche pour lui demander de l'épouser. Pendant la nuit de carnaval Astolphe, convaincu par une série d'équivoques de l'infidélité de Gabriel, cède aux « avances » de Faustina. Gabriel surprend la scène et réaffirme ses intentions. L'explication, donnée par le révérend Chiavari, ne produit aucun effet. Pendant la nuit, Gabriel divague à travers Rome avec l'intention de se suicider, lorsqu'elle est attaquée et assassinée par un tueur engagé par son grand-père. Le précepteur et Astolphe ne réussissent pas à empêcher la tragédie (cinquième partie).

## **Le système onomastique et l'équivoque linguistique**

Le système onomastique<sup>2</sup> est à la base de l'équivoque du roman : une équivoque qui se déroule tant sur le plan linguistique et sur celui de l'intrigue du roman. Gabriel porte le même nom que celui de l'archange Gabriel, peut-être doit-elle son nom à l'archange (si l'on considère l'importance de la religion à l'époque où se déroule l'action). L'archange Gabriel est, comme tous les anges, une figure sans identité sexuelle : il est asexué. L'équivoque contenue dans ce nom propre est, cependant, plus complexe. L'expédient d'un nom propre

---

<sup>2</sup> Sur la théorie et la fonction du Nom Propre, voir John Searle, (1958) *Proper Names, in Speech Acts*, Cambridge University Press, 1966 et Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris: PUF, 1994.

homophone (sous les formes des deux genres) assure un effet remarquable d'équivocité. Au niveau phonique, le genre est au degré zéro : Gabriel-Gabrielle sont équivalents et se superposent entièrement ; au niveau oral, la double nature de « Gabriel/Gabrielle » crée l'identité de deux signifiants d'où l'équivoque<sup>3</sup>. En ce qui concerne le plan linguistique, en considérant les stratégies employées par le texte (indicateurs épiciènes, reprise pronominale variable), on peut définir ce nom propre comme un nom désignant les deux genres à la fois, donc un nom équivoque.

Le composant graphique cependant, dénonce l'équivoque du signe : il n'est plus synthèse, dans sa forme écrite il est forcé de se diviser dans ses deux dimensions antithétiques. Selon Luce Irigaray « jamais une langue n'a aboli la répartition des sujets parlants en deux genres signifiant une appartenance sexuée » (Irigaray, 1987 : 7). L'« écriture », ici, souligne immédiatement la différence de genre et les côtés de l'androgynie réapparaissent. Graphiquement le féminin est présenté comme supplément du masculin, en tant que « genre marqué » par le suffixe « elle ». D'ailleurs, c'est par ce suffixe que l'autre genre est marqué d'une manière redondante : comme morphème grammatical et comme homophone (et homographe) du pronom anaphorique « Gabrielle... « elle ». Le malentendu entre les genres ne s'arrête pas pour autant. Le rapport de dépendance entre les genres se transforme une fois de plus : le signifiant sonore de /gabrièl/ a déjà en soi (indépendamment de sa forme graphique) la marque féminine : « Gabri- (elle) ».

Le nom propre androgène ayant en soi la marque féminine suggère au lecteur la vraie nature biologique de Gabriel. Ce nom propre fait référence, simultanément, au secret et à la vérité cachée : aussi bien dans l'expression phonique que dans l'expression graphique ce nom reste double, cependant la graphie donne des indices de son équivocité. Si d'un côté la « phoné » essaie de mélanger et de confondre, de l'autre, l'écriture tend à distinguer, à diviser: la « phoné »<sup>4</sup> et l'écriture, tôt ou tard, forcent le sujet et l'objet de l'énonciation à indiquer la sexualité, à montrer l'identité sexuelle, en adoptant le genre relatif. Cette alternance entre le genre masculin et féminin, cette équivoque linguistique est inscrite dans le nom lui-même, et elle se poursuit tout au long du texte. Ainsi le remplacement, dans la troisième partie, de « Gabriel » par « Gabrielle », se révèle comme un événement transitoire, puisque la dernière partie récupère l'indicateur onomastique initial :

Le prologue et 1<sup>ère</sup> et 2<sup>ème</sup> parties → Gabriel ;

3<sup>ème</sup> et 4<sup>ème</sup> parties → Gabrielle ;

---

<sup>3</sup> En tenant compte de la forte (même si elle n'est jamais exploitée) potentialité théâtrale de ce texte, il est facile d'imaginer l'effet de confusion que le nom propre de l'héroïne aurait produit en cas d'une réception purement orale.

<sup>4</sup> Sur le rapport entre « phoné » et écriture voir Jaques Derrida, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967.

5<sup>ème</sup> partie → Gabriel

La distinction entre les deux formes dans les différentes parties du texte et le retour final au genre masculin, cependant, n'impliquent pas pour autant la prédominance du genre masculin: la désignation reste uniformément ambiguë jusqu'à la conclusion du texte<sup>5</sup>. Cependant, l'écriture marque l'oscillation entre les deux côtés de l'androgynie: la désignation masculine est assez clairement connotée, insérée qu'elle est dans une classe précise des référents qui fixent les canons privés et sociaux : « l'élève » [le précepteur] (p. 68) ; « le cousin d'Astolphe » (p. 116) ; « le petit-fils [Jules] » (p. 136) ; « l'héritier de la branche aînée » (p. 138) ; « le maître » [le serviteur Marc] (p. 221) ; « [...] Jules-Achille-Gabriel de Bramante, petit-fils, héritier présomptif et successeur légitime du très illustre et très excellent prince Jules de Bramante » (p. 200).

Cette dernière désignation dévoile l'équivoque. Le prénom, « Jules », est la marque patronymique : ce nom propre est le nom du père et du grand-père ; il est le signe de la branche la plus ancienne de la famille de Bramante. Le deuxième nom, « Achille », est l'indice de l'équivoque du genre : bien sûr il est le nom du héros grec, symbole du courage et de l'invincibilité (et, en fait, Gabriel montre du courage en désobéissant à la volonté du prince, en le contestant ouvertement ; cependant, Gabrielle est petite de taille, elle ressemble à un garçon...). De plus, Achille est également un travesti, comme un lecteur sérieux pourrait le savoir :

What song the Syrens sang, or what name Achilles assumed when he hid himself among women, although puzzling questions, are not beyond all conjecture. (Sir Thomas Brown, E. A. Poe, 1971: 1).

Par conséquent, Achille, est un nom ambigu, androgène. Finalement, le troisième nom, « Gabriel », le nom « authentique », est celui qui par sa forme féminine, nomme réellement sa personnalité. On peut déduire une sorte d'algorithme : « Jules » masculin → « Achille » masculin et féminin → « Gabriel/le » féminin : Achille « transporte » le genre masculin au féminin. Cependant, l'équivoque masculin vs féminin se répète pendant toute l'histoire : ainsi, pendant le premier carnaval à Florence, quand Gabriel est déguisée en femme, alors qu'elle est toujours un « homme », Astolphe, qui veut tromper ses amis, l'appelle « ma fiancée » (p.115). Toutefois l'existence de « Gabrielle » en tant que femme

<sup>5</sup> Cette division correspond à la publication en épisodes de *Gabriel* dans la *Revue des Deux Mondes*. Il est probable, cependant, que cette division ait été effectuée par la revue elle-même et qu'elle ne représente pas la volonté de George Sand. Voir la correspondance de G. Sand avec Charlotte Mariani autour de la publication en revue de *Gabriel*: « [...] il faut qu'il en fasse seulement 2 numéros de la revue. Il y a un prologue et 5 actes ou chapitres [...] » (Sand, 1991).

demeure secrète et est ainsi réduite à la seule sphère privée. De cette façon, les périphrases même de « Gabrielle » montrent une capacité d'identification plus faible : « ma femme » (p. 14) ; « votre cousine » (p. 184) ; « la dame de tes pensées » (p. 197) ; « ta maîtresse » (p. 198) ; « ta Calabraise » (p. 201). Enfin dans un dialogue entre Astolphe et Antonio, Astolphe tombe dans l'équivoque du genre, en se référant à lui comme « mon cousin ou ma cousine » (p. 204). Mais, dans son rôle social, Gabriel ne peut être qu'un « homme ».

### **Gabriel vs Gabrielle : équivoque linguistique et culturelle**

Il y a une disparité entre les descriptions identifiant Gabriel (en tant qu'homme) et celles qui identifient Gabrielle (en tant que femme). Le point de vue du genre change selon le personnage qui la nomme. Pour la plupart des personnages, en fait, elle est un « homme » : d'abord pour le prince Jules de Bramante, même s'il connaît sa vraie nature, Gabriel n'est acceptée qu'en tant qu'homme; le prince louera les services d'un assassin pour la tuer en raison de son instabilité « sexuelle ». Elle est un homme pour les amis d'Astolphe, même s'il en est qui doutent de sa nature, comme Antonio, lequel croira que Gabrielle est un homme seulement depuis qu'elle l'a battu en duel. Elle est, au contraire, une « femme » pour Settimia, la mère d'Astolphe, mais celle-ci a également un soupçon sur sa vraie nature étant donné qu'elle est complètement étrangère aux règles imposées aux femmes par la société et qu'elle monte à cheval d'une façon qui ne convient pas à une femme (p. 132). Elle est un androgyne pour Astolphe, ainsi que pour le précepteur et pour le fidèle domestique Marc, les seuls qui soient au courant de son secret.

Par ailleurs, le lecteur suit le point de vue de Gabriel lui-même : cette analyse introspective précise l'ambiguïté et l'instabilité de son essence, elle dénonce par là même une autre équivoque. Déjà dans le prologue, le lecteur trouve quelques indices de sa vraie nature : « je ne sens pas que mon âme ait un sexe » (p.57) – il s'agit là d'un double indice, présage de la « décision finale » – ou encore « mon âme est d'une nature différente » (p. 87). Dans un dialogue avec Astolphe, Gabriel lui dit : « "[...], tu m'as fait redevenir femme, mais je n'ai pas tout à fait renoncé à être homme » (p. 187) et, en fait, elle ajoute tout de suite : « Il me semble toujours que je suis quelque chose de plus qu'une femme [...] ». Enfin, elle avoue : « [...] À présent, j'avoue qu'il me sera pénible de renoncer à être homme quand je veux ; car je n'ai pas été longtemps heureuse sous cet autre aspect de ma vie [...] » (p.161). La cause de cette affirmation est Astolphe, qui, par sa jalousie, a contribué à diviser le couple androgène, à dévoiler l'équivoque. Le déclassement d'Astolphe aux yeux de Gabriel lui fait réévaluer sa condition masculine: l'équilibre qui règle le couple androgène est cassé. L'éducation que le précepteur lui a transmise semble être plus forte que l'identité

féminine, créée par la nature et structurée par Astolphe. Ainsi, en prononçant son vœu de la chasteté, de pauvreté et d'humilité, Gabriel/le sacrifie non seulement ses droits d'héritière (« sa partie masculine »), mais également sa nature : « À présent [...] je suis un garçon pour toujours » (p. 215). En fait, Gabriel/le recherche l'annulation de soi-même en tant qu'individu. Elle passe, de cette façon, de *l'utrumque* au *neutrum*. Gabriel/le veut se censurer elle-même, face à la possibilité d'une découverte publique de son vrai sexe, elle déclare :

Jamais! Je me refuse à ce dernier outrage, et, plutôt que d'en subir l'affront, je déchirerai cette poitrine, je mutilerai ce sein jusqu' à le rendre un objet d'horreur à ceux qui le verront (p 215) .

Il y a une double négation : ni homme ni femme, l'être humain va vers une forme neutre, et/ou peut-être angélique. Le prologue laissait déjà pointer un indice fort pour le lecteur sur la nature « finale » de l'héroïne. Gabriel narre au précepteur un rêve étrange qu'elle a eu :

#### GABRIEL

J'ai rêvé que j'étais une femme. [...], je n'étais pas un habitant de cette terre. J'avais deux ailes, et je m'élevais à travers les mondes, vers je ne sais quel monde idéal. Des voix sublimes chantaient autour de moi; je ne voyais personne; mais des nuages légers [...], et j'étais une jeune fille vêtue d'une longue robe flottante et couronnée de fleurs.

#### LE PRECEPTEUR

Alors vous étiez un ange, et non pas une femme.

#### GABRIEL

J'étais une femme; car tout à coup mes ailes se sont engourdies, l'éther s'est fermé sur ma tête, comme une voûte de cristal impénétrable, et je suis tombé, tombé [...] (P. 59-60).

Il y a une double équivoque : non seulement homme vs femme, mais aussi être humain vs ange. À l'intérieur du rêve une opposition forte se forme entre la femme (puis l'homme) et l'androgynisme, exprimé par l'opposition « haut » vs « bas ». Quand le corps androgynisme est en train de tomber, il retient la marque de la différence biologique : un lourd sein de femme. L'effet de sens produit dans l'image des ailes est lié à la partie féminine : aussi bien comme évocation du genre : « aile = elle », et comme indice du nom authentique : « j'avais deux I ». Ce rêve dévoile l'équivoque linguistique et culturelle, mais dénonce une



autre équivoque. Ce rêve suggère la nature de Gabriel et annonce sa fin : « mon rêve me revient; il me semble que je m'envole là-haut » (p. 220). Encore une fois, il y a une opposition : ainsi, le mirage de l'altitude de l'androgyn/ange s'oppose à la chute de gravité du corps, dont le tombeau idéal est l'élément liquide, symboliquement féminin.

En simplifiant, on pourrait dire que dans la naissance et dans la mort, Gabriel/le est Gabrielle au féminin, tandis que tout au long de sa vie, la nature qui la satisfait et lui convient est la masculine:

[...] je n'ai pas tout à fait renoncé à être homme [...] Il me semble toujours que je suis quelque chose de plus qu'une femme [...] je ne suis pas descendue comme femme au-dessous du rang où, comme homme, ton amitié m'avait placée [...] (p. 148-150)

Après quelques pages, en se référant à son rapport avec Astolphe, Gabriel/le affirme : « [...] À présent, j'avoue qu'il me serait pénible de renoncer à être homme quand je veux; car je n'ai pas été longtemps heureuse sous cet autre aspect de ma vie, qui est devenu notre tourment mutuel » (p.161). Elle s'est trompée en pensant pouvoir vivre avec lui comme sa femme. Ainsi c'est la dimension amoureuse qui complique l'équivoque.

Finalement, le travail de l'écriture doit permettre d'identifier et donc d'aider à résoudre l'équivoque, mais l'équivoque parcourt toute l'histoire à partir du genre, de la dimension amoureuse. Au niveau linguistique il y a une désignation mixte qui devient à la fin toujours plus brouillée : « Gabriel ... la ... elle ... il ... elle ... celle qui vous a aimé ... la ... lui ... elle » (p.123).

La mort non plus ne résout pas l'équivoque, l'androgyn ne trouve pas encore sa place: « [Astolphe en parlant à l'assassin] Misérable ! Tu l'as assassiné » (p. 123) ; « [Marc à Astolphe] Ah! Laissez-la tranquille à présent! C'est vous qui l'avez tuée » (p. 123). L'écriture ne comprend pas la nature androgène de Gabriel/le et complique l'équivoque en cherchant à la fixer sur la page, à la dévoiler. Dans la même page il y a des référents tant masculins que féminins pour Gabriel/le. Seul Astolphe comprend sa nature : « [...] toi qui n'es pas à moitié homme et à moitié femme comme tu le crois, mais un ange sous la forme humaine » (p. 151).

L'équivoque est mise en scène pendant le carnaval alors qu'Astolphe convainc Gabriel/le de se masquer avec de vêtements de femme. Astolphe est persuadé que son cousin sera fascinant déguisé en femme :

ASTOLPHE

Il s'enferme vraiment comme une demoiselle. Il veut que je le voie dans tout l'éclat de son costume. Je suis sûr qu'il sera charmant en fille [...] (p. 105)

Les doutes, déjà présents chez Astolphe, augmentent lorsqu'il voit Gabriel/le habillé/e en femme. Mais il aura besoin de le/la surprendre dénudé/e (de voir son sexe biologique) pour se convaincre que son cousin est en fait une femme. C'est seulement alors que l'équivoque paraît être dévoilée.

#### GABRIELLE

[...] Rien! pas un vêtement, et Astolphe qui va vouloir causer avec moi en rentrant ... si je ne lui ouvre pas, j'éveillerai ses soupçons! [...] (*Il prend un flambeau, ouvre une petite porte de côté et entre dans la chambre voisine. Un instant de silence, puis un cri.*)

#### ASTOLPHE

Gabriel, tu es une femme" [...] (*Tombant à genoux.*) O mon Dieu, je vous remercie! (p. 126)

Mais l'équivoque est inscrite en Gabriel/le, comme on l'a vu, elle est inscrite dans le nom mais aussi dans sa nature. Ainsi si l'équivoque masculin/féminin est mise en scène par le vêtement féminin porté pour le carnaval c'est encore une fois le déguisement qui anticipe la solution de l'équivoque : qui annonce la mort de Gabriel/le. Un an après, Gabriel/le se déguise pour le carnaval, mais cette fois elle porte un domino noir : « *Gabriel en costume noir avec son domino rejeté sur ses épaules* » (p. 205). Le domino annule le genre, il peut créer une autre équivoque. En effet autant Astolphe que Faustina le portent : « *Astolphe, en domino bleu; Faustina, en domino rose* » (p. 195). Mais le domino de Gabriel/le, qui a l'intention de se suicider, est noir (le noir représente symboliquement la mort et l'inconnu) ; elle cherche à s'effacer, à effacer sa nature, son identité, son équivoque.

## Conclusion

L'équivoque Gabriel/le, est une équivoque qui touche la langue, le genre et la culture. Cette équivoque est insoutenable, pour Gabriel/le, pour Astolphe, qui n'accepte pas qu'elle soit un homme, pour le prince Jules qui, au contraire, ne veut pas que Gabriel soit une femme. Le lecteur souffre lui aussi de cette condition instable du texte : le lecteur voit l'équivoque quelques fois dévoilée et d'autres fois brouillée par l'écriture. L' « être du manque » n'arrive pas à trouver un équilibre et l'écriture non plus. La fonction de cohésion (anaphorique et cataphorique), typique du nom propre, n'est pas accomplie dans ce texte. Le pacte de lecture, basé sur plusieurs degrés d'équivoques, est rompu puisque tous, le prince Jules, le précepteur Chiavari, Marc, Astolphe (et le lecteur aussi) ont cherché à

effacer l'équivoque inscrite en Gabriel/le, à lui donner une identité stable. Mais la nature de Gabriel est ambiguë, la seule solution possible sera donc la mort.

## Bibliographie

- BARTHES, Roland (1973). "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe". In *L'aventure sémiologique*. Paris : Seuil, 1985.
- Derrida, Jaques (1967). *De la grammatologie*. Paris : Minuit.
- DURUPT, Beatrice (1993). *Combien de sexes avez-vous?*, "Diagraphe", 63.
- FUENTES, Carlos (2005). *Le Monde Diplomatique*, " Le Monde diplomatique" [on-line]. Francer (actualisé le Décembre 2005). <URL: <http://www.monde-diplomatique.fr/2005/12/FUENTES/13007>>
- GARY-PRIEUR, Marie-Noëlle (1994). *Grammaire du nom propre*. Paris: PUF.
- GLASGOW, Janis (1988). Préface à SAND, George, *Gabriel*. Paris : Edition des Femmes.
- IRIGARAY, Luce (1987). *Le sexe linguistique*, "Langages", 85.
- LACAN, Jaques (1973). "L'étourdit". In *Scilicet* n°4, pp.5-52.
- OVIDIO, Nasone Publio (2007). *Metamorphose.*, Milano: Mondadori.
- POE, Edgar Allan (1841). "The Murders In The Rue Morgue". London: Paperback, 2001.
- POLI, Annarosa (1960). *L'Italie dans la vie et l'oeuvre de George Sand*. Paris: Armand Colin.
- SAND, George (1991). *Correspondance*. Paris: Garnier (vol. IV).
- SAND, George (1988). *Gabriel*. Paris: Edition des Femmes.
- SAND, George (1986). *Nouvelles*. Paris : Edition des Femmes.
- SEARLE, John R. (1958). *Proper Names*. In *Speech Acts*, Cambridge University Press: 1966.

# LA JALOUSIE D'ALAIN ROBBE-GRILLET: UNE POETIQUE DE L'EQUIVOQUE

GABRIEL SAAD  
Université Paris III

## Résumé

*La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet ne peut pas être abordé comme un roman "traditionnel", c'est-à-dire mettant l'accent sur les sentiments, les souffrances, en un mot la psychologie du jaloux. Or, la jalousie n'existe pas sans le triangle. Il faut trois personnes pour que l'une d'entre elles puisse devenir jalouse. C'est donc sur cette figure géométrique et sur ce chiffre que le roman est construit. Par ailleurs, la jalousie se place toujours dans l'incertitude. Celle-ci peut être considérée comme étant inhérente, aussi, à l'écriture et à la lecture. C'est ce que ce roman place sous les yeux du lecteur, qui doit donc pratiquer en aval un travail équivalent à celui qui a été accompli en amont par le romancier.

## Abstract

Alain Robbe-Grillet's *La Jalousie* can't be read like a "traditional" romance, it means, a romance that underlines feelings, pains, i.e. the psychology of a jealous husband. But jealousy doesn't exist without a triangle. Three persons are necessary for one of them becoming jealous. That's why this romance has been built on this geometric figure and on that number. In addition, jealousy stands always in a state of uncertainty. This one can be considered, too, as inherent in writing and reading. That's what this romance puts over the reader's eyes. Reader must then make a work of reading equivalent to the work of writing that the author made uphill.

**Mots-clés:** Nouveau Roman, jalousie, triangle, trapèze, chiffre, trois, lecture, écriture.

**Key words:** Nouveau Roman, jealousy, triangle, trapezium, number, three, reading, writing.

## I

On pourrait, au seuil de cette étude, adopter une position extrême et postuler que toute lecture est équivoque. Certes, ce dernier terme est loin d'être lui-même d'une précision absolue, compte tenu des nombreux sens qu'il peut véhiculer. D'où le besoin immédiat de mieux définir la nature équivoque que l'on peut légitimement attribuer à la lecture. Elle vient du fait que celle-ci est toujours prise entre deux pôles : l'illusion référentielle, d'un côté ; la mise en évidence de la matérialité de l'écriture, de l'autre. Si la lecture que nous pratiquons privilégie l'illusion référentielle, la matérialité de l'écriture est escamotée. En revanche, lorsque le lecteur, ou la lectrice, reconnaît la matérialité de l'écriture, l'illusion référentielle est mise en cause. Pour essayer d'illustrer mon propos, je ferai appel à quelques exemples. Le roman naturaliste a privilégié l'illusion référentielle. On peut même postuler que cette dernière est le principal soutien de sa poétique. Si l'on décide que Nana n'a jamais existé, que derrière le personnage que Zola nous propose, aucune femme réelle ne peut être considérée en tant que telle, le roman s'écroule ou, du moins, perd beaucoup de sa pertinence. Pour employer une formule plus simple, le lecteur ne peut plus prendre l'histoire de *Nana* au sérieux. Le caractère exemplaire et *réaliste* que Zola a voulu lui attribuer disparaît. Il s'agit d'une *fiction* à l'illusion de laquelle nous pouvons, certes, nous laisser prendre, mais alors ce sera à nos risques et périls. Lautréamont l'avait bien compris qui demandait à son lecteur de mettre « dans sa lecture une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance ». Et si le lecteur choisit d'ignorer cet avertissement, « les émanations mortelles des pages de ce livre imbiberont son âme comme l'eau le sucre ». La littérature elle-même nous offre des exemples éloquents des ravages que peut provoquer dans l'âme du lecteur l'illusion référentielle, lorsque celui-ci se laisse prendre à son jeu sans la prévoyance d'une logique rigoureuse et d'une tension d'esprit égale au moins à sa défiance. S'il m'est permis de choisir une référence en dehors de la littérature française (mais il s'agit, comme on le verra, d'un texte on ne peut plus universel), j'aimerais rappeler que Don Quichotte devient fou à force de lire. Ou, pour être plus précis, à force de *mal* lire, c'est-à-dire de sombrer sans la moindre réticence dans l'illusion référentielle. Et pour revenir à la littérature française, cette pauvre Emma Bovary en a été, de façon flagrante, la victime. Des auteurs tels que Gide ou Proust ont eux aussi mis en cause, chacun à sa façon, bien entendu, l'illusion référentielle, dans *Les faux-monnayeurs*, pour l'un, tout au long de *La Recherche* pour l'autre. Balzac lui-même, je tiens à le souligner, dans des textes tels que *L'Auberge rouge* ou *Une ténébreuse affaire*, a bien placé sous les yeux du lecteur ce caractère équivoque de l'écriture et, par conséquent, de la lecture. Et, avant lui, Diderot, dans *Jacques le fataliste*, l'avait plus que largement mis en évidence. Pour prendre un exemple encore plus ancien, *L'Âne d'or* d'Apulée, dont la parenté avec le roman

picaresque, le *Quichotte* ou *Jacques le fataliste* me semble incontestable, trouve très légitimement sa place dans ce corpus.

Or, si l'équivoque peut, comme on vient de le voir, être considérée comme inhérente à la lecture, il est un sentiment qui ne saurait exister et durer qu'à condition de rester dans l'équivoque. Ce sentiment a un nom : la jalousie. Par définition, elle ne peut pas être sans équivoque. Ou bien on est sûr de l'amour de l'être aimé, ce qui exclut toute équivoque et, avec elle, toute forme de jalousie, ou bien, on est sûr d'être trompé et l'on peut alors soit rompre, soit devenir consentant. On le voit, la jalousie ne peut exister que dans l'incertitude, qui est l'un des sens du mot « équivoque » en français. Et c'est ce mot - dois-je le rappeler ? - qui nous a convoqués à la tâche qui est aujourd'hui la mienne. C'est pourquoi j'ai choisi, pour apporter ma contribution à cette entreprise commune, de m'occuper du roman *La Jalousie* d'Alain Robbe-Grillet<sup>1</sup>. On le sait, cette œuvre n'est pas anodine. Je veux dire, par là, qu'elle illustre, de façon on ne peut plus exemplaire, la rupture esthétique que les Nouveaux romanciers ont introduite dans la poétique du roman. Comme tout un chacun le sait, Alain Robbe-Grillet est un représentant éminent, non pas d'une prétendue école du Nouveau roman, qui n'a jamais existé en tant que telle, mais, si, de cette rupture avec des formes romanesques que, faute de mieux, j'appellerai traditionnelles. D'où l'équivoque première qui consisterait à prolonger un travail d'écriture *novateur* par un travail de lecture *traditionnel*. Tel sera l'axe principal autour duquel j'essaierai de faire avancer mon analyse et ma réflexion. Il suffit de penser à la polysémie du terme « jalousie », que le romancier a généreusement placée sous les yeux du lecteur, pour comprendre qu'elle peut être l'un des repères de notre travail de lecture. Mais, comme il ne s'agit point ici d'un roman « psychologique », il nous faudra, aussi, nous appuyer sur cet écart, pour mettre au jour d'autres éléments, tels que les formes géométriques, par exemple, qui ne contribuent certes pas à décrire ou à analyser le sentiment de jalousie, mais qui occupent, de façon notoire, une place très importante dans *La Jalousie*. C'est pourquoi il devient impossible de les négliger en arguant, comme certains lecteurs l'ont fait, de l'ennui suscité par leur retour systématique dans le texte. C'est aller beaucoup trop vite en besogne. Leur retour systématique constitue, au contraire, un appel à l'intelligence du lecteur. Il s'agit, on le voit, d'accomplir un travail de lecture qui puisse être, en aval, aussi novateur que le travail d'écriture l'a été en amont. Plût au ciel qu'une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à notre défiance viennent nous aider !

---

<sup>1</sup> Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Éditions de Minuit, 1975. Je citerai désormais cette édition et je me bornerai à indiquer, entre parenthèses, la page de référence.

## II

La jalousie est non seulement un sentiment humain très répandu, mais aussi un sujet fréquent et ancien en littérature. Alain Robbe-Grillet aurait donc bien pu se contenter d'ajouter un nouvel item à ce vaste corpus. Il l'a fait, mais à sa manière. Car aucun sentiment n'est décrit ni analysé dans son œuvre. Celle-ci est dépouillée de toute forme de psychologie. C'est en vain que l'on chercherait ici ce que l'on peut trouver ailleurs, c'est-à-dire dans les romans traditionnels. Encore faut-il souligner que ce qui compte pour notre démarche, ce n'est point l'intention, toujours incertaine, de l'auteur, mais la seule réalité tangible sur laquelle nous puissions compter, à savoir le texte dans sa matérialité. C'est donc sur celle-ci que je m'appuierai dans mon étude, ce qui n'exclut pas pour autant quelques formes de spiritualité. On en conviendra, j'espère. Une autre formule m'aidera peut-être à préciser ma démarche : c'est le fonctionnement du texte que j'essaierai de mettre en lumière.

Pour cela, un premier déplacement est nécessaire. Supposons que Pierre est amoureux de Marie, qui l'aime, elle aussi, à son tour. Ils filent, pour ne rien vous cacher, le parfait amour. Mais un jour, Anne apparaît. Elle semble s'intéresser à Pierre qui, par ailleurs, semble s'entendre très bien avec elle. Marie commence alors à se poser des questions. Et si Anne était plus qu'une amie pour Pierre ? Si cette entente qui s'est établie entre eux cachait un sentiment plus profond ? C'est ainsi que naît la jalousie. Tant qu'ils n'étaient que deux, Pierre et Marie ont filé un amour parfait. Mais, à présent, ils sont trois. Voilà comment Marie est devenue jalouse. La jalousie requiert donc, pour naître et se développer, la présence d'une troisième personne. Et c'est ainsi que le chiffre 3 et, avec lui, le triangle font leur apparition. Tout lecteur de *La Jalousie* aura sans doute remarqué la place qu'occupent et ce chiffre et cette figure géométrique dans le roman. Il suffit d'ailleurs de dessiner schématiquement une jalousie (je me réfère, à présent, à la persienne qui porte ce nom), pour voir qu'elle est constituée d'une ligne verticale assez longue et de plusieurs lignes courtes en diagonale qui viennent s'articuler sur celle-là : ce sont, schématiquement, les lamelles qui forment un certain angle avec le battant, lorsqu'elles sont entrouvertes (c'est-à-dire, ni fermées ni ouvertes sans équivoque). Il suffit, maintenant, de tracer un segment de droite horizontal en dessous de chaque lamelle pour obtenir un triangle. Polysémie et géométrie viennent ainsi s'associer. Retenons surtout, d'après ce que nous venons de dire, que le triangle est la figure de base de la jalousie. Et de *La Jalousie*. Voyons donc le début de l'œuvre qui nous occupe : « Maintenant l'ombre du pilier – le pilier qui soutient l'angle sud-ouest du toit – divise en deux parties égales l'angle correspondant de la terrasse » (p.9). Rien, dans cette phrase, ne peut être négligé. Occupons-nous, d'abord, de la figure géométrique qui nous est proposée. Il s'agit d'un angle droit (90°), divisé en deux angles



égaux par l'ombre du pilier, c'est-à-dire par une ligne droite que la géométrie appelle bissectrice. Par conséquent, l'angle droit est divisé en deux angles de 45 degrés chacun. Nous retrouvons ainsi les chiffres 2 (les deux côtés de l'angle), 3 (trois lignes, à savoir, les deux côtés et la bissectrice), 4 et 5 (dans 45 degrés). Tout ceci peut paraître très peu littéraire. Il suffit de lire *The Anatomy of Melancholy* de Burton, que Borges cite en épigraphe de *La Bibliothèque de Babel*, pour se convaincre du contraire. D'ailleurs, que lisons-nous ensuite ? « Cette terrasse est une large galerie couverte, entourant la maison sur *trois* de ses côtés » (p.9. Je souligne). Mais il s'agissait, ne l'oublions pas, de « l'angle sud-ouest du toit ». Autrement dit, les deux figures sont superposables, puisque, sur le cadran d'une boussole ou dans une rose des vents, la direction Sud-Ouest n'est autre que la bissectrice de l'angle droit formé par les directions Sud et Ouest. Il s'agit donc d'une variante on ne peut plus originale de l'effet de specularité tant prisé par la littérature et, en particulier, par la littérature baroque. *Quod erat demonstrandum*.

Arrêtons-nous, à présent, sur l'adverbe de temps « maintenant » sur lequel débute le roman. En principe, il véhicule un sens précis. Mais son itération dans le texte met en évidence l'équivoque qui toujours le menace. Car on ne peut dire « maintenant » que par rapport à un temps présent, qui doit être le même pour celui qui prononce le mot et pour celui qui l'écoute. Mais où faut-il placer le « maintenant » de l'écriture ? D'ailleurs, si je raconte un film à quelqu'un qui est assis à côté de moi, dans la salle de cinéma, mais qui, pour une raison quelconque, ne peut pas le voir, je serai bien obligé de commencer le récit de chaque séquence par « maintenant ». L'équivoque qui résulte de l'itération de ce terme se transforme ainsi en signe de succession temporelle, dans une chronologie qui demeure néanmoins incertaine, à l'intérieur des seuls repères que sont « le soleil trop haut dans le ciel » de la première page et « la nuit noire » de la dernière. D'ailleurs, le texte lui-même nous rappelle l'équivoque inhérente à l'emploi de ce mot : « A une question peu précise concernant le moment où il a reçu cet ordre, il répond : "Maintenant", ce qui ne fournit aucune indication satisfaisante. » (p. 50) Nous voyons s'ébaucher dans cette progression de l'écriture, une poétique de la lecture qui suppose, de la part du lecteur, un déplacement du point de vue. Il ne s'agit plus de découvrir les ressorts ou les affres de la jalousie, par effet de l'illusion référentielle, mais de reconnaître dans le texte les diverses émergences des données de celui-ci. Je prends un exemple au hasard : « De la terre du jardin, fragmentée en tranches *verticales* par la balustrade, puis en tranches *horizontales* par les *jalousies*, il ne reste que de petits *carrés* représentant une part très faible de la surface totale –peut-être le *tiers* du *tiers* » (p.52. Je souligne). Après lecture, il faut reconnaître que, parfois, le hasard fait bien les choses. Soulignons, en premier lieu, la polysémie du mot « jalousie », ici clairement indiquée par le texte. Retenons ensuite la forme géométrique, c'est-à-dire le carré. Pour l'obtenir, rien de plus facile : il suffit d'unir, par l'hypoténuse, deux triangles

rectangles. Ce qui nous permet d'observer trois chiffres naturels, deux, trois et quatre. Les deux premiers sont en rapport, nous l'avons vu, avec le sentiment que nous appelons jalousie, le dernier était déjà présent, de façon implicite, dans la toute première ligne du roman. Ce qui nous importe, donc, du « tiers du tiers », c'est le retour du chiffre trois. Et ce d'autant plus que « le tiers du tiers » aurait pu être remplacé, sans équivoque, par « un neuvième ». Il devient ainsi très intéressant d'apprendre que « Les *trois* fenêtres sont fermées et leurs *jalousies* n'ont été qu'entrouvertes, pour empêcher la chaleur de *midi* d'envahir la pièce » (p. 48-49). Chiffres et polysémie sont à nouveau associés, puisque *midi* partage la journée en deux parties égales, tout comme le faisait l'ombre du pilier avec l'angle sud-ouest de la maison, dans l'incipit. D'ailleurs, nous apprendrons, plusieurs pages plus loin (p.135), que ce pilier est carré, forme géométrique dont nous avons vu l'intérêt. D'autres précisions apparemment anodines s'inscrivent dans cette même visée de l'écriture et, par conséquent, de la lecture. Par exemple, « un ventre *médian* et *deux* renflements accessoires » (p.39) ou bien, « *trois* ou *quatre* mots » (p.101), expression on ne peut plus courante, j'en conviens, mais dont on conviendra, aussi, qu'elle prend, dans le passage cité, un sens particulier. On pourrait ajouter « *Deux* centimètres en arrière commence l'ombre de la balustrade. Le soleil est presque au *zénith* » (p.135. Pour toutes ces citations, prises au hasard, c'est moi qui souligne). Une fois ce code de lecture découvert par le lecteur, le décompte répétitif des plants de bananiers, le quinconce des bananeraies, telle ou telle forme trapézoïdale (je rappelle qu'un trapèze est un triangle qui a subi l'ablation d'une partie plus ou moins proche du sommet et contenant celui-ci), ainsi que la polysémie du mot « *midi* » nous permettent d'accéder à une forme particulière du plaisir de la lecture, celle du « lecteur complice », comme aurait dit Julio Cortázar. Au lieu de se laisser conter, il sait compter, comparer, reconnaître et bâtir par lui-même ses propres itinéraires de lecture.

Comme je crois l'avoir démontré ailleurs, la mise en scène de la lecture et de l'écriture constitue l'un des aspects marquants de la poétique du roman dans la deuxième moitié du vingtième siècle<sup>2</sup>. Dans *La Jalousie*, l'accent est mis sur le caractère équivoque de la lecture. Celle-ci est clairement mise en scène, car A... et Franck sont en train de lire un roman colonial. Le choix est significatif, puisque le livre d'Alain Robbe-Grillet reprend des éléments de ce type d'œuvre. Pour les mettre en cause, bien entendu. La première référence à ce roman colonial est marquée, d'entrée de jeu, par l'équivoque :

« Il (Franck) fait ensuite une allusion, peu claire pour celui qui n'a même pas feuilleté le livre, à la conduite du mari. Sa phrase se termine par "savoir la prendre" ou "savoir l'apprendre",

<sup>2</sup> Voir mon étude, « Modalités de production dans le roman contemporain : *Moderato cantabile* de Marguerite Duras, *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues, *La vie brève* de Juan Carlos Onetti, *Moi le Suprême* d'Augusto Roa Bastos », *Colloque international sur le roman contemporain*, Cahiers de l'Université n°11, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, s.d., p. 69-90.

sans qu'il soit possible de déterminer avec certitude de qui il s'agit, ou de quoi. » (p. 26)

Cette situation traverse tout le texte et devient on ne peut plus explicite dans les toutes dernières pages, ce qui nous oblige à citer très longuement :

« Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire, mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal – apprend-on – est malhonnête. Il est honnête, il essaie de rétablir une situation compromise par son prédécesseur, mort dans un accident de voiture. Mais il n'a pas eu de prédécesseur, car la compagnie est de fondation récente ; et ce n'était pas un accident. Il est d'ailleurs question d'un navire (un grand navire blanc) et non de voiture. » (p. 216)

On ne saurait mieux mettre en évidence l'équivoque de la lecture, c'est-à-dire d'une lecture traditionnelle qui chercherait dans un roman un sens précis et définitif sur lequel pourrait s'appuyer l'illusion référentielle. Ce dont il s'agit, en revanche, dans le roman d'Alain Robbe-Grillet, c'est de reconnaître des recoupements, des reprises, des constantes dans la production du texte, qui, par des variations successives, parfois minimes, le font avancer. Ainsi, loin de se laisser prendre à l'illusion référentielle, le lecteur peut retrouver le travail d'écriture accompli par le romancier et mener, par ses propres moyens, un travail de lecture original.

Car il faut remarquer que l'écriture est mise en scène, elle aussi. Si nous nous attardons sur la matérialité du texte, nous remarquerons aisément que chaque lettre qui le constitue est constituée de boucles et de traits. Ainsi, les boucles noires de la chevelure de A... sur sa robe blanche viennent inscrire sous les yeux du lecteur une flagrante métaphore de l'écriture. Et il en va de même pour l'épisode tant de fois répété de l'écrasement du mille-pattes. Tout lecteur moyennement attentif aura remarqué que chaque reprise de cet épisode comporte quelques variantes par rapport à celles qui l'ont précédée. Les mots eux-mêmes utilisés pour désigner ce sympathique arthropode changent. Il s'agit tantôt de mille-pattes, tantôt de scutigère ou de scolopendre. L'épisode le plus significatif et le plus révélateur de la mise en scène de l'écriture est assez long puisqu'il va de la page 127, « Sur le mur d'en face, le mille-pattes est là... », à la page 132 : « A moins que la gomme n'entre en jeu derechef. » Cet épisode, ici longuement décrit, nous permet de comprendre - sans la moindre équivoque - que « l'empreinte » (mot très significatif dans ce contexte) laissée sur le mur par le malheureux mille-pattes tant de fois écrasé n'est autre qu'une métaphore de l'écriture. Car nous passons *expressis verbis* du mur au papier : « Le papier se trouve aminci néanmoins... » (p. 131) et, quelques lignes plus loin, le mot *écriture* lui-même apparaît dans

l'expression « des pleins trop appuyés de l'écriture » (p. 132). Une lecture attentive permet ainsi de reconnaître, dans les descriptions de cet épisode qui se succèdent tout au long du roman, de multiples expressions qui, par effet de polysémie, peuvent se référer aussi bien à l'anatomie d'un arthropode qu'à la matérialité de l'écriture, voire à la grammaire ou à des pratiques éditoriales. Par exemple : « Plusieurs des *articles* du corps ou des *appendices* ont *imprimé* là leurs contours... » (p. 56. Je souligne) N'oublions pas, d'ailleurs, qu'un arthropode est un invertébré ainsi appelé parce qu'il possède des pattes *articulées*. Et nous pratiquons tous, précisément, ce que les linguistes appellent un langage *articulé*. Fait encore plus remarquable, la poétique de l'équivoque, qui régit le roman, est elle-même signifiée par le biais du mille-pattes écrasé : « Un mètre plus haut, environ, la peinture reste marquée d'une forme sombre, un petit arc qui se tord en *point d'interrogation*... » (p. 64. Je souligne) On aura déjà compris, j'espère, que les insectes qui tournent autour de la lampe, ainsi que la cruche aux formes rectilignes et arrondies et les rondins sur le pont sont, dans *La Jalousie*, autant de métaphores de l'écriture. Les uns et les autres dessinent des lettres, parfois aisément reconnaissables, parfois clairement inscrites dans le texte. L'apparition de la lettre V, par exemple, attire notre attention, autant par sa ressemblance avec un triangle, auquel il manque seulement la base, que par sa condition de A renversé. Le lecteur ainsi entraîné à un travail de lecture original ne manquera pas de remarquer une mise en abîme assez flagrante du travail d'écriture ici accompli :

« Sans doute est-ce toujours le même poème qui continue. Si parfois les thèmes s'estompent, c'est pour revenir un peu plus tard, affermis, à peu de choses près identiques. Cependant ces répétitions, ces infimes variantes, ces coupures, ces retours en arrière, peuvent donner lieu à des modifications – bien qu'à peine sensibles – entraînant à la longue fort loin du point de départ » (p. 101)

On le voit, si le roman est régi par une poétique de l'équivoque, bien des aspects du texte nous permettent non seulement de la repérer, mais, aussi, de tracer des itinéraires de lecture capables de dégager les sens multiples d'un réalisme singulier, qui nous permet de comprendre les mécanismes de l'écriture.

### III

Je ne voudrais point abandonner cette étude sans m'attarder sur l'un des éléments essentiels du roman traditionnel : le personnage. La critique a parfois mis en avant la « mort du personnage » comme l'une des caractéristiques majeures du Nouveau roman. Loin de moi l'idée de contredire une telle affirmation. Il faut, néanmoins, me semble-t-il, la nuancer.

Car ne peut mourir qu'un être vivant. Et le personnage ne l'a jamais été. Il est, sans doute, l'un des moteurs les plus efficaces de l'illusion référentielle. Mais il n'en reste pas moins que Gargantua, par exemple, n'a jamais existé. Je reconnais aisément que cet exemple n'est pas particulièrement prouvant, étant donné que l'œuvre rabelaisien échappe, dans son ensemble, à quelque prétention de réalisme que ce soit. Là aussi, la matérialité de l'écriture me semble jouer un rôle capital. Revenons donc à l'exemple de Nana, invoqué au début de cette étude, ou à Eugénie Grandet ou encore à Julien Sorel. Une question vient ainsi frapper aux portes de notre attention : pourquoi le personnage réussit-il à nous faire croire à son existence ? Car, je l'avoue volontiers, il m'arrive très souvent de pleurer à cause des malheurs de tel ou tel personnage. J'ai beau savoir que les acteurs d'un film ont été payés pour jouer, c'est-à-dire pour représenter des personnages précis, peu importe, je pleurerai ou m'angoisserai quand même. Cette équivoque me semble provoquée par le nom propre. Les personnages, tout comme les êtres vivants qui peuplent le monde réel, ont un nom, une histoire, fort souvent une famille avec des parents, des frères et sœurs, voire des enfants. Or, nous-mêmes, nous avons une existence sociale, donc réelle, à partir de notre inscription dans le Registre civil, ce qui nous donne un nom et une filiation. Balzac ne voulait-il pas concurrencer le Registre civil ? Et comme nous avons fait du livre un véhicule du savoir, nous y croyons. Or, le livre, véhicule du savoir, en effet, peut nous aider à ouvrir les yeux sur le caractère purement fictif du personnage. Autrement dit, il peut nous aider à sortir de cette équivoque. Le procédé est alors fort simple. Il suffit de supprimer le nom propre. Le caractère strictement imaginaire du personnage, sa condition de pur produit de l'écriture sont ainsi efficacement placés sous les yeux du lecteur. C'est pourquoi Paul Valéry avait défini le personnage comme « un être aux entrailles de papier » et Roland Barthes comme un « être de papier ». Dans *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet a désigné le personnage principal par une simple lettre, A, suivie de trois points de suspension. On ne saurait mieux mettre en évidence sa condition de pur produit de l'écriture, sans autre existence réelle que la matérialité de celle-ci. La chose est d'autant plus remarquable que la lettre A contient en elle-même un triangle, support, nous l'avons vu, de la jalousie, et l'ébauche d'un trapèze. Elle est aussi la première lettre de l'alphabet, ce qui ne peut pas être négligé dans un roman qui accorde une telle place à l'écriture, clairement signifiée par A... grâce à la métaphore des boucles *noires* de ses cheveux sur sa robe *blanche*. Écrire n'est-ce pas mettre ce qui a été dit *noir sur blanc* ? Je crois donc pouvoir signaler, pour clore la présente étude, que A... est très souvent présentée non seulement associée à l'écriture par ses cheveux, mais aussi en train d'écrire. Peut-on alors pousser la poétique de l'équivoque jusqu'à prétendre qu'elle est, dans le texte, l'instance d'écriture, autrement dit que c'est elle qui, dans la fiction, bien entendu, écrit le roman dont elle est le personnage principal ? Qu'il me soit permis d'avouer, en toute naïveté, que telle est, parfois, ma conviction. Mais, faute de preuves plus précises,

elle demeure irrémédiablement équivoque. **Car tout texte demeure, toujours, jaloux de son sens.**

# L'EQUIVOQUE CHEZ MICHEL HOUELLEBECQ

## Subtilités d'un personnage ambigu

CORINA DA ROCHA SOARES

Universidade de Aveiro; F.C.T.

cgwenaelle@gmail.com

### Résumé

Michel Houellebecq est un écrivain français incisif et dont les propos offensants – dans ses romans ou lors de ses apparitions en public – sont nombreux; cependant, il s'agit plusieurs fois de discours métaphoriques qui relèvent du second degré et qui appellent à un autre niveau d'interprétation. D'où l'objet de cet article, dans lequel nous tâcherons d'analyser les *quiproquos* présents dans plusieurs des œuvres de Michel Houellebecq et les stratégies de l'ambiguïté employées par l'auteur, lesquelles alimentent l'aspect polémique de cet écrivain étiqueté comme "individu assez méprisable", comme il l'affirme dans sa correspondance échangée avec B.H. Lévy, intitulée *Ennemis Publics*, publiée chez Flammarion-Grasset, fin 2008.

### Abstract

Michel Houellebecq is a French acute writer whose offensive words – in his novels or in his public comments – are quite many; however, more often than not, they are metaphoric or in second degree, calling for another interpretation's level. In this article, we aim to analyze several issues present in Michel Houellebecq's works, as well as the strategies of ambiguity employed by the author, strategies that set off the polemic aspect of this writer labelled "individu assez méprisable", as he states in his correspondence with B.H. Lévy, *Ennemis Publics* (Flammarion-Grasset, 2008).

**Mots-clés:** Houellebecq, *quiproquo*, stratégies de l'ambiguïté

**Keywords:** Houellebecq, *quiproquo*, ambiguity's strategies

*Il est évident que l'efficacité et l'intensité de la communication diminuent et tendent à s'annuler dès l'instant qu'un doute s'installe sur la véracité de ce qui est dit, sur la sincérité de ce qui est exprimé (imagine-t-on, par exemple, une science au second degré ?*

Michel Houellebecq  
(Houellebecq, 1997: 50)

Au cours d'un repas convivial entre conférenciers qui se tint à Porto, nous engageâmes notre conversation avec une collègue fort sympathique qui s'enquit des sujets de notre projet d'investigation littéraire en cours. Lorsque nous en vîmes à faire référence à un des auteurs de notre corpus, à savoir Michel Houellebecq, la réaction de notre confrère fut catégorique, claire et nette: elle avait commencé à lire *Plateforme* mais avait abandonné le bouquin ; l'auteur était trop machiste et pornographique ; un écrivain déplaisant, odieux etc. Ces commentaires, même s'ils ne nous étonnèrent point, nous laissèrent tout de même pensive, puisque notre jugement sur l'œuvre de Michel Houellebecq était à l'opposé. Se pouvait-il que la littérature puisse avoir des lectures si distinctes? Les romans de Michel Houellebecq pouvaient être si ambigus qu'ils prêtaient à des interprétations si antagonistes, laissant subsister l'équivoque... C'est donc en toute légitimité que Sabine van Wesemael postule que l'œuvre de Houellebecq est "diversement interprétable" ou qu'il s'agit d'une "multi-interprétabilité" (Wesemael, 2005: 22).

Certes, cet écrivain français est incisif et ses propos offensants sont nombreux; cependant, il s'agit plusieurs fois de simples provocations ou de discours métaphoriques qui relèvent du second degré et qui appellent à un autre niveau d'interprétation. D'où l'objet de cet article, dans lequel nous tâcherons d'analyser les *quiproquos* présents dans plusieurs des œuvres de Michel Houellebecq et les stratégies de l'ambiguïté employées par l'auteur, lesquelles alimentent l'aspect polémique de cet écrivain étiqueté comme "individu assez méprisable", comme il l'affirme dans sa correspondance échangée avec Bernard Henri Lévy, intitulée *Ennemis Publics*, publiée chez Flammarion-Grasset, fin 2008. Pour cela, à la lueur des enseignements bourdeusiens, nous avons choisi de partir d'une analyse de la structure interne pour nous tourner ensuite vers une étude plus sociologique.

Commençons, tout d'abord, par effectuer un survol des propos polémiques de Michel Houellebecq, qui abondent dans ses romans<sup>1</sup>: tout en vrac, nous citerons les invectives dirigées contre les femmes; la famille; la génération de mai 68; les homosexuels; la religion; l'Islam; les musulmans; les Arabes; les Occidentaux et les Orientaux; des pays tels que

---

<sup>1</sup> Cf. "As ofensas de Michel Houellebecq: mecanismos e agentes" (Soares, 2008: 239-251).



Cuba, l'Espagne, la Norvège, le Japon, la Chine et le Brésil; des villes comme Rouen, Noyon; les sans-abri; les défenseurs des Droits de l'Homme; les Communistes; les écologistes; la publicité; les médias; les transports publics; les psychiatres; les dentistes. A l'inverse, dans la plupart de ses livres, Michel Houellebecq fait ouvertement l'apologie de pratiques sexuelles tabous, du tourisme sexuel, des clubs SM, de l'eugénisme et met en présence la secte des Raëliens. Bref, tout y passe, personne n'est épargné: l'écrivain atrabilaire *semble* cracher sur tout le monde. Et nous préférons le terme *semble*, si nous nous arrêtons à une lecture au premier degré, prenant à la lettre ce qu'écrit Michel Houellebecq.

Toutefois, d'aucuns lecteurs plus attentifs découvriront tout un autre message et une intention bien moins mauvaise de la part de cet écrivain français. Comme un tableau, prenons un peu plus de recul et, au lieu de voir des taches sombres, vilaines et hideuses, nous pourrions alors apercevoir un tout lumineux, un nouveau paysage qui ouvrira notre perspective. En d'autres mots, dissipons les équivoques, en mettant en plein jour une lecture au second degré de l'œuvre houellebecquienne...

### **Propos sexistes ou apologie de la femme**

Pour la plupart du public-lecteur, les personnages houellebecquiens féminins sont des figures en creux, dont l'unique fonction est celle de donner du plaisir sexuel à l'homme<sup>2</sup>. D'où la présence, dans les romans, de maintes rencontres sexuelles, décrites sous une perspective pornographique, en utilisant un registre de langue cru<sup>3</sup>. Les exemples abondent dans ses romans (en guise d'illustration, cf. Houellebecq, 2001: 116-117) et paradoxalement, le lecteur pourra même trouver des vitupérations proférées par des hommes alors qu'ils seraient sensés provenir plutôt de la bouche d'une femme, comme, par exemple : "La femme qui l'[un énorme hooligan moustachu] l'accompagnait était franchement indécente, avec ses gros seins siliconés débordant largement d'un haut de maillot minuscule." (Houellebecq, 2002 : 23).

De même, dans son recueil de poésies, Michel Houellebecq rehausse le caractère animal de la *femelle* humaine en la posant en parallèle avec la race canine:

<sup>2</sup> Une explication possible de la misogynie de Michel Houellebecq reposerait, selon la thèse proposée par Murielle Lucie Clément sur ses rapports avec son ex-épouse et le traumatisme de son divorce: "Il est plus que probable que sa [du narrateur de *Extension du domaine de la lutte* (Houellebecq, 1994)] rancune envers sa femme deux ans après la séparation (...) influence sa vision de la gent féminine. Ce qui explique partiellement les descriptions qu'il en donne." (Clément, 2007: 119).

<sup>3</sup> N'oublions pas, néanmoins que le caractère pornographique de sa narration dépend aussi du regard du lecteur, comme l'exemplifie Murielle Lucie Clément avec la scène du métro de *Plateforme* qui serait pornographique pour une femme, mais plutôt érotique pour les hommes (Clément, 2007 : 45).

Quatre fillettes montraient leurs seins  
Sur la pelouse des Invalides  
Et j'avais beaucoup trop de bide  
Pour leur tenir un discours sain.

C'étaient sans doute des Norvégiennes,  
Elles venaient sauter des Latins  
Elles avaient de très jolis seins  
Plus loin, il y avait trois chiennes

Au comportement placide  
(En dehors des périodes de rut,  
Les chiennes n'ont pas vraiment de but;  
Mais elles existent, douces et limpides.)  
(Houellebecq, 2006: 246)

Dans son dernier roman, *La possibilité d'une île*, les femmes sont, encore une fois, comparées au chien – et ce, sans malveillance affichée clairement – : “Le bienfait de la compagnie d'un chien tient à ce qu'il est possible de le rendre heureux; il demande des choses si simples, son ego est si limité. Il est possible qu'à une époque antérieure les femmes se soient trouvées dans une situation comparable – proche de celle de l'animal domestique.” (Houellebecq, 2005: 11). Néanmoins, au second degré, l'écrivain fait aussi l'éloge du caractère obéissant, et donc limité de la femme, à la limite de la misogynie.

Cependant, dans son recueil de poésies, Michel Houellebecq présente encore autrement le pouvoir de la femme, célébrée comme entité divine dans le poème *Le corps de l'identité absolue*: “La Jérusalem céleste est présente ici-bas, / Dans les yeux de certaines femmes” (Houellebecq, 2006: 171). Dans *Renaissance, III*, le poète attribue une fonction vitale à la femme: “Je ne soupçonnais pas ce que peut une femme, / Loin de tes lèvres mes lèvres devenaient vite sèches / Et mortes.” (Houellebecq, 2006: 272)<sup>4</sup>.

Cette célébration de la femme n'est pas la seule présente dans l'écriture de l'écrivain. Ainsi, en lisant à la loupe son *Rester vivant et autres textes*, il devient plus difficile d'affirmer que Michel Houellebecq est totalement misogyne<sup>5</sup>, puisqu'il révèle, au contraire, la supériorité de la femme face au genre masculin:

Contrairement à ce qu'on répète bêtement, il est faux de prétendre que ‘les deux sexes pourront se reproduire séparément’. Pour l'instant la femme reste, comme le

---

<sup>4</sup> Néanmoins, ici, à bien y voir, c'est encore l'attraction charnelle de la femme qui prévaut ; rien n'est dit sur ses qualités morales...

<sup>5</sup> Il en vient même à admettre sa sympathie pour les féministes américaines (cf. Houellebecq, 1997: 78). Toutefois, rappelons que Houellebecq peut jouer sur l'ironie...

souligne avec pertinence *Le Figaro*, 'incontournable'. L'homme par contre, c'est vrai, ne sert à peu près plus à rien. (Houellebecq, 1997: 90)

Pourtant, lue sous une autre perspective, il est vrai que cette citation affirme que la seule qualité de la femme est de se reproduire, révélant ainsi l'ambiguïté et l'ironie houellebecquiennes...

Cependant, nous partageons aussi l'opinion de Pierre Jourde, lorsqu'il admet que "Trop souvent, *Plateforme* suinte grossièrement ce mépris des femmes que l'auteur reproche à juste titre à certains musulmans.", mais que "Les femmes [...] sont aussi à plusieurs reprises présentées comme 'meilleures que les hommes', en particulier dans *Les Particules élémentaires*." (Jourde, 2002: 230).

Cette différence entre les deux sexes, basée sur la supériorité de la femme, fut d'ailleurs pressentie par le personnage Michel de *Les particules élémentaires* (Houellebecq, 1998), depuis tout petit:

Michel comprit qu'il avait intérêt à mettre une distance entre lui et ces jeunes brutes [les garçons de son école]; il y avait par contre peu à craindre des filles, êtres plus doux. [...] Trente ans plus tard, il ne pouvait une fois de plus qu'aboutir à la même conclusion: décidément, les femmes étaient meilleures que les hommes. Elles étaient plus caressantes, plus aimantes, plus compatissantes et plus douces; moins portées à la violence, à l'égoïsme, à l'affirmation de soi, à la cruauté. Elles étaient en outre plus raisonnables, plus intelligentes et plus travailleuses. [...] Un monde composé de femmes serait à tous points de vue infiniment supérieur; il évoluerait plus lentement, mais avec régularité, sans retours en arrière et sans remises en cause néfastes, vers un état de bonheur commun. (Houellebecq, 1998: 204-206).

C'est d'ailleurs Michel qui percevra le mieux les valeurs de la femme, que ce soit du point de vue moral ou, tout simplement, sur le plan physique, comme, par exemple, l'effet ressenti en enlaçant une femme – Annabelle, son amie de toujours – ce qui revient à un retour vers la Genèse et son paradis céleste:

Mais ce fut merveilleux, ensuite, de prendre Annabelle dans ses bras quand elle se retourna pour s'endormir. Son corps était souple et doux, tiède et indéfiniment lisse; elle avait une taille très fine, des hanches larges, des petits seins fermes. Il [Michel] glissa une jambe entre les siennes, posa ses paumes sur son ventre et sur ses seins; dans la douceur, dans la chaleur, il était au début du monde. Il s'endormit presque tout de suite. (Houellebecq, 1998: 292).

A la fin de ce roman, le narrateur conclut, en outre, que l'effet d'Annabelle sur Michel fut marquant; la présence de cette femme dans sa vie laissa une trace indélébile, à contre-pied de ce que le lecteur moins prévenu pourrait penser, puisque leur rencontre fut un échec: "Sans avoir lui-même connu l'amour, Djerzinski [Michel] avait pu, par l'intermédiaire d'Annabelle, s'en faire une image; il avait pu se rendre compte que l'amour, d'une certaine manière, et par des modalités encore inconnues, pouvait avoir lieu." (Houellebecq, 1998: 377). La femme, représentée par Annabelle est donc une possibilité d'amour. Cette même phrase assertive est illustrée par le roman *Plateforme* (Houellebecq, 2001) qui laisse la place à l'idylle – amour et sexualité confondus – entre le narrateur Michel et Valérie, ou bien par la relation entre Daniel<sup>1</sup> et Isabelle, puis Esther dans *La possibilité d'une île* (Houellebecq, 2005).

Pareillement, l'autre héros du roman *Les particules élémentaires*, Bruno, s'aperçoit, lui aussi, de la bonté, de l'indulgence, de la mansuétude, bref, de l'humanité de la femme: "Les femmes, parfois, étaient tellement gentilles; elles répondaient à l'agressivité par la compréhension, au cynisme par la douceur." (Houellebecq, 1998: 167). Passage dont le sens et l'importance sont renforcés, puisqu'il s'agit d'un commentaire issu d'un personnage plutôt sexiste et obsédé sexuel... La compassion est un sentiment réservé aux femmes dans l'univers houellebecquien, tout comme le démontre cette situation extrême et radicale où le personnage féminin, sans comprendre les paroles de celui qui se tient devant elle – elle est Allemande et lui, Belge –, comprend tout de même ce qui se passe dans son cœur: "Barbara lui [à Rudi] jeta un tel regard de compassion que je vis une larme se former au coin de l'œil de Rudi. Elle ne comprenait rien, elle ne comprenait que l'intonation, mais ça lui suffisait pour se rendre compte qu'elle avait affaire à un homme à bout." (Houellebecq, 2002: 46).

À contre-courant, pourtant, dans le roman *La possibilité d'une île*, le héros Daniel<sup>1</sup> retranscrit la vision de sa future épouse Isabelle sur les jeunes adolescentes et la génération des *kids* (Houellebecq, 2005: 36-37), dont nous transcrivons ce passage paradoxal:

'Si les filles sont attirées sexuellement par les types qui montent sur scène, poursuivie-elle, ce n'est pas uniquement qu'elles recherchent la célébrité; c'est aussi qu'elles sentent qu'un individu qui monte sur scène risque sa peau [...]. La récompense qu'elles peuvent offrir au type qui risque sa peau en montant sur scène, c'est leur corps; c'est exactement la même chose qu'avec un gladiateur, ou un torero. Il serait stupide de s'imaginer que ces mécanismes primitifs ont disparu: je les connais, je les utilise, je gagne ma vie avec. Je connais exactement le pouvoir d'attraction érotique du rugbyman, celui de la rock star, de l'acteur de théâtre ou du coureur automobile.' (Houellebecq, 2005: 36).

Evidemment, narquois, Houellebecq force ici le trait : quelle femme souscrirait les paroles d'Isabelle?

L'auteur laisse tout de même la place au regard de la femme, plus mûre, dans son second roman, lorsqu'il exploite le point de vue d'Annabelle vis-à-vis de l'échange sexuel:

Je n'éprouvais aucun plaisir à provoquer ni à séduire. Même la sexualité a fini par me dégoûter; je ne supportais plus leur sourire de triomphe au moment où j'enlevais ma robe, leur air con au moment de jouir, et surtout leur muflerie une fois l'acte accompli. Ils étaient minables, veules et prétentieux. C'est pénible, à la fin, d'être considérée comme du bétail interchangeable. (Houellebecq, 1998: 290).

La condition féminine peut ainsi être douloureuse, sous l'emprise sexiste des hommes. Par ailleurs, les femmes ont dans leur beauté des avantages, mais aussi des inconvénients, comme l'explique le narrateur de *Les particules élémentaires*, partant de l'exemple du personnage Annabelle, porteuse d'une beauté angélique:

Sans beauté la jeune fille est malheureuse, car elle perd toute chance d'être aimée. Personne à vrai dire ne s'en moque, ni ne la traite avec cruauté; mais elle est comme transparente, aucun regard n'accompagne ses pas. Chacun se sent gêné en sa présence, et préfère l'ignorer. À l'inverse une extrême beauté, une beauté qui dépasse de trop loin l'habituelle et séduisante fraîcheur des adolescentes, produit un effet surnaturel, et semble invariablement présager un destin tragique. (Houellebecq, 1998: 75).

Mieux encore, alors que le rôle paternel de l'homme est rabaissé dans toute l'œuvre houellebecquienne, la figure maternelle de la femme est sacralisée dans ce simple énoncé: "[La peinture et la sculpture] ont parfois choisi d'arrêter le mouvement à son point d'équilibre, de plus grande douceur (à son point d'éternité): toutes les Vierges à l'Enfant." (Houellebecq, 1997: 63).

L'amour maternel est une offrande et un bien si précieux, comme l'affirme le narrateur de *Les particules élémentaires*: "Au milieu de cette saloperie immonde, de ce carnage permanent qu'était la nature animale, la seule trace de dévouement et d'altruisme était représentée par l'amour maternel, ou par un instinct de protection." (Houellebecq, 1998: 205). Sabine van Wesemael va plus loin en défendant que, pour Michel Houellebecq, "le sentiment maternel constitue au contraire l'axe structurant de la civilisation." (Wesemael, 2004: 140).

La puissance de la femme-mère revient souvent dans les romans de Houellebecq<sup>6</sup>, surtout lorsqu'il s'agit d'accuser l'empire et l'influence de celle-ci sur le caractère et la vie future de l'enfant. Le plus souvent, ceci est démontré par l'ascendance néfaste de l'absence de l'amour maternel: "La privation du contact avec la mère pendant l'enfance produit de très graves perturbations du comportement sexuel chez le rat mâle, avec en particulier inhibition du comportement de cour." (Houellebecq, 1997: 76), ce qui expliquerait le fait que Michel de *Les particules élémentaires*, abandonnée par sa mère, ne fasse jamais le premier pas en direction de son amie d'enfance Annabelle. Ou bien, encore, plusieurs passages contre l'enfantement dans ses romans, comme le clip publicitaire du mouvement *childfree* de *La possibilité d'une île* (Houellebecq, 2005: 398-399) ou cette réflexion du néohumain Daniel<sup>25</sup>:

J'étais pourtant, et plus que jamais, conscient que l'humanité *ne méritait pas* de vivre, que la disparition de cette espèce ne pouvait, à tous points de vue, qu'être considérée comme une bonne nouvelle [...]. 'Jusqu'à quand se perpétueront les conditions du malheur?' s'interroge la Sœur suprême [...]. 'Elles se perpétueront [...] tant que les femmes continueront d'enfanter.' (Houellebecq, 2005: 445).

A cet amour maternel s'ajoute, dans les romans houellebecquiens, le dévouement à la famille qui implique l'abnégation de soi et le sacrifice de ses intérêts et de sa propre vie que seule la femme peut offrir. Michel Houellebecq personnalise cette disposition à servir dans la figure de la grand-mère<sup>7</sup> du héros Michel de *Les particules élémentaires* :

Cette femme avait eu une enfance atroce [...]. Son adolescence avait été trop brève [...]. Après la mort de son mari elle avait travaillé en usine tout en élevant ses quatre enfants [...]. À plus de soixante ans, depuis peu en retraite, elle avait accepté de s'occuper à nouveau d'un enfant jeune – le fils de son fils. Lui non plus n'avait manqué de rien [...]. De tels êtres humains, historiquement, ont existé. Des êtres humains qui travaillaient toute leur vie, et qui travaillaient dur, uniquement par dévouement et par amour; qui donnaient littéralement leur vie aux autres dans un esprit de dévouement et d'amour; qui n'avaient cependant nullement l'impression de se sacrifier; qui n'envisageaient en réalité d'autre manière de vivre que de donner leur vie aux autres dans un esprit de dévouement et d'amour. En pratique, ces êtres humains étaient généralement des femmes. (Houellebecq, 1998: 115-116, c'est nous qui soulignons).

---

<sup>6</sup> Même si, maintes fois, l'écrivain dénonce – au premier degré – la famille, l'enfantement et la figure du fils... En guise d'illustration, rappelons que l'amour paternel de Bruno, héros de *Les particules élémentaires* ne se révèle qu'à la fin du roman, non sans ambiguïté, bien après qu'il ait maintes fois critiqué son fils, puisqu'il est le doigt accusateur de sa défaite en tant qu'homme et en tant que père: " 'J'aime mon fils, dit encore Bruno. S'il avait un accident, s'il lui arrivait malheur, je ne pourrais pas le supporter. J'aime cet enfant plus que tout. Pourtant, je n'ai jamais réussi à accepter son existence.' " (Houellebecq, 1998: 232).

<sup>7</sup> Rappelons la réminiscence autobiographique de la grand-mère de l'auteur.

A cette offrande de soi, nous pourrions ajouter aussi les deux suicides des deux femmes du roman *Les particules élémentaires*, lesquelles, mourantes, décidèrent d'en finir avec leur vie, plutôt que de devenir une charge pour ceux qu'elles aimaient : y a-t-il une preuve d'amour féminin plus grande que celle-ci?

Donc, dans l'univers houellebecquien, le pouvoir de la femme tient à une faculté indéniable : rendre un homme heureux, comme le témoigne le personnage Daniel<sup>1</sup> dans *La possibilité d'une île* :

Son comportement [celui d'Esther] [...] ne fut guidé que par une seule pensée: éviter de me faire de la peine; essayer même dans toute la mesure de ses moyens, de me rendre heureux. Ses moyens pour rendre un homme heureux étaient considérables, et j'ai le souvenir d'une période immense de joie, irradiée d'une félicité charnelle de chaque instant, d'une félicité que je n'aurai pas cru soutenable, à laquelle je n'aurais pas cru pouvoir survivre. J'ai le souvenir aussi de sa gentillesse, de son intelligence, de sa pénétration compatissante et de sa grâce, [...] je sais que j'ai vécu [...] dans un certain *état*, un état de perfection suffisante et complète, humaine cependant, dont certains hommes ont parfois senti la possibilité, bien qu'aucun n'ait réussi jusqu'à présent à en fournir de description plausible. (Houellebecq, 2005: 331).

Au vrai, cette faculté féminine de rendre un homme heureux peut être interprétée de manière tout à fait opposée, à l'heure du féminisme: la femme – dont la douceur et la compréhension exaltées pourraient s'apparenter à la soumission – serait ainsi au service (sexuel, principalement) de l'homme, au détriment de son propre épanouissement et de sa liberté, comme le démontrent ses actes d'abnégation de soi...

D'un autre côté, par ambiguïté (ou non?), Houellebecq nous rappelle dans ce même roman que ce pouvoir féminin est aujourd'hui affermi par la liberté engendrée par le fait de ne pas connaître l'amour (Houellebecq, 2005: 341-342): indépendantes car elles ne s'attachent à personne, les femmes houellebecquiennes s'écartent ainsi de la souffrance que les élans du cœur peuvent provoquer.

Voilà donc les raisons pour lesquelles le slogan du catalogue *3 Suisses*, sous les yeux de Michel de *Les particules élémentaires*, prend toute son importance et sa charge symbolique: "Optimisme, générosité, complicité, harmonie font avancer le monde. DEMAIN SERA FÉMININ." (Houellebecq, 1998: 153). L'amour d'une femme est, chez Michel Houellebecq, la seule solution pour l'homme et le remède pour la détresse humaine, tout comme le défend Sabine van Wesemael:

Ainsi Houellebecq et Beigbeder ne manifestent-ils pas de prédilection pour la femme dénaturée et les inversions sexuelles [...]. Au dédain misogyne pour le corps féminin

des auteurs de la fin du XIXe siècle, ils opposent le mythe de la femme-opium. La seule exception à cette règle constitue *Extension du domaine de la lutte*, où la femme est rabaissée. Dans les autres romans, par contre, seul l'amour pour une femme permet aux protagonistes d'échapper momentanément au pessimisme noir de notre époque. (Wesemael, 2005: 63-64).

C'est pourquoi nous préférons rappeler ici le fait que Michel Houellebecq, loin d'être totalement misogyne, inscrit dans ces romans une certaine apologie de la femme – de son amour et de son dévouement –, même si l'on pourrait lui reprocher de jouer avec le second degré, dont le cas le plus flagrant se trouve dans son roman *Les particules élémentaires* où le héros Michel "envisage notamment la disparition de l'homme et l'installation future du matriarcat. Ainsi, Houellebecq semble couper l'herbe sous le pied de ceux qui l'accusent d'anti-féminisme." (Wesemael, 2005: 92).

Néanmoins, comme nous l'avons démontré, l'apologie houellebecquienne de la femme peut, elle-même, être ambiguë, puisqu'elle est privilégiée le rôle *domestique* de la femme et de la mère *utile*, ce qui sera interprété par les critiques littéraires féministes du XXème siècle comme confinant la femme à sa sphère privée, au détriment de son épanouissement social et/ou professionnel. Rares sont les personnages féminins de Michel Houellebecq qui pourraient, grâce à leur pouvoir de création, changer le monde. Les femmes houellebecquiennes sont libres, certes; mais actives?<sup>8</sup> Il semblerait que leur esprit d'initiative se résume à l'acte sexuel et au suicide, encore une fois, deux formes d'offrande et d'abnégation de soi... Les féministes, telles que Françoise Collin qui défend que "le féminisme [...] [est] un travail de réinvention des positions sexuées et du monde commun" (*apud* Haase-Dubosc et Rochefort, 2001: 46), peuvent alors accuser Houellebecq d'anti-féminisme.

### **Avoir la haine: propos misanthropiques ou philanthropiques?**

S'il existe un point d'entente entre toutes les critiques de l'œuvre de Michel Houellebecq, il s'agit, bien entendu, du fait que son écriture est sulfureuse<sup>9</sup> et qu'elle s'acharne contre la société humaine et l'individualisme<sup>10</sup> qui la corrompt.

A bien y penser, cette écriture de la haine rejoint la description de la post-modernité, élaborée par plusieurs auteurs contemporains. Pensons à Dantec ou au psychanalyste et

---

<sup>8</sup> A l'exception de Véronique de *Plateforme* – que l'on pourrait pourtant accuser d'être un personnage *trop* parfait –, les femmes houellebecquiennes ont une personnalité peu marquée et dont l'ambition est absente.

<sup>9</sup> Encore une fois, en guise d'exemples, nous renvoyons le lecteur à l'article "As ofensas de Michel Houellebecq: mecanismos e agentes" (Soares, 2008: 239-251).

<sup>10</sup> La critique de l'individualisme, produit du libéralisme, revient souvent chez cet auteur, qui en va même à le critiquer dans la littérature, dans ce qu'il appelle la *littérature nombriliste* (Houellebecq, 2002: 89).



philosophe Slavoj Žižek, qui, dans son essai *Bienvenue dans le désert du réel* (Žižek, 2005), écrit après l'attentat du 11 septembre, questionne l'exigence moderne du *politiquement correct* et pose face à face le capitalisme global et l'islamisme.

Par sa plume, Michel Houellebecq extériorise sa haine: des autres, de la vie, mais aussi de soi-même, se rattachant ainsi, comme d'aucuns l'auront noté à ce leitmotiv adopté par plusieurs écrivains contemporains.

Mais, si l'on se range du côté de ceux qui défendent que la biographie d'un auteur influence sa fiction narrative, la haine houellebecquienne doit être interprétée différemment : il s'agit d'une haine provoquée par la souffrance que la société lui a infligée dès son enfance... Il ne s'agit pas, ici, de plaider en faveur de cet auteur, mais plutôt d'élargir l'interprétation de ses propos polémiques: s'il est si corrosif, c'est peut-être à cause de la douleur ressentie par l'abandon de sa mère, la mort de sa grand-mère, son adolescence traumatisée, son divorce, etc. Naît-on atrabilaire ou sont-ce les circonstances de la vie qui nous dévient vers le détachement des autres?

Voilà pourquoi les premiers textes de cet écrivain font autant l'apologie de la haine, qui pourrait être une vengeance du petit enfant dans son corps d'adulte. Dans *Rester vivant* (Houellebecq, 1997), Michel Houellebecq développe et présente tout un programme, toute une méthode de (sur)vie, laquelle débute par la souffrance<sup>11</sup>: "Le monde est une souffrance déployée. À son origine, il y a un nœud de souffrance. [...] Toute souffrance est bonne; toute souffrance est utile." (Houellebecq, 1997: 9).

Il y défend aussi le culte de la haine, qui n'est, en fait, au second degré, que la manifestation de l'absence d'amour: "Aller jusqu'au fond du gouffre de l'absence d'amour. Cultiver la haine de soi. Haine de soi, mépris des autres. Haine des autres, mépris de soi." (Houellebecq, 1997: 11). La haine houellebecquienne, au lieu de provoquer chez le lecteur l'outrage, devrait, à bien y penser, susciter la pitié et la compassion: avec un peu plus de sensibilité, nous pourrions lire, chez Houellebecq, sa peine, le cri de l'enfant malheureux, un appel au secours; bref, un besoin d'amour. Mais pour cela, le lecteur doit se détacher du texte et se rapprocher de l'écrivain....

Voilà pourquoi la vision de la société est si sombre dans l'œuvre de Houellebecq; d'où une perspective au vitriol de l'humanité dans ses romans, comme le résume le néohumain Daniel24 de *La possibilité d'une île*: "Pour eux [les sauvages, derniers humains] je n'éprouve aucune pitié, ni aucun sentiment d'appartenance commune; je les considère simplement comme des singes un peu plus intelligents, et de ce fait plus dangereux." (Houellebecq, 2005: 26)<sup>12</sup>. L'autre narrateur de ce roman, Daniel1, *alter ego* de Michel

<sup>11</sup> Nous invitons le lecteur à compter le nombre de fois que le mot souffrance apparaît dans le texte.

<sup>12</sup> D'autres passages bien explicites sont ceux relatifs aux relations humaines et le fait que les derniers humains soient revenus à leur état premier, l'état sauvage. (cf. Houellebecq, 2005: 327 et 463, respectivement).

Houellebecq, partageait ce même jugement sentencieux de l'humanité dont il veut se détacher:

Le premier signe en moi d'un désintérêt, voire d'un dégoût pour le public – et probablement pour l'humanité en général. [...] Ce que je ne parvenais plus à supporter c'était le *rire*, le rire en lui-même [...]. Si l'homme rit, s'il est le seul, parmi le règne animal, à exhiber cette atroce déformation faciale, c'est également qu'il est le seul, dépassant l'égoïsme de la nature animale, à avoir atteint le stade infernal et suprême de la *cruauté*. (Houellebecq, 2005: 61).

C'est d'ailleurs la *cruauté* de l'homme qui blesse tant et qui peut se voir dans plusieurs pages des romans houellebecquiens, que se soit lorsqu'on y lit le traitement que la société réserve aux personnes âgées (*cf.*, à titre d'exemple, Houellebecq, 2005: 92) ou les rituels sataniques du fils de Christiane de *Les particules élémentaires*, et bien plus encore...

Par ailleurs, nous partageons le point de vue de Benjamin Verpoort: "Houellebecq [...] donne la parole à des personnages racistes, non pas parce qu'il est lui-même raciste, mais parce qu'il ne veut pas cacher leur existence. Ils font simplement partie de la société par laquelle l'écrivain se montre intrigué." (Verpoort, 2007: 313, note 32).

Encore une fois, Michel Houellebecq ne peut pas être considéré uniquement comme un misanthrope virulent et haineux, si l'on découvre la source de ses propos. Il a, en fait, choisi de dénoncer le mal de la société, de parler de la souffrance et de se rebeller contre ce qui l'agonise:

La société où vous vivez a pour but de vous détruire. Vous en avez autant à son service. L'arme qu'elle emploiera est l'indifférence. Vous ne pouvez pas vous permettre d'adopter la même attitude. Passez à l'attaque ! Toute société a ses points de moindre résistance, ses plaies. Mettez le doigt sur la plaie, et appuyer bien fort. Creusez les sujets dont personne ne veut entendre parler. L'envers du décor. Insistez sur la maladie, l'agonie, la laideur. Parlez de la mort, et de l'oubli. De la jalousie, de l'indifférence, de la frustration, de l'absence d'amour. Soyez abjects, vous serez vrais. (Houellebecq, 1997: 26).

La meilleure manière de se défendre, pour cet écrivain, consiste à utiliser les mêmes armes que la société et à effectuer un *retour à l'envoyeur*. "Dans les blessures qu'elle nous inflige, la vie alterne entre le brutal et l'insidieux. Connaissez ces deux formes. Pratiquez-les." (Houellebecq, 1997: 10). Tout en relation avec l'informaticien, héros de son premier roman *Extension du domaine de la lutte* (Houellebecq, 1994), Michel Houellebecq aspire à être un virus corrosif du monde qui l'entoure, comme l'illustre ce passage retiré de *Rester vivant*:

Je fais le serment de favoriser autant que possible la génération et la diffusion des informations vraies. Je prends l'engagement de contribuer à répandre massivement l'utilisation des techniques de brouillage, et de divulguer à quiconque souhaitera en faire usage les principales méthodes de destruction et de piratage des réseaux. En présence du Créateur de l'Univers, des anges, des archanges, des puissances célestes assemblées, je m'engage à participer dans la mesure de mes moyens à la création de nouveaux virus, d'une nocivité et d'un pouvoir de destruction croissants, et à faciliter la propagation des virus existants. (Houellebecq, 1997: 37).

C'est ainsi que ce romancier suscite alors deux sentiments équivoques chez son public, selon le *degré* d'interprétation: une pitié effrayée ou un mépris dégoûté, comme il le prévoit dans sa "méthode" *Rester vivant*: "Lorsque vous susciterez chez les autres un mélange de pitié effrayée et de mépris, vous saurez que vous êtes sur la bonne voie." (Houellebecq, 1997: 11). Par ailleurs, sous un semblant de paradoxe, le lecteur pourra découvrir dans les écrits de Houellebecq plusieurs apologies de l'humanité, revêtant alors la peau du philanthrope: n'avoue-t-il pas dans un poème de *Renaissance, I*, "Je ne respecte pas l'homme; cependant, je l'envie." (Houellebecq, 2006: 232)? La fin du roman *Les particules élémentaires* rehausse l'ambiguïté: Houellebecq est-il donc misanthrope ou humaniste?

L'ambition ultime de cet ouvrage est de saluer cette espèce infortunée et courageuse qui nous a créés. Cette espèce douloureuse et vile, à peine différente du singe, qui portait cependant en elle tant d'aspirations nobles. Cette espèce torturée, contradictoire, individualiste et querelleuse, d'un égoïsme illimité, parfois capable d'explosions de violence inouïes, mais qui ne cessa jamais pourtant de croire à la bonté et à l'amour<sup>13</sup>. (Houellebecq, 1998: 394).

Dans un autre roman, *La possibilité d'une île*, le clone Daniel25 note que "l'homme avait décidément été un mammifère *ingénieux*" (Houellebecq, 2005: 445). Et c'est d'ailleurs dans cette même fiction romanesque que l'on se heurte à l'amphibologie houellebecquienne en ce qui concerne l'Homme, en lisant un des messages de la Sœur suprême (dont nous ne saurons jamais l'identité; néanmoins, détail judicieux, il s'agit d'une femme...):

'Admettre que les hommes n'ont ni dignité, ni droits; que le bien et le mal sont des notions simples, des formes à peine théorisées du plaisir et de la douleur.

Traiter en tout les hommes comme des animaux – méritant compréhension et pitié, pour leurs âmes et pour leurs corps.

<sup>13</sup> Notons que cette caractérisation de l'humanité sied comme un gant à la figure de l'écrivain construite par Michel Houellebecq...

Demeurer dans cette voie noble, excellente.' (Houellebecq, 2005: 45)

Enfin, revenant à la poésie houellebecquienne, il existe un poème dans son recueil *Renaissance, IV* (il y aurait beaucoup à dire sur le choix de ce titre...) qui pourrait résumer tout ce qui fut dit dans ce présent article:

Il n'y a pas de responsable  
Au malheur de l'humanité,  
Il y a un plan délimité  
Qui unit les premières années, les promenades sous les marronniers, les cartables.

En moi quelque chose s'est brisé  
[...]  
Deux êtres humains de cent kilos  
Parlaient estomac et radios.

[...]  
Il ne connaissait que la honte,  
La honte et la difficulté à se mouvoir,  
Et l'étouffement dans la chaleur du soir.

Ainsi ces deux qui avaient vécu,  
Qui avaient peut-être donné la vie,  
Terminaient leur vie dans la honte.  
Je ne savais que penser. Peut-être il ne faudrait pas vivre,  
La recherche du plaisir est décrite dans les livres,  
Elle conduit au malheur  
De toute éternité.

[...]  
Entre ces deux êtres il n'y avait aucun espace de rêve,  
Aucune manière de supporter la décrépitude  
De faire de l'usure des corps une douce habitude  
Ils existaient,  
Ils demandaient la trêve [...]  
(Houellebecq, 2006: 284-285)

## Contre l'Islam ou condamnation de tout fanatisme religieux?

Tout le monde sait que l'écrivain Michel Houellebecq s'affirme ouvertement contre l'Islam, que ce soit par des commentaires offensants dans sa fiction romanesque ou, plus grave encore, dans les interviews qu'il donne à la presse. Il nous semble inutile, ici, de dégager ces invectives; nous soulignerons uniquement les plus connues: dans ses romans, nous pouvons lire que "L'Islam [est] – de loin la plus bête, la plus fausse et la plus obscurantiste de toutes les religions" (Houellebecq, 1998: 336), que "les Talibans devraient être couchés et mariner dans leur crasse" (Houellebecq, 2001: 35) ou encore la référence à "cette espèce de torchon de cuisine auquel on reconnaît Yasser Arafat" (Houellebecq, 2001: 108).

Si nous nous éloignons de l'analyse textuelle, ces propos incendiaires prennent un autre poids si l'on se souvient de l'intervention publique la plus polémique de l'auteur en septembre 2001, lors d'un entretien accordé au magazine littéraire *Lire*, conduit par Didier Sénécal:

Sénécal: Pour l'Islam, ce n'est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine?

Michel Houellebecq: Oui, oui, on peut parler de haine [...]. La religion la plus con, c'est quand même l'islam. Quand on lit le Coran, on est effondré [...] L'islam est une religion dangereuse. (Sénécal, 2001).

Cependant, il suffit d'analyser ces situations avec clairvoyance pour conclure que ce n'est pas proprement la religion musulmane que Houellebecq maltraite, mais plutôt l'intégrisme des croyants. En outre, l'Islam n'est pas la seule religion qui contient une branche plus fondamentaliste. Il suffit de penser, par exemple, aux sacrifices corporels de la semaine de la Passion dans plusieurs pays latins, à la séparation des sexes dans les synagogues, à l'intégrisme de la doctrine mormone ou au radicalisme de plusieurs sectes...

Pour quelle raison Michel Houellebecq s'en prend-il, alors, uniquement à l'Islam? Sans doute dû au contexte, car il s'agit d'un écrivain qui a vécu en France où le pourcentage de musulmans est important, sans parler des fantômes de la guerre d'Algérie ou des traumatismes vécus par les rapatriés français de cette ancienne colonie française. Critiquer l'Islam en France prend une toute autre tournure que dans un autre pays comme le Portugal, par exemple.

Par ailleurs, la biographie de l'auteur peut, en partie, expliquer cette haine de l'Islam: sa mère est liée au monde arabe. Dans une interview menée par Catherine Argand pour le magazine *Lire* de septembre 1998, Michel Houellebecq, questionné sur sa mère, répondait:

“Je suppose qu’elle est vivante. Je ne sais pas, je l’ai peu vue [...]. La dernière fois, cela s’est mal passé. Elle s’était convertie à l’islam. Je ne supporte pas l’islam.” (*apud* Argand, 1998: 3). Houellebecq déteste sa mère; par analogie syllogistique, il détesterait donc l’Islam...

Contrairement à ce que l’on pense, selon une information de Denis Demonpion recueillie auprès de la mère de Houellebecq, elle ne s’est pas convertie à l’Islam, mais elle fit part à son fils, en 1991, de son désir d’être inhumée en Algérie, près de son père. Ceci occasionna une dispute violente entre mère et fils, où l’écrivain se serait violemment affirmé contre les Arabes et qui fut la cause d’une rupture définitive entre l’écrivain et sa mère (Demonpion, 2005: 31, 143)<sup>14</sup>.

Pourtant, misant encore sur l’ambigüité, Michel Houellebecq, nia maintes fois cette analogie entre haine de l’islam et haine de la mère. Ainsi, reproduisons cet autre extrait de son interview par Didier Sénécal au magazine *Lire* de septembre 2001:

Sénécal: Pour l’Islam, ce n’est plus du mépris que vous exprimez, mais de la haine?

Houellebecq: Oui, oui, on peut parler de haine.

Sénécal: Est-ce lié au fait que votre mère s’est convertie à l’Islam?

Houellebecq: Pas tant que ça, parce que je ne l’ai jamais prise au sérieux. C’était le dernier moyen qu’elle avait trouvé pour emmerder le monde après une série d’expériences tout aussi ridicules.

(Sénécal, 2001)

Lors de son procès judiciaire de 2001, comme nous le rapporte Jocelyn Bézecourt, “Michel Houellebecq s’est opposé à ce qu’il appelle ‘la théorie de Pierre Assouline’<sup>15</sup> qui voudrait qu’il éprouve une réelle haine pour l’islam et les arabes en conséquence de la conversion de sa mère à l’islam et de l’éloignement dont elle aurait fait preuve à son égard.” (Bezécourt, 2001: 2). Sur la polémique de ses propos contre l’Islam dont la cause serait la conversion de sa mère, Houellebecq répond ironiquement à Juremir Machado da Silva: “J’ai inventé ces problèmes personnels pour divertir les journalistes [...]. Je critiquais l’islam en passant, sur le ton de l’évidence, de la banalité; je ne pensais pas que ça aurait un tel retentissement.” (*apud* Silva, 2003: 87). Il est vrai qu’à ne lire uniquement que la fiction de Houellebecq, les invectives contre l’Islam n’ont pas le même poids. Il nous faut alors élargir notre perspective

---

<sup>14</sup> Denis Demonpion raconte dans *Lire* que la mère de Houellebecq confie à l’écrivain qu’ “elle souhaite que son corps soit rapatrié à Alger. Selon elle, son fils a alors explosé en une diatribe raciste d’une crudité inouïe.” (*apud* Dupuis, 2005: 34).

<sup>15</sup> Suite à la mise en accusation de Houellebecq, Pierre Assouline défendait le fait que la haine de l’islam de l’écrivain était une vengeance menée contre sa mère qui l’avait abandonné et qui se serait convertie à cette religion.

et entreprendre une analyse sociologique qui prenne en compte la posture sociale et le contexte socio-historique de l'auteur.

Nous partageons alors l'opinion de Christian van Treeck qui voit, dans cette haine de l'Islam, une provocation qui engendre la polémique, une stratégie promotionnelle de vente, une technique de marketing littéraire:

Son attitude provocante est la preuve d'une rébellion artistique plutôt que d'une orientation politique. Pas mal de critiques littéraires situent Houellebecq dans un camp politiquement conservateur et même d'extrême-droite. Bien que, dans un passé récent, l'auteur se soit montré critique sur le compte de l'Islam, il ne me semble pourtant pas correct de qualifier son œuvre de pamphlétaire. L'épithète *réactionnaire* paraît plus correcte. [...] L'attitude provocante de Michel Houellebecq est en première instance imagologique: afin d'assurer le succès des ventes, l'auteur profite de chaque opportunité d'affirmer sa réputation de casse-pieds. Qu'il soit clair que la pression éditoriale n'est pas à sous-estimer dans cette question. (Treeck, 2007: 309, note 23).

De plus, tâchons de soulever cette autre équivoque: Michel Houellebecq ne s'en prend pas *uniquement* à l'Islam. En effet, le monde catholique est aussi visé dans son roman *Les particules élémentaires*: "Avec son mental moyenâgeux, Jean-Paul II freinait l'évolution spirituelle de l'Occident." (Houellebecq, 1998: 140). Dans *La possibilité d'une île*, le héros Daniel ne dit-il pas, avec un sens de l'humour acide: "Dieu existe, j'ai marché dedans" (Houellebecq, 2005: 116)? Enfin, dans ce même roman, les Témoins de Jéhovah, même s'ils sont présentés comme "nos amis" sont caractérisés comme "une vraie secte dangereuse" (Houellebecq, 2005: 126). Sabine van Wesemael donne une autre version légitime versée sur les héros fictionnels de cet écrivain:

Les personnages de Houellebecq sont nihilistes par choix et par philosophie. C'est pourquoi ils ne s'intéressent pas vraiment à l'Autre et ne sont pas vraiment fascinés par l'Ailleurs. L'étranger les dérange et les inquiète. Ils sont xénophobes, pas tellement par conviction, mais parce qu'ils sont impuissants et nourrissent une haine profonde contre l'être humain. Ils sont misanthropes et donc aussi racistes. (Wesemael, 2005: 177).

Enfin, quant aux affirmations publiques de l'auteur, dans un des comptes-rendus du procès judiciaire levé contre Houellebecq en 2001, Jocelyn Bezecourt témoigne que

L'écrivain a [...] affirmé [lors de son procès] [...] son mépris pour l'islam mais aussi pour tous les monothéismes. [...] Les textes des monothéismes sont dès le départ des

textes de haine a-t-il déclaré. Sur le plan purement littéraire, Michel Houellebecq voit dans la Bible des passages 'très bon' et d'autres 'nuls à chier' comme les Proverbes par exemple. Le Coran lui apparaît plus uniforme car 'globalement médiocre.'" (Bezecourt, 2001).

Ainsi, tel un philosophe humaniste, cet écrivain joue sur le double sens et utilise l'Islam afin de défendre son idée sur la religion portée à son extrême, laquelle ne peut que rabaisser l'homme.

## Stratégies de l'ambiguïté utilisées

Tâchons, alors, de tracer, en quelques lignes, les stratégies adoptées par Michel Houellebecq afin de laisser planer le doute et l'équivoque auprès de son public-lecteur et de la critique littéraire. Pour cela, comme nous l'avons fait auparavant, nous partirons du texte des œuvres de fiction de l'écrivain pour nous tourner ensuite vers la posture de cet auteur, comme l'entend Jérôme Meizoz.

L'ambiguïté de Houellebecq repose, avant tout, sur les frontières floues qu'il construit entre auteur, narrateur et personnages, sans parler du fait que Michel Houellebecq est, en plus, un pseudonyme du *citoyen* Michel Thomas. A ce propos, rappelons que Dominique Maingueneau, en partant de l'exemple de Céline, décompose la notion d'*auteur* en trois instances liées, comme le résume Jérôme Meizoz:

*l'inscripteur*, comme énonciateur dans le texte: c'est 'Ferdinand' de *Mort à crédit* (1936); *l'auteur*, comme principe de classement, entité juridique ou 'posture' publique: c'est 'Céline', auteur pseudonyme du même roman; enfin la *personne*, comme sujet biographique et civil: 'Louis Destouches' désigne le citoyen juridiquement responsable de ce roman. [...] Par la pseudonymie [...], les auteurs tentent de les dissocier, le plus souvent pour se protéger des dangers du statut d'auteur. (Meizoz, 2007: 24).

Cette indéfinition de frontières serait, selon le même critique suisse, une prise de position stratégique, une *posture*<sup>16</sup> de la part de Michel Houellebecq, qui favorise l'ambiguïté de ses propos offensifs:

LE CHERCHEUR: Autre exemple, Michel Houellebecq, pseudonyme de Michel Thomas, est une posture [...]. La posture *décolle* en quelque sorte de l'homme civil.

---

<sup>16</sup> Jean-François Patricola écrivait déjà, à propos de cette notion de posture que "Dès l'instant où Michel Thomas prend un pseudonyme pour écrire, il entre de plain-pied dans la question de la posture littéraire. Dès l'instant encore où, invité à la télévision, il parle de lui en usant de la troisième personne ou du prénom Michel, comme ses personnages, mélangeant à dessein les interventions, il renforce encore la question de la posture littéraire." (Patricola, 2005: 25).



LE CURIEUX: Tu veux dire que l'auteur, dans son texte, construit une image de soi qui se détache de la personne civile ou biographique?

LE CHERCHEUR: Oui. Les textes autobiographiques et autofictionnels, la correspondance, le journal intime, le témoignage, etc. créent une posture, une construction de soi à envisager selon l'état du champ artistique considéré. Il ne s'agit pas du soi civil ou biographique, du moins pas seulement, mais d'un soi construit que l'auteur lègue aux lecteurs dans et par le travail de l'œuvre.

Ainsi, Céline ou Houellebecq mettent en scène une posture discursive dans leurs romans, et la reproduisent à titre d'acte public, lorsqu'on les interpelle en tant qu'auteurs, brouillant ainsi la frontière entre auteur et narrateur: en ce cas, tout se passe comme si la posture discursive adoptée comme parti pris littéraire de départ dictait ensuite leur conduite publique. L'option littéraire commande alors, en quelque sorte, le comportement social... (Meizoz, 2007: 27-28).

Maintes fois, en effet, le lecteur se voit confronté avec la confusion qui existe entre l'écrivain, le narrateur et les personnages houellebecquiens, confusion qui s'installe déjà par le nom *Michel* et par les récits qui sont tous à la première personne. Cette indistinction entre entités atteint son paroxysme lorsque le narrateur, qui est un des personnages du roman, en arrive à savoir ce qui se passe dans la tête des autres personnes, ou, dit d'une autre manière, lorsque le *narrateur-personnage* se confond avec le *narrateur-auteur* hétérodiégétique et omniscient: pour ne citer qu'un exemple, dans le roman *Plateforme*, le narrateur Michel écrit: "Jean-Yves se sentit quand même impressionné. [...] Il ne pouvait réfréner un léger sentiment d'angoisse." (Houellebecq, 2001: 161).

De plus, les commentaires incisifs que d'aucuns reprochent à Michel Houellebecq sont, au contraire, en parfait accord avec le caractère du personnage sur scène. Le roman le plus illustratif de cet état de fait est *Les particules élémentaires* où la morale des propos et le registre de langue diffèrent, parvenant parfois à être contradictoires, que se soit Michel ou Bruno qui entre en jeu: le premier s'isole de l'humanité mais admire et respecte la femme dans ses actes et paroles (observant Annabelle, Michel a les pensées suivantes: "Elle était belle, désirable et aimante ; pourquoi ne ressentait-il rien?") (Houellebecq, 1998: 341)); le second, obsédé sexuel, a un discours plus sexiste (on peut lire: "Tout ce que je voulais, c'était me faire sucer la queue par de jeunes garces aux lèvres pulpeuses. Il y avait beaucoup de jeunes garces aux lèvres pulpeuses dans les discothèques, et pendant l'absence d'Anne [sa femme] je suis allé plusieurs fois au *Slow Rock* et à *L'Enfer*." (Houellebecq, 1998: 219).

Par ailleurs, comme l'explique bien Sabine van Wesemael, la figure du narrateur est encore beaucoup plus complexe qu'une lecture au premier degré pourrait laisser penser:

Ces deux figures de narrateur [des *Particules élémentaires*, à savoir Bruno et Michel] sont encore complétées par une troisième, qui correspond à la perspective d'un témoin engagé: sarcasme, ironie et indignation traversent fréquemment les froides analyses des mœurs de cette fin du vingtième siècle et suggèrent une participation affective, idéologique et morale plus caractéristique d'un contemporain, souffrant du même sort, que d'un être qui en serait éloigné d'une mutation métaphysique [...]. Comme un moraliste classique, cette voix formule des sentences, qui sous-entendent une connaissance intime de ce monde humain, que ne montre guère la figure du clone. Par exemple [...]: 'Notre malheur n'atteint son plus haut point que lorsque a été envisagée, suffisamment proche, la possibilité pratique du bonheur' (p.306): le pronom personnel indique l'inclusion du narrateur dans l'expérience collective évoquée. [Et pourtant, le narrateur est le clone de la fin du livre...] [...] Ainsi se constitue une 'voix narrative' complexe, dessinant tantôt la perspective distancée du clone ou du chercheur scientifique, pour qui les personnages sont déterminés jusque dans leurs émotions et aspirations les plus intimes, et pour qui l'individualisme est une illusion. (Wesemael, 2004: 36-37).

En outre, tout comme l'avait déjà fait, dans un registre différent, le Nouveau Roman, Michel Houellebecq interpelle le lecteur qui devient, ainsi, un personnage, comme l'explique Murielle Lucie Clément:

Le narrateur [d'*Extension du domaine de la lutte*] explique son isolement en jetant le blâme sur l'individualisme présent dans la société d'aujourd'hui. 'Mais au fond, autrui ne vous intéresse guère' [Houellebecq, 1994: 12]. Voilà que le lecteur se retrouve lui aussi englobé dans l'univers houellebecquien. [...] Par extension, Houellebecq précise à son lecteur que l'individu formant la société contemporaine n'a plus d'amis et n'est plus capable de créer des liens interpersonnels durables. Il précise alors, par l'utilisation du *vous*, que la faille dont il était question au départ correspond à un moment de solitude et qu'à partir de là, ce moment de 'sensation de l'universelle vacuité' est vécu non seulement par les personnages du roman, mais par son lecteur, voire par la société en général. (Clément et Wesemael, 2007: 216).

En ce qui concerne les poèmes de Michel Houellebecq, le sujet poétique est, lui aussi, double, revêtant la peau de la *victime* et du *bourreau* baudelairien, comme l'explique Murielle Lucie Clément:

La poésie urbaine houellebecquienne peut être considérée comme 'synthèse', synthèse qui raconte une série ininterrompue d'échecs et de blessures. Mais en même temps elle tend à l'homme postmoderne le miroir de ses souffrances et se fait

ainsi le critique de ses idéaux douteux. Il en résulte le statut bien contradictoire du poète comme fossoyeur (c'est-à-dire comme critique de la société) et comme cadavre (c'est-à-dire comme sa victime). Cette position ambiguë du poète rappelle le 'je' baudelairien qui est simultanément la 'plaie et le couteau, la victime et le bourreau' [Baudelaire, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1972: 79 (L'Héautontimorouménos)]. (Clément et Wesemael, 2007: 67)

A cela s'ajoute le fait que les romans de Michel Houellebecq sont truffés d'éléments autobiographiques; ce qui est propre à ce genre littéraire appelé *autofiction* et qui aide à semer la confusion et l'incertitude quant à la véracité et sincérité des propos: "L'effacement contemporain des frontières entre roman et autobiographie [...], qui a donné naissance à des genres hybrides tels que l' 'autofiction', favorise l'équivoque, et l'identification émotionnelle du récit à la personne de l'écrivain." (Jourde, 2002: 17). Encore faut-il, comme nous l'avons déjà fait remarquer, que le lecteur prenne connaissance de ces éléments biographiques – et Michel Houellebecq utilise très bien les médias afin de les diffuser. C'est ainsi que Jean-François Patricola est péremptoire lorsqu'il affirme que "le personnage de Michel des *Particules élémentaires* est sans aucun doute possible Michel Houellebecq en personne [...], des indices autobiographiques existent dans les écrits." (Patricola, 2005: 17) ou bien que "tous les écrits de Michel Houellebecq procèdent sur le même mode: message de l'auteur distillé dans la narration; mal distillé hélas." (Patricola, 2005: 265).

Pourtant, plus loin, le critique défend l'écrivain, en comparant ses provocations avec celles de Sartre et en concluant qu'

Ainsi Michel Houellebecq peut tout à loisir entretenir la confusion lors de ses entretiens et dans ses écrits. [...] Lorsqu'il écrit: 'Mais oui! Fais-toi donc la main sur un jeune nègre!', c'est son personnage qui parle. [...] Michel Houellebecq a parfaitement le droit d'écrire ceci. Qu'on se le dise une fois pour toute! C'est un écrivain. (Patricola, 2005: 172).

La vérité est que, comme le souligne Pierre Assouline, "Les personnages d'un roman n'engagent qu'eux et non le romancier, le créateur n'épouse pas nécessairement les idées de ses créatures, c'est aussi vieux que la littérature." (Assouline, 2001). Mais Houellebecq joue sur ce malentendu car ce qui fait peser encore plus le doute en ce qui concerne l'écriture houellebecquienne est la posture incisive de l'auteur lors de ses apparitions publiques<sup>17</sup> – mais est-il, encore une fois, réellement sincère ou se joue-t-il des médias comme il l'a déjà laissé entendre? D'ailleurs, selon l'observation judicieuse de Jean-François

<sup>17</sup> Patricola lance, à ce propos, que "D'un côté, les propos litigieux sont prononcés par des personnages secondaires, liberté de l'écrivain, mais d'un autre, l'auteur persiste et signe à titre personnel dans ses entretiens...! Cette ambiguïté sera le fil conducteur des interviews futures." (Patricola, 2005: 48).

Patricola, jouer à cache-cache est une exigence de la médiatisation de cet écrivain puisque la starification en marche exige l'ambiguïté, le secret, l'ombre et la dissimulation. (*sic*, Patricola, 2005: 144).

En effet, ce romancier est tout à fait maître du jeu en ce qui concerne la diffusion de son œuvre; il a parfaitement intégré les règles implicites de *l'habitus* et du champ littéraire contemporain. Tirant lui-même les ficelles de l'ambiguïté, utilisant les médias pour rehausser la polémique qui fait vendre, Michel Houellebecq cultive très bien sa posture d'*individu méprisable*, mariant ses prestations publiques choquantes avec son écriture virulente... Ajoutons à cela d'autres stratégies, telles que les promotions éditoriales – véritables opérations marketing –, la recherche de relations étroites avec des célébrités, telles que Philippe Sollers ou Bernard-Henri Lévy, ou la construction de son image, la "construction posturale"<sup>18</sup>, selon le terme de Meizoz (Meizoz, 2004: 80): discret, voire mutique, fumeur, mal dans sa peau, un aspect simplet, une allure de "minable" (Patricola, 2005: 144), donc une "anti-posture" d'écrivain académique, conventionnel.

Pour Houellebecq, la confusion installée entre la figure de l'auteur et celle du narrateur/protagoniste permet de "donner une image négative de soi: ce qu'on pourrait être et qu'on n'est pas." (*apud* Senecal, 2001: 13). Ainsi, l'ambiguïté du roman houellebecquien repose sur le fait que l'on ne sait jamais, selon Olivier Bardolle, "si c'est l'auteur qui nous livre ses pensées ou si ce sont les personnages du roman qui s'expriment librement en tant que fiction." (Bardolle, 2004: 65). Ce critique se voit alors obligé de soulever les questions suivantes:

Qu'est-ce qui est vrai et qui ne l'est pas? Qui parle? Qui est responsable de quoi? À qui peut-on s'en prendre? Certainement pas à Houellebecq pour les propos et les actes des personnages de ses romans. [...] Alors, quand les personnages de Houellebecq s'en prennent au monde tel qu'il va, faut-il s'en prendre à l'auteur? (Bardolle, 2004: 66).

Par ailleurs, il existe dans les récits fictionnels de Michel Houellebecq plusieurs scènes qui ont un double sens, comme l'ont déjà observé plusieurs critiques comme Sabine van Wesemael (Wesemael, 2004: 97), à propos du double sens de la scène de vomissement/ masturbation dans *Extension du domaine de la lutte*; Murielle Lucie Clément sur l'équivoque provoqué par le narrateur principal de *Les particules élémentaires*, puisqu'il s'agit d'un clone (Clément, 2007: 88), sur une seconde lecture du monde des clones de Michel Houellebecq (Clément, 2007: 97) ou d'autres équivoques (Clément, 2007:183-187).

---

<sup>18</sup> Rappelons que, selon la définition de Jérôme Meizoz, la posture est "le *travail de figuration publique* qu'accomplit l'auteur en situation officielle." (Meizoz, 2004: 201).

Enfin, n'oublions pas de faire référence, aussi, à une autre stratégie houellebecquienne qui permet de semer le doute sur la véracité et sincérité de ses propos: l'ironie. En effet, l'ironie houellebecquienne, dont nous avons donné quelques exemples, est devenue l'image de marque de cet écrivain qui a choisi l'humour grinçant et le sarcasme pour pointer le doigt vers la misère humaine. L'ironie est d'ailleurs exposée visuellement puisque l'auteur utilise l'italique pour rehausser une double intention, comme un clin d'œil adressé au lecteur averti. L'ironie dans les textes de Michel Houellebecq nous permet de faire le parallèle avec le discours des humoristes des *stand-up comédies*: ils critiquent le monde dans lequel ils vivent, la société dont ils font partie intégrante, cette humanité qui les inclut. Si *je* revêts la critique que *je* lance, l'effet est encore plus comique – souvenons-nous de Smaïn faisant la parodie des Arabes, par exemple... Si Daniel<sup>1</sup> de *La possibilité d'une île* est un comique professionnel, ce n'est pas une coïncidence ; tout comme le fait qu'il avoue se considérer un “*observateur acéré de la réalité contemporaine*”<sup>19</sup> ; on me comparait souvent à Pierre Desproges<sup>20</sup>.” (Houellebecq, 2005: 21).

Ainsi, lire Michel Houellebecq revient à voir le reflet de la société où vit le lecteur, ce qui a permis à Murielle Lucie Clément de postuler que les héros houellebecquiens “nous tendent un miroir où sonder notre image.” (Clément, 2007: 194). Si Houellebecq est si insidieux, c'est parce qu'il reflète notre époque; ce n'est pas lui qui est antipathique, c'est notre temps:

Il ne s'agit pas d'écrire pour distraire, pour plaire aux dames, pour s'acquérir du prestige à bon compte. [...] Il faut écrire pour dire la vie, la vie vraie, la vie vécue, et la faire ressentir comme telle par le lecteur. Et pour atteindre cela, [...] il faut un style [...] pour servir de miroir à l'époque. [...]

Car ses idées, en fait, n'ont rien d'extraordinaire, elles sont évoquées tous les jours [...], ce sont d'ailleurs les idées dominantes d'une société occidentale désabusée. [...] Donc ce n'est pas tant l'idée qui soulève le cœur que la manière d'exprimer l'idée, c'est-à-dire le style. C'est son style qui rend Houellebecq à la fois fascinant et répugnant, parce que ce style est efficace, et il est efficace parce qu'il génère l'émotion. Il nous touche au cœur, aux tripes, bien davantage qu'au cerveau. On n'analyse pas Houellebecq en lisant *Les Particules élémentaires*, on le ressent, et cette émotion qui nous étreint et nous dérange, c'est la rencontre avec la vérité qui, comme chacun sait, est toujours dérangeante, voire insoutenable. [...]

Peut-on reprocher à Houellebecq de porter son regard sur ce que notre vie contemporaine a de plus misérable, et peut-on lui reprocher de nous le faire savoir clairement, voire cruellement? Ce n'est pas sûr, car c'est sans doute l'un des devoirs

<sup>19</sup> Remarquons, ici, l'utilisation intentionnée de l'italique, qui renforce l'ironie...

<sup>20</sup> Rappelons que Pierre Desproges (1939-1988) est un humoriste français réputé pour son humour noir, son anticonformisme virulent et son sens de l'absurde.

majeurs de l'artiste que de nous faire ressentir l'époque telle qu'elle est, y compris dans son aspect le plus indigne. (Bardolle, 2004: 57, 62-63 et 78 respectivement).

## Pour finir

L'équivoque est donc bien présente dans l'œuvre et la vie publique de Michel Houellebecq, ce qui fait de lui un auteur très controversé. Le second degré est une technique chère à cet écrivain français qui utilise, pour cela, plusieurs procédés qui se destinent à confondre le lecteur, lequel se doit d'entrer dans le jeu de l'auteur et de relever les défis qu'il laisse dans ses écrits, laissant alors à nu une autre perspective. Bien sûr, notre article n'a pas prétendu faire une analyse exhaustive, sous peine de prolonger les limites de la revue *Carnets*.

Cependant, nous espérons avoir réussi à éclaircir quelques malentendus sur Houellebecq et ses livres, en analysant plusieurs *quiproquos* et en tâchant de déceler quelques stratégies de l'ambiguïté employées par l'auteur, aussi bien dans son ethos discursif, sa manière de dire, que dans sa posture auctoriale. A ce propos, Sabine van Wesemael a l'opinion suivante: "Cet ethos ambigu me paraît caractéristique de l'écriture de l'auteur, humour, désespoir, ironie et parodie constituant un mélange instable qui provoque le lecteur et le met en demeure de choisir lui-même une tonalité pour le texte, ou de maintenir ce registre double, voire multiple." (Wesemael, 2004: 40). Elle ajoute, plus loin, ce qui pourrait servir de péroraison à notre article

[La fiction houellebecquienne] possède l'ambiguïté propre à beaucoup de grandes œuvres romanesques. L'auteur a un pied dans chaque camp; il est complice de ce qu'il dénonce, en particulier de conduites sexuelles complètement anormales. [...] Sans doute peut-on taxer Houellebecq de duplicité, d'hypocrisie, de démagogie. Pourtant, si le personnage/auteur houellebecquien est un solitaire maniaque, un névrosé, un grand déprimé, un obsédé sexuel, c'est qu'il a d'abord été victime d'un sort affreux. [...] Il est un enfant d' 'enfants' de mai 68. Ses héros sont les fils et les filles de soixante-huitards qui, arrivés à l'âge adulte, comprennent ce que leurs parents ont fait d'eux et poussent un cri de souffrance accusateur. 'Mon père, pourquoi m'as-tu abandonné?'. Cette génération accuse ses parents d'abandon d'enfant. Elle accuse même l'Occident entier d'abandon d'enfants. [...] Houellebecq montre la reproduction d'une génération à l'autre de comportements d'enfants mal aimés qui deviennent des parents mal aimant. (Wesemael, 2004: 130-134).

Espérons, enfin, qu'avec ce semblant de plaidoyer en faveur, non de Michel Houellebecq, mais de cette nature, de ce pouvoir et de cette richesse que possède la

littérature, à savoir, la multitude d'interprétations de son contenu et la pluralité de ses lectures – que ce soit au premier ou au second degré<sup>21</sup> – espérons, disions-nous, avoir quelque peu contribué à ce que notre confrère présentée au début de notre article se réconcilie avec les romans de Houellebecq...

---

<sup>21</sup> Ce dont est conscient Michel Houellebecq: "L'introduction massive dans les représentations de *références*, de *dérision*, de *second degré*, d'humour a rapidement miné l'activité artistique et philosophique." (Houellebecq, 1997: 50).

## Bibliographie

- ARGAND, Catherine (1998). "Particules élémentaires: Michel Houellebecq" [en ligne]. *In: Lire*, septembre [disponible le 10/05/2007]  
<URL: <http://www.auteurs.net/entretien.asp/idC=34866/idTC=4/idR=201/idG=3> >.
- ASSOULINE, Pierre (2001). "Suite et fin". *In: Lire*, octobre.
- BARDOLLE, Olivier (2004). *La littérature à vif (le cas Houellebecq)*. Paris: L'esprit des péninsules.
- BEZECOURT, Jocelyn (2001). "L'écrivain Michel Houellebecq contre l'Islam" [en ligne]. [disponible le 24/06/2004] <URL: <http://www.atheisme.org/houellebecq.html> >.
- CLEMENT, Murielle Lucie (2007). *Michel Houellebecq revisité. L'écriture houellebecquienne*. Paris: L'Harmattan.
- CLEMENT, Murielle Lucie et Wesemael, Sabine van (2007). *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par*. Amsterdam/New-York: Rodopi.
- DEMONPION, Denis (2005). *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène*. Paris: Maren Sell Éditeurs.
- DUPUIS, Jérôme (2005). "Acte III. 'Houellebecq a tout programmé depuis le premier jour'". *In: Lire*, n° 338, septembre, pp. 32-34.
- HAASE-DUBOSC, Danielle, ROCHEFORT, Florence (2001). "Entretien avec Françoise Collin. Philosophe et intellectuelle féministe" [en ligne]. *In Clio*, n°13-2001, *Intellectuelles* [disponible le 19/06/2006] <URL: <http://clio.revues.org/index1545.html>>.
- HOUELLEBECQ, Michel (1994). *Extension du domaine de la lutte*. Paris: Maurice Nadeau.
- HOUELLEBECQ, Michel (1997). *Rester vivant et autres textes*. Paris: Libro.
- HOUELLEBECQ, Michel (1998). *Les particules élémentaires*. Paris: Flammarion, 2<sup>o</sup>ed.
- HOUELLEBECQ, Michel (2001). *Plateforme*. Paris: J'ai Lu.
- HOUELLEBECQ, Michel (2002). *Lanzarote et autres textes*. Paris: Libro.
- HOUELLEBECQ, Michel (2005). *La possibilité d'une île*. Paris: Fayard.
- HOUELLEBECQ, Michel (2006). *Poésies, Le sens du combat, La poursuite du bonheur, Renaissance*. Paris: J'ai Lu.
- HOUELLEBECQ, Michel et LEVY, Bernard-Henri (2008). *Ennemis publics*. Paris: Flammarion-Grasset.
- JOURDE, Pierre (2002). *La littérature sans estomac*. Paris: L'Esprit des Péninsules.
- MEIZOZ, Jérôme (2004). *L'œil sociologique et la littérature*. Genève, Slatkine Erudition.
- MEIZOZ, Jérôme (2007). *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine Erudition.
- PATRICOLA, Jean-François (2005). *Michel Houellebecq ou la provocation permanente*. Paris: Écriture.
- SENECAL, Didier (2001). "Michel Houellebecq". *In: Lire*, septembre.
- SILVA, Juremir Machado da (2003). "Michel Houellebecq: le roman comme art de la provocation". *In: L'acte d'écrire*, n°81, pp.85-89.
- SOARES, Corina da Rocha (2008). "As ofensas de Michel Houellebecq: mecanismos e agentes". *In: Giving and Taking Offence, Ofender e ser ofendido*, Aveiro: Universidade de Aveiro, pp.239-251.



- TREECK, Christian van (2007). "L'image des Allemand(e)s dans l'œuvre narrative de Houellebecq". In: CLEMENT, Murielle Lucie et Wesemael, Sabine van (2007). *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par*. Amsterdam-New -York: Rodopi, pp. 315-333.
- VERPOORT, Benjamin (2007). "Voyage au bout de l'Europe: Lanzarote de Michel Houellebecq". In: CLEMENT, Murielle Lucie et Wesemael, Sabine van (2007). *Michel Houellebecq sous la loupe. Etudes réunies par*. Amsterdam-New -York: Rodopi, pp. 301-314.
- WESEMAEL, Sabine van (2004). *Michel Houellebecq. Études réunies par, avec une interview inédite de l'auteur*. Amsterdam/New-York: Rodopi.
- WESEMAEL, Sabine van (2005). *Michel Houellebecq. Le plaisir du texte*. Paris: L'Harmattan.
- ŽIŽEK, Slavoj (2005). *Bienvenue dans le désert du réel*. Paris: Flammarion.



Pedro Guerra — *Équivoques parisiennes*



Pedro Guerra — *Équivoques parisiennes*

# CASA DE MACAU

MICHEL LOUYOT

*Il semble qu'Albert et presque tous ont une carence en ceci qu'ils craignent d'entrer dans la ténèbre qui consiste en l'admission des contradictoires*

Nicolas de Cues, *La docte ignorance*

Il serait bien prétentieux celui qui oserait disserter sur l'équivoque au pays de Fernando Pessoa! C'est pourtant le défi que m'avait lancé, d'une voix claire, Maria Herminia. Il n'y a pas de doute, si je tenais tant soit peu à garder la face, si je voulais revenir au Portugal, et je le souhaitais, je ne pouvais me dérober. Maria Herminia avait projeté en l'air le sujet, comme elle l'aurait fait d'un anneau. A moi de le rattraper, de le cerner, de m'en imprégner et me l'approprier jusqu'à pouvoir le restituer paré de mille feux comme le ferait un artisan de génie à partir du matériau qu'on lui aurait livré.

Question piège s'il en est. Allais-je vitupérer contre les côtés peu reluisants du double sens, récuser le flou, le vague, l'imprécision que véhicule cette façon de penser et de s'exprimer ou encore dénoncer avec vigueur les connotations douteuses, louches, voire licencieuses évoquées par ce mot, bref condamner sans ambiguïté la confusion mentale entretenue par l'équivoque telle du moins que nous avons l'habitude, jusqu'ici, dans nos contrées, de la concevoir? Je ne me voyais pas, sous peine de passer pour un Tartuffe, jeter l'anathème ou pis encore frapper d'interdit ce qui n'était après tout qu'une figure de style à l'égal de la catachrèse, de la synecdoque, de l'antonomase, de la prétermission, de l'obsécration, de l'épiphonème, de la prosopographie, de l'éthopée, de l'hypotypose et de la prosopopée.

Soit, l'équivoque n'est pas une sorcière, l'ère des procès et des bûchers est terminée, mais faut-il pour autant la remiser au magasin des antiquités de la rhétorique?

Facile à dire! On ne se débarrasse pas impunément d'elle. Vous la chassez par la porte, elle revient par la fenêtre. Elle s'immisce dans le discours, se glisse entre les lignes, parasite le texte. Non seulement il m'arrive de dire un jour le contraire de ce que j'ai dit la veille, mais j'ai pu avoir, et je m'en confesse, sous son influence aussi subtile que

pernicieuse, tel geste, voire telle attitude coupable. Oh, n'allez pas soupçonner autre chose que ce que je laisse entendre à demi-mot! Et il m'est arrivé dans de lointains pays où je me suis égaré et où des millions de gens étaient soumis à un pouvoir régnant par la peur, de feindre comme eux de penser ce que je disais. J'en éprouvais quelque honte mais que faire? Que faire dans une société régie par des codes stricts qui vous interdisent de formuler la moindre parole sincère? L'équivoque et sa pratique seraient-elles moins répréhensibles que je ne le laissais entendre?

Vais-je entreprendre son éloge? Vais-je avancer à découvert, poitrail au vent et proclamer à cor et à cris mon adhésion sans restriction au machiavélisme prôné par l'équivoque? Sans aller jusqu'à la porter aux nues, je vois en elle, il est vrai une figure salvatrice, une parade, un moyen d'autodéfense contre les agressions. Je ne suis pas celui que vous croyez que je suis. Tapez sur mon double tant que vous voudrez. Je vous laisse mon ombre, faites-en ce qu'il vous plaira. Je prends la couleur du milieu, je me fonds dans la masse, je dis tout et son contraire, je me confonds avec la vague, je me conforme. Un vrai caméléon, m'objecterez-vous! Peut-être, mais sachez que je n'en pense pas moins. Je garde ma petite idée derrière la tête. Et si je change de rôle et de masque au gré des situations, c'est toujours moi qui tire les ficelles. Je ris sous cape et dans ma barbe car l'équivoque, loin d'être rébarbative et diabolique comme l'en accuse l'inquisiteur, est une figure aimable, ondoyante et tolérante. Elle badine, batifole, plaisante, elle se complaît dans les situations bancales, elle aime miser sur les deux tableaux, elle est cousine du quiproquo.

Qui oserait m'accuser de jouer le double jeu? Je suis fermement arrimé aux principes, attaché, rivé à la vérité, ce qui ne m'empêche pas de constater que l'oreille entend une chose, l'esprit une autre, l'un comprend ce mot d'une manière, l'autre l'interprète autrement. N'est-ce pas ainsi que les choses se passent dans la vie? Que l'on aspire à l'unité, je n'en doute pas un seul instant. Mais quelle force, quelle énergie mènent le monde si ce n'est la dualité?

*Un halo de grâce est conféré par l'ombre et la lumière aux visages de ceux qui sont assis sur le seuil des demeures obscures.* Gracieuse, l'équivoque? Mais quel rapport entre le clair-obscur défini par Léonard de Vinci et notre figure fantasque et légère? Serait-ce l'alternance qui rythme le mouvement du monde et la danse de la vie?

Georges de La Tour, mon voisin par le lieu de naissance fut mon premier maître dans l'art fécond de l'entre-deux, et c'est un peu plus au nord, chez Nicolas le Mosellan, que je complétais ma formation. Le Maître nous invite à des transmutations géométriques vers ce qu'il nomme la transsumption, là où coïncident les voix contraires, le centre et la circonférence, le singulier et l'universel, l'un et le multiple, le même et l'autre. Que vaut l'œuvre si elle ne vise à mettre en évidence les contradictions? La littérature est équivoque ou elle n'est pas. Elle se doit à la fois de refléter le temps et de lui résister.

Ainsi divaguaient mes pensées tandis que j'arpentais, seul visiteur, les salles de la Casa de Macau, le lieu par excellence où se retourner sur les relations mouvementées entre l'Europe et l'Orient extrême. C'est un religieux, le Révérend Pereira qui avait négocié l'ouverture d'un comptoir à Macao. On avait commercé, échangé des objets, des pratiques, des idées. On avait exploité. Le sang avait coulé. Les Européens avaient reflué. La querelle des rites avait repris sous une autre forme. Jeu de miroirs. Malentendus. La Casa m'apparut soudain comme le lieu où repenser la relation, un balcon offert à l'Europe où méditer sur l'Asie orientale et renouer avec elle. C'est de la reconnaissance de la différence que naît l'incitation à l'échange mais si l'autre n'a rien de commun avec moi, comment pourrais-je m'entendre avec lui? Il est temps d'en finir avec les idées arrêtées, Chine éternelle, Europe des lumières, incompatibles l'une avec l'autre. Chacun détient une part de vérité, il y a du faux dans le vrai, du vrai dans le faux, l'un ne va pas sans l'autre, *il n'y a pas de Ciel sans Terre, ni bien sûr de Terre sans Ciel*, écrit le penseur Wang Fuzhi, *ce qui sépare est aussi ce qui s'unit, ce qui n'a qu'un seul centre ne connaît pas la mutation, ce qui en possède deux est apte à muter*, le clair contient une parcelle invisible d'obscur, l'obscur contient une parcelle invisible de clair, et c'est pourquoi ils se répondent et entrent en interaction. L'autre est en moi et je suis dans l'autre.

Sans m'en rendre compte, j'avais quitté la Casa de Macau et je marchais comme un automate le long de l'interminable rua da Junqueira. Il me tardait de revoir la tour de Belem et le monument des Découvreurs quand soudain un petit homme à lunettes rondes et à chapeau gris qu'il me semblait avoir déjà vu s'approcha de moi en me soufflant à l'oreille, *je n'existe que déguisé, je suis la scène vivante où passent plusieurs acteurs qui jouent plusieurs pièces.... Sois pluriel comme l'Univers!*

Ce disant, il s'était évanoui, me laissant seul avec moi-même en train d'équivoquer face à l'Océan.

Nicolas de Cues (1401 – 1464), le théologien de la Docte ignorance est l'un des grands penseurs du XVème siècle. Il est né à Cues, entre Trèves et Coblenche, sur la Moselle.

Georges de La Tour (1593 – 1652) né à Vic-sur-Seille en Lorraine. Il fut l'un des maîtres du clair-obscur.

Wang Fuzhi (1619 – 1692). Né à Hengyang dans le Hunan, ce penseur chinois longtemps oublié est aujourd'hui réhabilité.

# CAPRI

JEAN-LUC OUTERS

Le passage à la puberté fut, comme il se doit, l'événement marquant de l'adolescence de Juliette. Il y en eut un autre qui laisserait des traces: son refus de porter le collier de perles que solennellement son père lui offrit le jour de ses seize ans. Lorsqu'un marchand anversois était venu le lui proposer dans sa joaillerie de la rue des Fripiers à Bruxelles, il avait aussitôt songé à Juliette et à son anniversaire proche. Sa femme, qui n'avait jamais eu droit à pareil présent, avait frémi de jalousie dès l'ouverture de l'écrin. Mais la surprise vint de Juliette elle-même. Comblée par l'attention de son père envers elle -c'était sans doute davantage que de l'attention-, elle lui signifia dans l'instant qu'il était hors de question qu'elle portât, même un soir, même pour voir, cette parure d'un autre âge. Son père prit ce refus pour un véritable affront. Bien sûr, le collier, il n'en faisait pas une affaire. Il pourrait sans difficulté le revendre à un client de sa joaillerie ou encore le réserver à Mathilde, sa fille cadette, lorsqu'elle atteindrait elle aussi l'âge de seize ans. Encore que le risque de prendre une seconde gifle ne le tentait qu'à moitié.

Le refus de Juliette avait marqué une rupture. Désormais, elle se passerait de ses cadeaux, petits ou grands. Elle était résolue à s'en aller de son côté, sans se retourner. Ce qu'elle fit. Lui cessa d'appeler sa fille "ma petite perle". Elle était redevenue Juliette. D'ailleurs, les occasions de s'adresser à elle se faisaient de plus en plus rares.

Elle rencontra Marco qui lui parlait de Naples, la ville de ses parents, lui jurant de l'y emmener à la première occasion. De cette baie, la plus belle du monde, on pouvait filer vers les îles. Chaque fois qu'il prononçait le nom de Capri, il retenait ses larmes. A Naples, tout était beau. Même les commissariats de police étaient des palais. Et pourtant, là-bas, les flics avaient autre chose à faire que de se prélasser dans des lits à baldaquin. Marco était l'opposé du père de Juliette, une nature froide et réfléchie. Était-ce le sang chaud des Napolitains? En tout cas, il bouillait. Il bouillait surtout de la prendre dans ses bras, de la prendre tout court. Juliette n'y trouvait rien à redire. Ils firent l'amour dans la forêt de Soignes dont la majesté des hêtres n'avait rien à envier au parfum des eucalyptus. Il en convint. Pour Juliette, à seize ans, c'était la première fois. Marco, qui en avait dix-neuf, ne savait plus trop au juste.

Le père dut se rendre à l'évidence. Non seulement sa fille ne lui parlait plus mais surtout elle découchait. Tel un boxeur, il encaissait: gauche, droite. Il la somma de cesser ses sorties nocturnes sous peine de l'expulser du toit familial. La mère se taisait. Il la retrouvait parfois pleurant dans la cuisine, ce qui décuplait sa colère.

Marco rêvait de la Villa Malaparte à Capri. Posée sur un rocher, elle n'était accessible que par la mer, "une mer bleue dont tu n'as pas idée". Il l'avait vue dans un film avec Brigitte Bardot. A l'intérieur, on s'y sentait comme dans un nautilus perdu au fond de l'océan. Il avait lu quelque part qu'elle était abandonnée. Peut-être était-elle à vendre? Y vivre avec Juliette, c'était ça son projet pour eux deux. Ca devait coûter cher, lui disait Juliette, tout en songeant à la joaillerie de la rue des Fripiers et aux trésors qu'elle renfermait. Elle n'était pas convaincue que la dégradation de ses relations avec son père justifiât un casse avec Marco. Et pourtant, s'aimer à la Bonnie and Clyde, elle en rêvait parfois. A Marco, elle raconta combien son père était devenu odieux avec elle. Elle n'avait plus qu'une envie: foutre le camp au plus vite et le plus loin possible. Quant à lui, il ne méritait qu'une chose: retrouver sa boutique dévastée par des cambrioleurs. "A sa place, je placerais d'urgence mon commerce sous haute surveillance", avait-elle dit en riant.

Tout alla très vite. Marco se procura un diamant, mais pas de ceux que l'on offre aux princesses. Plutôt de ceux qui servent à découper le verre en quelques gestes sûrs, gestes qu'il mimait devant Juliette. La tension montait. Ils ne se parlaient plus de peur d'éventer leur secret.

Une nuit, sans qu'une date quelconque ait été convenue pour le faire, ils prirent leurs vélos et leurs sacs à dos. C'est, tous feux éteints, sans même un bruit de dynamo, qu'ils se faufilèrent dans les ruelles qui conduisaient à la rue des Fripiers. Comme des voleurs, serait-on tenté de dire, alors que voleurs, ils ne l'étaient pas encore. Un coup de feu suffit à faire de vous un criminel alors que l'instant d'avant, vous n'étiez qu'un banal piéton longeant à peine les murs. Alors qu'ils tournaient dans la rue des Fripiers, Juliette et Marco n'étaient encore que deux cyclistes tentés par une ballade nocturne. C'est du moins ce qu'ils diraient à la police si, par hasard, elle les interceptait à cet instant même.

La rue était déserte. Ils posèrent leurs vélos contre la façade d'un immeuble du trottoir opposé d'où Julie, tout en faisant le guet, observait Marco s'affairant sur la vitrine dont l'enseigne, calligraphiée en lettres d'or, portait le nom de son père suivi de sa profession, joaillier. Tressaillant à l'idée que ce nom était aussi le sien, elle n'avait plus qu'à attendre que tout cela s'effondre dans un fracas de verre brisé. Les gestes de Marco ne ressemblaient que de loin à ceux qu'il avait mimés pour elle. Au fond, le magasin était-il équipé d'une alarme? Elle ne s'était pas posé la question. Il serait toujours temps de prendre la fuite si, d'aventure, elle se déclenchait, songea-t-elle. Au cas où les choses tourneraient mal, ça



donnait quoi, un vol de bijoux avec effraction? Cinq ans de tôle? Peut-être plus? S'agissant d'un bien paternel, y avait-il circonstances aggravantes? Elle n'avait pas idée.

Les minutes s'écoulaient. Combien? Impossible à dire. Le temps d'un casse n'est pas celui de la vie courante. Le voleur n'est pas un employé qui pointe avant et après son travail. Juliette le trouvait long, très long. Marco lui jetait des regards inquiets. A l'évidence, le verre résistait à son diamant de feu. Juliette sentait monter en elle des sentiments étranges. La peur l'avait abandonnée. Voilà qu'elle trouvait Marco pitoyable avec ses regards désespérés implorant l'aide. Mais l'aide de qui, bon sang? De la police? Elle traversa la rue et plutôt que de lui crier "arrête, tu n'y arriveras pas", elle lui dit calmement: "Marco, je ne suis pas sûre de t'aimer comme tu veux. Ce n'est pas la peine."

Tout s'écroulait soudain dans la pâle fraîcheur de l'aube. Voleurs, décidément, il était écrit qu'ils ne le seraient pas. Ils enfourchèrent leurs vélos sans un mot et regagnèrent en hâte les domiciles de leurs parents respectifs.

Comme chaque matin, le père de Juliette se rendit à sa boutique sur le coup de neuf heures, à mille lieues d'imaginer les périls auxquels elle avait échappé. Une griffe imperceptible dans le coin inférieur droit de la vitrine témoignait encore du saccage nocturne. Il débrancha l'alarme. Depuis qu'il l'avait installée, songea-t-il, c'en était fini des nuits agitées où il ne dormait que d'un œil. Cette nuit sans lune avait été paisible, presque trop paisible.

# HOULGATE

MARC QUAGHEBEUR

Un oiseau chante à tue-tête, un petit vent coulis rase à bas, les feuilles se font retourner sans grâce.

‘ Tomates-mozzarella?

Papa m'a appris à les jeter trente secondes dans l'eau bouillante. Plus de peau, une substance aux limites du noir, miam! Ensuite? Du poulet aux fruits de mer, et un petit Loire là-dessus. Si je mettais la nappe que je lui ai offerte il y a dix ans... Le soleil a fait des siennes sur les plis... Tant pis, elle me plaît! De quoi la rafraîchir après nos agapes... J'ai tellement rêvé d'une telle soirée.

‘ Mais où as-tu été dénicher cette vaisselle, Suzanne?

‘ Vous l'aviez achetée rue Neuve, à l'Innovation.

‘ Le dernier gros achat fait avec Solange, le premier en somme.

‘ Oui... j'en ai si souvent rêvé.

Miléna ne cuisine pas. C'est lui qui s'y est mis, et cela le calme.

À Paris, comment vivaient-ils? Des petits restos, des menus aux deux encres, des tables avec des nappes en vichy rouge et blanc. Puis Miléna a rencontré Jean, et lui Geneviève. Chacun de nous avait compris, affirme-t-il.

Il me rend folle. Devait-il vraiment? Toujours pas pigé.

‘ Miléna a eu de la chance, ce qui a compliqué et simplifié notre vie. Lavigne n'était pas un homme ordinaire.

‘ Ton rival en somme. Tu le regrettes?

‘ Sans lui, notre vie aurait été moins belle et moins aventureuse. C'était un être remarquable. Et nous savions ce que nous voulions.

‘ Ah oui, alors là!

‘ Aujourd’hui vous confondez de nouveau l’amour avec la tendresse du partage des jours en compagnie d’un être estimable. Ta mère par exemple. Ou Jean.

‘ Il savait?

‘ Quelle importance, Suzanne?

De quoi j’ai l’air, moi, dans cette saga plus romanesque que toutes mes fictions? Pas étonnant que je l’ai crainte, sa parole!

Des fromages...Un peu de musique, Lili Boniche ce sera parfait.

De la mort de Jean Lavigne que pense-t-il? Visiblement ils préparaient ensemble une action. Laquelle? Autant entrer au Carmel ou chez les Clarisses...

‘ Ils nous ont eus. Du beau travail. Jean devait faire gaffe, son cœur. Dès lors, aucun indice. Enfin, si. Le problème pour eux, c’est qu’il y en a...

‘ Tu ne pourrais pas être un peu moins elliptique?

‘ Connais-tu Houlgate?

‘ Non!!! J’y suis passée au début de notre mariage. Antoine voulait m’emmener dans une sorte de domaine de nains, *Les Nuttons* . Je me suis mise dans une de ces colères...

‘ On croirait entendre ta mère. Bon, j’en reviens à nos moutons. Jean quitte Paris précipitamment, un coup de fil vers huit heures. Il appelle sa secrétaire et lui fait annuler ses rendez-vous.

‘ Et si c’était une femme, cet appel? Il n’y avait pas de portable à l’époque.

‘ À Houlgate, une vieille dame le retrouve quasiment aux extrémités...

‘ La fille n’était pas là?

‘ La vieille affirme avoir vu deux silhouettes, dont une femme, courir vers une Peugeot noire. Elle, elle déboulait de la rampe.

‘ Tu vois une vieille femme faire peur à des pros? À des amants, c’est autre chose.

‘ Du calme et de la méthode, miss Agatha.

Drôle d’histoire...Jean, par terre, sur la promenade du bord de plage. À ses côtés, un chiffon. Il portait les empreintes de sa bouche. Quand la vieille le retrouve, elle l’entend balbutier des mots très hachés, beaucoup de « a ». Ils n’ont pas saisi. Ah, *Lady Killer!*

‘ Pas de trace, voilà le mot d’ordre, ma chérie. Une mort naturelle dans une petite station familiale totalement endormie. Quels souvenirs y cherchait Jean?

‘ Dis donc, il te fascine!

‘ Un front de mer début de siècle en hiver. La nuit du Nord, le vent, pas trop d’après ce que je sais. Un peu de brouillard.

‘ Raconte, ne me fais pas languir comme une romancière britannique.

Apparemment, chaque soir la vieille effectue la même promenade, mais cette fois avec fils et petit-fils rentrés la veille pour un mois. Plutôt costauds, les gaillards: des vigiles privés à Salvador de Bahia. Rosalie qu’elle s’appelle, elle est d’Houlgate, elle y est née et refait toujours son petit bonhomme de parcours depuis la rue des Bains. Lorsqu’ils débouchent sur la promenade, le chien se met à aboyer comme un forcené; à tirer, à tirer... Il y a de la lumière aux fenêtres de l’étage d’une des villas.

Pas mal comme scène!

Les deux silhouettes disparaissent en hâte dans la bagnole. Les fils accourent, le plus petit file téléphoner, les flics arrivent. Jean Lavigne agonise. Il avait respiré des substances toxiques.

‘ Peut-être avaient-ils l’intention de l’emmener du côté des Falaises des Vaches noires. Et là... une belle chute. Ou de le laisser là, va-t-en savoir: un promeneur solitaire victime d’une crise cardiaque.

‘ Miléna, elle est prévenue quand?

‘ La DST lui propose de l’emmener. Un ami très proche est intervenu.

‘ Ben dis donc, la DST! On est en plein dans l’international?

‘ Si les flics préviennent d’urgence la DST, c’est que Jean se trouve dans leurs fichiers ou que quelqu’un de bien placé est au courant des vrais enjeux de son séjour.

‘ Et toi là-dedans?

‘ J’étais de garde. Je suis parti à l’aube.

‘ Miléna?

‘ Les affects sont parfois des chiennes retorses.

‘ Hein!

‘ *Ne me dis pas, Suzanne, que tu ne comprends pas.*

# L'ÉCRITURE COMME ÉNIGME ET ÉQUIVOQUE

RICARD RIPOLL

0. Quel est l'animal qui marche à quatre pattes le matin, à deux pattes l'après-midi et, le soir venu, marche à trois pattes? L'énigme, comme figure de la confusion pour celui qui ne la lève pas, est le miroir de l'équivoque. Elle pose un sens qui ne peut être atteint que par le regard indirect, métaphorique, de celui qui voit plus loin: le double sens, l'altérité du questionnement, la chose que la voix cache. Le Sphinx, qui est également une sphinge, n'existe que par la voie de ce double sens, de cette double possibilité d'être, ni l'un ni l'autre, un autre qui naît de cette hésitation. Interpréter est, dès lors, situer le discours dans le littéral ou dans le référentiel, dans les mots ou dans les choses. Aucune ambiguïté, puisqu'il y a décision d'une double entente, puisqu'il y a présence d'un sujet ludique qui fait du jeu un "dérailleur" du sens.

1. L'équivoque se construit dès le "Je est un autre" de Rimbaud comme une figure essentielle du texte littéraire.

2. Talleyrand écrivait que "La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée". Écrire, parler, au-delà de toute communication utilitaire, c'est dissimuler, c'est montrer le vide où se cache ce qui ne peut jamais se constituer en sens, c'est signaler le blanc par une encre incertaine, magique, disparaissant au moment même de son inscription, simplement pour indiquer, tel un doigt érigé contre le pouvoir du signifié, le lieu de sa disparition.

3. "Rien n'aura eu lieu que le lieu" donc. Et Mallarmé pointe sur la vague emportée par la brise marine. A la confluence des reflux, il faut écouter ce qui s'y rapproche: ambiguïté, amphibologie, confusion, faux, incertitude, interlope, malentendu, problématique. Et quiproquo. Et suspect. L'équivoque, par l'activité qu'elle suppose, est placée dans l'inquiétant, dans la manipulation des sens. Le mot lui-même est équivoque puisqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle il est indifféremment masculin ou féminin, un effet de sphinx, en miroir.

4. L'équivoque est constitutive de l'écriture. De ce qui parle dans le texte: dans *La Chanson de Roland*, déjà, à la dernière ligne, ce "Ci falt la geste que Turolfus declinet", comment

l'interpréter? Tuold, écrivain? Tuold, copiste? Tuold, compilateur? *Décliner*, un autre mot équivoque. Qui marque bien l'écrit comme déclin, glissement vers le néant, le vide, le blanc, la fin du dire.

5. Les morts portent à l'équivoque. Celle de Rimbaud, par exemple. A la sortie de la chambre où il agonise, deux voies s'ouvrent sur un avenir contradictoire. Ses mots ont-ils, comme l'affirme sa sœur Isabelle, appelé à la conversion? Ce 9 novembre 1891, à Marseille, Rimbaud dicte sa dernière lettre qui se termine ainsi: "Je suis complètement paralysé. Donc je désire me trouver de bonne heure à bord, dites-moi à quelle heure je dois être transporté à bord.". Là, aucune conversion, plutôt la même rengaine: aller de l'avant. Est-ce Isabelle qui s'est servie de l'ambigüité de la situation? Les mots pouvaient très bien être équivoques, mais l'écrit, là, ces cris de souffrance, étaient bien clairs: partir, encore, malgré la jambe gangrenée, malgré la mort qui guette."

6. La culture, en France, a toujours été traversée par la subversion. Bataille le pensait lorsqu'il écrivait "L'équivoque de la culture": "Je crois que, pour sa partie vivante, le développement actuel de la culture est en France dominé par l'esprit de subversion". "Sa partie vivante", en effet, car l'autre partie, la partie moribonde, est celle qui tente de convertir la radicalité de la lettre. De la placer du côté des cimetières. Mais même Hugo, souvenons-nous, dans son poème "Demain dès l'aube...", dépasse la mort de sa fille et évoque une marche d'amour: "Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne, / Je partirai. Voistu, je sais que tu m'attends. / J'irai par la forêt, j'irai par la montagne. / Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps."

7. Bataille: "Sur le plan de la culture, la France est aujourd'hui le pays de la subversion". Avec le Surréalisme, avec le Nouveau Roman, avec Tel Quel, avec l'OULIPO. Où est la subversion aujourd'hui? La culture française, mais plus largement la culture occidentale, est en plein délire de développement personnel, sous couvert de spiritualité: de la religion au quotidien où les dogmes sont tellement équivoques qu'ils permettent de penser à une survie de l'âme. Et d'aller de l'avant. La détresse cache la subversion, la rejette, la suspend. Et pointe vers le même alors que le travail radical des avant-gardes consistait à montrer la faille où s'imisce l'autre. Cet Autre, image du pluriel et négation du regard vers soi, bloquant toute aventure autobiographique, ou la transformant, par le langage, en autofiction.

8. Car l'autofiction n'est pas, ne peut pas être, sauf à se trahir par la commercialisation d'un sens pervers, l'aventure de soi. Plutôt l'aventure d'une écriture où le je rejoint le jeu du dire. Une écriture, donc, avant tout, ce qui a été fourvoyé par une certaine littérature sensationnaliste, bien plus intéressée aux plateaux de télévision qu'à la construction d'une

œuvre. Parole incessamment répétée au détriment de l'écriture. Parole sans encre que le vent emporte et qui revient sous forme d'hallucination où l'on feint de croire au chef-d'œuvre, à la passion d'une vie, à la beauté d'une confession... Là encore, la religion des pauvres d'esprit. Le roman comme opium du peuple, comme pensée dévaluée d'un spectacle aliénant, comme déballage des affaires personnelles, des potins et des phobies. Ce qui marque l'équivoque d'un discours: entre fiction et réalité, plus vrai que nature. Et qu'importe si c'est vrai puisque ce qui s'y raconte pourrait tout-à-fait l'être. La vérité est une utopie et l'équivoque est son île.

9. Jouer à ne pas être. Jouer à naître à chaque mot. L'écriture permet ce jeu de massacre de soi, en l'autre. Jouer à mentir vrai, dans le sens de Louis Aragon. Pour éviter le vrai regard de l'autre, la conscience du vide, l'effroi qui s'abîme en nous, incessamment, à chaque mot, comme une déchirure. Car l'on ne sort pas indemne de la lettre imprimée. Lorsque l'écrivain Emmanuel Carrère écrit son "auto-fiction" *Un roman russe* il l'adresse à Sophie, la femme qu'il quitte à la fin de l'histoire, et dont l'abandon provoque l'écriture – équivoque temporelle de la mise en fiction: ce qui est écrit n'est plus et ce qui se raconte est déjà disparu –, et à sa mère: écrire pour éviter de dire les mots, ou pour dire ce qui ne peut être dit. Le silence comme discours du mal en soi. La littérature du bien-être maintenant enseigne le silence, ce qui semble contraire à la grande littérature qui est vacarme, bouleversement, révolution. On entrait en littérature par la douleur, on l'utilise maintenant pour apaiser sa conscience, pour assumer ou pour blesser.

10. Dire, c'est déjà instituer un pouvoir. Dire sans dire, dans la différance (au sens de Derrida), dans l'absence que suppose la littérature, c'est asseoir un pouvoir maléfique, à contrôler de façon perfide. Je suis absent au moment d'attaquer, et je suis donc à même de me croire hors de portée et hors d'atteinte au moment où l'autre reçoit la blessure que j'ai voulu lui infliger, antérieurement. Il se peut que, à l'instant où l'autre reçoit le glaive de ma faconde ne soit plus, pour moi, une cible désignée. Il se peut même que j'ai désiré lui éviter ma colère, mais cela est dit, cela est écrit, et il est trop tard. Combien de tragédies ne reposent-elles pas sur cet écart entre l'instant d'écrire (où je suis présent) et l'instant de lire de l'autre (où je ne suis plus)? Une fois mon message parti, il ne m'appartient plus: il est dominé par l'autre qui est en moi, et je ne peux plus le contrôler que par le jugement que je lui attribue, postérieurement. Ce qui suppose qu'à chaque instant mon dire est susceptible de modification: je peux dire maintenant le contraire de ce que j'ai affirmé quelque temps auparavant. Mais l'écrire m'oblige à figer une pensée qui est, toujours, espiègle. Comment me reconnaître dans ce qui est quelque chose d'autre, par le temps passé? Comment, en d'autres mots, me construire en tant que sujet unique? Par le refus de l'équivoque. Je

m'oblige à être le même afin de ne pas me renier sans cesse, alors que ce qui serait sans doute plus humain serait bien de modifier sans cesse ma pensée, de la préciser au fur et à mesure qu'elle s'énonce, de partir à l'aventure d'une pensée qui se pense. Mais cela n'est pas acceptable, et donc n'est pas accepté. C'est mal penser que de penser dans le pluriel des rencontres et dans l'indétermination des choix. Mais voilà: cela ne m'est pas naturel.

11. C'est bien un conflit entre la nature et la culture, entre ce que je suis en tant que sujet libre et ce que je dois montrer en tant que citoyen. En fait, je ne peux me faire reconnaître par l'autre qu'en me forçant à ne pas être moi, mais en me moulant sur l'idée que l'autre peut se faire de moi. Dans cet espacement se joue une équivoque particulière, qui me fait tanguer entre les instincts – portés par une tradition, le poids familial, les discours patriotiques, etc. – et ce qui me marque comme citoyen évolué, sans passions, sans fanatisme, sans humeurs, mais une raison qui s'inspire d'une histoire non pas vécue mais apprise, d'une philosophie acceptée et reconnue comme logique, rationnelle, tempérée. Ce conflit passe, symboliquement, par la différence entre la tête et le cœur, entre la pensée et le sentiment, entre le raisonnable (sentiment aquatique venu du Nord) et la violence (qui est marquée par le feu du Sud). Entre le liquide (souvent amniotique) et la chaleur (souvent sexuelle), c'est un conflit bien plus fort qui se joue, entre la mère et l'amante, entre la femme fatale et la vierge, où sans cesse s'alimente l'équivoque qui touche les hommes. Mais les familles heureuses ne font pas les bons romans. Il faut donc que l'aventure s'inspire des mères outrancières ou des femmes infidèles, la femme devenant un lieu narratif, une stratégie qui permet de relancer le sens. Elle porte donc le mieux la figure de l'équivoque. C'est elle, ou son regard, qui dévoile un sentiment caché, un mystère, une énigme, une faille dans la certitude de l'histoire. Le cinéma en a énormément joué. Mais la littérature en est pleine, depuis le Moyen Age, avec les deux Iseut – l'une plus amante, l'autre plus maternelle – dans les histoires de Tristan. Ne serait-ce pas, en fait, le fantasme de tout homme que de devenir, en rêve, un Œdipe inconscient? Et de se réveiller en ayant frôlé la tragédie mais en l'ayant finalement évitée. Ce complexe d'Œdipe, bien cerné par Freud, dure peut-être plus longtemps et n'abandonne jamais totalement les hommes. Qui le rejette dans des exutoires comme le pouvoir, l'argent, la guerre où se qu'ils combattent c'est l'angoisse de se savoir touché par la tragédie intime sans pouvoir l'exprimer. C'est encore le silence qui combat l'équivoque et qui la chasse.

12. Un mythe: une histoire vraie et fausse, un récit équivoque, un imbroglio de sens, un carrefour de vérités. Œdipe à la recherche de sa vérité qui est, en même temps, sa condamnation. En fait, raconter serait aller vers une vérité cachée, enfouie en soi, capable de percer un inconscient qui sait se protéger.



13. Voyage à l'intérieur de soi, là où l'écriture annule la différence des sexes, là où la pronominalisation n'a pas à se déclarer: le je défaisant la distance entre il et elle. Mais dès que pointe l'adjectif la différence revient. Alors comment s'en débarrasser? C'est ce que proposait, dans son premier roman, Anne Garréta. Avec *Sphinx*, elle proposait un récit fondé sur l'équivoque, puisqu'il s'agissait de développer la contrainte de l'absence de marques sexuelles: une histoire d'amour où les deux personnages peuvent être, indifféremment: homme-femme, femme-homme, homme-homme, Femme-femme. Quatre possibilités nées de l'absence de marques. Plus il y a d'équivoque plus la richesse littéraire s'amplifie.

14. Ainsi, le discours littéraire est, par nature, équivoque, puisqu'il repose sur une diffraction temporelle (auteur-lecteur, ne vivant pas au même rythme) et sur une distance spatiale qui accroît les effets de "dépaysement". Ce qui rend la réalité fictive. Et qui fait d'un discours, même autobiographique, même fondé sur des paramètres réalistes, un espace de suspicion. La création littéraire ne peut pas être perçue à partir d'éléments extraits de la réalité, mais bien de la cohésion et de la cohérence propres au discours qui la constitue: l'écriture. Ainsi, lorsque Flaubert écrit *Madame Bovary*, il ne prend la réalité que comme toile de fond pour fonder une écriture qui efface tout réalisme. Là se trouve la plus grande des équivoques et qui marque la frontière entre les écrivains "innocents", ceux qui croient représenter la réalité, et les vrais écrivains: ceux qui font œuvre de création. Nous serions donc, face à l'angoisse de l'acte d'écrire, sur le même plan que l'était Œdipe devant le Sphinx: devant répondre à une énigme qui provoquera toute l'histoire et la tragédie que lui-même ne peut concevoir qu'au terme de sa résolution. Robbe-Grillet, avec *Les Gommages*, avaient bien compris que la tragédie moderne passe par le roman policier, puisqu'elle met en scène, avant tout, une énigme qui n'est rien d'autre qu'une quête de soi.



Pedro Guerra — *Équivoques parisiennes*