

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

***IMAGES DE L'ÉROTISME.
ÉROTISME DES IMAGES***

Volume 1 / Numéro 18 / 2015

**Editura Universității din Pitești
octobre
2015**

Président du comité scientifique

Alexandrina Mustăţea, Université de Piteşti, Roumanie

Rédacteur-en-chef

Diana-Adriana Lefter, Université de Piteşti, Roumanie

Comité éditorial et de rédaction

Anna Jaubert, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Béatrice Bonhomme, Université de Nice Sophia-Antipolis, France

Francis Claudon, Université Paris Est, France

Bernard Combettes, Université Nancy 2, France

Claude Muller, Université Bordeaux 3, France

António Bárbolo Alves, Université Tras-os-Montes e Alto Douro, Portugal

Arzu Etensel Ildem, Université d'Ankara, Turquie

Andrei Ionescu, Université de Bucarest, Roumanie

Mihaela Mitu, Université de Piteşti, Roumanie

Marco Longo, Université de Catania Ragusa, Italie

Sanda-Marina Bădulescu, Université de Piteşti, Roumanie

Cătălina Constantinescu, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire de rédaction

Silvia-Adriana Apostol, Université de Piteşti, Roumanie

Secrétaire adjoint de rédaction

Marina-Iuliana Ivan, Université de Piteşti, Roumanie

www.philologie-romane.eu

Bases de données internationales : ERIH PLUS, SCOPUS, CEEOL,
INDEXCOPERNICUS, FABULA, DOAJ

Editura Universităţii din Piteşti

Bun de tipar: 20 octombrie 2015

Tiraj 220 buc

ISSN : 1843-3979

ISSN online: 2344-4851

ISSN-L: 1843-3979

NOS RÉCENSEURS

Clara ABRUDEANU, Université de Pitesti, Roumanie, Université de Nice Sophia-Antipolis, France
Irene AGUILA SOLANA, Université de Saragosse, Espagne
Frédéric ALLARD, Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand I, France
Laurent ANGARD, Université de Strasbourg, France
Francoise AUBES, Université Paris III, France
Márcio Venício BARBOSA, Université Fédérale Rio Grande do Nor, Brésil
Raphaël BARONI, Université de Genève, Suisse
Maria Cristina BATHALA, Université d'Etat de Rio de Janeiro, Brésil
Thierry BELLEGUIC, Université Laval, Canada
Karine BENAC, Université des Antilles, Guyanne
Michel BENIAMINO, Université de Limoges, France
Claude BENOIT, Université de Valence, Espagne
Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège, Belgique
Maria Graciete BESSE, Université Paris-Sorbonne/Paris IV, France
Hervé BISMUTH, Université de Bourgogne, France
Aura Marina BOADAS, Université Centrale de Venezuela, Venezuela
Roger BOZZETTO, Université Aix Marseille, France
Claudia BRAGA, Université UFSJ et Unicamp, Brésil, Université Grenoble 3, France
Joan G. BURGUERRA SERRA, Université de Barcelone, Espagne
Maria de Jesus CABRAL, Université de Coimbra, Portugal
Eveline CADUC, Université de Nice Sophia Antipolis, France
Marta CARAION, Université de Lausanne, Suisse
Gulser CETIN, Université de Ankara, Turquie
Sabine CHAOUCHE, Université Oxford Brookes, Grande Bretagne
Rodica CHIRA, Université de Alba Iulia, Roumanie
Murielle Lucie CLEMENT, Université de Amsterdam, Pays Bas
Mioara CODLEANU, Université de Constanta, Roumanie
Christiane CONNAN-PINTADO, Université Bordeaux IV, France
Fabrice CORRONS, Université Toulouse-le-Mirail, France
Bruno CURATOLO, Université de Besançon, France
Nurmelek DEMIR, Université de Ankara, Turquie
Sylvie DUCAS, Université Paris Ouest Nanterre la Défense, France
Cécile FOLSCHWEILLER, INALCO, France
Eric FRANCALZA, Université de Bretagne occidentale, France
Corina-Amelia GEORGESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Claudio GIGANTE, Université Libre de Bruxelles, Belgique
Yvonne GOGA, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Arzu KUNT, Université de Istanbul, Turquie
Massimo LEONE, Université de Turin, Italie
Caroline LEPAGE, Université de Poitiers, France
Martin LEPINE, Université de Sherbrook, Grande Bretagne
Camelia MANOLESCU, Université de Craiova, Roumanie
Xavier PLA, Université de Gironna, Espagne
Michel RENAUD, Université Charles-de-Gaulle Lille 3, France
Eliane ROBERT MORAES, Université de Sao Paolo, Brésil
François ROSSET, Université de Lausanne, Suisse

Claudia RUIZ GARCIA, Université Nationale Autonome, Mexique
Peter SCHNYDER, Université de Haute Alsace, France
Emma SOPENA BALORDI, Université de Valence, Espagne
Brândusa STEICIUC, Université de Suceava, Roumanie
Gerhardt STENGER, Université de Nantes, France
María Teresa RAMOS GOMEZ, Université de Valladolid, Espagne
Livia TITIENI, Université Babes Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie
Patrizio TUCCI, Université de Padoue, Italie
Deolinda VILHENA, Université Fédérale de Bahia, Brésil
Liliana VOICULESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Jean-Michel WITTMANN, Université de Lorraine, France
Crina-Magdalena ZĂRNESCU, Université de Pitesti, Roumanie
Narcis ZĂRNESCU, Université Spiru Haret, Bucarest, Roumanie

Sommaire

IMAGES DE L'ÉROTISME. ÉROTISME DES IMAGES

Corina-Amelia GEORGESCU, Cristina UNGUREANU	7
<i>L'affectivité dans le discours politique</i>	
Marina-Iuliana IVAN	20
<i>El erotismo como accesorio en la literatura picaresca</i>	
Amira KRIFA	29
<i>Fantasia erotiche nell'opera Agostino di Alberto Moravia</i>	
Diana-Adriana LEFTER	38
<i>Corps vu, corps senti dans la Symphonie pastorale d'André Gide. De quelques formes de l'érotisme</i>	
Luisa MESSINA	48
<i>L'érotisme du roman libertin entre champagne et chocolat</i>	
Sophie SALIN	58
<i>Le concept de sémiologie corporelle et érotique dans Logique du sens de Gilles Deleuze. Approches deleuziennes d'une grammaire de fantasmes émanant des œuvres de Lewis Carroll</i>	
Răzvan VENTURA	72
<i>Érotisme et secret dans la poésie de Guillaume Apollinaire</i>	
Arnaud VERRET	84
<i>Le modèle de l'« Augusta Meretrix » dans l'érotisme zolien</i>	
Narcis ZĂRNEȘCU	99
<i>L'analyse textuelle en tant que tautologie. Fragments d'un discours amoureux alternatif.</i>	

L’AFFECTIVITÉ DANS LE DISCOURS POLITIQUE

AFFECTIVITY IN THE POLITICAL DISCOURSE

LA AFECTIVIDAD EN EL DISCURSO POLÍTICO

Corina-Amelia GEORGESCU, Cristina UNGUREANU¹

Résumé

La communication politique a deux grandes raisons d'exister. D'une part, elle constitue une médiation de représentation symbolique du pouvoir, et, d'autre part, elle entend exercer une influence symbolique, par les formes et les expressions qu'elle diffuse dans l'espace public. Notre corpus d'étude est constitué de discours d'un des présidents roumains. Notre analyse s'appuie sur deux pôles importants de la communication politique - le silence et le regard – et leur corrélation. Dans la communication le regard est parfois accompagné du silence qui peut le soutenir ou le contredire. Pour analyser le rôle de l'affectivité à travers le silence et le regard, nous faisons appel à la théorie des actes du langage (convaincre, persuader), aux notions d'implicite et sous-entendu pour analyser les aspects pragmatiques du discours politique roumain. Notre contribution se propose de vérifier si le locuteur emploie correctement cette double approche de souche non-verbale et pragmatique et essaie d'établir le taux de réussite / échec d'un discours politique qui fait appel au silence et au regard.

Mots-clés : discours politique, communication, silence, regard, éléments non-verbaux

Abstract

Political communication has two main reasons to exist. On the one hand, it is a mediation of the symbolic representation of power, and on the other hand, it intends to exercise a symbolic influence, by the forms and the expressions it broadcasts in the public space. Our study corpus consists of the speech of one of the Romanian Presidents. Our analysis is based on two important poles of political communication - the silence and the look - and their correlation. In communication, the way one looks is sometimes accompanied by the silence that can support or contradict it. To analyze the role of emotions through the silence and look we resort to the speech act theory (convince, persuade), to the implicit notion in order to analyze the pragmatic aspects of the Romanian political discourse. Our contribution aims at analysing if the speaker uses correctly this nonverbal and pragmatic approach, trying to establish the rate of success / failure of a political discourse that resorts to silence and look.

Keywords: political discourse, communication, silence, look, non-verbal elements

¹ georgescu_c@yahoo.fr ,Université de Pitesti, Roumanie,
cristinaungureanu1976@yahoo.com, Université de Pitesti, Roumanie.

Resumen

La comunicación política tiene dos razones : ella es una mediación de la representación simbólica del poder y ella entiende ejercitar una influencia simbólica vía las formas y las expresiones que ella transmite en el espacio público. Nuestro cuerpo de textos es formado de discursos de uno de los presidentes rumanos. Nuestro análisis se apoya en dos polos importantes de la comunicación política – el silencio y la mirada- y en su correlación. En la comunicación, la mirada es a veces acompañada de silencio qui puede la sostener o la contradecir. Para analizar la función del afectividad (el silencio y la mirada), empleamos la teoría de actos de habla (convencer, persuadir), las nociones de implícito y de sobreentendido. Nuestra contribución se propone de verificar si el locutor emplea correctamente esto enfoque doble de origen no-verbal y pragmático y tenta de establecer el nivel de éxito/fiasco de un discurso político qui emplea el silencio y la mirada.

Palabras-clave : discurso político, comunicación, silencio, mirada, elementos no verbales

La communication politique a deux grandes raisons d'exister. D'une part, elle constitue une médiation de représentation symbolique du pouvoir, et, d'autre part, elle entend exercer une influence symbolique, par les formes et les expressions langagières qu'elle diffuse dans l'espace public.

La Roumanie, pays qui expérimente la démocratie depuis les années 1990, connaît à présent une effervescence sans précédent dans l'arène politique dont le discours politique est la manifestation concrète. Il s'agit en fait d'un discours politique très marqué dont le but ultime est, comme partout dans le monde par ailleurs, le maintien au pouvoir du gouvernement actuel. Dans ce contexte, chaque apparition publique d'un homme politique devient l'espace de recherche des meilleures stratégies de communication pour avoir plus d'impact sur autrui.

Notre corpus d'étude est constitué de deux fragments des discours du président roumain. Notre analyse s'appuie sur deux pôles importants de la communication politique - le silence et le regard – et leur corrélation. Statistiquement nous constatons que l'on transmet et l'on reçoit la plupart des informations, non pas par l'intermédiaire de la parole, mais par l'intermédiaire du regard. Dans la communication, celui-ci est parfois accompagné du silence qui peut le soutenir ou le contredire. Il faut dire que le silence n'est pas uniquement un arrêt de la parole, il est toute abstinence de la communication, toute évitation des sujets difficiles, tout refus de répondre directement à des questions gênantes, toute transgression aux lois de la parole.

Pour mettre en relation l'intention du locuteur, nous faisons appel à la théorie des actes du langage (convaincre, persuader), à la notion d'implicite et sous-entendu pour analyser les aspects pragmatiques du discours du politicien roumain actuel.

Notre contribution se propose de vérifier si le locuteur emploie correctement cette double approche de souche non-verbale et pragmatique et essaie d'établir le taux de réussite/échec d'un discours politique qui fait appel au silence et au regard. Il ne nous reste qu'à révéler la politique du silence et du regard en soumettant le corpus à l'analyse que nous menons.

Bref aperçu de la situation politique roumaine actuelle

La Roumanie (roumain *România*) est un État d'Europe de l'Est, membre de l'Union européenne et de l'OTAN.

Malgré un début de transition plutôt difficile, tant sur le plan politique que social et économique, malgré plusieurs alternances politiques, mais grâce à une croissance économique des dernières années (environ 8% en 2006), la Roumanie semblait avoir trouvé une certaine stabilité. Plusieurs partis politiques ont été constitués pendant cette période transitoire et parmi les plus importants on mentionne le PD (Parti Démocrate), le PSD (Parti Social Démocrate), le PNL (Parti National Libéral), le PDL (Parti Démocrate Libéral) le PRM (Parti de la Grande Roumanie), l'UDMR (Union Démocratique des Magyars de Roumanie) etc. La bataille s'est donnée ces dernières années entre le PSD, le PDL et le PNL, considérés comme les partis les plus puissants de Roumanie.

Les élections présidentielles au suffrage universel de la fin de 2004 ont vu la victoire, au second tour de scrutin, du maire de Bucarest, Traian Basescu, issu du Parti Démocrate et représentant d'une coalition centriste (*l'Alliance pour la Justice et la Vérité*) contre le candidat du Parti Social-Démocrate (PSD) et Premier ministre à l'époque, Adrian Nastase. Depuis la réforme de 2003, le président roumain est désormais élu pour un mandat de cinq ans.

Lors du premier tour des élections présidentielles, le 22 novembre 2009, Basescu arrive en tête avec 32,44 % des suffrages contre 31,15 % à son adversaire social-démocrate, Mircea Geoană. Geoană, le contre-candidat PSD-iste prend un sérieux avantage sur son rival en obtenant, entre les deux tours, le soutien du candidat du Parti National Libéral, qui a recueilli 20,02 % des voix. Le candidat de la gauche est ainsi donné gagnant par les sondages, deux d'entre eux le créditant même de 54 % des voix, trois jours avant le second tour.

Mais au soir du 6 décembre 2009, la confusion règne, les deux candidats revendiquant la victoire ; au final, c'est Traian Basescu qui remporte le scrutin avec 50,33 % des voix et 70 000 bulletins d'avance.

L'opposition conteste la régularité du scrutin, mais les observateurs de l'*Organisation pour la sécurité et la coopération en Europe* (OSCE), indiquent que l'élection s'est tenue dans le respect des engagements pris auprès de l'OSCE .

C'est ainsi que Traian Băsescu redevient président de la Roumanie.

Cadre théorique

L'objectif de ce travail, rentrant dans le cadre d'une analyse d'une question d'actualité, est de vérifier si le locuteur emploie correctement une double approche de souche non-verbale et pragmatique et essaie d'établir le taux de réussite/échec d'un discours politique qui fait appel au silence et au regard.

La plupart des chercheurs¹ s'accordent à dire que l'homme communique pour : informer, convaincre / persuader, impressionner, provoquer une réaction ou une action, amuser, se faire comprendre, exprimer des points de vue, déterminer un changement de comportement ou d'attitude, être accepté, se défouler, ne pas se taire. Dans le cas de la communication politique, à la différence de la communication quotidienne, nous retrouvons presque toutes ces fonctions ce qui la rend plus complexe et compliquée à la fois.

Selon R. B. Adler et D. Rodman² il faut faire deux distinctions fondamentales : communication vocale / non-vocale et communication verbale / non-verbale. Ils les synthétisent à l'aide du tableau suivant :

	Communication vocale	Communication non-vocale
Communication verbale	Langage oral	Langage écrit
Communication non-verbale	Le ton de la voix, les pauses dans l'articulation des mots, les caractéristiques vocales	Les gestes, les mouvements, la présence physique, les expressions faciales, etc.

¹ Petre, Al, *Stiluri si Metode de Comunicare*, Aramis, Bucuresti, 2003, p.15

² Adler, R. B. et Rodman, D., *Understanding human communication*, VI e édition, Fort Worth : Harcourt Brace College Publishers, 1994 / 1997, p. 149

Dans l'étude de la communication non-verbale, les aspects liés aux caractéristiques de la voix sont dénommés *paralangage*. Le terme d'« éléments extralinguistiques »¹ est plus large que celui de paralangage, impliquant également des manifestations comme pleurer, rire, tousser, etc. qui donnent des informations sur l'émetteur, sur sa personnalité ou état d'esprit, pendant la conversation. De ce point de vue on distingue : les caractéristiques phoniques de la voix (intonation, intensité, timbre, accent) ; rire, pleurer, respirer ; répétition inconsciente de certains sons montrant l'angoisse et l'inquiétude ; l'articulation des mots ; le rythme, le débit de la parole, la structuration de la parole dans le temps, les pauses.

Selon Huckin² il y a plusieurs types de pauses : silences - actes de langage, silences présuppositionnels, silences discrets, silences basés sur le genre, silences manipulatifs.

Selon Chelcea et alli, les pauses³ transmettent des informations sur les caractéristiques psychologiques de l'émetteur ou sur les intentions du récepteur, sur la nature des relations interpersonnelles ou sur le contexte socioculturel de la communication se classifiant en : pauses volontaires / involontaires ; pauses qui attirent l'attention sur le contenu en interrompant la communication ; pauses qui soulignent le statut social ; pauses qui marquent le besoin de réfléchir ; pauses pour donner à l'autre la possibilité de s'exprimer (des pauses stratégiques) ; pauses qui marquent l'évasion du champs de la communication.

Analyse des discours

Les élections présidentielles roumaines de l'année 2009, particulièrement la campagne électorale, ont été le sujet d'abondants reportages télévisés, de nombreux articles de presse, des sondages quasi-permanents, de la création de sites de campagne et de slogans électoraux, des collages d'affiches électorales en tout genre, des changements de photos de la part de certains candidats. Ainsi, tous ces éléments font référence au concept de *communication politique* qui, pour reprendre la définition assez instrumentale de Jacques Gerstlé, est « l'ensemble des techniques et

¹ Corraze, J, *La Communication non-verbale*, Paris, PUF, 1980-2001, p.57

² Huckin, T, *Textual silence and the discourse of homelessness*, Discourse Society, 2002, 13, p. 347-372

³ Chelcea, S, Ivan, L, Chelcea, A, *Comunicare non-verbala: gesturile si postura*, Editura Comunicare, Bucuresti, 2008, p.40

procédés dont disposent les acteurs politiques, le plus souvent les gouvernants, pour gérer, séduire et circonvenir l'opinion »¹.

Les termes-clés de cette définition sont *gérer*, *séduire* et *circonvenir* l'opinion publique. Il est à remarquer qu'au cadre de ce type de communication, l'émetteur doit transmettre un message à un public important ; par conséquent, ce message doit être structuré surtout parce qu'il a comme destinataire toutes les personnes qui l'écoutent, quels que soient leur âge, genre, statut social, niveau intellectuel, etc.

Dans la communication politique, il est donc important pour le locuteur de posséder des compétences d'émission et de réception des messages verbaux et non-verbaux. C'est pour cela que notre analyse se concentre sur les deux types de messages, en mettant l'accent sur la composante visuelle de la communication non-verbale, sur le silence en tant qu'élément extralinguistique et sur certains éléments venant à la pragmatique du discours.

Le discours politique est une forme de la discursivité par l'intermédiaire de laquelle un locuteur (individu, groupe, parti, etc.) poursuit l'obtention du pouvoir dans la lutte politique contre d'autres individus, groupes ou partis. Cette définition, indubitablement approximative, met en évidence la dimension pragmatique et la force pragmatique du discours politique, souvent associé avec un discours du pouvoir. Le discours politique est profondément lié au pouvoir, et surtout, il est l'un des plus importants instruments que les forces politiques ont à leur disposition pour une ascension au pouvoir.

Le corpus de notre analyse est constitué de deux discours de l'actuel président de la Roumanie, Traian Basescu. Le premier discours a été prononcé pendant la campagne pour les élections présidentielles de 2004 lorsque la stratégie de Basescu a eu du succès : Theodor Stolojan, le candidat désigné par le PD a accusé des problèmes de santé et a renoncé à la candidature présidentielle.

Le deuxième discours a été prononcé toujours par l'ancien et l'actuel président de la Roumanie. Il s'est déclaré vainqueur cinq minutes avant la présentation des résultats à la sortie des urnes, par les institutions spécialisées, résultats qui déclaraient Geoana président.

¹ Gerstle, J, *La Communication politique*, Armand Colin, Paris, 2004, p.23

Analyse du premier discours

Selon Gheorghe Teodorescu¹, parmi les éléments susceptibles à légitimer un futur président, on peut retenir : le comportement moral, la compétence, le charisme, le charme personnel, la capacité de garantir l'existence du gouvernement, la capacité de représentation et d'identification collective, les idées et le programme politique.

Le but du premier discours de Basescu est d'impressionner. Celui-ci est atteint par toute une série de stratégies verbales et non-verbales visant non pas à convaincre mais à persuader. La tonalité de la voix est plus basse que le ton habituel du président et les mots sont entrecoupés par des pleures. Dans l'ensemble, tout au long du discours verbal, la voix tremble, surtout aux moments où M. Traian Basescu répète *je te remercie* quatre fois.

Au niveau illocutoire, le fait de prononcer ce syntagme engage le locuteur vis à vis de son interlocuteur. Il s'agit d'un énoncé performatif appartenant, selon Austin², à la catégorie des comportatifs (*s'excuser, remercier, déplorer, critiquer, braver, etc.*)

A la différence du débit verbal que Basescu utilise dans les interventions télévisés, il fait appel à un rythme lent et souvent à des pauses qui sont des formes particulières du silence. Toutes les pauses faites sont volontaires, ayant des buts emphatiques. On commente surtout la première pause qui est en fait une abstinence communicationnelle, un long moment de silence, volontairement construit, qui laisse soupçonner les sentiments de regret, la gravité de la situation, et l'impact de celle-ci sur M. Basescu. Ce moment de silence, qui tient la place d'introduction, correspond à ce que la rhétorique classique appelle *captatio benevolentiae*, fonctionnant en même temps comme un signe similaire au signe linguistique, ayant un signifiant et un signifié. Dans le contexte mentionné, le signifié renvoie aux sentiments de déception et de regret provoqués par l'abandon inattendu de la course électorale de Stolojan. Ce silence a deux valeurs, étant un silence de type présuppositionnel, laissant le public sous-entendre ses raisons, mais en même temps un silence manipulatif³ qui veut persuader le public sur le soi-disant côté affectif de la relation de Basescu avec Stolojan. Nous soutenons cette idée du silence manipulatif car les électeurs avisés ne sont pas choqués par ce jeu, en comprenant que l'enjeu

¹ Teodorescu, Ghe, *Putere, autoritate si comunicare politica*, Editura Nemira, Bucuresti, 2000, p.186-190

² Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford, 1962, p.40

³ Huckin, T., *Textual silence and the discourse of homelessness*, Discourse Society, 2002, p.347

est le remplacement voulu de Stolojan par Basescu. Quant au signifiant, le silence, il est volontairement choisi : le discours aurait pu commencer sous une forme verbale, habituelle et largement consacrée.

En ce qui le concerne, le regard intervient dès le début de l'intervention de Basescu, superposé au silence et c'est un regard en bas qui indique, selon Descamps¹ le repliement sur soi et selon Michael Argyle et Janet Dean² la culpabilité. Le regard en bas est associé avec un geste par lequel Basescu couvre son visage avec la main gauche comme s'il voulait cacher quelque chose. La question légitime est *que veut-il cacher ?* La douleur. C'est ce qu'il voudrait laisser comprendre aux électeurs, mais sa douleur est visible. Pourquoi la cacher ? Il voudrait peut être cacher une certaine intention : l'intention de poser sa candidature pour la présidence. L'action répétée de regarder vers la droite s'associe à l'idée de futur proche et futur lointain³, idée soutenue par son discours dans lequel il parle d'une « Roumanie différente » et d'une « construction politique spectaculaire ». Ce genre de regard périphérique s'associe, selon, Brossart⁴ aux « énoncés verbaux à valences émotionnelles négatives (tristesse, embarras, sentiment de dévalorisation, self-disclosure ».

Le regard de Basescu se situe, sur l'axe vertical, au niveau inférieur moyen et, sur l'axe horizontal, du côté intermédiaire droit : cela soutient l'idée qu'il prépare un projet et qu'il pense à ce qu'il va dire par la suite. Le jeu des regards veut laisser l'impression d'un discours spontané chargé de subjectivité. Le désir de véridicité se laisse apercevoir à travers certains moments du discours où le regard de Basescu est horizontal et orienté vers l'avant. Cela indique une orientation vers le présent et une certaine ouverture où, en d'autres termes, il veut soutenir l'idée de sincérité. Les mots marqués par ce regard en avant sont *respect*⁵ et *désir*⁶, mots dont chacun est marqué par des pauses emphatiques.

A la fin du discours Basescu dirige son regard en bas, signe d'un certain pessimisme, selon Argyle⁷. Nous remarquons qu'il ne regarde pas du tout Stolojan. Cela est d'autant plus étonnant que le discours est prononcé à

¹ Descamps, M-A, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, PUF, 1989, p.85

² Argyle, M et Dean, J, *Eye Contact, Distance and Affiliation*, Sociometry, 28, 1965, p.291

³ Descamps, M-A, *Le langage du corps et la communication corporelle*, PUF, 1989, p.86

⁴ Brossart, A, *Psychologie du regard, de la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S.A., Neuchatel, Paris, 1992, p.130

⁵ En s'adressant à Stolojan il dit : « je te remercie pour le respect que tu as montré vers mes collègues de PD. »

⁶ « Je te remercie pour le désir de donner un espoir aux Roumains. »

⁷ Argyle, M, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, pp. 491-497

la deuxième personne du singulier ce qui suggère la familiarité avec le destinataire (Stolojan) et que c'est un discours qui vise d'abord Stolojan et puis le public. Nous remarquons la coïncidence du regard final en bas avec l'arrêt de la parole ou le silence qui met fin au discours. Selon Michael Argyle et Janet Dean¹ une des quatre fonctions du regard est de cacher et montrer. Dans ce contexte, éviter de regarder Stolojan associé au regard en bas, indique une forme de culpabilité.

Dans son ensemble, ce bref discours est sobre et ne contient pas de présuppositions ou de sous-entendus. Il semble respecter les maximes conversationnelles² à une seule exception ; il s'agit de la maxime de relation qui est transgressée : Basescu ne prononce aucun mot sur la cause ou sur la conséquence de la décision de Stolojan de renoncer à la candidature. Cette décision de passer sous silence les éléments les plus importants équivaut à éviter d'en parler. Nous y identifions un silence discret, dans sa première intention. A son tour celui-ci fait place à un silence présuppositionnel. Cela nous renvoie à la loi de sincérité, telle que Kerbrat-Orechionni en parle :

« Dans certains types de discours comme les professions de foi électorales, la revendication de sincérité retrouve une certaine (...) légitimité, en ce qu'elle doit lutter contre un « lieu commun » qui grève ce « typolecte » : les politiciens sont tous des menteurs et des parjures ».³

Analyse du deuxième discours

Le deuxième discours de Traian Basescu est prononcé le 6 décembre 2009, juste avant la clôture des élections. Le débit de la voix est lent et marqué par l'emphase. Le syntagme « nous avons gagné » est associé à un léger sourire et tout le discours est marqué par la répétition de certains mots tels : *nous avons gagné* (3 occurrences), *je vous garantis* (3 occurrences), *Roumains* (3 occurrences), *chemin* (3 occurrences), *les Roumains ont voté* (3 occurrences). Nous remarquons une certaine symétrie du discours rendu par la répétition au début et à la fin du discours des syntagmes « nous avons gagné » et « je vous garantis ». *Garantir* fait partie de la catégorie des promissifs⁴. On peut observer avec Searle⁵ que dans une certaine mesure les verbes peuvent être ordonnés selon leur force illocutoire et par conséquent

¹ Argyle, M et Dean, J, *Eye Contact, Distance and Affiliation*, Sociometry, 28, 1965, p.291

² Grice H. P, *Logique et conversation*, in Communication, no. 30, 1979, p.57-72

³ Kerbrat Orechionni, K, *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 205

⁴ Austin, J, L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press, 1962, p.87

⁵ Searl, J, *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris, 1991, p. 25

le choix d'un verbe ayant une grande force illocutoire indique le désir du locuteur de persuader son audience quant à ses intentions.

L'accent d'insistance frappe certains mots de la deuxième partie du discours :

« Le processus de compter les voix *ne peut pas* être fraudé, il *ne peut pas* l'être parce qu'au Bureau Electoral Central il y a une équipe qui *doit* donner un résultat correct et moi je ne suis pas impliqué dans le processus de *manipulation* comme les tristes de presse de *Vantu* et *Voiculescu*. »

Ces mots sont des mots-clés qui laissent l'impression d'un taux élevé de confiance, d'un côté dans ses forces, et de l'autre côté, dans l'équipe qui va compter les voix. Le mot *manipulation* est prononcé en relation avec deux noms controversés : les patrons de deux postes de télévision.

Le discours, entièrement prononcé dans un rythme saccadé, sur un ton décidé, est marqué par des pauses volontaires, emphatiques, mais sans aucune pause de réflexion, laissant l'impression d'un discours préparé attentivement et très, très surveillé. Le premier moment de silence, sous forme de pause, intervient après la prononciation de la proposition *nous avons gagné*. Cette pause est assez longue et marquée par des ovations et vise à attirer l'attention sur ce qui suit et à donner à l'autre (le public) la possibilité de s'exprimer, dans notre cas, d'ovationner, en étant de cette manière ce que Corraze¹ appelle « une pause stratégique » ou dans la terminologie de Huckin un « moment de silence manipulatif » qui précède la phrase « nous avons gagné tout comme en 2004 ». La pause sépare les deux occurrences de la séquence *je vous garantis* pour accentuer sa confiance.

Le regard est, pendant tout ce temps, tout comme pendant la prononciation de la phrase suivante, horizontal, chose qui suggère l'orientation vers le présent et l'ouverture².

Un autre moment de silence stratégique est placé après la proposition « la victoire de ces élections est due premièrement aux Roumains, // à plus de cinq millions de Roumains (...) ». La pause est marquée par les ovations et souligne l'idée que la victoire appartient aux Roumains en général et aux cinq millions de Roumains en particulier .

On sous-entend ici que plus de cinq millions de Roumains ont voté pour Traian Basescu, tandis que les autres ont voté contre lui, donc contre la

¹ Corraze, J, *La Communication non-verbale*, Paris, PUF, 1980-2001, p.86

² Descamps, M-A, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, PUF, Psychologie aujourd'hui, 1989, p.86

modernisation. Si on fait appel au concept de sous-entendu de Kerbrat Orecchioni¹, on constate qu'il s'agit d'un type particulier de sous-entendu, c'est-à-dire l'insinuation à l'adresse d'une tierce personne, la tierce personne étant ceux qui ont voté contre Basescu.

Le discours est scindé en deux par une pause d'une durée assez longue et par un changement de ton marqué par une formule d'adresse assez familière : *mes chers*. Si dans la première partie du discours l'accent est mis sur la victoire et la réforme du pays, dans la deuxième partie l'accent tombe sur le conseil donné aux Roumains d'éviter de se laisser manipuler et sur les assurances données par le président roumain que le Bureau Electoral Central fera son devoir correctement. Ce discours contre la manipulation n'est en fait qu'une autre forme de manipulation. En plus, un toussotement souligne la fin de la première partie.

Il est à remarquer que cette pause manipulative s'associe à l'intonation ascendante de la formule d'adresse. A part les pauses volontaires répandues dans tout le discours du Président, il y en a encore deux autres qui valent d'être mentionnées. La première intervient après le syntagme « je vous garantis » a deux fonctions : souligner la valeur du syntagme précédent et intervenir comme un silence – acte de langage². La deuxième pause est une pause assez inhabituelle du point de vue phonétique parce qu'elle sépare l'auxiliaire du participe passé : « Nous avons // gagné // ». Cette rupture instaurée entre l'auxiliaire et le participe passé qui forment d'habitude une unité indestructible, marque un moment de silence emphatique à deux portées : la première portée est d'accentuer l'aspect accompli du passé composé en suggérant par conséquent que la victoire est sûre et qu'il est impossible d'y changer quelque chose (avant les résultats finals à la sortie des urnes). La deuxième portée est d'accentuer le sens transmis par le verbe *gagner*. La pause qui intervient juste après ce verbe est marquée par des ovations en donnant au public la possibilité d'exprimer sa joie.

La proposition *nous avons gagné* est accompagnée par un regard vers la droite et par un léger sourire. Conformément aux psychologues, le regard à droite renvoie directement à l'avenir. Par contre, le syntagme *je vous garantis* s'accompagne par un geste par lequel il lève la main gauche comme s'il voulait jurer.

¹ Kerbrat Orecchioni, K, *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 39

² Huckin, T, *Textual Silence and the Discourse of Homelessness*, Discourse Society, 2002, 347-372

A la fin du discours, Basescu prononce les noms de *Voiculescu* et *Vantu* dirigeant son regard en bas comme s'il voulait prendre ses distances de ces personnages¹. Ce renvoi aux deux hommes d'affaires et politiciens représente une forme d'allusion à leurs faits connus par l'électorat et la pause qui suit remplit deux fonctions : une fonction de présupposition (Basescu laisse ses électeurs déduire ses opinions à propos des deux personnes) et une fonction de clôture du discours.

Conclusions

Il est temps de conclure. On le fera en introduisant l'idée d'une interprétation possible du fait politique : penser le politique en termes de médiation, de communication et d'information, c'est le rendre interprétable, le renvoyer à une signification possible.

Dans le premier discours on remarque une coïncidence entre les types de silence et les types de regard ce qui mène à la conclusion que les deux éléments non-verbaux se soutiennent. Il y a pourtant un moment de contradiction quand le regard, plus précisément le fait d'éviter de parler en couvrant son visage, contredit le moment de silence par lequel le Président aurait voulu accentuer ses regrets. Cette contradiction est due au double message ambigu du geste d'éviter de regarder : il évite de regarder pour cacher ses émotions ou il évite de regarder pour cacher ses intentions. Ce moment d'hésitation au niveau non-verbal contredit le discours verbal qui ne contient aucune présupposition ou aucun sous-entendu.

Quant au deuxième discours, il est tout à fait cohérent, du point de vue de l'association regard, parole, silence.

Notre analyse parallèle de certains éléments verbaux et non-verbaux de deux discours du Président Basescu montre l'importance de la corrélation du silence, du regard et de la parole dans la communication politique. Nous mettons l'accent sur l'idée que pour qu'un discours politique soit cohérent et crédible il faut qu'il fasse appel à l'emploi conjugué de deux codes de signes. La politique reste après tout un jeu de la parole, du silence et du regard dont l'enjeu reste le pouvoir.

Bibliographie :

Adler, R. B. et Rodman, D., *Understanding human communication*, VI e édition, Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers, 1994 / 1997

¹ Descamps, M-A, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, PUF, Psychologie aujourd'hui, 1989, p.86

- Argyle, Michael et Dean, Janet, *Eye Contact, Distance and Affiliation*, Sociometry, 28, 1965
- Argyle, Michel, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132, Avril, 1982
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press, 1962
- Brossart, A, *Psychologie du regard, de la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S.A., Neuchatel, Paris, 1992
- Chelcea, S, Ivan, L, Chelcea, A, *Comunicare non-verbala: gesturile si postura*, Editura Comunicare, Bucuresti, 2008
- Corraze, J, *La Communication non-verbale*, Paris, PUF, 1980-2001
- Dennis, K, *Discourse of Silence*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, 1998
- Descamps, M-A, *Le Langage du corps et la communication corporelle*, PUF, Psychologie aujourd'hui, 1989
- Gerstle, J, *La Communication politique*, Armand Colin, Paris, 2004
- Grice H. P, *Logique et conversation*, in Communication, no. 30, 1979
- Huckin, T, *Textual silence and the discourse of homelessness*, *Discourse Society*, 2002
- Jaworski, A, *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives (Language and Language Behavior)*, Sage Publications, California, 1993
- Kerbrat Orechionni, K, *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986
- Marc, E, Picard, D, *L'Interaction sociale*, PUF, 1996
- Petre, A, *Stiluri si Metode de Comunicare*, Aramis, Bucuresti, 2003
- Picard, D, *Du Code au désir. Le Corps dans la relation sociale*, Bordas, 1983
- Searl, J, *Quand dire c'est faire*, Seuil, Paris, 1991
- Teodorescu, Ghe, *Putere, autoritate si comunicare politica*, Editura Nemira, Bucuresti, 2000,

**EL EROTISMO COMO ACCESORIO EN LA LITERATURA
PICARESCA**

EROTICISM AS AN ACCESSORY OF PICARESQUE LITERATURE

**L'ÉROTISME COMME ACCESSOIRE DE LA LITTÉRATURE
PICARESQUE**

Marina-Iuliana IVAN¹

Resumen

En la literatura, la imagen de la mujer ha sido llena de prejuicios. Tal vez el hecho de que la mujer era considerada un ser imperfecto e inferior tiene una importancia muy grande, pero también influyen a los creadores las concepciones propias de la época que se reflejan en sus obras. Fría y calculada, la pícaro se diferencia de las otras figuras femeninas en la literatura, por la única razón que no se deja llevar por los sentimientos.

Las calidades físicas les ayudan mantener su retrato literario diferente al de los pícaros, quienes raramente hacen uso del amor físico en sus peripecias. Haciendo referencia al tema erótico, nuestro punto de vista va hacia el erotismo que desprende la mujer salvaje, la guerrera.

Palabras clave: erotismo, sensualidad, transgresor

Abstract

In literature, the image of women has been prejudiced. Perhaps the fact that the woman was considered an imperfect and inferior being has a great importance, but the creators themselves are also influenced of the time reflected in their works conceptions. Cold and calculated, the picara differs from other female figures in literature, for the sole reason that is not carried away by feelings.

The physical qualities help them maintain their different from the picaros, who rarely make use of physical love in his adventures. Referring to the erotic theme, our view is to eroticism that follows the wild woman, the warrior.

Keywords: eroticism, sensuality, transgressive

Résumé

Dans la littérature, l'image de la femme a été soumise aux préjugés. Peut-être le fait que la femme a été considérée comme un être imparfait et inférieur a une grande importance, mais les créateurs eux-mêmes sont influencés également dans leurs œuvres par les conceptions de l'époque. Froide et calculée, la picara diffère des autres figures

¹ ivan.marina86@yahoo.com, Universidad de Pitesti, Rumania.

féminines de la littérature, pour la seule raison qu'elle n'est pas emportée par des sentiments.

Les qualités physiques des deux picares dont nous nous occupons les aident à maintenir leurs traits distinctifs, qui font rarement usage de l'amour physique dans leurs aventures littéraires. Se référant au thème érotique, notre point de vue va vers l'érotisme qui caractérise la femme sauvage, la guerrière.

Mots-clés: l'érotisme, la sensualité, transgressive.

La pícaro – su vida como espectáculo

En la literatura se pone más el acento sobre los pícaros, quienes son mucho más numerosos que las pícaras, tal vez porque la novela picaresca surge en una sociedad patriarcal, donde las figuras femeninas pasaban al segundo plano. En un mundo dominado casi en totalidad por los hombres, la pícaro tiene como casi única arma su atractivo erótico. La lucha que lleva el pícaro por la supervivencia no se puede comparar con la que lleva la pícaro, porque ésta se ve mucho más restringida, por su condición de mujer.

La variante femenina del pícaro aparece durante el período Barroco. Las novelas picarescas tienen como protagonista a una mujer empezando con 1605, cuando López de Úbeda publica *La pícaro Justina*. Aunque se haya intentado de integrar en el género picaresco a otras obras (como *La sabia Flora Malsabidilla* -1621 de Salas Barbadillo o *Las harpías en Madrid*-1631 de Castillo Solórzano), parece que estas obras no corresponden con la estructura establecida de dicho género, aunque en algunos rasgos coinciden.

Para empezar, hay que señalar el hecho que todas las obras que tienen en el centro un protagonista femenino fueron creadas por hombres, lo que nos hace reflexionar y pensar que en el discurso de la pícaro se reconoce una voz masculina que lo restringe de la misma manera que la sociedad limita sus posibilidades de movimiento.¹

Para definir la pícaro, hay rasgos comunes que comparte con sus homónimos masculinos y según Rey Hazas, estas serían: una ascendencia abyecta, carencia de escrúpulos, codicia, deseo de mejorar socialmente. Pero lo que interesa realmente, son las diferencias que hacen la separación entre ellos, porque son éstas las que ofrecen una definición de la pícaro. En este sentido, J. A. van Praag afirma:

[...] conoce la pícaro, en mayor grado aún que su colega masculino, la imperiosa necesidad de tener buena apariencia. En

¹ Wicks, U., *The Nature of Picaresque Narrative*, PMLA, 1974, p. 60.

apariencia vive recatada; quiere pasar por dama de alcurnia [...] se rodea de escuderos y dueñas de aspecto venerable [...]. El lenguaje en que se expresan las pícaras y el tono de su conversación son las de las damas de buen linaje [...]. Dispone la pícaro, a más de su innata astucia, de belleza corporal que sabe poner a precio [...]. Mientras el pícaro, al compararlo con las figuras de la comedia, corresponde mucho más al criado (gracioso) que al galán, la pícaro se diría que se aproxima más a la dama que a la criada. Es que el pícaro carece de refinamiento: no logra salir de un modo permanente de su categoría social, y cuando sale siempre se traiciona. La pícaro, al contrario, se mueve casi siempre en un ambiente muy superior al suyo y se mueve con facilidad.¹

Lo que separa al pícaro de la mujer- pícaro es que éste hace uso de su ingenio y de la burla para lograr “el medro”, mientras que ella utiliza sus dotes físicas e intelectuales.

Otro rasgo distintivo entre la pícaro y su versión masculina sería que la pícaro nunca se convierte en una sirvienta de muchos amos, así como señala Ann Daghistany. Sin que esto sea posible en la sociedad de la época, una mujer de clase baja tiene una única posibilidad: conseguir un marido rico. Por eso, la crítica afirma que “[...] one of the most noticeable characteristics of the pícaro is the active role she takes in initiating most of her encounters with men”. Y la consecuencia lleva a otro rasgo diferencial: el pícaro acepta las reglas establecidas por la sociedad, pero la pícaro no vacila en ejercer la atracción erótica para lograr su objetivo, el de subir en la clase social.

Antonio Rey Hazas señala algunas características que definen a la pícaro entre las cuales: belleza, aseo y atracción erótica, el cuidado de la apariencia, compañías y campo de actuación.

El mismo Antonio Rey Hazas señala una característica que es común a ambos tipos de personajes, haciendo referencia [...] al curioso mecanismo moral de los pícaros, que les impulsaba a excusar sus propias faltas y pecados acusando a los demás de ellas [...]” y plantea que el mismo “[...] se repite en las pícaras de modo semejante, sólo que significativamente, origina otro de sus rasgos distintivos: el antifeminismo”.² En su opinión las pícaras justifican su comportamiento de crueles, infieles, ingratas, traidoras y mentirosas con la excusa de que así son todas las mujeres.³

¹ Praag, J. A. van, *La pícaro en la literatura española*, Spanih Review, III, 1636, pp. 63-74.

² Rey Hazas, A., *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad, Málaga, 2003, p. 94.

³ Ide.

A las pícaras les caracteriza su belleza de la que hacen uso al máximo para enamorar y “conseguir marido rico”, posiblemente un viejo, lo que les permita conquistar a otros amantes que les hagan regalos. Si no, se sentirían a gusto con sólo burlarse de “algún joven rico y presumido que caiga sin dificultad en sus redes amorosas”.¹ Las mismas calidades físicas les ayudan mantener su retrato literario diferente al de los pícaros, quienes raramente hacen uso del amor físico en sus peripecias. Las pícaras se enamoran raras veces, pero sí pasa esto al final de las aventuras de Justina o de Rufina, “la garduña”.

A diferencia de la variante masculina, las pícaras nunca pasan hambre, van mejor vestidas, caracterizándose por una apariencia física que facilita y les abre el camino. Para ellas, todo lo que tiene que ver con lo físico, el aspecto externo, la apariencia es muy importante porque les permite “la impostura nobiliaria”. Este es un punto al que los pícaros prestan mucha atención, porque ellos siempre tienen otra opinión para lograr la supervivencia (mendigar por los caminos o servir a varios amos). Para las pícaras, es la única posibilidad que tienen para lograr salir adelante.

En lo que concierne a los acompañantes de las pícaras, hay que mencionar que ellos nunca salen sin compañía, porque los caminos de España no estaban seguros, sino llenos de peligros que ellas no podían atravesar solas. Al pícaro lo caracteriza, al contrario, una radical soledad. El no servir a muchos amos como los compañeros de oficio masculino lo hacen, les da una seguridad de sí mismas, siendo siempre dueñas de sus actos y manteniendo su libertad a todo precio. “Siempre les acompañan varones que son sus cómplices, colaboradores inexcusables de sus trampas”², llamándose señoras de estos muchachos (por ejemplo, Rufina tiene a Garay, Teresa a Briones, Justina tiene un mochilero y Elena a Montúfar). Para mantener la verosimilitud, al contrario de los pícaros, las mujeres- pícaras nunca salen de España en su deambular, restringiendo el campo de sus andanzas.

Son cultas y refinadas, no como los pícaros, y esto les hace simular con mayor arte el disfraz de damas principiales, más aún porque se rodean y se acercan sin dificultad a las damas auténticas, si dejar verse su verdadera y baja condición. Aprovechan cada oportunidad que tienen y se presentan en público en compañía de verdaderos caballeros y damas, para buscar el reconocimiento de esa sociedad a la que aspiran pertenecer un día. La proximidad de la novela cortesana se hace porque este género tenía como

¹ Rey Hazas, A., *La Novela Picaresca*, Anaya, Madrid, 1990, p. 33.

²Idem.

maestros a los mismos autores (Salas Barbadillo y Castillo Solórzano) quienes sabían que para ser posible esta cercanía, los pícaros debían tener a base de sus trucos la belleza y el amor.

La cuestión de la honra y del honor tiene otras connotaciones aquí, porque, a diferencia de los pícaros, en la sociedad de la época, la mujer no tenía honor propio reconocido: dependía de su padre y hermanos cuando era soltera; al casarse dependía del marido. Y también por ser considerada inferior e imperfecta, la mujer podía errar o pecar sin que esto fuera algo dramático. Tampoco los creadores de estas novelas discuten en cuanto a la marginación de la mujer, pero se podría decir que la fomentan al convertir a sus protagonistas en auténticas misóginas. El antifeminismo es otro rasgo peculiar de las antiheroínas. Ellas

*culpan habitualmente a las demás mujeres de sus propias tachas, con el objeto de aclarar que, si son crueles, vengativas, desleales, ingratas, traidoras, infieles, mentirosas, codiciosas, parleras, amigas de galas y afeites, es porque estos vicios, según la tradición misógina, son los propios de su condición femenina.*¹

La picaresca femenina no está considerada una variación o continuación de la picaresca clásica (con protagonista masculino), y las opiniones generalizadas de la crítica son que la misma lleva a una intención diferente lo que lleva al crítico Peter Dunn a afirmar que:

*When the protagonist is a woman, the sense of conflict is no longer evident in the picaresque. The pursuit of a life as a roguery is not an alternative to starvation, but is an existence possessing its own attractions, and the pícara is made attractive by her beauty, her wit and her ingenuity. There cannot be the same violence as when the central character is a man, so the burla becomes less physically cruel but more dependent on deception and falsehood.*²

Y entonces, las diferencias entre las dos variaciones quedan bien definidas. Son muy importantes, porque se completan los unos a los otros y se definen los unos según los otros.

La picaresca surge de la conjunción temático-formal del *Lazarillo* con el *Guzmán*, máxima manifestación del género; pero se trata de un género abierto, que permite nuevas aportaciones o incluso innovaciones. Y si pensamos que *La Pícara Justina* se halla entre las pocas obras picarescas

¹Rey Hazas, A., *La Novela Picaresca*, Anaya, Madrid, 1990, p. 37.

²Dunn, Peter, *The Spanish picaresque novel*, Twayne, Boston, 1978, p 115.

que tienen en el centro a una mujer como protagonista, hace falta añadir que la mayor influencia en la creación de la obra la tuvo la aparición de la obra de Mateo Alemán. También hay que pensar que después del *Guzmán*, las obras picarescas se suceden sin interrupción: el *Guzmán* de Juan Martí, *La Pícaro Justina* de López de Úbeda, el *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños* de Francisco de Quevedo, *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel, *Lazarillo* de J. de Luna, *El donado hablador* de Jerónimo de Alcalá Yáñez y Rivera, *Estebanillo González* cuyo autor queda enigmático. Pero estas obras se distinguen según la manera de abordar los temas más importantes o según el período cuando han sido creadas.

Erotismo al segundo plano en *La pícaro Justina*

En la literatura moderna, el erotismo encuentra su representación a todos los niveles y a través de temas como la prostitución o la marginalidad, la depreciación de la mujer y su lucha por superar su condición, sus esfuerzos para lograr en un mundo que pertenece por completo a los hombres. Nos proponemos adelantar que son los mismos temas que destacan en la picaresca femenina. Haciendo referencia al tema erótico, nuestro punto de vista va hacia el erotismo que desprende la mujer salvaje, la guerrera. Desde el lado de la sensualidad, todo entorna hacia el carácter transgresor de la temática: por más que anhele y por mucho que intente, Justina no recibe la aceptación de la clase social, otra que a la que acude por todos medios.

Justina es pícaro por excelencia, como se expresa desde el título. Podríamos interpretar la obra como una réplica a la *Vida del Pícaro Guzmán de Alfarache*. Pero la Pícaro sólo cosecha victorias:

[...] ella es quien, para acabar la broma, rapta a sus raptores y los hace bajar a la fuerza del carro de mulas donde a ella la habían forzado a subir. Consigue con ello, volver en triunfo a su pueblo natal...¹

Gracias a su ingenio, es “pícaro, astuta y tiene un sentido práctico de la vida”, logra sobrevivir en un mundo dominado por hombres burladores y, haciendo uso de diversos recursos, los convierte en burlados. Con el paso del tiempo, los problemas que tiene que enfrentar la hacen “una mujer cínica y desvergonzada”.

¹ Bataillon, M., *Pícaros y pícaresca*, Taurus, Madrid, 1969, p.19.0

En el contexto erótico, la agresividad y el efecto transgresor son opciones que se aproximan, a veces hasta se enlazan.

Lo erótico es definido como lo inadvertido que súbitamente hace presencia: es el raptó, lo inquietante, el peligro; a su vez es calificado como la dimensión del placer de la sexualidad y la creatividad. A través del erotismo el amor es elevación y apertura, y en él entra en juego la imaginación; es sin lugar a dudas un crecimiento, el entregarse al erotismo es familiarizarse en el amor; unido al erotismo se manifiesta la sensualidad, la inteligencia y el placer.¹

Es ese mismo gusto por la libertad lo que atrae a los hombres, lo que los hace desear someter a nuestra pícara. El disfraz, el antifaz, el hechizo, la brujería, éstos son los diversos métodos a los que acude la protagonista para sus propósitos, de donde resulta su determinación y su obstinación para ganar la confianza, someter y pasar sobre quien sea con tal de que su ambición desmesurada la lleve a la movilidad social.

La Pícara romera es el segundo libro que compone, junto con los otros tres, la obra. Empieza con la declaración de la protagonista, en la afirma que “su gran afición es divertirse, bailar e ir de romería en romería”. Se narran las aventuras de la pícara en situaciones distintas y con hombres distintos, siendo éstos sea el tocineró morisco Juan Pancorvo, sea unos estudiantes disfrazados de religiosos, quienes la raptan. La burla aparece en este capítulo como elemento esencial. Justina se burla del convento de San Marcos, pero tampoco le gusta la ciudad de León, descrita como fea y de clima riguroso. También se burla la Pícara de varios personajes, engañando a un estudiante, a un ermitaño ladrón, a un bachiller y a una mesonera. El autor no pierde ninguna ocasión para burlarse de la pretensión de nobleza de los españoles de la época y al final de este libro lo hace a través del encuentro de Justina con un grupo de asturianos.

En el cuarto libro, titulado “La Pícara novia”, se anuncia la boda de la Pícara. Justina elige al que será su marido, no antes de presentar a todos los otros novios que pretendieron casarse con ella. Después de rechazar a Maximinio de Umenos y burlarse de un hidalgo pobre, a su nombre Machuca, Justina termina por casarse con Lozano, un hidalgo pobre de origen vizcaíno. Elige a éste último con el único fin de ascender socialmente, lo que será en vano, porque nadie la respetará. El matrimonio era destinado al fracaso lo que pasa al final. Bajo símbolos como el dragón y

¹ Ariágda dos Santos Moreira, *Aspectos Socioculturales: Literatura Y Erotismo* in Revista FACISA ON-LINE. Barra do Garças – MT, vol. 03, n. 02, p.62-75, jan./jul.2014.

el águila se declara el odio natural que existe entre los hidalgos y los villanos. El mismo Bataillon afirma:

*López de Úbeda, además de replicar a sus antecesores novelistas y a sus pícaros, o poniéndoles su pícaro invencible, ha reivindicado para ella la palma de las estafas y hurtos ardidazos que son una de las más gloriosas tradiciones de la picaresca.*¹

Sin embargo, hay que mencionar que Justina queda virgen hasta el matrimonio, y nos referimos aquí a su primer matrimonio, con Lozano. Hay que añadir también que, para la protagonista, el amor no parece tener una gran valoración, pero se asume las consecuencias.

La pícaro es la que domina: domina el hombre, la acción, la historia. No es mujer de las ideas preconcebidas, va más allá de los instintos y establece nuevas reglas, para el bienestar en la vida social.

La libertad de constricciones y normas, tal y como lo sostiene F. Alberoni, hace reflexionar sobre el tema del imaginario de infinitas posibilidades para los amantes. Todo es momentáneo, manifestándose en un tiempo preciso de la acción.

En lo que concierne la retórica erótica o el lenguaje, cabe mencionar que la literatura picaresca no promueva más que vagas alusiones o insinuaciones. Hay, sin embargo, algunos párrafos de gran intensidad con respecto al léxico erótico, pero sin poder relacionar el

Conclusiones

En la literatura, la imagen de la mujer ha sido llena de prejuicios. Tal vez el hecho de que la mujer era considerada un ser imperfecto e inferior tiene una importancia muy grande, pero también influyen a los creadores las concepciones propias de la época que se reflejan en sus obras.

Si hasta entonces, un hombre era el protagonista de la novela picaresca, ahora una mujer está en el centro de la acción. Tiene como características que la hacen evidenciarse la belleza, el cuidado de la apariencia, pero también algunos rasgos negativos. Pero todas estas peculiaridades que destacan en la pícaro no hacen más que acentuar su sensualidad, gozar de sus dotes físicas y vivir sin restricciones. Fría y calculada, la pícaro se diferencia de las otras figuras femeninas en la literatura, por la única razón que no se deja llevar por los sentimientos.

¹ Idem.

Bibliografía:

- Bataillon, M., *Pícaros y pícaresca*, Taurus, Madrid, 1969,
Dunn, Peter, *The Spanish picaresque novel*, Twayne, Boston, 1978
Revista FACISA ON-LINE. Barra do Garças – MT, vol. 03, n. 02, jan./jul.2014
Rey Hazas, A., *La Novela Picaresca*, Anaya, Madrid, 1990,
Rey Hazas, A., *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad, Málaga, 2003
Praag, J. A. van, *La pícaro en la literatura española*, Spanish Review,III, 1636
Wicks, U., *The Nature of Picaresque Narrative*, PMLA, 1974

**FANTASIE EROTICHE NELL'OPERA AGOSTINO DI ALBERTO
MORAVIA**

EROTIC IMAGINATIONS IN AGOSTINO OF ALBERTO MORAVIA

**IMAGINATIONS ÉROTIQUES DANS L'ŒUVRE AGOSTINO DE
ALBERTO MORAVIA**

Amira KRIFA¹

Riassunto

La letteratura erotica non è mai stata oggetto di studi seri, spesso rigettata per la sua immoralità e considerata come sottogenere. Da L'amante di Lady Chatterley di David Herbert Lawrence (1928) a il Lamento di Portnoy di Philip Roth (1968) sono tutte opere messe al bando e censurate per oscenità.

Alberto Moravia è considerato uno dei più importanti romanzieri del XX secolo, che ha esplorato nelle sue opere i temi della sessualità moderna. Le sue opere a carattere erotico, in cui predominano la sessualità e il voyeurismo, sono le più sorprendenti e audaci.

Prenderemo in esame il romanzo breve di Alberto Moravia Agostino composto dall'autore nel 1941 ma pubblicato solo nel 1944, precedentemente ostacolato dalla censura fascista. Se Agostino può essere considerato un romanzo di formazione che racconta il passaggio dall'età infantile alla fase adolescenziale, attraverso la scoperta della sessualità come rito d'iniziazione, quale idea sul sesso lo scrittore ha voluto vincolare ?

Ci proponiamo, dunque, di indagare i motivi dietro la scelta di trattare un argomento considerato come tabu' in una società mediterranea con costumi e tradizione rigidi. Tenteremo inoltre di studiare il contributo dell'opera moraviana nella realizzazione di una sorta di Liberazione sessuale nella società del tempo.

Parole chiavi :erotismo, amore, sessualità, pubertà, sensualità

Abstract

Erotic literature has never been the subject of a serious study, often dismissed for its immorality and considered as a subgenre. From Lady Chatterley's Lover by DH Lawrence (1928) to the Portnoy's Complaint by Philip Roth (1968) all these works were banned and censored for obscenity.

Alberto Moravia is considered as one of the most important novelists of the twentieth century, in his works he endeavored the issues of modern sexuality. His erotic works, with predominant sensuality and voyeurism, are the most surprising and daring.

¹ am_k2002@yahoo.fr, Institut Supérieur des Langues de Tunis, Tunisie.

We will look at the short novel by Alberto Moravia, Agostino, written by the author in 1941 but only published in 1944, previously hampered by the fascist censorship. If Agostino can be considered as a Bildungsroman which recounts the passage from childhood to adolescence, through the discovery of sexuality as a rite of initiation, which idea of sex the writer wanted to bind?

We propose, therefore, to investigate the reasons behind the choice of treating a subject considered taboo 'in a Mediterranean society with habits and traditional customs. We will also try to study the contribution of Moravian work in the realization of some sort of sexual liberation in the society of the time.

Key-word: eroticism, love, sex, puberty, sensuality

Résumé

La littérature érotique n'a jamais fait l'objet d'études sérieuses, souvent rejetée pour son immoralité et considérée comme un sous-genre. De L'amant de Lady Chatterley de DH Lawrence (1928) à Portnoy et son complexe de Philip Roth (1968) sont tous des travaux interdits et censurés pour obscénité.

Alberto Moravia est considéré comme l'un des romanciers les plus importants du XXe siècle, qui a exploré dans ses œuvres les questions de la sexualité moderne. Ses œuvres à caractère érotique, où la sensualité et le voyeurisme prédominent, sont les plus surprenantes et audacieuses.

Nous nous pencherons sur le court roman de Alberto Moravia, Agostino, composée par l'auteur en 1941 mais publié seulement en 1944, déjà entravée par la censure fasciste. Si Agostino peut- être considéré comme un roman de formation qui raconte le passage de l'enfance à l'adolescence, à travers la découverte de la sexualité comme un rite d'initiation, quelle idée du sexe l'auteur voulait-il véhiculer ?

Nous nous proposons, par conséquent, d'enquêter sur les raisons derrière le choix de traiter un sujet considéré comme tabou dans une société méditerranéenne avec des coutumes et des traditions rigides. Nous allons aussi essayer d'étudier la contribution du travail de Moravia dans la réalisation d'une sorte de libération sexuelle dans la société de l'époque.

Mots clés : érotisme, amour, sexualité, puberté, sensualité

La rivoluzione sessuale, avvenuta nei paesi occidentali tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, ha realizzato un sostanziale cambiamento culturale nella moralità riguardo alla sessualità. Si tratta principalmente di un cambiamento di costume e di concezione dell'atto sessuale in sé, non più visto come rapporto necessario alla procreazione ma anche fonte di piacere. Bisogna notare che le idee per l'assoluta libertà sessuale hanno cominciato a diffondersi nella sfera culturale fra gli anni 20 e 30. Nel decennio successivo, invece, trovarono opposizione nei regimi totalitari, nel fascismo come nel nazismo. La loro ripresa avrà luogo progressivamente, dopo il '45, per esplodere dopo il '60.

Cio' potrebbe spiegare la predominanza del tema sessuale nella maggior parte della produzione culturale tra la fine degli anni 40 e l'inizio degli anni 60. Fra le opere le più significative citiamo : *L'amante di Lady Chatterley* di David Herbert Lawrence (1928), *Histoire d'O*, pubblicata quasi clandestinamente nel giugno 1954 a firma Pauline Réage (Dominique Aury). In quelle pagine, la fantasia erotica celebra il connubio fra grande scrittura e sadomasochismo (O, la protagonista, si assoggetta a ogni fantasia del suo amante- padrone). Negli anni '50 e '60, a New York, Andy Warhol ha creato gli intensi ed effimeri miti di donne fatali come Edie Sedgwick e Nico.¹

In Italia, due delle figure centrali dell'intelligenza letteraria italiana, Moravia e Pasolini, hanno scritto opere che hanno ricevuto accuse di pornografia. Nell'ambito di produzioni colte si assiste nelle loro opere ad un processo di progressiva erosione dei limiti del descrivibile e del rappresentabile.² In realtà, per distinguere la letteratura erotica da quella pornografica, bisogna sperimentare l'effetto della lettura, se suscita l'eccitazione nel lettore o no. Tale criterio si rivela molto variabile da una persona all'altra e da un' epoca ad un'altra.

Secondo Francesco Alberoni, sociologo e scrittore italiano, la pornografia è una figura dell'immaginario maschile. È la soddisfazione allucinatoria di desideri, di bisogni e di paure di questo sesso. La pornografia immagina le donne come dotate degli stessi impulsi degli uomini, attribuisce loro gli stessi desideri e le stesse fantasie.³ L'erotismo, invece, concerne essenzialmente l'esperienza d'amore e le forme che l'uomo è in grado di sperimentare al di là degli schemi istintuali.

È l'esaltazione persistente o temporanea degli impulsi sessuali normali, con o senza armonico sviluppo dei vari elementi costitutivi della sessualità.⁴

Le riflessioni di sociologia sul tema possono essere rintracciate in alcuni autori come G. Simmel - e più recentemente N. Luhmann, J. Baudrillard, A. Giddens - fra le pieghe di studi sull'amore, sulla seduzione, sull'intimità e sulle passioni. Cio' che ne deriva è che la soggettività e la

¹ Polese, Ranieri, *La vera rivoluzione fu sessuale*, Corriere della sera, 16 settembre 2007.

² Dalle Luche, Riccardo, *La pornografia come mito di felicità e il mito della pornografia felice*, in La Frusta Letteraria, http://lafrusta.homestead.com/riv_pornografia.html.

³ Alberoni, Francesco, *L'erotismo*, Garzanti, Milano, 1980.

⁴[http://www.treccani.it/enciclopedia/erotismo_res-988ab641-8bae-11dc-8e9d-0016357eee51_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/erotismo_res-988ab641-8bae-11dc-8e9d-0016357eee51_(Enciclopedia-Italiana)/).

percezione soggettiva giocano nell'erotismo un ruolo fondante, per cui ciò che per alcuni appare erotico per altri non lo è affatto.¹

Simmel (1917), per esempio, vedeva il flirt come una sublimazione dell'erotismo, come una superiore forma dell'arte del piacere. Nell'erotismo, così come nel plaisir, secondo la definizione data da Luhmann (1982), il soggetto non ha bisogno di criteri esterni per accertarsi del fatto che sta vivendo un'esperienza erotica. La certezza si radica nei mutamenti improvvisi del corpo il quale invia segnali inequivocabili. L'erotismo è essenzialmente autoreferente, si autodefinisce e si autoriconosce. Può essere riconosciuto dal soggetto nel momento immediato in cui viene vissuto oppure attraverso la rielaborazione della memoria, o la trasfigurazione della fantasia.²

Alberto Moravia, da parte sua, fa distinzione fra erotismo e amore considerando che il rapporto erotico coltiva l'illusione del possesso, e il godimento « erotico » asseconda tale visione. L'amore al contrario, riconosce al partner la qualità di « persona ».³

Nella narrativa di Moravia il tema erotico è dominante. Grazie alla sua fantasia, egli ha potuto inventare situazioni e figure ispirandosi ad un contesto sociale completamente realistico. Con i suoi racconti erotici (*Agostino, La romana, Io e Lui, La cosa...*), Moravia ha rotto un tabù. Sottolineando le sfumature fra peccato e piacere, lo scrittore ha dovuto affrontare pregiudizi ideologici rigidi. Egli sapeva di esporsi, in un periodo di controllo moralistico della letteratura, alle dure reprimende della censura scegliendo un simile soggetto.

Per Moravia, la scelta del tema erotico è stato audace visto che gli ha costato la messa all'indice da parte della curia e l'esclusione dal premio nobel :

*Alberto Moravia veniva considerato dagli accademici di Stoccolma, dispensatori del premio Nobel, qualcosa di molto simile a un pornografo. A quindici anni dalla morte dello scrittore romano è possibile affermare con sicurezza che fu questo, schiettamente moralistico, il motivo per il quale fu negato questo riconoscimento».*⁴

¹ Mario Cagossi e Bruno Callieri e Gabriella Turnaturi, *Universo del corpo*, 1999, [http://www.treccani.it/enciclopedia/erotismo_\(Universo_del_Corpo\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/erotismo_(Universo_del_Corpo))

² Idem.

³ Idem.

⁴ Ajello, Nello, *Moravia voyeur, il Nobel negato*, in «Domenica di Repubblica», il 16 gennaio 2005 .

Agostino racconta la storia di un ragazzo tredicenne di famiglia borghese che scopre i segreti del mondo degli adulti tramite una serie di eventi : il corteggiamento della madre da parte di un giovane uomo ed il contatto con un gruppo di ragazzetti popolari. Sarà soprattutto, la violenza di queste esperienze a farlo cadere in una crisi esistenziale.

Il fanciullo vive la sua iniziazione sessuale dentro il nido familiare quando l'immagine idealizzata della madre perde tutta la sua sacralità nei suoi occhi e si trasforma in un oggetto di desiderio. La figura, i gesti, i movimenti della madre si presentano al ragazzo come gesti erotici. *Agostino*, attratto da questo corpo femminile, è costretto ad allontanarsi dalla madre e fuggire la confusione e il turbamento che vive.

Il primo impulso di Agostino, a tale vista, fu di ritirarsi in fretta; ma subito questo nuovo pensiero: "È una donna," lo fermò, le dita aggrappate alla maniglia, gli occhi spalancati. Egli sentiva tutto il suo antico animo filiale ribellarsi a quella immobilità e tirarlo indietro; ma quello nuovo, ancora timido eppure già forte, lo costringeva a fissare spietatamente gli occhi riluttanti là dove il giorno prima non avrebbe osato levarli. »¹

È il desiderio sessuale che rende il protagonista colpevole e di fronte alla sua impotenza, *Agostino* vive una grande rimessa in questione perché deve affermare la sua mascolinità davanti a una banda di ragazzi che lo prende in giro. Fuggendo l'inferno che è diventata la casa, il protagonista scopre l'atrocità della vita. Dopo aver rischiato lo stupro, si lascia condurre a un bordello per provare la sua virilità con una prostituta ma viene cacciato via.

In realtà, *Agostino* non è l'unico romanzo di Moravia che racconta l'iniziazione sessuale di un adolescente. Con *La vita interiore* (1971), l'autore riprenderà lo stesso tema, ma al femminile, tramite la storia d'iniziazione di una giovane donna ossessionata da una voce interiore.²

I critici hanno interpretato l'interesse di Moravia all'erotismo in diversi modi. La prima motivazione sarebbe l'importanza dell'esperienza sessuale nell'età adolescenziale e il suo effetto sul resto del percorso vitale dell'individuo. La seconda sarebbe il fatto di considerare il sesso come una via di scampo ai problemi quotidiani e quindi la chiave per una vita felice.³ Possiamo supporre anche che Moravia considerava la liberazione

¹ Moravia, Alberto, *Agostino*, Bompiani, Milano 2007, p. 56.

² De Cecatty, René, *Alberto Moravia*, Bompiani, 2010.

³ Battaglia, Salvatore, *La narrativa di Moravia e la defezione della realtà* (in *Le ragioni narrative*, nn. 8-9, aprile giugno, 1961), Napoli, R. Pironti e fi gli editori, 1961, p.121.

sessuale come conquista collettiva e che egli abbia voluto contribuirci, come lo conferma il suo discorso : « Credo infatti che il sesso possa essere un argomento di giusta pertinenza di uno scrittore, quand'egli decide di parlarne senza tabù. Il fatto è che la rivoluzione sessuale è stata invece anonima. È la gente stessa che ha scoperto che poteva interessarsi al sesso senza cadere nel peccato. »¹

Infatti, Moravia amette l'importanza che egli dà al sesso nei suoi libri ma afferma di annettere la sessualità alla realtà. Il sesso si rivela, quindi, un mezzo d'espressione che sostituisce il linguaggio sentimentale.

*... come diceva Freud, il sesso è alla base di tutte le nevrosi, ora la mia idea è che il sesso va affrontato e accettato ovunque si renda artisticamente necessario. Certe cose non possono essere scritte senza nominare e descrivere il sesso. Questo per dire che a me il sesso interessa nella misura in cui diventa insignificante dal punto di vista morale, quando cioè non si tira dietro il senso del peccato, la pornografia e l'erotismo. Tutte cose che non mi interessano.*²

Moravia s'interessa, dunque, al sesso in quanto motore delle relazioni umane trainante della vita. Le manifestazioni dirette o indirette della sessualità, pur occupando un posto preponderante nella sua opera, si rivelano insignificanti nell'ottica dell'autore.

Alberoni, analizzando la strada dell'erotismo violento in *Histoire d'O*, considera che la liberazione della sfrenatezza erotica avviene profanando la figura della madre, della sorella, della nutrice (...) facendo emergere l'animalità. L'erotismo appare solo distruggendo gli altri ruoli, gli altri legami sociali di cui la donna è portatrice e simbolo.³ In *Agostino*, l'autore non va fino a profanare la figura della madre ma tratta del rapporto edipico fra madre e il figlio.

Nell'opera, ritroviamo anche il tema del voyeurismo a cui Moravia dedicherà, più tardi, un romanzo intero intitolato *L'uomo che guarda* (1985). Il protagonista Eduardo, da adolescente aveva visto il padre che faceva l'amore in modo bestiale con la madre. Adulto, diventa un uomo che

¹ Montalbetti, Jean, *L'occhio di Moravia*, in « Magazine littéraire » n° 229, Aprile 1986, p.15.

² Colombo, G., *Intervista a Moravia*, in « Il Sabato », 19-25 novembre 1988.

³ Montalbetti, Jean, *L'occhio di Moravia*, in « Magazine littéraire » n° 229, Aprile 1986 p.10

ama guardare con un modo di amare principalmente legato alla visione e agli occhi fino a diventare spettatore di se stesso.

In *Agostino*, sono le non curate esibizioni domestiche della madre a suscitare il voyeurismo dell'adolescente. In queste scene, Moravia dà libero sfogo alla sua fantasia dipingendo la madre come una donna sensuale e attraente :

*Le ascelle si spalancavano all'aria come due fauci di serpenti: e come lingue nere e sottili ne sporgevano i lunghi peli molli che parevano avidi di stendersi senza più la costrizione pesante e sudata del braccio. Tutto il corpo grande e splendido sembrava, sotto gli occhi trasognati di Agostino, vacillare e palpitare nella penombra della camera e, come per una lievitazione della nudità, ora slargarsi smisuratamente riassorbendo nella rotondità fenduta e dilatata dei fianchi così, le gambe come il torso e la testa ora invece ingigantirsi affusolandosi e stirandosi verso l'alto, toccando con un'estremità il pavimento e con l'altra il soffitto.*¹

In realtà, sin dall'inizio del romanzo, il rapporto madre-figlio è speciale, consistente in un misto di ammirazione, orgoglio e affezione che si trasformerà presto in disgusto e gelosia :

*In questo combattimento tra la ripugnanza e l'attrattiva, tra la sorpresa e il compiacimento, più fermi e più nitidi gli apparvero i particolari del quadro che contemplava; il gesto delle gambe, l'indolenza della schiena, il profilo delle ascelle; e gli sembrarono in tutto rispondenti a quel suo nuovo sentimento che non aveva bisogno che di queste conferme per signoreggiare appieno la sua fantasia.*²

L'immagine della donna ritratta nel romanzo emerge carica di attributi riferiti alla sfera della sessualità e dell'erotismo. Moravia non trascura nessun dettaglio del corpo femminile oggetto di desiderio e motivo d'attrazione per Agostino :

*La camicia della madre ricordava proprio quella della donna della villa, stessa trasparenza, stesso pallore della carne indolente e offerta; soltanto che la camicia era spiegazzata e pareva rendere ancora più intima e furtiva quella vista. Così, pensa Agostino, non soltanto l'immagine della donna della villa non si frapponeva come uno schermo tra lui e la madre, come aveva sperato, ma confermava in qualche modo la femminilità di quest'ultima.*³

¹ Moravia, Alberto, *Agostino*, Bompiani, Milano 2007, p.52.

² Idem, p.56

³ Idem, p.125.

Il romanzo termina senza un'apparente soluzione, a metà strada fra l'infanzia e la maturità, Agostino è completamente smarrito senza nessun punto di riferimento :

Dopo quel giorno incominci per Agostino un tempo oscuro e pieno di tormenti. In quel giorno gli erano stati aperti per forza gli occhi; ma quello che aveva appreso era troppo più di quanto potesse sopportare. Più che la novità, l'opprimeva e l'avvelenava la qualità delle cose che era venuto a sapere, la loro massiccia e indigesta importanza .¹

Come Michele de *Gli indifferenti*, Agostino è un personaggio angosciato e depresso che prova a controllare le sue pulsioni erotiche. L'evento incestuoso è evitato perché l'esperienza del sesso rappresenta solo una tappa nel percorso formativo del protagonista.

La storia di Agostino è molto di più di un'iniziazione sessuale, è un'iniziazione alla realtà. La sua vicenda si configura come un susseguirsi di riti e di prove; e ciò grazie alla banda di popolani, che presenta tutti i tratti tipici di una comunità tribale, con le sue gerarchie e il suo linguaggio esoterico.²

Un'idea del sesso più liberata troverà spazio nelle ultime opere di Moravia e in particolare nella raccolta di favole erotiche intitolata *La cosa e altri racconti* (1983). In quest'opera, l'incomunicabilità dell'io e l'impossibilità di un rapporto armonico dell'uomo con gli altri e con il mondo aprono ai personaggi il cammino per l'adesione immediata alla vita in un'unica direzione "fisica".³In questo caso, la realtà del sesso è certezza e mezzo per ritrovare un rapporto con gli altri e un'occasione ideale per cogliere la verità umana. Moravia attratto dal fenomeno umano, segue il destino di un personaggio senza perdere di vista l'ambiente sociale. Il suo intento è quello di denunciare le forme alienate imposte dalla società.

Come Pirandello e Svevo, anche Moravia ha scelto di osservare la realtà con lucidità razionale, e di analizzare la crisi dell'uomo moderno focalizzando la sua attenzione sulla borghesia moderna, il cui unico mezzo di comunicazione sembrava essere, allora, il rapporto sessuale.

¹ Moravia, Alberto, *Agostino*, Bompiani, Milano 2007, p.85.

² Angelucci, Dario, *L'adolescenza nella narrativa di Alberto Moravia*, Università degli Studi G.D'annunzio, Pescara, 2012, p.35.

³ Massi Albanese, Carolina, *Realtà, Mito e favola nella recente pubblicazione di Alberto Moravia, La Cosa e altri racconti*, in « Revista Letras », 33, 1984, p.6.

L'indagine sull'aspetto erotico dell'opera di Alberto Moravia, non può non rinviarci automaticamente all'attualità della letteratura erotica. Se nei secoli precedenti, autori come Moravia, sono stati censurati e accusati di oscenità per aver scelto di trattare il tema della sessualità nelle loro opere. Oggi, un'opera come *Cinquante sfumature di grigio (Fifty shadow of gray)*, caratterizzata dalla descrizione di scene di esplicito erotismo e di pratiche masochiste, gode di una fama internazionale e registra un grande successo di vendite negli Stati Uniti e in Gran Bretagna. Il romanzo scritto nel 2011 dalla scrittrice inglese E. L. James (pseudonimo di Erika Leonard) è il primo di una trilogia di romanzi che prosegue con *Cinquante sfumature di nero (Fifty Shades Darker)* e *Cinquante sfumature di rosso (Fifty Shades Freed)*. L'intera serie ha venduto oltre 80 milioni di copie in tutto il mondo e i diritti sono stati venduti in 37 Paesi. Si tratta di un nuovo tipo di letteratura erotica che punta tutto sul sensazionalismo, focalizzando l'interesse sui comportamenti sessuali atipici.

Bibliografia

- Ajello, Nello, *Moravia voyeur, il Nobel negato*, in «Domenica di Repubblica», il 16 gennaio 2005
- Alberoni, Francesco, *L'erotismo*, Garzanti, Milano, 1980
- Angelucci, Dario, *L'adolescenza nella narrativa di Alberto Moravia*, Università degli Studi G.D'annunzio, Pescara, 2012
- Battaglia, Salvatore, «La narrativa di Moravia e la defezione della realtà» in *Le ragioni narrative*, nn. 8-9, aprile giugno, R. Pironti e fi gli editori, Napoli, 1961
- Colombo, G., *Intervista a Moravia*, in «Il Sabato», 19-25 novembre 1988
- Dalle Luche, Riccardo, *La pornografia come mito di felicità e il mito della pornografia felice*, in *La Frusta Letteraria*, en ligne sur: http://lafrusta.homestead.com/riv_pornografia.html
- De Cecatty, René, *Alberto Moravia*, Bompiani, 2010
- Massi Albanese, Carolina, *Realtà, Mito e favola nella recente pubblicazione di Alberto Moravia, La Cosa e altri racconti*, in «Revista Letras», 33, 1984
- Montalbetti, Jean, *L'occhio di Moravia*, in «Magazine littéraire» n° 229, Aprile 1986
- Moravia, Alberto, *Agostino*, Bompiani, Milano 2007
- Polese, Ranieri, *La vera rivoluzione fu sessuale*, in «Corriere della sera», 16 settembre 2007

**CORPS VU, CORPS SENTI DANS LA SYMPHONIE PASTORALE
D'ANDRÉ GIDE. DE QUELQUES FORMES DE L'ÉROTISME**

**SEEN BODY, FELT BODY IN LA SYMPHONIE PASTORALE BY
ANDRÉ GIDE. ABOUT SOME FORMS OF EROTICISM**

**CUERPO VISTO, CUERPO SENTIDO EN LA SYMPHONIE
PASTORALE DE ANDRÉ GIDE. SOBRE ALGUNAS FORMAS DEL
EROTISMO**

Diana-Adriana LEFTER¹

Résumé

Notre travail se propose de repérer, d'inventorier et d'analyser les formes et les manifestations de l'érotisme dans le bref roman gidien « La Symphonie pastorale ». Nous proposons une démarche qui a en vue le masculin et le féminin, notamment l'érotisme masculin du pasteur dont l'objet est Gertrude et, inversement, le désir érotique manifesté par Gertrude envers le pasteur et envers Jacques. Nous sommes bien loin, dans notre analyse, des études² qui voient dans cet écrit une fictionalisation de la relation de désir entre Gide et Marc Allégret (incarné par Gertrude) et nous y voyons un livre érotique d'un désir hétérosexuel, tel que l'histoire le raconte. C'est, selon nous, l'histoire d'une longue attente érotique, doublée d'une tension croissante, où le désir du corps imaginé ne correspond pas au désir du corps vu.

Mots-clés : tension érotique, érotisme sacré, érotisme charnel, corps

Abstract

The aim of our paper is to find, classify and analyse the forms and manifestations of eroticism in a short novel by André Gide, *La Symphonie pastorale*. Our approach considers the two parts implied, namely the masculine and the feminine ; in other words, we study the Pastor's erotism manifested towards Gertrude and the erotical desire that feels Gertrude for the Pastor and for Jacques. We are very far, in our analyse, from some previous researches³ which consider this story a literary transposition of the homosexual desire of André Gide for Marc Allégret (imbodyed by Gertude), because we simply view in

¹ diana_lefter@hotmail.com, Université de Pitesti, Roumanie.

² O'Keefe, Charles, *Void and Voice. Questioning narrative Conventions in André Gide's Major Firts Person Narratives* ; Parnel, Charles, *André Gide and his Symphonie Pastorale* ; Pruner, Francis, *La Symphonie pastorale de Gide : de la tragédie vécue à la tragédie écrite*.

³ O'Keefe, Charles, *Void and Voice. Questioning narrative Conventions in André Gide's Major Firts Person Narratives* ; Parnel, Charles, *André Gide and his Symphonie Pastorale* ; Pruner, Francis, *La Symphonie pastorale de Gide : de la tragédie vécue à la tragédie écrite*.

this novel an erotical one, the novel of a heterosexual desire, as presented by the story. It is, in our perception, the story of a long erotical waiting, doubled by an increasing tension, where the desire for the imagined body does not encounter the desire for the seen one

Keywords : erotic tension, sacred eroticism, carnal eroticism, body

Resumen

Nuestro trabajo tiene como objetivo identificar, enumerar y analizar las formas y manifestaciones del erotismo en la breve novela gideana La Sinfonía Pastoral. Proponemos un enfoque que toma en cuenta el masculino y el femenino, particularmente el erotismo masculino del pastor, cuyo propósito es Gertrude y, al revés, el deseo erótico de Gertrude hacia el pastor y Jacques. Estamos lejos, en nuestro análisis, de los estudios¹ que ven en esta escritura una ficcionalización de la relación de deseo entre Gide y Marc Allégret (encarnado por Gertrude) y vemos aquí un libro erótico de un deseo heterosexual, como la historia lo presenta. Esta es, a nuestro juicio, la historia de una larga expectativa erótica, adelantando una tensión creciente, en la cual el deseo del cuerpo imaginado no coincide con el deseo del cuerpo vis

Palabras clave : tensión erótica, erotismo sagrado, erotismo sensual, cuerpo

L'erotisme. Un bref aperçu

Pour parler de l'erotisme (littéraire), il faut évidemment faire recours à Georges Bataille, qui consacre à ce sujet *L'Érotisme*² et *les Larmes de Éros*³. Selon lui, l'erotisme est un processus dynamique et non pas un état et il concerne uniquement les êtres humains, se différenciant en cela de la reproduction tout court, retrouvable aussi chez les animaux. Pour Bataille, l'activité érotique est par excellence le triomphe de la vie, une recherche psychologique et non pas seulement corporelle, qui suppose, dans toutes les formes qu'elle puisse revêtir, une quête : corporelle, de l'âme ou du sacré.

Ainsi se définissent-elles les trois formes d'erotisme envisagées par Bataille : l'erotisme des corps, qui suppose l'union des corps, mais qui, étant une manifestation purement charnelle, conserve quelque chose de lourd et de sinistre ; l'erotisme des âmes, qui est déterminé par l'erotisme des corps et concerne également l'amour qui change la perception – c'est une forme plus libre d'erotisme. Enfin, l'erotisme sacré, qui suppose la recherche et l'amour du divin Selon Bataille, l'erotisme sacré ou spirituel est la forme la plus raffinée de l'erotisme, car c'est une forme de recherche de la continuité. Il n'y a pas nécessairement une implication corporelle, car l'élément

¹ O'Keefe, Charles, *Void and Voice. Questioning narrative Conventions in André Gide's Major Firts Person Narratives* ; Parnel, Charles, *André Gide and his Symphonie Pastorale* ; Pruner, Francis, *La Symphonie pastorale de Gide : de la tragédie vécue à la tragédie écrite*.

² Paris, Minuit, 1957.

³ 1961.

incontournable en est le sacrifice, ce qui signifie que, pour que l'érotisme sacré soit accompli – étant-il une forme mystique – on a besoin d'un sacrificateur et d'un sacrifié, le plus souvent d'un homme sacrificateur et d'une femme sacrifiée.

L'idée de l'érotisme comme propre de l'homme et comme marque de dépassement de l'état d'animal est partagée également par Mario Vargas Llosa, qui considère, lui aussi, que l'érotisme n'est pas simplement, ou n'est pas en premier lieu une « affaire » corporelle, mais un désir proprement humain, une forme de raffinement qui va croissant avec l'intérêt pour l'intimité : « desanimalización del amor físico, su conversión, a lo largo del tiempo y gracias al progreso de la libertad y la influencia de la cultura en la vida privada. »¹

Érotisme(s) et désir dans *La Symphonie pastorale*

Il existe, indéniablement, dans *La Symphonie pastorale*, une tension érotique qui définit, plus que la ferveur religieuse – pour rester en termes gidien – la relation entre le pasteur et le jeune aveugle Gertrude. Ce désir érotique va croissant, tout d'abord, et évolue avec un certain processus d'« humanisation » de Gertrude, et s'écroule, pour la jeune femme, au moment où elle acquiert sa vue. On pourrait donc parler de plusieurs étapes dans la relation entre le pasteur et Gertrude, dont toutes ne sont pas érotiques, justement parce qu'au début, l'état presque d'animalité dans lequel se trouvait Gertrude lors de la première rencontre. Quoiqu'il en soit, c'est de l'érotisme sacré que l'on peut parler dans ce court roman gidien, vu que la quête du pasteur, forgée par sa formation théologique, a comme but une Gertrude humanisée, spiritualisée selon la parole divine et qui possède aussi un corps désirable.

Il n'y a rien d'érotique, aucun désir, lors de la première rencontre entre le pasteur et Gertrude. Il s'agit du moment où le pasteur, venu pour accomplir sa mission pastorale dans une pauvre maison de village, y trouve un jeune être, dorénavant seul au monde après la mort de sa tante, et que le pasteur décide de protéger. Il n'y a alors aucune possibilité de désir érotique, puisque la condition incontournable de l'érotisme, l'humanité, n'est pas remplie. En effet, à une première approche, le pasteur ne perçoit

¹ Vargas Llosa, Mario, *La Civilización del espectáculo*, Madrid, Alfaguara, 2012, p. 29.

même pas la forme humaine de Gertrude, qui est pour lui « [...] accroupi dans l'âtre, un être incertain, qui paraissait masse involontaire ».¹

Ensuite, la corporéité de Gertrude est perçue comme humaine, ou plutôt humanoïde, mais encore là, aucun désir érotique, puisque le pasteur n'y voit toujours que la corporéité de Gertrude. Une corporéité qu'il n'est pas désirable parce qu'elle n'est pas belle, et elle n'est pas belle parce qu'elle n'est pas spiritualisée : « [...] les traits de son visage étaient réguliers, assez beaux, mais parfaitement inexpressifs », « corps opaque »², « [...] l'expression indifférente, obtuse de son visage »³.

A notre avis, la tension érotique s'installe lors du premier toucher entre les deux : la ramenant chez soi, dans le carrosse, le pasteur serre Gertrude contre soi, la respirant et la percevant dans sa corporéité, dont la chaleur, même « ténébreuse », donc inanimée, fait naître le désir, à la faveur d'une faible promesse de spiritualisation : « [...] blotti contre moi ce paquet de chair sans âme et dont je ne percevais la vie que par la communication d'une ténébreuse chaleur »⁴.

La relation érotique connaît une première étape que nous appellerions « visuelle et univoque » : ce ne sont que les yeux du pasteur qui voient, mais cette vue installe déjà un désir naissant et même imperceptible ; l'étape suivante est celle du « toucher » et de la « vue aveugle », qui implique déjà le pôle masculin et celui féminin et qui s'actualise dans le baiser sur le front, les corps qui se touchent, la main serrée, etc. : le désir des deux va croissant, celui du pasteur sous la pulsion d'un Pygmalion qui voit son œuvre prendre contour et celui de Gertrude sous la force d'un monde et d'un corps qu'elle s'imagine et qu'elle désire ; il y a, enfin, l'étape de l'accomplissement et de la désillusion, pendant laquelle Gertrude constate la distance entre le désir de l'objet imaginé et l'image de ce même objet.

L'érotisme virtuel et univoque

Le désir érotique du pasteur commence à prendre vie avec les premiers signes de vie intérieure de Gertrude ; elle commence à acquérir une âme, l'étape donc appelée par Llosa de « désanimalisation » et les signes de cette vie intérieure se reflètent sur son corps, notamment sur le visage, dont le pasteur entrevoit une beauté naissante. Après les premiers traitements qui

¹ Gide, André, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, 1964, p. 11.

² Idem., p. 15.

³ Idem., p. 30.

⁴ Idem., p. 15.

lui sont appliqués par le pasteur, Gertrude sourit pour la première fois. C'est le déclencheur du désir érotique du pasteur:

[...] celui que je vis peindre sur ce visage de statue certain matin où brusquement elle sembla commencer à comprendre et à s'intéresser à ce que je m'efforçais de lui enseigner depuis tant de jours.¹

Avec ce sourire, Gertrude commence à avoir une vie intérieure et à devenir désirable, femme, dans les yeux du pasteur. Le visage de statue est le premier élément de féminité que le pasteur remarque chez cet être humain naissant.

L'érotisme du toucher et de la vue aveugle

L'étape du « toucher » et de la « vue aveugle » correspond au processus de création d'un monde, par l'ouïe, le toucher et par la parole. C'est aussi l'étape pendant laquelle Gertrude commence à se découvrir, à devenir consciente notamment de sa corporéité féminine.

Après le premier sourire de Gertrude, la pulsion que le pasteur éprouve pour elle devient érotique, moins de l'homme qui désire une femme, mais d'un créateur émerveillé par sa création ; une sorte d'érotisme sacré, dans la définition de Bataille, car le désir et l'amour que le pasteur commence à sentir pour l'être qu'il forge est une forme d'amour divin, qui annonce pourtant le désir charnel : le premier baiser qu'il dépose sur « ce beau front »² de Gertrude.

Érotisme sacré et érotisme corporel se confondent à ce moment, sans que le sujet en soit conscient :

J'eus une sorte de ravissement devant l'expression angélique que Gertrude put prendre soudain, car il m'apparut que ce qui la visitait en cet instant, n'était point tant l'intelligence que l'amour. Alors un tel élan de reconnaissance me souleva, qu'il me sembla que j'offrais à Dieu le baiser que je déposais sur ce beau front.³

Le toucher domine la relation entre le pasteur et la jeune Gertrude : la main serrée, le corps serré, le baiser que le pasteur dépose sur le front de la jeune : autant de gestes rassurants, mais qui font naître et croître en

¹ Idem., pp. 41-42.

² Idem., p. 42.

³ Idem., pp. 42-43.

Gertrude une forme particulière d'érotisme : le désir envers un être qu'elle ne voit, le désir d'un corps imaginé. Ainsi, le mouvement érotique de l'homme et de la femme vont dans des sens contraires, la mort étant la seule issue pour de cette tension/situation érotique. Le désir érotique du prêtre va croissant avec la formation, la transformation, la transfiguration même de Gertrude. Celui de la femme, au contraire, s'éteint une fois la vue acquise : le corps que ses autres sens avaient désiré ne correspond pas au corps que les yeux peuvent enfin voir : Gertrude avait désiré un corps qu'elle avait tout d'abord touché, senti, ensuite imagine – le corps du pasteur, mais ce corps imaginé, une fois vu, acquiert une autre identité, celle de Jacques. Pendant cette étape, la parole devient modalité de séduction : Gertrude commence à se forger une image du monde extérieur – couleurs, sons, sensations – et du corps de l'homme désiré sous l'influence de la parole du pasteur. L'image est déjà faussée parce qu'elle est trop influencée par cette parole séductrice du pasteur, qui crée, pour Gertrude, un monde parallèle, désirable, mais qui ne correspond pas toujours au monde réel¹.

Le rôle érotique de la parole a été déjà remarqué par Scott Sprenger, bien que l'idée subséquente, celle d'un penchant incestueux du pasteur envers Gertrude nous semble non-fondée : « [...] the field of activity for *la parole* appears as erotic as it is linguistic, a not surprising congruence. [...] As used by the Pastor, *la parole* becomes a seduction, most obviously in the case of Gertrude. »²

Par contre, l'idée que le penchant érotique du pasteur pour Gertrude soit un incestueux, argumentée par le parallèle que pasteur fait toujours entre sa fille Sarah et Gertrude, nous semble au moins forcée. Selon nous, l'essai du pasteur de voir dans Gertrude une fille a tout un autre fondement : justement c'est un mouvement auto-repressif : il se la présente et se l'impose comme une fille / une enfant pour étouffer tout penchant érotique qu'il sent naître pour la jeune aveugle.

¹ Scott Sprenger a déjà remarqué l'effet de la parole du Pasteur dans la création d'un monde virtuel désirable, le reliant, à tort, selon nous, à un penchant incestueux du pasteur (le permanent parallèle entre Gertrude et Sarah) ou même narcissique (la confusion volontaire entre son image et celle du fils Jacques) : « While the Pastor erotically draws this blind but insightful woman to himself in an unconscious but poorly concealed effort to form her in his own image, he brought to the effort an even deeper but not totally hidden desire to make Jacques one with himself. Gertrude, having sensed the desire, reconstructed it in imagination as already fulfilled, much as she reconstructed the *prairie replète* with the lilies of the field that the Pastor seemed to want to exist. » (Sprenger, M., Scott, *Gide, Narcisse et la question de la psycho-biographie* in Segal, Naomi, « Le Désir à l'œuvre : André Gide à Cambridge 1918, 1968 », Rodopi, Amsterdam, 2000, p. 28)

² Sprenger, M., Scott, *op. cit.*, p. 26.

En effet, le mouvement érotique du pasteur est celui d'un créateur : il se forge Gertrude à son désir, projetant en elle l'image de la femme désirée. Cela fait que, dès le début, le pasteur possède Gertrude : non pas sexuellement, mais il possède son toucher, son ouïe, son odorat. Nous y voyons une manière détournée de possession érotique, car Gertrude commence à sentir un monde qu'elle ne voit qu'à travers les yeux du pasteur, qu'elle ne sent qu'à travers les sens de son Pygmalion.

Le développement progressif des sens chez Gertrude – notamment l'ouïe et le tactile – que le pasteur essaie de faire associer avec un visuel virtuel – par l'association, la compréhension et la représentation des couleurs par les sons, est marqué par un spectacle musical : *La Symphonie pastorale*, œuvre musicale qui tourment l'esprit de la jeune femme et qui la pousse à s'interroger sur elle-même et sur le rapport avec le pasteur.

Le besoin du toucher se fait plus vif et le rapprochement des corps du pasteur et de Gertrude, de plus en plus évident : D'abord, le désir, une sorte d'attraction / besoin de sécurité pousse Gertrude à se serrer contre le bras de l'homme. Ensuite, un dissimulé baiser : le pasteur porte sa main aux lèvres de Gertrude pour lui faire sentir son corps et, avec cela, sa sincérité. Cette scène où la tension érotique monte porte à l'interrogation de Gertrude sur sa beauté :

- *Pouvez-vous me promettre de ne jamais chercher à me tromper ?*
- *Je le promets.*
- *Eh bien ! dites-moi tout de suite : Est-ce que je suis jolie ?¹*

Gertrude sent le besoin de connaître sa personnalité, sa féminité naissante ; chez elle, la représentation du beau, du désirable, n'est pas directe, mais doublement virtuelle : personnelle à travers les sons et à travers le toucher et indirecte à travers l'image que l'autre – le pasteur – lui donne d'elle-même. Cette dernière, d'ailleurs, est l'unique valable pour la jeune fille qui veut se construire et se laisser former au gré et aux normes de son créateur-éducateur, le pasteur.

Le toucher et le rapprochement des corps deviennent de plus en plus fréquents et chargés d'érotisme au fur et à mesure que Gertrude prend conscience du monde environnant et de son propre corps : le baiser sur le front, son corps serré contre celui du pasteur, le toucher des joues pour vérifier et valider les

¹ Gide, André, *op. cit.*, p. 61.

Accomplissement érotique et désillusion

Le long du processus de formation de Gertrude, le pasteur développe pour la jeune femme une pulsion érotique qu'il évite d'avouer, dont il évite de parler, mais qui se déchaîne dans la rivalité qu'il commence à sentir pour son fils Jacques, notamment au moment où il se pose en témoin-voyeuriste des touchers innocents mais érotiques entre Jacques et Gertrude. Le rapprochement des deux jeunes corps, quelque platonique qu'il soit, surtout dans le saint lieu qu'est la chapelle, devant une claviature que Gertrude n'avait pas voulu découvrir sous le guidage du pasteur, déclenche chez ce dernier une rivalité érotique : ce n'est pas seulement l'âme de Gertrude que lui importe, mais le corps de cette jeune, un corps qui devient désirable, qu'il a de plus en plus envie de toucher, voire de posséder :

Je dois dire que, tout le temps que je demeurai là, je n'entendis pas une parole que l'un et l'autre n'eussent aussi bien dite devant moi. Mais, il était contre elle, et, à plusieurs reprises, je le vis qui prenait sa main pour guider ses doigts sur les touches. N'était-il pas étrange déjà qu'elle acceptât de lui des observations et une direction dont elle m'avait dit précédemment qu'elle préférait se passer ? [...] Je le vis alors porter à ses lèvres la main qu'elle lui abandonna.¹

Ce même désir de faire sien et de ne garder que pour lui le corps de Gertrude – ne fût-ce que de manière platonique, didactique – est une manifestation de l'érotisme, une actualisation du désir érotique qui va montant dans la scène de la confrontation avec Jacques : Le pasteur revendique en effet non pas l'âme, la formation de Gertrude, mais la femme Gertrude, dont la vue et le toucher – mouvements érotiques – lui sont réservés : « J'ai charge de Gertrude et je ne supporterai pas un jour de plus que tu lui parles, que tu la touches, que tu la voies »². Entre tous les sens, le plus chargé de force érotique semble, pour le pasteur, la vue, car il y trouve une forme de possession : posséder l'image équivaut pour lui à la possession du corps.³

Les rencontres du pasteur avec Gertrude continuent aussi pendant la période où elle habite à la Grange, de plus en plus érotiques : le pasteur

¹ Idem., pp. 73-74.

² Idem., pp. 78-79.

³ En effet, le Pasteur avouera quelque temps après la nature passionnelle de ses sentiments pour Gertrude : « [...] le sentiment qui me penchait si passionnément vers Gertrude ». (Gide, André, *op. cit.*, p. 108).

admire la beauté de Gertrude, une beauté donnée par une vie intérieure de plus en plus intense¹, les touchers sont de plus en plus fréquents et sensuels², Gertrude parle de « notre amour».³

Le baiser sensuel, suivi d'un acte de possession charnelle qui peut être imaginé, mais qui n'est pas ouvertement décrit, constituent l'accomplissement du désir érotique des deux.

*Nous étions seuls. Je l'ai tenue longuement pressée contre moi.
Elle ne faisait pas un mouvement pour se défendre, et comme elle levait le
front vers moi, nos lèvres se sont rencontrées. »⁴*

C'est un accomplissement parce que Gertrude est encore aveugle et le pasteur, dont elle ne peut que sentir le corps et imaginer les traits, représente encore l'objet du désir. Pour le pasteur, c'est l'assouvissement du désir érotique, l'accomplissement total de sa pulsion charnelle et de son désir sentimental ; par contre, pour Gertrude, c'est un accomplissement charnel, mais une désillusion à la foi, une désillusion qu'elle connaîtra au moment où elle aura récupéré sa vue : elle se rend alors compte que l'image désirée avait un autre corps que celui du pasteur ; c'était Jacques qui elle avait désiré sans le savoir : « [...] il avait exactement votre visage ; je veux dire celui que j'imagina

La *Symphonie pastorale* est donc pour nous un livre érotique – le seul d'ailleurs de Gide où l'érotisme suppose un masculin et un féminin et un désir hétérosexuel – dans le sens où ce bref récit gidien est l'histoire d'une longue attente érotique ; qu'il s'agisse d'un érotisme où le désir qui aboutit à l'acte équivaut à la mort, cela est indéniable. Pourtant, la tension du désir, la tension d'une attente qui se définit progressivement comme corporelle / sensuelle / sexuelle entre les deux personnages centraux nous justifient à voir dans ce bref écrit un livre, notamment dans le sens de Barthes : « Les livres dits « érotiques » [...] *représentent* moins la scène érotique que son attente ; c'est en cela qu'ils sont « excitants » ; et lorsque la scène arrive, il y a naturellement déception, déflation. Autrement dit, ce sont des livres du Désir, non pas du Plaisir. »⁵

¹ « Nous marchions vite; l'air vif colorait ses joues et ramenait sans cesse sur son visage ses cheveux blonds ». (Gide, André, *op. cit.*, p. 131)

² Lors d'une promenade, le pasteur caresse les cheveux de Gertrude, y tressant des joncs en fleur.

³ Gide, André, *op. cit.*, p. 138.

⁴ Idem., p. 140.

⁵ Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 92.

Texte de référence

Gide, André, *La Symphonie pastorale*, Paris, Gallimard, 1964

Bibliographie

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte*, Seuil, Paris 1973

Bataille, Georges, *L'Erotisme*, Minuit, Paris, 1957

O'Keefe, Charles, *Verbal-Erotic Anarchy in Gide's La Symphonie pastorale* in « The French Review », vol. 60, no. 1/1986, pp 20-29

O'Keefe, Charles, *Void and Voice. Questioning narrative Conventions in André Gide's Major Firts Person Narratives*, Chapel Hill, University of N. Carolina Press

Parnel, Charles, *André Gide and his Symphonie Pastorale* in « Yale French Studies », no. 7, pp. 60-71

Pruner, Francis, *La Symphonie pastorale de Gide : de la tragédie vécue à la tragédie écrite* in « Archives des Lettres Modernes », Minard, 1964, pp. 1-32

Sprenger, M., Scott, *Gide, Narcisse et la question de la psycho-biographie* in Segal, Naomi, « Le Désir à l'œuvre : André Gide à Cambridge 1918, 1968 », Rodopi, Amsterdam, 2000

Vargas Llosa, Mario, *La Civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, 2012

L'ÉROTISME DU ROMAN LIBERTIN ENTRE CHAMPAGNE ET CHOCOLAT

EROTICISM IN THE LIBERTINE NOVEL BETWEEN CHAMPAGNE AND CHOCOLATE

L'EROTISMO TRA CHAMPAGNE E CIOCCOLATO

Luisa MESSINA¹

Résumé

Parmi les topoi du roman libertin la scène de séduction, souvent suivie de l'acte érotique, se taille sans aucun doute la part du lion, mais le plus souvent elle est précédée par un somptueux repas. Si la lecture des romans libertins témoigne d'une richesse gastronomique bien évidente, l'importance des certaines boissons apparaît presque à la marge des descriptions gastronomiques parsemées dans les écrits libertins. C'est pourquoi on prendra en considération la valeur sociale et érotique impliquant la consommation du champagne et du chocolat. L'analyse de ces boissons particulières est pertinente, d'une part, au vu des habitudes alimentaires dominant la société d'Ancien Régime et, d'autre part, en raison des dynamiques narratives bien précises qui s'inscrivent dans la tradition libertine.

Mots-clés : roman, libertinage, chocolat, champagne, séduction

Abstract

Among libertine topics, the seduction scene, often followed by erotic act, takes the lion's share but it is preceded the most frequently by a sumptuous meal. If the reading of libertine novels shows an evident gastronomic richness, the importance concerning certain beverages appears almost in the margin of gastronomic descriptions, sprinkled in libertine works. So we will consider social and erotic value implicating champagne and chocolate consummation. Analysis concerning certain beverages is relevant, on the one hand, in the light of food habits at Old Regime and, on the other hand, due to narrative precise dynamics inscribing in libertine tradition.

Keywords : novel, libertinage, chocolate, champagne, seduction

Riassunto

Tra i topoi del romanzo libertino la scena di seduzione, spesso seguita dall'atto erotico, fa la parte del leone ma è frequentemente preceduta da un pasto sontuoso. Se la lettura dei romanzi libertini testimonia un'evidente ricchezza gastronomica, l'importanza di alcune bevande appare quasi al margine delle descrizioni gastronomiche disseminate negli scritti libertini. Allora si prenderà in considerazione il valore sociale ed erotico che implica il consumo dello champagne e del cioccolato. L'analisi di alcune bevande particolari è pertinente, da una parte alla luce delle abitudini alimentari dominanti la

¹ luisamess84@libero.it, Université de Palerme, Italie.

società d'Ancien Régime e, dall'altra, ai fini delle dinamiche narrative ben precise che si iscrivono nella tradizione libertina.

Parole chiavi : romanzo, libertinaggio, cioccolato, champagne, seduzione

Si l'on tient en compte le contexte socio-historique caractérisant la France à l'aube de la Révolution, la consommation d'une alimentation riche n'est réservée qu'aux couches sociales les plus aisées : l'organisation d'un grand repas ne sert qu'à susciter l'admiration et la rumeur générales¹. Si l'on met en évidence l'intrigue libertine, il importe de constater que le repas constitue tantôt le préambule à la séduction se trouvant au centre de la narration tantôt un moment significatif de convivialité.

Le champagne, que dom Pérignon transforme en un vin mousseux à la fin du dix-septième siècle, acquiert au dix-huitième siècle une renommée internationale. Pourtant, même si le mot champagne existe dans la langue française depuis 1704, comme atteste le *Trésor de la langue française* informatisé, il ne constitue pas une entrée dans la troisième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* (1740) où il ne figure que dans l'expression « vin de Champagne »². Le champagne apparaît de nombreuses fois dans le roman libertin du dix-huitième siècle avec une certaine connotation. Comme l'affirme M. Delon, le champagne représente une métaphore d'une dissipation brillante, épicurienne qui témoigne d'une recherche constante de la nouveauté, dont la France est le modèle indiscutable³. En outre, la consommation du champagne s'inscrit dans un contexte historique spécifique manifestant le besoin de jouir des plaisirs de la vie après la mort du vieux Louis XIV qui a permis de libérer la France d'une atmosphère de dévotion triste et pesante. La consommation du champagne se répand très vite dans l'aristocratie luxurieuse, riche et gourmande : l'abondance de champagne fait écho à la somptuosité des riches maisons de la noblesse⁴.

La littérature libertine ne fait que refléter la situation sociale et politique de l'époque. Si dans la plupart des romans libertins la consommation du champagne est censée favoriser la séduction amoureuse, elle est aussi liée aux certains topoï précis comme la séduction, la

¹ Delon, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette, Paris, Coll. Littérature, 2000, p. 169.

² Collectif, *Dictionnaire de l'Académie française*. 3^e édition, Tome premier, Jean-Baptiste Coignard, Paris, 1740, p. 864.

³ Delon, Michel, *op. cit.*, pp. 165-166.

⁴ À ce propos, M. Delon a affirmé que l'éclat du champagne à l'intérieur de la maison « correspond au jaillissement des fontaines dans le parc, à la vivacité de la conversation et des échanges, tandis qu'une comparaison s'impose entre les plaisirs de la table et ceux de l'amour ». Delon, Michel, *op. cit.*, p. 166.

confiance, la détente, la réflexion et la débauche. On retrouve des références au champagne dans le roman anonyme *Mémoires de Suzon* (1778), considéré comme la suite du roman *Histoire de dom B***, portier de chartreux* (1741). La jeune Suzon y raconte à son amie ses vicissitudes libertines consommées avec des membres venant des trois classes sociales. Une fois, Suzon boit une bouteille de champagne avec un cordelier avant de coucher avec son amant pour échauffer l'atmosphère :

Il était environ 1 heure du matin, lorsque j'entendis mon cordelier donner le signal dont nous étions convenus. J'ouvris ma porte avec le moins de bruit qu'il me fut possible, et aussitôt il entra. Il avait apporté avec lui une bonne bouteille de vin de Champagne que nous eûmes bientôt sablée. Tout en buvant il ôta le mouchoir qui me couvrait la gorge et me délaça¹.

Le pouvoir jouissif du champagne est aussi présent dans le roman anonyme *Le Petits-fils d'Hercule* (1784) qui relate l'histoire d'Hercule, un jeune homme qui décide d'offrir ses faveurs sexuelles en échange d'argent. Pourtant, le héros libertin encore naïf et timide a besoin de champagne pour trouver son élan viril pendant le tête à tête avec une effrontée comtesse, une de ses premières amantes, quoiqu'elle est soit laide et vieille :

La conversation s'égaya, la confiance naquis ; mille questions sur mes goûts, mes liaisons, mes engagements ; je répondais à tout sans embarras, parce que je disais la vérité. « Et ce soir, où couchez-vous vicomte ? dit-elle. – Ici madame », répliquai-je avec une hardiesse que je ne devais qu'au vin de Champagne. [...] Elle me fait assoir, me déshabille elle-même ; me couvre de baisers, et me conduit dans son lit².

Même si Hercule devient ensuite l'amant de femmes de plus en plus agréables, il continue à consommer des boissons pour stimuler son désir sexuel de la même manière que la musique³. Bien que le roman *Angola* (1746) de La Morlière se déroule dans un Orient de fantaisie, les intrigues

¹ Anonyme, *Mémoires de Suzon* [1778], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome II, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2005, p. 920.

² Anonyme, *Le Petits-fils d'Hercule* [1784], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*. Tome II, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2005, p. 1083.

³ La liaison existant entre l'exaltation du champagne et le plaisir esthétique de la musique est mise en relief par un passage successive où la dame conduit le jeu de séduction amoureuse de la table au lit : « 'Cet appétit promet', observa-t-elle. On but à proposition hongrie, champagne, cap, liqueurs, punch, café, etc. Enfin se levant de la table j'entendis une musique délicieuse. La dame me conduisit dans ce qu'elle appelait son sérail ». *Ibidem*, p. 1098.

amoureuses sont les mêmes qui animent les débauchés français. Le souper accompagné du champagne n'est qu'un prétexte pour séduire la femme choisie :

Le souper fut délicat et extrêmement animé ; les femmes y furent charmantes ; on y chanta, on y but du vin de Champagne et on termina pour se promener encore. [...] En disant ces mots, elle [Zobéide] se laissait entraîner par le prince [Almaïr] qui la sépara insensiblement des deux autres. Qui pourrait décrire les ravissements qu'ils éprouvèrent pendant cette heureuse nuit ?¹.

La consommation du champagne permet aussi parfois de se détendre en s'abandonnant aux confessions les plus secrètes ou aux instincts les plus effrénés. Dans le roman *les Bijoux indiscrets* (1748), le sultan Mangogul souhaite connaître les secrets les plus intimes des femmes en faisant parler leurs bijoux qui peuvent s'animer après la consommation du champagne : « Ces propos conduisirent au vin de Champagne : on s'y livra, on se mit en pointe ; et les bijoux s'échauffèrent : c'était l'instant où Mangogul s'était proposé de recommencer ses malices »². Le champagne peut aussi ralentir les freins inhibiteurs en donnant lieu aux scènes salaces caractérisant le roman *L'enfant du bordel* (1800) de Pigault-Lebrun :

On soupa ; au dessert les domestiques furent renvoyés et nous nous amusâmes à faire sortir quelques bouchons de champagne. Mme de Senneville qui s'apercevait que, depuis longtemps, je lorgnais Jeannette, m'en fit la guerre. [...] Mme de Senneville, tout en riant, ôta les épingles, dénoua les cordons, et enleva le fichu de la pauvre Jeannette, qui tâcha, mais vainement, de cacher avec deux petites mains, ses tétons superbes³.

Parmi de nombreuses scènes de séduction, quelques romans libertins offrent aussi des moments inattendus de réflexions comme dans le roman *Thérèse philosophe* (1748) de Boyer d'Argens. Celui-ci relate l'histoire de la jeune Thérèse qui aime dialoguer et observer avant de devenir la maîtresse d'un comte. La citation suivante illustre les habitudes alimentaires concernant la consommation d'huîtres :

¹ La Morlière (de), Jacques-Rochette, *Angola* [1746], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*. Tome I, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2000, p. 832.

² Diderot, Denis, *Les bijoux indiscrets* [1748], Gallimard, Coll. Folio Classiques, Paris, p. 60.

³ Pigault-Lebrun, Charles Antoine Guillaume, *L'enfant du bordel* [1800], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome II, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2005, p. 1275.

Notre raisonneur se met à la table, on lui sert des huîtres : ce mets le détermine pour le vin de Champagne. Mais, dira-t-on, il est libre de choisir le Bourgogne. Je dis que non : il est bien vrai qu'un autre motif, qu'une autre envie plus puissante que la première, pouvait le déterminer à boire de ce dernier vin : hé bien, en ce cas, cette dernière envie aurait également contraint sa prétendue liberté¹.

L'analyse de ce passage peut se faire à deux niveaux. D'une part, la nature historique et sociale que le champagne accompagne la consommation traditionnelle des huîtres et, d'autre part, la présence du champagne est aussi liée à un choix plus profond qui oblige un homme raisonnable à choisir entre le vin de Champagne et le vin de Bourgogne².

Pourtant, les effets dangereux provoqués par l'abus de la boisson sont déjà connus à l'époque³. Même si le roman *Histoire de dom B***, portier des chartreux* (1741) de Gervaise de Latouche narre des conduites sexuelles inhabituelles, il témoigne des conséquences du libertinage. Par exemple, certaines femmes boivent du lait pour remédier aux débauches sexuels comme dans le cas d'une certaine Mme Dinville :

¹ Boyer D'Argens, Jean-Baptiste, *Thérèse philosophe* [1748], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I, Paris, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2000, p. 880.

² Le même roman montre comment la table peut aussi devenir un moyen de sociabilité qui permet de passer de bons moments ensemble sans aucune implication sexuelle. En outre, l'après-repas peut aussi devenir un moment de réflexion. C'est pourquoi la mère de Thérèse en profite pour parler à sa fille : « Cependant nous nous mîmes à table. Le dîner fut gai. Je me sentais beaucoup mieux que de coutume. Ma langueur avait fait place à la vivacité : plus de maux de reins, je me trouvais tout autre. [...] Après avoir bu du champagne et pris le café, ma mère me tire en particulier pour me faire de vifs reproches sur le peu d'attention que j'avais eue depuis quelque temps à cultiver l'amitié et les bonnes grâces de Mme C... ». *Ibidem*, p. 897.

La consommation du champagne facilite la parole, tend la main à la confiance et exalte le pouvoir de l'imagination. Dans le roman *Thérèse philosophe*, l'alcool est étroitement lié à l'éducation sexuelle de la protagoniste. Cf. Safran, Serge, *L'amour gourmand : libertinage gastronomique au XVIII^e siècle*, La Musardine, Paris, 2000, p. 106.

³ Pourtant, cette considération entre en collision avec ce qu'on disait pour défendre la consommation du vin de Champagne, célébré pour ses vertus : « De tous les vins, il n'est pas de meilleur pour la santé qu'un vin gris de Champagne, ou de couleur œil de perdrix [...] C'est une erreur de croire que le vin de Champagne puisse donner la goutte ; on ne voit presque aucun gouteux dans cette Province ; il ne faut pas de meilleure preuve ». Collectif, *La nouvelle maison rustique ou économie générale de tous les biens de campagne*, Tome II. Claude Prudhomme, Paris, 1721, p. 417.

Suzon, comme je l'ai dit, avait fait un bouquet pour Mme Dinville, c'est le nom de sa marraine, femme d'un conseiller de la ville voisine, qui venait à sa terre prendre le lait, pour rétablir une poitrine déranger par le vin de Champagne et quelques autres causes¹.

En ce qui concerne le chocolat venant d'Amérique, il n'est pas connu des Européens jusqu'au seizième siècle. Ces sont les Espagnols qui l'introduisent en Europe. Cette boisson sera aimée des reines : en particulier, Anne d'Autriche et Marie-Thérèse d'Autriche l'introduisent à la cour de Versailles en déterminant son succès parmi les aristocrates. La diffusion du chocolat est plus répandue au dix-huitième siècle, si l'on considère que la troisième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* enregistre toute une série d'expressions figées². Longtemps considéré comme un remède, au dix-huitième siècle le chocolat est tantôt condamné, tantôt recommandé par la médecine. De manière générale, le chocolat est reconnu par son caractère aphrodisiaque, marquant un concept de sensualité faite de luxe et gourmandise³. Malgré quelques hésitations initiales, tous reconnaissent les bénéfices du chocolat à partir de la fin du dix-septième : en 1687 de Blegny consacre un chapitre entier de son livre aux propriétés du chocolat⁴.

¹ Gervaise de Latouche, Jean-Charles, *Histoire de dom B***, portier des Chartreux* [1741], in P. Wald Lasowski (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*. Tome I, Gallimard, Coll. Pléiade, 2000, Paris, p. 344.

² « Composition faite de caco, de sucre, de vanille, de cannelle, etc. et réduite en pâte ; et qu'on dissout d'ordinaire dans de l'eau bouillant pour en faire une boisson agréable. Prendre une tasse de chocolat. Faire bien mousser le chocolat, un bâton de chocolat. Le chocolat et une boisson que les Espagnols ont apporté du Mexique en Europe ». Collectif, *Dictionnaire de l'Académie française*, op. cit., p. 278. De toute façon, le mot *chocolate* fait sa première apparition en 1598 mais la moderne graphie *chocolat* s'impose depuis le dix-huitième siècle.

³ À ce propos, P. Wald Lasowski a constaté que le chocolat était accompagné de la vanille qui rendait son odeur agréable et relevait son goût. Mme de Pompadour avait l'habitude de boire une tasse de chocolat avec un peu de vanille pour réchauffer son tempérament. Les mêmes prédicateurs, qui condamnaient les plaisirs, buvaient une tasse de chocolat de la même manière que les petits-mâîtres et les filles du monde. Cf. Wald Lasowski, Patrick, *Dictionnaire libertin*. Paris, Gallimard, Paris, 2011, p. 107.

Du reste, l'*Encyclopédie* conseillait l'abstinence à ceux qui préféraient les bénéfices du chocolat aux plaisirs des sens : « L'odeur agréable et le goût relevé qu'elle communique au chocolat, l'ont rendue très recommandable ; mais une longue expérience ayant appris qu'elle échauffe extrêmement, son usage est devenu moins fréquent, et les personnes qui préfèrent le soin de leur santé au plaisir de leurs sens, s'en abstiennent même tout-à-fait ». Collectif, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751-1765], Tome VII, Sociétés typographiques, Berne et Lausanne, 1782, p. 875.

⁴ Les effets bénéfiques du chocolat sont nombreux : il sert « pour suspendre le mouvement immodéré de la matière du rhume et des fluxions de poitrine, pour émousser les parties

Ainsi les romanciers libertins reconnaissent les vertus du chocolat capable de donner de la vigueur pour les entreprises fatigantes ou de combattre la migraine. En outre, la présence du chocolat implique plusieurs topoï comme la scène de séduction et un moment de convivialité. Au début du roman *Mémoires de Suzon* on avoue que la lecture de ces mémoires nécessite d'une tasse de chocolat : « Je commençai donc par prendre une tasse de chocolat, pour me donner la force de soutenir une si longue tâche, et je me mis ensuite à lire les Mémoires suivants »¹. De l'autre, le chocolat devient non seulement un remède efficace contre la migraine, mais aussi une boisson très agréable au point que Fougeret de Monbron en profite pour exalter les plaisirs donnés par le parfum et le goût du chocolat :

« [...] Quoi qu'il en soit, je me flatte que le plaisir de vous voir la dissipa [la migraine]. Allons, Lisette, dépêchons, qu'on fasse le chocolat, et souvenez-vous surtout que je ne l'aime pas léger ». Mes ordres furent exécutés dans la minute. Tandis que nous régaliions notre odorat et notre plaisir du parfum agréable de ce liquide mousseux, on vint m'avertir que mon joaillier demandait à me parler².

En considérant l'importance du chocolat dans les œuvres libertines, il est remarquable que sa consommation constitue surtout le préambule et la suite de la rencontre amoureuse. En effet, le chocolat fait part de la récompense qu'Hercule recevra avant de coucher avec une vieille femme. Il semble qu'Hercule soit prêt à vendre son corps pour une tasse de chocolat :

« Voilà bien des apprêts, dit-elle ; la Darmand ne sait ce qu'elle fait ; je voulais un f... et non un petit-mâitre. Vous a-t-elle dit mon prix ? – Non, madame. – Cinq louis par coup, souper, liqueur, chocolat à discrétion. Cela vous convient-il ? – Très fort, madame, mais votre ton gâte un peu la chose »³.

salines et irritante de la férocité qui excite la toux, pour éteindre les inflammations de la gorge et de la pleure, pour calmer les différentes causes des insomnies, et pour réparer la fatigues des prédicateurs et des autres personnes qui s'engagent fréquemment à soutenir des actions publiques ». Blegny (de), Nicolas, *Le bon usage du thé, du café et du chocolat pour la préservation et pour la guérison des maladies*, Estienne Michallet, Paris, 1687, pp. 283-284.

¹ Anonyme, *Mémoires de Suzon*, op. cit., p. 886.

² Fougeret de Monbron, Louis Charles, *Margot la Ravaudeuse* [1748], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I, Paris, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2000, p. 838.

³ Anonyme, *Le Petits-fils d'Hercule* [1784], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*. Tome II, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, p. 1086.

Margot, la protagoniste féminine du roman *Margot la Ravaudeuse* (1748) de Fougeret de Monbron, considère le chocolat comme élément préliminaire d'un rituel de séduction qui conduit de la table au lit. C'est pourquoi la femme invite son amant à prendre une tasse de chocolat le lendemain :

Je tâchai de l'entretenir dans cette flatteuse opinion par tous les petits soin et les prévenances que je lui manquai pendant le souper, et lorsqu'il se retira je lui dis, en les regardant avec des yeux où l'on aurait juré qu'il y avait de l'amour, que je l'attendais le lendemain entre dix et onze pour prendre du chocolat avec moi¹.

En plus, beaucoup de personnages boivent une tasse de chocolat après l'acte amoureux. Une certaine Mme C... demande du chocolat après ses fatigues amoureuses : « La tranquillité avait succédé aux emportements amoureux [...] Elle [Mme C...] tira le cordon de sa sonnette et demanda du chocolat que l'on prit en faisant l'apologie des plaisirs qu'on venait de goûter »². Boire une tasse de chocolat implique un moment de convivialité qui dépasse les barrières sociales traditionnelles comme dans le cas de Sapho, la protagoniste du roman *Confessions d'une jeune fille* (1784) de Pidansat de Mairobert, qui offre une tasse de chocolat à son ouvrière pour la remercier des flatteries reçues :

Cette oraison prononcée du ton affectueux d'une dévote qui serait au pied de l'autel, me plut singulièrement : je prenais du chocolat ; j'ordonnai qu'on en apportât une seconde tasse pour son déjeuneur, et je me mis à causer avec l'ouvrière que je trouvais pleine d'esprit et de sensibilité³.

De même, dans le roman *Le colporteur* (1761) la boisson à base de chocolat est un rituel social très agréable qui anticipe les confidences de Brochure, le colporteur du roman de Chevrier :

- *Je garderai ce recueil, dit la marquise au Colporteur : mais qui vient ici nous interrompre?*
- *C'est votre chocolat, madame, répondit Justine.*

¹ Fougeret de Monbron, Louis Charles, *Margot la Ravaudeuse*, op. cit., p. 837.

² Boyer D'Argens, Jean-Baptiste, *Thérèse philosophe*, op. cit., p. 917.

³ Pidansat de Mairobert, Mathieu-François, *Confessions d'une jeune fille* [1784], in P. Wald Lasowski (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome II, Paris, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2005, p. 1173.

[...] *Chacun prit du chocolat, la femme de chambre sortit, et Brochure, ayant tiré son agenda, demanda à la marquise par où elle voulait qu'il commençât*¹.

De toute façon, les dernières citations permettent de observer que la consommation du chocolat reste « de l'ordre du rituel, de la cérémonie »² soit qu'il s'agisse d'un moment qui anticipe la séduction amoureuse soit qu'il symbolise un moment d'échange social.

Après l'analyse des œuvres libertines sélectionnées, il est possible de conclure en affirmant que les romans libertins affichent les mœurs désinvoltes des classes sociales les plus riches qui dominent la culture et la société au temps pendant l'Ancien Régime. L'ostentation de la richesse passe à travers l'offre des somptueux repas où certains libertins mettent en scène leurs appétits ainsi que leurs excès tantôt alimentaires tantôt sexuels. Ainsi l'abondance des nourritures et des boissons surtout a pour finalité la séduction amoureuse mais aussi la création et le maintien des relations humaines. Une lecture approfondie des descriptions parsemées dans quelques romans libertins révèle que le champagne ainsi que le chocolat représentent tous les deux des symboles de séduction et d'opulence qui cachent la vacuité dans laquelle l'aristocratie vit aisément avant qu'elle soit soudainement bouleversée par la Révolution. Connue comme l'un des vins les plus prestigieux du monde, le champagne semble solliciter aussi bien les désirs amoureux que les raisonnements philosophiques. Venu de l'Amérique, le chocolat fait son entrée durant la seconde moitié du dix-septième siècle et connaît un succès extraordinaire au dix-huitième siècle en devenant symbole de richesse ainsi que d'érotisme. Donc, ces breuvages élitaires font leur essor dans la littérature libertine du dix-huitième siècle. Si dans la majorité des écrits libertins la consommation de champagne et de chocolat a une fonction érotique, qui précède ou suit l'acte sexuel, ces boissons dénotent aussi parfois simplement un moment de réflexion ou de convivialité sans ambiguïté sexuelle. Il importe toutefois de conclure que la dégustation de ces boissons évolue. Si la consommation du champagne dans la littérature et hors de la littérature implique toujours un rituel social mondain codifié et très coûteux qui est fonctionnel à la célébration de certains moments significatifs (comme dans le cas du roman *Madame Bovary*), le chocolat perd progressivement sa valeur élitaires en devenant de plus en plus accessible à toutes classes sociales.

¹ Chevrier, François-Antoine, *Le colporteur* [1761], in R. Trousson (ed.), *Romans libertins du dix-huitième siècle*, Laffont, Paris, p. 768.

² Safran, Serge, *op. cit.*, p. 27.

Bibliographie

Œuvres libertines

Anonyme, *Mémoires de Suzon* [1778], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome II, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2005.

Anonyme, *Le Petits-fils d'Hercule* [1784], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*. Tome II, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2005.

Boyer D'Argens, Jean-Baptiste, *Thérèse philosophe* [1748], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2000.

Chevrier, François-Antoine, *Le colporteur* [1761], in R. Trousson (ed.), *Romans libertins du dix-huitième siècle*, Laffont, Paris, 1993.

Diderot, Denis, *Les bijoux indiscrets* [1748], Gallimard, Coll. Folio Classiques, Paris, 2000.

Fougeret de Monbron, Louis Charles, *Margot la Ravaudeuse* [1748], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2000.

Gervaise de Latouche, Jean-Charles, *Histoire de dom B***, portier des Chartreux* [1741], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2000.

La Morlière (de), Jacques-Rochette, *Angola* [1746], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome I, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2000.

Pidansat de Mairobert, Mathieu-François, *Confessions d'une jeune fille* [1784], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome II, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2005.

Pigault-Lebrun, Charles Antoine Guillaume, *L'enfant du bordel* [1800], in P. Wald Lasowki (éd.), *Romanciers libertins au XVIII^e siècle*, Tome II, Gallimard, Coll. Pléiade, Paris, 2005.

Études

Delon, Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Hachette, Coll. Littérature, Paris, 2000.

Safran, Serge, *L'amour gourmand : libertinage gastronomique au XVIII^e siècle*, La Musardine, Paris, 2000.

Wald Lasowki, Patrick, *Dictionnaire libertin*, Gallimard, Paris, 2011.

Autres textes

Blegny (de), Nicolas, *Le bon usage du thé, du café et du chocolat pour la préservation et pour la guérison des maladies*, Estienne Michallet, Paris, 1687.

Collectif, *Dictionnaire de l'Académie française*, 3^e édition, Tome premier, Jean-Baptiste Coignard, Paris, 1740.

Collectif, *Dictionnaire de l'Académie française*, 3^e édition, Tome second, Jean-Baptiste Coignard, Paris, 1740.

Collectif, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [1751-1765], Tome VII, Sociétés typographiques, Berne et Lausanne, 1782.

Collectif, *La nouvelle maison rustique ou économie générale de tous les biens de campagne*, Tome II, Claude Prudhomme, Paris, 1721.

**LE CONCEPT DE SÉMIOLOGIE CORPORELLE ET ÉROTIQUE
DANS LOGIQUE DU SENS DE GILLES DELEUZE. APPROCHES
DELEUZIENNES D'UNE «GRAMMAIRE DES FANTASMES»
ÉMANANT DES ŒUVRES DE LEWIS CARROLL**

**CONCEPT OF CORPOREAL AND EROTICAL SEMIOTIC IN GILLES
DELEUZE'S LOGIC OF SENSE. DELEUZE'S WAY TO APPROACH A
«GRAMMAR OF PHANTASMS» IN LEWIS CARROLL'S WORK**

**EL CONCEPTO DE LA SEMIOLOGIA CORPORAL Y EROTICA EN
LOGICA DEL SENTIDO DE GILLES DELEUZE. ENFOQUE
DELEUZIANO DE UNA «GRAMATICA DE FANTASIAS» DE LAS
OBRAS DE LEWIS CARROLL**

Sophie SALIN¹

Résumé

Dans Pourparlers, Gilles Deleuze déclare avoir consacré tous ses écrits aux notions de «signe» et de «sens». La lecture des œuvres de Léopold Sacher-Masoch, Marcel Proust et Lewis Carroll qu'il propose relève d'une véritable sémiologie corporelle. Pour Deleuze, interpréter en littérature signifie déchiffrer les signes que les corps émettent.

Cet article se propose d'étudier dans un premier temps en quoi Deleuze esquisse une sémiotique corporelle ou symptomatologie assortie d'un sens nomade. Dans un second temps sera étudié comment Deleuze met à nu dans Logique du Sens une grammaire des fantasmes en appliquant la généalogie nietzschéenne et l'archéologie freudienne à l'œuvre de Lewis Carroll. Dans un dernier temps sera analysé comment un texte érotique vient se coder et se transformer dans les aventures d'Alice en un texte logique non pathologique retranscrivant les fantasmes.

Mots-clé: sémiologie littéraire, langage corporel, fantasme

Abstract

In Negotiations, Gilles Deleuze explains that whole his work deals with the keywords «sign» and «sense». The interpretation of Sacher-Masoch's, Marcel Proust's and Lewis Carroll's work he offers can be linked to a corporeal semiotic. For Deleuze, interpretation in the field of literature means decoding the signs the bodies express.

This paper will first focus on the way Deleuze studies a symptomatology or a corporeal semiotic related to a flying sense. Then it will deal with the way this semiotic turns out to be in Logic of sense a grammar of phantasms which can be analyzed thanks to Nietzsche's genealogy and Freud's archeology. The last purpose of this paper will be to

¹ sophie.salin@laposte.fr, Université de Bourgogne, France

study how it happens that an erotic text is encoded to become in Alice's adventures a logical text which is not pathologic and reflects phantasms.

Keywords: literary semiotics, corporeal language, phantasm

Resumen

En Pourparlers, Gilles Deleuze enfatiza que toda su obra está consagrada a las nociones de «signo» y «sentido». La interpretación que Deleuze propone de las obras de Sacher Masoch, Marcel Proust y Lewis Carroll revela una verdadera semiología corporal. Para Deleuze, interpretar en literatura significa decodificar los signos que los cuerpos emiten.

Este artículo trata en primer lugar como Deleuze esboza una semiótica corporal o una sintomatología combinada por un sentido nómada. En segundo lugar, explica como Deleuze desnuda en Lógica del sentido una gramática de fantasías empleando la genealogía de Nietzsche y a la arqueología de Freud a la obra de Lewis Carroll. Para finalizar, este artículo analiza como un texto erótico se codifica y transforma en las aventuras de Alicia en un texto lógico no patológico reescribiendo las fantasías.

Palabras claves: semiótica de la literatura, semiótica del cuerpo, fantasía

«Tout ce que j'ai écrit [...] constituait une théorie des signes et de l'événement». C'est en ces termes que Gilles Deleuze déclare dans *Pourparlers*¹ avoir consacré tous ses écrits aux notions de «signe» et d'«événement», synonyme à ses yeux du terme «sens». La sémiologie et son application à la littérature forment deux aspects essentiels de l'œuvre de Gilles Deleuze.

La lecture des œuvres de Léopold Sacher-Masoch, Marcel Proust et Lewis Carroll que Deleuze propose relève d'une véritable sémiologie corporelle. Pour Deleuze, interpréter en littérature signifie déchiffrer les signes ou symptômes que les corps émettent. Les œuvres de Deleuze véhiculent une sémiologie des corps qui semble elle-même être héritée des Stoïciens, de Nietzsche et de Freud. Dans *Proust et les Signes*, Deleuze écrit:

Les linguistes auraient raison s'ils savaient que le langage est toujours celui des corps. Tout symptôme est une parole, mais d'abord toutes les paroles sont des symptômes. Tout existe dans ces zones obscures où nous pénétrons comme dans des cryptes, pour y déchiffrer des hiéroglyphes et des langages secrets. L'hystérique fait parler son corps.²

La sémiotique préconisée ici suppose un examen sérieux des expressions corporelles, c'est-à-dire une symptomatologie qui semble être

¹ Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Editions de Minuit, Paris, 1990, p. 196.

² Deleuze, Gilles, *Proust et les Signes*, PUF, Paris, 1970, pp. 110-111.

placée sous le signe de Nietzsche pour qui «toute parole [est] aussi un masque». ¹ Selon Deleuze, les théoriciens des signes doivent être doués d'un talent psychanalytique pour pouvoir, à l'instar de Freud, être capables de comprendre le langage corporel des hystériques et de déchiffrer les expressions travesties de désirs inconscients en reconstruisant la rhétorique des rêves et des fantasmes.

L'objectif de cet article est de retracer les contours de la sémiologie littéraire deleuzienne en la rapportant à ses racines stoïcienne, nietzschéenne et freudienne. Si Deleuze reconnaît rétrospectivement dans *Pourparlers* que toute sa philosophie gravite autour des notions de signes et de sens, il semble puiser son inspiration dans les théories des signes développées par les Stoïciens, Nietzsche et Freud. Si Deleuze évoque la «grande identité Spinoza-Nietzsche» ² parce que ces philosophes s'interrogent sur les potentialités que recèle le corps, cet article dégage et reconstruit une autre «grande identité» – qui est sous-jacente dans *Logique du Sens* –, à savoir celle existant entre les sondeurs de la sémiotique corporelle que sont Chrysippe, Nietzsche et Freud. Cet article propose également d'étudier en quoi ces trois auteurs esquissent ainsi en filigrane une «grammaire des phantasmes» ³.

Une sémiotique corporelle originale

Une sémiotique différente de celle de Saussure

Si Deleuze emploie dans sa période structuraliste fréquemment le terme de «signifiant», son concept de signe n'en est pas moins différent de celui de la linguistique structurale saussurienne qui attribue au signifiant la signification d'«image acoustique» ⁴ ou d'empreinte psychique. Chez les auteurs structuralistes tels que Deleuze, cette notion a un ancrage plus corporel que chez Saussure et renvoie davantage à un son harmonieux, instinctif et spontané qui exprime un langage corporel, une sorte de langage originel des hommes qui aurait été perverti et sur lequel se serait greffé sous l'influence de la culture un langage conventionnel. Le terme «signifiant»

¹ Nietzsche, Friedrich, *Par delà bien et mal*, tome VII, § 289, p. 204. In: *Œuvres Complètes de Nietzsche (O.C.)*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, Gallimard, Paris, 1971.

² Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Editions de Minuit, Paris, 1990, pp. 185-186.

³ Le terme vient de Michel Foucault qui voit dans *Logique du Sens* une «grammaire des phantasmes». Cf. Foucault, Michel: *Theatrum philosophicum*, p. 954. In: *Dits et Ecrits I*, texte 80, Gallimard, Paris, 1970.

⁴ de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1972, p. 97.

fait écho non seulement à la matérialité du signe, mais apparaît aussi comme le moyen d'expression du «symptôme» ou encore de la «trace mnésique» issue du retour du refoulé freudien. De plus, il semble pouvoir être dissocié du signifié qui l'accompagnait chez Saussure. Chez les structuralistes qui voient dans le signifié un reliquat des concepts hérités de la métaphysique ou du système capitaliste, le signifié se retrouve souvent supplanté par la notion de «sens» dont la particularité est de rester fluide et de ne se fixer que ponctuellement. Selon Deleuze, le sens est «un résultat, un effet, un produit»¹ ou encore quelque chose qui se produit à la frontière des corps et des propositions linguistiques.²

Dans le droit fil du structuralisme français, Deleuze considère que le signifiant doit être relié de manière naturelle au signifié ou au sens. Il fait fi de la thèse de l'arbitrarité³ du signe pour se réappropriier les théories du signe esquissées par les Stoïciens, Nietzsche et Freud.

Les Stoïciens définissent les émissions vocales comme corporelles.⁴ D'après eux, les sons articulés peuvent être eux-mêmes dénués de signification, comme l'atteste l'exemple du signifiant vide de sens «blituri»⁵ cité par Deleuze.⁶ Les Stoïciens étudient la frontière qui sépare le langage des corps. Comme l'illustre entre autres la célèbre phrase de Chrysippe concernant un chariot censé sortir de sa bouche lorsqu'il formule cette pensée⁷, ils s'interrogent sur le mouvement qui relie les corps aux émissions vocales puis aux dicibles ou signifiés (*Lekta*). La sémiotique corporelle dont le courant structuraliste se réclame est certes initiée par les Stoïciens, mais elle trouve son prolongement dans la définition de la métaphore en tant que transposition d'une «excitation nerveuse en une image», puis en «son» que

¹ Deleuze, Gilles, *A quoi reconnaît-on le structuralisme?* In: Châtelet, François: *Histoire de la philosophie*, tome VIII, Hachette, Paris, 1973, pp. 299-335.

² Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 202.

³ Le terme d'«arbitrarité» choisi par Saussure peut prêter à confusion. Il ne signifie pas que le rapport entre «signifiant» et «signifié» puisse être établi au gré de la personne qui emploie le signifiant. Saussure utilise ce terme pour expliquer que le lien entre «signifiant» et «signifié» est fixé de manière arbitraire par l'ensemble d'une communauté linguistique qui se met ainsi d'accord sur la correspondance entre signifiant et signifié. Cf. de Saussure, Ferdinand, *Cours de Linguistique Générale*, Payot, Paris, 1972, p. 101.

⁴ Laërce, Diogène, VII, 55-56. In: Long / Sedley: *Les philosophes hellénistiques*, tome 2, Flammarion, Paris, 2001, p. 89.

⁵ Cf. Galien, *de differentia pulsuum* III 4, fragment 149, p. 45. In: von Arnim, Hans: *Stoicorum Veterum Fragmenta (SVF)*, Teubner, Stuttgart, 1964.

⁶ Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 64.

⁷ Laërce, Diogène, VII, 187. In: Long / Sedley: *Les philosophes hellénistiques*, tome 2, Flammarion, Paris, 2001, p. 158.

Nietzsche nous livre dans *Mensonge et Vérité*¹ ainsi que dans la définition du processus de condensation (*Verdichtung*) que Freud définit dans *L'Interprétation des Rêves*² comme la transcription d'excitations nerveuses ou somatiques en images qui sera suivie de sa transcription verbale lors du récit oral du rêve.

Un sens nomade

La mort de Dieu que Nietzsche annonce dans *Le Gai Savoir* remet en question l'autorité du sujet cartésien qui ne se définissait que par rapport à Dieu et au monde et incite les auteurs structuralistes à se pencher sur le mode de «constitution de l'inconscient comme langage»³ et à observer le sens comme quelque chose qui n'est plus idéal ou préalablement établi mais comme quelque chose de fluide qui se volatilise après avoir été produit sensuellement. Deleuze définit le sens comme «vapeur qui enveloppe la frontière des choses et des mots».⁴

Dans *Logique du Sens*, Deleuze explique comment une structure plus ou moins invisible ou inconsciente telle que le fantasme parvient à produire des mouvements de sens en se répétant. Comme Foucault le souligne, Deleuze esquisse dans son essai de logique une véritable «phantasmaphysique»⁵. Il puise son inspiration dans les œuvres de Nietzsche et Freud même s'il ne mentionne ces derniers que brièvement lorsqu'il leur reconnaît par exemple le mérite d'être «les découvreurs de la machine inconsciente»⁶. Nietzsche et Freud forment dans cette œuvre un intertexte⁷ parce qu'ils considèrent les forces inconscientes du Dionysiaque, de la Volonté de Puissance ou de la libido comme les déclencheurs de la production de signes et de sens. Les concepts de «simulacre» et de «fantasme» que Deleuze fait entrer en résonance portent non seulement le sceau de Nietzsche et Freud mais font aussi écho au *phantasma* stoïcien.

¹ Nietzsche, Friedrich, *O.C. I. 2, Ecrits posthumes 1870-1873, Mensonge et Vérité au sens extra-moral*, § 1, p. 280.

² Freud, Sigmund, *Œuvres Complètes IV, L'Interprétation des Rêves*, PUF, Paris, 1988, p. 557.

³ Cf. Deleuze, Gilles, *A quoi reconnaît-on le structuralisme?*, p. 317. In: François Châtelet: *Histoire de la philosophie*, tome VIII, Hachette, Paris, 1973, pp. 299-335.

⁴ Deleuze, Gilles: *Différence et Répétition*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 202.

⁵ Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum*, p. 948. In: *Dits et Ecrits I*, Texte 80, Gallimard, Paris, 1970.

⁶ Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris., 1969, p. 90.

⁷ Nous utilisons le terme d'intertexte au sens où l'entend Roland Barthes.

Une véritable «phantasmaphysique»

Dans *Logique du Sens*, Deleuze oppose à la métaphysique platonicienne «idéomaniacque»¹ une métaphysique des phantasmes qui trouve sa source chez les Stoïciens qui s'attachent à distinguer entre «phantasma» et «phantasia».² Contrairement à la *phantasia*, le phantasme stoïcien est un simulacre, une chimère, une construction de l'esprit telle qu'un centaure, mélange hybride entre cheval et homme. Sénèque écrit à ce sujet:

Dans la nature», disent-ils [certains Stoïciens], «il y a des choses qui sont, des choses qui ne sont pas. Or, la nature embrasse les choses qui ne sont pas: visions de l'esprit comme les Centaures, les Géants, produits de faux concepts, affectant déjà forme d'image, et cependant dépourvus de substance.»³

Sénèque souligne ici que les Stoïciens prennent en considération des choses qui n'existent pas tels que les centaures ou les géants qui ont une image correspondante même s'ils sont dénués de substance. Ce sont ce genre d'êtres hybrides que Deleuze désire voir remonter à la surface en remettant à l'honneur le discours des Stoïciens occulté par le discours platonicien qui opère une distinction entre des «idées» forgées par un démiurge, des «copies» effectuées par des artisans qui convertissent ces idées en produits matériels et des «simulacres», images infidèles issues de la reproduction de ces produits par des peintres ou autres imitateurs.⁴

Nietzsche et Deleuze semblent critiquer de concert cette distinction entre copie et simulacre⁵ qui relègue les simulacres à un rang subalterne par rapport aux copies. Deleuze cite l'exemple du dialogue *Parménide*⁶ au cours duquel Socrate nie qu'il puisse y avoir une idée du cheveu ou de la crasse.⁷ Selon Deleuze, Nietzsche considère le simulacre comme une machine dionysiaque censée remplacer le modèle platonicien et nous permettre de nous frayer un accès aux Grecs et à leurs expériences érotiques ainsi qu'à

¹ Nietzsche, Friedrich, *O.C. V, Le Gai Savoir*, V, § 357, p. 258.

² Aetius, *Placita* IV, 12. In: Hülser, Karlheinz (éd.): *Die Fragmente zur Dialektik der Stoiker*, Pseudo-Plutarque: *Placita philosophorum*, 900 F, 4-6, Frommann Holzboog, Constance, 1987.

³ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, tome II, Les Belles Lettres, Paris, 1993, Livre VI, 58, 15, p. 75.

⁴ Platon, *Politeia*, X, 596b-f.

⁵ Platon, *Sophistes*, 234c.

⁶ Platon, *Parménides*, 130c-d.

⁷ Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris., 1969, p. 17.

des phantasmes qui ne soient pas désincarnés mais corporels¹. Avant de se pencher sur la psychologie des profondeurs², il lui faut à l'image des Grecs «s'arrêter à la surface, au pli, à l'épiderme; l'adoration de l'apparence, la croyance aux formes, aux sons, aux paroles»³. Aux signifiés métaphysiques platoniciens, Nietzsche oppose les simulacres (*Trugbilder*) qui sont produits par le monde intérieur de la Volonté de Puissance.⁴ Ces simulacres sont par exemple les satyres ou centaures qui furent chassés par la métaphysique socrato-platonicienne de la scène tragique, espace sur lequel les forces érotiques et orgiastiques du Dionysien trouvaient une forme harmonieuse en s'incarnant dans le principe individuel de l'Apollinien avant que le principe socratique vienne refouler les forces érotiques.

Force est de constater que le phantasme stoïcien et le simulacre nietzschéen se rapprochent à bien des égards du concept de fantasme freudien tel que Laplanche et Pontalis le définissent:

*Scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs, l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient.*⁵

Le fantasme apparaît comme un scénario fictif qui se nourrit de rêves diurnes. Lorsqu'il n'est pas satisfait, il se transforme en symptôme et devient alors visible lors du «retour du refoulé».⁶ Le terme deleuzien de «phantasme» réunit les caractéristiques du phantasme stoïcien, du simulacre nietzschéen et du fantasme freudien.

Tel un généalogiste nietzschéen, Deleuze cherche à débusquer des filiations inattendues telles que celles qui unissent Nietzsche, Freud et le Stoïcien Chrysippe. Il s'emploie à faire remonter le discours enfoui des Stoïciens à la surface en opérant une synthèse entre généalogie nietzschéenne et archéologie freudienne.

¹ Nietzsche, Friedrich, *O.C. IX, Fragments Posthumes*, Été 1882-printemps 1884, 9[29], p. 366.

² Cf. Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, p. 154.

³ Nietzsche, Friedrich, *O.C. V, Le Gai Savoir*, Préface, § 4, p. 27.

⁴ Dans *Crépuscule des Idoles*, Nietzsche écrit: «Le monde intérieur est plein de simulacres et de feux follets.» Nous traduisons. Cf. original: Nietzsche, Friedrich, *Götzendämmerung*, Volume 6, p. 91. In: *Sämtliche Werke (SW)* en 15 volumes, édité par Giorgi Colli etazzino Montinari, de Gruyer, Munich, 1964.

⁵ Laplanche / Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, Paris, 1967, p. 152.

⁶ Freud, Sigmund, *O.C. XV, Au-delà du Principe de Plaisir*, p. 288.

Généalogie nietzschéenne et archéologie freudienne

Généalogie nietzschéenne

A l'instar de Nietzsche qui démasque la morale comme «langage figuré des affects»¹, Deleuze se dote de la «patience du généalogiste»² pour décrire dans *Logique du Sens* comment les affects tissent la toile d'un discours soi-disant rationnel. Il se réfère ainsi implicitement au philosophe Nietzsche selon lequel la conscience est «le commentaire plus ou moins fantaisiste d'un texte inconnu, peut-être inconnaissable et seulement ressenti»³, d'un «texte primitif de l'homme naturel»⁴.

Se mettant sur les traces du «fouilleur des bas-fonds»⁵ de la *Généalogie*, Deleuze emprunte des labyrinthes sinueux afin d'explorer les passages secrets souterrains et s'essaie ainsi à une archéologie placée sous le signe non seulement de Nietzsche mais aussi de Freud.

Archéologie freudienne

Dans la *Note sur le bloc-notes magique*⁶, Freud arpente les surfaces en distinguant entre trois couches, à savoir celles de la conscience, de l'inconscient et d'un niveau intermédiaire servant d'interface entre les deux. En invoquant l'image du bloc-notes, Freud esquisse une archéologie des couches psychiques à la surface desquelles des fantasmes peuvent s'imprimer sous forme de traces ou symptômes.

Contrairement à Freud qui effectue un parallèle entre l'idée d'un plaisir lié à la répétition⁷ et les instincts de mort, Deleuze ne considère pas que les traces laissées par le «retour du refoulé» doivent être de nature pathologique. Il associe ce retour davantage à une «compulsion de répétition du plaisir» qu'à une compulsion de répétition morbide.

Selon Deleuze, Nietzsche et Freud guettent et examinent à la loupe les «réminiscences» du texte érotique pour les analyser comme des symptômes ou «traces mnésiques» qui subsistent lors du «retour du

¹ Nietzsche, Friedrich, *O. C.* 8, *Crépuscule des Idoles*, p. 97.

² Cf. Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum*, p. 955. In: *Dits et Ecrits I*, texte 80, Gallimard, Paris, 1970.

³ Cf. Nietzsche, Friedrich, *O.C.* IV, *Aurore*, § 119, p. 101.

⁴ Nietzsche, Friedrich, *O.C.* VII, *Par delà bien et mal*, § 230, p. 150.

⁵ L'expression vient de Michel Foucault. Cf. Foucault, Michel, *Nietzsche, Freud, Marx*. In: *Dits et Ecrits I*, texte 46, Gallimard, Paris, 1970, p. 596.

⁶ Freud, Sigmund, *Note sur le bloc-notes magique*, pp. 121-122. In: *Idées, résultats, problèmes*, Payot, Paris, 1985.

⁷ Cf. Freud, Sigmund, *O.C.* XV, *Au-delà du Principe de Plaisir*, pp. 284-288.

refoulé», retour qui apparaît dans *Différence et Répétition* comme l'équivalent freudien de l'éternel Retour nietzschéen. Afin de retrouver le texte pulsionnel primitif, ils utilisent la généalogie et l'archéologie, outils dont Deleuze se sert à son tour pour analyser les œuvres de Lewis Carroll.

Généalogie et archéologie au Pays des Merveilles

Dans *Alice au Pays des Merveilles*, la protagoniste évolue en effectuant des mouvements de glissement horizontaux et verticaux.¹ Dans *De l'autre Côté du Miroir*, elle glisse d'une surface à l'autre. Alice doit explorer la surface de sa conscience avant de se plonger dans les profondeurs de son inconscient et de son corps. Elle doit faire remonter à la surface de la peau le texte dionysiaque ou érotique pour que le texte originel et pulsionnel puisse se transcrire en texte «fantasmatique»².

Au début du livre *De l'autre Côté du Miroir*, Alice se retrouve au seuil du miroir et aimerait voir ce qui se trouve derrière.³ A sa grande surprise, son vœu est exaucé et le miroir devient perméable. Dès lors, Alice va pouvoir sonder cette surface à double face reliant d'un côté le système Perception-conscience et le côté inconscient. Elle étudie d'abord les symptômes qui se forment à la surface de son corps. En proie à un délire schizophrénique, Alice observe les aspérités de sa peau⁴ comme des petits trous. La surface de sa peau n'est alors plus hermétique mais perméable.

Le voyage qu'entreprend Alice au pays des miroirs va lui permettre de découvrir un langage corporel. A l'instar d'un spéléologue, Alice essaie de faire remonter à la surface les fantômes ou simulacres mis au ban de la cité platonicienne au nom de la morale.⁵ Elle doit dans un premier temps passer de la surface de la conscience à la surface symptomale pour se plonger finalement dans la profondeur de l'inconscient. Dans un deuxième temps, elle doit libérer les fantômes situés au niveau du texte pulsionnel et les faire remonter à la surface du corps. Alice doit donc atteindre une seconde fois la surface de la peau où étaient inscrits auparavant les symptômes pour que le texte dionysiaque ou érotique se double en un texte fantasmatique. A l'instar d'un généalogiste nietzschéen, Alice analyse comment les pulsions peuvent se manifester à travers le jeu des signes.

¹ Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 19.

² L'expression vient de Roland Barthes. Cf. Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, p. 1084 sq. In: *Œuvres complètes*, tome 2, Seuil, Paris, 1994.

³ Carroll, Lewis, *Œuvres*, Pléiade, Paris, 1990, *De l'autre Côté du Miroir, La Maison du Miroir*, pp. 262-263.

⁴ Deleuze, Gilles: *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 106.

⁵ Idem., p. 131.

Tel un philosophe-médecin¹, Alice doit observer l'état des corps pour comprendre l'intrication qui existe entre la surface de la conscience et la profondeur de l'inconscient. Comme Nietzsche, Alice étudie la sémiologie qui émane naturellement des forces inconscientes du Dionysien et de la libido. A partir de la deuxième moitié du livre *Alice au Pays des Merveilles* et dans *De l'autre côté du Miroir*, les simulacres ou fantasmes, qui sont l'expression travestie de désirs et l'envers des symptômes, remontent à la surface pour pouvoir déclencher une production de signes et d'images reflétant les états corporels.

Codage du texte érotique à travers les aventures d'Alice

Une affaire de transcription de fantasmes

Dans *Logique du Sens*, Deleuze nous livre la recette de l'écriture qui consiste à déceler les structures invisibles telles que les simulacres et les fantasmes. Les simulacres produits par le Dionysien et la Volonté de Puissance doivent être articulés verbalement en s'incorporant dans l'Apollinien ou le Moi corporel freudien. Dans *Différence et Répétition*, Deleuze écrit: «Bref, il s'agit de faire couler un peu de sang de Dionysos dans les veines organiques d'Apollon.»²

Deleuze espère ainsi voir réapparaître dans le texte littéraire les «reflets apolliniens du fond dionysiaque»³ évoqués par Nietzsche, ce qui n'est pas sans anticiper la formulation extraite de Freud selon laquelle «là où était du ça, du moi doit advenir.»⁴ Selon Deleuze, Freud estime que le Moi doit s'affirmer face au surmoi et laisser transparaître une énergie libidinale. Le texte formé par les signifiés de la métaphysique doit disparaître pour que les forces érotiques soient libérées, prendre une forme intelligible dans l'Apollinien ou le Moi freudien dans sa forme saine et produire du sens.

Au déchiffrement du message de l'inconscient rendu possible par les méthodes de la généalogie et de l'archéologie doit succéder un codage du texte inconscient. Ce sont le principe dionysiaque, la Volonté de Puissance et la libido qui doivent déterminer le jeu des signes qui se différencient et interagissent sans refoulement dans le texte littéraire. Le texte pulsionnel

¹ Cf. lettre à Carl Gersdorff, Gersau, 24 février 1873, p. 5. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke et Briefe*, C. H. Beck, Munich 1933, lettre III, N° 719.

² Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 338.

³ Nietzsche, Friedrich, O.C. I. 1, *La Naissance de la Tragédie*, Fragments Posthumes, 8 [41], p. 337.

⁴ Freud, Sigmund, O.C. XIX, *Nouvelle Suite des leçons d'introduction à la psychanalyse*, pp. 162-163.

doit servir de modèle à la constitution d'un texte métaphorique dont les prototypes sont selon Deleuze les œuvres de Lewis Carroll qui recèlent une «cryptologie de l'inconscient»¹ portant à la fois la griffe du Stoïcien Chrysippe, de Nietzsche et de Freud.

Etude du poème Jabberwocky

Lors de son voyage à travers le miroir et au pays des merveilles, Alice rencontre de nombreux animaux fantastiques et hybrides. Tel un chat de Chester, le chat sourit d'une oreille à l'autre. L'expression (figurée) anglaise «*to grin like a Cheshire-Cat*»² qui retranscrit la gestuelle du corps du chat semble alors s'effectuer au sens propre. Les mimiques du chat rappellent celles de la patiente de Freud du nom de Frau Cecilie qui souffre de ne pas pouvoir avaler (au sens propre du terme) en redonnant ainsi à ses innervations un «sens verbal primitif»³ dans la mesure où ses troubles viennent du fait qu'elle n'ait pas réussi à «avalier» (au sens figuré) une remarque désobligeante.

Au cours de son voyage, Alice rencontre également Heumpty Deumpty, mi-homme, mi-œuf, qui parle au sens littéral. Tel Chrysippe qui émet l'idée qu'un chariot pourrait sortir de sa bouche s'il formulait cette idée sous forme de proposition, ce personnage hybride étudie le langage des pulsions en explorant la frontière qui sépare les corps et les mots. En «maître stoïcien»⁴, il analyse dans le poème *Jaseroque (Jabberwocky)* un grand nombre de néologismes évoquant des animaux fantastiques qui, à l'image des centaures, furent évincés par Platon. On pourrait ici citer aussi *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll où le terme «Snark» apparaît comme la condensation des termes anglais «*shark*» (requin) et «*snake*» (serpent). Un être hybride à moitié requin et à moitié serpent se trouve ainsi conjuré.⁵

Comme «Autodidasker» et «Famillionär»⁶, le terme «Snark» est d'après la terminologie freudienne un «mot-valise», à savoir un mot qui comprend un sens condensé et déclenche un effet humoristique par le biais d'une distorsion. Heumpty Deumpty appelle ces mots-valises «portmanteau

¹ Nous renvoyons ici à notre étude sur le sujet. Cf. Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewußten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Königshausen & Neumann, Wurtzbourg, 2008.

² Carroll, Lewis, *Œuvres, Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles, Cochon et Poivre*, Pléiade, Paris, 1990, p. 140.

³ Cf. Freud / Breuer, *Études sur l'Hystérie*, PUF, Paris, 2005, p. 145.

⁴ Deleuze, Gilles: *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 166.

⁵ Idem., p. 60

⁶ Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Payot, Saint-Amand, 1981, p. 29; p.46 et O.C. IV, *L'interprétation des Rêves*, p. 342.

words» et les définit de la manière suivante: «C'est comme une valise [...]. Il y a trois significations contenues dans un seul mot».¹ Heumpty Deumpty semble suivre les traces de ses ancêtres spirituels stoïciens qui étaient également connus pour leurs recherches étymologiques² et leurs études de mélanges (*kràsis*) entre deux corps tels que celui du vin et de l'eau de mer, mélange qui n'altère les qualités d'aucun de ses composants³. Comme les Stoïciens, il pense que les noms ne sont pas le produit de conventions mais reflètent l'apparence, la forme de la personne portant ce nom. Il dit à Alice: «Mon nom, à moi, signifie cette forme qui est la mienne et qui est, du reste, une très belle forme».⁴ De plus, Heumpty Deumpty semble faire sienne la thèse nietzschéenne selon laquelle «ce sont les puissants qui ont donné au nom des choses force de loi»⁵ en créant des catégories abstraites métaphysiques. Il dit:

Lorsque moi j'emploie un mot [...], il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie... ni plus, ni moins. [...] La question est de savoir qui sera le maître...⁶

Heumpty Deumpty se fait l'avocat de la parole individuelle face à une langue conventionnelle à laquelle Alice s'obstine à se référer, comme l'atteste la réplique suivante: «La question [...] est de savoir si vous avez le pouvoir de faire que les mots signifient autre chose que ce qu'ils veulent dire.»

Dans le droit fil du courant structuraliste, il prend ainsi le contrepied de la position d'Alice qui reste campée sur sa position en défendant l'arbitrarité du signe. Contrairement aux «puissants» et aux philosophes

¹ Carroll, Lewis, *De l'autre Côté du Miroir, Heumpty Deumpty*, Pléiade, Paris, 1990, p. 318.

² L'une des plus connues est celle où il explique que le verbe «didasko» (j'enseigne) vient d'un mélange entre deux mots entrés en collision. Cf. *Etymologicum Magnum s.v. didasko*, p. 272, 18. In: von Arnim, Hans, *Stoicorum Veterum Fragmenta (SVF)*, Teubner, Stuttgart, 1964, tome 2, fragment 160, 47, 17.

³ Laertius, Diogenes, VII, 151. In: *SVF*, tome 2, fragment 479.

⁴ Carroll, Lewis, *De l'autre Côté du Miroir, Heumpty Deumpty*, Pléiade, Paris, 1990, p. 312.

⁵ Nietzsche, Friedrich, *O.C. XII, Fragments posthumes*, été 1886-printemps 1887, 6[11], p. 236.

⁶ Carroll, Lewis, *De l'autre Côté du Miroir, Heumpty Deumpty*, Pléiade, Paris, 1990, pp. 316sq.

abstrait, il n'a pas la prétention d'être le maître du signifié, mais apparaît comme le «maître du signifiant»¹.

A l'instar de Nietzsche et Freud, Heumpty Deumpty étudie le phénomène de condensation ou de cryptage d'un texte dionysiaque, inconscient² en un texte intelligible, apollinien. Une fois la censure de la métaphysique levée, les signifiants sont libres de constituer un texte métaphorique et humoristique dont le codage se produit conformément aux principes de constitution des métaphores et de condensation développés dans *Mensonge et Vérité* de Nietzsche et *Le Mot d'esprit* de Freud.

Selon Freud, le mot d'esprit résulte d'un phénomène de condensation et permet de sortir du carcan des conventions linguistiques. Il offre certes la possibilité de lever la barrière de la conscience en laissant libre cours à l'inconscient, mais il cache aussi une certaine agressivité du locuteur³ et ne permet pas de déjouer la censure du surmoi. C'est pourquoi Deleuze préférera l'humour au mot d'esprit et à l'ironie socratique⁴, forme de condescendance qui consistait à témoigner compassion et respect à l'égard de l'interlocuteur tout en feignant ne pas croire posséder la vérité. Dans les aventures d'Alice, il semble que l'humour soit prépondérant. Alice semble se retrouver sur un pied d'égalité avec les personnages qu'elle rencontre comme le Chat de Chester qui fait preuve d'une «complaisance provisoire à l'égard de la libération des pulsions sexuelles»⁵ et lui permet de laisser libre cours à ses fantasmes par le biais de l'humour qui induit une levée ponctuelle de la censure du surmoi.

Conclusion

Dans sa phase structuraliste, Deleuze esquisse une sémiologie qui se place sous le signe de Chrysispe, Nietzsche et Freud. Dans *Logique du Sens*, il décrit une véritable cryptologie de l'inconscient stoïco-nietzschéo-freudienne dont il se sert pour analyser les œuvres de Lewis Carroll. D'après Deleuze, le texte littéraire doit refléter les pulsions du corps en transcrivant les métaphores de la vie et de la sexualité. Les forces inconscientes doivent

¹ Lacan, Jacques, *Ecrits I, Fonction et champ de la parole et du langage*, Seuil, Paris, 1966, p. 174.

² Roland Barthes et Julia Kristeva appelleront ce texte érotique «géno-texte» par opposition à un texte logique qu'ils nommeront «phéno-texte». Cf. Barthes, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Seuil, Paris, 1973, p. 75 et Kristeva, Julia, *La Révolution du Langage poétique*, Seuil, Paris 1974, pp. 83-86.

³ Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Payot, Saint-Amand, 1981, Appendice, pp. 401-402.

⁴ Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969, p. 159 sq.

⁵ Idem., p. 274.

pouvoir émettre des simulacres ou fantasmes qui se codent – dans un mouvement assimilable à une «compulsion de répétition du plaisir» – en un texte «fantasmatique» à caractère non pathogène. Le texte qui en résulte est issu d'un mélange entre l'Apollinien et le Dionysien dont les homologues freudiens sont, selon Deleuze, le Moi dans sa forme saine et le ça.

Bibliographie

- von Arnim, Hans, *Stoicorum Veterum Fragmenta (SVF)*, Teubner, Stuttgart, 1964.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Seuil, Paris, 1973.
- Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*. In: *Œuvres complètes*, tome 2, Seuil, Paris, 1994.
- Barthes, Roland, *Le Plaisir du Texte*, Seuil, Paris, 1973.
- Carroll, Lewis, *Œuvres*, Pléiade, Paris, 1990.
- Deleuze, Gilles, *Logique du Sens*, Editions de Minuit, Paris, 1969.
- Deleuze, Gilles, *Proust et les Signes*, PUF, Paris, 1970.
- Deleuze, Gilles, *A quoi reconnaît-on le structuralisme?* In: Châtelet, François: *Histoire de la philosophie*, tome VIII, Hachette, Paris, 1973, pp. 299-335.
- Deleuze, Gilles, *Pourparlers*, Editions de Minuit, Paris, 1990.
- Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum*. In: *Dits et Ecrits I*, texte 80, Gallimard, Paris, 1970.
- Foucault, Michel, *Nietzsche, Freud, Marx*. In: *Dits et Ecrits I*, texte 46, Gallimard, Paris, 1970.
- Freud / Breuer, *Etudes sur l'Hystérie*, PUF, Paris, 2005.
- Freud, Sigmund, *Œuvres Complètes* éditées par Jean Laplanche, PUF, Paris, 1988.
- Freud, Sigmund, *Idées, résultats, problèmes, Note sur le bloc-notes magique*, Payot, Paris, 1985.
- Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, traduit par M. Bonaparte et M. Nathan, Payot, Saint-Amand, 1981.
- Kristeva, Julia, *La Révolution du Langage poétique*, Seuil, Paris 1974.
- Long / Sedley, *Les philosophes hellénistiques*, Flammarion, Paris, 2009.
- Laplanche / Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, PUF, Paris, 1967.
- Lacan, Jacques, *Ecrits I, Fonction et champ de la parole et du langage*, Seuil, Paris, 1966.
- Nietzsche, Friedrich, *Œuvres Complètes (O.C.)*, textes et variantes établis par G. Colli et M. Montinari, Gallimard, Paris, 1971.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke (SW)* en 15 volumes, édité par G. Colli et M. Montinari, de Gruyter, Munich, 1964.
- Nietzsche, Friedrich, *Lettre à Carl Gersdorff*, Gersau, 24 février 1873. In: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke et Briefe*, C. H. Beck, Munich, 1933.
- Platon, *Opera*, édité par J. Burnet, Oxford 1900-1907.
- Pseudo-Plutarque, *Placita philosophorum*. In: Hülser, Karlheinz: *Die Fragmente zur Dialektik der Stoiker*, Frommann Holzboog, Constance, 1987.
- Salin, Sophie, *Kryptologie des Unbewußten. Nietzsche, Freud und Deleuze im Wunderland*, Königshausen & Neumann, Wurtzbourg, 2008.
- de Saussure, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1972.
- Sénèque, *Lettres à Lucilius*, texte établi par F. Préchac et traduit par H. Noblot, tome II, Les Belles Lettres, Paris, 1993.

**ÉROTISME ET SECRET DANS LA POÉSIE DE GUILLAUME
APOLLINAIRE**

EROTICISM AND SECRET WITHIN APOLLINAIRE'S POETRY

**EROTISMO Y SECRETO EN LA POESÍA DE GUILLAUME
APOLLINAIRE**

Răzvan VENTURA¹

Résumé

Associée à une esthétique de la surprise, la poésie de Guillaume Apollinaire cultive un érotisme discret, appuyé sur l'ouverture envers l'autre alternant avec le secret de l'apparence. Le crédo philosophique du poète est platonicien – Apollinaire s'évertuant à déchiffrer dans le monde les signes qui l'assurent du fait qu'il n'est pas seul et essayant de dissimuler l'intelligibilité du monde derrière une sensualité assumée surtout d'un point de vue intellectuel. Le poète français cultive deux stratégies fondamentales afin de dissimuler le secret, souvent complémentaires : ou bien il récrée, par l'intermédiaire du plaisir des sens, l'univers habilement caché, ou il multiplie les barrières perceptives que le lecteur doit dépasser. Pour dérouter le lecteur, Apollinaire utilise le plus souvent une stratégie de la superposition des signes de l'univers, écartant tout indice de causalité. De cette manière, le temps est aboli et Apollinaire instaure une nouvelle croyance, selon laquelle le monde n'est plus narratif, mais pictural.

Mots-clés : secret, perception, signe

Summary

Associated with an aesthetic of surprise, Guillaume Apollinaire's poetry cultivates a discreet eroticism, leaning on openness to the other, alternating with the secret of the appearance. The philosophical credo of the poet is Platonic - Apollinaire endeavoring to decipher within the world the signs that banish his fear of loneliness and trying to hide the intelligibility of the world behind a sensuality that he assumes especially from an intellectual point of view. The French poet cultivates two basic strategies - often complementary - in order to dissimulate the secret: he either recreates, through the pleasure of senses, the skillfully hidden universe, or he increases the perceptual barriers that the reader must overcome. In order to confuse the reader, Apollinaire most often uses a strategy consisting in the superposition of the universe signs, eliminating any clue of causality. In this way, time is abolished and Apollinaire introduces a new belief indicating that the world is no longer narrative but pictorial.

Keywords: secret, perception, sign

¹ razvanventura@gmail.com, chercheur indépendant, Roumanie.

Resumen

Asociada a una estética de la sorpresa, la poesía de Guillaume Apollinaire cultiva un erotismo discreto, apoyado en la apertura al otro, alternando con el secreto de la apariencia. El credo filosófico del poeta es platónico - Apollinaire tratando de descifrar en el mundo los signos que aseguran el hecho de que no está solo y tratando de ocultar la inteligibilidad del mundo detrás de una sensualidad asumida sobre todo desde un punto de vista intelectual. El poeta francés cultiva dos estrategias fundamentales con el fin de ocultar el secreto, a menudo complementarias: o se recrea, a través del placer de los sentidos, el universo hábilmente disimulado, o aumenta las barreras perceptibles que el lector debe superar. Para confundir al lector, Apollinaire utiliza lo más a menudo una estrategia de la superposición de las señales del universo, separando cualquier índice causal. De esta manera, el tiempo se suprime y Apollinaire introduce una nueva creencia de que el mundo ya no es narrativo, sino pictórico.

Palabras clave: secreto, percepción, señal

Introduction

La poésie de Guillaume Apollinaire a été dès le début le sujet d'une suprême mise en valeur du visuel et surtout de la matière. Bien sûr, la matière suppose avant tout une perception directe, y compris par le toucher, elle attire et repousse en même temps, elle peut être sujet de sympathie, mais aussi d'agression. Il est donc difficile de manifester son indifférence par rapport à la matière touchée ou même lorsque l'on assiste au contact entre deux structures de matière. Confrontée à la matière, l'écriture même contribue à une élévation du principe corporel, immédiat. Apollinaire convertit d'une manière naturelle la contemplation en geste et de ce point de vue le gaspillage d'énergie dans son œuvre est immense. Pourtant, le visuel et la soif du concret, une certaine avidité de la matière trouvent leur contrepoids dans une perception discrète et tendre de la matière amoureuse. Mais, en même temps, le poète français garde une certaine position de distanciation ; tout acte critique est une fonction du regard prioritairement ; Apollinaire s'attarde donc parfois auprès de l'objet de son regard lorsqu'il soupçonne la présence d'un secret, de quelque chose qui ne se dévoile pas aux regards innocents.

Guillaume Apollinaire et l'esthétique de la surprise

La poésie d'Apollinaire constitue surtout une réaction à l'esthétique romantique et à une manière spécifique d'envisager le corps humain, à travers une métaphysique du corporel. Le poète ne se contente plus de transposer dans sa création l'imagination, l'originalité et la sensibilité qui lui

permettent de déchiffrer les voix de la nature et le charme du corps humain, son regard même n'est plus direct, mais *oblique*, doublement soumis au charme immédiat et à une certaine volonté de s'y détacher. Naturellement, l'énigme et l'obscurité sont des caractéristiques de la lyrique du XX-ème siècle, élevée par Hugo Friedrich au rang de principe esthétique prédominant¹. Fin connaisseur de la tradition poétique, esprit visuel s'attachant auprès de tout élément ouvert à sa perception qui puisse enrichir son réservoir lyrique, Apollinaire postule dès le début que « La surprise est le plus grand ressort nouveau » (*L'esprit nouveau et les poètes*). Mais que pourrait représenter cette attention accordée à la surprise dans la poétique apollinaire ? Premièrement, le poète ne va pas à la recherche du réel, mais c'est plutôt celui-ci qui surgit, en se laissant découvrir graduellement, la découverte poétique suivant ainsi les traces de celle scientifique. Apollinaire procède souvent à une accumulation de détails, il aspire de tout son être à la réalité, laquelle s'impose à son esprit surtout par une matérialité agressive et directe. Mais quand c'est la conscience amoureuse et érotique du poète qui entre en jeu, Apollinaire se laisse gouverner par un sens discret du réel, cultivant surtout un épicurisme intellectuel.

Confronté au réel, en tant que créateur, mais aussi en tant que critique, que constructeur d'un paradigme à même d'analyser la réalité, Apollinaire privilégie *la vue*, car le regard artistique suppose avant tout la perspective, l'éloignement et le rapprochement, le changement de point de vue. La vue est aussi le sens qui, se trouvant le plus à la portée de tous, est sujet à la tromperie de la perspective ; voilà pourquoi Apollinaire laisse son âme proie à *La Force du miroir (Il y a)*². Le poème est un art poétique du *mimesis*, qu'on pourrait diviser aisément. Les premières trois strophes nous dévoilent le rapport du poète au réel et, surtout, la révélation que le monde réel est sujet au dédoublement et donc à l'interprétation, parce qu'il permet tout le temps le choix. Grâce à la révélation indirecte que lui permet le miroir, le poète amoureux semble avoir accès justement au monde secret de sa bien-aimée, car l'image de Linda reflétée dans la glace pourrait s'avérer être celle réelle ; le secret de la femme se trouve ainsi dissimulé dans son image amendée par la surface plane qu'elle a devant et sa révélation impose à l'homme amoureux la nécessité du choix. En amour, aimons-nous vraiment un être ou bien un reflet quelconque d'une essence humaine –

¹ Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1956, trad. roum. Dieter Fuhrmann, Univers, Bucarest, 1998, p. 175.

² Intéressant est que le poème avait paru initialement dans la *Revue Franco-Wallonne* sous le titre *La Farce du Miroir*.

voilà la question que se pose Apollinaire, ce grand mystificateur de la réalité qui n'hésite pas à proclamer son penchant pour le « spécieux reflet », capable de simuler l'image de la femme, en la présentant « presque fabuleuse ». Mais, si la première moitié pose le problème psychologique du dédoublement de la femme dans le miroir, Apollinaire déplace l'accent dans la seconde partie vers le volet esthétique, le seul qui puisse permettre de s'évader devant la mort. Le miroir est en fait un « alibi » cultivé par Apollinaire pour expliquer la non-intelligibilité du monde et sa capacité de se perpétuer dans un nombre indéfini de formes (la femme est « double au moins, grâce à la glace ») ; de plus, le miroir accoutume l'esprit du poète à la disparition de l'image de celle qu'il aime, donc, d'une manière paradoxale – étant un outil du visuel, il l'habitue à ne pas se fier à ses propres sens et le provoque à un perpétuel essai de déchiffrer quelque chose au-delà de l'apparence à laquelle il a tout de suite accès. Paradoxalement, le miroir n'agrandit donc pas le plaisir de la vue, il apporte plutôt le sentiment de la mort, il anticipe la disparition, multipliée dans d'innombrables fuites de la femme devant le miroir, il révèle la vanité du corps tout en dévoilant ses charmes. En s'offrant aux regards admiratifs de l'amoureux, l'image du miroir rend compte donc de sa fragilité, elle habitue celui qui l'admire à une fuite prochaine de ce monde et à une incomplétude corporelle. Il y a, sans doute, une contradiction entre l'amour intelligible du poète, conscient du fait que par l'intermédiaire du miroir le corporel est amené à se contenter d'une image, et la soif de concret, de sensible qui ressent une certaine frustration en s'apercevant que cet amour suit les traces d'un moi impersonnel. L'incomplétude corporelle engendre une incomplétude morale ; c'est dans ce mirage apporté par une image que l'esprit du poète trouve une justification de son indécision, car la vanité de ce qui se présente aux sens ne saurait être conciliée avec le mirage de l'amour éternel. De cette manière, la sensibilité de l'immédiat serait la solution pour vaincre la tromperie de ce qui se présente aux sens et pour préserver au moins une illusion de la durabilité du sentiment.

Le crédo platonicien d'Apollinaire

Dans une seconde phase, le poète s'avère capable même de déchiffrer les traces de son amour au sein de l'univers immédiat, palpable. Pour Apollinaire, la réalité suit les traces des archétypes forgés par tel sentiment qu'il perçoit en première instance en absolue intelligibilité. Apollinaire part toujours de la perception des plus élémentaires faits de la réalité, en essayant d'y déchiffrer une essence, mais il préfère une certaine

ambiguïté quant à sa relation avec cet essentiel : s'agit-il d'une essence qui daigne livrer ses secrets au poète ou bien c'est ce dernier qui y puise pour agrandir le charme poétique du monde ? Aussi, les deux amoureux sont-ils à même de déchiffrer leurs songes perdus dans les signes que laisse par endroits la nature apparemment indifférente (« Dans le ciel les nuages/Figurent ton image/Le mistral en passant/Emporte mes paroles/Tu en perçois le sens », *Poèmes à Lou*, VIII), mais une lucidité purement intellectuelle reste active : la distance est toujours présente et porteuse de sens et la communication amoureuse se résout dans une communion spirituelle, mais *exempte de paroles*. La naïveté de la perception immédiate de l'image de la bien-aimée dans la nature pourrait avoir à l'origine aussi l'esprit mystificateur d'Apollinaire, mais souvent pour le poète français la sensibilité de cette perception l'emporte sur le regard intelligible. Alors, le platonisme d'Apollinaire se trouve inversé : ce ne sont pas les idées purement intelligibles qui représentent les archétypes de la réalité, mais plutôt le plaisir des sens parvient à être un instrument destiné à maîtriser l'univers, car l'intellect laisse volontiers la place à la confusion du sensible, qui réunit les âmes, tout en préservant le contrôle du territoire du rêve : c'est ainsi que le poète est toujours conscient du fait que « mes songes te ressemblent » . Il y a donc une limite qu'on impose aux sens, qui se veulent déchaînés, mais ne parviennent pas à s'emparer totalement du réel. Voilà pourquoi, dans une poésie parsemée surtout d'images banales (le vent mène avec lui les paroles du poète, les nuages reconstituent l'image de la femme aimée), le poète est amené à penser « au goût de ta chair » en épiant quelqu'un qui savoure une glace blanche – mais, encore une fois, par *la perception indirecte*, car le sens de la vue du poète est peuplé par un monde intelligible de l'amour. Ce n'est donc pas par hasard que l'image de la femme aimée est médiée par la photo représentant tout un univers pour le poète. Celui-ci se permet ainsi le luxe de restreindre l'univers à une lecture qui se dévoile seulement à ses yeux, à un secret que lui seul comprend : la photo de la femme lui révèle l'univers entier, l'érotisme de sa chevelure ravive la vie, restitue au poète son sentiment unique du temps, tel qu'il le ressent - « l'avenir et mon éternité ». Cette fois, la perception est même doublement indirecte, parce qu'Apollinaire préfère l'artificiel d'un domaine à volet artistique insuffisamment développé, tel la photographie. De plus, la perception indirecte dissimule une des clés de la poésie apollinairienne, puisque tout essai de déchiffrer selon une clé unique ses intentions serait voué à l'échec.

Stratégies d'Apollinaire

Pourtant, la perception indirecte est un instrument insuffisant lorsqu'il s'agit de forger une nouvelle réalité érotique et la nature active d'Apollinaire semble avoir ressenti son incomplétude. Les sens s'avèrent capables de recréer un monde, surtout parce que l'esprit contemplatif du poète veut écarter toute partie du corps féminin qu'il puisse convoiter : « Je vois tes doux yeux langoureux / Mourir peu à peu comme un train qui entre en gare / Je vois tes seins tes petits seins au bout rose / Comme ces perles de Formose / Que j'ai vendues à Nice avant de partir pour Nîmes » (*Poèmes à Lou*, XLV). Apollinaire refuse le plaisir facile offert par la perception directe et stéréotype, il cherche partout ce qui ne se voit pas, il se réjouit de « la presque imperceptible odeur de muguet de tes aisselles » , il sent profondément le mystère du corps féminin soumis à la fièvre du contact sexuel, parce que c'est ainsi qu'il peut percevoir l'unicité du phénomène sensible. Les épithètes essentielles se rattachent toujours à cette idée de perceptibilité minimale par les sens, garantissant justement l'exclusivité d'une perception ravivée par la force du sentiment, non sans un certain orgueil érotique : « pâle et douce odeur de violette » , « presque imperceptible odeur de muguet de tes aisselles » , « odeur de fleur de marronnier que le mystère de tes jambes / Répand au moment de la volupté » , « parfum presque nul ». À celles-ci s'ajoute un exotisme culturel, soit artistique (le corps féminin est perçu selon une vision de l'art grec, tel une « Ève des cathédrales »), soit historique-oriental (le poète avide des sens est apparenté à « un khalife attendant avec mépris les Croisés »). Le minimalisme de la perception mène à une exclusivité de l'intimité avec l'être féminin, selon un étrange complexe de méthèque : le poète touche frémissant aux contours convoitées de la femme ou ressent la volupté du « sorbet à la rose » , il est le seul à déchiffrer les arcanes d'un monde érotisé, ses sens étant en mesure de comprendre un monde qu'ils ont eux-mêmes recréé ; pourtant, la femme n'éprouve pas la même timidité envers la réalité qui l'entoure, elle s'impose d'une manière bien plus agressive : son essence sexuelle déchaîne toute une énergie, son baiser renverse l'univers sensoriel, sa voix s'apparente à un concert. Il semble que la femme, à son tour, stimulée par l'effet qu'elle a sur l'esprit de son amant, éparpille toute son énergie (« mer furieuse et écumeuse »), à mi-chemin entre le divin (« concert des anges ») et le satanique (« satane triste »). Dans cette énergie qui se déchaîne devant lui, le poète paraît voir une promesse faite par

l'univers, car ces sensations érotiques l'assurent que la nature bénéficie d'une capacité de résurrection : aussi, le poète parvient-il grâce à l'amour à recréer par ses sens aiguisés l'image de la femme aimée et même à raviver le passé commun (« Et je te prends toute/Bouche à bouche/Comme jadis »).

D'ailleurs, les courbes qui caractérisent les contours du corps féminin paraissent prolonger le discours même, qui coule souvent, en absence de la ponctuation, selon le rythme d'un érotisme souverain. Le poème *En allant chercher des obus* représente une description allégorique du corps féminin, selon une stratégie de l'accumulation des sens, telle qu'elle est définie par Eugen Negrici : on accumule des caractéristiques des objets et des phénomènes réunies autour d'un facteur commun et l'on imprime un *crescendo* par des techniques simples d'accélération, la réalité étant « poussée » du domaine du sensible vers celui de l'intelligible¹. La poésie semble destinée dès le début à choquer, à retenir l'attention du lecteur, la sensation sexuelle étant reliée à une nouvelle perception intellectuelle : « Les testicules pleins le cerveau tout empli d'images neuves » ; mais le ton évolue vers une teinte ésotérique, car le corps est apparenté en fait à un temple dont les portes assurent un accès assez restreint, bien que la capacité orphique puisse permettre au poète d'avouer une certaine arrogance de l'intimité : « O Portes de ton corps / Elles sont neuf et je les ai toutes ouvertes ». Les portes n'assurent pas un accès graduel, elles semblent, au contraire, s'ouvrir à une perception simultanée, qui ne peut réunir les signes d'amour dans une syntaxe cohérente, mais qui s'entête à chercher un sens unitaire. Pourtant, ce sont justement les signes d'érotisme qui sont refusés à la perception du poète condamné, semble-t-il, à une vanité de la parole : le poète se demande à peine maintenant comment a-t-il pu protéger sa sensibilité contre les « mots de damnation si pervers et si tendres » prononcés par son amour, l'odeur et le goût marin du corps de la femme sont supprimés « sous nos fenêtres » - barrière de la perception - et le poète attend vainement que l'amour sorte de la dernière porte, élevée « entre les deux colonnes de perfection ».

Lorsqu'Apollinaire préfère s'arrêter au corps féminin, son essai suprême est de rendre érotique toute l'apparence féminine, la description physique étant subordonnée à cette dominante thématique. *En allant chercher des obus* est un poème de la perception dissociée : au début auditive (le poète entend battre l'aorte, la chanson d'amour des nids dans la

¹ Negrici, E., *Sistematica poeziei*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998, p. 45.

forêt, des mots de damnation prononcés par sa bien-aimée), puis olfactive (il sent le parfum des fleurs, d'encens, des lettres). C'est que l'univers semble se dévoiler seulement en fonction d'un principe sensuel auquel le humain doit consentir ; alors, évidemment, les portes sont des *topoi* de l'ouverture (« O Portes de ton corps / Elles sont neuf et je les ai toutes ouvertes »), mais ce sont justement les portes de l'érotisme qui restent fermées : la bouche et le sexe de la femme se refusent à l'amoureux qui, bien qu'il soit possesseur de la clé à même d'ouvrir de telles portes, préfère à maintenir leur prestige ésotérique et à faire appel aux vertus orphiques. Les portes révèlent successivement tout un processus du devenir : la disparition de la raison et de la force humaine égoïste, l'affirmation de la vie dans le cœur frémissant, l'arrivée du printemps trouvent leur synthèse dans une volonté poétique de convertir l'univers selon un mode de la jouissance érotique. Le syllogisme, pour ainsi dire, d'Apollinaire semble être le suivant : si tous les signes de la vie et tous les pressentiments du printemps ont avéré leur existence derrière les premières huit portes, alors c'est par nécessité que la dernière contiendra la force de l'amour même. L'univers dévoile donc au poète ce que ce dernier a daigné mettre dedans par les vertus de son imagination. Mais la nuance érotique est amplifiée dans une autre version du poème, *Les neuf portes de ton corps*, dédiée à Madeleine Pagès, où Apollinaire s'attaque à certains clichés de la littérature sentimentale (le recours aux *topoi* culturels – les cils semblables aux soldats peints sur un vase grec, l'image romantique – l'étoile pareille aux yeux de la femme aimée) et fait transférer au corps humain tout sens, selon une étrange polarité : la partie gauche (yeux, oreilles, narines) est dédiée à communiquer des sensations à la bien-aimée, celle droite contient les organes de la perception par lesquels de nouvelles sensations trouvent leur accès dans l'âme du poète. Les deux dernières portes sont celles qui marquent l'atmosphère de mystère empreinte de l'érotisme : la huitième comprend un temple dont l'entrée est ensanglantée par l'action mâle du poète, envisagée d'une manière trop directe peut-être, en écartant totalement le sens de vénération caractéristique au reste du poème. Selon une acception freudienne, la porte serait le sexe féminin et la clé – dont le poète est unique possesseur – transpose, évidemment, l'organe sexuel masculin. Persiste pourtant une contradiction entre l'accès apparemment si facile (le corps aurait, dans la perception d'Apollinaire, plusieurs portes d'entrée) et une certaine transcendance, qui consacre ce corps en tant que territoire d'un acte divin de connaissance. Le charme provient du fait que c'est l'orphisme créateur du poète qui affirme ce secret, tout en présentant ses appâts, mais aussi en se rendant maître de l'instrument capable de le déchiffrer. En même temps, Apollinaire essaie d'écarter toute

hiérarchie de la transcendance, mais le sacrifice commis devant la huitième porte et l'orphisme mystérieux de la dernière l'emportent évidemment sur les autres, qui paraissent représenter seulement une valeur de transition ; car les premières sept se laissent *connaître* par une simple perception sensorielle et elles sont surtout des portes du *désir*, de *l'amour* (mots-clé qui se répètent d'ailleurs dans le cas de chaque porte). Par contraste, la huitième incite à une conquête violente, tandis que la dernière provoque à une intéressante affirmation du pouvoir, car elle appartient surtout à celui capable de *comprendre* qu'il peut s'en rendre maître par son essence mâle, qu'il avait déjà confirmée à travers son action violente commise devant la porte précédente ; peut-être qu'Apollinaire emploie le cliché (« montagnes de perles ») justement afin de déterminer l'adhésion du lecteur à une inouïe affirmation agressive. L'amour a disparu maintenant, laissant la place à l'action physique violente et à une certaine nuance mystique (la huitième porte est un temple, la neuvième jouit du prestige d'une porte suprême).

Le symbole de la clef qui assure l'accès au mystère du corps humain est prolongé dans *La Clef*, qui représente en fait un dialogue entre les deux amoureux par lequel est évoquée encore une fois la dialectique *ouverture – fermeture* caractéristique aux deux poèmes précédents : les yeux fermés sont lourds de mystères, représentés dans ce cas par les pierres précieuses. La femme se plaint de ce que ses yeux ne lui permettent plus de communiquer avec son amant, ils représentent donc des barrières perceptives, car non seulement ils sont fermés, mais elle avoue en avoir perdu la clef. Ainsi, la femme, dont l'amoureux était resté le seul point de contact avec l'extérieur, craint avoir perdu la possibilité de percevoir *l'autre*, parce que la perception est systématiquement perturbée (soit le toucher – les mains sont coupées, soit la vue – les yeux sont fermés ou obstrués par des pierreries). Plus encore, la nature même se tient hostile à tout essai de révélation : au bord des routes il y a des yeux clos et tout espoir de les raviver est annulé par la Mort, qui les écarte par rapport au monde. L'univers refuse plusieurs chances de révéler son secret, la clef en tant qu'instrument à même de le déchiffrer dégrade sa signification en s'éparpillant dans une reproduction démesurée et le poème ravive finalement un des espaces fermés : les yeux sont clos au bord des routes, les portes de la ville sont fermées, le poète même renferme la clef. La superposition des discours trahit justement une hiérarchie déficitaire de l'univers, un étrange refus de son intelligibilité (car les yeux sont *fermés*) et, en même temps, de son intelligence du sentiment ; afin de mener leur amour à l'accomplissement, les deux amoureux doivent donc délivrer *une seule énergie*, choisir une des « mille et mille » des clefs qui se présentent à leur esprit. Mais tandis que la femme s'attache beaucoup

à déchiffrer le secret, l'amoureux, au contraire, voit dans le secret le principe universel (« Tant d'yeux sont clos au bord des routes »), auquel il se joigne d'ailleurs (il finit par avoir lui aussi les yeux fermés) : la révélation du secret est ainsi graduelle : si au début c'est seulement la nature environnante qui manifeste son ouverture à l'égard du secret (« Vois la veilleuse est allumée »), le sujet humain témoigne ultérieurement de ses essais ratés d'avoir accès à l'univers (« Hélas j'ai vu ses yeux fermés »), mais finalement il aboutit à se rendre compte de ce que cet univers peut lui offrir (« Je vois des fleurs fraîches écloses / Je vois tes yeux je vois nos roses // Je vois deux anneaux d'or à tes pieds »).

Le poète se plaît d'ailleurs à révéler parfois le secret de l'univers que pose son monde corporel, car pour lui le visible est fondé essentiellement, en tradition platonicienne, sur des archétypes de la réalité. Apollinaire est conscient de l'acte sacrilège auquel il s'adonne par cet essai de révéler le secret du monde, mais il ne peut pas résister à la tentation. Dans un poème sans titre (*La nudité des fleurs c'est leur odeur charnelle*), le secret est étroitement lié à l'idée d'un fort érotisme, le monde se cachant derrière l'intention d'éviter l'instinct sexuel, apparenté dans ce cas à l'instinct de connaissance : le monde est construit par la superposition de plusieurs « voiles » - les fleurs évitent de dévoiler leur « odeur charnelle » aux sens attisés de l'humain, les oiseaux consentent à parer de leurs ailes la nudité du ciel, les élytres bleus protègent les eaux du lac contre tout regard indiscret, seule la mer déchire les voiles dont elle est couverte par le poète. L'acte sexuel est ainsi apparenté à celui de connaissance, tout en mettant en évidence le caractère sacré du monde immédiat, mais qui se trouve en danger d'être violé par un contact trop étroit. Ce qui contrarie pourtant cet acte de connaissance est la forte émotion qui accompagne tout acte d'amour, de telle manière que le discours poétique « ternit » celui intellectuel, en contredisant son essence ; plus encore, il paraît que le discours poétique, en couvrant celui intellectuel de ses voiles, lui confère un incommode prestige du secret. Le monde n'est pas dévoilé chez Apollinaire à travers une histoire, on nous expose plutôt un état, le narratif est remplacé par le plaisir de la description : le poète privilégie la nudité – caractéristique essentielle du couple paradisiaque, que celui-ci a annulée en couvrant son corps, geste par lequel il a instauré le narratif, car c'est ainsi qu'a commencé l'histoire de l'humanité – et provoque la réaction de l'univers. Dans cet état primordial, les sentiments règnent partout : l'odeur charnelle des fleurs est émue, la nudité des lacs frissonne, la mer douce finit dans un narcissisme régénérateur.

La métaphore peut se révéler elle aussi comme un moyen de dissimuler le secret de l'univers, Apollinaire préférant surtout ce que Lucian Blaga appelait *métaphore révélatrice*, celle qui agrandit le mystère et la signification des faits qu'elle évoque. *Le neuvième poème secret* réunit des métaphores du corps féminin (le sexe est « le parfait triangle », « l'unique forêt vierge », « océan voluptueux », « montagne neigeuse »), contrebalancées par celles du principe masculin qui se livre à l'assaut du principe convoité (*bûcheron* dans la forêt, *poisson* dans l'océan, *alpiniste* des montagnes, « archer divin » de la bouche de la bien-aimée). Apollinaire inscrit donc la personnalité érotique dans une logique de l'opposition masculin – féminin qui va jusqu'à une certaine agression, à condition que la relation reste dans les limites de l'exclusivité (d'où la fréquence des possessifs, des adjectifs à sens d'unicité – *unique, seul*). L'univers du secret bâti par Apollinaire dans cette poésie bénéficie à ses limites du regard divin (« le parfait triangle/De la Divinité », la beauté de la bien-aimée qui ravive tout l'univers), les symboles se superposent au sein du monde sans aucune hiérarchie, le monde est destiné à une résurrection de l'univers physique grâce à la reconfiguration d'une géographie bâtie sur une logique picturale, pas narrative, où les vers sont souvent interchangeables et les épithètes restent banales, bien qu'« obligatoires » du point de vue de la détermination : *océan voluptueux, montagnes neigeuses, cheveux nocturnes*. Les signes de cet univers se superposent dans un tableau qui se veut être complet, mais duquel Apollinaire écarte tout signe de causalité. L'essentiel est que le poète s'avère être le seul à même de déchiffrer le mystère du corps féminin, mais sans qu'il le révèle au lecteur ou à l'univers ; en clamant l'exclusivité de leur relation, le poète semble bâtir par son pouvoir orphique un monde dont lui et son amour sont les seuls qui puissent forger une liaison, à travers des symboles rattachés les uns aux autres par une syntaxe de la juxtaposition. Les métaphores de ce poème ont, évidemment, une fonction cognitive, le poète révélant son imaginaire avec un certain orgueil d'initié. Les seuls indices sont justement ces équivalences, dont la superposition forge un tableau dépourvu de causalité et de narrativité.

La poésie du secret est donc pour Apollinaire non une occasion de habile déchiffrement, mais un discours qui se veut incomplet, souvent limité à l'exposition, sans que son monde ait un point de départ causal.

Bibliographie

Apollinaire, Guillaume, *Œuvres poétiques*, Gallimard, Paris, 1965

- Burgos, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, Paris, 1982
- Dimitriu-Păușești, Al., „Apollinaire, Guillaume” în Ion, Angela (coord) – *Dicționar de scriitori francezi*, Polirom, Iași, 2012, pp. 46-50.
- Friedrich, Hugo, *Die Struktur der Modernen Lyrik*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburg, 1956, ed. rom. : *Structura liricii moderne*, trad. de Dieter Fuhrmann, Univers, București, 1998.
- Negrici, Eugen, *Sistematica poeziei*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1998.
- Raymond, Marcel, *De Baudelaire au surréalisme*, Jose Corti, Paris, 1940.

**LE MODÈLE DE L'« AUGUSTA MERETRIX »
DANS L'ÉROTISME ZOLIEN**

**THE MODEL OF “AUGUSTA MERETRIX”
IN EROTICISM OF EMILE ZOLA**

**O MODELO DA “AUGUSTA MERETRIX”
NO EROTISMO DE EMILE ZOLA**

Arnaud VERRET¹

Résumé

Pour véhiculer un érotisme féminin sombre et illustrer les débauches de la noblesse ou de la bourgeoisie, Zola recourt à un modèle implicite : celui de l'impératrice romaine dissolue. Ainsi, le modèle de l'« augusta meretrix », autrefois incarné par la célèbre Messaline, caractérise nombre de personnages féminins zoliens de haut rang dont la sexualité est perpétuellement inassouvie et qui s'abîment dans une recherche effrénée de nouveaux plaisirs en s'unissant à des brutes issues du peuple ou à des amants beaucoup plus jeunes. Ce canevas érotique, qui comporte ses variantes, n'est certes pas l'invention de Zola qui se contente d'en reprendre le topos, mais permet à l'auteur de broser la légende noire de la femme dont le statut est ambivalent dans son œuvre comme de fournir une critique pamphlétaire de la fête impériale à laquelle se livrent les nantis du règne de Napoléon III et tous ceux que l'argent dénature.

Mots-clés : érotisme, débauche, antiquité, femme, naturalisme.

Abstract

To express a dark feminine eroticism and illustrate the excesses of the nobility and bourgeoisie, Zola uses the implicit model of the dissolute Roman empress. The model of “augusta meretrix”, in the past embodied by the famous Messalina, is at the origin of many wealthy Zola's characters whose sexuality is perpetually unsatisfied and who sink into the unbridled pursuit of pleasure by making love with brutes from the people or much younger lovers. This erotic canvas, which includes its variants, is certainly not invented by Zola who only resumes commonplaces, but allows the author to paint the black legend of the woman whose status is ambivalent in his work and severely review the imperial orgy in which engage the haves under the reign of Napoleon III and all that money distorts.

Keywords : eroticism, debauchery, antiquity, woman, naturalism.

Resumo

Para transmitir um erotismo feminino escuro e ilustrar os excessos da nobreza ou da burguesia, Zola usa um modelo implícito : a da imperatriz romana dissoluta. Assim, o

¹ arnauddino@yahoo.fr, Centre de Recherche sur les Poétiques du XIX^e siècle (CRP19), ED 120, EA 3423, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, France.

modelo de “meretrix augusta” antigamente encarnado pela famosa Messalina, caracteriza muitos altos personagens femininas cuja sexualidade é perpetuamente insatisfeito e se deterioram em uma busca frenética por novos prazeres juntando-se a crude das pessoas ou amantes muito mais jovens. Esta lona erótico, que tem as suas variantes, certamente não é a invenção de Zola, que se contenta em retomar um lugar comum, mas permite ao autor pintar a lenda negra de mulheres cujo status é ambivalente na sua trabalhar como fornecer panfletário crítico da orgia imperial que envolver os que têm a partir do reinado de Napoleão III e todos os homens que o dinheiro corrompe.

Palavras-chave: erotismo, deboche, antiguidade, mulher, naturalismo.

En raison des vulgarités notables et des situations proprement scabreuses que l’on trouve dans son œuvre, Émile Zola fut longtemps taxé de pornographie par ses détracteurs qui entendaient sous cette accusation la figuration recherchée de détails obscènes en littérature, que ceux-là aient trait à la seule sexualité ou non. À lire les critiques outragées de ses contemporains, son écriture n’était que malpropreté, les mots qu’il employait devenaient dignes de figurer dans un lexique des termes les plus sales, lui-même était présenté par ses caricaturistes comme un porc écrivant des cochonneries naturalistes¹. S’il est manifeste que les romans du maître de Médan possèdent bien une dimension pornographique, ce reproche, si partagé fut-il, dérivait assurément d’une méconnaissance du projet de l’auteur puisque Zola ne concevait pas – tout du moins s’en est-il défendu ainsi – cette pornographie comme un objet de scandale, mais comme un indice irrécusable du réalisme de ses œuvres².

Surtout, par l’esclandre suscité, cette accusation fit oublier que ses romans développent, en parallèle aux passages les plus dégradants, un érotisme certes plus discret mais tout aussi présent et sans doute plus fort, que l’on s’accordera à définir comme un discours sur l’amour charnel supérieur à la pornographie en ce qu’il repose sur une écriture sobre, fine, riche de sens, voire poétique là où l’autre apparaît plus fruste, prosaïque et

¹ Parmi les critiques les plus célèbres : Ulbach, Louis, « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868, n°23, p. 1 ; Millaud, Albert, « Lettres fantaisistes sur Paris : M. Émile Zola », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1876, n°245, p. 1-2 ; Macrobe, Ambroise, *La Flore pornographique : glossaire de l’école naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, Paris, Doublelzevier éditeur, 1883. Pour l’étude des caricatures : Tillier, Bertrand, *Cochon de Zola ! ou les infortunes caricaturales d’un écrivain engagé*, Biarritz, Séguier, 1998.

² Telle est notre conclusion de l’étude d’une ébauche de scénario pornographique écrit par Zola. Zola, Émile, [*Scénario d’une nouvelle érotique*], *Œuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002-2008, VII, p. 463-466 ; Verret, Arnaud, « Quand Zola devenait sérieusement pornographe. Étude des enjeux de l’écriture pornographique à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2015, n°167, p. 76-85. Sauf mention contraire, toutes les citations de Zola se feront désormais à partir des *Œuvres complètes*.

brutale¹. Comme tout genre littéraire, l'érotisme possède ses techniques d'écriture et ses sujets de prédilection. Il existe à ce titre un thème dont on peut étudier la fortune chez Zola : celui de l'« augusta meretrix », anciennement initié par Juvénal à propos de Messaline, selon lequel l'impératrice se fait par plaisir putain² et qui illustre un érotisme sombre, paradoxal, où le point d'orgue du plaisir est causé par la bassesse et l'humiliation. Point d'impératrice au sein du personnel féminin zolien – la véritable, Eugénie de Montijo, n'apparaît pas dans les *Rougon-Macquart* – mais des dames de noblesse prestigieuse et de grandes bourgeoises fortunées qui s'abaissent aux pires dépravations par goût de la débauche et besoin d'avilissement. Or, il est frappant de constater qu'un semblable modèle prévaut dans l'érotisme de ces personnages et revient de roman en roman comme un leitmotiv significatif dont il s'agit dès lors d'analyser la fréquence, la constance et les variantes ainsi que la portée littéraire.

La vénérable putain, un modèle récurrent

En comparant différents romans aux sujets pourtant bien distincts les uns des autres, se note le retour d'une même présentation des désirs et plaisirs dégradants, prouvant ainsi une continuité et une cohérence dans la manière dont l'auteur a perçu « ce continent noir » qu'était la femme à ses yeux³. Dès l'œuvre de jeunesse *Madeleine Férat*, le personnage d'Hélène de Rieu, riche bourgeoise que le vice pousse à collectionner les très jeunes amants au vu et au su de son mari, semble bien inaugurer, de manière balbutiante il est vrai, une reprise du modèle romain impérial par Zola puisque « si elle eût osé, elle aurait débauché les collégiens qu'elle rencontrait, car il entraînait dans sa passion pour les enfants un appétit de voluptés honteuses, un besoin d'enseigner le vice et de goûter d'étranges

¹ Sur l'opposition entre érotisme et pornographie, Mainguéna, Dominique, *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, « Lettres et linguistique », 2007, p. 26-32. Pour une rapide histoire de l'érotisme à l'époque moderne, Biasi (De), Pierre-Marc, *Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard – Culture et Société », 2007, p. 98-119.

² Sur Messaline et les sources antiques comme les textes modernes qui brossent son portrait, Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, Paris, Payot & Rivages, « Biographie Payot », 2015. On se bornera à dire une fois pour toutes également que Messaline n'est que l'exemple le plus connu de travers et de vices qui touchent toutes les femmes vivant dans l'intimité de la cour impériale.

³ Schor, Naomi, « Le sourire du sphinx. Zola et l'énigme de la féminité », *Romantisme*, n° 13-14, 1976, p. 183-184.

plaisirs dans les molles étreintes de bras faibles encore »¹. Le bellâtre dont Madame de Rieu s'entiche, Tiburce Rouillard, est issu du peuple², se comporte en ambitieux dénué de scrupules et la bat, parfois même en public, tandis que celle-ci prend plaisir à être ainsi traitée dans un mélange de terreur et de jouissance³. Plus tard, dans le cycle des *Rougon-Macquart*, d'autres figures s'inscrivent à sa suite. Renée dans *La Curée*, travaillée par l'ennui et par un besoin de volupté, débauche son propre beau-fils à qui elle enseigne le vice ; si elle n'a qu'un seul amant dans le roman, elle s'abaisse cependant aux pires dépravations avec lui dans la serre de son hôtel particulier – l'inceste et l'inversion sexuelle – et, dans une esthétique décadente, se crée une identité entre Renée, la végétation viciée qui l'entoure et la lointaine épouse de l'empereur Claude : « ses baisers fleurissaient et se fanaient, comme les fleurs rouges de la grande mauve, qui durent à peine quelques heures, et qui renaissent sans cesse, pareilles aux lèvres meurtries et insatiables d'une Messaline géante »⁴. Quatre romans après, dans *Son Excellence Eugène Rougon*, on découvre une scène à forte tonalité érotique quand Clorinde Balbi, aux origines obscures mais qui prétend être noble, se présente devant tous affublée d'un collier de chienne et d'une chaîne d'or sur laquelle est inscrit « J'appartiens à mon maître », jouant ainsi une scène bien connue de Messaline⁵, à ceci près qu'elle ne s'aventure pas dans les bas-fonds de Subure mais devient la maîtresse de l'empereur lui-même⁶. Puis, dans *Germinal*, le riche Monsieur Hennebeau

¹ Zola, Émile, *Madeleine Férat*, O. C., III, p. 262.

² Le suffixe de son nom, sur le modèle de ce que seront plus tard les Macquart, indique une origine populaire. Fils d'un ancien marchand de bestiaux pourtant fortuné, « le sieur Tiburce », ainsi que l'appelle avec ironie la narration, « était un peu honteux de son nom et très fier de son prénom ». *Ibid.*, p. 264.

³ Ce plaisir se double d'un autre honteux à l'épancher : « elle jouissait profondément de ses souffrances. [...] Ses faux repentirs lui permettaient de raconter tout au long son histoire ; elle y trouvait d'étranges excitations, des secousses nerveuses qui lui faisaient sentir plus profondément les plaisirs amers de sa vie. [...] Pendant des heures, lorsqu'on voulait bien l'écouter, elle geignait ainsi, regrettant ses jours d'innocence qui étaient trop loin pour répondre à son appel, se plongeant dans sa fange avec des satisfactions de brute léchant la main qui la frappe. » *Ibid.*, p. 364-365.

⁴ Zola, Émile, *La Curée*, O. C., V, p. 151. L'inversion sexuelle à laquelle s'adonne Renée participe aussi d'un rapprochement avec Messaline puisque celle-ci s'est livrée à une masculinisation de ses pratiques sexuelles. Plus largement, elle prétendait, à la manière d'un homme, prendre du plaisir où et quand elle voulait. Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, op. cit., p. 119-120, 166-167.

⁵ Enchaînée dans un box de prostitution, celle-ci est en effet appelée Lycisca par Juvénal, c'est-à-dire la chienne.

⁶ Zola, Émile, *Son Excellence Eugène Rougon*, O. C., VII, p. 435.

découvre, dans la chambre désordonnée de son neveu¹, que sa femme entretient une liaison avec celui-ci alors même qu'elle le considère comme son fils². Comme Renée, Madame Hennebeau s'apparente certes à la Phèdre antique, mais prenant des amants sans être jamais assouvie, elle rend son mari fou de passion – lui qui ne peut la posséder – et, par son double comportement, s'apparente à la fois à la Messaline inassouvissable et à la beauté inaccessible pleine de morgue³.

Dans les cycles suivants, *Les Trois Villes* et *Les Quatre Évangiles*, on retrouve, encore plus accentué, le modèle de l'« augusta meretrix » puisque les princesses se plaisent à organiser des spectacles de danses sensuelles dans leurs propres salons ou s'aventurent à descendre dans les cabarets borgnes de la capitale⁴, tandis qu'Ève Duvillard, « indolente comme une esclave d'Orient » et « [semblant être] faite pour le harem »⁵, souffre de voir son jeune amant, Gérard de Quinsac, être promis en mariage à sa propre fille dans un jeu d'alliances matrimoniales qui n'a rien à envier à la Rome impériale⁶. Surtout, dans *Fécondité*, Séraphine, despotique, détraquée, perverse, nourrit un besoin insatiable de jouissances nouvelles qui lui fait collectionner les amants et s'offrir dès l'âge de quinze ans à un inconnu pour finir par coucher avec des escrocs, des repris de justice quand ce n'est pas avec son propre neveu⁷ : dans une allusion directe à Messaline,

¹ La chambre désordonnée après l'amour constitue un motif récurrent de la littérature érotique. Cryle, Peter, *La crise du plaisir*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 2003, p. 91-100.

² Zola, Émile, *Germinal*, O. C., XII, p. 445-447.

³ Bertrand-Jennings, Chantal, *L'éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Éditions Klincksieck, « Femmes en littérature », 1977, p. 43.

⁴ Dans le cabaret nommé le Cabinet des Horreurs, la déchéance n'est cependant pas que d'ordre sexuel mais aussi social et frappe toute la bourgeoisie : « c'était le rut de l'immonde, l'irrésistible attirance de l'opprobre et du dégoût. Le Paris jouisseur, la bourgeoisie maîtresse de l'argent et du pouvoir, s'en écœurant à la longue, mais n'en voulant rien lâcher, n'accourait que pour recevoir à la face des obscénités et des injures ». Comme on le reverra, l'érotisme accompagne une critique de la société tout entière. Pareillement, dans *Fécondité*, quand il s'agit de sortir, la bourgeoise Valentine parle de choisir le restaurant le plus louche. Zola, Émile, *Paris*, O. C., XVII, p. 69 et 163 ; *Fécondité*, O. C., XVIII, p. 49.

⁵ Zola, Émile, *Paris*, *op. cit.*, p. 37.

⁶ Ce n'est sans doute pas un hasard par ailleurs si les grandes familles bourgeoises de l'œuvre de Zola offrent des similitudes avec celles de la Rome impériale : derrière le pouvoir et l'argent, ce sont les mêmes intrigues destructrices et les mêmes visages monstrueux, ici à travers les enfants bossus ou androgynes d'Ève.

⁷ Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 37 et 357-358.

*on chuchotait que, certains soirs de folie érotique, elle prenait comme les impératrices inassouvies de la Rome ancienne, le déguisement d'une servante, pour battre les trottoirs des quartiers louches, en quête des mâles brutaux dont elle souhaitait les violences. Elle cherchait les monstres, il n'était pas d'accouplement trop rude, dont elle ne brûlât de connaître la déchirure.*¹

Enfin, dans *Travail*, l'avant-dernier roman écrit par Zola, la fortunée Fernande, née d'un prince russe comme elle aime à le rappeler, pousse le vice jusqu'à descendre dans l'usine de son époux, bien nommée l'Abîme², et à s'unir sur un tas de linge sale d'ouvriers au pire des travailleurs, Ragu, dans ce qui s'apparente d'abord à un viol³. Elle en goûte un plaisir ineffable et ni les caresses de son mari ni celles de son amant ne la satisferont plus après cette étreinte animale⁴.

Comme pour d'autres thèmes et d'autres types de personnages – que l'on songe par exemple au traitement de la figure du révolutionnaire chez Zola – il s'agit donc là d'un canevas érotique sur lequel s'appuie fréquemment l'auteur et qu'il reproduit plus ou moins consciemment. On aurait tort cependant d'en chercher un archétype précis et Messaline n'en est que la référence la plus fameuse : comme tout canevas, celui de l'« augusta meretrix » est utilisé avec souplesse selon les besoins de l'intrigue romanesque si bien que l'on peut en étudier les constantes et les variantes pour en démontrer la richesse évocatoire.

Leitmotif et variations du modèle érotique

Entre tous ces exemples, apparaît un certain nombre de points immuables. Lors de l'acte sexuel et bien souvent déjà en amont du roman, ces femmes sont d'abord présentées dans leur vénusté irrésistible, malgré les premiers signes de vieillesse pour les plus âgées d'entre elles⁵. Renée,

¹ *Ibid.*, p. 195.

² L'Abîme revêt un sens concret puisque c'est le nom de l'usine comme abstrait désignant un abîme de perversion. Les lieux sont décrits comme particulièrement sales.

³ Fernande révèle à Ragu que sa femme l'a trompé avec Luc et en a conçu un enfant. Elle veut ainsi déchaîner l'ire de l'ouvrier contre son ennemi avant de comprendre que cette colère va se retourner contre elle. Mais il est remarquable que ce faisant elle procède exactement comme Messaline dans ses complots à la cour : la grande adultère accusait en effet ses rivaux d'adultères pour mieux les perdre. Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 102.

⁴ Zola, Émile, *Travail*, *O. C.*, XIX, p. 201-202.

⁵ En cela, Madame de Rieu s'éloigne certes du modèle puisque le dégoût physique qu'elle suscite chez son amant est amplement souligné.

Madame Hennebeau, Ève Duvillard n'ont rien perdu de leurs grâces, Clorinde Balbi est conçue dès le départ comme possédant « le type romain »¹. Leur beauté est même envoûtante et elles savent en jouer à la perfection. Ainsi outre ses dents blanches de louve², Sérafine a « un charme de magicienne dont les yeux brûlent, empoisonnent les cœurs », Fernande, pressée de trouver « l'homme qu'on ensorcelait, dont on faisait sa chose obéissante » présente « une beauté éclatante, si belle et si souveraine, que, pendant plus d'une année [son futur époux] se serrait contre le mur, en garçon honteux de sa laideur et de sa pauvreté »³.

Puis, leur personnalité est toujours identique : gâtées par l'existence et disposant d'un pouvoir social réel, elles sont souvent par contraste froides, autoritaires et intrigantes. Usant du mensonge, de l'hypocrisie et de la ruse, elles nourrissent un goût pour les intrigues et le calcul et, ayant été elles-mêmes destinées à des mariages arrangés d'intérêt, leurs complots visent autant l'amour que le pouvoir. C'est ce que souligne par exemple la fiche personnage de Clorinde⁴ ; dès sa première apparition, Sérafine est, quant à elle, césarienne et mauvaise⁵ ; Fernande est hantée dès sa jeunesse par la haine, l'envie, la cruauté qui sont autant de forces de perversion et de destruction en elle⁶. Plus encore, elles sont dites perverses dans les choses de l'amour comme dans leurs rapports avec les autres êtres : Madame de Rieu est tarée de vices dès son mariage, Sérafine nourrit une curiosité malsaine pour tous les amours⁷. Derrière elles, c'est en réalité la figure du tyran qui se fait jour, sur laquelle courait dès l'Antiquité un certain nombre de *topoi* comme l'inceste. Plus précisément, elles concentrent les trois vices suprêmes traditionnellement prêtés au dictateur : la cruauté, la convoitise et le désir effréné⁸. Dès lors, ce n'est pas sans inquiétude qu'on les voit prendre plaisir à enseigner leur science honteuse à de plus jeunes, qu'il s'agisse de leurs amants ou de jeunes filles dont elles espèrent faire leurs élèves.

¹ Zola, Émile, Dossier préparatoire de *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, BnF, ms. NAF 10292, f°143r.

² Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 38. Faut-il voir dans ce détail une allusion à l'image de la louve qui désigne traditionnellement la prostituée ? On ne peut qu'y songer, mais l'image, si elle est récurrente chez Zola, ne désigne pas forcément ce type de femme.

³ Ce statut de « magicienne atroce et magnifique » se mêle également à la couleur rousse de sa chevelure. Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 38 et 60 ; *Travail*, *op. cit.*, p. 63 et 199.

⁴ Zola, Émile, Dossier préparatoire de *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, f°144r.

⁵ Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 37.

⁶ Zola, Émile, *Travail*, *op. cit.*, p. 63.

⁷ Zola, Émile, *Madeleine Férat*, *op. cit.*, p. 262 ; *Fécondité*, *op. cit.*, p. 23.

⁸ Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 99.

Pour ces raisons, il ne saurait être question que de simples adultères : l'érotisme de ces femmes et des scènes auxquelles elles se livrent repose sur une séparation brutale entre leur rang social avantageux incarné par leur beauté et leurs penchants naturels vulgaires que nul ne pourrait imaginer et qui s'apparentent à des instincts animaux ou préhistoriques¹. Toutes sont habitées par le vice, souvent depuis leur jeunesse, et montrent enfin leur vraie nature quand elles sont nues à la merci de leur amant² ; leur volonté est ainsi primordiale dans leur déchéance : « elle avait voulu ce servage », prend soin de noter Zola à propos de Clorinde³. De cet écart entre l'image sociale et la réalité naturelle naît une dégradation⁴ à laquelle la narration procède comme une révélation au relent de scandale à un moment correspondant bien souvent à un point d'orgue du récit ou à une crise des personnages, suscitant à la fois mystère et pitié à qui voudrait comprendre ces créatures : Madeleine est hébétée du spectacle d'Hélène de Rieu qu'elle finit par concevoir comme un monstre⁵, alors que Mathieu conçoit une forme de compassion pour Sérafine tourmentée par un appétit sexuel jamais assouvi et tournant à la folie⁶. L'écart devient vite béance tant la femme se révèle être un abîme de perdition, un gouffre infini, qu'aucune jouissance, si impudique soit-elle, ne parvient à combler : « qui mangerait-elle, jusqu'où tomberait-elle ? », se demande Monsieur Hennebeau à propos de son épouse

¹ Monsieur Hennebeau songe ainsi à chasser sa femme et son amant comme « des bêtes puantes », tandis que Fernande crie « de plaisir fou, comme la femelle qu'un mâle éventre, au fond des bois ». Zola, Émile, *Germinal*, *op. cit.*, p. 447 ; *Travail*, *op. cit.*, p. 202.

² La nudité et le linge y participent symboliquement par une série de contrastes. Ainsi Fernande est presque nue dans son peignoir avant son union avec Ragu, signe qu'elle va révéler son être véritable ; son vêtement fin et blanc s'en trouve déchiré, souillé, immonde, signe de sa compromission.

³ Zola, Émile, *Son Excellence Eugène Rougon*, *op. cit.*, p. 435.

⁴ Cet abaissement de la femme de haut rang correspond au modèle inverse de Nana dans le roman du même nom ou de Silviane dans *Paris* qui, d'origine populaire, montent en société grâce à leur attraction érotique. Si leur ascension peut se faire au moyen de pratiques immorales, elle n'en demeure pas moins positive à l'inverse des cas ici présentés. On notera cependant que la distinction entre ces deux modèles de figures féminines est mouvante : Nana détruit par des toquades subites la réputation qu'elle s'est patiemment construite ; Clorinde, si elle est d'ascendance noble – tout du moins le prétend-t-elle – s'est certes élevée en choisissant ses amants du simple garçon d'écurie à l'empereur, mais paradoxalement, c'est dans cette consécration qu'elle finit par s'abaisser totalement en se présentant dans la position soumise d'une chienne. Cependant, pour être précis, cette « faveur » accordée à l'empereur est aussi signe d'un privilège jaloué des autres femmes.

⁵ Zola, Émile, *Madeleine Férat*, *op. cit.*, p. 266.

⁶ Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 367.

infidèle¹. Elles-mêmes sont parfois à leur tour surprises de l'intensité insoupçonnée de la jouissance à laquelle elles parviennent :

*une onde d'abominable volupté, un flot d'effroyable ivresse était monté dans sa chair, en un frisson éperdu qui submergeait sa volonté, qui la livrait pantelante, délirante. [...] La chercheuse, la perverse qu'elle était, si peu gâtée par son mari et par son bellâtre d'amant, touchait là le fond de la sensation*².

De la même manière, Françoise, une autre création de Zola dans *La Terre*, comprend au moment d'être violée par son propre beau-frère qu'elle l'aime à son insu depuis toujours et en conçoit un plaisir ineffable³. On se complaît dans l'horreur ; la perversion dans la recherche du plaisir s'étend si loin qu'elle porte vers ce qui dégoûte et pousse non pas à s'y dépasser mais à s'y vautrer, par une sorte de haine de soi.

Conséquemment, il s'agit bien d'un modèle érotique violent décrivant les plaisirs brutaux de la chair féminine à travers des corps nus, des actes sexuels explicites, présentés dans leur réalité physique ou par la pensée des personnages⁴. Les pratiques et les paroles sont marquées par un réalisme indéniable allant jusqu'à décrire une possible scène de masturbation et multipliant les insultes. De fait, l'intrigante Fernande méditant dans son lit sa vengeance envers ses ennemis en conçoit un plaisir proprement sexuel :

elle ne put se rendormir, elle se retournait dans son lit brûlant, avec la hâte de courir à ce rendez-vous qu'elle se donnait ; et jamais rendez-vous d'amour, espoir d'une volupté nouvelle, inconnue, délirante, ne l'avait ainsi exaspérée de mille aiguillons de feu. Elle ne trouvait plus de places

¹ Zola, Émile, *Germinal*, *op. cit.*, p. 447.

² Zola, Émile, *Travail*, *op. cit.*, p. 202.

³ Zola, Émile, *La Terre*, *O. C.*, XIII, p. 523-524. On retrouve par ailleurs les mêmes grossièretés prononcées et la comparaison avec d'autres romans de Zola jette un doute sur leur portée : dans un texte saturé de mots obscènes, les injures « salops », « cochons », « garce », « traînée » indiquent-elles simplement la brutalité du viol ou une jouissance érotique peu à peu révélée ? Cependant, le cas de Françoise entre moins dans le modèle de l'« augusta meretrix » puisque d'une part Françoise ne montre aucune perversité dans le roman, d'autre part elle n'appartient pas à la classe dirigeante mais au monde rural le plus humble.

⁴ L'acte premier de la sexualité zolienne est une violence, un meurtre-viol. Borie, Jean, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1971, p. 180. Notons aussi que les conséquences en sont des plus graves puisque Monsieur Hennebeau entend massacrer sa femme et le mari de Fernande la fait sombrer dans l'incendie de leur maison pour la punir.

*fraîches pour ses membres, elle barrait tout le grand lit de ses nœuds souples de couleuvre mince, sa chemise remontée en sa continuelle agitation, son épaisse chevelure défaite, noyant sa face ardente. [...] Et elle ne souffrait que d'attendre si longtemps, ne sachant plus à quoi tuer les minutes, finissant par se caresser elle-même, pour apaiser un peu le feu dont sa peau brûlait. Ses petites mains longues et douces remontaient lentement sur les cuisses, s'arrêtaient au ventre, redescendaient, se glissaient partout, en une flatterie légère, à peine appuyée, puis remontaient encore, filaient le long des flancs, jusqu'à la gorge dure, où elles s'irritaient tout d'un coup, empoignant les deux seins, les écrasant, dans l'exaspération aiguë de ne pouvoir se calmer.*¹

Les insultes, quant à elles, fusent lors de l'acte sexuel ou après la découverte par le mari de ce qu'est réellement sa femme : « des garces, des garces, toutes des garces ! », ahane Ragu, « salope ! salope ! salope ! », grogne-t-il ; quant à Monsieur Hennebeau, il pense : « cette femme était une salope, il cherchait des mots crus, il en souffletait son image »².

Assurément, Zola use avec souplesse de son modèle et, au-delà de ces éléments essentiels, apparaissent de multiples variantes à tel point que la référence semble parfois un peu floue. Les causes de la débauche sont en effet multiples et énoncées avec plus ou moins d'évidence, allant de la simple peur de vieillir et de l'ennui pour Hélène de Rieu, Renée, Madame Hennebeau à l'ambition chez Clorinde ou la nymphomanie médicalisée de Sérafine et Fernande³. Les manières dont s'illustre le vice sont également des plus variées, de l'inceste de Sérafine, Renée et Madame Hennebeau au masochisme de Madame de Rieu violentée en passant par l'animalisation d'une Clorinde ou la bassesse populaire pour Fernande⁴. Mais ces

¹ Zola, Émile, *Travail*, *op. cit.*, p. 198.

² Zola, Émile, *Travail*, *op. cit.*, p. 201-202 ; *Germinal*, *op. cit.*, p. 447.

³ La nymphomane médicalisée fut appelée Messaline dans les traités de la fin du siècle, dont un de Lombroso, comme si l'impératrice romaine en était devenue la figure titulaire. Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 278-279. Chez Zola, le cas de Sérafine présente, tant dans la narration que dans l'écriture, une rivalité entre littérature et science pour dire l'inassouvissement du désir. Dès son premier portrait, p. 37, elle est en effet dite « une jouisseuse névrosée » et consulte, p. 196, l'avis d'un chirurgien. Or, dans les deux cas, la science s'avère impuissante : Sérafine, opérée pour ne plus avoir d'enfants et jouir sans appréhension de ses nuits d'amour, finit par ne plus en concevoir de plaisir ; de la même manière, l'image de l'impératrice romaine l'emporte en puissance évocatoire sur celle de la nymphomane pathologique.

⁴ Ce dernier cas illustre là encore la souplesse du modèle puisque violée par Ragu, en concevant du plaisir et s'abîmant dans la saleté de l'usine de son mari, Fernande allie en réalité masochisme, animalité et bassesse des plus vulgaires. Rappelons avec Alain Corbin qu'il s'opère à l'époque une différence anthropologique radicale refusant au peuple menaçant le statut d'humanité. Cette scène entre l'ouvrier et sa patronne a par ailleurs été

modifications n'en prouvent pas moins l'immutabilité du schéma général auquel se cantonne Zola parce que derrière ces personnages se cache toujours une critique à peine voilée des mêmes cibles privilégiées.

Un érotisme pamphlétaire

En réalité, Zola use du modèle de l'« *augusta meretrix* » parce que celui-ci lui permet de conférer une dimension satirique à son propos que la caractérisation érotique, par son parfum de scandale, ne fait que renforcer. Si les deux cibles principales sont nettement identifiables – la société des nantis et la femme, leur représentation est en revanche plus ou moins ambiguë.

L'image de la dame de haut rang qui ne serait dans le secret de son alcôve qu'une créature dépravée sert évidemment une critique de la noblesse et de la bourgeoisie corrompues par le pouvoir et l'argent et inexorablement conduites à la débauche¹. On le sait, Zola journaliste se fit ainsi gloire d'attaquer l'orgie impériale² dont participent la plupart des personnages et les scènes évoqués ci-dessus. La critique repose bien sûr sur les tabous érotiques et leur transgression éhontée. Le romancier se fait observateur objectif d'une société en même temps que censeur sévère de ses travers. On ne s'étonne guère de le voir alors retrouver les accents d'un Juvénal moralisateur et être ainsi perçu par certains de ses contemporains³. Plus

étudiée par Jean Borie qui y voit l'accouplement de deux bestialités : celle qui exploite le peuple et celle qui est dans le peuple, et parle de monstre bisexué. Corbin, Alain, *Le village des « cannibales »*, Paris, Flammarion, « Champs histoire », 1997, p. 134-135 ; Borie, Jean, *Zola et les mythes*, *op. cit.*, p. 72 et 116.

¹ La figure de Messaline a pu aussi cacher celle de Marie-Antoinette. Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, *op. cit.*, p. 256 et sq. Même si elle n'apparaît pas dans le texte, on sait par ailleurs que 1789 est une date fondamentale dans le lancement du cycle des *Rougon-Macquart*. Schor, Naomi, « Mythe des origines, origine des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, n°52, 1978, p. 124-134.

² Notamment, Zola, Émile, « La fin de l'orgie », *O. C.*, III, p. 500-504. Si les femmes sont moins incriminées que les hommes dans cette chronique, la référence à la Rome impériale est explicite : « lorsque Rome pourrissait dans sa grandeur, elle n'a pas accompli d'autres miracles. Les belles nuits de l'orgie antique sont revenues, les nuits ardentes où les créatures n'avaient plus de sexe. »

³ Deux modèles complémentaires coexistent : celui de la noble dépravée et celui de l'écrivain qui en fustige les vices. À titre d'exemple, Rod, Édouard, « À propos de *l'Assommoir* », Paris, Marpon et Flammarion, 1879, p. 32-33 : « Il fut un temps où le vieux Juvénal, pour stigmatiser le vice débordé qui submergeait le monde, pressait d'une main puissante les plaies qui saignaient dans Rome. Rien ne l'arrêtait ; il ne reculait devant rien. Il traînait dans la rue le lit de Messaline, montrait du doigt aux passants la femme impure

profondément, au-delà du seul règne du Veau d'Or que fut le Second Empire – qui ne concerne ni toutes les époques ni tous les lieux évoqués par l'auteur –, c'est l'éducation même, la noblesse de cette classe nouvellement parvenue au pouvoir, la bourgeoisie composée d'arrivistes masquant avec soin leurs instincts les plus bas, qui est remise en cause avec réalisme¹. Ses mariages ne valent d'ailleurs guère mieux que ses adultères puisque les maris, quand ils ne sont pas aveugles ni brutaux, sont eux aussi des débauchés qui initient leurs épouses à toutes les turpitudes imaginables².

La deuxième cible est plus ambiguë en ce qu'elle touche directement à la femme dont le statut est ambivalent chez Zola. Il y a en effet deux représentations antithétiques du sexe féminin chez lui, qui s'accroissent même à la fin de son œuvre : la femme est angélique ou démoniaque, et celles qui nous intéressent appartiennent bien sûr à la deuxième catégorie. Nulle surprise alors à les voir dédoublées de bêtes comme le sphinx pour Renée ou le serpent pour Fernande et considérées comme des monstres diaboliques³. Le modèle de l'« augusta meretrix » se fond alors dans celui plus général de la tentatrice chrétienne.

Par l'écart abyssal créé entre la position sociale et la nature vraie de ces femmes, c'est la duplicité féminine qui est suspectée par l'auteur : la femme joue un rôle complexe en société, elle ne cesse de porter des masques à l'image d'Hélène de Rieu⁴ et l'érotisme, s'il coïncide avec un moment de crise, apparaît précisément au moment où ces masques tombent,

dont il déshabillait l'âme. Cet Empire pourri, pétrifié, saignait terriblement, étalait, aux yeux des passants, de hideuses plaies, que le fouet du poète semblait envenimer encore [...] Eh bien ! l'indignation a le droit de revêtir toutes les formes : elle peut se cacher sous les habits bariolés du roman comme dans les pièces auxquelles on permet tout, parce qu'elles sont en vers. Et comment voulez-vous voir d'un œil tranquille le vice qui déborde partout ? Et comment voulez-vous le peindre et le flétrir sans le montrer dans toute sa laideur ? Qu'il s'étale et qu'il fasse horreur : voilà ce que veut M. Zola. Ne lui reprochons pas d'être immoral. [...] Et qu'on reconnaisse enfin au romancier le droit de laisser l'indignation parler un langage indigné, de montrer à son époque l'image de ses vices, de faire saigner aux yeux de tous des plaies qu'on ne guérit pas, parce qu'on les a trop cachées ! » Zola lui-même qualifiait Balzac de Juvénal moderne. Zola, Émile, « Balzac », *Livres d'aujourd'hui et de demain*, O. C., III, p. 629.

¹ Monsieur Hennebeau « aurait tout donné, son éducation, son bien-être, son luxe, sa puissance de directeur, s'il avait pu être, une journée, le dernier des misérables qui lui obéissaient, libre de sa chair, assez goujat pour gifler sa femme et prendre du plaisir sur les voisines ». Zola, Émile, *Germinal*, *op. cit.*, p. 452.

² Zola, Émile, *Fécondité*, *op. cit.*, p. 42 et 50 pour l'exemple du couple Séguin.

³ Madeleine perçoit ainsi Hélène de Rieu tandis que Fernande doit forcément périr dans un incendie pour purifier les lieux de sa présence.

⁴ Zola, Émile, *Madeleine Férat*, *op. cit.*, p. 363.

où la femme se révèle dans sa nudité corporelle et psychologique. Sous chaque femme se cache un monstre, « un monstre perpétuel en quête de sang et de semence »¹ et les exemples de Séraphine rencontrant d'anciens prisonniers, de Fernande s'accouplant à l'immonde Ragu nous montrent que le récit ne se contente plus de présenter des situations où la belle et la bête s'unissent, mais se propose bien d'en exhiber d'autres où la belle est la bête².

Ainsi il est indéniable que le personnel féminin zolien présente dans des cas extrêmes une sexualité hyperactive en même temps que néfaste qui donne à s'illustrer dans des scènes hautement érotiques. Les femmes évoquées dans chacun des romans cités, impudiques et luxurieuses, vérifient une à une, de manière plus ou moins libre, la définition couramment attribuée à Messaline ou à toute souveraine débauchée perçue comme l'archétype de la femme fatale mortifère en même temps que de la nymphomane, une mante dont les actes ne visent qu'à la laisser assouvir son immense appétit d'indécence, une créature dont l'existence n'est que complots au service d'une insatiable cruauté. En un mot, elles comptent parmi les représentations les plus frappantes du monstrueux sexuel, du thème de la bête cher à l'auteur, rejoignant par-là des considérations qui lui étaient toutes personnelles. Il semble même qu'il y ait eu une montée en puissance de ce motif qui répondait précisément aux angoisses du romancier, le personnage tardif de Fernande incarnant mieux que tous ses avatars précédents l'« augusta meretrix » dans son obscure splendeur et faisant songer sans doute à un modèle suivi sciemment, répondant par ailleurs à une mode ambiante de la décadence que l'on retrouve chez ses contemporains³.

Mais il est surtout intéressant de noter que cette légende noire de la souveraine s'inscrit dans un projet littéraire fondée sur une perception passablement pessimiste de la femme en général et sur une critique acerbe de la société dans laquelle elle évolue, tant il est vrai que la sensualité et la jouissance revêtent toujours une dimension sociale et ontologique : les perversions ne vont pas sans les intrigues, les crimes et le luxe tapageur sans la particularité de ce deuxième sexe qui suscite autant d'inquiétude que de fascination. C'est là la différence avec la sommaire pornographie dont

¹ Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, op. cit., p. 99.

² Dès *Madeleine Féral*, la femme se meurt en Hélène de Rieu, seule reste la brute lubrique. Zola, Émile, *Madeleine Féral*, op. cit., p. 366.

³ Sur les incarnations décadentes de Messaline, Castorio, Jean-Noël, *Messaline, la putain impériale*, op. cit., p. 279 et sq.

l'intrigue le cède facilement à l'obscénité la plus brutale, à laquelle s'est essayé Zola et qu'il a abandonnée, en comprenant vite l'impasse, au profit d'un érotisme plus profond ou d'une grivoiserie bon enfant qui, fondues dans ses romans, caractérisaient ses personnages et leurs évolutions.

Bibliographie

- Dossier préparatoire de *Son Excellence Eugène Rougon*, Paris, BnF, ms. NAF 10292
- « Mythe des origines, origines des mythes : *La Fortune des Rougon* », *Les Cahiers naturalistes*, n°52, 1978
- Bertrand-Jennings, C., *L'éros et la femme chez Zola, de la chute au paradis retrouvé*, Paris, Éditions Klincksieck, « Femmes en littérature », 1977
- Biasi (De), P.-M., *Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard – Culture et Société », 2007
- Borie, J., *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Paris, Éditions du Seuil, « Pierres vives », 1971
- Castorio, J.-N., *Messaline, la putain impériale*, Paris, Payot & Rivages, « Biographie Payot », 2015
- Corbin, A., *Le village des « cannibales »*, Paris, Flammarion, « Champs histoire », 1997
- Cryle, P., *La crise du plaisir*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 2003
- Macrobe, A., *La Flore pornographique : glossaire de l'école naturaliste, extrait des œuvres de M. Émile Zola et de ses disciples*, Paris, Doublelzevir éditeur, 1883
- Millaud, A., « Lettres fantaisistes sur Paris : M. Émile Zola », *Le Figaro*, 1^{er} septembre 1876, n°245
- Mainguenau, D., *La littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, « Lettres et linguistique », 2007
- Rod, É., « À propos de *l'Assommoir* », Paris, Marpon et Flammarion, 1879
- Schor, N., « Le sourire du sphinx. Zola et l'énigme de la féminité », *Romantisme*, n° 13-14, 1976
- Tillier, B., *Cochon de Zola ! ou les infortunes caricaturales d'un écrivain engagé*, Biarritz, Séguier, 1998
- Ulbach, L., « La Littérature putride », *Le Figaro*, 23 janvier 1868, n°23
- Verret, A., « Quand Zola devenait sérieusement pornographe. Étude des enjeux de l'écriture pornographique à la fin du XIX^e siècle », *Romantisme*, 2015, n°167
- Zola, É., *Œuvres complètes*, dir. Henri Mitterand, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2002-2008

**L'ANALYSE TEXTUELLE EN TANT QUE TAUTOLOGIE.
FRAGMENTS D'UN DISCOURS AMOUREUX ALTERNATIF**

**TEXTUAL ANALYSIS AS A TAUTOLOGY. FRAGMENTS OF AN
ALTERNATIVE AMOROUS DISCOURSE**

**L'ANALISI TESTUALE COME TAUTOLOGIA. FRAMMENTI DI UN
DISCORSO AMOROSO ALTERNATIVO**

Narcis ZĂRNESCU¹

Résumé

L'approche du texte littéraire peut se définir aussi comme une tautologie qui présente à la fois un vide informatif et un trop plein discursif. Le modèle de la critique littéraire traditionnelle, académique ou postmoderne c'est toujours le même: la tautologie absolue et prestigieuse du tetragrammaton, « Eyeh Asher Eyeh ». L'étude esquisse le drame de l'herméneute en quête des significations dont l'effort de déconstruction-reconstruction inaugure une utopie ou une résignation.

Mots-clef: « Eyeh Asher Eyeh », Adorno, Horkheimer, New Historicism, New Criticism, tautologie mimétique, contre-culture

Abstract

The approach of the literary text can also be defined as a tautology that has both an informational vacuum and an overflow discursive. The model of the traditional literary, academic or postmodern, criticism is always the same: the absolute and prestigious tautology of tetragrammaton, « Eyeh Asher Eyeh ». The study outlines the drama of the hermeneutist in search of meanings who by his deconstruction - reconstruction inaugurates a space of utopia or of the resignation.

Keywords: « Eyeh Asher Eyeh », Adorno, Horkheimer, New Historicism, New Criticism, mimetic tautology, underground culture

Riassunto

L'approccio del testo letterario può anche essere definito come una tautologia che ha sia un vuoto informativo e un overflow discorsivo. Il modello del critico letterario tradizionale, accademica o postmoderno, è sempre lo stesso : la assoluto e prestigioso tautologia del tetragrammaton, "« Eyeh Asher Eyeh ». Lo studio delinea il dramma dell'ermeneuta in cerca di significati quello apre un'utopia oppure una resignazione.

Parole chiave: « Eyeh Asher Eyeh », Adorno, Horkheimer, Nuovo storicismo, Nuova critica, mimetica tautologia, controcultura

¹ narciss.zarnescu@gmail.com, Académie Roumaine, Académie des Hommes de Science, Académie allemande-roumaine (Mainz), ISPF (Université de Sheffield, GB).

Comme le soutiennent et le démontrent Adorno et Horkheimer, «seule l'exagération est vraie¹». Il est possible que notre hypothèse puisse s'y inscrire. De YHWH ou *tetragrammaton* (gr. Τετραγράμματον)² à la critique standard et «alternative», postmoderne ou *underground*³, il n'y a qu'un «pas». Un des mots-clef biblique fondamentaux - YHWH, *Yahweh*, *Yahvé* ou «*Eyeh Asher Eyeh*» - a été traduit par: «*Je suis celui qui est [Ehyeh Asher Ehyeh יהוה אֲשֶׁר אֶהְיֶה]*»⁴. Une tautologie absolue, dont l'autorité est confirmée par la pratique historique multimillénaire des religions mosaïque et chrétienne, une tautologie prestigieuse qui présente à la fois un vide informatif et un trop plein discursif. Au centre ou à la périphérie de cette expression mystérieuse, on peut déceler le noyau de toutes les méthodes d'exploration du texte. Un critique, un herméneute, un explorateur en quête des significations et symboles du texte définit finalement l'œuvre de la même manière: l'œuvre est l'œuvre; l'œuvre est celle qui est; l'œuvre est telle qu'elle est. C'est une tautologie mimétique, d'après le modèle primordial.

L'approche du texte littéraire s'avère être à travers l'histoire de l'herméneutique une tautologie à part, «une ample comédie à cent actes divers/Et dont la scène est l'univers»⁵. Du *New Historicism* et *New Criticism* à la (*Néo*)-*Nouvelle critique*, de la critique littéraire traditionnelle à la mythocritique, psychocritique, pragmatique ou narratologie, lesquelles parfois ne sont que des fusions de la poétique-rhétorique gréco-latines, et jusqu'à la sémiotique (Peirce, Greimas) et la sémantique (Tarski, Barthes), l'approche textuelle pourrait être définie donc comme une *tautologia* (gr.), autrement dit une «redite, proposition identique» (de *tauto* «le même»,

¹ Adorno, T. W. & Horkheimer, M., *La dialectique de la Raison* [1947], Gallimard, Paris, 1974, p. 126.

² Knight, Douglas. A.; Levine, Amy-Jill, *The Meaning of the Bible: What the Jewish Scriptures and Christian Old Testament Can Teach Us* (1st ed.), HarperOne, New York, 2011; Thiher, A., *The Power of Tautology: The Roots of Literary Theory*, Associated University, Cranbury, New York, 1997.

³ Whiteley, Sheila, «Contre-cultures : Musiques, Théorie et Scènes», *Volume !*, 9 : 1 | 2012, 5-16; Whiteley, Sheila, «Countercultures n°2: Utopias, Dystopias, Anarchy. Introduction», *Volume !* 2/2012 (9:2), p. 8-12; URL: www.cairn.info/revue-volume-2012-2-page-8.htm.

⁴ Raymundus Martinus (~1230 -1284) : «Et quod est nomen tuum? YHWH - Jehova, sive Adonay, quia Dominus es omnium» in *Pugio fidei Christianae*, III.2.3, 1270 - commentaire du *Livre des Rois*; Reuchlin, J., *De verbo mirifico (Du verbe admirable)* (1494), in *Sämtliche Werke*, Frommann-Holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1996, vol. I ; Secret, F., *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, Dunod, Paris, 1964, rééd. Arma Artis, 1985, p. 44-51.

⁵ La Fontaine, *Le Bûcheron et Mercure*, livre V, 1668.

contraction de *to auto* «la même chose» et *-logia* [*legein*, «dire»]¹. Mais pour que la tautologie soit «fonctionnelle», elle implique, voir exige, «l'arrêt, l'interruption, la cessation», ou *epochè* (ἐποχή / *epokhé*, gr.). Par la suspension du jugement (*epochè*), l'herméneute, l'analyste refuse d'accorder son assentiment à une œuvre littéraire, représentation (*phantasia*) ou raison (*logos*) parce que les arguments contraires ont une force égale². Sextus Empiricus explique:

*La suspension est l'état de la pensée où nous ne nions ni n'affirmons rien. Quiétude (arrepisia), c'est la tranquillité et la sérénité de l'âme*³.

Repères pour une épistémologie historique de l'épochè.⁴

Une interrogation rhétorique du type: qu'est-ce que l'histoire globale d'un concept? –, peut générer plusieurs réponses, parmi lesquelles une sûrement appartient à Foucault:

*Le projet d'une histoire globale, c'est celui qui cherche à restituer la forme d'ensemble d'une civilisation, le principe — matériel ou spirituel — d'une société, la signification commune à tous les phénomènes d'une période, la loi qui rend compte de leur cohésion - ce qu'on appelle métaphoriquement le « visage » d'une époque*⁵.

Il semble que le premier théoricien de l'*epochè*, c'est Arcésilas de Pitane, le maître de la IIe Académie de Platon, vers 268 av. J.-C. Le commentaire de Cicéron sur le modèle de l'*epochè* soutenu par Arcésilas de Pitane a deux mots-foyer: *réfuter* et *suspendre*. C'est du Husserl avant la lettre:

Il agissait selon cette méthode, si bien qu'en réfutant les avis de tous il amenait la plupart de ses interlocuteurs à abandonner leur propre avis. Quand on découvrait que les arguments opposés de part et d'autre

¹

Dictionnaire historique de la langue française, A. Rey dir., Le Robert, 1992.

² Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, 6th edition, Fort Worth, Harcourt Brace College Pub., 1993.

³ Empiricus, Sextus, *Hypotyposes pyrrhoniennes*, I, 10.

⁴ Lecourt, D., *L'épistémologie historique de Gaston Bachelard*, Ed. Vrin, Paris, 2002, p. 23.

⁵ Foucault, M., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 17-18.

*sur un même sujet avaient le même poids, il était plus facile de suspendre son assentiment, d'un côté comme de l'autre*¹.

La suite de ses *Academicorum Priorum* introduit une autre constellation de champs sémantiques: «obscurité, RIEN → assurer, affirmer, approuver, approbation vs connaissance »:

*C'est contre Zénon [de Cittium] qu'Arcésilas, d'après la tradition, engagea le combat [...], à cause de l'obscurité des choses qui avaient amené Socrate à avouer son ignorance... Il pensait donc que tout se cache dans l'obscurité, que rien ne peut être perçu ni compris ; que, pour ces raisons, on ne doit jamais rien assurer, rien affirmer, rien approuver ; qu'il faut toujours brider sa témérité et la préserver de tout débordement, alors qu'on l'exalte en approuvant des choses fausses ou inconnues ; or rien n'est plus honteux que de voir l'assentiment et l'approbation se précipiter pour devancer la connaissance et la perception*².

On remarque donc que pour Cicéron la dimension morale est plus importante («rien n'est plus **honteux** que de voir l'assentiment et l'approbation se précipiter pour devancer la connaissance et la perception»), la que la dimension épistémique. Ce genre de contradictions qui marquent le parcours logique, la structure du discours philosophique gréco-latin seront décelables aussi dans le discours de la critique moderne, académique ou «alternative». Malgré la «multiplication des ruptures dans l'histoire des idées³», les séries tautologiques se succèdent. Même si, selon Foucault, «la notion de discontinuité prend une place majeure dans les disciplines historiques⁴», la tautologie herméneutique ouvre la possibilité d'une histoire globale, où «l'espace d'une dispersion»⁵ n'est qu'un élément chromatique. Notre projet d'une histoire tautologique de la critique littéraire, pourrait assimiler, en contrepoint, «la dissolution du sujet», «l'antéprédicatif» de Merleau-Ponty ou «la praxis humaine» de Sartre, mais malgré les idiosyncrasies de Foucault, une séquence de la démonstration contredit sa logique et marque une «fissure», point de départ et argument pour notre «déconstruction» tautologique:

¹ Cicéron, *Les Académiques*, I, 45.

² Cicéron, *Les Académiques*, I, 45.

³ Foucault, M., *op.cit.* p.16.

⁴ *Idem, ibidem*, sqq.

⁵ *Idem, ibidem*, p.19.

Dans l'analyse qu'on propose ici, les règles de formation ont leur lieu non pas dans la «mentalité» ou la conscience des individus, mais dans le discours lui-même ; elles s'imposent par conséquent, selon une sorte d'anonymat uniforme, à tous les individus qui entreprennent de parler dans ce champ discursif¹.

La critique de Foucault, dans la perspective de Michel Serres, est confuse, un « mixage » de Jung et Lacan, de « même » et de « l'autre ». Un fragment dévoile la pratique de la tautologie, masquée par des paradoxes et oxymorons:

En bref, Foucault traite une bibliothèque comme un inconscient culturel et collectif (dont il est tautologique de dire qu'il est structuré comme un langage, d'où le voisinage avec Lacan dans le milieu entre logicisme et psychologisme) et comme un espace étranger et fermé: l'historien est ici analyste du drame d'un autre (qui est le même), il est la mémoire de son oubli, il est ici ethnologue d'un sens lointain et silencieux, et ramène son absence; il traite les livres comme des monuments enfouis, et l'écriture comme une inscription: il est ici archéologue d'un langage aujourd'hui perdu. Manière d'entrer dans cet espace sans y être, manière de s'approcher sans être attiré par la force d'un sens, manière de suspendre une gravitation, de se glisser sans s'engager, d'être attentif sans être concerné: epokhé rendue possible par la limite vibrante entre le même et l'autre².

Malgré son incohérence conceptuelle, Michel Serres allait observer en 1968, dans le registre de l'*intelligence émotionnelle*³, d'étranges thématiques, effets de la « discontinuité », de la « réification » ou de la révolte contre la tautologie, signes d'une nouvelle lecture des écritures bibliques: Levinas (*Le temps et l'autre*, 1983)⁴, Ricœur (*Soi-même comme un autre*, 1990)⁵ en quête du « Soi-même comme un autre ». Les conceptualisations

¹ *Idem, ibidem*, p.27-28.

² Michel Serres, *D'Erehwon à l'Antre du Cyclope* in *Michel Foucault. Critical Assessments*, ed. Barry Smart, London & New York, vol. IV, 1995, 1998, 2000, p.104; *Idem, Hermès ou la Communication*, Ed. Minuit, Paris, 1968, p. 167-205.

https://books.google.ro/books?id=jKBmAE4uFbIC&pg=PA104&lpg=PA104&dq=1%27histoire+comme+tautologie&source=bl&ots=xrG6GeB5PJ&sig=FH5ll9eqROYPvbn5pEmafJvN7QE&hl=en&sa=X&ved=0CFsQ6AEwCWoVChMI_4bJsPqFyQIV6whzCh0iBwPp#v=onepage&q=l%27histoire%20comme%20tautologie&f=false

³ Goleman, D., *L'Intelligence émotionnelle. Comment transformer ses émotions en intelligence*, éd. R. Laffont, Paris, 1997.

⁴ Levinas, E., *Le temps et l'autre*, PUF, Paris, 1983; *Idem, Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, Fayard, Paris, 1982.

⁵ Ricœur, P., *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

ricœuriennes du dédoublement du «Même» (l'ipséité + la mêmeté) ou de l'«Autre» ne sont que des *réécritures* des valeurs religieuses, telles que la responsabilité, la culpabilité, le péché ou la pitié, une pratique des «palimpsestes» genettiens¹. Une confusion similaire entre «le spirituel» et «le savoir» met en scène Levinas:

Partout dans la civilisation occidentale, où le spirituel et le sensé résident toujours dans le savoir, on peut voir cette nostalgie de la totalité. Comme si la totalité avait été perdue, et que cette perte fût le péché de l'esprit. C'est alors la vision panoramique du réel qui est la vérité et qui donne toute sa satisfaction à l'esprit².

Dans *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1974), Emmanuel Levinas – dans une sorte de (auto)tautologie - reprend dans le langage de l'ontologie phénoménologique heideggérienne, les thèmes dominants de ses projets antérieures (*Totalité et infini*, 1961): la subjectivité la passivité, la responsabilité, la justice, le langage, l'«in-condition» (au-delà du transcendantal), l'infini, etc. :

Si la transcendance a un sens, elle ne peut signifier que le fait, pour l'événement d'être - pour l'esse -, pour l'essence, de passer à l'autre de l'être. Mais l'autre de l'être qu'est-ce à dire ? Parmi les cinq «genres» du Sophiste manque le genre opposé à l'être; bien que dès la République il soit question de l'au-delà de l'essence. Et que peut signifier le fait de passer, lequel, aboutissant à l'autre de l'être, ne pourrait au cours de ce passage que défaire sa facticité ? Passer à l'autre de l'être, autrement qu'être. Non pas être autrement, mais autrement qu'être. Ni non plus ne-pas-être. Passer n'équivaut pas ici à mourir. [...] Être ou ne pas être - la question de la transcendance n'est donc pas là. L'énoncé de l'autre de l'être - de l'autrement qu'être - prétend énoncer une différence au-delà de celle qui sépare l'être du néant : précisément la différence de l'au-delà, la différence de la transcendance³

Les écrits de Levinas dévoilent ses erreurs, ses doutes, ses désespoirs, son discours beckettien ou «godotien»: c'est le signe de la *conscience tautologique* qui devient dominante et déclenche l'entropie. Pour sauver un minimum de cohérence, Levinas aurait du «se taire» ou relire Eusèbe de Césarée:

¹ Genette, G., *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, coll. « Essais », Paris, 1982.

² Levinas, E., *Ethique et infini*, op. cit., p. 79-80- 81.

³ Levinas, E., *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, [1974], Gallimard, Paris, 1990/2004, pp. 13-14; *Ch. 1. Essence et Désintéressement §1 - L'autre de l'être.*

*Il faut demeurer sans opinions, sans penchants et sans nous laisser ébranler, nous bornant à dire de chaque chose qu'elle n'est pas plus ceci que cela ou encore qu'elle est en même temps qu'elle n'est pas ou bien enfin ni qu'elle est ni qu'elle n'est pas. Pour peu que nous connaissions ces dispositions, dit Timon, nous connaissons d'abord l'"aphasie" (c'est-à-dire que nous n'affirmerons rien), ensuite l'"ataraxie" (c'est-à-dire que nous ne connaissons aucun trouble)*¹.

La suspension du jugement (*epochè*) est le refus d'accorder son assentiment à une représentation (*phantasia*) ou à la raison (*logos*) parce que les arguments contraires ont une égale force. Levinas, tout comme Ricœur, en quête de la vérité deviennent des victimes de la logorrhée (*incontinence verbale*), en accédant ainsi à une sorte de paraphrasie verbale, permutation / substitution lexicale, ou à des paraphrasies sémantiques². La leçon d'Arcésilas/Cicéron, centrée sur *refutatio* («réfuter» et «suspendre»)³, est paradigmatique:

*Il agissait selon cette méthode, si bien qu'en réfutant les avis de tous il amenait la plupart de ses interlocuteurs à abandonner leur propre avis. Quand on découvrait que les arguments opposés de part et d'autre sur un même sujet avaient le même poids, il était plus facile de suspendre son assentiment, d'un côté comme de l'autre. [...]. L'affirmation 'Le sage suspend son assentiment' a deux sens. Selon le premier, le sage n'assentit absolument à rien [sur la vérité ou la fausseté de ses représentations]. Selon le second, il s'abstient, quand il donne une réponse, d'admettre ou de nier tel point [une représentation approuvable]*⁴.

La pensée moderne et postmoderne, voire néo-postmoderne, a renoncé aux exigences mentales et morales de la culture gréco-latine. Le penseur européen a perdu la quiétude (*arrepisia*), la tranquillité et la sérénité de l'âme, l'*aphasie* et l'*ataraxie*, et a découvert l'*anomie*. Une proposition comme celle, ci-jointe, de Sextus Empiricus n'est plus transparente et éducative. Elle est devenue opaque et incompréhensible: «La suspension est l'état de la pensée où nous ne nions ni n'affirmons rien. Quiétude

¹ Eusèbe de Césarée, *Préparation évangélique*, XIV, 18, 2.

² Eustache, F. et Faure, S., *Manuel de neuropsychologie*, Dunod, coll. Psycho Sup, Paris, 2005.

³ Perelman, Ch., L. Olbrechts-Tyteca, *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*, Notre Dame, University of Notre Dame P, 2000.

⁴ Cicéron, *Les Académiques*, II, 104.

(*arrepsia*), c'est la tranquillité et la sérénité de l'âme »¹. Les répressions, les censures, les défoulements ont pour effet pervers des désirs imprévisibles et irrépessibles, des anomalies et anomies. Pour Durkheim (*Le Suicide*, 1897):

L'anomie est donc, dans nos sociétés modernes, un facteur régulier et spécifique des suicides ; elle est une des sources auxquelles s'alimente le contingent annuel. [...] [Le suicide anémique] diffère en ce qu'il dépend, non de la manière dont les individus sont attachés à la société, mais de la façon dont elle les régleme².

Refaire des parcours identiques, affirmer la même chose, le même texte mène et emmène à la réification, à la mort, au suicide verbal et mental. La tautologie c'est l'agonie. La conscience de la tautologie c'est le suicide sémantique, symbolique, et métaphysique. Le paradigme gréco-latin est complémentaire au paradigme judéo-chrétien du « *Eyeh Asher Eyeh* » (« *Je suis celui qui est* »).

Quelques stratégies anti-tautologique : Husserl, Jung, Advaita Vedānta, Hegel.

Pour Husserl, l'*epochè* désigne la mise en suspens de la thèse de la croyance à la réalité extérieure du monde:

L'epochè phénoménologique. À la place de la tentative cartésienne de doute universel, nous pourrions introduire l'universelle epochè, au sens nouveau et rigoureusement déterminé que nous lui avons donné. [...] Notre ambition est précisément de découvrir un nouveau domaine scientifique, dont l'accès nous soit acquis par la méthode même de mise entre parenthèses [...]. Ce que nous mettons hors de jeu, c'est la thèse générale qui tient à l'essence de l'attitude naturelle [...]. Je ne nie donc pas ce monde comme si j'étais sophiste ; je ne mets pas son existence en doute comme si j'étais sceptique ; mais j'opère l'epochè phénoménologique qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle. Par conséquent, toutes les sciences qui se rapportent à ce monde naturel [...] je les mets hors circuit, je ne fais absolument aucun

¹ Sextus Empiricus, *Hypotyposes pyrrhoniennes*, I, 10. Voir aussi Sextus Empiricus, *Esquisses pyrrhoniennes*, traduction Pierre Pellegrin, Seuil Paris, 1997.

² Durkheim, E., *Le Suicide. Étude de sociologie*, PUF, Paris, coll. « Quadrige » (no. 19), 1990, p. 288.

usage de leur validité ; je ne fais mienne aucune des propositions qui y ressortissent, fussent-elles d'une évidence parfaite »¹.

On sait que les événements physiques et psychiques se développent dans un champ unitaire, nommé par les alchimistes *unus mundus*, synonyme peut-être de *l'ordre implicite* de Bohm. Pour Jung², cette coïncidence aurait des causes profondes: juste à cause de cette dépendance, le psychique et le physique pourraient être, « identiques, quelque part, au-delà de notre expérience présente »³. La synchronicité, croyait Jung, est une manifestation de *l'unus mundus*, au niveau de l'inconscient collectif, mais aussi dans l'horizon de la critique littéraire. Les quatre facteurs jungiens standard (a-causalité, a-temporalité, effet de sens et mise en œuvre de la zone psychoïde), étant des points de départ des phénomènes psychosomatiques, définissent implicitement l'activité et la dynamique de *déconstruction* apparente du texte. La perspective «métaphysique» et archétypique dévoile une cohérence interne du «Tout» qui fonctionne dans sa globalité, et interroge l'homme sur sa tâche par rapport au « savoir absolu » de l'inconscient et sur le sens de la « création continue » dont il est partie prenante. L'a-causalité et l'a-temporalité semblent être deux repères d'une stratégie anti-tautologique jungienne, apparentée à «la famille spirituelle» de Pyrrhon, Énésidème et Agrippa, qui pratiquait la quiétude, la sérénité, l'*aphasie* et l'*ataraxie*. Quand même, malgré ces efforts d'imagination théorique, le Dieu de Nietzsche comme le Godot de Beckett ne reviendront plus sur la scène du monde. Ils ont été depuis la *Genèse* des symboles «vides» et des fonctions: tantôt l'absence, tantôt l'attente. Autrement dit, des tautologies.

L'Upanishad affirme l'identité du Soi individuel avec une essence subtile: «cela, toi-même tu l'es» (*tattvamasi*). Le Logos fort judaïque «*Eyeh Asher Eyeh*» («Je suis celui qui est») rencontre le Logos fort

¹ Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* [1913], traduction Paul Ricœur, Gallimard, coll. "Tel", Paris, 1950, p. 101-103.

² *Atom and Archetype: The Pauli/Jung Letters, 1932-1958*, Ed. C. A. Meier, trans. David Roscoe, Princeton University Press, Princeton, New York, 2001.

³ Jung, C. G., *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy, Collected Works*, Bollingen, Princeton, NY, 1976, vol. XIV, p. 765; Cazenave, M., « A la recherche de la synchronicité. Le psychoïde, l'Unus Mundus et l'omniprésence de l'Univers », *Cahiers Jungiens de Psychanalyse*, N° 29, 1981/2; URL: <http://www.cahiers-jungiens.com/articles/a-la-recherche-de-la-synchronicite-le-psychoide-lunus-mundus-et-lomnipresence-de-lunivers/>; Aziz, R., *C. G. Jung's Psychology of Religion and Synchronicity*, State University of New York, NY, 1990.

vedantin, l'affirmation de l'identité Atman-Brahman, «*tattvamasi*» et «*aham brahm asmi*»), c'est-à-dire «cela, toi-même tu l'es». L'emploi du pronom démonstratif neutre montre le caractère indéterminé du «cela». *Isha Upanishad*, ajoute des précisions justement pour augmenter l'obscurité, condition héraclitienne de la révélation, donc de l'anti-tautologie:

*Cela est en mouvement et Cela est sans mouvement; Cela est lointain, Cela est aussi proche ; Cela est au-dedans de ce tout, Cela est au-dehors de ce tout*¹.

Le caractère indéterminé du Cela montre qu'il est au-delà des oppositions, et si la tautologie est l'absence des contradictions et oppositions, alors «Cela» est un symbole ou un instrument de la tautologie qui correspond «bizarrement» à la logique parméniennienne de la non-contradiction. Mais l'histoire «romantique» et primordiale de la tautologie se retrouve dans la *Chandogya Upanishad* et rapporte la conversation entre un père et son fils:

*T'es-tu jamais enquis de l'enseignement grâce auquel on sait ce qu'on n'a jamais appris comme si on l'avait appris, ce à quoi l'on n'a pas pensé comme si on y avait pensé, ce qu'on n'a pas compris comme si on l'avait compris?*².

Paul Deussen, influencé par Schopenhauer, ami de Nietzsche et Swami Vivekananda, est considéré le premier savant européen à avoir mis sur le même plan d'égalité la pensée indienne et la philosophie occidentale. Il publie en 1897, *La philosophie des Upanishads (Sechzig Upanishad's des Veda)*³, qui inaugure la «voie royale» de *l'inconscient-conscient collectif tautologique*. Quelques repères-itinéraires en témoignent: dans *l'Advaita Vedānta*, *avidyā* relève de *Māyā*, le principe de l'illusion cosmique. Elle cache une réalité (*avarana-śakti*, pouvoir d'obnubilation) et en fait

¹ *Trois Upanishads, Ishâ, Kena, Mundaka*, commentées par Shri Aurobindo, Albin Michel, Paris, 1972, p. 245-256 ; *Bhagavad-Gîtâ*, traduit du sanskrit par Alain Porte, Arléa, Paris, 1995; *Brihad-aryanaka-upanishad*, traduite et annotée par Émile Sénard, Les Belles Lettres, Paris, 1934.

² Müller, M., *The Upanishads*, Dover, New York, 1962. Voir aussi Éd. Forgotten Books, p. 47-48, réimpression de l'édition de 1879 ; <http://www.sacred-texts.com/hin/sbe01/sbe01013.htm>

³ Deussen, P., *Sechzig Upanishad's des Veda*, Leipzig 1897; *Ibidem, Upanishaden: Die Geheimlehre des Veda*, Hrsg. Peter Michel, Marix Verlag, Wiesbaden, 2007; *Ibidem, The philosophy of the Upanishads.*, A. S. Geden. Éd. Motilal Banarsidass Publ., 1999.

apparaître une autre à sa place (*viksepa-śakti*, pouvoir de projection)¹. Les philosophes distinguent souvent une ignorance individuelle (*tūla-avidyā*) et une ignorance universelle (*mūla-avidyā*)². Dans l'état de veille ou de rêve, *avidyā* se trouve à l'origine, à la fois, de la division sujet/objet, qui cache la réalité non-duelle, et du concept de causalité, qui affecte le mental. Illusoire, elle maintient l'individu dans le *saṃsāra*. Si, comme l'affirme Levinas, dans la civilisation occidentale, «le spirituel et le sensé résident toujours dans le savoir», dans la civilisation orientale, dans celle indienne traditionnelle, en particulier, *parikarma* ou «purification du milieu mental qui aboutit à la sérénité» est une des valeurs identitaires, religieuse, intellectuelle et morale, ainsi comme *nirvikalpa samadhi* ou «l'état sans pensée». L'antithèse est profonde entre la société/culture occidentale où, selon Levinas, le savoir soutient et justifie le spirituel; et la société/culture indienne, dominée et définie par *Avidyā* qui signifie ignorance, ou aveuglement. D'autre part, si pour l'hindouisme, *Avidyā* signifie l'ignorance de la nature authentique, cachée par le désir et l'attachement; pour le bouddhisme *Avidyā* est la première étape de la chaîne des causes (*pratīyasamutpāda*) de la souffrance (*duḥkha*) et l'un des Trois poisons. Tensions, conflits, oppositions, répétitions, redondances, surcharge et superfluité, redoublement et antanaclase, voilà tout autant de formes et structures, de séquences et dynamiques d'une tautologie imprévisible, difficile à codifier et à quantifier.

3. Si les observations de Hegel sur la pensée hindoue semblent évoquer les gloses de Cicéron sur Arcésilas de Pitane, les instruments herméneutiques de sa phénoménologie sont révélateurs des parcours labyrinthiques de la tautologie que nous avons à peine esquissés:

Il faut serrer de plus près encore le caractère de l'esprit rêveur, en tant que principe de la nature hindoue. Dans le rêve, l'individu cesse de se savoir tel individu déterminé, excluant les objets. À l'état de veille, j'existe pour moi, le reste est par rapport à moi extérieur et fixe, comme moi-même à son égard. Étant extérieur, l'Autre se déploie en un continu intelligible et un système de rapports dont mon individu particulier même fait partie, est un individu qui s'y rattache; c'est là la sphère de l'entendement. Mais dans le rêve cette séparation n'existe pas. L'esprit cesse d'être pour soi en face d'autre chose, et d'une manière générale, la séparation de l'extérieur et de l'individuel cesse ainsi à l'égard de l'univers et de l'essence. L'Indien en son rêve est donc tout ce que nous appelons fini et individuel, étant en même temps un universel infini et

¹ *The essential Vedanta: a new source book of Advaita Vedanta*. Eliot Deutsch, Rohit Dalvi. Éd. World Wisdom, Bloomington Inc, 2004, sqq.

² Doniger, W., *The Hindus: An Alternative History*, Oxford University Press, London, 2010, sqq.

illimité, en soi une chose divine. La conception hindoue est un panthéisme tout à fait général et certes un panthéisme de l'imagination, non de la pensée. C'est une substance et toutes les individualisations sont immédiatement vivifiées et animées en puissances particulières. La matière et le contenu sensibles sont simplement recueillis et transportés à l'état brut dans l'universel et l'illimité, sans être libérés sous une forme belle par la libre puissance de l'esprit et idéalisés spirituellement, en sorte que le sensible ne soit que subordonné, et expression étroitement adaptée à l'esprit ; au contraire ce facteur est immensément et démesurément élargi, rendant ainsi le divin, bizarre, confus et inepte. Ces rêves ne sont pas des songes creux, un peu d'imagination où l'esprit ne ferait que papillonner de-ci et de-là ; celui-ci est au contraire absorbé dans ces rêveries et ballotté par elles comme par sa propre réalité et son côté sérieux; il s'abandonne à ces objets finis comme à ses seigneurs et à ses dieux. Tout donc lui est dieu, le soleil, la lune, les étoiles, le Gange, l'Indus, les animaux, les fleurs ; et le fini, perdant à cette divinisation sa consistance et sa solidité, toute son intelligibilité s'évanouit aussi ; inversement le divin parce qu'il est en soi variable et instable, est complètement souillé et rendu absurde sous cette forme vile. De cette divinisation générale de tout le fini, et par suite de cet abaissement du divin, il résulte que la représentation de l'humanisation, l'incarnation de Dieu n'est pas une pensée particulièrement importante. Le perroquet, la vache, le singe, etc. sont également des incarnations de Dieu, sans s'élever au-dessus de leur être. Le divin n'est pas individualisé en sujet, en esprit concret, mais avili jusqu'à la vulgarité et l'absurdité. Tel est en général le caractère de la conception de la vie chez les Indiens. Aux choses aussi manquent la compréhension, la coordination finie de cause à effet comme à l'homme la sûreté de la libre autonomie, de la personnalité et de l'indépendance¹.

L'approche académique ou « alternative » du texte littéraire s'avère être, encore une fois, grâce aussi à la clarté cartésienne de la description hégélienne, une tautologie à part, «une ample comédie à cent actes divers», une tautologie mimétique, d'après le modèle primordial de la Torah. Par la suspension du jugement (*epochè*), l'herméneute aurait pu retrouver la quiétude (*arrepisia*), la tranquillité et la sérénité de l'âme. Son refus symbolique et pragmatique inaugure le drame épistémique, dans son hypostase tautologique.

¹ Hegel, G. W. F., *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. Gibelin, Vrin, Paris, p. 110 sqq.

Bibliographie

- Abrams, M. H., *A Glossary of Literary Terms*, 6th edition, Fort Worth, Harcourt Brace College Pub., 1993
- Adorno, T. W. & Horkheimer, M., *La dialectique de la Raison* [1947], Gallimard, Paris, 1974
- Atom and Archetype: The Pauli/Jung Letters, 1932-1958*, Ed. C. A. Meier, trans. David Roscoe, Princeton University Press, Princeton, New York, 2001
- Deussen, P. *The philosophy of the Upanishads.*, A. S. Geden. Éd. Motilal Banarsidass Publ., 1999
- Husserl, E., *Idées directrices pour une phénoménologie pure et une philosophie phénoménologique* [1913], traduction Paul Ricœur, Gallimard, coll. "Tel", Paris, 1950
- Jung, C. G., *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy, Collected Works*, Bollingen, Princeton, NY, 1976
- Perelman, Ch., L. Olbrechts-Tyteca, *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*, Notre Dame, University of Notre Dame P, 2000
- Thiher, A., *The Power of Tautology: The Roots of Literary Theory*, Associated University, Cranbury, New York, 1997