

PROTÉE

théories
et pratiques
sémiotiques

volume 20 numéro 3
automne 1992



Elle Signe

Collaborateurs Mieke BAL Sylvie Bérard Christine KLEIN-LATAUD Barbara HAVERCROFT Martine LÉONARD
Janice MORGAN Jackie SCHÖN Marina YAGUELLO **Articles divers** Danielle BOUVET Anne-Marie PICARD
Johanne VILLENEUVE **Photographies** Line BLOUIN

PROTÉE est publiée trois fois l'an par le Département des Arts et Lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs qui font de l'enseignement et de la recherche en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français.

Directrice : Francine BELLE-ISLE. Adjointe à la rédaction : Michelle CÔTÉ. Assistant à la diffusion : Jean-Pierre VIDAL. Assistant à l'administration et à la rédaction : Rodrigue VILLENEUVE. Conseiller à l'informatique : Jacques-B. BOUCHARD. Responsables du présent numéro : Christine KLEIN-LATAUD et Agnès WHITFIELD. Photo de la page couverture : Line BLOUIN, *Entre nous* (extrait), photographie noir et blanc, rehaussée, 1989.

Comité de rédaction :

Francine BELLE-ISLE, Université du Québec à Chicoutimi
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Johanne LAMOUREUX, Université de Montréal
Jean-Marcel LÉARD, Université de Sherbrooke
Jean-Pierre VIDAL, Université du Québec à Chicoutimi
Rodrigue VILLENEUVE, Université du Québec à Chicoutimi
Agnès WHITFIELD, Université York

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, École des Hautes Études en Sciences Sociales
(Groupe de recherches sémio-linguistiques)

Comité de lecture* :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Paul BLETON, Téléq
Marcel BOUDREAU, Université Laval
Enrico CARONTINI, Université du Québec à Montréal
Gilbert DAVID, Université de Montréal
Louisette GAUTHIER-MITCHELL, Université du Québec à Montréal
Jean-Guy HUDON, Université du Québec à Chicoutimi
Suzanne LEMERISE, Université du Québec à Montréal
Pierre MARTEL, Université de Sherbrooke

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.
Les résumés anglais sont révisés par Agnès Whitfield.

ABONNEMENT (3 numéros/année)

INDIVIDUEL

Canada : 25\$ (12\$ pour les étudiants)
États-Unis : 30\$
Autres pays : 35\$

INSTITUTIONNEL

Canada : 30\$
États-Unis : 40\$
Autres pays : 45\$

Mode de PAIEMENT :

Chèque (tiré sur une banque canadienne)
ou mandat-poste libellés en dollars canadiens

CHAQUE NUMÉRO

Canada : 10\$ (5\$ pour les étudiants*)
États-Unis : 12\$

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), Canada G7H 2B1, tél.: (418) 545-5396, télécopieur : (418) 545-5012. Distribution : Diffusion Parallèle, 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand, Québec, J7E 4H4, (514) 434-2824. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est subventionnée par le Fonds FCAR, le CRSH, la Fondation de l'UQAC, le PAIR (aide à la publication) et le Département des Arts et Lettres de l'UQAC. Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada.

Ce dossier a été préparé sous la responsabilité de Christine Klein-Lataud et d'Agnès Whitfield

Elle Signe

<i>La violoniste JE ou ELLE</i> / Line Blouin	4
<i>Présentation du dossier</i> / Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield	8
Personnes du sexe et sexe de la personne au XIX^e siècle / Christine Klein-Lataud	9
L'inscription des femmes dans la langue française : <i>une affaire compliquée</i> / Jackie Schön	17
Genre et sexe en français et en anglais / Marina Yaguello	23
Femmes et genres littéraires : le cas du roman autobiographique / Janice Morgan	27
Balzac et la représentation du sujet féminin / Martine Léonard	35
Je/tu/elle : écarts énonciatifs au féminin <i>dans Kindheitsmuster de Christa Wolf</i> / Barbara Havercroft	46
Avec son regard de maître / Mieke Bal	54
Elle Signe. Bibliographie / Sylvie Bérard	69
ARTICLES DIVERS	
Le cinéma de Duras, théâtre du corps lisant / Anne-Marie Picard	81
<i>Classification articulatoire des configurations de la main dans la langue des signes française :</i> portée heuristique de cette classification pour la recherche des unités distinctives (2^e partie) / Danielle Bouvet	87
La beauté du signe. Adresse et dévastation <i>dans la «Reine des Neiges» d'Andersen</i> / Johanne Villeneuve	100
COMPTES RENDUS	
Degrés : «Sémiotiques visuelles» / Célyne Poisson et Joanne Lalonde	111
Prends-moi, la nuit de Michel Saulnier / Claude-Maurice Gagnon	114
Le Sens rhétorique. <i>Essais de sémantique littéraire</i> de Jean-Marie Klinkenberg / Jean-Pierre Vidal	116

LA VIOLONISTE
Je ou Elle

La mer
Le temps
L'atmosphère
Le féminin
La féminité
La trace
L'empreinte
De l'invisible de l'espace photographique



D'une métamorphose
D'une mutation
Du stéréotype féminin
Transposition en image
De phonèmes vibratoires
Du violon désaccordé
Sous l'archet du maître
Le temps

Composées spécialement pour la parution de *Elle Signe*, voici les images d'une femme et de sa mer. Elles tracent l'itinéraire psychique d'une auteure. Un autoportrait, dirait-on. Autobiographie? Devrions-nous entendre, ici, un concerto en particulier? Celui certes de l'abandon possible d'une représentation spécifique, limitative et univoque. Le ton donné propose plus d'un tracé, il est multiple. *Elle* s'adresse à nous par la métamorphose de son image projetée. Une proposition introspective.

Sous des regards parfois inquisiteurs, *Elle* devient souvent l'objet de sa propre image. *Elle*, ici, désaccorde le ton universel du photographique et s'engage dans la mouvance et l'évolution de son identité représentée.

«Ce que je crois décèler ici c'est que toute photographie est, d'une façon ou d'une autre, la vôtre.
Qu'il n'y a pas de photographie qui ne témoigne pas de vous.»

(Marguerite Duras, *Les Yeux verts*, Paris, Gallimard, «Les Cahiers du Cinéma», 1987, p. 162)

Line Blouin vit et travaille à Québec. Elle a complété un baccalauréat en arts plastiques à l'Université Laval à Québec et elle poursuit présentement des études de maîtrise à l'Université du Québec à Chicoutimi. Son travail a été présenté à plusieurs reprises dans le cadre d'expositions individuelles et collectives au Québec et au Canada. Elle exposera sa plus récente production en novembre prochain au Centre Regart à Lévis, Québec. En mars dernier, elle était l'instigatrice d'un projet d'expositions/événement intitulé Voies/Voix qui regroupait une galerie et deux centres d'artistes de Chicoutimi et dont le sujet était L'identité et la question du sujet en art. Dans ce contexte, elle travaille présentement à un projet de publication en collaboration avec la Galerie Séquence de Chicoutimi. De plus, l'exposition pour laquelle elle a agi à titre de conservatrice dans le cadre de cet événement, Day, Fabijan, Jolicoeur, fait présentement l'objet d'un projet d'exposition itinérante. Depuis quelques années, le travail de Line Blouin aborde la question de l'identité. Elle s'est d'abord intéressée plus particulièrement aux modèles culturels féminins véhiculés, entre autres, par les médias et le cinéma. Elle s'est elle-même mise en scène à titre de modèle-auteure dans le cadre de performances photographiques qu'elle a présentées à Banff et à Québec. Elle a également traité du sujet à travers le rapport mère/fille. On pense à Femmes¹ et à La Femme de ma vie² où elle mettait en scène des autoportraits et des portraits de sa mère. Plus récemment, elle s'est engagé dans une réflexion remettant en question la photographie comme mode de représentation ultime de l'identité du sujet.

1. Exposition présentée à la galerie Powerhouse, Montréal, avril 1989, à la Nova-Scotia Photo Co-op Gallery, Halifax, avril 1990 et à Xchanges Gallery, Victoria, septembre 1990.

2. Exposition présentée à la galerie La Chambre blanche, Québec, mai 1990 et à The Photographers Gallery, Saskatoon, mars-avril 1992.





PRÉSENTATION

Elle Signe

Multiple et parfois divisé dans ses manifestations, le féminisme n'en constitue pas moins un des discours critiques les plus importants de ce siècle. En revalorisant le sujet féminin et sa place dans l'histoire, la critique féministe a été amenée à interroger la division sexuelle de la connaissance et ses implications au niveau tant des modalités de constitution du savoir que du fonctionnement de nos représentations symboliques. Certaines parlent même, à cet égard, de révolution théorique, de rupture épistémologique. S'il est encore trop tôt pour saisir toutes les dimensions de ce phénomène ainsi que son impact à long terme sur nos discours théoriques, il est désormais clair que le sujet féminin ne peut s'inscrire dans ces discours sans mettre en cause notre façon d'envisager à la fois l'objet et le sujet de connaissance et surtout les rapports qui les relient.

Or, c'est précisément la complexité de cette question que veut évoquer le titre ambigu de ce dossier. Dans ce flottement du «signe» entre le substantif et le verbe se recrée en effet tout le trajet des femmes dans leurs efforts pour passer du statut d'objet (le signe elle) à celui de sujet (elle signe). Ce trajet n'a pas été sans histoire, ni sans difficultés, comme on le sait. Pourtant ce dossier vise moins à retracer les diverses étapes de ce passage qu'à en explorer certaines des conséquences théoriques, surtout dans le domaine des sciences du langage.

Un premier groupe d'articles examine ainsi la question épineuse du «sexe linguistique», pour reprendre le titre d'un dossier de *Langages* paru en 1987. Consacré à la lutte des féministes françaises du XIX^e siècle, l'article de Christine Klein-Lataud offre à la fois une mise au point historique utile et une réflexion plus générale sur les rapports entre deux terrains privilégiés du symbolique, le vêtement et la langue. Constatant que les pronoms je et tu ne reçoivent de marques du sexe-genre qu'avec l'attribution, contrairement à la troisième personne qui exige généralement l'identification sexuelle, Jackie Schön se penche sur le phénomène complexe de l'attribution dans ses rapports avec les notions de sexe et de genre ainsi qu'avec les pièges de l'accord. Enfin, Marina Yaguello, dont les nombreux travaux sur l'inscription du sujet féminin dans la langue (*Le Sexe des mots* et *Les Mots* et les femmes, entre autres) sont bien connus, signe une étude comparative, brève mais dense, des rapports entre le sexe et le genre grammatical en français et en anglais.

Le deuxième volet d'articles relève du domaine de l'analyse du discours, entendu au sens large du terme. Examinant le cas du roman autobiographique, Janice Morgan constate combien cette forme d'écriture très répandue chez les femmes, mais mal reçue à la fois comme roman et comme autobiographie, bouleverse nos conceptions traditionnelles tant du sujet que du genre littéraire. L'analyse d'un roman balzacien assez exceptionnel, *Mémoires de deux jeunes mariés*, conduit Martine Léonard à interroger la relation je/tu dans son apport à la construction d'un nous, problématique. Poursuivant cette réflexion sur le fonctionnement des rapports pronominaux, Barbara Havercroft montre combien une écriture autobiographique au féminin nous oblige à nuancer notre décodage des structures énonciatives d'un texte. Dans une étude magistrale de deux tableaux célèbres, la Danaé de Rembrandt et l'Olympia de Manet, et des discours tenus à leur égard, Mieke Bal interroge les rapports entre le regard, comme mode de savoir et de relation entre les sexes, et le patriarcat, pour souligner l'urgence d'une conception différenciée du regard. Enfin, une bibliographie sélective préparée par Sylvie Bérard complète le dossier.

S'attachant à des corpus fort divers, empruntant des angles de vision différents, ces articles n'en offrent pas moins d'étonnantes résonances communes. Dans chaque cas, la réflexion théorique s'enracine dans une praxis critique, l'écriture/lecture prenant forme dans ce mouvement de réciprocité fructueuse, comme si le flottement du «signe» inscrit dans le titre du dossier constituait en quelque sorte le levain même de l'analyse. Point de départ de la réflexion, la difficile inscription du sujet féminin dans la langue aboutit ainsi toujours à une double exploration : celle des modes de fonctionnement de la langue et du discours, et celle du sujet féminin dans ses rapports avec l'autre. Inscrit dans l'ombre du singulier du titre, le je(u) pronominal retrouve alors sa multiplicité dans l'ouverture dialogique des analyses.

Christine Klein-Lataud et Agnès Whitfield

PERSONNES DU SEXE ET SEXE DE LA PERSONNE

au XIX^e siècle

CHRISTINE KLEIN-LATAUD

Dans cet article, j'aimerais m'attacher à la lutte des féministes françaises du XIX^e siècle sur deux terrains privilégiés du symbolique : le vêtement et la langue. Désignées autrefois par l'étrange expression «les personnes du sexe», les femmes se sont efforcées de devenir des personnes, sans qualificatif restrictif, et d'obtenir ce qu'on appelle maintenant les Droits de la personne. Les féministes ont procédé à un double mouvement visant deux buts symétriques : d'une part, accéder à l'universel de la personne humaine, d'autre part, affirmer leur identité d'êtres féminins. Elles ont donc cherché à la fois à gommer une féminité artificielle, encombrante, emprisonnante, concrétisée en particulier par le vêtement, et à affirmer le féminin en l'inscrivant dans la langue, instrument par excellence du pouvoir symbolique de la société.

This article examines the struggle by 19th century French feminists in two areas of particular symbolic importance: clothing and language. Designated at the time by the curious expression «persons of sex», women endeavoured to become people without this restrictive qualifier and obtain what are now called human rights. Working on two parallel fronts, they sought at once to eliminate the artificial, cumbersome and mutilating femininity reflected in their clothing and to affirm the feminine by inscribing it in language.

Jamais, au cours de leur histoire dans le monde occidental, les femmes n'ont été aussi exaltées et aussi opprimées qu'au XIX^e siècle. Exaltées sur le plan de l'imaginaire : la femme est muse, madone, ange, reine trônant dans l'imagerie romantique comme dans les niaiseries journalistiques; opprimées sur le plan du réel : assimilées aux mineurs, aux criminels et aux «débiles mentaux», les femmes sont privées des droits civils et politiques¹. Bien entendu, la royauté imaginaire est censée voiler ou compenser l'esclavage réel, et devant les revendications féministes, les hommes feignent l'incompréhension : comment peut-on réclamer l'égalité quand on jouit de tous les privilèges ? C'est Guy de Maupassant lançant une menace pleine de dépit rageur: «Notre souveraine va devenir notre égale. Tant pis pour elle!»². C'est C. de Viviers, journaliste belge, écrivant à propos du Congrès féministe de 1889 :

[La femme] n'a qu'à lever son petit doigt, pour qu'un peuple d'adorateurs se précipitent, prêts à obéir à ses moindres fantaisies. Elle est souveraine, et l'on réclame pour elle... le droit électoral ! [...] Je dis, moi, qu'en votant, elle deviendra notre égale, de toute puissante qu'elle nous est. À qui donc le premier rang, dans l'état actuel de notre civilisation, sinon à la femme. [...] Nous pouvons donc dire qu'en demandant à devenir l'égale de l'homme, la femme aspire à descendre»³.

On voit que leur prétendue royauté est utilisée pour re-

fuser aux femmes les droits électoraux et perpétuer leur statut d'inférieures. Dans un article du *Constitutionnel* où il commente le même congrès, Henri des Houx, au nom des hommes, tranche le débat d'une formule lapidaire : «Souveraines et citoyennes, c'est trop!»⁴.

Les féministes ont pris conscience du pouvoir de ces représentations collectives par lesquelles les hommes mystifient les femmes et parviennent éventuellement à leur faire accepter leur soumission. C'est pourquoi, parallèlement aux luttes sur le plan du réel, elles ont ressenti la nécessité de dénoncer les «faux adorateurs» et les «pharisiens de courtoisie»⁵ et d'abjurer leur royauté imaginaire au profit de biens plus tangibles : «Mesdames, la justice vaut mieux que l'adoration»⁶, disait Maria Deraismes. Consciente de l'importance du domaine du symbolique, celle-ci écrit dans son livre *La Femme et le théâtre* :

Après avoir étudié les conditions de la femme dans le monde de la réalité, famille, société, et avoir critiqué les lois qui l'infériorisent, il n'est pas inutile d'examiner la place que lui donne l'opinion dans le monde fictif créé par l'imagination des poètes, des écrivains et des dramaturges.⁷

On peut ajouter à la liste les peintres et les sculpteurs.

La femme, à laquelle on refuse tout rôle dans la sphère publique (aucun droit politique ou juridique,

pas même celui d'ester en justice), y est pourtant omniprésente : le buste de Marianne orne toutes les mairies. C'est une femme qui prête ses traits à la Liberté : Delacroix l'a déjà peinte guidant le peuple en 1830 et, en 1883, Bartholdi la choisit pour éclairer le monde à l'entrée du port de New York. Pour reprendre une belle formule de Michelle Perrot, la ville «rêve la femme et, l'ayant retirée du champ du réel, la prend pour emblème, l'investit de symboles, l'encerclé de fantasmes»⁸. Les féministes protestent contre cette utilisation symbolique de la femme. *La Citoyenne* publie en 1883 une lettre de Lillie Dévereux, présidente de la Société newyorkaise contre l'érection de la Statue de la Liberté : «Ce monument est une ironie et une insulte. Il personnifie la liberté sous les traits d'une femme [...] dans une terre où il n'y a pas une femme de libre»⁹. Le journal s'associe à son indignation et étend sa protestation à toutes les représentations symboliques de la femme où l'allégorie est en totale contradiction avec le réel :

Nous ne pouvons méconnaître ce qu'a de dérisoire cette personnification de la liberté sous la forme d'une femme. C'est ce qui arrive déjà pour la République, qu'on ne représente pas autrement chez nous, et cela nous semble depuis longtemps un paradoxe – en marbre ou en bronze – que de donner pour emblème à la République la tête d'une personne qui compte pour zéro dans cette République.¹⁰

Dans cet article, j'aimerais m'attacher à la lutte des féministes françaises du XIX^e siècle sur deux terrains privilégiés du symbolique : le vêtement et la langue. Transformer le corporel et le linguistique, c'est modifier l'image de la femme dans le système de représentation de la société et lui permettre d'y prendre sa juste place. Désignées autrefois par l'étrange expression «les personnes du sexe», comme si leur sexe les constituait et les définissait tout entières, les femmes se sont efforcées de devenir des personnes, sans qualificatif restrictif, et d'obtenir ce qu'on appelle maintenant les Droits de la personne. Ceux-ci s'appelaient naguère les Droits de l'Homme, terme approprié puisqu'en fait ils étaient l'apanage exclusif de l'homme être masculin. Les féministes ont procédé à un double mouvement en vue d'atteindre deux buts symétriques : d'une part, accéder à l'universel de la personne humaine, d'autre part affirmer leur identité d'êtres féminins. Elles ont donc cherché à la fois à gommer une féminité artificielle, encombrante, mutilante, concrétisée en particulier par le vêtement, et à affirmer le féminin en l'inscrivant dans la langue, instrument par excellence du pouvoir symbolique de la société.

Pour promouvoir la réforme de leur costume, le premier motif mis en avant par les femmes est d'ordre pratique. *La Citoyenne*, journal fondé en 1881 par Hubertine Auclert pour réclamer le droit de vote, comporte au début une rubrique de mode traditionnelle qui fait l'éloge des pousifs, nœuds, petits paniers et autres accessoires indispensables à la séduction féminine, mais

cette rubrique disparaît et on trouve régulièrement des attaques en règle contre le costume féminin qui «n'est pas le moindre obstacle à son émancipation»¹¹.

Il est certain qu'une réforme dans l'habillement des femmes s'impose absolument si nous voulons prendre la place sociale que nous réclamons aujourd'hui. Nos vêtements sont en même temps trop coûteux, trop gênants et trop compliqués.¹²

Arguments pratiques : les jupes utilisent des métrages d'un prix exorbitant, elles sont des «attrape crottes» qui exigent un entretien constant et de surcroît elles sont dangereuses : la preuve en est que les femmes ont péri en grand nombre dans l'incendie de l'Opéra comique parce qu'elles étaient empêtrées dans leurs vêtements.

Mais ces arguments d'ordre pratique ne sont pas les seuls mis en avant. «C'est par le vêtement d'abord que groupes et individus se produisent comme sens»¹³ et les féministes sont très conscientes de la valeur symbolique de la mode. Comme le remarque finement une certaine femme Labbat dans un numéro de *La Citoyenne* de 1881,

La mode, dans les habits et l'ornement, implique certaines idées dont elle est l'expression, si elles sont admises, mais qu'elle prépare [...] lorsqu'elles ne sont pas encore générales [...] La mode peut être regardée comme un puissant moyen de propagande.¹⁴

Sémioticiens et sociologues ne disent pas autre chose.

Dans un roman un peu plus tardif, une féministe pure et dure, madame Buzin-Mignolet, résume ainsi ses vues :

La toilette de la femme est combinée pour faire d'elle la victime du despotisme masculin. Il faut en finir. Que voulons-nous ? Le bonheur. Or, qu'est-ce que le bonheur, sinon, pour commencer, de ne pas être martyrisé dans son corps ? [...] Serves au cœur de serves, celles qui s'écrasent la tête sous de lourds chapeaux, se serrent la taille, s'entravent ou traînent derrière elles des paquets d'étoffe !...¹⁵

L'ennemi numéro un est le fameux corset, qui empêche le développement de la cage thoracique et provoque les nombreux évanouissements féminins. L'historien Philippe Perrot en dégage magistralement la fonction dans *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie* :

En conservant intact le principe aristocratique de l'entrave ostentatoire à tout ce qui permettrait au corps de fournir et de signaler un travail utile, les canons de la beauté féminine du XIX^e siècle bourgeois pérennisent [...] le prestige des tailles étranglées. [...] La femme est entretenue en échange de cette force d'improduction, de consommation pure qu'elle puise notamment dans la violence de cet appareil constricteur qui, lentement, l'écorche et la mutile. Comme la fascination de la ligne

aujourd'hui, la mystique de la taille torture en silence la bourgeoisie féminine de la Restauration à la Grande Guerre. Immolation [...] qui ne cessera jamais de faire de la femme un objet d'abord érotique et prestigieux, écarté de toute action et de tout pouvoir hors de son petit monde domestique.¹⁶

La lutte entreprise contre cet instrument de torture et ce signe d'asservissement (voir le rôle emblématique de la taille étranglée dans les romans érotiques tels que *Histoire d'O...*) est donc primordiale. Les doctresses sont en première ligne, relayées par les mères de famille éclairées, et le corset disparaîtra en 1909 avec les robes fluides créées par le couturier Poiret.

Les modes façonnent le corps féminin sans égard pour son anatomie. L'article «Costume» du *Dictionnaire de la femme*, paru à la fin du siècle, commente ainsi ces métamorphoses spectaculaires :

Dieu a créé la femme, son plus bel ouvrage; depuis, il s'est reposé; mais la couturière la fait et la refait sans cesse à sa guise, un jour en gaine, un autre en cloche, boursouflée par ici, plate par là, étirée, enflée, bossuée, déformée de toutes manières.¹⁷

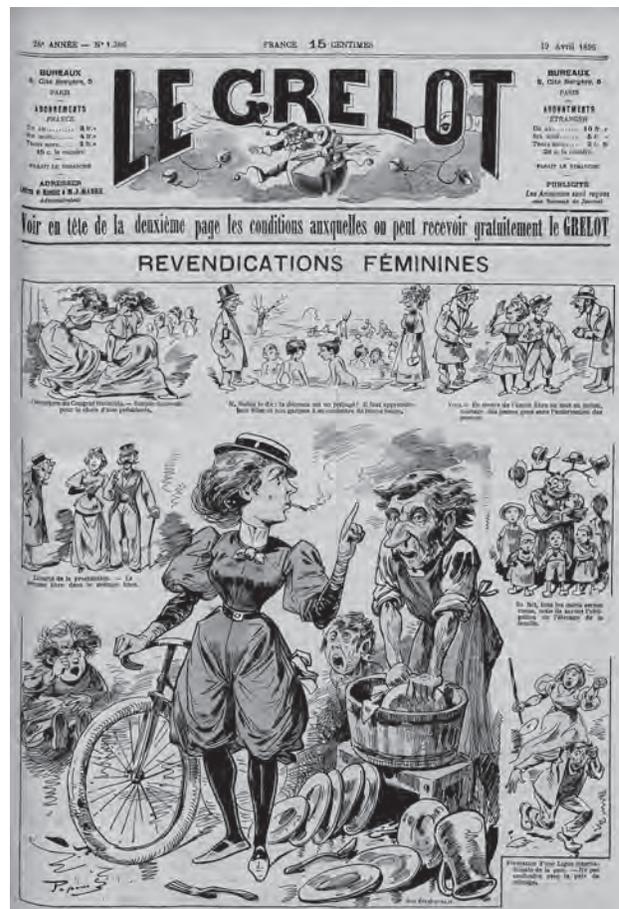
Roland Barthes, devant des affiches des années 1890, faisait remarquer :

Ce n'est pas seulement le vêtement qui est daté (constatation banale), c'est la chair elle-même. Chose singulière : le corps humain appartenant au temps anthropologique, n'est-il pas immuable ? Nullement : la morphologie est soumise à l'Histoire, comme elle l'est à la géographie. Ces femmes sont aujourd'hui impossibles.¹⁸

Le renoncement au modelage imposé par la mode permet au corps d'exister individuellement, selon sa propre anatomie.

Libérer les formes naturelles, c'était aussi libérer les mouvements, élargir le champ d'activité des femmes, augmenter leur force physique et, ce faisant, leur donner confiance en elles-mêmes. De pair avec la simplification des costumes va le développement des activités sportives pour les femmes. Grâce à la «petite reine», les voilà parties sur les routes, délaissant les longues jupes pour les «bloomers» ou la tenue de cycliste. Symboliquement, c'est ainsi que s'habille en 1900 Lucie Delarue, femme de lettres libérée, pour épouser le docteur Mardrus. Dès la fin du XIX^e siècle se multiplient les ligues de gymnastique et les campagnes pour le sport féminin. Une des militantes les plus célèbres de la rationalisation du costume des femmes et de la libération de leur corps est sans doute Astié de Valsayre, fondatrice en 1886 d'une Société d'escrime pour les femmes. Elle préconisait le sport, il faut le souligner, non pour «masculiniser» les femmes mais pour leur permettre un meilleur développement de leurs «fonctions naturelles» (maternité, allaitement).

Il est vrai qu'elle ne bornait pas à cette fin les talents des escrimeuses puisque, pour la plus grande joie des journalistes parisiens, elle provoqua en duel Miss Booth, maréchale de l'Armée du Salut ! Elle fit également parler d'elle en déposant au Parlement une pétition visant à obtenir pour les femmes le droit de porter la culotte. En effet, un décret, réédité en 1882, interdisait aux femmes de s'habiller en homme sous peine d'amende et d'emprisonnement. Seules certaines femmes avaient obtenu une dérogation: George Sand (écrivaine), Rosa Bonheur (peintre), madame Dieulafoy (archéologue), Sarah Bernard (comédienne), Rachilde (écrivaine). La valeur symbolique de la chose est soulignée par la presse, qui commente en précisant qu'Astié demande le droit de «porter des culottes autrement que par métaphore». Le mot culotte dans les chansons de l'époque rime avec «bulletin de vote» et, en réclamant le droit de porter la culotte, la femme s'attaque à la frontière symbolique divisant l'humanité en deux moitiés irréductibles et part à la conquête du territoire masculin. Comme le remarquait avec justesse *La Citoyenne*, en allant vers l'unisexification des costumes, on va vers «l'unisexification des mœurs»¹⁹.



Le Grelot, 19 avril 1896

— Je vais au Congrès féministe! tu prépareras le dîner pour huit heures précises, tu m'entends? et surtout, que rien ne cloche!...

Interdire aux femmes de porter la culotte, c'était la leur interdire aussi sur le plan métaphorique. C'était, plus exactement, les renvoyer à un rôle de femme rigoureusement défini et que leur habillement justifiait. Utilisant la réduction métonymique comme preuve d'incongruité, Albert Delpit, journaliste du *Figaro*, écrit à propos de la possibilité d'une Chambre mixte : «Ce serait grotesque, les jupons mêlés aux redingotes»²⁰. Et Aurélien Scholl, dans le même journal, juge inconcevable une «Assemblée Nationale où les hommes d'État auraient à leurs côtés des collègues dont le chapeau serait orné d'oiseaux empaillés»²¹. Toujours par glissement métonymique, on passe aisément des oiseaux sur la tête à la cervelle d'oiseau à l'intérieur...

On voit donc l'importance du vêtement : sur le plan pratique, il accapare les ressources financières des femmes, leur temps et leur attention; sur le plan physique, il les atrophie et les entrave; sur le plan symbolique, il les polarise sur leur sexualité et les discrédite intellectuellement. La lutte contre le costume féminin qui constituait une aliénation sur tous les plans était donc

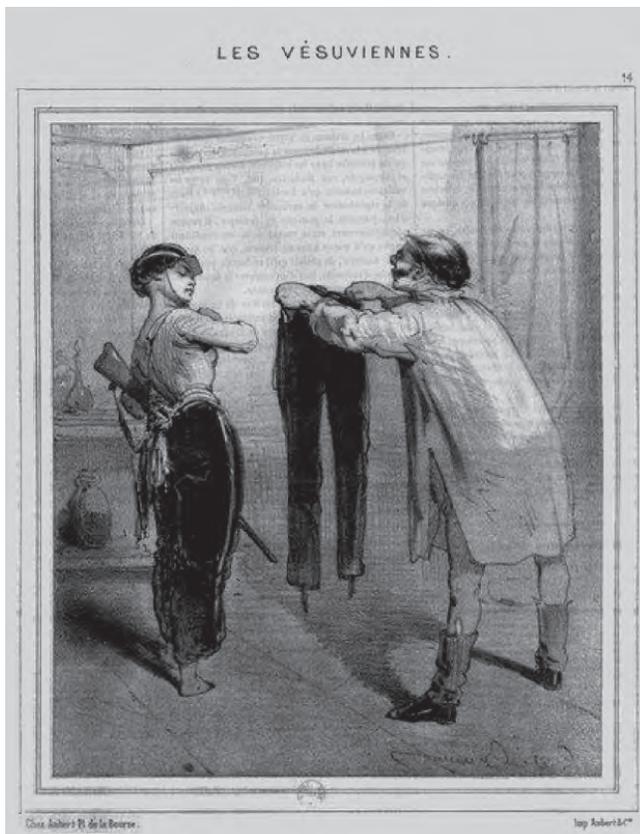
une priorité pour les féministes. Les transformations exigées par la mode mettaient successivement en valeur les parties du corps désignées au désir masculin : la poitrine découverte par les vertigineux décolletés du soir, les hanches et les fesses exaltées par les divers types de tournures et poufs, les cuisses révélées par les fourreaux à la Nana. Corps non pas naturel mais culturel, comme le montre cette variabilité. Corps que la femme doit produire à partir de son anatomie et contre cette anatomie. Philippe Perrot souligne que «Produit social, produit culturel, produit historique, porteur et producteur de signes, le corps n'a jamais cessé de changer de sens en changeant d'apparence»²². Mais, selon lui, la disparition du corset n'a pas marqué la libération définitive du corps féminin : on s'est contenté d'intérioriser la contention et les critères actuels d'une minceur irréaliste enferment les femmes dans l'obsession du régime, avatar moderne du corset. Il a raison si l'on en croit le dossier réuni par Naomi Wolf dans *The Beauty Myth*²³ : selon une enquête menée en 1985, quatre-vingt-dix pour cent des femmes se trouvent trop grosses. Le plus grave est l'aliénation provoquée par cette perception du corps : quand on leur demanda de citer leur but primordial dans la vie, la majorité des trente-trois mille lectrices interviewées par *Glamour* en 1984 choisit non le succès professionnel ou le bonheur amoureux mais... la perte de dix livres.

Au siècle dernier, les féministes comprirent l'enjeu symbolique de ce «travail des apparences» auquel les femmes s'astreignent pour se conformer au modèle fantasmatique imposé par la société. En refusant le corset et les rotundités qu'il exaltait, elles proclamaient qu'elles n'étaient pas cette chair passive où l'on voulait voir l'essence de la féminité. En faisant du sport, en particulier de la bicyclette, elles se mettaient du côté du muscle et de la force, c'est-à-dire de l'activité, et elles produisaient pour elles-mêmes un nouveau corps. L'image qu'elles projetaient en était transformée. Parlant de l'ouverture d'un club athlétique pour les dames, le journaliste du *Phare de la Loire* écrivait en 1890 :

[...] du jour où les *Young Ladies* connaîtront la boxe, la canne et le chausson, n'est-ce pas nous autres, pauvres hommes, qui formeront le sexe faible ? et la plus belle moitié du genre humain n'en serait-elle pas aussi par surcroît la plus forte.²⁴

Ton facétieux, mais où l'on voit poindre l'inquiétude des définitions : si le sexe faible n'est plus faible, il semble que, par compensation, le sexe fort cesse de l'être...

L'action des féministes visait à réduire le dimorphisme sexuel exagéré par les modes du XIX^e siècle et à atténuer les marques artificielles de la féminité. Par contre, sur le plan du langage, elle a consisté à inscrire le sujet féminin dans la langue, à en systématiser les marques. Cette stratégie fait partie de la lutte pour l'égalité. Comme le montreront un siècle plus tard Michel Foucault, Roland Barthes et Pierre Bourdieu, la langue est instrument de pouvoir, et on ne saurait dissocier conquêtes sociales et conquêtes linguistiques.



*jamais de la vie!

Les Vésuviennes, 20 juin 1848

- Phrasie... recouds-moi rien que ce boulon-là, je n'peux pas sortir sans ça!
- Plus souvent*!...

L'institution d'une identité [...] est l'imposition d'un nom, c'est-à-dire d'une essence sociale. Ins-tituer, assigner une essence, une compétence, c'est imposer un droit d'être qui est un devoir être (ou d'être). C'est signifier à quelqu'un ce qu'il est et lui signifier qu'il a à se conduire en conséquence. L'indicatif en ce cas est un impératif.²⁵

Inversement, l'absence de nom signifie que la chose n'existe pas ou ne devrait pas exister. Un des objectifs des féministes a donc été la création de mots féminins pour désigner celles qui exercent des activités et professions nouvelles (ou perçues comme telles).

Faisant remarquer dès 1869 que «les mots sont conservateurs», la journaliste André Léo (pseudonyme masculin...) utilisait le néologisme «oratrice» en le commentant ainsi : «Ne faudra-t-il pas, si cela continue, admettre ce mot, qui n'est pas plus laid qu'un autre. Mais ce ne sont pas nos oreilles qui ont le moins de préjugés»²⁶. On s'amuse de voir que ce mot banal de nos jours choquait les oreilles il y a un siècle. Une remarque d'un journaliste du *Soleil* fait bien mesurer à quel point l'usage conditionne notre perception des mots. À propos de l'intervention d'une participante au Congrès français et international du droit des femmes de 1889, il commente : «Son vocabulaire est original. Elle invite la secrétaire à lire le procès-verbal; elle donne la parole à l'oratrice»²⁷. De même, utilisant le mot «électrice», un journaliste du *Bien public* s'en excuse ainsi : «Ce mot ne figure pas encore dans les dictionnaires, mais il y sera un jour, même dans celui de l'Académie»²⁸. La création et l'acceptation du mot sont liées à celles de la chose. L'absence de féminin correspondant à une activité cautionne la perception de cette activité par les femmes comme anormale, ridicule, voire monstrueuse. Voici ce qu'écrivent les journalistes de l'époque, toutes tendances politiques confondues. Peyrouton, rédacteur en chef du *Progrès de Lyon* (journal proudhonien) : «La femme [...] ne sera jamais député, homme d'affaires, homme de lutte, homme de tribune»²⁹. Victor Meunier dans *La Bataille* (journal anarchiste) : «Écrivain, savant, homme politique, la femme prêtera toujours au rire»³⁰. Le député Levraud à la Chambre (où il s'opposait à l'autorisation pour les femmes d'être internes en médecine) : «On arrivera à avoir des agrégés femmes, des doyens femmes, des femmes députés [...]. Une femme dans un tel métier ne serait qu'un être hybride, sans sexe»³¹. Aussi, dans sa campagne pour l'élection de femmes aux tribunaux de commerce, *La Citoyenne* prend-elle soin de créer le mot en réclamant la chose, c'est-à-dire la parité des «prud'femmes»³² (sic) et des prud'hommes. Hubertine Auclert a milité sans relâche pour la féminisation des titres. Après la disparition de *La Citoyenne*, elle a tenu dans *Le Radical* une rubrique intitulée «Le Féminisme» qu'elle a consacrée plusieurs fois aux problèmes linguistiques. Je citerai longuement ces textes difficiles à consulter.

Le numéro du 12 août 1900 commence par une

anecdote (légèrement suspecte...) où Hubertine Auclert relate la mort dramatique d'une jeune femme : sommée de courir au plus vite chercher «la médecine» seule capable de sauver la malade, une jeune bonne se perdit en démarches auprès des pharmaciens au lieu de ramener la thérapeute. «Cette confusion d'une dame médecine avec une drogue, qui a eu la mort pour conséquence, démontre combien il est urgent de féminiser la langue française»³³. Question vitale, on le voit... Mais le débat qui suit est fort bien argumenté.

Lorsque la femme laissait ignorer son existence, il était encore compréhensible qu'on l'annulât, mais, aujourd'hui qu'une force ascensionnelle la pousse à rejoindre son devancier l'homme, il n'est plus permis au dictionnaire de l'oublier. La nouvelle ère qui commence pour la femme oblige à inventer des expressions s'adaptant à sa condition nouvelle.³⁴

Devant le silence de l'Université et de l'Académie dans ce domaine, H. Auclert appelle les érudits des deux sexes à compléter le dictionnaire, quitte à faire ensuite sanctionner leurs travaux par les «préposés à la garde de la pureté du langage». Double bénéficiaire pour les femmes qui, en plus de nouveaux mots, gagneront de nouveaux défenseurs : en effet, «en créant des mots féminins, les savants deviendront féministes».

Attribuant la réserve de l'Université et de l'Académie à la crainte d'encourager l'invasion des femmes dans les chasses gardées masculines, H. Auclert constate que ce motif a disparu, maintenant que les faits sont accomplis. Il est urgent de créer des féminins pour les femmes professeurs, commis, sculpteurs, dessinateurs, etc. : «Alors qu'il y a de nombreuses femmes écrivains, auteurs, publicistes, journalistes, secrétaires, pourquoi l'Académie laisse-t-elle ces termes sans féminin?»³⁵. La féministe fait preuve d'une fine conscience sociolinguistique quand elle ajoute que tout est dans l'usage, et que «ce n'est qu'à force de prononcer certains mots que l'on finit par en accepter le sens qui tout d'abord heurtait»³⁶. Dans un numéro suivant, elle soumettait une «Requête à l'Académie» pour solliciter à nouveau son appui :

En créant les expressions féminines qui font défaut, vous coopéreriez à l'affranchissement de plus de la moitié de la nation, attendu que vous empêcheriez le masculin de se dresser partout devant la femme, comme une barrière sauvegardant les privilèges des hommes monopoleurs. [...] Nous vous supplions, messieurs, de donner aux termes masculins des désinences féminines, d'inventer des féminins dont on pourrait user avec la certitude qu'ils n'altèrent ni dans sa forme, ni dans son expression, notre langue maternelle. [...] En mettant au point la langue, on rectifierait les usages, dans le sens de l'égalité des deux sexes.³⁷

C'était signé : «Pour les vingt millions de Françaises : Hubertine Auclert».

Il n'y eut pas de réponse. Gloire au Canada pour

avoir, fût-ce presque un siècle après, imposé professeure, commise, etc. La patrie d'Hubertine n'en est pas encore là... Et l'on entend encore, chez les ennemis de la féminisation des noms, des arguments aussi ineptes que : dans écrivaine, il y a vaine. Comme si dans écrivain il n'y avait pas vain !

Deuxième cheval de bataille, la disparition de la distinction entre mademoiselle et madame. Clémence Royer, scientifique qui traduisit Darwin et mère célibataire, déclara publiquement : «Rien de ce qui m'est adressé sous le titre de mademoiselle ne me parvient ou ne reçoit de réponse parce que [je ne suis pas] dans l'état physiologique d'accepter cette appellation»³⁸. Argument repris par Madame Buzin-Mignolet, une des incarnations des féministes dans *Tu es femme...* de Harlor : «La distinction établie entre les femmes par le titre de Madame ou de Mademoiselle est impudique, et [...] c'est un signe de l'assujettissement de la femme»³⁹.

De même, certaines féministes récusent l'abandon par la femme de son nom de famille lors de son mariage. Un éditorial de *La Citoyenne* affirme :

Il y a deux choses qui, dans toutes conditions, sont pour la femme la base de l'indépendance : l'argent et le nom. [...] Pourquoi donc dans la vie usuelle, la femme serait-elle étiquetée au nom du mari? Par cette condescendance, les femmes sanctionnent leur propre assujettissement.⁴⁰

Cette question du nom a intéressé les féministes tout au cours du XIX^e siècle à cause de sa forte valeur symbolique. Les journalistes de l'éphémère *Tribune des femmes*, en 1848, signaient leurs articles de leur seul prénom, Jeanne-Désirée, Marie-Reine, Suzanne, parce qu'elles estimaient que continuer à prendre le nom des hommes était accepter d'être esclaves. Mais la solution, si elle a une valeur militante (elle a été reprise par certaines femmes du MLF en 1968), n'est pas satisfaisante parce qu'un prénom ne suffit pas à constituer une identité. Jenny d'Héricourt, dans *La Femme affranchie*, en 1860, suggère que les époux joignent leur nom au moment de leur mariage pour donner leur double nom à leurs enfants. Ensuite, les filles garderaient le nom de leur mère et les fils celui de leur père lors de leur propre mariage. Ou encore, ils auraient la liberté de choisir entre les deux noms à leur majorité⁴¹. L'essentiel est que l'identité de la femme ne soit pas tributaire de celle de son mari. Parfaitement conscients de la valeur symbolique du nom, les juges firent grief à Jeanne Deroin, militante féministe de 1848, d'avoir repris son nom de jeune fille : c'était, comme le port de la culotte, un signe clair de subversion sociale. Vers la fin du siècle, quand elles se marient, les féministes gardent leur nom de naissance ou ajoutent à celui-ci le nom de leur mari. Elles n'acceptent pas, comme la brillante avocate héroïne des *Dames du Palais*, de sacrifier leur nom :

Savez-vous que c'est une grande preuve d'amour de la part d'une femme, quand elle a fait son nom, qu'il existe, qu'il représente la somme de sa va-

leur, et qu'elle s'en dépouille pour disparaître, en quelque sorte, dans la personnalité de son mari?⁴²

Le roman montre d'ailleurs que cet abandon du nom signifie celui de l'indépendance : devenue madame Véline, l'héroïne voit ses succès professionnels éclipser ceux de son mari, avocat comme elle; celui-ci se voit transformer en prince consort : «le mari de madame Véline» ! Outré, il se console auprès d'une vraie femme, douce et modeste. Alors, afin de ne pas le perdre, son épouse accepte de renoncer à sa carrière pour se consacrer à celle de son mari. Grâce à elle, il remporte un procès très important et sa grand-mère s'écrie : «désormais, ta femme portera un nom illustre»⁴³ ! La boucle du nom est bouclée. Impossible de savoir si Colette Yver était volontairement ironique en décrivant ce cycle où la femme se fait par son talent un nom brillant, renonce à ce nom en se mariant, puis renonce à son «brillant» professionnel, pour, telle la lune, recevoir la lumière de l'astre masculin (qu'elle éclaire en réalité puisque c'est elle qui travaille les dossiers). Le trajet est exemplaire : celle qui déclarait vouloir être avant tout la femme de son mari est effectivement devenue une ombre, réduite au rôle d'éminence grise. La perte du nom a signifié l'abnégation totale à laquelle l'idéologie de l'époque vouait la femme. Mais il n'est pas sûr que la romancière et ses lectrices aient considéré cette fin comme satisfaisante, malgré les déclarations vertueuses de l'héroïne qui se réjouit de son sacrifice.

Dans le domaine linguistique, les féministes du XIX^e siècle ont également innové en créant des mots nouveaux correspondant à des concepts qu'elles voulaient imposer. Si elles n'ont pas inventé le mot «féminisme», qui était péjoratif et signifiait «arrêt du développement masculin», elles s'en sont emparées et lui ont donné son sens actuel dès la fin du siècle dernier : Hubertine Auclert l'utilise dans *La Citoyenne* en 1882 pour désigner le mouvement voué à la promotion des femmes, et en 1891, Eugénie Potonié-Pierre appelle à la fondation d'une Fédération française des institutions féministes⁴⁴. Ces militantes avaient également inventé le mot symétrique, mais cela on le sait moins. Ainsi Annelise Maugé, dans le livre passionnant qu'elle a consacré à *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, écrit ceci :

Alors que les émancipées d'avant 1914 n'avaient pas attaché de nom précis aux conduites masculines qu'elles dénonçaient, les années 1970 voient émerger les notions de «machisme» et de phallocratie qui se diffusent rapidement jusqu'à s'intégrer, avec leur connotation négative, dans le langage courant...⁴⁵

Et le *Trésor de la langue française* ne donne pas l'histoire de ce dernier mot, pour lequel la citation la plus ancienne date de 1974. En réalité, pourtant, il a été créé par Libussa Slavenko, dans un éditorial intitulé «Phallocratie et phalocrates», paru dans *La Citoyenne* en 1881:

Femmes qui m'écoutez, tant que vous ne hâterez pas l'heure de votre liberté civique, vos enfants et

vous resterez esclaves de la tyrannie du mâle [...] Jugées par un sexe, nous en sommes condamnées seulement parce que nous sommes femmes, pour une différence exclusivement physique, en vertu d'un préjugé de sexe, qualifié aujourd'hui par le terme vague d'autocratie masculine. Eh bien ! l'infamie sanglante de ce préjugé odieux sera désormais conspuée par une épithète aussi brutale et cynique que cynique et brutal a pesé sur nous le despotisme de la phallocratie. De même qu'aristocratie [...] ce mot vient du grec et réunit en une seule expression Krateaia, domination, et Phallos, attribut physique de la virilité. Hé ! qu'il est donc inutile d'en expliquer l'étymologie, lorsque tant de gens, pareils à Jourdain étonné de faire naturellement de la prose, ont toujours fait de la phallocratie sans s'en douter.⁴⁶

L'article retrace l'histoire du phallocratisme à travers les âges et le mot revient comme un leitmotiv : «Morts sont les phalocrates antiques et vive est la phallocratie. Elle est partout. Qu'importe la nuance politique [...] Tous des phalocrates, voilà leur conviction»⁴⁷. Les créations des féministes du XIX^e siècle n'ont pas toutes survécu : gunéphage, masculiniste et malômane⁴⁸ ont disparu, relayés récemment par macho. L'important est la démarche, très actuelle : agir sur la langue pour agir sur les mentalités.

Dernier point intéressant : les féministes du siècle dernier ont essayé de renverser en leur faveur le sexisme de la langue. Tout d'abord, elles ont fait valoir que puisque le terme «homme» inclut la femme, elle doit donc jouir de tous les droits dits « de l'Homme». Il ne peut y avoir deux libertés, deux égalités, deux fraternités, disent les femmes de quarante-huit, «donc la Liberté, l'Égalité, la Fraternité de l'homme sont bien évidemment celles de la femme»⁴⁹. Puisque la loi dit que «sont électeurs tous les Français âgés de 21 ans, résidant dans la commune depuis six mois et non judiciairement privés de leurs droits civiques», elles essaient de se faire inscrire sur les listes, en arguant du fait que «Français» inclut «Françaises». Vérité grammaticale qui échappa aux maires, tout comme au juge de paix du 9^e arrondissement dont voici la justification (près d'un demi-siècle plus tard) pour refuser aux femmes l'inscription sur les listes électorales : « Attendu que les femmes ne sont pas citoyens, elles ne voteront pas»⁵⁰. Ambiguïté du masculin pluriel, que l'on tire tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre... Hubertine Auclert fit remarquer que si les Français ne comprenaient pas les Françaises quand il s'agissait des droits civiques, il ne saurait en être autrement pour l'astreinte aux impôts. Mais cette fois, le pluriel fut considéré comme générique et elle dut finir par payer sous menace de saisie... La question de l'accord du pluriel reste sans solution, et le vœu d'Hubertine «que le genre masculin ne soit plus regardé, dans la grammaire, comme le genre le plus noble»⁵¹ n'est pas vraiment accompli.

On peut voir l'action des féministes du XIX^e siècle

comme une lutte contre trois carcans : celui du corset, celui du code et celui de la langue. Ce qu'elles ont bien vu, c'est que les trois se renforçaient mutuellement, se signifiaient réciproquement. Ont-elles réussi, comme elles le désiraient, à «faire de notre société de gunéphages un milieu harmonique?»⁵². Non, mais elles y ont généreusement contribué. Comme l'ont souligné anthropologues, sociologues et psychologues,

l'exercice du pouvoir [...] passe par l'imaginaire collectif. [...] Exercer un pouvoir symbolique, ce n'est guère ajouter de l'illusoire à une puissance «réelle», mais doubler et renforcer une domination effective par l'appropriation des symboles, par la conjugaison des rapports de sens et de puissance.⁵³

Aussi, pour ceux et celles qui veulent transformer la société, est-il essentiel d'agir sur le système de représentations qui traduit et légitime tout à la fois l'ordre de cette société. Les féministes du siècle dernier l'avaient bien compris et il est étonnant de voir à quel point leurs luttes restent actuelles.

1. Cf. C. Klein-Lataud, «À la conquête de la Bastille des femmes : les féministes françaises au XIX^e siècle», dans *Parole rebelles*, sous la direction de M. Andersen et C. Klein-Lataud, Montréal, Éd. du Remue-ménage, 1992.
2. G. de Maupassant, «La Lysistrata moderne», *Le Gaulois*, 30 décembre 1880.
3. C. de Vivès, *Office de publicité*, Bruxelles, 7 juillet 1889.
4. H. des Houx, *Le Constitutionnel*, 26 juin 1889.
5. Expressions de Maria Deraismes.
6. M. Deraismes, *Ève dans l'Humanité*, [1868], Paris, Côté-femmes, 1990, p. 142.
7. M. Deraismes, *La Femme et le théâtre*, *Ceuvres complètes*, t. 2, Paris, Félix Alcan, 1896, p. 95.
8. M. Perrot, «De Marianne à Lulu», *Le Débat*, n° 23, juillet-août 1980, cité par P. Perrot, *Le Travail des apparences*, Paris, Seuil, 1984, p. 176.
9. *La Citoyenne*, n° 68, 7 janvier - 4 février 1883.
10. *Loc. cit.*
11. *La Citoyenne*, n° 89, octobre 1884.
12. *La Citoyenne*, n° 109, juin 1886.
13. P. Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1981, p. 16.
14. *La Citoyenne*, n°11, 24 avril 1881.
15. Harlor, *Tu es femme...*, Paris, Plon-Nourrit, 1913, p. 155.
16. P. Perrot, *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie*, p. 270.
17. G. Cerfberr et M.V. Ramin, *Dictionnaire de la femme*, Paris, Didot, s.d., [1898 ou 1899], p. 240.
18. R. Barthes, *Le Texte et l'Image*, Paris, Éd. Paris Musées, 1986, p. 58.
19. *La Citoyenne*, n° 121, juin 1887.
20. Cité dans *La Citoyenne*, n° 94, mars 1885.
21. *La Citoyenne*, n°119, avril 1887.
22. P. Perrot, *Le Travail des apparences*, p. 199.
23. N. Wolf, *The Beauty Myth*, Toronto, Vintage Books, 1990.
24. *Le Phare de la Loire*, 3 février 1890.

25. P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 126.
26. A. Léo, «Les Séances du Vaux-Hall», cité par F. Klejman et C. Rochefort, *L'Égalité en marche : le féminisme sous la Troisième République*, thèse déposée à la Bibliothèque Jussieu, Université Paris VII, n° 2276, p. 25. Une partie de cette thèse a été publiée sous le même titre, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques / Éd. des femmes, 1989.
27. *Le Soleil*, 28 juin 1889.
28. *Le Bien public*, 8 janvier 1889.
29. Cité dans *La Citoyenne*, n° 19, 19 juin 1881.
30. Cité dans *La Citoyenne*, n° 78, novembre 1883.
31. M. Levraud, cité dans *La Citoyenne*, n° 94, mars 1885.
32. *La Citoyenne*, n° 113, octobre 1886.
33. H. Auclert, «Féminisez la langue», *Le Radical*, 12 août 1900.
34. *Loc. cit.*
35. *Loc. cit.*
36. *Loc. cit.*
37. H. Auclert, «Requête à l'Académie», *Le Radical*, 24 août 1900.
38. Cité par F. Klejman et C. Rochefort, *L'Égalité en marche*, p. 315.
39. Harlor, *Tu es femme*, p. 154.
40. *La Citoyenne*, n° 149, août 1889.
41. J. d'Héricourt, *La Femme affranchie*, Bruxelles, Lacroix, 1860, tome 2, p. 183-184.
42. C. Yver, *Les Dames du Palais*, Paris, Calmann-Lévy, 1910, p. 43.
43. *Ibid.*, p. 461.
44. Voir K. Offen, «Sur l'origine des mots «féminisme» et «féministe"», *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 34, juillet-septembre 1987, p. 492-496.
45. A. Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant du siècle*, Paris, Rivages/Histoire, 1987, p. 184.
46. *La Citoyenne*, n° 45, 19 décembre-25 décembre 1881.
47. *Loc. cit.*
48. Voir C. Klein-Lataud, «De *La Voix des femmes* à *La Citoyenne* ; les femmes prennent la parole», *DRF / RFR*, vol. 14, n° 2, juillet 1985.
49. *La Voix des femmes*, n° 3, 23 mars 1848.
50. *Ibid.*, n° 94, mars 1885.
51. H. Auclert, «L'Académie et la langue», *Le Radical*, 18 avril 1898.
52. H. Auclert, *La Citoyenne*, n° 65, octobre 1882.
53. B. Baczko, *Les Imaginaires sociaux : mémoires et espoirs collectifs*, Paris, Payot, 1984, p. 18.

L'INSCRIPTION DES FEMMES DANS LA LANGUE FRANÇAISE

une affaire compliquée

JACKIE SCHÖN

Quels moyens offre le français pour permettre à *je* de se dire en tant qu'être sexué? La répartition des substantifs en deux genres grammaticaux sert de modèle au locuteur pour traduire la bisexualité des êtres; une alternance morphologique est utilisée pour intégrer, dans le discours, une donnée du monde physique; au rapport instauré par la langue entre un substantif et son genre se substitue, dans le discours, celui d'un être à son sexe. Toute spécification résulte d'une attribution et entraîne des faits d'accord manifestes sur la chaîne parlée ou seulement à l'écrit. Le procès d'attribution peut être de type syntaxique (avec l'auxiliaire ÊTRE), ou sémantique (avec AVOIR). Dans le premier cas, l'accord se règle sur le sujet de l'action, dans le second sur l'objet bénéficiaire de l'attribution. Le sexe est, littéralement, l'attribut primordial de l'être.

How can I express his/her sexed identity in French? The nominal division in two grammatical genders provides the speaker with a pattern for expressing the fact of sexual difference; a morphologic alternation is used to integrate a physical data into the discourse; the relation stated in the system between a noun and its gender is substituted, in the discourse, by the relation of a sexed being to his sex. Sexual specification results from an attribution and draws phonetic or only orthographic agreement. The attributive process can be syntactic or semantic. In the first case (with the auxiliary ÊTRE), the past form stands in congruence with the subject of the action and, in the second (with AVOIR), with the object beneficiary of the attribution. Sex is, literally, the primordial attribute of sexed beings.

«Alors tu vas vraiment faire ça? "Évoquer tes souvenirs d'enfance..." Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnais que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux "évoquer tes souvenirs"...» Ainsi s'ouvre le récit autobiographique *Enfance* de Nathalie Sarraute¹. Pour que l'auteur apparaisse en tant que femme, il faudra qu'elle s'attribue ou se voie attribuer sa spécificité sexuelle; c'est là ce que livrent les faits linguistiques et ce qui détermine un point de vue sous lequel il s'avère intéressant de les considérer. Au départ de la présente approche, il y a le constat simple du fait que *je* et *tu* peuvent échanger, interagir, modifier leur environnement, prédiquer sur eux-mêmes et sur le monde sans qu'aucune trace de leur identité sexuelle ne se manifeste dans leur discours. Pour qu'une telle indication apparaisse, il faut deux choses : une marque formelle – ce sera celle du genre – et un procès d'attribution – ce sera l'élément sémantico-syntaxique.

En revanche, l'introduction d'une troisième personne dans le discours exige sa présentation qui inclut, le plus généralement, son identification sexuelle. À cet égard, on dispose, en français, de présentatifs appropriés : *M. ou Mme X*, de prénoms le plus souvent sexuellement révélateurs ou on a recours à un ensemble de noms suffisamment caractérisants et dont les formes masculines et féminines alternent, pour indiquer de qui l'on parle. Cependant, des difficultés se rencontrent lorsque le caractérisant n'a qu'une forme et que celle-ci

résiste morphologiquement à la féminisation ou – cas rare – à la masculinisation. L'information doit alors, pour être transmise, emprunter tous les moyens quitte à ce qu'ils contreviennent aux règles d'accord tant la spécification sexuelle de l'objet du discours paraît s'imposer pour son identification. L'exemple de : *la prof* __ ou *le prof...* *elle* __ n'est peut-être que le plus fréquent de ces cas qui attestent de la quasi nécessité devant laquelle se trouve le locuteur de spécifier le sexe de celui ou de celle dont il ou elle parle.

Lorsque des termes tels que «être» ou «personne» figurent dans des discours courants, c'est-à-dire lorsqu'ils sont utilisés hors des champs respectifs de la philosophie et de la religion ou de la législation, ils servent plutôt de termes d'évitement, comme expression d'une volonté d'imprécision quant au sexe du référent. Il n'est pas jusqu'au code de la politesse qui ne s'imisce là en préconisant l'emploi d'«une» ou «des personnes» de préférence à tout autre désignatif dans maintes circonstances quotidiennes... Développer cet aspect, toutefois, nous entraînerait vers un sujet autre. Le nôtre, centré sur le phénomène d'attribution, nous amènera à considérer deux types de relation : celle qui unit les notions de genre et de sexe, étape obligée avant que d'aborder la seconde, celle qui lie l'accord à l'attribution. C'est assez dire qu'en la matière, il ne pourra s'agir que d'un éclairage dû à l'adoption d'un certain angle de vue, angle de vue lui-même dicté par les faits linguistiques. Préci-

sons que le cadre fixé pour les observations est celui du dialogue, de l'échange *je-tu* et que, parlant de l'accord, il ne sera question que de l'accord en genre dissocié de celui du nombre. Enfin, les exemples concerneront les êtres humains.

LE SEXE COMME MÉTAPHORE DISCURSIVE DU GENRE

Partons de ce que montre le fonctionnement linguistique : la grande majorité des substantifs est enregistrée dans le lexique munie d'un genre par la langue sur des bases historiques ou fortuites mais il en reste dont le genre est laissé à l'estimation du locuteur. Nombre d'entre eux renvoient à des statuts, fonctions ou professions occupés par des humains, tels que : *enfant, élève, légataire, concierge, dentiste, etc.*, et le locuteur peut choisir d'intégrer dans son discours une information quant au sexe du référent en disant par exemple : *une enfant* ou *la légataire*. Pour les pronoms personnels (qui remplissent les mêmes fonctions syntaxiques que les noms), l'intervention du locuteur est également décisive mais, dans la mesure où leurs comportements diffèrent, il convient de les dissocier. *Je* et *tu*, invariables, se verront véritablement sexués de par leurs attributs dès qu'ils en recevront, exemple : *tu es furieux et je suis patiente*; le locuteur à qui revient d'effectuer les accords le fera en fonction du sexe du référent.

Le fonctionnement de la troisième personne est autre. Sa fonction dépend de facteurs hétérogènes, de nature différente selon la localisation du référent. Requérons, pour en parler, les notions de *référence virtuelle* versus *référence actuelle* telles que définies par J. C. Milner dans «*De la syntaxe à l'interprétation*»². Si les noms possèdent une référence virtuelle propre de par leur capacité à désigner par eux-mêmes des objets du monde réel ou imaginaire, d'autres éléments, tels que les pronoms personnels, ne réfèrent qu'au sein du procès énonciatif. Alors que l'identité respective de *je* et *tu* est partie intégrante de l'événement énonciatif, que ces formes désignent à l'intérieur de l'acte d'énonciation, le référent de la troisième personne peut se trouver soit dans un contexte précédant l'instant de parole, soit dans la situation communicative ou bien encore seulement dans l'esprit du locuteur. Le lien référentiel sera *anaphorique* dans le premier cas, *pragmatico-déictique* si le tiers est présent dans la situation et de type *discursif* dans la dernière éventualité.

À l'endroit de la troisième personne se nouent ainsi des possibilités de mécanismes très différents, depuis l'expression d'une contrainte linguistique jusqu'à celle d'un libre choix, selon les circonstances. Par exemple, dans l'énoncé : *Ma sœur est revenue de voyage ; elle était chargée de cadeaux*, le pronom obéit au principe de l'anaphore. Si, admirant les prouesses d'une acrobate dans son numéro de cirque, je m'écrie à l'intention de mon voisin : *Elle va se rompre les os !*,

j'insère dans mon discours une donnée de la réalité en tant qu'expérience partagée avec mon interlocuteur; enfin, si je dis : *J'ai vu Claude; elle a besoin d'aide en ce moment*, je suis seule à décider de la forme du pronom et je le fais en tenant compte du sexe de... Claude. D'où il appert que le genre – qui est toujours attribué³ –, le sera soit par l'ordre de langue soit par le locuteur qui le choisira en fonction du sexe du référent. C'est toujours au locuteur que revient d'intégrer au discours la donnée sexuelle du référent, d'assurer sa mise en forme dans un schéma linguistique.

Autrement dit, *dans le tissu du discours, une détermination fondée sur une réalité vient se substituer à une détermination arbitraire et fonctionner sur le même modèle qu'elle*. Une fois circonscrit le lieu de cette substitution, et dans les limites de ce lieu, rien n'interdit plus alors de parler de correspondance entre genre et sexe, la deuxième notion se superposant à la première, se coulant dans le même moule qu'elle. Par un processus de *métaphorisation*, une donnée perceptive du monde réel est intégrée dans le discours pour s'y traduire *comme* un rapport linguistique, à l'image d'une relation arbitraire.

Il peut sembler surprenant que, des deux notions, ce soit celle de sexe qui *représente* une notion aussi formelle que celle de genre alors qu'on s'attendrait à ce que ce soit celle de genre *qui vaille* pour celle de sexe. Cependant, il faut admettre que c'est la langue qui fournit le modèle d'une bipartition des substantifs en genres, modèle sur lequel vient se calquer une séparation physique des êtres. Sur ce modèle élémentaire *et par analogie de fonctionnement*⁴, la relation d'un être à son sexe est assimilée à celle d'un substantif à son genre. Ainsi, le sexe est à l'être dans le discours ce que le genre est au substantif dans la langue. Le rapport qu'un être établit avec son sexe *se dit*, dans la langue française, à la manière dont un substantif est lié à son genre. Or, de deux choses l'une : ou bien langue et discours sont deux univers indépendants avec chacun ses éléments spécifiques et ses mises en rapport entre eux, ou bien le discours se conforme au schéma de fonctionnement de la langue et toute figure de relation propre au discours transposée dans la structure de la langue le sera comme une métaphore.

Quant à savoir laquelle des réalités, de la linguistique ou de la biologique, aura déterminé à l'origine le schéma de fonctionnement, et à supposer que la question ait un sens..., on pourra s'aider d'études diachroniques pour étayer telle ou telle hypothèse⁵. Pour notre part, nous nous contenterons des faits observables et tirerons des fondements de la logique non seulement confirmation de ce que nous proposons mais aussi de quoi éclairer certain aspect sciemment écarté jusque-là. Un rapide retour à cette logique, fondée dans une langue à trois catégories de «genres», ce qui ne manque pas d'intérêt, permettra de considérer les phénomènes dans une autre perspective et d'élucider les points laissés en suspens.

S'il est vrai de dire que *masculin* et *féminin* s'opposent comme des termes contraires, il est faux de dire qu'ils le font comme *homme* et *femme*. Les premiers sont des adjectifs qui qualifient des catégories grammaticales alors que les seconds sont des substantifs qui, pour s'opposer, doivent figurer dans des énoncés du type *x est un homme* ou *y est une femme*. On a, alors, d'un côté des termes et de l'autre des propositions, entités qui ne sauraient être comparées entre elles. Poser *x est un homme* ou *une femme* revient à mettre les substantifs en position d'attributs, condition *sine qua non* pour que se constitue une opposition de contrariété, mais ce sera donc une opposition de propositions et non plus de termes tandis que les adjectifs, eux, sont des attributs par nature. On ne fait là que paraphraser la caractérisation aristotélicienne selon laquelle les substances n'ont pas de contraires mais sont seules aptes à recevoir des contraires⁶. Néanmoins, la paraphrase sert à souligner la nécessité de passer par le biais d'une fonction syntaxique, c'est-à-dire par *la mise en énoncé* pour obtenir une opposition autre que celle des termes abstraits de *masculin* ou *féminin*. M. de Gaudemar le met nettement en évidence lorsqu'elle écrit que «l'ATTRIBUTION est un fait de discours»⁷. Seulement, dès lors que s'opère en discours la substitution du sexe au genre pour constituer deux oppositions *analogues*, la caractéristique propre aux oppositions de contrariété vaut pour l'une comme pour l'autre de ces notions.

Une opposition de contraires repose sur un trait dont la présence s'oppose à l'absence. En l'occurrence, c'est le trait de «masculinité» qui est pertinent puisque le féminin l'exclut alors que l'éventuel trait de «féminité» n'est pas exclu par le masculin; ainsi *un enfant* peut-il être une fille ou un garçon, ce qui n'est pas le cas pour *une enfant*. Que le masculin prenne valeur de «neutre» est une conséquence de l'asymétrie constitutive des oppositions de contrariété. Quant à l'assimilation de l'opposition de contrariété à celle de possession *versus* privation, même si son caractère logique est, pour d'autres⁸, plus discutable et qu'elle soit alors cantonnée dans l'imaginaire, son rôle n'en est pas pour autant à minimiser. En effet, si jusque-là les conséquences de l'amalgame entre l'opposition des sexes et celle des genres restent assez objectivement mesurables, elles cessent de l'être dès lors qu'on transpose dans l'ordre du naturel ce qui n'est qu'un *modèle linguistique*. On institue, de la sorte, les sexes en contraires, ce qui n'est nullement inscrit dans la nature et il devient trop aisé – l'asymétrie différentielle aidant – de dériver vers des interprétations qui voudraient voir dans l'homme des traits dont l'absence caractériserait la femme...

Avant que de développer l'aspect grammatical du sujet, nous devons procéder à une auto-correction. Lorsqu'en 1975 j'ai travaillé sur la question du genre dans une optique résolument fonctionnaliste⁹, je ne considérais que le système langue. Il m'était bien apparu que le féminin était le seul véritable indicateur de sexe mais, négligeant le discours, je ne pouvais cerner

le phénomène dont il était le siège. Il m'importe, aujourd'hui, d'insister sur le fait que si la langue n'est pas pourvoyeuse de monèmes de sexe, c'est néanmoins elle qui non seulement fournit le modèle d'une dichotomie que le locuteur investit aux fins de spécification sexuelle mais qui, en sus, indique cette possibilité en l'inscrivant dans sa structure (ex. : les noms dont il est prévu que le locuteur se saisisse pour leur attribuer un genre, forme du pronom de la troisième personne, etc.). C'est assez dire que le sexe est une métaphore *assignée* au discours par la langue.

Un autre point s'éclaire également sur lequel bute C. Forel dans «*Parlers masculins, parlers féminins?*»¹⁰, tant est grand son souci de maintenir distincts genre et sexe. Il s'agit de l'effet produit lorsque la correspondance entre les termes recouvrant les deux notions est inversée. Le phénomène n'affectant que des noms du vocabulaire militaire ou du registre des insultes, il était trop circonscrit pour ne pas être significatif. À partir du moment où la correspondance se trouve localisée et donc justifiée, le reste concerne les rapports entre discours et langue, entre l'emploi des unités et leur fixation dans le système. Ainsi en va-t-il de *la recrue*, *l'ordonnance*, *l'estafette...*, *une brute*, *une canaille* ou *une lavette...* en face d'*un laideron*, d'*un dragon* ou d'*un chameau*. Le dictionnaire Robert note, pour le mot *ordonnance*, qu'il était souvent employé au masculin au XIX^e siècle et, pour *souillon*, dont le genre n'est pas fixé, le même précise que son usage «moderne» est limité à la domesticité féminine..., si les choses ne bougent pas forcément de la même manière, elles le font continûment et toujours dans la dynamique des emplois, sous la pression des locuteurs.

LE GENRE ET L'ATTRIBUTION

Donc *je* et *tu* peuvent discourir sans avoir à se «dévoiler» verbalement, les marques du genre-sexe n'apparaissant qu'avec l'attribution. C'est en posant *je suis*_, *tu es*_, etc. qu'il devient possible et nécessaire de m'affirmer, t'affirmer, etc. en tant qu'êtres sexués. Le jeu entre un possible et un devoir, la transformation d'une latitude en une obligation ne sont-ils pas caractéristiques du principe de l'accord ? Puisque certaine spécification sexuelle s'effectue par recours au genre, force nous est d'aller y regarder. Cependant, l'objectif n'est pas de présenter une énième version globale du chapitre de l'accord, mais de mettre en relation le fonctionnement de l'accord en genre et le procès d'attribution, comme l'imposent les faits.

Délimitons d'abord le cadre à l'intérieur duquel s'exerce un processus d'attribution. Doit-on considérer qu'il n'opère qu'au sein d'un énoncé complet ou bien qu'il peut aussi le faire dans un fragment d'énoncé ? On reconnaît là la figure de l'épithète mais les grammaires sèment le doute quant aux définitions. Pour R. Wagner et J. Pinchon : «La fonction d'épithète s'oppose à celle d'ATTRIBUT qui est assumée par des termes et des

membres analogues ou par un substantif quand ils ont un caractère prédicatif¹¹. Remarquons, au passage, que la mention de «caractère prédicatif» n'est pas claire car le prédicat étant défini, dans leur *Grammaire*, comme l'énoncé¹² ou comme «ce que l'on formule à propos du thème»¹³ et, plus loin, comme une fonction¹⁴, il devient difficile de déterminer si le «caractère prédicatif» est un trait sémantique ou syntaxique. Or, les attributs revenant à être des «épithètes» prédicatives, il en résulte une confusion des niveaux.

La position fonctionnaliste est plus cohérente car elle évacue la notion d'attribut pour ne retenir que celles de «prédicat», de «prédicatoire» et d'«épithète»¹⁵. Ces appellations ne s'appliquent cependant pas à des éléments de même niveau d'analyse : «prédicat» et «prédicatoire» désignent des rôles fonctionnels assumés au sein de l'unité phrastique, tandis que l'«épithète» renvoie à un rapport noué entre des éléments d'un syntagme. Dans le premier cas, on a affaire à une fonction *syntactique* alors que dans le second, c'est d'une «fonction» *syntactique* qu'il s'agit... Pour ce qui suit, nous réserverons le terme de *fonction* pour les fonctions syntaxiques et parlerons de *relation* pour celles du deuxième type. Par ailleurs, la relation épithétique ne concerne-t-elle jamais qu'un adjectif et un nom à l'exclusion des pronoms¹⁶ et, si tel est le cas, pour quelle raison? La *Grammaire Larousse* nuance cette exclusion mais n'en donne pas pour autant une explication¹⁷. Il faut réintroduire la notion d'autonomie référentielle pour éclairer le mécanisme à l'œuvre.

Entre un adjectif et un nom, la relation de dépendance s'instaure entre deux éléments dotés chacun d'une référence virtuelle propre, l'ensemble restant sans ancrage actualisé, ce qui confirme le caractère *syntactique* du rapport car, qu'il s'agisse d'un exemple hors emploi ou d'un fragment de discours effectif, la construction manque de l'actualisation nécessaire pour constituer un énoncé. En revanche, lorsque l'adjectif est couplé avec un élément à référence actuelle – tel qu'un pronom personnel –, l'ensemble remplit les conditions pour former un énoncé complet, comme c'est notamment le cas des énoncés exclamatifs, ex.: *Elle, négligente! toi, peureuse!* Que l'adjectif soit baptisé «attribut» ou «prédicat» selon la position théorique, n'empêche pas qu'il soit en *relation épithétique* avec le pronom et qu'il assume la *fonction syntaxique* de prédicat, la relation et la fonction étant toutes deux attributives.

Dans l'optique adoptée ici, la prédication s'effectue selon deux modes : l'attributif et le non attributif. Classiquement, le premier mode se présente sous la forme canonique X ÊTRE Y¹⁸. L'élément verbal ÊTRE a plusieurs caractéristiques : il délègue la fonction prédicative à un élément nominal (nom ou adjectif), il est sémantiquement vide et il commute avec d'autres verbes (*sembler, paraître, rester, devenir*, etc.)¹⁹. La première de ces caractéristiques est d'ordre syntaxique, la deuxième, sémantique, la troisième, combinatoire et

nous avancerons, à titre encore exploratoire, qu'elles sont liées entre elles de la manière suivante : au vide sémantique correspondrait une attributivité fonctionnelle effective comme, à l'inverse, une attributivité sémantique annulerait l'éventualité d'une fonctionnalité attributive. En d'autres termes, un élément est attributif fonctionnellement ou sémantiquement. Ainsi, la copule assume-t-elle le rôle d'un *attributif fonctionnel*, cette fonction consistant à transférer la fonction prédicative, et elle commute avec d'autres verbes qui, dans la même position, remplissent la même fonction. Si ces verbes ne sont pas sémantiquement aussi vides qu'elle, ils présentent tous la particularité de pouvoir se conjuguer avec le pronom impersonnel sujet (sans être pour autant des verbes impersonnels). Cette partie nécessiterait, à elle seule, un développement et nous devons passer outre, l'essentiel restant que l'accord accompagne le processus fonctionnel d'attribution, ex. : *je suis heureuse, tu es contente*, etc.

D'un autre côté, le verbe AVOIR est, sans conteste, aussi un attributif, mais *sémantique* cette fois. Il attribue par appropriation, en quelque sorte, un objet qui sera *déterminé* à un certain sujet. Par rapport aux modes de prédication, il ne se range pas du côté des attributifs parce qu'il n'en assume pas la fonction; en énoncé, il pourra remplir la fonction prédicative au lieu de la déléguer (sauf à être employé avec l'impersonnel comme dans *il y a...*); il apparaît bien qu'un rapport inverse lie attributivité fonctionnelle et attributivité sémantique.

Tant qu'on en reste aux temps simples des verbes, les choses se laisseraient schématiser assez facilement, mais il s'avère qu'ÊTRE et AVOIR sont aussi des auxiliaires de conjugaison et qu'ils entraînent des règles d'accord spécifiques à chacun. Nous devons nous demander quel rôle ce statut leur confère vis-à-vis de l'attributivité et le regarderons à la lumière des conditions imposées par l'accord. On a coutume de séparer les constructions avec ÊTRE de celles avec AVOIR pour systématiser ces règles et elles sont réputées d'application plus simple dans le premier cas de figure.

Dans les formes verbales construites avec ÊTRE donc, l'accord s'opère avec le sujet syntaxique, qu'il s'agisse d'attribuer à ce sujet une caractéristique par des adjectifs, un statut par des noms ou un certain état résultant d'une action par un participe passé. Que le sujet soit agent ou patient de l'action engagée est indifférent au regard de l'accord. Dans : *je suis partie parce que j'étais obligée de la faire*, est ramené à *je l'accomplissement de l'action*, que celle-ci ait été entreprise par *je* ou par un autre, ce qui l'emporte, c'est la notion de *site*, de lieu où aboutit l'action.

Pour les verbes conjugués avec AVOIR, c'est bien le rôle que remplit le complément direct d'objet, objet pris en tant que *cible* de l'attribution, *cible* unique à l'exclusion de tout autre type de complément. C'est là le commun dénominateur aux complications inhérentes

au phénomène d'accord car, hormis la loi d'antéposition dont le caractère de *diktat* extérieur à la langue se fait toujours sentir²⁰, les difficultés d'application des règles nous ramènent toutes aux *foyers* que sont le sujet, pour l'auxiliaire ÊTRE, et l'objet, pour AVOIR, chacun avec ses exigences propres pour l'effectuation de l'accord. Ainsi le sujet exclut-il le pronom impersonnel tandis que l'objet refuse les pseudo-objets que sont, par exemple, les valeurs pour les verbes de mesure, les objets difficilement assignables tels que les propositions ou le pronom neutre les remplaçant et le partitif *en*. L'objet, qui exige impérativement d'être présent en même temps que AVOIR, demande à être circonscrit de manière nette et précise, ce qui constitue la source majeure des incertitudes quant à la juste application de l'accord.

Une fois ces conditions posées, elles valent *pour l'ensemble du phénomène* et la dissociation entre ÊTRE et AVOIR apparaît davantage comme une commodité que comme une réalité.

Avant d'illustrer l'unité du mécanisme de l'accord, prenons un exemple typique de la difficulté de repérage de l'objet-cible de l'attribution. Cette difficulté est bien représentée dans la séquence : auxiliaire + participe passé + infinitif (ex. : *les problèmes que j'ai dû résoudre, les journées que j'ai cru perdre, la robe que j'ai fait faire*) que les ouvrages normatifs «expliquent» en alléguant, selon les cas, le statut d'auxiliaire pour le participe passé; ou encore les problèmes plus épineux posés par les verbes de perception pour lesquels l'accord passe par une hiérarchisation du *qui* et du *quoi* (respectivement institués sujet et objet de l'infinitif, on voit l'artifice !...) comme dans : *la boulangerie que j'ai vue passer* versus *la boulangerie que j'ai vu aménager*. Tous ces exemples attestent de la difficulté à cerner l'objet précis de l'attribution. Car, en stricte réponse à la question *quoi ?* posée au participe et censée faire surgir le complément direct d'objet, c'est l'infinitif qui s'impose en premier lieu. Une attribution ne pouvant pas aboutir à un élément éminemment verbal, on doit chercher ailleurs, d'où les complications qui s'ensuivent. Il règne tout de même là une certaine cohérence, même si on ne la traque pas avec entêtement !...

Revenons maintenant à ce que nous avons relevé comme conditions exigées respectivement par les deux foyers de l'attribution afin de mettre en évidence l'unité sous-jacente au principe de l'accord. Parmi les embûches rencontrées lors de son application, les tournures pronominales posent un problème complexe parce qu'elles recouvrent des réalités linguistiques différentes. Nous nous limiterons aux formes des personnes du dialogue. L'emploi pronominal entraîne toujours l'auxiliaire ÊTRE, mais c'est la règle valable pour AVOIR qui régit l'accord. Par exemple, dans la phrase, *tu t'es révoltée, t' est complément direct et l'accord s'applique ; je me suis plu à Venise, me est complément indirect, l'accord ne s'applique plus*. Selon J.P.Maurel : «L'auxiliaire attendu dans les pronominaux est le verbe AVOIR»²¹. Dans notre perspective, l'auto-attribution provoque l'émergence d'un objet qui,

même coïncidant avec le sujet, impose sa loi d'accord, mais, surtout, nous voyons là l'entremêlement des exigences des deux auxiliaires. Un autre et dernier exemple pour illustrer cet entrecroisement des contraintes propres à chacun des auxiliaires est représenté par le blocage de l'accord du participe introduit cette fois par AVOIR lorsque le sujet syntaxique est le pronom impersonnel. Dans ce cas, l'accord se réglant sur l'objet, le sujet ne devrait pas entrer en ligne de compte (ex.: *les heures qu'il m'a fallu pour en venir à bout !*).

À la sortie de ces divers détours, il apparaît que le processus d'attribution s'opère autant fonctionnellement (cas de ÊTRE) que sémantiquement (cas de AVOIR), qu'il se focalise sur les deux points que sont, respectivement, le sujet (pour ÊTRE) et l'objet (pour AVOIR) pour ne garder en scène, en quelque sorte, qu'un acteur, personnalisé, et un «bénéficiaire» de l'attribution effectuée. Si nous ajoutons que le bénéficiaire est «privilegié» (de par l'exclusion de tout complément autre que *direct*), la scénographie se complète, sans que pour autant elle ne doive rien à une hypothèse, surtout à une hypothèse quelque peu... théâtrale !

En définitive, l'on savait que le genre allait de pair avec l'attribution, qu'il était lui-même un attribué et que les auxiliaires de conjugaison, attributifs chacun à sa manière, déclenchaient les pièges de l'accord. L'on savait qu'aucune attribution ne s'opérait sans que le genre y soit impliqué, il était l'attribut premier. Ce que la mise en relation de la catégorie et du procès a permis, c'est de pénétrer plus avant dans le réseau serré de leurs intrications et d'y trouver plus de cohésion que de gratuité, plus de solidité que d'artifice. Il reste que, face au désir des femmes de s'inscrire plus manifestement dans la langue, se dressent les obstacles de la forme : absence de formes alternées pour beaucoup de noms typants, monolithisme de nombreux – trop nombreux! – adjectifs caractérisants, cantonnement des faits d'accord dans la graphie, etc., mais, pour ce qui est de la division générique-sexuelle, elle est marquée au fer de la langue, dans les fondements mêmes de son élaboration. Doit-on le déplorer ou s'en réjouir ? La question nous dépasse !

-
1. N. Sarraute, *Enfance*, Paris, NRF, Gallimard, 1983.
 2. J. C. Milner, *De la Syntaxe à l'interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 26-27 et 198 sq.
 3. Une formulation approchante se trouve dans R.L. Wagner et J. Pinchon, *Grammaire du français*, limitée au genre «héréditaire» qui «s'accorde par attribution dans le cas des substantifs créés par dérivation impropre ainsi que dans le cas des néologismes», § 31-2, Paris, Hachette, 1962.

4. Cf. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, notamment p. 302-303.
5. Par ex. : A. Martinet, «Le genre féminin en Indo-européen : examen fonctionnel du problème» (dans *BSLP*, 52/1, 1957, repris dans *Studies in Functional Syntax*, Munich, Finck, 1975, p. 247-259), ou I. Fodor, «The Origin of Grammatical Gender» (dans *Lingua*, VIII/1, 1959, p. 1-4 et VIII/2, p. 186-214).
6. Aristote, *Catégories*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1936, trad. J. Tricot, chap. V, «La substance», p.15-17.
7. M. de Gaudemar, «Catégories et logiques», *BIEF*, Centre d'études féminines de l'Univ. de Provence, n°17, 1985, p. 10.
8. *Ibid.*, p. 13.
9. J. Schön, «En langue aussi, le sexe c'est la femme : la notion de genre et les nécessités actuelles de la communication», Actes du II^e Colloque de Linguistique Fonctionnelle, Clermont-Ferrand, 1975, p. 81-92.
10. C. A. Forel, «Françaises, Français...», dans *Parlers masculins, parlers féminins ?*, Textes de base en psychologie, V. Aebischer et C. Forel (dir.), Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1983, p. 21-33.
11. R.L.Wagner et J. Pinchon, *Grammaire du français*, § 10-3.
12. *Ibid.*, § 586 : «On désigne l'énoncé lui-même sous le nom de **prédicat**».
13. *Ibid.*, § 8.
14. *Ibid.*, § 600 : «Le terme ou le syntagme qui assume la fonction de prédicat...».
15. On trouve en note dans la *Grammaire fonctionnelle du français*, à l'article des adjectifs épithètes : «Il est préférable de ne jamais utiliser le terme d'attribut qui, en France, s'applique au prédicat à copule et, ailleurs, très fréquemment, à ce que nous désignerons du terme non ambigu d'épithète», § 2-67b, n. 1, A. Martinet, Paris, Didier-CREDIF, 1979.
16. *Ibid.*, § 2-67b.
17. *Grammaire du français contemporain*, Larousse, 1964 : «On dit parfois que les pronoms ne peuvent recevoir d'épithète. Exacte dans la plupart des cas, cette remarque est fautive pour les pronoms suivants : les formes simples du pronom démonstratif, la forme figée du pronom possessif : *le mien propre* et l'adjectif numéral utilisé comme pronom...» (§ 309, rem.).
18. Cf. M. Riegel, *L'Adjectif attribut*, Paris, PUF, 1985, notamment les chap. V et VI.
19. La *Grammaire* Larousse parle également de verbes attributifs pour la copule, les verbes marquant une apparence ou une persistance *versus* un changement dans l'état (§ 115).
20. Règle d'accord établie par Marot au XVI^e siècle, selon Wagner et Pinchon, *op. cit.*, § 302.
21. J. P. Maurel, «L'accord du participe passé : du neuf sur une règle ancienne ?», *Nouvelles recherches en grammaire*, Colloques d'Albi, Langages et significations, 1988, p. 21.

GENRE ET SEXE EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

MARINA YAGUELLO

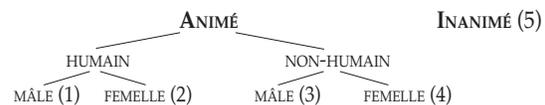
Cet article compare la relation genre/réalité extralinguistique en français et en anglais. Il souligne l'autonomie des langues en tant que systèmes symboliques conditionnés par l'histoire. Ce sont les locuteurs qui s'emparent des différenciations imposées par leur langue pour exprimer des tendances sexistes, fruit des structures sociales et des mentalités.

This paper explores the relationship between gender and sex in English and in French. It emphasizes the autonomy of languages as symbolic systems and ascribes the sexist use of gender differentiation to social structures and collective thought patterns.

Le genre grammatical s'inscrit, au même titre que le temps, l'aspect, la modalité, le nombre, parmi les grandes catégories linguistiques qui structurent les langues naturelles aux plans morphologique, syntaxique et sémantique. Bien évidemment, toutes les langues n'ont pas en commun les mêmes catégories (ainsi, certaines langues n'ont pas de genre, d'autres ne connaissent pas l'aspect). On peut considérer que ces catégories linguistiques, là où elles existent, renvoient à des catégories naturelles, en principe universelles, de la réalité extra-linguistique.

Pourtant, lorsque l'on aborde la question de la relation entre le sexe biologique et le genre grammatical, il convient tout d'abord de souligner l'indépendance de la langue vis-à-vis de la réalité à laquelle elle renvoie. La langue crée son propre univers de référence, ses propres représentations. Elle n'est pas un reflet du monde. Bien au contraire, elle contribue à forger la vision que nous avons de ce monde. Et même si la majorité des linguistes aujourd'hui considèrent avec prudence les conceptions ultra-culturalistes d'un Sapir¹ ou d'un Whorf², conceptions selon lesquelles les mentalités des locuteurs sont étroitement conditionnées par leur langue, il nous est impossible de nier que selon que nous parlons français ou anglais, quechua, japonais ou swahili, notre perception de l'univers n'est pas tout à fait la même³.

Si l'on tente de représenter par un schéma la réalité extra-linguistique, l'univers référentiel tel qu'il se présente à nous en dehors de toute emprise de la langue, il apparaît d'emblée que la partition sexuelle se trouve inscrite dans un ensemble de dichotomies hiérarchisées :



Il est clair que la distinction primordiale qui organise le monde est celle qui oppose l'*animé* à l'*inanimé*. L'*animé* à son tour se subdivise en *humain* et *non-humain* et c'est là que s'opère un double branchement, parallèle et symétrique, puisque ces deux catégories sont soumises à la partition sexuelle. Par rapport à ce schéma, chaque langue ou groupe de langues (si l'on considère que des langues apparentées offrent généralement un fonctionnement semblable) plaque son propre système de représentation.

Si les langues étaient un calque de la réalité, elles devraient toutes posséder un système à cinq marqueurs correspondant aux cinq extrémités du schéma. Or, il n'en est rien et les langues offrent à cet égard des situations très variées, mettant tantôt l'accent sur l'opposition animé/inanimé, tantôt sur l'opposition humain/non-humain, tantôt sur l'opposition mâle/femelle (quitte à transporter cette opposition dans la sphère de l'inanimé).

Pour ne parler que du cas des langues indo-européennes, celles-ci présentent un système de classement des noms (éventuellement des adjectifs) accompagné de phénomènes d'accord, traditionnellement désigné comme *genre grammatical*⁴.

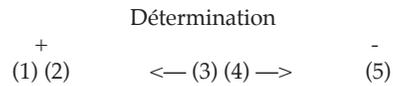
Le genre se manifeste au triple plan de la morphologie, de la syntaxe et de la sémantique. Quels que soient son fonctionnement syntaxique et sa morphologie spécifique dans une langue donnée, le genre permet toujours d'assurer une correspondance d'ordre sémantique avec cette réalité (l'univers de référence) désignée dans le schéma ci-dessus. Que le système de correspondance soit satisfaisant ou non aux yeux de l'analyste, qu'il alimente plus ou moins des représentations sexistes dans la société qui l'utilise, le fait demeure que le système existe, ou plutôt pré-existe, à toute représentation mentale et il nous faut accepter cette prééminence, en tant que manifestation de l'autonomie de la langue. Ce n'est pas nous qui faisons la langue, c'est la langue qui nous fait et ce que nous faisons ou croyons faire de la langue procède en fin de compte de sa logique interne, de sa logique propre.

On a coutume d'opposer le genre grammatical proprement dit, celui que connaissent les langues romanes, les langues slaves et une bonne partie des langues germaniques, et le genre dit «naturel», que connaît l'anglais. Soulignons au passage que l'anglais se distingue sur ce point de l'ensemble des langues indo-européennes et présente donc un système hautement idiosyncratique. Si l'on tente à partir du schéma d'établir une correspondance terme à terme qui justifierait le terme de «genre naturel», force est de constater qu'il ne s'agit que d'une approximation. Comme on l'a vu, il nous faudrait disposer de cinq marqueurs. Avec trois marqueurs – masculin, féminin, neutre –, il ne saurait y avoir d'adéquation. On constate donc une sphère intermédiaire aux contours imprécis, car si la situation est relativement bien définie s'agissant des sphères de l'humain et de l'inanimé, la sphère de l'animé non-humain fluctue et passe d'une zone à l'autre selon les emplois.

Il faudra tenir compte ici de la hiérarchisation qu'effectue la langue de la sphère (1) à la sphère (5). Cette hiérarchisation se traduit par une dissymétrie dans le maniement des termes génériques. Un facteur essentiel gouverne ce fonctionnement : celui de la *détermination des différences*. L'être humain est toujours différencié; il possède pour nous un degré de détermination maximal. C'est pourquoi on le désigne toujours, en principe, par un genre en adéquation avec le sexe; sauf (toujours pour l'anglais) dans deux cas précis :

- 1) S'il s'agit d'un bébé ou d'un très jeune enfant, la différenciation sexuelle est insuffisante ou non pertinente et on aura dès lors des emplois de *it*.
- 2) Dans les emplois génériques, c'est-à-dire renvoyant à l'espèce ou à la classe, c'est le masculin qui l'emporte.

En revanche, l'être animé non-humain est moins différencié, moins déterminé. C'est pourquoi, sauf contexte où le sexe est une information capitale, l'animal est un *it*, comme les choses. Ceci est vrai des emplois spécifiques comme des emplois génériques. Que l'animal soit désigné par un *he* ou un *she* dans certains contextes particuliers n'est nullement un signe de personnalisation mais simplement l'expression d'un plus haut degré de détermination. L'inanimé est au plus bas de l'échelle de détermination et sera donc systématiquement indifférencié et représenté par *it*.



Plus qu'une expression de la nature, le genre fonctionne en anglais comme un système de repérage sur une échelle de détermination (on laissera de côté les idiosyncrasies telles que le genre féminin des chats, des bateaux et des locomotives ainsi que les valeurs symboliques qui s'attachent à des mots comme *mother earth* ou *nature*). Ce système engendre au demeurant sa propre contradiction. Du point de vue de la détermination, c'est le féminin qui domine, en tant que terme le plus marqué de l'opposition. Du point de vue du classement générique, c'est au contraire le masculin qui l'emporte. Un être humain est un homme jusqu'à preuve du contraire. Cette contradiction ne concerne que la catégorie de l'humain puisqu'un animal reste indifférencié jusqu'à preuve que son sexe constitue une information pertinente. Et là, masculin et féminin sont à égalité et sont tous deux termes marqués par rapport à un neutre, qui assume la valeur générique.

Bien entendu, c'est cette contradiction qui est la clé du problème. C'est précisément parce que le masculin est le terme non marqué qu'il fonctionne presque universellement comme générique. La langue, à cet égard, est innocente. Elle fait avec ce qu'elle a. Ce sont les locuteurs qui, consciemment ou pas, transportent ce fonctionnement sur le plan de la réalité et en tirent une justification du statut respectif de l'homme et de la femme. D'où la controverse du masculin générique et les diverses réponses, de type volontariste, qui y ont été apportées : emploi de *he or she* ou de *they*, élimination du suffixe *man* au profit de *person*⁵.

Tout autre est le fonctionnement du genre dans les langues romanes, et en particulier en français. Revenons une fois de plus à notre schéma. Au plan morphologique, le français ne dispose que de deux marqueurs. Il se sert de ces deux marqueurs pour chacune des dichotomies qui apparaissent dans le tableau. Il transporte cette dichotomie en (5), là où la différenciation sexuelle est absente dans la nature. Il faut bien voir que ne disposant pas d'un troisième terme, c'est-à-dire d'un neutre, la logique de la langue impose, pour sauvegarder sa structure, ce parallélisme formel entre la sphère de l'animé et celle de l'inanimé. La morphologie du français exige que tout nom soit porteur d'une marque de féminin ou

de masculin. Sa syntaxe exige que l'opération de reprise dans la phrase ou le discours, autrement dit l'anaphore, repose sur cette même distinction étendue au système des pronoms. Ce qui est en cause ici, c'est le repérage des antécédents, repérage dont le genre est l'instrument. Mais il est faux de dire que le genre fonctionne de façon uniforme pour tous les noms⁶. Tout d'abord, le français a conservé des traces de l'opposition, fondamentale en indo-européen primitif, entre l'animé et l'inanimé. Ainsi, dans le cas, précisément, des reprises pronominales, des règles très subtiles opèrent, qui permettent par exemple de dire : «elle, c'est ma sœur», mais sûrement pas *«elle, c'est ma machine à écrire», ou bien encore «lui, c'est mon frère», mais pas *«lui, c'est mon vélo». Quant à «lui, c'est mon chien», on peut dire qu'il s'agit d'une phrase d'acceptabilité pour le moins douteuse, ce qui confirme que la sphère de l'animé non-humain occupe une place intermédiaire et mal définie.

Mais c'est bien entendu sur le plan du fonctionnement sémantique que les deux sphères divergent. Dans la sphère de l'inanimé, le genre est totalement arbitraire. La partition se justifie par l'histoire de la langue, dans son évolution à partir du latin et au delà, l'indo-européen commun. Certains suffixes ou désinences imposent le genre masculin ou au contraire féminin et bien que les étrangers aient souvent l'impression que chaque mot doit être appris avec son genre, en réalité, en termes de pourcentages, le genre est dans une large mesure prévisible à partir de la finale (la finale écrite, notons-le, puisque la graphie porte la trace des formes plus anciennes de la langue, ainsi on doit distinguer *-oir*, masculin et *-oire*, féminin, qui sont de prononciation identique en français standard). Arbitraire en tant que système de classement nominal, le genre bénéficie d'une motivation interne au système, à telle enseigne que des régularisations analogiques ont pu se produire, ainsi l'alignement du genre de *l'horloge* sur *montre* et *pendule* (pour des raisons à la fois de forme et de sens) alors que *l'automne* au contraire est passé au masculin par analogie avec les autres saisons⁷.

Cette répartition, neutre au plan du système, devient riche de potentiel symbolique dès que la langue est prise en charge par ses locuteurs. D'où les représentations collectives que nous connaissons, l'assimilation de la lune, de la mer, de la terre, de la mort, de la nuit, à des principes féminins, du soleil, du jour, à des principes masculins. Représentations dont le caractère purement culturel apparaît de façon éclatante dès que l'on compare entre elles les différentes langues, à commencer par celles de l'Europe, qui divergent sur ce point malgré leur origine commune. La mer reste du masculin en italien et en espagnol, la mort est du masculin dans les langues germaniques, de même que la lune, le soleil étant au contraire féminin, etc. On a cherché parfois à associer le masculin à l'idée de grandeur et le féminin à l'idée de petitesse en opposant des couples de quasi-synonymes comme *la chaise/le fauteuil*, *le château/la maison*, etc. Il s'agit là de rationalisations naïves, l'arbitraire

linguistique étant une chose particulièrement difficile à admettre pour les locuteurs⁸.

Passons maintenant à la sphère de l'animé. La différenciation sexuelle y est obligatoire pour l'être humain, alors que chez l'animal cette sphère est soumise à des conditions de différenciation suffisante. En outre, les deux systèmes sont distincts dans le fonctionnement des termes génériques. Chez l'animal, le masculin ne l'emporte pas nécessairement sur le féminin et le nom de l'espèce peut être de l'un ou l'autre genre, selon une répartition qui apparaît, une fois de plus, arbitraire. Là aussi, on a pu être tenté de fonder la différence en nature en s'appuyant sur l'un ou l'autre de deux critères :

- 1) le caractère sauvage (masculin, *le lion*) ou domestique (féminin, *la vache*)
 - 2) la taille : grande → masculin, petite → féminin.
- D'innombrables contre-exemples ôtent toute validité à cette explication. Retenons simplement que le masculin et le féminin sont chacun terme marqué de l'opposition.

Dans la sphère de l'humain, la différenciation sexuelle est de règle et la morphologie, la structure même du lexique, oppose systématiquement le mâle à la femelle. Plusieurs remarques s'imposent. Les termes les plus fondamentaux, désignation de l'espèce : *homme/femme*, *fille/garçon*, termes de parenté : *mère/père*, *frère/sœur*, *oncle/tante* ne s'opposent pas par un morphème de genre accolé à une racine unique. Ils font appel à des racines diversifiées comme si le lexique rendait compte par là même d'une différenciation primordiale. Ève est peut-être sortie de la côte d'Adam dans la tradition biblique, mais le nom de la femme n'est nulle part dérivé du nom de l'homme. Même en anglais, malgré les apparences. En effet *woman* vient du vieil-anglais *wifman*, où *wif* veut dire «être féminin» (et non «épouse» comme en anglais moderne) et *man* «être humain» et non «être de sexe masculin». Mais c'est malgré tout la sphère de l'humain qui offre le plus d'anomalies, d'autant plus perceptibles que le genre est ici motivé. Je citerai rapidement : les mots masculins qui désignent le plus souvent une femme comme *souillon* ou *mannequin*, les mots féminins dont le référent est généralement un homme : *sentinelle*, *ordonnance*, *recrue*, etc. (termes militaires dont *Damourette* et *Pichon* ont pu dire avec un humour involontaire : «c'est parce que le militaire ne connaît que la consigne»). Mais le problème essentiel est bien entendu celui de l'expression générique. Il faut souligner tout d'abord qu'il existe des termes génériques féminins, dont le plus important est le mot *personne*. Celui-ci permet d'occulter le sexe de façon beaucoup plus efficace que *homme*. Il est plus approprié à l'expression de généralités sur l'espèce humaine. Cependant, à cause de son sens étymologique («masque de théâtre» puis «personnage»), *personne* convient mieux à la caractérisation de l'être social qu'à celle de l'être biologique. Il ne semble pas possible de substituer *personne* à *homme* dans tous les contextes. On ne dirait pas : *«Les personnes doivent manger pour vivre» ou *«Toutes les personnes sont mortelles».

On ne peut pas comparer l'emploi des génériques féminins à celui des génériques masculins. En effet, pour ces derniers, il y a toujours absorption du féminin par le masculin (opposition inclusive) alors que pour les premiers il y a indétermination quant au sexe, ce qui est tout à fait différent (opposition participative; voir aussi *vedette, victime*, etc.). Il existe des emplois sexuellement marqués : une jeune personne, une jolie personne sont perçues comme étant des femmes.

Le cas le plus fréquent reste cependant celui du masculin générique et, ici, il faut distinguer deux cas différents :

- 1) Le générique proprement dit, c'est-à-dire la référence à la classe dans des énoncés non spécifiques, qui sont souvent au pluriel et dont le verbe est désactualisé : «Tous les hommes sont mortels», «L'homme doit manger pour vivre». Cet emploi donne lieu à des «dérapages» en texte suivi, ainsi, par exemple, «L'homme préhistorique vivait de chasse et de cueillette... il allait à la chasse pendant que sa compagne entretenait le feu dans la caverne...»
- 2) le générique en contexte spécifique, c'est-à-dire l'emploi d'un terme générique comme attribut d'un sujet déterminé et constituant un prédicat actualisé. Ceci concerne la catégorie des noms d'agent. Que le féminin du nom d'agent soit ou non attesté, qu'il soit ou non morphologiquement possible, on constate que les femmes sont souvent désignées par le terme masculin : «je suis *ministre, professeur, conseiller, directeur*, etc.». Il faut noter que, paradoxalement, le mot *homme*, terme générique par excellence, ne se prête pas à cet emploi. Dès que son sujet est spécifié, il s'interprète automatiquement comme ayant un référent masculin. Ainsi une femme ne dira jamais «je suis un homme» alors qu'un homme peut dire : «je suis une personne».

S'agissant des noms d'agent ou des titres, il n'y a aucune justification dans la langue pour ne pas utiliser le terme féminin, que la langue au contraire appelle de par sa structure morphologique même. Ainsi les dissymétries dans les noms d'agents sont-elles le reflet d'un usage social et de mentalités sexistes et ne s'expliquent

ni ne se justifient par ce principe intangible invoqué plus haut, à savoir le principe de l'autonomie de la langue.

-
1. E. Sapir, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1967 ; *Selected Writings of Edward Sapir*, dans *Language, Culture and Personality*, Berkeley, 1949.
 2. B. L. Whorf, *Linguistique et Anthropologie : essai*, Paris, Denoël, 1969.
 3. Voir, à ce sujet, M. Yaguello, *Catalogue des idées reçues sur la langue*, Paris, Seuil, 1988.
 4. Voir, entre autres, C.-V. Bizot, «Masculin-féminin : 100 ans de grammaire», *Communication et Langages*, 71, 11, 1987, p. 51-62; M. Surridge, «Genre grammatical et dérivation lexicale en français», *Revue canadienne de linguistique*, 31, 3, automne 1986, p. 267-283; C.-H. Audet et J. Ouellet, «Considérations sur la valeur sémantique du genre», *Revue langues et linguistique*, 10, 1984, p. 29-59; V. Kallioinen, E. Havu et L. Hakulinen, «La neutralisation du genre et l'accord grammatical en français», *Néophilologie*, 88, 4, 1987, p. 378-413.
 5. Pour quelques tentatives en anglais à cet égard, voir C. Miller et K. Swift, *The Handbook of Nonsexist Writing*, New York, Harper & Row, 1988 ; R. Maggio, *The Nonsexist Word Finder: A Dictionary of Gender-Free Usage*, Phoenix / New York, Oryx Press, 1987. Pour ce qui est du français, citons l'ouvrage de l'Office de la langue française du Québec : *Titres et Fonctions au féminin : essai d'orientation de l'usage*, Québec, 1986.
 6. Pour un panorama du fonctionnement du genre en français, où foisonnent les irrégularités, les dissymétries et les anomalies, voir M. Yaguello, *Le Sexe des mots*, Paris, Pierre Belfond, 1989.
 7. Pour d'autres exemples de ce phénomène, voir M. Yaguello, *Le Sexe des mots*. D'autres types de transformations sont analysés par M.-N. Gary-Prieur («Du Bach, du Colette : neutralisation du genre et recatégorisation des noms de personne», *Le français moderne : revue de linguistique française*, 58, 3-4, 1990, p. 174-189) et par A. Kristol («Une mutation typologique inachevée : la substitution du neutre par l'inanimé», *Revue de linguistique romane*, 54, 215-216, p. 485-516.)
 8. Voir M. Yaguello, *Les Mots et les Femmes*, Paris, Payot, 1978; Y. Aebischer, *Les Femmes et le Langage*, Paris, PUF, 1985.

FEMMES ET GENRES LITTÉRAIRES :

le cas du roman autobiographique

traduit de l'américain par Claude Tatilon

JANICE MORGAN

Dévalorisé en tant que roman à cause de son contenu trop autobiographique mais systématiquement exclu du canon de l'autobiographie, le roman autobiographique au féminin offre un riche terrain d'exploration de la subjectivité contemporaine. Cet article reprend les différentes conceptions traditionnelles de l'écriture autobiographique en montrant l'impact de l'inscription du sujet féminin sur la définition de ce genre littéraire tout à fait moderne.

Criticized as novels for being too autobiographical, yet excluded from the traditional canon of autobiography, women's autobiographical novels offer a rich exploration of contemporary subjectivity. This article re-examines traditional conceptions of autobiographical writing to show how the inscription of the female subject inevitably leads to new definitions of this exceedingly modern literary genre.

Et la vraie raison d'être de ce conte, c'était de nous permettre de nous inventer, nous toutes, à partir du début, de trouver nos voix multiples, par le truchement de nos métaphores, avec suffisamment de temps pour durer.

Mary Ann Caws, parlant de
The Quest for Christa, de Christa Wolf.¹

Dans l'histoire des genres littéraires, le cas du roman autobiographique est particulièrement complexe, reflet sans doute des rapports fort problématiques entre la critique et la notion du «sujet». Tout récemment encore, face aux œuvres de tenants de la modernité bien connus, beaucoup de critiques littéraires se sentaient appelés – tels des coroners de comté – à parler avec gravité de «la mort du sujet». Ce rejet post-structuraliste de l'auteur en tant que sujet unifié présente de frappantes affinités – présumées non intentionnelles pourtant – avec la doctrine critique qu'il se propose de supplanter. Désireux de combattre les excès de leurs prédécesseurs romantiques, moins disciplinés, les Nouveaux Critiques se préoccupèrent beaucoup de ce qu'ils appelaient «le piège de l'intention» : à leur avis, il fallait séparer les œuvres littéraires de la subjectivité de leurs auteurs, précisément pour respecter l'intégrité des significations produites par les œuvres elles-mêmes. Cette correction critique a pourtant fini par engendrer, à son tour, ses propres excès. Car l'un des grands prin-

cipes de la Nouvelle Critique était de considérer le texte seul comme un édifice quasi sacré, une sorte de temple esthétique réservé à l'adoration de rares élus. Le texte était un système clos, un monde hautement autonome, parfait dans son unité propre; et le rôle du critique était d'admirer l'harmonie de ses parties. Il n'était pas pertinent (et même, on le comprendra, carrément embarrassant) de questionner l'identité de l'auteur ou les circonstances culturelles, sociales et économiques entourant la genèse de l'œuvre. Ce genre de question était renvoyé dans la lointaine province de quelque autre discipline (histoire, sciences politiques, sociologie) ou, si on mettait l'accent sur l'identité du moi écrivain, dans les genres nettement subalternes de la biographie et de l'autobiographie. Quant aux textes, ils se suffisaient à eux-mêmes et «la Main Cursive (de Dieu? du génie?), ayant écrit, se retirait» – et c'était tout.

À notre époque, pourtant, le mépris de cette attitude envers la littérature et la vision globale qui l'accompagne a été fortement remise en question. Car, historiquement, nous avons été les témoins de l'émergence du mouvement en faveur des droits de la personne, du mouvement féministe, de la lutte pour une plus grande liberté politique et économique de la part de peuples ayant autrefois vécu sous le joug de vastes empires coloniaux et, avec ces mouvements, nous avons assisté à la naissance de nouveaux discours critiques questionnant les assises et les stratégies du pouvoir politique et des changements

sociaux. Loin de manquer de pertinence, la question «Qui parle? Qui écrit?» semble maintenant devoir se poser. Car, sous l'indifférence antérieurement manifestée envers le moi écrivant, des critiques modernes ont décelé une idéologie cachée mais indubitable, ainsi qu'un programme également caché et sans doute inconscient : l'établissement d'un canon littéraire qui exclurait et réduirait au silence toute voix autre, toute vision autre, l'établissement d'une tradition qui empêcherait la représentation intégrale de toute expérience qui n'aurait pas été vécue et décrite dans la perspective de la bourgeoisie occidentale de l'homme blanc.

Cette vision politique élargie a donné au lecteur individuel un rôle plus actif, elle lui a fait prendre conscience du fait que ses expériences de lecture, ses suppositions et ses connaissances culturelles, ses désirs et ses stratégies d'interprétation – que tout cela contribuait à la signification d'une œuvre littéraire. Il est clair alors que la question «Qui parle?» se double d'un «Qui écoute?» – et même, au-delà, d'un «Qui répondra?». Car notre rapport à la littérature n'est-il pas plus vivant, plus vital que ces notions d'auteurs absents ou de «mort du sujet» voudraient bien le laisser croire? Et pour que la littérature reste vivante, chaque nouvelle génération de lecteurs doit l'aborder de façon directe, de sujet à sujet, de voix à voix.

C'est dans le cadre de cette vision élargie que nous voyons se manifester un intérêt croissant pour l'autobiographie, le sujet du moi écrivant trouvant enfin sa pleine justification dans les dernières décennies du vingtième siècle pour susciter une attention plus grande que jamais chez les écrivains aussi bien que chez les lecteurs. À un point tel, en fait, que loin d'être considérée comme un sous-ensemble mineur de la littérature – ce qui était encore le cas dans un passé proche –, l'autobiographie a été déclarée, non sans audace, par certains critiques contemporains (notamment Georges Gusdorf, James Olney et Paul John Eakin)² comme faisant partie intégrante, d'une façon ou d'une autre, de toute œuvre littéraire – qu'il s'agisse de poésie, de roman, de théâtre, d'essai philosophique, voire de critique littéraire. Ce qui revient à dire que chacun de ces genres littéraires participe à une quête plus vaste, plus centrale : l'écriture du moi.

C'est peut-être James Olney qui décrit le plus clairement cette évolution historique du paradigme autobiographique³. Partant de l'étymologie du mot lui-même, il nous rappelle que, dans le passé prémoderne, écrivains et lecteurs se préoccupaient surtout du «bio», c'est-à-dire de la vie réelle telle qu'elle est décrite dans l'œuvre; plus tard, à l'époque moderne (fin du dix-neuvième siècle et début du vingtième), le centre d'intérêt s'est déplacé vers l'«auto» ou l'exploration du moi; plus tard encore, à notre époque postmoderne, la focalisation autobiographique s'opère essentiellement sur le «graphe», c'est-à-dire sur l'écriture, sur la textualité – toute cette riche accumulation d'associations sensuelles et méta-

physiques évoquées par le mot *écriture* du vocabulaire déconstructionniste français.

Cette dernière évolution fait apparaître le phénomène suivant : l'effritement progressif de la notion d'autobiographie comme genre séparé, distinct des autres, en particulier du roman. Car le déplacement du paradigme en vue de privilégier la relation existant entre l'«auto» et le «graphe» a fait naître un nouveau type d'écriture autobiographique – une écriture ni totalement autobiographique ni totalement romanesque, mais plutôt un mélange provocateur des deux – de là, l'utilisation du terme roman autobiographique⁴. Il s'écoule rarement une année sans que ne paraisse une nouvelle publication rédigée dans cette forme hybride, souvent très consciente de son expression, qui modifie nos attentes, voire notre définition de ce qui constitue l'«autobiographique».

Nous ne nous attendons plus, comme les lecteurs du dix-huitième siècle, à un dévoilement complet et factuel du moi public de l'auteur, pas plus que nous ne nous attendons à une exposition linéaire et chronologique des événements ou à ce que l'entreprise autobiographique soit contenue, nécessairement, dans une seule œuvre. Au dix-huitième siècle, comme le fait remarquer Patricia Spacks, l'autobiographie et le roman, malgré une similitude de propos (l'intégration du moi dans la société), ont toujours soigneusement préservé leur caractère propre, leur autonomie, car chaque genre a conservé une «rhétorique autre et une atmosphère narrative autre»⁵. En conséquence, chacun de ces genres suscita une réaction très différente de la part des lecteurs puisque l'un prétendait être une relation «véridique» d'événements réels, alors que l'autre se donnait pour un type particulier d'illusion, ni vraie ni fausse. En outre, la distinction entre les deux genres était renforcée par deux conceptions imbriquées du moi et de l'écriture : d'abord, une croyance dans la réalité immuable et identifiable du moi; ensuite, la confiance dans le pouvoir référentiel du langage tenu pour capable de saisir et de dire cette réalité dans un texte écrit.

Depuis, ces deux conceptions ont été mises en doute, et avec elles la conviction que l'écriture autobiographique – à la différence de l'écriture romanesque – est toujours facile, factuelle et transparente. Les auteurs contemporains en sont venus à penser que les domaines de la vie et de la littérature, de l'expérience et de la textualité, entretiennent une relation beaucoup plus complexe, plus réciproquement créatrice – une véritable connivence. Lire des œuvres telles que *Speak, Memory* de Nabokov⁶ ou *The Woman Warrior* de Maxine Hong Kingston⁷, c'est voir le développement du moi comme une négociation sans fin entre l'événement et l'illusion, le réel et l'imaginaire, comme une relation où le mythe, l'allégorie et l'expérience vécue se combinent en structures complexes et interdépendantes, pour former ce que Michel Leiris appelle l'«authenticité» du moi⁸.

Pour certains écrivains du vingtième siècle, la tension réciproque unissant l'«auto» et le «graphe» devient presque une source d'angoisse. En lisant *Roland Barthes par lui-même*⁹, par exemple, ou "Borges and Myself" de Borges¹⁰, on décèle, sous l'apparent ludisme auto-réflexif du texte, cette idée troublante que le moi est tellement insaisissable dans son essence, tellement peu substantiel, qu'il exige la pure matérialité du texte (avec tous ses tropes, tous ses artifices rhétoriques) pour pouvoir se fixer. Pour des critiques comme Michael Sprinker aussi, la relation du moi au langage est problématique en soi, voire réciproquement réductrice : «la recherche du moi depuis son origine et à travers son histoire est toujours circonscrite par les conditions limitatives de l'écriture, de la production d'un texte»¹¹. Poussé à l'extrême, tout le projet du moi écrivain prend, dans cette perspective, l'aspect irréel, indistinct, chatoyant d'un mirage. Le «je» est pris – mais l'est-il vraiment? – dans le seul prisme réfringent du langage : la subjectivité littéraire devient alors un pur fantôme, réfléchi – toujours plus vertigineusement – dans la galerie des glaces de la textualité. Et il n'est pas étonnant que, s'interrogeant sur cette scène, d'aucuns aient annoncé la disparition inévitable du moi, et avec elle «la fin de l'autobiographie»¹².

Toutes ces questions prennent une tout «autre» dimension si l'on étudie le cas des écrivaines. Car, comme Nancy K. Miller l'a fait remarquer, c'est «dans le climat actuel de déconstruction massive de la subjectivité» qu'est soulevée toute la question de la subjectivité féminine¹³. C'est-à-dire qu'au moment même où la tradition (masculine) constate la mort, la disparition ou l'absence de l'auteur (voir Barthes et Foucault), les critiques féministes s'affairent, elles, à introduire dans l'écriture la présence manifeste du corps féminin.

Notant ce phénomène, Domna Stanton offre une explication plausible (en fait, probable) pour cette divergence de programme :

Peut-être le professeur Y [critique libéral de sexe masculin] se trouvait-il paralysé par l'identité que l'ordre symbolique lui conférait (ou lui imposait), alors que C.F. (sa critique féministe homologue) se battait encore, dans sa pièce bien à elle et de construction récente, pour affirmer une identité qu'on lui refusait.¹⁴

La quête, en ce qui concerne l'identité féminine, de concepts plus authentiques – autres que ceux émanant de la fantaisie masculine – constitue certainement l'une des principales forces motrices de la critique féministe d'aujourd'hui. Cette quête a conduit des critiques telles que Mary Mason¹⁵ et Sidonie Smith¹⁶, par exemple, à remettre en valeur la tradition perdue de l'écriture autobiographique des femmes et à trouver des arguments en faveur de la spécificité d'une telle écriture, de ce que nous pourrions appeler une poétique du moi féminin. La subjectivité – si l'on se permet de jouer un peu avec des mots, comme le fait si bien Nancy K. Miller – s'est

alors avérée non seulement «plus cérébrale» que nous l'avions pensé, mais aussi «plus sexy»¹⁷.

En outre, ces chercheuses ont récemment fait remarquer que ce que l'on considère aujourd'hui comme les caractéristiques canoniques de l'écriture auto-représentative – la fragmentation, la discontinuité, la dualité et, surtout, l'omniprésence de la conscience auto-réflexive du texte – caractérise en fait, depuis longtemps, l'écriture autobiographique féminine. Ces «innovations», habituellement attribuées à des écrivains aventureux et iconoclastes tels que Roland Barthes, ont joué un rôle fondamental dans l'élaboration d'une poétique autre, «féminine». C'est comme si, selon notre perspective actuelle, le statut d'«étrangère», dont sont dotées les femmes écrivant en marge du discours public, leur avait donné (ou imposé) une présence particulière; c'est-à-dire que l'«altérité», intrinsèque à leur expérience d'étrangères pénétrant dans un «genre androcentrique»¹⁸, les a forcées à concevoir des stratégies d'auto-représentation différentes et, dans une certaine mesure, oppositionnelles.

À la lumière des travaux de la sociologue Nancy Chodorow¹⁹, qui fut l'une des premières théoriciennes à s'intéresser aux surdéterminations culturelles qui façonnent différemment le développement des frontières du moi chez les petits garçons et les petites filles, certaines critiques, comme Sidonie Smith, ont postulé que l'individualité féminine se préoccupait beaucoup plus d'établir des relations (d'intensité et de niveau différents) avec les autres personnes que des barrières de protection. Au lieu d'être unitaire, monumental et posé comme étant soit extraordinairement unique (à la Rousseau) soit totalement exemplaire (à la Henry Adams), le sens du moi des femmes, tel qu'il apparaît dans leurs textes autobiographiques, a été beaucoup plus associé aux circonstances, aux exigences d'un lieu et d'un temps particuliers, et notamment aux personnes importantes qui marquèrent leur développement²⁰. Appuyant ses conclusions sur une étude de plusieurs textes autobiographiques importants d'écrivaines anglaises et américaines du quinzième au vingtième siècle, Mary Mason dégage un thème commun et un principe structurant : «L'auto-découverte de l'identité féminine semble reconnaître la présence réelle et la reconnaissance d'une autre conscience»²¹. C'est ce processus progressif qu'elle décrit comme l'«évolution et la description d'une identité par le truchement de l'altérité»²².

Peut-être trouve-t-on également chez ces auteures, en raison même de ce lien primordial avec des personnes importantes, un sens du moi ressenti comme pluriel. Étant donné les contraintes que la société fait peser sur les aspirations des femmes, celles-ci ont conscience, au moins depuis la Renaissance, que leur rôle et leur identité sont multiples. Au XV^e siècle par exemple, l'œuvre de Margery Kempe est traversée par sa conception duelle et conflictuelle de la vocation : d'abord, celle d'épouse et de mère, bourgeoise et matérialiste; ensuite celle d'une pèle-

rine, chrétienne, mystique et détachée des contingences matérielles²³. L'œuvre de Kempe, originale et haute en couleur, génère un conflit qui devient paradigmatique dans des textes plus tardifs, autobiographiques ou relatant des vies de femmes : conflit entre le rôle privé dans lequel la société les confinait et le rôle public, autoritaire, aventureux même, auquel elles aspiraient. L'entrée des femmes dans le discours porte alors les accents particuliers et conflictuels de cette expérience duelle.

Autre caractéristique de l'écriture autobiographique féminine : son type particulier de conscience textuelle. Comme Brodzki et Schenck le font remarquer dans leur introduction à la collection d'essais *Life/Lines*, les femmes en particulier – longtemps associées (à la fois pour l'admiration et le mépris) au miroir de Vénus – ont aussi conservé une relation profondément ambivalente avec le «miroir» de la création littéraire auto-réfléchissante. «Pourquoi cette dame a-t-elle raconté sa propre vie ?» Cette question toute rhétorique, posée vers la fin de l'histoire de sa vie par Margaret Cavendish, duchesse de Newcastle (1624-1674), résonne à travers les siècles dans maintes autobiographies de femmes, car traditionnellement celles-ci ont ressenti un besoin particulièrement urgent de justifier leur entrée dans le royaume du discours public (donc masculin). L'histoire de Margaret Cavendish est celle d'une femme remarquable pour son époque; mais quelque enflammé et fougueux que soit son récit, il révèle dans ses démentis auto-désapprobateurs et dans ses formes disjonctives l'attitude inconfortable de l'auteure devant un public de lecteurs masculins par lequel elle se sent observée et jugée. Anticipant le froncement de sourcils que son audace ne manquera pas de susciter, elle réplique à ces «lecteurs censeurs» : «Je réponds que c'est vrai; que si c'est inutile pour le lecteur, c'est utile pour l'Auteure, parce que j'écris pour moi, non pour eux»²⁴. Dans la sincérité désarmante de cette affirmation, il y a un élément important qui, au fil des siècles, est devenu un lieu commun : la représentation du moi dans un texte répond autant sinon plus aux besoins et aux désirs profonds de l'auteur qu'elle ne répond aux attentes de son public. Et finalement, le fait même que Margaret Cavendish signe de son nom le document final atteste de façon touchante les angoisses de la «maternité» littéraire qui sont les siennes. Margaret Cavendish nous donne sa signature complète, incluant soigneusement le nom de son père et de sa ville natale, «par peur que, sous le poids des ans, on se méprenne» sur son identité, «car, explique-t-elle, mon Seigneur ayant eu deux Femmes, je pourrais aisément faire l'objet d'une méprise – et encore plus si je meurs et si mon Seigneur se remarie»²⁵. On sent dans cette seule phrase la crainte que cache l'énergie de son ambition; il est évident qu'elle «écrit pour sa vie même» – pour sauver de l'oubli total qu'engendre la mort une identité précaire et occultée par les pratiques juridiques d'une culture patriarcale.

Bien que les écrivaines plus tardives n'aient généralement pas ressenti la nécessité de recourir à des gestes de

survie aussi extrêmes, on trouve encore assez souvent, dans les écrits de Colette (1873-1954) par exemple, un débat permanent avec un lecteur (masculin) ainsi qu'un malaise très grand provenant des limites de l'entreprise autobiographique telle qu'elle a été définie par l'institution littéraire. Révélateur, le cas de Colette mérite en effet qu'on s'y attarde. Cette auteure a commencé sa carrière en écrivant plusieurs romans populaires sous l'oeil vigilant d'un mari plus âgé (et, surtout, sous son nom : ce qui faisait que les droits d'auteur étaient pour lui!), qu'elle finit par quitter pour se risquer seule dans l'aventure, ne signant ses œuvres de son nom (ou plutôt, celui de son père) qu'à l'approche de la quarantaine. En outre, en tant que romancière, elle a été sa vie durant – comme toutes les autres écrivaines avant et après elle – constamment critiquée pour être «trop autobiographique». Malgré ces critiques – et ceci n'est pas sans surprendre – Philippe Lejeune, spécialiste reconnu de l'autobiographie en tant que genre, passe sous silence l'œuvre de Colette lorsqu'il traite de *L'Autobiographie en France* (1975)²⁶. Étant romancière, Colette ne satisfait pas aux obligations contractuelles de Lejeune; elle ne conclut pas, comme le font les «vrais» autobiographes, un «pacte autobiographique» avec ses lecteurs²⁷. Et Lejeune ne cherche pas à connaître la raison qui a fait que Colette, si manifestement sensible aux exigences de ses lecteurs, a préféré ne pas conclure un tel pacte avec eux, alors qu'en même temps il était si manifeste qu'elle désirait raconter sa propre vie.

Comme dans le cas de Margaret Cavendish, des questions purement rhétoriques posées à un lecteur imaginaire fournissent quelques réponses révélatrices. La question-réponse de Colette la plus lourde de sens est célèbre à juste titre :

Homme, mon ami, tu plaisantes volontiers les œuvres, fatalement autobiographiques, de la femme. Sur qui comptais-tu donc pour te la peindre, te rebattre d'elle les oreilles, la desservir auprès de toi, te lasser d'elle à la fin? Sur toi-même?²⁸

Ailleurs, comme le montre bien l'étude de Catherine Slawy-Sutton²⁹, elle va au-delà de l'apparente évidence pour explorer les questions relatives à l'écriture et au sexe, à la vie publique par opposition à la vie privée et à tout ce qui entoure la frontière ténue séparant la révélation et le masque.

L'instinct de dissimuler ne s'est pas taillé une part très large dans mes différentes vies. Il m'importait, comme à beaucoup de femmes, d'échapper au jugement de certains êtres, que je savais sujets à l'erreur, enclins à une certitude proclamée sur un ton affecté d'indulgence. Un tel traitement nous pousse, nous, femmes, à nous écarter de la vérité simple comme d'une mélodie plate et sans modulations, à nous plaire au sein du demi-mensonge, du demi-silence, et des demi-évasions.³⁰

Pour Colette, dont les nombreux métiers – danseuse de vaudeville, journaliste, vendeuse de produits de beauté

— ont donné à sa vie peu conventionnelle beaucoup de couleur et — plus important encore — lui ont également donné une conscience aiguë des pouvoirs et des usages de l’artifice, il était tout à fait impossible de dire la vérité de ses expériences de façon simple et directe. Les rêveries de Colette, qu’on trouve dans les extraits ci-dessus et, en fait, dans toute son œuvre, remettent radicalement en question le domaine public de l’écriture autobiographique tel qu’il était alors compris, et témoignent de ce qui doit nécessairement être un processus ambigu d’auto-découverte.

Curieusement, le mot découvrir (dé-couvrir) transmet partiellement cette ambiguïté. Le roman autobiographique de Colette préfigure une stratégie d’auto-découverte / auto-révélation qui s’apparente à une négociation entre soi et autrui et entraîne nécessairement des actes de dissimulation, d’artifice et d’invention créatrice. On ne sera pas surpris, alors, de trouver dans son premier roman, signé *La Vagabonde*, une affinité marquée pour les masques et les miroirs, ni de constater que le point de vue du personnage central est celui, éclaté, qui consiste à «se voir en étant vu» — cette double perspective, fort bien analysée par les critiques John Berger et Laura Mulvey³¹ et qui est intrinsèque à l’expérience féminine. En outre, longtemps avant qu’il ne soit devenu courant d’affirmer la pluralité ou la «fictionnalité» du moi, Colette, riche de connaissances glanées — non sans peine — dans ses «autres» vies, persifle ces auteurs qui affirment avec aplomb que la connaissance de soi est définitive. «Mais comment cet homme pas beau peut-il savoir que je suis moi, puisque j’ai tant de peine à le savoir moi-même?»³². Enfin, nous commençons à discerner, dans le dialogue que cette auteure a entretenu sa vie durant entre le roman et l’autobiographie, une présence de ce que les écrivains postérieurs (hommes et femmes) devaient devenir eux-mêmes, suivant l’expression de Sidonie Smith, «la matière et le médium de leurs textes»³³ — conscience d’une écriture prenant la forme d’un processus continu d’auto-intégration ne pouvant jamais être totalement achevé. «Pourquoi suspendre la course de ma main sur ce papier qui recueille, depuis tant d’années, ce que je sais de moi, ce que j’essaie d’en cacher, ce que j’en invente et ce que j’en devine?»³⁴.

Nous avons inventorié ce que certaines femmes ont eu à cœur de faire et ce qu’elles ont réellement accompli car nous croyons qu’avant de nous enfoncer dans l’avenir il est important de savoir d’où nous venons. À la lumière de cette histoire, nous lisons avec d’autres yeux les écrits de Barthes et de Foucault sur la mort ou l’absence de l’auteur. C’est-à-dire que nous apprécions pleinement la mise en garde de Barthes qui nous dit que le roman n’est point une «allégorie plus ou moins transparente» de la vie ou de la personnalité d’un auteur³⁵. Bien connues sont les erreurs dont est responsable cette fausse supposition, notamment en ce qui concerne les écrivaines. Néanmoins, il nous est difficile d’accepter la contre-proposition affirmant que «l’auteur n’est jamais rien de plus que celui qui écrit»³⁶ ou encore que la main

du «scripteur moderne» (pour reprendre la terminologie de Barthes) «trace un champ sans origine — ou qui, du moins, n’a d’autre origine que le langage lui-même»³⁷. En insistant aussi exclusivement sur l’éternel présent du texte en train d’être lu, Barthes fait perdre à l’auteur et au lecteur leur assise historique; tous deux sont détachés des contingences de temps et de lieu qui façonnent leur identité. Il est vrai que la littérature n’est pas simplement le réceptacle de la vie d’un auteur, mais elle n’est pas non plus totalement désincarnée ou «vide en dehors de l’énonciation même qui la définit»³⁸. Plus exactement, comme la toile que tissait Arachnée (pour utiliser une métaphore mythologique filée par Nancy K. Miller), la textualité est toujours déjà attachée aux structures matérielles de sa production³⁹. La textualité, comme le moi, est mise en forme par (ou en réaction contre) les contingences du moment et du lieu historiques, du sexe, de la race et de la classe.

De même, Foucault, dans son essai intitulé «Qu’est-ce qu’un auteur?», a beaucoup fait pour discréditer — fort utilement — la notion d’«un sujet émetteur» qui, maître de son propre discours, crée son propre univers de significations. En analysant ce qu’il appelle la «fonction auteur» dans les domaines distincts du discours littéraire et du discours scientifique, Foucault va très loin pour clarifier le vaste contexte culturel et le «système de dépendances»⁴⁰ dans lesquels les idées avec leurs différents modes d’expression prennent forme. Nous pouvons nous demander, cependant, s’il ne va pas trop loin lorsqu’il tente, à la fin de son essai, de nous emporter tous dans un avenir probablement transcendantal — mais, en fait, étrangement désincarné — où «les discours, quels que soient leur type, leur forme ou leur valeur, et quelle que soit notre manière de les traiter, se déploieraient dans un anonymat envahissant»⁴¹. Les potentialités aliénantes de ce phénomène ont, en fait, déjà été esquissées avec un lyrisme hallucinatoire par Jean Baudrillard en réponse à la rhétorique et à l’iconographie extrêmement envahissantes de la publicité, du marketing politique et des mass media⁴².

Sans aucun doute, Barthes et Foucault s’élèvent contre la déification de l’Auteur, héritage du 19^e siècle, dont le «je» avait été élevé et rifié par les critiques eux-mêmes en une sorte de monstruosité romantique, de monument historique⁴³. En fait, pour ceux qui écrivent à partir d’une position centriste privilégiée, ce que font manifestement ces auteurs, la déconstruction de la subjectivité de l’auteur doit, au moins à court terme, représenter une perspective heureuse, libératrice — un affranchissement des lourdes charges du passé. Pour ceux, toutefois, qui écrivent à partir des marges, ceux qui depuis longtemps sont familiers avec l’anonymat que la hiérarchie du pouvoir leur a assigné, pour ceux-là les avantages que l’on peut supposer tirer d’une telle absence doivent rester, au mieux, incertains. De plus, cette insistance déconstructionniste sur l’autonomie du langage, sur la souveraineté du discours ne permet-elle pas de favoriser précisément ces angoisses métaphy-

siques de la séparation dont nous avons parlé plus haut – angoisses qui déposèdent la vie psychique ou spirituelle de l’individu ? Et sans l’engagement actif de cette vie, ne courons-nous pas le danger de voir notre réponse au «Qui parle ?» se réduire au «murmure de l’indifférence», que Foucault imagine entendre à l’horizon, un horizon qui n’est d’ailleurs pas si éloigné ?

Or, si cette angoisse associée au moi et à l’écriture est en effet symptomatique de notre époque, elle se heurte à une autre force, tout aussi puissante, qui la neutralise – notre conscience élargie des dimensions sociales, politiques et morales dans lesquelles le moi et le texte sont produits. Clairement, les questions que posent la subjectivité et l’identité sexuelle s’inscrivent dans un contexte historique particulier et dans une réalité politique spécifique. Dans le cas de Tatyana Mamonova, écrivaine ayant fui récemment l’ex-Union soviétique, ce rapport se manifeste dans le désir de l’auteure de pratiquer un féminisme intégral, axé sur le monde, en dépit des contraintes que lui impose un état totalitaire, répressif et ethniquement divisé. Pour Martín Gaité, la découverte de soi se produit dans le contexte de l’Espagne de Franco. S’intéressant aux aspirations des femmes confrontées aux répressions socio-politiques particulières de cette période, son œuvre inclut à la fois son autobiographie personnelle et celle de sa génération. Citons aussi l’exemple de l’Israélienne Shulamit Lapid qui se sent obligée de dissimuler une autobiographie féministe sous les oripeaux d’une épopée à la louange des pionniers. Par le truchement de cette projection mythique et à l’instar d’autres écrivains israéliens contemporains, elle tente de réconcilier les exigences contradictoires de la réalisation individuelle et d’une idéologie nationaliste qui ne considère comme étant légitimes que les actions reliées à la défense de la collectivité. Enfin, depuis l’ancienne Allemagne de l’Est, Christa Wolf se livre, par le prisme du roman, à une analyse rétrospective des effets du nazisme sur sa génération, dans un effort pour comprendre comment les êtres humains individuels pourraient mieux réagir aux pressions de l’instabilité politique et du conflit idéologique. À une époque de menace nucléaire permanente et de destruction galopante de l’environnement, Wolf établit l’impératif moral de réconcilier les exigences du moi individuel et celles d’une collectivité responsable⁴⁴.

D’autres écrivaines – que ce soit en raison de la race, de l’ethnicité ou de la persuasion sexuelle – ont dû passer par une sorte de double oppression. Doublement marginalisées, doublement réduites au silence, des écrivaines comme Maxine Hong Kingston, dans *The Woman Warrior*, ou Paule Marshall, dans *Brown Girl, Brownstones* ont dû négocier une relation particulièrement complexe avec leur positionnement culturel pour arriver enfin à une identité acceptable et à un discours qui reflète leurs propres intérêts. S’il est vrai que, selon les mots du poète, nous vivons à une époque où «le centre ne peut résister», il est alors peut-être possible de trouver de

nouvelles sources d’énergie et de revitalisation dans ce qui a ultérieurement été appelé les «marges». La critique postmoderne nous a certainement permis, entre autres gains, de comprendre que la marginalité avait beaucoup à dire sur ce que les discours dominants d’une culture rejettent ou refoulent.

Il n’y a aucun doute que des auteures telles que Doris Lessing, Nadine Gordimer, Marguerite Duras, Marie Cardinal, Isabel Allende ou Clarice Lispector ont créé des œuvres de fiction qui sont parmi les plus audacieuses et les plus novatrices de notre temps. Ces auteures exemplifient ce que Molly Hite a récemment étudié dans *The Other Side of the Story*, à savoir que le choix des femmes d’«écrire autrement»⁴⁵ n’est pas un accident, pas plus que l’«inévitabilité» d’une limite préexistante appelée «féminité»⁴⁶, mais que cette écriture particulière constitue un défi délibéré aux constructions sociales et littéraires dominantes du moi sexué.

Au fond, l’écriture autobiographique – si privés ou intimistes que puissent être ses intérêts – constitue également un geste envers les autres : orientée vers le moi, elle s’adresse néanmoins à une communauté de lecteurs. Cette idée est capitale pour nous, lecteurs, car l’écriture du moi a beaucoup à voir avec notre intérêt profond pour la littérature, et nos diverses façons de nous identifier avec des personnages fictifs font certainement partie des nombreuses stratégies que nous utilisons (mystérieusement, sans doute) pour construire notre propre identité. En fin de compte, c’est cette dynamique réciproque de l’identité et de l’altérité que notre lecture de ces auteures peut nous enseigner : un sens de la différence par le rapprochement – sens fondé (comme les choses le sont habituellement) sur des schémas d’échange complexes et entremêlés. Notre récompense, ce sera alors la découverte d’un ensemble de voix plus riches et plus diverses, par lesquelles et en réaction contre lesquelles chacun et chacune de nous pourra trouver la sienne propre.

1. Cette citation évocatrice se trouve vers la fin de l’essai de Caws, “The Conception of Engendering: The Erotics of Editing”, dans *The Poetics of Gender*, N. K. Miller (dir.), New York, Columbia Univ. Press, 1986, p. 61.
2. G. Gusdorf, «De l’autobiographie initiatique à l’autobiographie genre littéraire», *Revue d’histoire littéraire de la France*, no 75, 1975, p. 957-994. Voir aussi P.J. Eakin, *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1985 et la collection importante de J. Olney, *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1980.
3. J. Olney, “Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographic Introduction”, *op. cit.*, p. 3-27.
4. Ici, nous pourrions également noter l’utilisation des

- termes «autobiographie poétique» (voir Smith) ou «autobiographie fictive», les différences entre ces trois termes étant liées à l'équilibre perçu entre le fait/le reportage et la fiction.
5. P. Spacks, *Imagining a Self: Autobiography and the Novel in Eighteenth-Century England*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1976, p. 313.
 6. V. Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, New York, Putnam, 1966.
 7. M. Hong Kingston, *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts*, New York, Knopf, 1976.
 8. Michel Leiris est souvent considéré comme l'un des autobiographes classiques de la période postmoderne. Germaine Brée, dans son essai intitulé : «Michel Leiris : Mazemaker», cherche à définir le code et l'éthique que cet écrivain élabore peu à peu dans son approche du mode autobiographique. Voir J. Olney, *op. cit.*, p. 194-206.
 9. R. Barthes, *Roland Barthes par lui-même*, Paris, Seuil, 1976.
 10. J. L. Borges, "Borges and Myself", *The Aleph and Other Stories 1933-69*, trad. de N.T. di Giovanni, New York, E.P. Dutton, 1970.
 11. M. Sprinker, "Fictions of the Self: The End of Autobiography", dans J. Olney, *op. cit.*, p. 432.
 12. *Ibid.*, p. 321.
 13. N. K. Miller, *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, New York, Columbia Univ. Press, 1988, p. 103.
 14. D. C. Stanton, "Autogynography: Is the Subject Different?", *The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1987, p. 15.
 15. M. G. Mason, "The Other Voice : Autobiographies of Women Writers", *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, B. Brodski et C. Schenck (dir.), Ithaca, Cornell Univ. Press, 1988.
 16. S. Smith, *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington, Indiana Univ. Press, 1987.
 17. N. K. Miller, *op. cit.*, p. 17.
 18. S. Smith, *op. cit.*, p. 101.
 19. N. Chodorow, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, Univ. of California Press, 1978.
 20. Cette importante caractéristique thématique et structurante de la vie des femmes a souvent conduit à obscurcir leur vie par la vie de leur conjoint. Les femmes célèbres ont en effet très souvent mené leur vie à l'ombre d'hommes célèbres. Même jusqu'à aujourd'hui, une écrivaine aussi importante, par exemple, que Simone de Beauvoir a presque toujours pris la forme, dans les anthologies, d'une toute petite note en bas de page de la carrière de Jean-Paul Sartre. Exception notable à cette pratique : dans un chapitre pénétrant que Martha Noël Evans consacre à Simone de Beauvoir, le nom de son compagnon de toujours n'apparaît qu'une seule fois. Voir M. N. Evans, *Masks of Tradition: Women and the Politics of Writing*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1987, p. 75-101.
 21. M.G. Mason, *op. cit.*, p. 22.
 22. *Ibid.*, p. 41.
 23. Sur le ton badin, notons au passage que Kempe est probablement la première superfemme moderne. En effet, elle a réussi non seulement à faire quatorze enfants, mais elle a également voyagé à travers toute l'Europe dans le cadre d'une mission spirituelle difficile. Essentiellement autodidacte selon une tradition orale d'enseignements religieux dispensés par des femmes, elle a relaté plus tard l'histoire de sa longue quête (par l'intermédiaire de scribes masculins puisque, en tant que femme, on ne lui avait appris ni à lire ni à écrire) dans une narration complexe, stratifiée. Une analyse de son œuvre se trouve dans Sidonie Smith, livre cité.
 24. *Ibid.*, p. 100.
 25. *Loc. cit.*
 26. À propos de ce passage sous silence, Miller note : «Le fait que Colette soit toujours lue biographiquement et en même temps exclue du corpus de l'écriture autobiographique constitue un paradoxe intéressant. C'est peut-être une façon utile de penser à la place de l'écriture des femmes», N. K. Miller, *op. cit.*, p. 62.
 27. P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 25-26.
 28. S.G. Colette, *La Naissance du jour* (1928), *Oeuvres complètes*, vol. VI, Paris, Flammarion, 1973, p. 452.
 29. C. Slawy-Sutton, "Lies, Half-truths, Considerable Secrets: Colette and Re-Writing the Self", publié dans *Redefining Autobiography in Twentieth Century Women's Fiction* (collection), J. Morgan et C. T. Hall (dir.), New York, Garland, 1991, p. 23-44.
 30. S.G. Colette, *La Dame du photographe* (1944), *Oeuvres complètes*, vol. X, p. 269.
 31. J. Berger, *Ways of Seeing*, New York, Viking, 1973, et L. Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, 1975, p. 6-18.
 32. S.G. Colette, *L'Étoile vespérale* (1946), *Oeuvres complètes*, vol. X, p. 324.
 33. S. Smith, *op. cit.*, p. 62.
 34. S.G. Colette, *La Naissance du jour* (1928), *Oeuvres complètes*, vol. VI, p. 451.
 35. R. Barthes, "La Mort de l'auteur", *Le Bruissement de la langue*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 62.
 36. *Ibid.*, p. 63.
 37. *Ibid.*, p. 64.
 38. *Ibid.*, p. 63-64.
 39. Dans son essai "Archnologies : The Woman, The Text, and the Critic", Miller prône une stratégie spécifique pour interpréter les textes littéraires écrits par des femmes, qu'elle appelle «surlecture» : «Surlire [lire en vue de la signature d'un moi sexué, historique], c'est également, comme Woolf le dit fort bien dans *A Room of One's Own*, songer aux conditions de production de la littérature : «Le roman, écrit-elle, est comme une toile d'araignée, accrochée, peut-être très légèrement, mais accrochée tout de même à la vie par les quatre coins... [Q]uand la toile est étirée d'un côté, retenue par un seul bord, déchirée dans le milieu, on se souvient alors que ces toiles ne sont pas tissées par des créatures incorporelles et laissées en suspens, mais qu'elles sont le travail d'êtres humains qui souffrent, et qu'elles sont attachées à des choses grossièrement matérielles, comme la santé et les maisons dans lesquelles nous vivons». Ce passage de Woolf est cité dans Miller, *Subject to Change*, p. 83.
 40. Ces passages viennent d'un article de Michel Foucault, (traduit en anglais et souvent cité aux États-Unis), "What is an Author?", dans la collection *Language, Counter-Memory, Practice*, D. F. Bouchard (dir.), Ithaca, Cornell UP, 1977, p. 137. Pour ceux qui cherchent la source française,

je donne celle indiquée par Bouchard: *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63, no 3, 1969, p. 73-104.

41. M. Foucault, *op. cit.*, p. 138.
42. Voir, par exemple, son essai "The Ecstasy of Communication" : «Je décroche mon téléphone et tout est là; tout le réseau marginal m'attrape et me harcèle avec l'insupportable bonne foi de tout ce qui désire communiquer et pense le faire. La radio libre : elle parle, elle chante, elle s'exprime. Très bien, c'est l'obscénité sympathique de son contenu. En termes un peu différents pour chaque medium, voici le résultat : un espace, celui de la bande FM, se trouve saturé, les stations se chevauchent et se mélangent (au point où il n'y a plus du tout de communication). Quelque chose qui était libre en vertu de l'espace ne l'est plus. Le discours est libre peut-être, mais moi, je suis moins libre qu'avant : je ne parviens plus à savoir ce que je veux tant l'espace est saturé, tant est grande la pression exercée par tous ceux qui veulent se faire entendre. Je tombe dans l'extase négative de la radio». J. Baudrillard, "The Ecstasy of Communication", dans *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, H. Foster (dir.), Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 131-132.
43. Andreas Huyssens fait cette remarque : «N'est-ce pas la position «mort du sujet-auteur» reliée par un simple renversement à cette même idéologie qui qualifie invariablement l'artiste de génie, que ce soit pour des motifs de marketing, voire par conviction ou habitude ? La modernisation capitaliste n'a-t-elle pas elle-même fragmenté et dissous la subjectivité bourgeoise et la paternité littéraire, attaquant ainsi de telles notions quelque peu don-quichottesques?» "Mapping the Postmodern", *New German Critique* (1984), vol. 33, p. 44. Nancy K. Miller reprend également cet argument dans son essai "Changing the Subject : Authorship, Writing, and the Reader", publié dans *Subject to Change*, p. 106.
44. Ces auteures et d'autres sont commentées dans une nouvelle collection d'essais critiques intitulés *Redefining Autobiography in Twentieth Century Women's Fiction*, dont la publication est dirigée par J. Morgan et C. Hall, New York, Garland, 1991.
45. M. Hite, *The Other Side of the Story: Structures of Contemporary Feminist Narrative*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1989, p. 6.
46. *Ibid.*, p. 8.

BALZAC ET LA REPRÉSENTATION DU SUJET FÉMININ

MARTINE LÉONARD

Les *Mémoires de deux jeunes mariées* occupent dans la *Comédie humaine* une place exceptionnelle : contrairement aux romans de Balzac écrits le plus souvent à la troisième personne, ce texte met en scène un dialogue épistolaire faisant alterner deux voix de femmes. Plutôt que de ramener ce roman à une «thèse» (valorisation du mariage de raison et de la maternité par opposition au mariage d'amour), on peut montrer comment cette oeuvre-limite place le *je* au plus près de lui-même qu'il est possible dans le roman balzacien, c'est-à-dire dans une relation *je/tu* s'appuyant sur un *nous* qui fait la jonction (problématique) de l'individuel et du social. La femme n'est plus seulement objet d'une représentation mais sujet d'énonciation: les rôles (mère, épouse, etc.) sont inscrits dans le tremblement du discours subjectif et non la désignation objective d'un auteur.

Mémoires de deux jeunes mariées is atypical of *La Comédie humaine*: contrary to most of Balzac's novels, written in the third person, it presents an exchange of correspondence between two women. Refusing to reduce this text to a «roman à thèse» (extolling the marriage of reason and maternity vs the marriage of love), this article shows how this unusual work brings the *I* as close to itself as possible in Balzac's writing, by placing it within an *I/you* relationship based on a *we* at the (problematic) junction of the individual and the social. Women are not objects, but subjects of representation; their roles (mother, spouse) are inscribed in their own hesitating subjective discourse, not in the author's objective designations.

Les *Mémoires de deux jeunes mariées** occupent une place doublement exceptionnelle au sein de la *Comédie humaine* : ce texte s'écrit au *je* et, à ce titre, fait partie d'un groupe nettement marginal qui comporte une dizaine de nouvelles¹ (dont *Sarrasine*) et trois romans : *Le Lys dans la vallée*, *Louis Lambert* et celui que je me propose d'étudier. D'autre part, au sein de cet ensemble, les *Mémoires* proposent un schéma narratif unique dans l'œuvre balzacienne : un échange de lettres entre Louise de Chaulieu et Renée de Maucombe. À première vue, on pourrait croire à un retour au roman par lettres, si fréquent au XVIII^e siècle, mais désuet en 1841. Pour essayer de comprendre pourquoi Balzac choisit cette forme, il conviendra de voir en quoi consiste l'exception au sein du corpus balzacien. À partir d'une telle mise en place, on pourra soumettre l'hypothèse suivante : il ne s'agit pas de dire «autrement» (au *je* et de surcroît avec un *je* féminin) ce qui pourrait se dire à la troisième personne, mais bien de dire, à travers la stratégie d'un *je* s'affirmant par rapport à un *tu* et grâce à un *nous* au sens «flottant», ce qui ne saurait se dire par un récit de type omniscient. La non-symétrie des pronoms de première et troisième personnes — ainsi que celle du singulier par rapport au pluriel dans cette même catégorie grammaticale — joue ici pleinement : c'est cette asymétrie que je voudrais interroger.

Balzac sera le terrain d'une démonstration nourrie par la réflexion linguistique — du moins celle qui prend

en charge le statut de la langue dans le texte littéraire autrement que selon la traditionnelle stylistique; qu'on nous permette de citer en exemple la façon dont Laurent Jenny² envisage le rapport langue / parole : «Réalisant la langue, la parole la "met en œuvre" dans la figuralité. Répondant à un événement du monde, elle se déploie aussi comme un événement du monde».

La représentation de la femme chez Balzac a fait l'objet de nombreuses études d'histoire littéraire qui sont le cadre indispensable à qui veut aborder l'étude d'un roman en confrontant les données de l'historien et celles du critique. On ne saurait cependant ignorer la dimension discursive en jeu, telle que Georges Benrekassa³ l'établit pour la lecture de la *Vie de Marianne* : tant il est vrai que le réel ne peut être posé comme une donnée indépendante et que «chaque texte a chaque fois à produire si l'on peut dire la fiction de son extériorité».

BALZAC ET LA REPRÉSENTATION DE L'INSTANCE NARRATIVE

Le roman balzacien passe pour le type même de roman à narrateur «omniscient» : terme passe-partout, qui indique à la fois l'absence (l'histoire est racontée à la troisième personne) et la toute-puissance (le narrateur peut se placer où il veut et feindre de connaître ou d'ignorer ce qui lui plaît). Benveniste⁴ a d'ailleurs choisi

un extrait de *Gambara* pour décrire le fonctionnement de l'énonciation historique (sans narrateur apparent), qu'il définit comme le lieu où «les événements semblent se raconter eux-mêmes». Presque à la même époque, Barthes critiquait le roman du XIX^e siècle, comme le roman de la troisième personne qui «fournit à ses consommateurs la sécurité d'une fabulation crédible et pourtant sans cesse manifestée comme fausse», car, ajoutait-il

Le «il» balzacien n'est pas le terme d'une gestation partie d'un «je» transformé et généralisé; c'est l'élément originel et brut du roman, le matériau et non le fruit de la création : il n'y a pas une histoire balzacienne antérieure à l'histoire de chaque troisième personne du roman balzacien.⁵

Pourtant l'émergence de cette troisième personne dans l'histoire du roman n'a rien de simple : il faut expliquer pourquoi à la technique du roman-mémoire, du roman par lettres ou autres formes personnelles du XVIII^e siècle, succède un roman qui efface les traces de la narration — et cela précisément à l'époque du romantisme qui voit l'affirmation de l'individu. Je renvoie, pour une analyse historique et sociologique, à l'ouvrage de Michel Condé⁶ : ce dernier a bien étudié la rupture correspondant à la Révolution de 1789 et la place de Balzac dans cette évolution. Désormais lecteur et auteur ne sont plus d'emblée indissociables : la société devient objet d'un savoir car elle ne constitue plus le préalable commun. Alors que le XVIII^e siècle faisait coïncider subjectivité (le *je*) et individualité (la personne) dans un récit rétrospectif, ici le sujet devient opaque à lui-même : il faut la médiation d'un narrateur, qui doit être placé quelque part, ou plutôt que l'entreprise consiste à cacher. Il s'agit d'introduire dans le texte un savoir, de le distribuer. Mon propos n'est pas de montrer ce qui se donne à «reconnaître» ou à connaître, mais bien de considérer des textes qui — exceptionnellement — mettent en scène une instance narrative sous la forme d'un *je* fictif.

La question peut se formuler ainsi : pourquoi Balzac retourne-t-il à une technique narrative ancienne? Est-ce une simple diversion? Et Gérard Genette a-t-il raison de minimiser le choix de la personne⁷ et d'affirmer qu'on peut dire la même histoire indifféremment au *il* ou au *je*?

L'étude des textes cités plus haut (note 1) montre qu'il s'agit dans ces cas de représenter la scène d'un récit idéal désormais impossible : conversation après repas entre amis, intimité au coin du feu avec la femme désirée, telles sont les conditions pour que le récit fonctionne, c'est-à-dire séduise celle qui écoute. Le récit oral est valorisé en tant qu'utopie d'un récit immédiatement consommé, mais, comme le changement de société l'a rendu difficile, tous ces textes proposent une explication subtile, destinée à justifier que le récit écrit prenne le relais et que le narrateur s'éclipse. Mais ce que ces textes mettent aussi en évidence, c'est le décalage désormais inévitable entre la narration et le sens. D'où l'impossibilité de raconter impunément sa propre histoire : *Le Lys dans la vallée*, l'exemple le plus connu,

commence comme une lettre⁸ de Félix de Vandenesse à Natalie de Manerville («je cède à ton désir»). Or la réponse du personnage féminin, à la fin du roman, déplace complètement le sens du récit : «Après avoir lu votre récit avec l'attention qu'il mérite [...] je renonce à la gloire laborieuse de vous aimer». L'échec de Félix de Vandenesse est de n'avoir pas compris lui-même ce qu'il racontait. Du même coup, le lecteur se fait donner une leçon et est mis en situation d'avoir à relire le roman pour confronter son interprétation à celle de Natalie de Manerville et essayer de lire mieux (autre chose) que le narrateur, qui se trompe sur lui-même parce qu'il n'a pas su deviner le désir de Mme de Mortsauf.

Ce roman fait bien mesurer la distance qui sépare Balzac du roman du XVIII^e siècle : ici l'encadrement du récit par une lettre fictive n'est plus nécessaire au vraisemblable, mais montre que le sens ne pouvait être, dans cette histoire, directement accessible. Si Félix raconte son histoire, alors que les personnages de Balzac le plus souvent ne peuvent le faire, c'est justement pour montrer que l'histoire n'est pas celle qu'on croyait. Le rôle de l'écrit est d'introduire une opacité et l'interprétation du *Lys* doit tenir compte de cet élément essentiel.

Le côté paradoxal de ces textes, c'est que Balzac y met en scène un narrateur pour le montrer aux prises avec son récit : même si toutes les circonstances sont réunies pour que celui-ci fonctionne au mieux, pour que l'auditrice soit charmée, la séduction joue à côté (*Un Prince de la bohème*) ou à l'envers (*Sarrasine*) : le sens échappe au narrateur. On peut donc conclure, à partir d'une description de ces textes, à la supériorité de «celle» qui reçoit le récit et lui confère un sens. Dans tous ces exemples, et particulièrement dans le *Lys*, la femme est auditrice/lectrice et c'est elle qui a le beau rôle : face à l'homme qui raconte, la femme «pense» ou plutôt donne à penser. La dernière phrase de *Sarrasine* («Et la marquise resta pensive») est à cet égard emblématique, comme l'a bien montré Barthes⁹, de la clôture du texte classique qui laisse le sens en suspens.

Balzac se situe donc à un point de rupture, entre le classicisme où coïncident la parole et l'histoire qu'elle raconte, et une modernité qui fera apparaître le langage comme un obstacle à cette coïncidence. D'où la nécessité d'une interprétation : le texte ne peut se donner (malgré le souhait de l'auteur) comme immédiatement signifiant. Voilà pourquoi le narrateur a intérêt à se cacher s'il veut garder sa supériorité.

Dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*, la situation est très différente : alors que la lettre de Natalie fournissait au lecteur du *Lys* le plaisir de traquer la mauvaise foi dans le récit de Félix, il ne pourrait, dans le roman épistolaire, y avoir d'échec de la narration qui ne signe aussi l'échec du roman lui-même. C'est donc au sein même de chaque lettre que la distance s'établit, entre le *je* et le *tu* (figures jumelles, en miroir); c'est au cœur même du roman que la relation texte/lecteur est inscrite

et non plus dans ses marges. Voilà du moins ce que je voudrais envisager maintenant en essayant d'examiner la question du féminin dans son rapport à la forme romanesque ici choisie.

ESPACE DIALOGIQUE ET CONSTITUTION DU SUJET FÉMININ

Au départ, rien ne distingue Louise de Chaulieu et Renée de Maucombe lorsqu'elles sortent du couvent à dix-sept ans, partageant les mêmes rêves. Balzac prend soin de les placer dans le même lieu de l'échiquier social : toutes deux de grande noblesse, mais victimes du Code civil¹⁰, car leurs familles doivent assurer d'abord l'avenir de leurs frères. Voilà comment la situation est résumée par le père de Louise : «Nous ne trouverons pas en France d'homme qui veuille pour femme une jeune fille de la plus haute noblesse sans dot et qui lui en reconnaisse une» (Lettre XII).

Cependant, dans cette identité va s'inscrire le jeu des contraires, comme si la différence ne pouvait s'instaurer que dans son extrême degré : à partir du même, c'est l'opposé qui est produit. Le texte met en place un système binaire, presque caricatural : l'antithèse règne aux plans physique (la brune et la blonde), moral (la romantique et la rationnelle) ou géographique (Paris et le midi). Mais c'est le niveau social qui semble générer l'opposition la plus significative : une fois mariées, Renée et Louise incarnent le mariage de raison et le mariage d'amour. Dès lors, pour le lecteur, la question est de savoir où se situe la vérité du texte, et il s'efforcera de dégager, à travers l'échec de Louise (qui meurt, un peu à la façon théâtrale d'Henriette de Mortsau), une leçon à première vue bien décevante pour le féminisme¹¹ : le bonheur est dans un mariage de raison et non dans une passion romantique égoïste. Réduire le roman à cette démonstration, c'est précisément gommer le texte lui-même et refuser d'entendre les angoisses de ses narratrices : «Entre nous deux, qui a tort, qui a raison? Peut-être avons-nous également tort et raison toutes deux» (Lettre XVIII). Il ne suffit pas de renvoyer dos-à-dos deux thèses féministes, mais il convient de voir comment le texte montre l'impossibilité d'une position vraie intrinsèquement : avec Georges Benrekassa¹², on pourrait dire qu'il s'agit de «créer un discours de savoir contre le savoir du texte».

Pour se guider, on devra interroger l'échec de Louise (sa mort), car, pour le lecteur, le sens commence là où la fiction introduit un déséquilibre : lire le roman, c'est soupeser la part de l'identique et du dissemblable. Or tout est question de point de vue : dans une lettre (Lettre XVIII) qui peut être considérée comme représentative de l'ensemble, Renée résume toute l'entreprise balzacienne : «Chaque vie humaine offre dans son tissu les combinaisons les plus irrégulières; mais, vues d'une certaine hauteur, toutes paraissent semblables». Or c'est le discours qui permet à la narratrice de se placer quelque

part : les deux histoires parallèles qui s'entrelacent ici auraient pu faire l'objet de deux romans dans la *Comédie humaine*, mais les *Mémoires*, loin d'être un roman à thèse, où Balzac livrerait un message sur le mariage idéal, débordent ce schéma simpliste pour laisser affleurer la vraie question : «O mon ange, pourquoi parlons-nous une langue différente?» (Lettre XXVII). C'est le langage qui introduit l'écart, c'est aussi lui qui tente de le combler, comme nous le verrons maintenant.

Pour interroger le texte, je m'appuierai sur la réflexion de Francis Jacques¹³ qui a posé la nécessité d'intégrer au champ philosophique la dimension linguistique, telle que décrite par Benveniste dans son étude de l'énonciation. Si le linguiste, à propos de *je* et *tu*, parlait de réciprocité, ou de réversibilité, le philosophe va plus loin, critiquant tant le *cogito* cartésien, fondé sur la similitude, que le concept de prochain mis de l'avant par la philosophie existentielle, et pose la primauté de la relation dialogique sur le *je* et le *tu* :

Jamais on n'atteint un ego réduit à lui-même, s'ingéniant en son for intérieur à concevoir l'existence de l'autre. C'est toujours un homme parlant que nous trouvons, parlant à un autre homme.¹⁴

La relation «heureuse» sera nommée par F. Jacques «mutualité», et il montre que, faute de cet échange, la parole sera violence, rejoignant ainsi F. Flahault¹⁵, qui établit, lui aussi, comment la parole mondaine est une parole violente car elle refuse à l'autre sa «place».

Concrètement, cette communauté *je/tu* se marque par l'apparition d'un *nous* : or, pour le logicien qu'est F. Jacques, la pluralisation du *je* fait problème («relation paradoxale») et il montre que pour interpréter un *nous* l'analyse doit tenir compte du contexte¹⁶. D'ailleurs il prend des exemples dans la littérature : opposant les *Affinités électives*, où Goethe parvient à produire un *nous* réussi, aux *Liaisons dangereuses* qui échouent sur ce point¹⁷. Dans cette optique, je voudrais montrer les *Mémoires* comme un champ privilégié pour observer la constitution d'un sujet grâce à la production de *nous* variables.

Mais revenons d'abord sur la langue. Benveniste montre bien que ce qui caractérise le *nous* français, c'est qu'il cumule un sens inclusif (moi+vous) et un sens exclusif (moi+eux), ce qui est d'autant plus étonnant que *vous* et *eux* appartiennent à deux registres d'énonciation opposés. Mais il est un point sur lequel on est moins revenu, c'est l'asymétrie des deux types d'emplois : «dans le «nous» inclusif, c'est «toi» qui ressort, tandis que dans le «nous» exclusif c'est «moi» qui est souligné», remarque Benveniste, comme si la jonction opérée par ce pronom avait du mal à conserver l'équilibre des éléments liés. Le *nous* peut-il être un indice de jonction plus large, englobant à la fois les partenaires du dialogue et la troisième personne?

Le texte littéraire sera vu ici comme investigation de

la langue : il met en évidence la façon très problématique dont le *nous* découpe, à partir d'un *je*, un espace de validité très variable, déterminant à la fois ce qui est exclu et ce qui est inclus. Où placer la barre de l'exclusion? Sous le signe de quelle «croyance commune», comme dirait F. Jacques, peut se définir le couple *je/tu* à travers l'échange épistolaire qu'il nous est donné de lire? Pour résumer, on pourrait dire que les *Mémoires* racontent la perte d'une illusion, celle de la communauté conventuelle, qui avait fait de Renée et Louise deux figures jumelles, et la séparation des deux jeunes mariées en des rôles opposés. Où se situe le féminin dans cette trajectoire? On peut émettre l'hypothèse qu'il se trouve délogé des stéréotypes sociaux que le texte recueille : c'est du moins ce qui est à examiner.

UN NOUS IDÉAL COMME JONCTION DU JE ET DU TU

Au début du roman, les deux amies évoquent avec nostalgie la vie de couvent :

Nous avons tant rêvé de compagnie, tant de fois déployé nos ailes et tant vécu en commun, que je crois nos âmes soudées l'une à l'autre [...] nous étions tour à tour l'une pour l'autre un charmant hippogriffe. (Lettre I)

Ce *nous* se conjugue au passé : que deviendra cette identité? Elle va se poursuivre sur le mode ironique, chacune raconte à l'autre sa vie :

Tu seras, ma chère Louise, la partie romanesque de mon existence. Aussi raconte-moi bien tes aventures [...] Tu seras deux à écouter, à danser [...] Je voudrais bien m'amuser à Paris, pendant que tu seras mère de famille à la Crampade [...] Pauvre homme qui croit épouser une seule femme!

(Lettre V)

Mais l'illusion de «l'autre comme soi-même» (pour inverser le titre de Riceur), ne résistera pas longtemps à ce jeu : sur le mode de la fascination, c'est l'autre comme l'envers de soi qui va se découvrir. La vie de l'une et de l'autre n'a pas d'indépendance par rapport au récit : au lieu de deux destinées parallèles, c'est l'interaction de l'une sur l'autre qui est fabriquée par le dialogue épistolaire. Un seul exemple : Renée, par son conseil («Cet homme ne doit pas être ton amant et ne peut pas être ton mari», Lettre XI), va précipiter la décision de Louise: «il m'a semblé qu'une voix me criait en moi-même : tu tomberas [dans l'abîme]!» (Lettre XII).

Si raconter sa vie c'est décider de celle-ci, c'est que raconter sa vie n'est plus synonyme de «se connaître soi-même». Chacune en effet pourrait affirmer, comme le prétend la tante religieuse, «je te connais, mieux que tu ne te connais toi-même». En effet, se connaître fait problème car le *je* doit se «placer» par rapport au regard de l'autre : raconter ses aventures, c'est choisir un «rôle»; mais ce rôle façonne le sujet énonciatif d'une

manière imprévisible. Les deux héroïnes découvrent en elles-mêmes des désirs qu'elles ne savent pas affronter :

Il y a je ne sais quel appétit en moi pour les choses inconnues ou, si tu veux, défendues, qui m'inquiète et m'annonce au-dedans de moi-même un combat entre les lois du monde et celles de la nature.

(Lettre XXI)

Je m'observe [...] j'ai de vagues inquiétudes auxquelles se mêlent les dégoûts, les troubles, les singuliers appétits de la grossesse. [Elle poursuit en décrivant son envie pour des oranges pourries...] leurs moisissures bleuâtres ou verdâtres brillent à mes yeux comme des diamants. [...] Ces affreuses oranges sont mes amours.

(Lettre XXVIII)

Dans un parallélisme frappant, ces deux textes décrivent le vertige qui naît de la corrélation entre inconnu et défendu¹⁸. Dans un tel contexte, la figure de Cassandre prend une signification ambiguë car, si Renée est ainsi désignée par Louise («pauvre Cassandre inécoutée», Lettre XLVI), c'est pour montrer la puissance de l'autre; si ce rôle fait peur, c'est moins pour les catastrophes annoncées que parce qu'il est inquiétant de percevoir chez l'autre un savoir sur soi-même. Le bonheur pourrait consister à partager avec l'autre une même image de soi : au lieu de cela c'est la vision utopique (mais monstrueuse) des sœurs siamoises (cf. citation de la Lettre I : «les âmes soudées») ou la vision idyllique proposée par Louise à Renée pour rendre compte de son amour pour Marie Gaston :

Quand nous marchons seuls dans les bois [...] nous allons d'un pas égal, par un mouvement uniforme et si doux, si bien le même que, pour des gens qui nous verraient passer, nous paraîtrions un même être glissant sur le sable des allées, à la façon des immortels d'Homère.¹⁹

(Lettre LII, c'est moi qui souligne)

On ne saurait mieux signifier combien cette fiction du *nous* idéal, où le *je* et le *il* (ici) seraient fondus, est du domaine fantasmatique. Cette communauté parfaite est, à la fin du roman, le pendant symétrique du *nous* des deux pensionnaires imaginant au couvent la vie qui les attend.

La connaissance de soi devra passer par l'appropriation d'un savoir sur «les femmes», qui se donnera ici sur le mode alterné du *elles* et du *nous*.

LE NOUS COMME JONCTION DU JE ET DU ELLES

Se connaître suppose le relais d'un savoir qui établit une vérité générale à propos de «toute femme», «toute femme mariée», «toute femme mariée avec un homme de tel type», etc. On sait comment Balzac procède habituellement, rattachant le personnage à des paradigmes découpant le champ social à l'infini : «elle était de ces femmes qui...». Comment s'opère la rencontre, dans les *Mémoires*, entre la série générale et le sujet particulier? C'est ce qu'on peut suivre dans l'exemple de la Lettre

XVIII où Renée, qui vient d'épouser Louis de L'Estorade sans amour, répond à l'accusation d'immoralité : «Tes calculs sentent la dépravation», lui a reproché Louise.

La lettre est encadrée par un *nous* inclusif étroit au début («si *nous* n'étions la même âme») et au contraire une dissociation complète du *je* et du *tu* à la fin :

J'avais à peine jeté les yeux sur ces beaux [sic] steppes sauvages où **tu** bondis. [...] Mais mon père **m'**a fait lire un des plus profonds écrivains de nos contrées. [...] Pendant que **tu** lisais *Corinne*, **je** lisais Bonald, et voilà tout le secret de **ma** philosophie : la Famille sainte et forte **m'**est apparue. De par Bonald, **ton** père avait raison dans son discours. Adieu, **ma** chère imagination, **mon** amie, **toi** qui es **ma folie!**

Le recours ultime à l'autorité du père (réel et symbolique), l'invocation de Bonald contre Mme de Staël, pourrait constituer la conclusion du raisonnement et la leçon du texte : mais c'est une conclusion très fragile et qui sera balayée par la Lettre XX : «Une seule de tes lettres ruine cet édifice bâti par le grand écrivain de l'Aveyron» (il s'agit de Bonald), reconnaît Renée. Ce qui nous retiendra, c'est plutôt, au cœur de la lettre, un processus d'appropriation de ce savoir sur les femmes, le mariage et la société.

Renée rejette le discours des philosophes et des législateurs, mais c'est pour constater :

en rendant le mariage irrévocable et lui imposant une formule égale pour tous et impitoyable, on a fait de chaque union une chose entièrement dissemblable, aussi dissemblable que le sont les individus entre eux; chacune d'elles a ses lois intérieures différentes.

Il s'agit d'asseoir son argumentation sur l'acceptation de l'ordre social (ici : l'indissolubilité du mariage²⁰), tout en faisant apparaître sa propre spécificité : en d'autres termes, d'assumer la part du semblable et du dissemblable. Tel est le rôle du *nous* dans le passage suivant :

Toute femme mariée apprend à ses dépens les lois sociales, qui sont incompatibles en beaucoup de points avec celles de la nature. On peut avoir en mariage une douzaine d'enfants, en se mariant à l'âge où **nous** sommes; et, si **nous** les avons, **nous** commettrions douze crimes [...] tandis que deux enfants sont deux bonheurs, deux bienfaits, deux créations en harmonie avec les mœurs et les lois actuelles. La loi naturelle et le code sont ennemis, et **nous** sommes le terrain sur lequel ils luttent.

De «toute femme mariée» au *nous* de la dernière phrase, s'est opérée la jonction entre réflexion générale et connaissance de soi; de plus, ce savoir assumé permet de placer le *tu* au sein de ce même groupe, niant l'opposition de l'exclusif et de l'inclusif : il dépendra en fait de Louise (la destinataire) d'accepter ou de refuser d'être associée à une telle image de la femme. C'est à elle que reviendra la décision d'adhérer ou non au *nous*. Autrement dit, il ne suffit pas d'affirmer son statut dans

la société (ici celui de femme mariée), mais il faut qu'il corresponde à une «place» dans le discours : ce que le *nous* ajoute par rapport à un «elles», c'est la demande de reconnaissance par autrui d'une image de soi. Telle est la différence entre un récit au *elles* et un récit au *nous*.

Mais la narratrice a un prix à payer pour cette adhésion au *nous* (=je+elles) : c'est un soupçon à l'égard du langage. Il est tout à fait frappant de constater que cette lettre est remplie de précautions métalinguistiques, comme si Renée devait sans cesse s'assurer que Louise donne bien aux mots le même sens qu'elle-même leur donne : «Appelleras-tu dépravation la sagesse de l'épouse qui veille à ce que la famille ne se ruine pas par elle-même?»²¹, et plus loin : «Tu me taxes de fausseté [...] je persiste dans mes principes en me croyant très grande et très généreuse». Dans ces conditions, établir un *nous* stable est difficile, sinon impossible; d'ailleurs plus haut (Lettre XIII), Renée affirmait : «Il y a tant de différence entre une jeune fille et une femme mariée, que la jeune fille ne peut pas plus la concevoir que la femme mariée ne peut redevenir jeune fille». Il ne s'agit pas ici d'un jeu entre des catégories abstraites (jeune fille/femme mariée), mais d'une rupture ressentie charnellement par Renée, à la fois en elle-même et entre Louise et elle : Louise est désormais de l'autre côté du langage, d'où le ton profondément désespéré de ce roman. Renée est partagée entre la tentation d'imposer à l'autre sa parole et le désir de la faire partager.

COMPARAISON DE DEUX DESTINÉES

Je voudrais à présent revenir sur le déséquilibre établi par la fiction entre les deux figures de Renée et de Louise. Si le roman passe par la «comparaison de [leurs] destinées», le lecteur referme le livre avec le sentiment que l'une a réussi sa vie là où l'autre l'a manquée. La mort de Louise doit donc être interrogée : c'est elle qui place Renée en position de supériorité. Or, de quoi meurt Louise? de jalousie : jalousie envers son deuxième mari, mais surtout jalousie envers Renée. Dans la Lettre XLIII, elle affirme : «Une femme sans enfants est une monstruosité; nous ne sommes faites que pour être mères». Plutôt que d'énoncer une vérité générale, cette phrase énonce un symptôme du malaise de Louise : le désir de maternité est ici invoqué comme le désir d'être autre que soi-même. Que la société lui «impose» un tel jugement est évident, et on verra dans d'autres romans des figures de femmes-monstres, telle Camille Maupin²², romancière. Mais, ici, Louise en meurt, car elle intériorise la condamnation sociale : elle n'a pas pu assumer sa vie même dans ses instants de bonheur. Sa fuite dans le silence lors de ses idylles le montre et crée pour le lecteur le déséquilibre : face à l'exaltation de la maternité (nous y reviendrons) la passion amoureuse ne peut se dire, c'est-à-dire se partager. Sorte d'Emma Bovary, Louise ne peut rivaliser avec Renée : plus qu'une infériorité psychologique, sociale ou morale, c'est une méconnaissance d'elle-même et de son statut de femme

qui la perd. Elle n'a pu faire coïncider rôle social et image de soi, et son agonie est à l'image de sa vie, plus jouée que vécue : «Ce fut un délire vraiment élégant [...] elle a chanté d'une voix éteinte quelques airs italiens des *Puritani*, de la *Sonnambulla* et de *Mosé*».

Qu'en est-il de Renée? En quoi consiste sa supériorité? Si sa vie prend figure de réussite, ce n'est peut-être pas seulement par comparaison. Les plus belles pages sont celles où elle exalte la condition maternelle : voyons-y de plus près. Si le livre culmine véritablement avec la Lettre XXXI racontant l'accouchement, c'est moins en raison d'une valeur réaliste ou poétique (indéniable) que par l'ébranlement qu'il fait subir au stéréotype de l'instinct maternel inné :

Je me suis sentie être deux : une enveloppe tenaillée, déchirée, torturée, et une âme placide. Dans cet état bizarre, la souffrance a fleuri comme une couronne au-dessus de ma tête. Il m'a semblé qu'une immense rose sortie de mon crâne grandissait et m'enveloppait.

C'est à la naissance du sentiment maternel qu'on assiste, comme si celui-ci n'était pas atemporel, ni réductible à un état de fait. Déjà, quelques lettres auparavant, Renée s'était interrogée : «Je suis excessivement curieuse de savoir à quel moment de la vie commence la maternité». Cette curiosité, ce désir qui projette Renée vers le futur, c'est une dimension absente des romans à la troisième personne. La question en outre ménage un doute sur la simpliste assimilation entre mère et sentiment maternel: comme si chaque mère ne devait pas réinventer la maternité. C'est ce que semble dire la Lettre XXXI, et si elle constitue un moment-clé du roman, c'est moins par la leçon idéologique qui s'en dégage que parce qu'elle témoigne d'une rencontre avec le bonheur, sorte de miracle dont Renée relève les étapes. C'est sans doute pour mieux décrire cette historicité du sentiment que Balzac ménage un instant d'hésitation, face à l'enfant («Quel petit singe!» s'écrie la mère), ce qui lui permet d'introduire un décalage entre le moment de l'accouchement et l'instant d'apparition du sentiment maternel :

un moi inconnu a été réveillé dans sa coque souffrante et grise jusque là, comme une fleur s'élance de sa graine au brillant appel du soleil. Le petit monstre a pris mon sein et a tété : voilà le *fiat lux!* J'ai soudain été mère.

C'est le contraire du «rôle» : Renée ne joue pas la mère, elle le devient selon une temporalité qui est celle du récit.

Ensuite, le discours se fait plus affirmatif : il est vrai que pour son mari et son beau-père «[elle] est comme une nouvelle personne» et peut donc conclure qu'une «femme qui n'est pas mère est un être incomplet et manqué». Le moment de grâce est passé : la parole sociale prend le pas, dans le discours de Renée, sur l'inquiétude et c'est cette phrase que Louise, à son tour, fera sienne, acceptant d'adhérer elle-même à cette image

de «monstre». L'intériorisation des valeurs sociales se traduit par cette expression catégorique, qui rend le lecteur d'autant plus sensible au reste de la lettre.

CONCLUSION

La question du féminin dans les *Mémoires* doit être rapportée à la place de ce roman dans l'ensemble de la *Comédie humaine*. Ce texte met le sujet aux limites de ce qu'il peut savoir sur lui-même : il souligne la difficulté de cette connaissance, qui n'est pas une connaissance comme les autres. Le féminin se découvre, en deçà des rôles imposés par la société, à travers un ébranlement de la confiance dans le langage : le seul roman balzacien qui propose l'énonciation d'un *je* féminin est aussi celui qui présente une remise en question du langage comme moyen d'expression mais également de définition de soi. Or déjà, dans l'*Avant-propos* de 1842, Balzac écrivait : «dans la Société, la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle», indiquant par là que l'opposition féminin/masculin n'est pas réductible à un statut social simple. Les *Mémoires*, par leur exceptionnelle forme dialogique, montrent que Balzac fait la différence entre parler d'une femme (c'est-à-dire des femmes) et faire parler une femme (c'est-à-dire deux femmes).

* Édition utilisée : *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, t. I, 1976, coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Je renvoie aux numéros des lettres plutôt qu'aux pages.

1. *Le Message, Étude de femme, Autre étude de femme, Facino Cane, Sarrasine, Un Prince de la bohème, Une Passion dans le désert, Z. Marcas, Un Drame au bord de la mer, L'Auberge rouge*.
2. L. Jenny, *La Parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 85.
3. G. Benrekassa, *Fables de la personne*, Paris, PUF, 1985, p. 33. L'auteur montre (à propos d'un roman de Marivaux) que l'œuvre va jusqu'à un certain point où elle ne peut «plus progresser et se clore sans mettre en danger certaines valeurs idéologiques, impossibles à faire vivre ailleurs que dans le compromis», p. 41. Les «idées» constituent donc à la fois ce qui permet l'émergence du texte et ce vers quoi le texte va buter. M. Andréoli («Un roman épistolaire : Les MJM», *L'Année balzacienne* n° 8, 1987, p. 278) constate, pour sa part, à propos de notre roman : «Le texte balzacien ne reproduit pas, n'imité pas le discours social : il est ce discours lui-même avançant jusqu'à ses ultimes conséquences».
4. E. Benveniste, «Les Relations de temps dans le verbe français», *BSL* XLIII, 1946; et *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. I, 1965, p. 225-36.
5. R. Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 55.
6. M. Condé, *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Niemeyer, 1989. Selon cette étude, le roman, à l'âge classique, dépend d'oppositions hiérarchisées

- entre le vrai et le faux (par exemple) qu'il ne maîtrise pas: la fiction est dévalorisée (cf. p. 48) et le roman ambigu. On n'en est pas encore à la période romantique (post-révolutionnaire) où «la singularité même de l'individu, notamment créateur, acquerra une valeur indépendante de la reconnaissance de ses pairs» (p. 49).
7. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 77.
 8. Sur l'importance de cet encadrement : V. Brombert, «Natalie ou le lecteur caché», dans *Mouvements premiers, Études critiques offertes à G. Poulet*, Paris, Corti, 1972, p. 177-190. Cf. aussi L. Frappier-Mazur, «Le régime de l'aveu dans *Le Lys*», Lille, *Revue des sciences humaines*, n° 175, 1979, p. 7-16; J. Frolich «Le phénomène oral», *L'Année balzacienne*, n° 6, 1985, p. 175-189 et L. Mazet «Récit(s) dans le récit», *L'Année balzacienne*, 1976, p. 129-161.
 9. R. Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 222.
 10. M.H. Faillie, *La Femme et le code civil dans la Comédie humaine*, Paris, Didier, 1968.
 11. A. Michel replace Balzac parmi les différents mouvements féministes de son époque (*Le Mariage chez H. de Balzac*, Paris, Belles Lettres, 1978, p. 175-192).
 12. *Ibid.*, p. 24.
 13. F. Jacques, *Dialogiques*, Paris, PUF, 1979. Je pourrais aussi invoquer P. Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, dont la démarche est très voisine. Pour E. Benveniste, on se référera essentiellement à : «L'Appareil formel de l'énonciation», *Langages* 17, 1970, p. 12-18 et *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 1974, p. 79-88.
 14. *Ibid.*, p. 53
 15. *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil, 1978. L'auteur montre que le mot «rôle» est généralement utilisé métaphoriquement pour laisser croire que l'individu «profond» n'est pas réductible aux rôles que lui fait jouer la société. Aussi préfère-t-il parler de «place» au sein d'un acte illocutoire. On pourrait étudier comment la même illusion fonctionne ici chez les personnages fictifs; cf. par exemple : «ta sœur autrefois déguisée en carmélite et ressuscitée en fille légère et mondaine» (Lettre III).
 16. F. Jacques nomme cette analyse «stylistique», selon le sens que G. Granger donne à ce terme dans *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Colin, 1968.
 17. *Ibid.*, p. 382. Il est intéressant de noter que, durant sa démonstration, F. Jacques rejoint Bakhtine, pour qui le romancier est créateur d'un type de rapport dialogique particulier : Balzac qui se situe en deçà de cette définition, applicable au roman moderne incarné par Dostoïevski, nous intéresse précisément au titre de précurseur.
 18. S'il est problématique de se connaître, comment se décrire soi-même? Il est très intéressant de comparer l'autoportrait de Louise, Lettre III, avec les portraits habituels de la *Comédie humaine* : c'est ce que fait B. Vannier (*L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972) en montrant qu'il est difficile ici «d'assigner au portrait un sens plein», et en proposant d'y lire surtout la jalousie de la fille pour la mère. Au lieu de faire son portrait (comme on dit «raconter sa vie»), «Louise se regarde écrire», conclut Vannier.
 19. Ce passage a retenu l'attention de J.P. Richard, *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1970, p. 75.
 20. Les lois sur le divorce ont été abrogées sous la Restauration : cf. article de Max Andréoli (supra, note 3).
 21. D'ailleurs la lettre ne commence-t-elle pas par l'hésitation : «Chère ange, ou ne dois-je pas plutôt dire cher démon...»? Cf. aussi : «ce qu'on appelle dépravation» «si par fausseté on entend», etc.
 22. Dans *Béatrix*, la figure de la femme-écrivain est montrée dans sa dimension sociale; finalement Camille Maupin se retire au couvent, transformant l'échec de sa vie en choix divin.

Références bibliographiques

- BARTHES, R. [1953] : *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.
 BENREKASSA, G. [1985] : *Fables de la personne*, Paris, PUF.
 BENVENISTE, E. [1946] : «Les Relations de temps dans le verbe français», *BSL* XLIII; [1965 et 1974] : *Problèmes de linguistique générale*, t. I et II, Paris, Gallimard.
 CONDÉ, M. [1989] : *La Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tübingen, Niemeyer.
 FLAHAULT, F. [1978] : *La Parole intermédiaire*, Paris, Seuil.
 GENETTE, G. [1983] : *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil.
 JACQUES, F. [1979] : *Dialogiques*, Paris, PUF.
 JENNY, L. [1990] : *La Parole singulière*, Paris, Belin.
 MICHEL, A. [1978] : *Le Mariage chez H. de Balzac*, Paris, Belles Lettres.
 RICHARD, J.P. [1970] : *Études sur le romantisme*, Paris, Seuil.
 RICŒUR, P. [1990] : *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.









JE/TU/ELLE : ÉCARTS ÉNONCIATIFS AU FÉMININ

dans *Kindheitsmuster* de Christa Wolf

BARBARA HAVERCROFT

Dans cet article, l'auteure emprunte la notion d'Abgrund (abîme) de Schiller pour amorcer son étude du sujet autobiographique féminin dans *Kindheitsmuster* (*Trame d'enfance*) de Christa Wolf. La scission du sujet autobiographique en trois «personnes», représentée par l'emploi des pronoms «je», «tu» et «elle», reflète l'écart temporel et affectif qui existe entre le sujet et lui-même, tout en provoquant une rupture entre ce récit et les normes de l'autobiographie «canonique», telles qu'elles ont été proposées par les théoriciens-hommes du genre. La multiplicité et les glissements pronominaux contribuent également à engendrer une généalogie féminine textuelle, un réseau qui réunit plusieurs générations de femmes. Le legs de cette généalogie s'avère le récit même qui la constitue.

Beginning with Schiller's notion of the Abgrund, the author examines the creation of the multiple, divided female autobiographical subject in Christa Wolf's *Kindheitsmuster*. The splitting of the autobiographical subject into three "persons", represented by the use of the pronouns "I", "you", and "she", reflects the temporal and emotional distance between the subject and herself, while simultaneously establishing a distance between this narrative and the norms of the "canonical" autobiography as outlined by the principal male theoreticians of the genre. The pronominal multiplicity and slippages also contribute to the engendering of a female genealogy spanning several generations, a genealogy produced by the very text which itself acts as the legacy of this network of women.

*Und in dem Abgrund liegt die Wahrheit.*¹
Friedrich Schiller

Au cours des deux dernières décennies, les études féministes de l'autobiographie ainsi que les autobiographies écrites par des femmes ont connu un essor remarquable². Cette prédilection pour le genre autobiographique s'explique sans doute par son aptitude particulière à exprimer la subjectivité féminine, ou plutôt des subjectivités féminines. D'une part, il facilite l'analyse, par les femmes, des processus de socialisation dont elles ont fait l'objet, afin qu'elles en prennent conscience. D'autre part, il les aide, par cette prise de conscience, à envisager et à entreprendre les changements nécessaires pour améliorer les conditions sociales et historiques³ dans lesquelles elles ont été appelées à vivre. Dans pareil contexte, il n'est pas étonnant que les textes autobiographiques féminins récents constituent un défi, tant aux conventions formelles et anecdotiques du genre autobiographique qu'à l'institution littéraire en général⁴.

Si je place la citation de Schiller en tête de cette étude du texte de Wolf, c'est pour signaler deux types de rupture effectués par son texte. Notons d'abord une rupture d'ordre intratextuel, qui se présente sous la forme d'une série d'écarts énonciatifs dont le plus évident est la pluralité pronominale. Comme je vais le montrer, dans *Kindheitsmuster*, le «je» autobiographe se scinde en trois «personnes» pronominales distinctes mais

liées : le «tu», le «elle», et le «je», ce dernier se cachant le plus souvent derrière les deux premiers. Cette scission pronominale sert à esquisser à la fois les contours d'un sujet autobiographique féminin à facettes multiples, dont chacune est représentée par un de ces pronoms, et une nouvelle forme d'«authenticité» autobiographique qui ne serait ancrée ni dans une vérité extratextuelle vérifiable, ni dans un pur jeu textuel. Autrement dit, la scission pronominale et la division du texte en trois niveaux énonciatifs différents permettent à Wolf de s'interroger sur les formes d'existence d'un autre «sujet» autobiographique, tout aussi «vrai» que le sujet énonciateur multiple des textes postmodernes, à savoir, la mémoire et ses lacunes, cet «univers psychique et mental, dans l'imagination qui seule est créatrice»⁵, où les frontières rigides entre le «vrai» et le «faux» s'estompent.

Autobiographie postmoderne, donc, en vertu de sa structure énonciative⁶, *Kindheitsmuster* ne l'est peut-être pas tout à fait dans sa visée, car même si le texte lutte contre la légitimation de certains grands récits, tels que l'idéologie nazie et le concept d'une vérité univoque, il maintient des liens au hors-texte en termes d'événements personnels et historiques⁷. Le «réel», quoique filtré dans ce cas à travers l'art d'écrire sur soi, aspect scriptural accentué à maintes reprises dans le texte, ne se dissout pas complètement dans la «graphie». La pluralité pronominale à partir de laquelle la femme-sujet autobiographique se construit lui permet de revivre, de

repenser et de comprendre sa vie telle qu'elle se présente sous forme écrite.

Le deuxième type d'écart, étroitement lié au premier (et en fait, provenant en partie de lui), est d'ordre intertextuel, car il s'agit de la rupture qui s'instaure entre le récit de Wolf et le texte autobiographique «canonique», tel que celui-ci est défini par les nombreux théoriciens-pères du genre⁸. En effet, un véritable abîme s'instaure entre le récit de Wolf et ceux qui sont plus «caractéristiques» du genre, abîme qui se reflète dans de multiples structures temporelles, pronominales, et autres à l'intérieur même de son texte.

Rappelons quelques traits formels soulignés par ce que j'ose appeler les théories «androcentriques» de l'autobiographie, traits qui ont servi à délimiter la particularité de l'autobiographie comme genre⁹. La célèbre définition proposée par Lejeune, selon laquelle l'autobiographie serait un «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité»¹⁰, présuppose un rapport d'identité entre l'auteur, le narrateur, et le protagoniste¹¹ (pacte scellé par le nom propre), et une intention (pour ne pas parler de la capacité), chez l'autobiographe, de dire la vérité sur soi¹². Ce souci de vérité sous-tend également les critères de l'autobiographie formulés par May. Pour ce dernier, même si la vérité elle-même est «impossible» à établir, ce qui importe, c'est que «l'autobiographe affirme sa sincérité et son intention de dire la vérité»¹³. Quant à Gusdorf, autre théoricien abondamment cité dans les études sur l'autobiographie, il insiste aussi sur l'objectivité du récit autobiographique, en reliant celui-ci à l'autonomie du sujet autobiographique, perçu comme étant un être unique, cartésien, séparé des autres, et capable de raconter sa propre histoire¹⁴. À ces critères associés habituellement à l'autobiographie, pourraient s'ajouter encore d'autres, selon Frieden : la narration plus ou moins chronologique de l'histoire du sujet autobiographique, la possibilité de vérifier les «faits» représentés dans le texte (et donc, l'authenticité du contenu), l'emploi du «je» pour désigner à la fois le sujet de l'énonciation (le sujet qui écrit son autobiographie) et le sujet de l'énoncé (le sujet dont le passé est raconté dans le récit), l'absence d'indications métatextuelles, et la séparation assez nette des différents niveaux temporels du récit¹⁵.

Or, par rapport à ces divers critères de l'autobiographie, le récit de Wolf opère toute une série d'écarts. Par son refus de la chronologie linéaire, par son va-et-vient constant entre niveaux temporels différents, par sa juxtaposition de l'individu et de la collectivité, par son emploi de slogans politiques, de citations identifiées et anonymes, et de références intertextuelles, et enfin, par ses nombreuses références métatextuelles, le texte de Wolf propose une nouvelle conception de la vérité et de l'authenticité, où l'imaginaire, le rêve, le discours d'autrui, et les clichés quotidiens et politiques servent à instaurer un sujet autobiographique multiple et diffus.

La distance établie par Wolf à l'égard du sujet univoque et unique de Gusdorf lui permet de représenter un sujet éclaté, dont les fluctuations pronominales constituent la manifestation la plus évidente. Un abîme s'instaure aussi entre le sujet autobiographique et elle-même, gouffre que le texte essaie de surmonter, même si le rapprochement des écarts linguistiques, temporels, et affectifs n'est que partiel. Puisque c'est avant tout l'emploi d'une multiplicité de pronoms différents qui structure cette subjectivité éclatée ainsi que le texte lui-même, et puisque cette multiplicité pronominale contribue à forger des liens entre plusieurs générations de mères et de filles en vue d'une véritable généalogie de femmes, c'est le fonctionnement de ces glissements pronominaux qui constituera l'objet principal de mon analyse¹⁶.

Baptisé «eine Art Selbstversuch»¹⁷ par son auteure, *Kindheitsmuster* met en scène une narratrice qui raconte les seize premières années de sa vie en Allemagne (1929-1945), ce qui correspond à l'époque où elle a été, comme plusieurs autres, endoctrinée par la propagande nazie. Les souvenirs de cette période sont suscités par sa visite, en la compagnie de son mari (H.), de sa fille (Lenka), et de son frère (Lutz), à sa ville natale (qui se trouve actuellement en Pologne), où elle a vécu jusqu'à la fuite de sa famille en 1945 devant l'arrivée des forces alliées. La description de cette visite, de ce retour en arrière géographique, temporel et affectif, est enchâssée par la narration du processus d'écriture, qui débute en 1972 et se termine en 1975. À la description du premier niveau temporel, le plus éloigné du moment de l'énonciation écrite, correspond l'emploi de la troisième personne «elle» («sie»), tandis que le pronom «tu» («du») est utilisé à la fois pour faire référence à la narratrice en 1971, c'est-à-dire au moment de son retour à sa ville natale, et au cours de la période de rédaction de ses mémoires (de 1972 à 1975).

En outre, chaque niveau temporel possède son propre contenu : le passé éloigné, par exemple, juxtapose les effets insidieux de l'idéologie nazie sur la famille aux événements et aux soucis d'une jeune fille. Au deuxième niveau, celui de la visite à sa ville d'enfance, la narratrice se rappelle les événements du premier niveau. Ce deuxième niveau fournit le cadre psychologique du récit, où il est question du fonctionnement de la mémoire et de ses lacunes et des réactions de l'adulte à l'égard d'un passé mis sous rature. Enfin, le troisième niveau, tout en constituant le cadre conceptuel global du texte, entraîne une sorte de dédoublement, car la narratrice se souvient alors d'elle-même (au deuxième niveau) en train de se remémorer sa vie d'enfance (au premier niveau)¹⁸. Question fondamentale du récit, la problématique de la mémoire est examinée à maintes reprises. Les souvenirs flous de l'enfance de la narratrice dans le troisième «Reich» font partie intégrante de l'amnésie et de la culpabilité collective de tout citoyen allemand, et c'est autant pour explorer cet oubli partagé que pour se connaître que la narratrice entreprend son projet d'écriture.

Dès les premières pages, le récit annonce ses écarts par rapport aux conventions du genre autobiographique. À l'édition du texte publiée en Allemagne de l'Ouest, Wolf ajoute le terme «roman», ce qui renforce le désaveu de toute correspondance entre fiction et réalité placé au début du texte. Qu'il soit ironique ou parodique, ce désaveu est pour le moins paradoxal¹⁹, car les événements du récit correspondent assez fidèlement à ceux de la vie de Wolf (et à ceux de l'histoire «réelle» de l'Allemagne). S'agit-il d'une autobiographie ou plutôt d'un roman autobiographique²⁰? Étant donnée sa différence par rapport à l'autobiographie «canonique», déjà établie par le désaveu et par les traits formels mentionnés ci-dessus, et son écart des critères du roman autobiographique²¹, je dirais que le récit de Wolf ne répond aux exigences d'aucun de ces deux genres. À la fois enraciné dans des circonstances réelles et déclaré comme entièrement fictif, ce texte souligne sa propre subjectivité, son statut marginal, produisant ainsi un abîme entre lui-même et les normes des deux genres. Sont pertinentes ici les remarques très justes de Starobinski, qui affirme que «la forme autobiographique peut revêtir l'invention romanesque la plus libre», et que

malgré le voeu de sincérité [qui manque, d'ailleurs, au récit de Wolf], le «contenu» de la narration peut fuir, se perdre dans la fiction, sans que rien n'arrête ce passage d'un plan à l'autre.²²

Que la vie est constituée au moins en partie de l'écriture que l'on en fait, le premier intertexte de *Kindheitsmuster* (le poème de Neruda, tiré du *Livre des Questions*) ne laisse aucun doute. Dans les deux derniers vers du poème, la notion d'écriture est inscrite dans l'image des ailes du papillon qui évoquent, à leur tour, le papyrus, cet aspect matériel de l'entreprise scripturale. Comme le papillon doit lire ce qui a été déjà écrit sur ses propres ailes pour connaître sa vie et soi-même, l'écriture semble prévaloir sur les «faits réels» : c'est elle qui engendre la vie et non *vice versa*²³. Les nombreuses références à tout aspect de l'écriture (même au choix du type de papier) ne font que renforcer ce côté scriptural, fabriqué, et imaginaire du texte. Dans ce sens, *Kindheitsmuster* reflète l'étape finale de la métamorphose du texte autobiographique (et celle des études critiques sur l'autobiographie), où l'accent passe du *bios* à l'*autos*, et finit par accentuer la *graphie*²⁴, tout en se distinguant d'un jeu simplement textuel par ses rapports au «réel» et par sa tentative d'instaurer un sujet autobiographique au féminin, aussi pluriel qu'il soit.

Le choix des trois pronoms («je», «tu», et «elle») pour les fins d'autoréférence fait partie intégrante de cette préoccupation scripturale. Le titre du premier chapitre, «Apprendre à vivre à la troisième personne, [l]orsque l'enfant paraît», annonce ouvertement la difficulté qu'éprouve la narratrice à raconter sa propre histoire à la première personne, difficulté dont elle parle à plusieurs reprises dans le texte. Pour elle, l'abîme énonciatif entre le «je» non-dit et implicite (au début du récit) et le «elle» (l'autoréférence à la troisième personne) reflète l'écart

à l'intérieur d'elle-même, entre le sujet écrivant et le sujet de l'énoncé, l'enfant qu'elle était et qu'elle ne (re) connaît plus. Dans ce sens, la narratrice ne profite pas du potentiel pluriel du «je» tel que Benveniste l'entend, pour qui chaque instance du «je» est susceptible d'engendrer «une nouvelle personne»²⁵. Qui plus est, l'hésitation à endosser le «je» s'avère plutôt un refus catégorique, la narratrice soulignant ainsi combien il lui est impossible d'assumer la parole, de devenir un sujet d'énonciation au sens plein du terme quand il est question de se représenter comme enfant²⁶. Comme elle l'avoue elle-même, il fallait choisir entre le silence total ou l'autoréférence à la troisième personne : «[...] le dilemme a pris forme : demeurer sans voix ou vivre à la troisième personne, telle semble être l'alternative» (p. 13)²⁷. L'emploi du «je» impliquerait donc une connaissance d'elle-même que la narratrice ne possède effectivement plus, une unité entre le «je» et son autre, une identité entre le passé et le présent qui n'existe pas. Raconter sa vie à la troisième personne, c'est admettre l'inaccessibilité de sa propre enfance :

Parce qu'il en coûte de concéder que cette enfant-là — trois ans, sans défense, seule — t'est inaccessible. Il n'y a pas que les quarante ans qui te séparent d'elle, il [...] y a [...] l'infidélité de ta mémoire qui t'entrave. (p. 17)

En employant le pronom «elle», accompagné d'un nom propre autre que le sien, Wolf donne une forme linguistique non seulement à la scission qui la sépare d'elle-même, mais aussi à celle qui met son texte à l'écart des normes du genre autobiographique. D'ailleurs, comme la narratrice l'avoue, il lui est impossible de construire des énoncés où le pronom «je» côtoie le nom propre «Auschwitz» : «Car il est en effet insupportable, au mot 'Auschwitz', de devoir penser en même temps ce petit mot 'je' — 'je' au conditionnel passé : j'aurais pu. J'aurais dû. Avoir fait. Obéi» (p. 259). La culpabilité individuelle rejoignant ici la culpabilité collective, la narratrice tente ainsi de se distancier par rapport aux atrocités commises par son peuple, tout en évoquant la possibilité qu'elle ait participé, d'une façon ou d'une autre, à ces non-dits du passé allemand.

Toutefois, la distance créée par cet emploi de la troisième personne et du nom propre «Nelly» dans la narration des événements du premier niveau du récit est en quelque sorte trahie, ou du moins compromise, par l'usage fréquent du présent. Évitant l'aoriste qui correspond au registre «objectif» de l'énonciation que Benveniste appelle «l'histoire»²⁸, la narratrice recourt souvent au présent, et parfois même au futur (pour évoquer des événements postérieurs au temps de l'énoncé dont il s'agit), et emploie plusieurs déictiques temporels et spatiaux, ainsi que de nombreuses formes de modalisation. Ce recours au présent sert non seulement à réduire la distance temporelle entre le passé et le présent, et l'écart affectif qu'elle représente entre la narratrice/enfant et la narratrice/adulte, c'est-à-dire à réactualiser en quelque sorte le passé, mais aussi à confondre les

différents niveaux du récit (les deux autres niveaux étant, eux aussi, écrits souvent au présent). Le passage suivant illustre bien cette confusion de niveaux :

Nelly *se trouve maintenant* près de la table de la cuisine (occasion unique pour jeter un coup d'oeil dans la cuisine, sur la table [...] devant la fenêtre), elle *mord* dans un gros morceau de beurre jaune [...] et *avale* jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien. L'instant de bonheur *était déjà terminé*. Elle ne *devint* pas grande et forte et d'un seul coup adulte. (p. 24, c'est moi qui souligne)

Dans ce passage, le verbe «se trouver», conjugué au présent et accompagné dans ce contexte du déictique temporel «maintenant», est susceptible de faire référence simultanément aux trois niveaux : à la narratrice-enfant, à la narratrice-adulte au cours de son voyage en Pologne, où elle se met mentalement à la place qu'elle occupait autrefois à la table, et à la narratrice-autobiographe, qui se remémore et «revit» ces deux instances du passé en les incorporant au présent de l'énonciation écrite. Quant aux mots entre parenthèses, ils appartiennent plutôt au deuxième niveau temporel, où la narratrice, lors de la visite à sa ville d'enfance, regarde par la fenêtre de son ancienne maison et se voit dans sa mémoire.

Déjà atténuée par le recours fréquent au présent, plus «subjectif», toute impression de certitude que la narratrice aurait pu engendrer par son emploi de la troisième personne au premier niveau temporel, en particulier dans des énoncés qui restent au passé simple, est minée davantage par la présence d'une modalité de l'incertitude, du doute²⁹. Citons, à cet égard, des modalisateurs lexicaux tels que «sans doute» et «certainement» (p. 19 et p. 121), utilisés paradoxalement dans des énoncés où la narratrice constate les lacunes de sa mémoire (p. 346). De même, l'usage fréquent du verbe «devoir» à valeur de doute renforce la subjectivité de certains détails racontés sur Nelly, malgré la précision de la datation : «le 31 juillet – un jour de vacances, chaud certainement – Nelly devait être allongée [...]» (p. 262). Employées surtout dans la description des événements de l'enfance, les locutions affirmatives d'incertitude du genre «ce qui est moins certain» (p. 90) signalent aussi la faillibilité de la mémoire et la facilité avec laquelle on oublie même les événements les plus significatifs. Enfin, la présence d'expressions interrogatives à la place d'énoncés affirmatifs sert à semer le doute partout dans le récit³⁰.

Si l'emploi de la troisième personne souligne l'abîme qui existe entre l'enfant et l'adulte, abîme qui est parfois atténué, comme on l'a vu, le référent de cette troisième personne (l'enfant Nelly) est, lui aussi, le lieu d'une scission. L'instance «tu» des deuxième et troisième niveaux temporels se souvient de certains moments où elle se divise en deux pour se contempler comme une autre. Parfois cette scission ne fait que signaler les multiples facettes qui constituent une personne, et qui provoquent des comportements paradoxaux : «Nelly se rend parfaitement compte qu'il y a plusieurs petites filles

en elle, par exemple une du matin et une de l'après-midi» (p. 122). Ailleurs, cette scission semble correspondre à un conflit moral, à une lutte intérieure. Dans le passage suivant, par exemple, l'adverbe «innocemment» est à lire à la fois avec et sans ironie :

Elle a le sentiment de se scinder en deux personnes; l'une joue innocemment avec tout le monde «Le Juif a tué le cochon, quel morceau veux-tu avoir?», tandis que l'autre, tapie dans un coin de la pièce, observe et la scène et elle-même, et perce à jour toutes ces manigances. (p. 153)

Sans doute est-ce dans le portrait des deux Nelly (celle d'avant la guerre et celle d'après) que cet abîme à l'intérieur d'un seul et même référent s'avère le plus frappant. Signe saisissant de la mort intérieure, cette scission de la troisième personne en deux instances se manifeste à quelques reprises dans la dernière partie du texte, où elle témoigne du vide qui prime alors sur la vie et les sentiments : «Nelly est devenue maintenant inintéressante à ses propres yeux. Observateur immobile, elle jette sur elle-même une ombre impénétrable qu'il est [...] difficile à chasser» (p. 355). Pourtant cette mort affective d'une des instances désignées par la troisième personne semble rehausser le désir de vivre chez l'autre instance du moi³¹, ce qui permet d'envisager la possibilité, réalisée à la fin du récit, d'une réunion, quelle que soit son instabilité, des trois personnes pronominales.

Si l'emploi de la troisième personne aboutit à la représentation d'un sujet blessé et éclaté, mais relié, en même temps, par des fils fragiles et ténus au «je» absent, l'usage du «tu» aux deuxième et troisième niveaux temporels du récit intensifie ce portrait scriptural d'une femme-sujet à multiples facettes, engagée dans un dialogue avec elle-même. Dès sa première apparition, le «tu» suscite le spectre du dialogue, le «je» implicite derrière / à côté du «tu», selon la relation d'intersubjectivité qu'entretiennent ces deux pronoms, telle que proposée par Benveniste³². Dans *Kindheitsmuster*, la présence simultanée du «tu» à deux niveaux différents (c'est-à-dire, pour faire référence à la fois au sujet écrivant en 1972-1975 et à la narratrice pendant son voyage en Pologne en 1971) provoque l'entrecroisement de ces deux instances énonciatives. Cette interaction instaure, à son tour, un dialogue entre les diverses facettes du sujet éclaté, ce qui permet un rapprochement partiel de la femme-sujet avec elle-même, de même qu'un rapprochement du passé et du présent. Car, si le texte maintient souvent une distinction très nette entre les deux instances désignées par «tu» (chaque instance gardant sa propre identité et sa propre temporalité), il arrive néanmoins que cette division s'efface au profit d'un glissement d'identité. Dans de tels cas, où les référents sont ambigus, le «tu» fait référence tant au sujet écrivant qu'à la narratrice lors du voyage, comme dans le passage suivant : «Tu en conclus donc qu'elle [Nelly] fut le seul enfant autorisé à prendre place autour de la table» (p. 90). À ce dédoublement du «tu» s'ajoutent d'autres emplois du pronom, notamment dans les dialogues (sans guillemets) entre divers personnages.

Le «tu» est utilisé aussi dans d'autres passages, pour désigner simultanément la lectrice et la narratrice³³, ce qui renforce la mobilité de ce signe déictique, doté d'une pluralité de référents différents.

Dans l'ensemble, pourtant, l'emploi du «tu» pour désigner les deux instances du sujet (dont chacune appelle, bien sûr, son «je» implicite) appartient à un mouvement progressif vers la réintégration, la réunion provisoire des diverses facettes du sujet autobiographique, mouvement qui atteint son apogée à la toute fin du texte, lors de l'apparition du «je» explicite. La juxtaposition, de plus en plus fréquente, des deux pronoms «tu» et «elle» au sein d'un seul et même énoncé constitue la manifestation la plus évidente de cette progression, qui mène à la fusion explicite de Nelly et de l'instance «tu». Si l'écart entre Nelly et cette autre part d'elle-même est assez prononcé au début du récit³⁴, dans sa dernière partie, et en particulier à partir du seizième chapitre, le «tu» et Nelly deviennent presque interchangeable, chacun susceptible de prendre la place de l'autre³⁵. D'ailleurs, la narratrice finit par souligner cette fusion d'elle-même : «C'est au cours de ces années que *Nelly* s'est imprégnée de la plupart des vers que *tu* connais par coeur» (p. 443, c'est moi qui souligne), phrase suivie d'une observation fort révélatrice au sujet de cet entrecroisement d'identités, perçu comme «[l]e voile des poèmes que tisse la vérité» (p. 443). Enfin, le sujet écrivant annonce alors la fusion imminente des trois pronoms, ce qui signifierait la conclusion de son texte : «Quand va-t-elle se rapprocher? Quand le TU et le ELLE vont-ils se confondre dans le JE? Annoncer la fin de ces écrits?» (p. 443).

Or, à cette progression du pluriel vers le singulier s'oppose, paradoxalement, un mouvement inverse. Dominant la première moitié du récit du passé, ce mouvement reflète l'assimilation du «je» implicite (le «elle» dont le référent est Nelly) au «nous» collectif, et, plus précisément, la perte de l'innocence que subit la jeune fille au fur et à mesure qu'elle est «contaminée», pour ainsi dire, par la propagande omniprésente des Nazis. Cet effondrement du «elle» (donc, du «je» absent) dans le «nous» s'exprime non seulement par la présence fréquente de la première personne au pluriel (ce qui assimile Nelly au peuple allemand), mais aussi par l'effacement du sujet individuel, noyé dans une foule de mots et de gestes anonymes. La participation collective de tous les citoyens, uniformément endoctrinés, cette hypnose des masses, trouve son expression linguistique dans les phrases où les sujets animés brillent par leur absence et la substitution métonymique d'une partie du corps pour le tout fait disparaître l'individu dans l'homogénéité de la foule³⁶ :

Marches militaires et chants [...]. Les bras qui se tendent. Gestes connus, par trop connus [...]. Le moment est venu pour le «Deutschland-Lied» et le «Horst-Wessel-Lied», pour une forêt de bras tendus, le moment pour des dizaines de milliers de coeurs de battre à l'unisson, et pour autant de gorges de pousser leur cri de jubilation. (p. 67-68)

C'est surtout le poème que Nelly apprend avec ses amies de l'escouade des Jeunesses hitlériennes qui signale ce mouvement du particulier vers le général, intertexte pertinent (de Heinrich Annacker) dont le titre même, «Du Moi au Nous», résume cette assimilation insidieuse. Comme les événements de la vie de la jeune Nelly en témoignent, cette dissolution du «moi» dans le «nous» traduit la triste vérité de l'insignifiance du particulier face au «grand Nous», «tel un petit rouage dans la grande machine» (p. 217).

Pourtant, ce «je» enterré, assimilé, refait surface, quoique sous la forme d'une apparition brève et fugace, à la toute fin du récit. Ayant exprimé ses réserves concernant la réalisation de cette fusion pronominale, «lorsqu'il ne sera plus nécessaire de dire 'tu' et 'elle' — lorsque le 'JE' candide pourra reprendre ses droits» (p. 389), étant allé jusqu'à utiliser le pronom «je» pour représenter les pensées du «elle» (Nelly) (p. 314), la narratrice parvient enfin, dans les deux dernières pages de son texte, à assumer le «je». La certitude et la confiance qu'aurait pu véhiculer ce «je» sont néanmoins affaiblies par les formes interrogatives et par l'affirmation du manque de savoir qui l'accompagnent :

L'enfant qui était tapi au fond de *moi* — s'est-il montré? Ou, effarouché, a-t-il cherché une autre cache, plus profonde, plus inaccessible? [...]. Et le passé, qui a pu dicter ses règles à la langue et scinder la première personne en une deuxième et troisième — son hégémonie est-elle brisée? [...]. *Je* ne le sais pas. (p. 454-455, c'est moi qui souligne)

Ce retour au «je» n'étant qu'une apparition éphémère, il reste à examiner la mise en place de ce que j'ai appelé une généalogie de femmes, lignée construite, au moins en partie, par l'emploi des pronoms. En dépit de la répétition persistante de slogans nazis (provenant, d'ailleurs, presque tous de sujets masculins, dans les cas où l'identité du sujet parlant est précisée), ces voix extérieures ne diminuent en rien la mise en place d'un univers intérieur féminin, dans la maison de Nelly. Cette histoire de quatre générations de femmes (les grands-mères, la mère de Nelly, Nelly/la narratrice, et Lenka, la fille de la narratrice) va jusqu'à occulter la participation active des hommes à la vie de Nelly, malgré son affection évidente pour son père. Même H. (le mari de la narratrice) et Lutz (son frère) occupent une place nettement inférieure à celle accordée à Charlotte (la mère de Nelly), aux nombreuses tantes et amies, et surtout celle consacrée à Lenka, sans oublier les professeuses et les autres femmes ayant une influence sur Nelly. Comme le note Dollenmayer³⁷, le texte dans son entier est dédié aux deux filles de Wolf, Annette et Tinka, le prénom de cette dernière ressemblant beaucoup par consonance à celui de la fille de la narratrice (Lenka). Cette dédicace est loin d'être fortuite, car, si la narratrice écrit pour se connaître et se comprendre, elle s'adresse aussi à sa fille, Lenka (Tinka), dans le but de se faire comprendre par elle et de comprendre/ connaître Lenka à travers l'identité de Nelly, désir que la narratrice précise dans

le passage suivant : «aussi espères-tu secrètement en apprendre un peu plus au sujet de Lenka en faisant le détour par Nelly» (p. 31). Le dédoublement de référents s'avère donc décisif, le «tu»/«elle» désignant à la fois Nelly-la narratrice, qui est la mère de Lenka et la fille de Charlotte, elle-même la fille de la grand-mère de Nelly. Ce lien devient parfois explicite, par exemple, lorsque la narratrice se souvient de Nelly en train de se rappeler un épisode dont Charlotte, elle, se souvient trop bien (p. 85).

L'importance capitale de ce réseau de femmes (et de leurs souvenirs) s'exprime par la juxtaposition, dans une seule et même phrase, des référents provenant des trois niveaux temporels : «c'est à cette femme [une réfugiée enceinte] [...] qu'elle [Nelly] pensa (les impacts des projectiles sont d'ailleurs encore visibles aujourd'hui sur la façade du bâtiment; tu les as montrés à Lenka [...])» (p. 313, c'est moi qui souligne). Ce rapprochement au féminin s'effectue également par la répétition de certains énoncés (la narratrice constate avec étonnement, par exemple, qu'elle utilise les mêmes expressions que sa grand-mère) et par la comparaison des attitudes et des actes de Nelly et de Lenka, comparaison qui aide à franchir la distance temporelle entre les deux filles.

La notion d'abîme que j'ai évoquée au début de mon analyse se situe au cœur même de l'entreprise autobiographique de Wolf. S'écartant délibérément des normes de l'autobiographie «canonique» et du roman autobiographique, le récit de Wolf met en relief une nouvelle «authenticité» autobiographique, où le sujet éclaté parvient enfin à se connaître à travers ses diverses facettes. Dans *Kindheitsmuster*, la pluralité pronominale, le processus souvent brouillé de référentialisation, ainsi que l'entrecroisement fréquent de trois niveaux énonciatifs apparemment distincts produisent une connaissance de soi qui refuse à la fois l'hégémonie tyrannique du grand récit nazi (lieu de l'absorption du «je» dans le «nous» collectif et anonyme), et la «réification de la mémoire»³⁸. Le «elle» qui signe ce texte ne renvoie pas à un sujet homogène ou univoque, mais à un ensemble de «personnes» pronominales. De plus, sur le plan théorique, les efforts de ce «elle» en vue de représenter «un être qui perpétuellement se métamorphose, passant de l'une à l'autre forme par d'imperceptibles degrés, un être à travers lequel d'autres êtres, adultes, enfants, passent sans le moindre effort» (p. 455), soulignent combien il importe de revoir la complexité, comme les enjeux, de l'inscription du sujet dans son cadre énonciatif.

1. Cette citation se trouve à la fin du dix-septième chapitre du récit de Wolf. Voir C. Wolf, *Kindheitsmuster*, Darmstadt et Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, [1976] 1979, p. 354. Trad. française : «Et c'est au fond de l'abîme que se trouve la vérité». Toute traduction française du texte original allemand est tirée de Christa Wolf, *Trame d'enfance*, trad. G. Riccardi, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, 1987.

2. À cet égard, voir (pour ne nommer que quelques titres) S. Bell Groag et M. Yalom (dir.), *Revealing Lives: Autobiography, Biography, and Gender*, Albany, SUNY Press, 1990; S. Benstock (dir.), *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988; B. Brodzki et C. Schenck (dir.), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, Ithaca, Cornell University Press, 1988; M. Culley (dir.), *Women's Autobiography*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990; E. Jelinek, *Women's Autobiography: Essays in Criticism*, Bloomington, Indiana University Press, 1980; E. Jelinek, *The Tradition of Women's Autobiography: From Antiquity to the Present*, Boston, Twayne, 1986; N. Miller, *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, London, Routledge, 1991; S. Smith, *A Poetics of Women's Autobiography*, Bloomington, Indiana University Press, 1987; et D. Stanton (dir.), *The Female Autograph*, New York, New York Literary Forum, 1984.
3. Quant à la publication d'autobiographies au féminin, Frieden note la publication de «centaines» de textes autobiographiques et biographiques en allemand pendant les années soixante-dix. Ces textes, rangés sous la rubrique de la «nouvelle subjectivité», accentuent les multiples configurations du sujet féminin. Voir S. Frieden, «Transformative Subjectivity in the Writings of Christa Wolf», dans Personal Narratives Group (dir.), *Interpreting Women's Lives: Feminist Theory and Personal Narratives*, Bloomington, Indiana University Press, 1989, p. 179.
4. Lury déclare que «l'écriture de l'autobiographie et de la confession occupe une position centrale dans le débat sur le statut de l'écriture des femmes, à cause du statut incertain et marginal du genre vis-à-vis de la définition du 'littéraire' en tant qu'institution». Voir C. Lury, «Reading the Self: Autobiography, Gender, and the Institution of the Literary», dans S. Franklin, C. Lury, et J. Stacey (dir.), *Off-Centre: Feminism and Cultural Studies*, London et New York, Harper-Collins, 1991, p. 97 (ma traduction).
5. J'emprunte ces mots à Pierre van den Heuvel, dans son article pertinent sur les autobiographies de Robbe-Grillet, «Réel imaginaire et imaginé vécu dans *Les Romanesques* d'Alain Robbe-Grillet», dans A. Hornung et E. Ruhe (dir.), *Autobiographie et Avant-Garde*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, p. 104.
6. Par sa forme ainsi que par son refus d'une vérité autobiographique univoque, *Kindheitsmuster* semble répondre aux critères de l'autobiographie postmoderne, appelée «la nouvelle autobiographie» dans le contexte francophone. Sur cette nouvelle forme autobiographique, consulter, entre autres titres, P. van den Heuvel, «L'espace du sujet: la Nouvelle Autobiographie», dans *Actes du XII^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, München, Judicium Verlag, 1990, p. 83-88; M. van Montfrans, «Vers une issue de l'impasse postmoderne: à propos de Robbe-Grillet», dans A. Kibédi Varga (dir.), *Littérature et postmodernité*, Groningen, CRIN, 1986, p. 81-89; M. Praeger, «Une autobiographie qui s'invente elle-même: *Le Miroir qui revient*», *French Review*, vol. 62, no 3, 1989, p. 476-482; F. van Roey-Roux, «Enfance de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie», *Études littéraires*, vol. 17, no 2, 1984, p. 273-282; et les

- articles sur les autobiographies de divers auteurs (tels que S. Doubrovsky, R. Boudjedra, M. Hong Kingston, R. Federman, et R. Sukenick) dans A. Hornung et E. Ruhe, *Autobiographie et Avant-Garde* (note 5).
7. Comme certain(e)s théoricien(ne)s l'ont remarqué, c'est ici que le féminisme est capable de fournir au postmodernisme une visée politique qui lui manque. Puisque les rapports précaires entre féminisme et postmodernisme sont nettement trop complexes pour leur prêter l'attention qu'ils méritent dans le contexte de la présente étude, je me contenterai de signaler aux lectrices/lecteurs intéressé(e)s les titres suivants : J. Flax, *Thinking Fragments : Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press, 1990; S. Hekman, *Gender and Knowledge : Elements of a Postmodern Feminism*, Boston, Northeastern University Press 1990; A. Jardine, *Gynesis : Configurations of Woman and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press, 1985; E.A. Kaplan, *Postmodernism and Its Discontents*, London, Verso, 1988; L. Kipnis, "Feminism : The Political Conscience of Postmodernism?", dans A. Ross (dir.), *Universal Abandon? The Politics of Postmodernism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 149-166; M. Morris, *The Pirate's Fiancée : Feminism, Reading, Postmodernism*, London, Verso, 1988; C. Owens, "The Discourse of Others : Feminism and Postmodernism", dans H. Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic : Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Bay Press, 1983, p. 57-82; et tous les articles publiés dans L. Nicholson (dir.), *Feminism/Postmodernism*, New York, Routledge, 1990.
 8. L'autobiographie en tant que genre est loin de faire l'objet d'un consensus taxinomique. Parmi les nombreuses tentatives théoriques pour cerner la spécificité formelle du genre, citons, entre autres, les titres suivants: M. Beaujour, *Miroirs d'encre : rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980; P. J. Eakin, *Fictions in Autobiography : Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985; R. Elbaz, *The Changing Nature of the Self : A Critical Study of the Autobiographic Discourse*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987; G. Gusdorf, «Conditions et limites de l'autobiographie», dans G. Reichenkron et E. Hasse (dir.), *Formen der Selbstdarstellung : Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstporträts*, Berlin, Duncker et Humblot, 1956; plusieurs ouvrages de P. Lejeune, comme *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975; et *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980; G. May, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979; J. Olney (dir.), *Autobiography : Essays Theoretical and Critical*, Princeton, Princeton University Press, 1980; J. Olney (dir.), *Studies in Autobiography*, New York, Oxford University Press, 1988; R. Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1960; et W. Spengemann, *The Forms of Autobiography : Episodes in the History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1980.
 9. Il ne s'agit ici ni de faire un bilan de toutes les définitions différentes de l'autobiographie, ni de réitérer toutes les critiques féministes de ces conceptions «canoniques» (critiques finement menées par plusieurs chercheuses féministes), mais d'en évoquer les notions les plus contestées.
 10. P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 14.
 11. Ainsi Lejeune conclut-il que la différence entre l'autobiographie et le roman autobiographique n'est pas dans les procédés textuels, mais bien à l'extérieur du texte, d'où son affirmation que le «je» autobiographique «renvoie à l'auteur». Voir P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 24.
 12. À cet égard, les mots de Lejeune sont révélateurs : «L'autobiographe, lui, se trouve affronté aux limites et aux contraintes d'une situation réelle et il ne peut ni renoncer à l'unité de son moi, ni sortir de ses limites». P. Lejeune, *Je est un autre*, p. 40.
 13. G. May, *L'Autobiographie*, p. 178 et 181.
 14. G. Gusdorf, *loc. cit.* (note 8). Pour une critique de cette conception de l'autobiographe en tant qu'individu unique, consulter S. Friedman, "Women's Autobiographical Selves : Theory and Practice", dans S. Benstock, *op. cit.*, p. 34-56.
 15. S. Frieden, "'In eigener Sache' : Christa Wolf's *Kindheitsmuster*", *German Quarterly*, vol. 54, no 4, 1981, p. 483.
 16. Cette analyse ne prétend en aucune mesure rendre compte de toute la complexité du texte de Wolf, qui est substantiel aussi par sa longueur (348 pages dans la version originale allemande).
 17. C. Wolf, "Diskussion mit Christa Wolf", *Sinn und Form*, vol. 28, no 196, p. 869. Wolf se sert de cette même expression («auto-expérimentation») pour intituler un de ses contes, où il s'agit d'un(e) transsexuel(le) et d'une analyse pertinente de la différence sexuelle. Voir C. Wolf, «Auto-expérimentation : rapport annexe», dans *Trois Histoires invraisemblables*, trad. Y. Hoffmann, M. Litaize et M. A. Roy, Aix-en-Provence, Éditions Alinéa, [1974] 1987, p. 81-114.
 18. Frieden décrit l'interaction de ces trois niveaux ainsi : "[...] all three levels are to be understood as merely heuristically separable from one another, since the remembered, the remembering, and the reflective levels of consciousness are interwoven from the outset". Voir S. Frieden, "'In eigener Sache' : Christa Wolf's *Kindheitsmuster*", *op. cit.*, p. 474-475.
 19. En fait, les mots mêmes de cette déclaration miment plus ou moins ceux que l'on retrouve dans le générique d'un film : «Tous les personnages de ce livre sont des fictions de la narratrice. Aucun n'est identique à une personne vivante ou décédée. Pas plus que les épisodes décrits ne correspondent à des événements réels». Cette déclaration rappelle celle d'un autre texte de Wolf, intitulé *Nachdenken über Christa T.* (Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1968), qui résiste, lui aussi, à une catégorisation nette. Il en est de même pour *Kein Ort, Nirgends* (Darmstadt et Neuwied, Luchterhand, 1979), où la rencontre fictive entre Kleist et Günderrode (deux personnages historiques) n'a, pour traduire le titre de Wolf, «aucun lieu, nulle part».
 20. Celles et ceux qui s'intéressent à une comparaison entre la vie et le récit de Wolf sont prié(e)s de consulter l'esquisse biographique de sa vie dans P. Demetz, *After the Fires : Recent Writings in the Germanies, Austria, and Switzerland*, New York et London, Harcourt, Brace, Jovanovich Publishers, 1986, p. 143-145. De nombreux parallèles sont à établir : la profession du père, les événements de la vie en général, et même les noms de la ville natale (L. dans le récit désigne Landsberg, ville qui est devenue, après la guerre, G. dans le récit, et Gorzow

- Wielkopolski sur la carte).
21. D'après Maingueneau, «même si un roman [...] se donne pour autobiographique, le je du narrateur est rapporté à une figure de «narrateur», et non à l'individu qui a effectivement écrit le texte. Ce narrateur est un être purement textuel, dont les caractéristiques sont définies par le seul récit». Voir D. Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p. 10. Le roman autobiographique constitue donc une rupture totale avec le hors-texte. À cet égard, voir aussi P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 26-27, et D. Cohn, pour qui l'autobiographie fictive est un roman où «un narrateur fictif produit un récit rétrospectif de sa vie [...] récit qui n'est pas censé être basé sur la vie de l'auteur». Voir D. Cohn, "Fictional versus Historical Lives", *The Journal of Narrative Technique*, vol. 19, no 1, hiver 1989, p. 21, note 14 (ma traduction).
 22. J. Starobinski, «Le style de l'autobiographie», *Poétique*, no 3, 1970, p. 258; article repris dans *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1971, p. 83-98.
 23. Ce renversement de la conception typique de la temporalité de l'autobiographie (où le texte provient de la vie) est proposé par P. de Man dans «Autobiography as De-facement», *Modern Language Notes*, vol. 94, no 5, 1979, p. 919-930. J'hésite néanmoins à l'assumer pleinement dans ma discussion du texte de Wolf, comme Wolf ne se dissocie pas complètement de ses liens hors-textuels, et son entreprise scripturale se veut un devoir, une leçon à d'autres qui souffrent d'une amnésie pareille.
 24. J. Olney discute ce changement de perspective dans "Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction", dans J. Olney (dir.), *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, p. 3-27.
 25. É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, 1974, p. 68.
 26. Comme le note C. Viollet dans un article qui étudie ce récit d'une perspective génétique, Wolf avait commencé les premières versions du manuscrit par l'emploi du «je». Ensuite, en constatant l'identité trop simpliste et rassurante entre enfant et adulte qu'impliquait l'usage de ce seul pronom, elle l'a divisé d'abord en «je» et «tu», et enfin en «je», «tu», et «elle». Voir C. Viollet, "Nachdenken über Pronomina: Zur Entstehung von Christa Wolfs Kindheitsmuster", *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, vol. 68, 1987, p. 52-62.
 27. Les difficultés posées par l'emploi de la première personne font l'objet d'une réflexion importante dans un autre texte de Wolf, *Nachdenken über Christa T.* À cet égard, voir J. Clausen, «The Difficulty of Saying 'I' As Theme and Narrative Technique in the Works of Christa Wolf», *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, vol. 10, 1980, p. 319-333.
 28. La description bien connue des deux plans d'énonciation se trouve, on le sait, dans É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Paris, Gallimard, 1966, p. 238-250. Pour une discussion des divers types de plans «impurs» d'énonciation, où les marques linguistiques propres à chacun des deux plans (histoire et discours) s'entrecroisent, voir J. Simonin-Grumbach, «Pour une typologie des discours», dans J. Kristeva, J.-C. Milner, et N. Ruwet, *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975, p. 85-121.
 29. Pour une étude des divers types de la modalisation, voir T. Todorov et O. Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 406; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation, De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 70-146; et A. Meunier, «Modalités et communication», *Langue française* 21, 1974.
 30. Cet emploi de l'interrogation commence déjà au premier chapitre («Se peut-il que ce soit le premier souvenir du frère?», p. 22) et se poursuit tout au long du récit: «Y avait-il une sorte de palissade en bouleaux autour de la maison toute simple, en bois teinté d'un brun sombre?» (p. 310).
 31. Voir, par exemple, l'extrait suivant: «Et Nelly sut tout d'un coup qu'elle voulait vivre longtemps. C'était comme si celle qui en elle, trois mois plus tôt, avait pensé mourir de désespoir, n'avait jamais existé [...]. De très haut, elle se vit tout en bas en train de marcher avec le jeune garçon dans la partie ancienne du cimetière» (p. 373).
 32. Au lieu d'entrer dans les détails bien connus de la théorie de Benveniste, je tiens seulement à rappeler que le «tu» s'instaure grâce à un «je» existant. Voir É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, p. 232 et p. 260.
 33. L'exemple suivant, constitué d'un refrain de questions adressées à un «tu» équivoque, démontre cette pluralité référentielle du «tu»: «Plus elle [Nelly] se rapproche de toi [la narratrice – le «je» caché] dans le temps, plus elle te devient étrangère. Et tu [la narratrice et/ou la lectrice] appelles ça étrange? (Et tu [Nelly] appelles ça rangé? arrivait-il à Charlotte Jordan [la mère de Nelly] de dire [...])» (p. 239).
 34. Cette séparation est signalée ouvertement dans le passage suivant, où la narratrice, en train de re-tracer (en 1971) ses chemins d'enfance, prend une autre direction que celle suivie autrefois par Nelly: «Ainsi donc nos chemins se séparent devant la maison des Fröhlich souvent citée: Nelly doit longer à gauche puis remonter la Schlachthofgasse [...]. Vous [le «tu» et sa famille] au contraire, vous passez devant la nouvelle construction de béton [...]» (p. 113).
 35. À cet égard, voir la description du souvenir de l'homme mort dont les deux «tu» et Nelly partagent la même vision: «Nelly fut longtemps torturée par la question de savoir comment on pouvait [...] distinguer les pieds d'un mort de ceux d'un vivant. Et encore maintenant, lorsque tu penses «mort», tu vois devant toi les pieds [...] de M. Mau, des pieds cireux» (p. 397).
 36. Sur cette même question, considérer les commentaires de la narratrice concernant la définition «objective» de l'hypnose, où le sujet humain ne paraît pas (p. 253).
 37. D. Dollenmayer, "Generational Patterns in Christa Wolf's *Kindheitsmuster*", *German Life and Letters*, vol. 39, no 3, avril 1986, p. 229. Sur la relation mère/fille dans *Kindheitsmuster*, voir aussi B. Brodzki, "Mothers, Displacement, and Language in the Autobiographies of Nathalie Sarraute and Christa Wolf", dans B. Brodzki et C. Schenck (dir.), *Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography*, p. 243-259.
 38. J'emprunte cette expression à M. Love, "Christa Wolf and Feminism: Breaking the Patriarchal Connection", *New German Critique*, vol. 16, 1979, p. 36.

AVEC SON REGARD DE MAÎTRE

Traduit de l'anglais par G.J.A. Monette

MIEKE BAL

Comment un personnage féminin peint par un homme peut-il accaparer un pouvoir sémiotique que l'on s'obstine à lui dénier, c'est-à-dire faire signe au spectateur? Tel est l'enjeu de cette analyse de deux paires de textes : deux tableaux de femmes nues (la *Danaé* de Rembrandt et l'*Olympia* de Manet) et les commentaires des experts-hommes à leur égard. Quels sont les liens entre le regard, en tant que mode de représentation, de savoir et de relation entre les sexes, avec la modernité ainsi qu'avec le patriarcat? Cet article explore ces questions en avançant une conception de la modernité en termes de vision et de féminité positionnelle.

How can a female character painted by a man appropriate the power to speak that scholars attempt to deny her: how can such a character communicate signs to the spectator? This is the question at stake in this analysis of two sets of texts: two paintings of female nudes (Rembrandt's *Danaé* and Manet's *Olympia*) and their commentaries by male experts. What are the links between vision as a mode of representation, of knowledge and of relations between the sexes, and modernity and patriarchy? This article explores these questions and advances a conception of modernity in terms of positions of vision and femininity.

Le regard, en tant que mode de représentation, de savoir et de relation entre les sexes, est-il particulièrement dominant dans la modernité? Est-il en outre lié au patriarcat? Ces deux questions, et les réponses qu'on leur donne, reposent sur le présupposé voulant qu'il soit possible de définir le regard d'une façon totalisante, voire essentialiste. Cet article ne partage pas un tel présupposé. Il prétend plutôt que la différenciation des modes, voire même des types, de regard – la multiplication des perspectives, la prolifération des points de vue – serait une stratégie plus utile pour l'examen des implications idéologiques, épistémologiques et représentationnelles des modes dominants de regard, y compris leur illusoire monopole.

Son argumentation en faveur d'une conception différenciée du regard se fonde sur une analyse en profondeur de deux «cas» culturellement très chargés et qui regroupent les divers aspects de la question : le tableau de Rembrandt intitulé *Danaé* ainsi que l'accueil qu'il reçut au XVII^e et au XX^e siècle et la toile de Manet intitulée *Olympia* ainsi que le scandale qu'elle provoqua à l'époque et l'analyse de ce scandale par les historiens contemporains de l'art.

1. UN REGARD QUI N'EST PAS (UN)

Existe-t-il un lien inhérent entre le regard et le pou-

voir patriarcal? Ce lien est souvent tenu pour acquis, depuis la parution de l'article de Laura Mulvey en 1975, même si l'on émet à ce propos des réserves (voir Keller et Grontkowski, 1983). Le présupposé sous-tendant une telle suspicion veut que le regard soit essentiellement un mode totalisant de perception et d'interprétation. Mais, comme cela est devenu évident dans de nombreux autres domaines de la pensée, une conception totalisante – par exemple les concepts d'«homme», de «femme», de «langage» ou de «vie» – tend à faciliter en elle-même et d'elle-même une usurpation du pouvoir, ne serait-ce que parce qu'elle rend invisibles certains aspects, éléments ou points de vue à l'intérieur de la catégorie ainsi créée. Aussi aimerais-je plutôt aborder la question des relations entre le regard et le pouvoir dans le but explicite de différencier divers modes de regard. Se pencher sur de telles différenciations constitue, à mon avis, une façon plus efficace de faire éclater des monopoles que leur acceptation même sous forme de dénonciation critique.

Il y a une autre raison pour ne pas commencer en tenant pour acquis que le regard est un mode unifié de perception. Comme les débats actuels au sujet de l'authenticité des tableaux de Rembrandt tendent à l'indiquer, les analyses philosophiques du regard et les spéculations à son sujet semblent fort éloignées des pratiques servant à régir le regard dans la société et notamment, pour le cas présent, dans le monde de ce

qu'il est convenu d'appeler le Grand Art. Si la philosophie analyse les relations qui existent entre le regard, le pouvoir, le savoir et la sujétion, ailleurs – dans le cas qui nous occupe, en histoire de l'art – on se contente de vivre ces relations. En outre, précisément à cause de l'élitisme et du prestige qui lui sont associés et en raison de son rôle de modèle idéologique et de promoteur pratique de la sujétion, le Grand Art présente, en tant que réalité sociale, un intérêt tout particulier. Je tenterai donc d'envisager à la fois les problèmes philosophico-théoriques du regard dans la modernité et les pratiques des fins connaisseurs, de même que les difficiles tentatives des historiens de l'art pour transcender ces pratiques, ces tentatives étant, quant à elles, vues à leur tour comme des pratiques représentatives de la façon d'aborder les questions d'identité sexuelle et de sexualité. Je traiterai de deux «cas» célèbres : le premier est celui de la *Danaé*, *portrait d'un nu*, exécuté par Rembrandt au tout début de l'ère moderne et reconnu comme un chef-d'œuvre mais, singulièrement, non sans certaines réserves; le deuxième est l'*Olympia* de Manet, peint à peu près deux siècles plus tard et dans lequel les problèmes abordés dans la *Danaé* sont exacerbés jusqu'à l'éclatement.

2. PORTRAIT DE L'EXPERT EN VIEIL HOMME

Qu'il soit professionnel ou amateur, le fin connaisseur d'art joue encore un des principaux rôles dans l'étude des problèmes du regard en histoire de l'art. Afin de bien cerner les données de la question, je me permettrai d'abord de citer un extrait de *Feminine Beauty*, un livre de Sir Kenneth Clark, expert en art de la civilisation occidentale :

Si Rembrandt a jamais clairement livré son idéal de la beauté, c'est sans doute dans la *Danaé* de l'Hermitage, tableau dans lequel il a certainement voulu rendre le personnage aussi beau qu'il le pouvait. Mais son amour de la vérité a pris le dessus. Certes, elle est sensuelle et désirable; mais belle n'est pas le mot qui vient à l'esprit en la voyant. (1980:23)

Est-il besoin de dire que le titre même du livre de Clark est caractéristique de la tradition, en Occident moderne, d'imposer à des questions importantes comme la représentation, les valeurs ou la sexualité, un mode de pensée totalisant, contraignant, et qui n'a pas fait l'objet d'une véritable réflexion. Comme c'est typique dans cette tradition, le critique présume que son expertise va de soi et ne se rend pas compte de sa propre projection sur l'œuvre dans un regard fixiste pénétrant, qui passe sans distinction du domaine de l'art à celui de la sexualité, de la beauté dans un domaine à la beauté dans l'autre¹ et de l'attraction – fondamentalement une position de communication – à la vérité. Dans le cadre de cette tradition, les rôles sont clairement répartis : le pouvoir patriarcal est détenu par un personnage dont la fonction paternelle reste incontestée et, par conséquent,

invisible. Ce fragment de texte peut donc servir de motif représentant l'expert posant au «vieux sage» – le patriarche type.

Le tableau dont il est question dans cette citation est la *Danaé* de Rembrandt (ill.I) qui a été examiné par les membres du Projet de recherche sur Rembrandt au début des années 1980 et qui est décrit dans le volume III de *Corpus* (Bruijn et alii, 1989 : 209-223); ce tableau aurait été détruit depuis lors. La citation de Clark illustre bien le rôle, que j'ai décrit ailleurs², de la projection dans le réalisme et que démontrent des mots comme «a voulu» et «amour de la vérité». La réaction de Clark, que ce soit au tableau ou à la femme représentée, est attribuée, par projection, à l'artiste : *ce dernier* voulait livrer son idéal de beauté, mais *il* était trop honnête pour ignorer la vérité. Que ladite vérité soit imprégnée de misogynie – un dégoût à peine voilé – n'est certes pas une coïncidence; en fait, comme j'espère le montrer, le réalisme et la misogynie font cause commune dans l'histoire de l'histoire de l'art. Il s'ensuit alors que l'artiste sera toujours un double du critique, c'est-à-dire dans le cas qui nous intéresse, un homme qui aime les femmes, un fin connaisseur de la beauté féminine, un homme honnête et tout convaincu de la «vérité» en ce qui concerne l'imperfection de la beauté féminine, mais qui n'a pas remis en question les standards qui mesurent cette beauté, un homme sensible à l'attrait sensuel de ce qu'il voit et conscient de la différence qui existe entre la beauté artistique et l'attrait sexuel. D'où l'image d'un Rembrandt étonnamment moderne et celle d'un homme remarquablement égocentrique et naïf. Voilà donc ce qu'est le réalisme : le recours irréflecti à des jugements de «sens commun», à une incontestable *doxa* selon laquelle le personnage et le modèle sont interchangeable, alors que la beauté et la vérité s'opposent lorsqu'il est question des femmes, la participation à un «sens commun» régie par des catégories d'appartenance sociale et d'identité sexuelle.



Rembrandt, *Danaé*, *portrait d'un nu*,
Hermitage, Saint-Pétersbourg.

Des réflexions de ce genre peuvent être expliquées en termes d'une méfiance philosophique post-structuraliste envers le regard, mais on ne saurait les ignorer complètement. Je les prends telles qu'elles sont et au sérieux, c'est-à-dire comme étant représentatives du genre de regard que conteste Foucault par son «anti-ocularisme» (Jay, 1986). En d'autres mots, là où Jay replace utilement la méfiance de Foucault envers la foi dans le regard, dans le cadre du discours philosophique français contemporain contestant la vision, et là où Rajchman, de manière tout aussi utile, souligne le danger qu'il y a à rattacher une méfiance envers la vision à une méfiance envers la rationalité — ce qui peut facilement aboutir à une attaque contre la pensée française, équivalant à l'accusation d'anti-rationalisme souvent portée contre tout ce qui est critique —, je souhaite, pour ma part, utiliser ce cadre philosophique sur et contre les puissantes platitudes de la *doxa* à laquelle il veut s'opposer.

3. REGARD CONTRE REGARD

Le regard peut avoir beaucoup de puissance ou devenir un outil du pouvoir uniquement si on le considère comme une forme de communication. Au moins deux conceptions de la communication ont acquis un statut d'évidence dans les débats actuels et l'une présente autant de problèmes que l'autre. Quand on pense à la communication, on songe avant tout à la langue. Le schéma de Jakobson figure la conception de la communication la plus répandue. Selon ce schéma trop connu, un message (qu'il s'agisse d'un texte, d'un propos ou d'une image,) est envoyé par un émetteur ou un locuteur à un récepteur, un lecteur, un auditeur ou un observateur. Pour être compréhensible, ce message doit renvoyer à une réalité que l'émetteur et le récepteur partagent au moins en partie. Cette réalité se nomme le contexte. En outre, le message doit être expédié par un moyen matériel, le médium, auquel le récepteur a accès, et être transmis dans un code dont le récepteur doit avoir la clef.

Toutefois, ce schéma ne rend compte que de la communication idéale et totalement réussie dans laquelle le message parvient en parfait état au récepteur et est décodé selon les intentions de l'émetteur. Le récepteur est totalement passif, un réceptacle plutôt qu'un sujet, et l'émetteur est tout-puissant. Nous savons tous, bien sûr, que la réalité n'est pas aussi idyllique — ni si œdipienne — et que les messages arrivent rarement complets et indemnes. De plus, l'émetteur n'est jamais entièrement conscient de tous les aspects de son message. Quant au récepteur, il n'est pas passif. L'émetteur tient compte de ce qu'il croit que le récepteur a envie ou est capable d'entendre, de lire ou de voir. Le récepteur accueille le message dans son propre contexte et avec ses propres préoccupations. Pourtant, la majeure partie de l'histoire de l'art, et une bonne part des interprétations littéraires, cherche encore à «rétablir» cette communication idéale en retrouvant l'intention et le contexte «originaires».

C'est pourquoi la pratique critique de la projection qui vise à «trouver» l'intention de l'artiste dans une œuvre — voir la citation de Clark — est encore une façon de penser prédominante et acceptée.

La manipulation est probablement la réalité la plus importante à être occultée par ce schéma. La manipulation est à comprendre non seulement comme une activité idéologique de la part d'un sujet dominant mais aussi comme la solidification de cette activité à travers l'histoire. Aussi l'objet d'une véritable recherche *historique* ne doit-il pas être l'intention supposée, en fait projetée, de l'auteur mais bien plutôt l'*interaction* entre l'œuvre et son audience. Ces problèmes ne passent pas inaperçus mais, à cause de la domination du schéma de Jakobson, les interactions de la communication réelle apparaissent comme aberrants, du simple brouillage, des «bruits». Le fait que ce schéma soit centré sur l'émetteur n'est pas vraiment remis en question.

Or, le schéma de Jakobson n'est plus le seul et unique disponible; l'intérêt que l'on porte depuis peu à la visualisation, en particulier en théorie de la cinématographie, a permis de développer un autre modèle de la communication. De même, la recherche féministe met l'accent sur les relations de pouvoir qui existent dans le domaine de la culture visuelle. Aussi un modèle différent se dessine-t-il dans lequel la communication visuelle apparaît comme la contre-partie du schéma linguistique idéalisé. Cet autre modèle peut être appelé voyeurisme. Alors que le schéma linguistique tend à occulter les modes d'opération du pouvoir dans la communication, le modèle visuel tend pour sa part à ramener l'acte de regarder à un simple jeu de pouvoir, à une pure relation de sujet à objet, dans lesquels le récepteur ou l'observateur a un pouvoir absolu et où l'objet du regard ne participe même pas à la communication. En fait, ce modèle se fonde sur la non-communication.

Les différences entre ces deux modèles sont irréductibles et tous deux présentent de sérieux désavantages pour une analyse de l'art qui se veut complexe, historique et politiquement informée. Un examen poussé des possibilités d'échanges entre ces deux modèles s'impose si l'on veut développer une conception de la peinture dépourvue d'idéalisme ou de censure. Les travaux récents en analyse visuelle, notamment ceux de Norman Bryson, offrent une forme possible de médiation entre ces deux modèles. Bryson préconise une conception plus diversifiée du regard, une conception que Rembrandt a peut-être déjà explorée.

Les nus de Rembrandt ont suscité de nombreux commentaires depuis son époque jusqu'à nos jours. On a, entre autres, réagi en critiquant son «réalisme», un réalisme qui aboutit à la représentation d'aspects laids du corps, telles les vergetures ou les marques de jarrettières pour ne reprendre que les objections très connues d'Andries Pels, formulées dans un texte célèbre du milieu du XVII^e siècle :

Quand une femme nue il peint, comme il fait parfois,
Pour modèle, Vénus grecque, il ne choisit pas,
Mais bien lavandière ou campagnarde de l'étable
sortie.

Ses erreurs, il nomme imitation de la nature
Et, toute autre chose, invention pure.
Des seins tombants, des mains meurtries,
Même la marque du corset sur les boudins du ventre
Et les marques des jarretières sur les jambes.

(Cité dans S. Alpers, 1988)

À moins que, emporté par un évolutionnisme inacceptable, on ne veuille croire que ce type de réalisme au service de la misogynie soit démodé, une version moderne de la tradition de Pels se lit encore dans le texte de Clark. Bien que le fin connaisseur en femmes soit différent d'un texte à l'autre – l'hostilité de Pels est plus manifeste –, le lien entre le réalisme, le préjugé de classe et la misogynie est évident chez l'un comme chez l'autre.

Ces réactions de deux hommes de distinction confirment tous les soupçons à propos des liens qui unissent le regard au patriarcat. Mais dénoncer ce phénomène comme une caractéristique du regard en général sert les intérêts du jeu même de pouvoir qu'on veut réfuter. Pour reprendre les termes de Bryson, ces réactions verbalisent le regard fixiste, ce regard qui refuse son historicité et sa concrétisation et qui réifie l'objet observé. La solidarité qui existe entre ce regard fixiste et le regard qui, chez Foucault, se fait panoptique, médical et producteur d'évidences, est patente. Ce regard fixiste a partie liée avec le savoir autoritaire – le réalisme en art s'accorde bien avec le positivisme en science – et il est encore si répandu que la première étape pour le miner consiste à montrer qu'il n'est ni le seul regard possible ni le seul regard raisonnable et qu'il a tout intérêt à prétendre l'être.

Bryson fait la distinction entre le regard fixiste et le regard mobile, cette façon engagée de regarder par laquelle l'observateur, conscient du processus du regard et y participant physiquement, s'embarque dans des interactions de diverses natures, accepte de courir des risques et, donc, n'a pas besoin de nier le travail de la représentation, y compris ses aspects les plus matériels comme le coup de brosse, de crayon ou de plume. L'avantage de cette façon de regarder réside dans le fait que se savoir consciemment engagé dans l'acte de regarder implique que l'on admet que ce que l'on voit est une représentation et non une réalité objective. Évidemment, cette façon de regarder n'entre pas très bien dans le cadre du modèle linguistique de la communication.

4. REGARDER DE NOUVEAU LA *DANAÉ*

Dès que l'on aborde les nus de Rembrandt avec un regard mobile, l'on est frappé de constater avec quelle insistance les nombreux dessins et esquisses dudit «corps

féminin laid» se rattachent à la représentation de l'acte même de regarder. J'ai donné ailleurs (Bal, 1991a) des analyses détaillées de certaines de ces œuvres afin de montrer les effets du regard mobile en tant que façon de regarder. Pour bien juger de l'efficacité d'une telle analyse, il faut déterminer le statut de *lecteur* que peut avoir l'observateur.

Selon mes vues sur la narration (Bal, 1991b, 1992) et afin d'échapper à une conception positiviste et non critique de l'acte de voir, j'utiliserai le mot *focalisateur* pour désigner le sujet narratif du point de vue. Un focalisateur est un agent à l'intérieur de l'œuvre qui représente divers modes d'attention, y compris le visuel, et qui offre ainsi diverses positions visuelles à l'observateur réel. En tant que tel, cet agent peut être un médiateur entre les deux pôles du modèle linguistique de la communication et aussi entre ce modèle et celui du voyeurisme. Lire une œuvre en analysant la focalisation qui caractérise sa représentation, c'est alors faire une double médiation. Une telle lecture fait avant tout le pont entre l'émetteur et le récepteur en indiquant clairement les endroits sur lesquels diverses perspectives visuelles peuvent se fonder et en donnant à l'observateur réel la liberté de faire un choix, donc d'agir. Ensuite, cette façon de lire crée des liens entre le discours et l'image parce que la narrativisation du processus visuel qu'elle implique introduit dans ce processus la mobilité, l'instabilité et la succession temporelle qui caractérisent l'acte de lire. Comme nous le verrons, lire le focalisateur aboutit à miner l'asymétrie du regard fixiste et à bloquer la tentation du voyeurisme.

La femme nue représentée dans la *Danaé* de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg ne regarde pas l'observateur mais vers la gauche de ce dernier. Plus important encore, le regard du personnage s'inscrit narrativement dans une structure de focalisation qui transforme le voyeurisme suscité par l'étalage de son corps nu. En fait, à première vue, le tableau frise le voyeurisme; il en fait son thème. La femme est représentée nue dans son espace le plus intime : sur son lit. Mais sa nudité ne la rend pas passive. Sa beauté, désirée à la fois par Zeus³, son amant, et par l'observateur, n'est pas un objet d'appropriation. C'est elle qui en dispose.

Attardons-nous sur certains détails. La pluie d'or, sous l'aspect de laquelle Zeus est censé aborder la femme, se présente sous forme d'un éclat lumineux. Mais cet éclat, cette bordure lumineuse, si fondamentalement rembrandtesque, se dissout en futilité. Car, en dépit d'apparences trompeuses, ce n'est pas l'or de Zeus qui illumine la femme; la luminosité de celle-ci est disséminée dans toute la surface de l'espace qu'elle occupe. L'éclat de Zeus coïncide avec les limites de l'espace qui entoure la femme; cet éclat délimite son espace intime et souligne ainsi la forme de l'ouverture dans laquelle ses pieds disparaissent et qui devient alors son ouverture à elle. De cette façon, l'anecdote, le pré-texte, et son focalisateur interne sont minés.

Le bras levé de la femme oriente le regard de l'observateur. Joint au regard de la servante placée derrière le rideau, un autre focalisateur interne, ce bras éloigne le regard fixiste du voyeurisme. L'observateur potentiel est forcé de suivre la structure narrative de la focalisation pour regarder, comme la femme et la servante, ailleurs que vers le corps nu. Si le focalisateur interne n'avait pas été représenté, le geste de la femme aurait perdu son statut narratif, aurait été vide de sens, simple prétexte à mieux regarder son corps⁴. Certes, en nous faisant prendre conscience que cette femme dispose d'elle-même, ce geste puissant ne nous empêche pas de regarder le corps de celle-ci, mais il nous rend conscients des conséquences d'une telle façon de regarder et nous encourage à troquer le regard fixiste pour le regard mobile.

Les deux focaliseurs d'appoint, l'angelot et la servante, forment, avec le corps de la femme pour base, un triangle marqué qui correspond, en l'inversant, au triangle constitué par l'ouverture, le vagin et le rideau. L'angelot, pré-texte du «symbole» de la sexualité interdite dont les mains attachées sont l'icône, offre lui aussi une autre façon de regarder – mais il s'agit, bien sûr, d'un regard enfantin, sans maturité. L'angelot ne regarde pas le corps de la femme (même s'il s'en tord les mains de désespoir) mais bien plutôt les liens de ses mains qui l'empêchent de toucher et de regarder. Exaspéré par cette interdiction, l'angelot est visuellement emprisonné par son propre espace.

Ceci n'est pas une coïncidence. Selon Freud (1905), le regard est un prolongement «naturel» du toucher, tandis que pour les adversaires de la pornographie, le toucher serait plutôt un prolongement inévitable du regard. Cette opposition, qui suscite actuellement un important débat féministe, ne peut être résolue car les deux positions se fondent sur des prémisses irréconciliables. Cette opposition existe simplement comme une contradiction culturelle; elle imprègne la texture même de la *Danaé* dans les années 1990 pour en souligner ainsi la modernité.

La servante, dont le regard intense ne peut qu'orienter celui de l'observateur, regarde avec insistance ailleurs que vers le corps nu. Ce personnage dirige son regard vers la limite entre l'intérieur et l'extérieur, vers le cadre de la situation qui se prête au voyeurisme aussi bien que vers le pré-texte de l'épisode représenté. Les repeints de 1643 accentuent davantage la présence de ce personnage. Avec leur inévitable compulsion à interpréter par projection les intentions de l'artiste, les auteurs du Projet de recherche sur Rembrandt croient que :

Les changements draconiens que Rembrandt fit au tableau peuvent très bien s'expliquer par son désir de voir la lumière pénétrer par l'écartement élargi des rideaux de l'arrière-plan et de placer la vieille femme dans ce nouvel éclairage. (1989:217)

Au fond, ils expriment vraiment dans cette interprétation leur propre sens de ce qui est significatif; en d'autres mots, ils lisent l'œuvre en mettant ce personnage en relation plus étroite avec les autres éléments, les «mots» en quelque sorte, de la surface peinte. Aussi écrivent-ils : «maintenant elle relie ... clairement Danaé à la lumière qui pénètre à travers l'ouverture des rideaux» (219).

Si je pousse plus loin ce type de lecture, mais en essayant de ne pas y projeter une anecdote verbale avec trop de certitude, il m'apparaît que la figure du personnage «officiellement» féminin semble étrangement masculine. De plus, il est difficile de ne pas remarquer une similitude, sinon avec les traits du visage de l'artiste, du moins avec le béret qu'il porte souvent dans ses auto-portraits. Lu dans les années 1990, à une époque de pré-occupations féministes au sujet de l'identité sexuelle et du corps, ce personnage représente alors une fusion des sexes ainsi que de l'émetteur – l'artiste – et du récepteur – l'observateur. Cette fusion est significative car elle opère chez un personnage qui est chargé de représenter une façon de regarder à mi-chemin du regard fixiste et du regard mobile et de servir de lien entre la lumière qui, elle, est la matérialisation de l'amant aussi bien que la condition préalable au regard et, chez Rembrandt, à la représentation et à la vision. Il ou elle regarde, non pas le corps nu, mais vers l'endroit où le bras puissant de la femme dirige ses yeux : hors de la chambre.

Ces deux histoires – la textuelle, le pré-texte verbal, et celle du présent visuel – s'allient et s'entrechoquent dans la textualité de l'œuvre. Elles créent une tension, mais ne se contredisent pas. Elles produisent une nouvelle histoire, le texte de la *Danaé* : invisible, Zeus devient alors le prétexte dont la femme se sert pour se débarrasser de l'observateur indiscret. Cette femme qui, à première vue, semble exhibée comme au spectacle, prend les choses en mains et domine à la fois l'observateur et l'amant. Son sexe, que symbolisent les pantoufles et dont l'image est amplifiée par l'ouverture des rideaux placée à l'autre bout de la diagonale la reliant aux pantoufles, est au centre même du texte de ce tableau. Ce sexe est tourné vers l'observateur, mais ni l'observateur ni l'amant ne peuvent le voir parce que le premier est détourné et que le deuxième vient d'une autre direction et a un autre angle de vue. L'observateur, encore une fois, se voit offrir la «liberté» de choisir une manière de regarder qu'on lui lance à la figure. Chaque façon de voir a son prix.

Le statut de l'observateur s'est donc lui aussi inversé. Loin de représenter la construction d'un objet féminin livré au regard fixiste du voyeurisme, la *Danaé* illustre en fait la création d'un observateur masculin dont la puissance visuelle se fait extrêmement problématique. D'une part, la communication idéale d'un message limpide – la beauté féminine – est perturbée par l'antagonisme de la femme qui précise le statut et l'appartenance de cette beauté; d'autre part, le modèle opposé de communication, le voyeurisme et la sujé-

tion de l'objet passif féminin qu'il implique, est tout aussi perturbé. Ce tableau, s'il traite de quelle chose, aborde la manipulation et le blocage, la présentation et la perturbation, tant de la communication visuelle que de la répartition du pouvoir entre les sexes. Et c'est cette signification que les repeints de 1643 soulignent de façon systématique.

5. LE RÉALISME ET SES INTÉRÊTS

Comme les remarques précédentes le suggèrent, la question de savoir si l'assujettissement du corps féminin à un regard fixiste pénétrant n'est pas une composante inévitable du réalisme est posée au premier plan de ce tableau; cet assujettissement n'étant plus simplement affiché comme «naturel». L'insatisfaction de Clark envers la *Danaé* peut, hypothétiquement, s'expliquer comme une irritation de se voir forcé à l'auto-réflexion, de se voir refusé un accès facile au plaisir à la fois visuel et sexuel. Paradoxalement, ne pas pouvoir voir est, dans ce cas, la conséquence de l'approfondissement de la communication. Pour un trop court moment, les positions de pouvoir sont inversées et l'homme doit se soumettre à celle qui devait lui être soumise. Nous sommes très loin de la *Vénus endormie* de Giorgione qui avait déjà commencé à s'éveiller dans la *Vénus d'Urbino* du Titien et qui est ici tout à fait alerte et active, bien qu'elle soit étendue nue sur son lit, comme pour bien montrer sa solidarité envers ses «prédécesseurs» plus passives et soumises, tout en les vengeant.

Je me permets, pour les besoins de la démonstration, d'affirmer que, en ce sens précis, ce tableau est moderne. Il l'est, non parce qu'il sert les intérêts d'une prétendue hégémonie du regard et de son enchevêtrement aux relations de pouvoir mais, au contraire, parce qu'il conteste déjà cette hégémonie, non pas en évitant de regarder, mais en changeant et en diversifiant les façons de regarder. Je prétends que, après la *Danaé*, le regard n'est plus ce qu'il était : ce mélange d'illusionnisme et de savoir-pouvoir qu'il était en train de devenir à la suite des grandes inventions de la Renaissance, y compris la découverte de la perspective linéaire, ce trope maître du réalisme.

Ce que désigne le mot «réalisme» n'est pas plus unifié que ce que désigne le mot «regard». Sans faire systématiquement le tour de la question, au moins six conceptions différentes du réalisme me viennent à l'esprit :

1. Le réalisme se met au service des intérêts des structures politiques et morales dominantes; comme l'indique la querelle au sujet du *Cid* de Corneille, presque contemporaine de la *Danaé*, ce qui est réel se confond en fait avec ce qui est acceptable : la vraisemblance, c'est la décence. La querelle au sujet du *Cid* donna rapidement lieu à un scandale. Le problème, c'était évidemment l'autonomie du choix sexuel chez la femme : la décision de Chimène d'épouser l'homme qui avait tué son père⁵.

2. Le réalisme se met au service d'une illusion iconique, mal comprise car basée sur une lecture gravement erronée de Peirce. Alors que les historiens d'art font peu d'usage des diverses typologies fort complexes des signes élaborées par Peirce à partir des mêmes principes de base, la plus connue de ses typologies, celle qui fait la distinction entre *icône*, *index* et *symbole*, a connu, en revanche, une surexploitation du fait qu'elle s'accorde bien au réalisme. Aussi citerai-je les propres définitions de Peirce parce que l'iconicité ne se comprend qu'à l'intérieur de la typologie dont elle fait partie et parce que cette typologie est fréquemment mal comprise :

Un icône est un signe qui conserverait le caractère qui le rend signifiant même si l'objet qu'il désigne n'avait aucune existence; ainsi un trait de crayon de plomb représente une ligne géométrique. *Un index* est un signe qui perdrait immédiatement le caractère qui en fait un signe si son objet était éliminé mais qui ne perdrait pas ce caractère s'il n'y avait personne pour l'interpréter. Ainsi, un morceau de plâtre avec un trou de balle est un signe d'un coup de feu car, sans coup de feu, il n'y aurait pas eu de trou; mais il y a là un trou peu importe que quelqu'un juge bon de l'attribuer ou non à un coup de feu. *Un symbole* est un signe qui perdrait son caractère de signe s'il n'y avait personne pour l'interpréter. Ainsi en est-il de tout acte de parole qui signifie ce qu'il signifie uniquement du fait qu'il est compris comme ayant cette signification.⁶

Précisons d'abord qu'il est faux de considérer le domaine visuel au complet comme un icône⁷. Comme l'écrit clairement Peirce, l'iconicité est une qualité du signe en rapport à son objet; aussi vaut-il mieux le comprendre comme un signe capable d'évoquer un objet non existant parce qu'il incite à imaginer un objet semblable au signe lui-même. L'iconicité est d'abord une façon de lire, fondée sur une hypothétique ressemblance entre le signe et son objet. Ainsi, quand nous croyons reconnaître le visage d'un autoportrait, celui de Rembrandt par exemple (même si d'autres peintres l'ont représenté avec des traits fort différents de ceux de ses autoportraits), c'est uniquement parce que nous avons adopté une manière iconique de lire lorsque nous regardons ces tableaux⁸.

Toutefois l'exemple des portraits pourrait faussement laisser croire que l'icône repose sur le degré de «réalisme» de l'image. Un élément abstrait, comme une composition triangulaire, peut devenir un signe iconique lorsque nous l'utilisons pour interpréter l'image qui est en relation avec lui, par exemple en divisant l'espace représenté en trois sections mutuellement reliées (Leo Steinberg se sert d'une telle division dans son article sur *Las Meninas*)⁹. L'acte iconique trouve son existence, non pas dans tout ce qui est visuel ou même dans le réalisme, mais bien plutôt dans la décision de prendre pour acquis que l'image renvoie à quelque chose en vertu d'une ressemblance et il en découle une impression d'effet de miroir. Pour en revenir aux tableaux

qui nous intéressent, l'illusion iconique entraîne Pels et Clark – et les critiques de *l'Olympia* – à croire qu'ils y voient l'image ressemblante d'une femme désirable, mais présentant, à leurs yeux, des défauts, alors qu'ils auraient dû se rendre compte plutôt du fait qu'ils lisent un «texte» constitué de signes dont certains peuvent susciter cette illusion iconique chez des observateurs alors que d'autres peuvent la briser.

3. Le réalisme favorise l'utilisation de l'art, toujours politiquement tendancieux, à des fins documentaires. Dans ce cas, le réalisme s'allie à l'ethnographie et, comme une forme de colonialisme, recueille les objets en adoptant une position épistémologique qui récuse la participation du savoir à la pratique du Grand Art. Ainsi, comme nous l'apprend Linda Nochlin, le conservateur d'une exposition récente sur l'orientalisme français oppose «la qualité esthétique à l'intérêt historique». Cette façon de faire utilise l'opposition pour créer un type d'argumentation qui rejette dans l'ombre toute discussion de l'identification de la réalité documentée (s'agit-il de celle de l'objet ou de celle du sujet de la documentation?)¹⁰. Elle masque également le fait que cette utilisation de l'art est de connivence avec la prétention de l'art à se vouloir une science. La culture visuelle dans laquelle l'art orientaliste fonctionnait – et, comme de tels commentaires l'indiquent par les oppositions qu'on y trouve, fonctionne toujours – utilise à son propre profit le positivisme visuel actuel en sciences pour s'agripper encore aux métaphores des yeux de l'esprit et de la noblesse du regard.

4. Le réalisme sert les intérêts de la mystification dans la mesure où il cache et masque les choses. Aussi révèle-t-il non seulement ce qui est «là», mais encore ce qui n'y est pas. L'ambition de représenter «l'essence de l'Orient» est, en même temps, une façon péremptoire de ne représenter ni le changement, ni l'histoire de l'Orient ou de l'orientalisme, ni, surtout, le regard fixiste de l'orientalisme.

5. Le réalisme peut se faire encore plus agressivement politique, particulièrement dans sa prédilection pour les détails : ils servent à créer ce que Barthes a appelé *l'effet de réel*, une manière d'interpréter qui néglige volontairement le contenu de la représentation de manière à inculquer l'idée que «c'est ainsi qu'est la réalité». Dans la célèbre analyse de Barthes, la dénotation – ce qui est effectivement représenté – s'efface pour laisser place à une connotation – «c'est ainsi qu'est la réalité» – qui devient alors elle-même une dénotation¹¹. Dans son analyse d'une toile de Gérôme, Linda Nochlin souligne à juste titre comment le détail réaliste des tuiles brisées sert à faire ressembler le tableau à une photographie. Cependant, selon l'analyse de Barthes, cet effet est trop innocent. Car cet effet de réel devient *de ce fait* un moyen efficace de ré-introduire la dénotation – ou, plutôt, une connotation de plus – qui, quant à elle, montre que les Orientaux sont «réellement» paresseux, puisqu'ils ne prennent pas soin de leurs tuiles. En outre, grâce à

l'illusion iconique, la décrépitude matérielle met davantage en lumière la notion de détérioration morale qui, en retour, justifie le colonialisme. L'effet de réel, à la fois en pratique et par son statut théorique, fonctionne comme le déni freudien; il tente de cacher un sens qui ne peut être caché.

6. La complicité qui existe entre le réalisme et le colonialisme fait de leur jonction au XVI^e et au XVII^e siècle et, à nouveau, au XIX^e siècle, une coïncidence fort suspecte. Le réalisme est souvent en collusion avec l'esthétique du «pittoresque», cette représentation de détails connotant l'altérité en termes de catégories, d'abord dérogoatoires, ensuite idéalisées, comme la pauvreté. L'intérêt pour le pittoresque se fait quant à lui complice de la montée de l'ethnographie comme discipline reposant sur la destruction des cultures qu'elle étudie. Il pourrait être très instructif de considérer la représentation du corps féminin dans la tradition du «nu» comme une forme potentielle de pittoresque. Tout comme les huttes décrépites, qui ont l'air si jolies dans les images, suggèrent la satisfaction et même la supériorité du pauvre réifié, la femme passivement étalée, réifiée mais soumise, est belle précisément *parce qu'elle* est passive. Danaé refuse ce pittoresque et Olympia en fait tout autant. Aussi ces tableaux dénoncent-ils le caractère oppressif des fantaisies du réalisme.

On peut facilement conclure à partir des remarques précédentes que le réalisme peut difficilement être un concept d'analyse utile. Qu'on le voie comme une opposition à la fantaisie, à la distorsion ou à la fiction, il finit toujours par dominer et subsumer la catégorie même à laquelle on veut l'opposer. La tendance au réalisme a été très forte à l'époque moderne, à la fois dans son sens large – depuis la Renaissance – et dans un sens plus limité – depuis le milieu du XIX^e siècle. Mais, si l'évaluation qu'on vient de faire de l'enjeu politique du réalisme est le moins convaincante, il faut alors s'attendre, à moins de croire à une théorie de la conspiration du pouvoir, à ce qu'une alliance du réalisme et de la modernité présente des failles, des brèches, sinon des moments de divergence incommensurable. Et, en effet, la modernité se venge lorsque cette tendance impérialiste du réalisme à tout subsumer s'exhibe de façon trop éhontée. La nouvelle version scandaleuse de la protestation de la *Danaé* que donne Manet dans *l'Olympia* en est un exemple; le regard s'élève alors contre lui-même de manière à montrer sa nature contradictoire.

6. MANET, SON TABLEAU ET SES CRITIQUES

Il y a une façon d'éviter l'évolutionnisme quand on veut rendre compte de la modernité, c'est d'inverser la perspective habituelle et d'émettre l'hypothèse que c'est un trait de la modernité que de prévoir ce que les critiques ultérieurs, du haut de leur condescendant point de vue évolutionniste, croiront avoir découvert

dans les œuvres anciennes, et d’y réagir à l’avance¹². C’est ce que suggérait ma lecture de la *Danaé*; la femme représentée dans le tableau agit comme si elle était consciente de la tentative de Sir Kenneth Clark de la soumettre à son regard fixiste de maître et lui répliquait en le chassant. Cette représentation complexe d’un système visuel encore à venir est tout autant partie du discours visuel de l’époque que ne l’est le type de représentation auquel elle répond de façon polémique.

Les commentaires de John Rajchman, au sujet des remarques les plus fructueuses de Foucault sur le regard, permettent de comprendre clairement les raisons pour lesquelles le travail de Foucault, en dépit de sa méfiance envers le regard, doit quant même être vu comme un puissant moyen d’aborder le regard de façon critique pour en arriver à des façons plus complexes et plus diversifiées de le concevoir. La notion avancée par Foucault, selon laquelle la visibilité et la visibilité ressemblent beaucoup à des structures discursives, est indispensable à toute évaluation historique des arts visuels qui serait aussi une évaluation historique du regard. Comme Rajchman le formule lucidement :

L’hypothèse de Foucault était qu’il existe une espèce d’«inconscient positif» du regard qui détermine non ce qui est vu, mais ce qui *peut* être vu. Son idée est que toutes les façons de visualiser ou de rendre visible ne sont pas toutes possibles en même temps. Une époque ne laisse être vues que certaines choses et non d’autres. Elle «éclaire» certaines choses et rejette les autres dans l’ombre. Il y a beaucoup plus de règles, beaucoup plus de *contraintes* que nous ne le croyons quant à ce que nous pouvons voir. Voir, c’est encore penser, puisque ce que l’on peut voir fait partie de ce qui «structure d’avance la pensée.» Et, à l’inverse, penser, c’est encore voir. (1988:92).



Manet, *L’Olympia*, Musée d’Orsay, © Photo R.M.N.

J’aimerais adopter ce point de vue – le jeu de mots est volontaire – pour examiner *L’Olympia* de Manet (ill.II) en même temps que les «réflexions» que cette œuvre a récemment suscitées. Mon propos sera que ce tableau aborde deux questions à la fois. Tout d’abord, il traite de la difficulté du regard à être un acte de communication, ce qui implique une activité de la part des deux parties à la communication et, par conséquent, empêche la réification et la sujétion sexuelle de la femme. De façon plus radicale que la *Danaé*, ce tableau suggère que le registre dans lequel il se situe ne permet pas au regard de fonctionner en tant que mode de communication. Il montre et refuse à la fois cette difficulté et ne sort pas de la négativité qui en résulte. En même temps, il s’attaque à cette difficulté de façon plus explicite que ne le faisait la *Danaé* et à plus de niveaux à la fois : à celui de la représentation et à celui de son propre matériau.

Plutôt que par une focalisation narrative ou une gestuelle dramatique, c’est par les lignes, les surfaces et les couleurs que ce tableau exhibe sa propre subversion. Ces moyens, qui tiennent au matériau lui-même, ne fonctionnent toutefois avec autant de force que parce qu’ils deviennent des moyens sémiotiques : un trait, dans ma conception, signifie une ligne de démarcation; une surface renvoie à la notion de surface et une couleur indique la couleur. Et, alors que les critiques contemporains de Manet ne pouvaient qu’être irrités par cette toile, les historiens d’art de la fin du XX^e siècle, même avec une méthodologie plus raffinée, ne réussissent pas à cerner ce qu’était au juste ce que ces premiers critiques ne pouvaient pas voir.

L’Olympia est devenu un cas dans la critique et dans la théorie de la culture parce qu’un historien de l’art, nommé lui aussi Clark mais dont les initiales sont T.J., a rédigé une longue analyse de l’œuvre qui est tout aussi célèbre que controversée. Entre autres, le critique et spécialiste de la littérature, Charles Bernheimer, s’est élevé contre Clark qu’il accuse d’avoir trop étroitement centré ses commentaires sur la question de classe, limitant ainsi l’importance des problèmes d’identité sexuelle que ce tableau affiche si ouvertement. Il est tout à fait évident que, dans cette critique de Clark qui s’avoue partielle, la triple préoccupation du féminisme pour les questions de race, de classe et d’identité sexuelle est en partie escamotée; en effet, Bernheimer ne parle pas du tout de race et traite isolément des problèmes de classe et d’identité sexuelle.

L’évaluation que Bernheimer fait des faiblesses du texte de Clark est tout aussi justifiée que celle que ce dernier a lui-même faite de la conception de Foucault voulant que le discours visuel d’une époque ne permette qu’à certaines choses d’être vues. Pour anticiper sur mes remarques, il m’apparaît que les deux critiques font preuve d’une évidente et surprenante cécité. Clark est incapable de voir (suffisamment) les problèmes d’identité sexuelle, même s’il fait porter ses commentaires en réponse aux critiques du tableau de Manet sur ces pro-

blèmes. D'abord, thématiquement, en lisant le tableau en fonction de l'histoire de la prostitution et, ensuite, méthodologiquement, en adoptant un mode de lecture informé par la psychanalyse. Évidemment, Clark se rend compte de l'existence des questions d'identité sexuelle dans *l'Olympia*, mais il n'en tient pas compte dans sa propre catégorie d'analyse basée sur la classe sociale, c'est-à-dire la prostitution. Bernheimer, pour sa part, est incapable de voir à quel point Clark aborde les problèmes d'identité sexuelle parce qu'il s'est lui-même empêtré dans une conception sexiste, dont il n'a pas pris conscience et qui le rend aveugle à l'amalgame du texte de Clark à ce propos. La cécité des deux critiques atteint son paroxysme lorsque tous deux se montrent totalement incapables de voir les problèmes de race, c'est-à-dire la couleur. Tous deux qualifient le tableau de moderne, sans parvenir à voir en quoi consiste cette modernité.

Précisons d'abord sous quelle forme de discours se présente l'argumentation des deux critiques. Le chapitre de Clark se divise facilement en parties assez bien délimitées : vingt pages où le sujet (le scandale) est présenté (78-98); deux pages de remarques méthodologiques qui annoncent surtout une lecture de textes critiques qui n'a pas encore été faite (98-100); ensuite douze pages sur l'histoire de la prostitution en général (100-111); six pages sur la prostitution dans l'art (111-116) et deux pages consacrées à la prostitution dans *l'Olympia* (116-117); quatorze pages sur le nu en art (118-132) et, enfin, six pages seulement – de loin les plus intéressantes de tout le chapitre – consacrées à une analyse du tableau (133-139). Les sept dernières pages portent sur un autre critique que Clark loue d'avoir été le seul à vraiment critiquer la toile en question (144).

La plus grande partie du texte de Clark illustre une certaine manière positiviste-inductive de traiter un sujet, manière qui consiste à amasser une quantité énorme de données. Cette façon de faire ne va pas sans difficulté et soulève des problèmes d'épistémologie et de politique des sexes. Les soixante-sept pages de Clark commencent par un bon vingt pages de présentation du scandale qui consistent en citations d'insultes de la plus offensante misogynie. Évidemment Clark n'approuve pas ces propos, mais il les cite néanmoins intégralement et beaucoup plus, a-t-on l'impression, qu'il ne faut pour soutenir son hypothèse. Cette surabondance recoupe une problématique dont j'ai déjà traité ailleurs (Bal, 1991c) : la politique des citations. Une telle tactique de la citation présente trois dangers que je place en ordre croissant d'importance : premièrement, le texte critique disparaît presque sous le poids des citations; deuxièmement, le texte critique est contaminé par une espèce de délectation pour le discours inacceptable des autres; troisièmement, la critique devient alors, pour son auteur, un prétexte qui lui permet à la fois d'adosser et de désavouer des positions inacceptables. Ce genre de rhétorique transmet celles-ci sans rien faire pour prévenir des lectures qui s'en délecteraient. Il en découle

une espèce de catharsis négative : il n'est pas vrai qu'en «perlaborant» un désir condamnable, on s'en purifie; au contraire, l'acte de se purifier – de critiquer dans ce cas – étale en fait la boue encore davantage. Bien que je préfère accorder le bénéfice du doute à un aussi bon critique que Clark et lui accorder droit de cité pour le plus léger des motifs de la citation, il n'est pas difficile de comprendre comment son texte pourrait facilement glisser du premier au deuxième danger et finalement tomber dans le troisième.

Selon Clark, la prostitution se rattache aux questions de classe. De plus, il établit une distinction entre la prostituée et la courtisane. Cette distinction correspond, en art, à celle qui existe entre la vulgaire nudité et ce genre raffiné qu'est le nu; d'ailleurs plusieurs des critiques que cite Clark laissent deviner une telle complexité entre ces deux systèmes de classe. Évidemment, tous deux ont beaucoup à voir avec les questions de discrimination basée sur le sexe. De plus, bien qu'il soit évident qu'on ne puisse traiter de prostitution sans parler d'identité sexuelle, il y a des moments où l'on sent, comme le dit Bernheimer, que la deuxième réalité s'efface un peu trop au profit de la première. Mais là n'est pas ma principale objection; je m'élève contre Clark, non pas tant à cause de son préjugé de classe ni de la cécité qui en découle quant aux questions de discrimination sexuelle, mais à cause d'un autre préjugé, plus trompeur et donc plus menaçant, qui fait rage dans l'avant-garde en histoire de l'art : le préjugé contextualiste.

Les problèmes que soulèvent les études contextualistes de textes ou d'images ont été soulignés avec acuité par Jonathan Culler dans la préface d'un de ses recueils d'essais :

[...] le contexte n'est pas fondamentalement différent de ce qu'il contextualise; le contexte n'est pas donné d'avance mais produit; ce qui appartient à un contexte est déterminé par des stratégies d'interprétation; les contextes ont tout aussi besoin d'être élucidés que les événements et la signification d'un contexte est déterminée par les événements. (1988: XIV)

Bryson a d'ailleurs appliqué ces notions à des questions d'histoire de l'art.

Les conséquences du préjugé contextualiste apparaissent tout de suite clairement; le contexte de la prostitution emprisonne l'interprétation que Clark fait de *l'Olympia* comme une enceinte protectrice enclôt un paradigme de recherche. Les vingt pages de citations servent de fondation à tout l'édifice de commentaires. Le bien-fondé du contexte de la prostitution est mentionné à deux reprises, tout banalement et avec une certitude caractéristique qui renvoie, à la manière d'un index, à un manque concomitant d'auto-critique; *jamais* il n'est remis en question : «C'était aussi le portrait d'une prostituée; nous pouvons en être assez certain» (85) ou encore «*Olympia* était une prostituée» (100). La seule

preuve implicite de cette affirmation est la citation qui, d'objet d'analyse, se transforme alors elle-même en preuve. En outre, les deux phrases citées rendent ambigu le renvoi sémiotique à la prostituée : s'agit-il d'une femme représentée en prostituée ou bien du portrait d'un modèle qui était une prostituée. Le premier cas est souvent implicitement pris pour acquis et le deuxième n'est pas dénié; d'ailleurs l'imparfait de la citation de la page 100 peut même passer pour un acte manqué : qu'il le veuille ou non, Clark parle d'une femme réelle, historique, même si son statut de prostituée n'existe que dans l'imaginaire¹³.

Les deux problèmes soulevés par le texte de Clark découlent surtout de prises de position épistémologiques. D'une part, son positivisme donne lieu à une surabondance de citations avec leurs conséquences sexistes; d'autre part, son contextualisme le conduit erronément à prendre pour acquis que le personnage Olympia ou son modèle sont vraiment des prostituées. Et, puisque le reste de ce qu'il écrit découle de cette conviction, toute son argumentation patauge même si, à cause de son habileté de lecteur, de nombreuses remarques très brillantes sur le tableau, regroupées entre les pages 133 et 139, conservent toute leur valeur.

Alors que le texte de Clark est grevé par les problèmes du positivisme et du contextualisme, l'interprétation psychanalytique de Bernheimer est, elle, entachée d'une «angoisse de l'influence» à caractère œdipien. Bien qu'il se rattache à une tradition différente de celle de Clark, beaucoup moins positiviste et plus analytique, Bernheimer écrit un texte qui est contaminé de deux façons par celui de Clark. Premièrement, il cite lui aussi, et de façon tout à fait inutile, les propos dérogatoires des critiques. L'exemple le plus pathétique se produit lorsque, comme un vilain garment, Bernheimer, sans en indiquer la source, copie les vilains propos de Clark, une série de gros mots pour désigner les prostituées¹⁴. Une telle contamination lui fait endosser sans hésitation la compromettante stratégie de la citation de Clark, son présupposé quant au bas statut social de la femme ainsi que d'autres éléments comme la prémisse, encore plus problématique, selon laquelle la femme noire serait une servante, ce dont je traiterai plus loin. Deuxièmement, le rapport œdipien que Bernheimer entretient avec le texte de Clark entraîne une autre contamination de son texte. Bien qu'il s'appuie largement sur ce texte, Bernheimer le déforme assez grossièrement, faisant ainsi de Clark l'antagoniste dont il a besoin pour préciser sa propre position; mais, en se maintenant dans le cadre du paradigme d'une opposition qu'il a commencé par simplifier — la classe par opposition à l'identité sexuelle — il est incapable de sortir du paradigme de Clark.

Cette stratégie critique, souvent utilisée, est œdipienne par sa structure car, si l'œdipe consiste à vouloir tuer le père afin de prendre sa place, la do-

mination de la fonction de père est, elle, maintenue. En présentant incorrectement la pensée de Clark (260-261), Bernheimer nous fait mal lire le texte de Clark. Ses très larges emprunts au texte de Clark se justifient par un désir de s'opposer à son prédécesseur qu'il combat avec les termes mêmes de ce dernier, mais non sans les avoir traités de façon réductrice. L'exemple le plus flagrant de ce rapport œdipien, au point presque d'en être comique, se produit lorsque Bernheimer contredit Clark au sujet de la possibilité qu'Olympia ait, après tout, un statut social aussi élevé que celui de courtisane; en effet, on ne saurait autrement expliquer qu'elle soit assez riche pour avoir une servante noire¹⁵.

7. LA RÉPLIQUE D'OLYMPIA ET CELLE DE MANET

Afin d'échapper au type de discours œdipien que je viens de dénoncer chez Bernheimer, il faut aborder de plein fouet les textes critiques mais, au lieu de les confronter en reprenant leurs propres terminologies, on se doit de les considérer comme faisant partie du problème à expliquer, partie du «cas». Ni Clark ni Bernheimer ne semblent prêts à remettre en question le présupposé courant voulant qu'Olympia soit vénale — qu'elle soit courtisane ou prostituée, elle est à vendre — et que la noire soit une servante — donc également à vendre. Pour ces deux critiques, s'il y a une relation entre ces deux femmes, cette relation devient un symbole de la sexualité et tous deux prennent pour acquis que l'observateur est un homme¹⁶. Lire le tableau en dépit de l'opinion des deux critiques, c'est-à-dire se servir de l'œuvre pour leur répondre, exige qu'on ait envers eux une attitude qui les prenne au sérieux tout en étant critique, une position qui remette en question leurs présupposés tout en rendant compte de leurs raisons. Comme les citations des contemporains le montrent clairement, c'est le manque de réalisme du tableau qui a suscité le plus de remous. Aussi la première véritable voie d'accès à ce tableau consisterait à trouver une alternative au réalisme plutôt que de s'inscrire dans la négativité et le vide de ce manque de réalisme. Cette alternative, c'est évidemment l'auto-réflexion qu'il y a dans le tableau lui-même.

Un deuxième problème, rattaché au premier, réside dans la sensation d'ambiguïté, d'incohérence, de morcellement que le tableau suscite. Ce phénomène se perçoit par opposition à une espèce d'attente implicite de clarté dénotative et de complétude; la suggestion de Bernheimer, selon laquelle le concept d'«inquiétante étrangeté» serait un moyen de faciliter la lecture de ce tableau, est fort à propos dans ce cas. À la lumière de ces problèmes, on est porté à se demander comment ce tableau peut être décrit en une formulation qui, d'une part, atténue le fait que le tableau est centré sur une seule femme blanche et, d'autre part, adoucit le vocabulaire anatomique par lequel «elle» est représentée.

Dans cet esprit, commençons donc par traiter du réalisme et de son alternative. Le nu, remarque Clark, se désintègre comme genre dans les années 1860. Cette situation résulte de la tension qui existe entre les deux sortes de beauté qu'il implique et la remise en question que le genre impose par conséquent au réalisme :

Si le nu est chaste, et il l'est parfois, il est rigide et sa dignité même le prive de vie; s'il aborde de front la sexualité, il le fait en frisant la violence ou le burlesque. (128)

Et Clark de poursuivre en citant la description d'un autre tableau qui illustre clairement ce qui est en jeu ici. J'hésite d'ordinaire à reproduire de tels propos; mais ce cas particulier mérite une analyse, car il illustre de façon exemplaire la complicité qu'il y a entre réalisme et la peur de l'altérité typique du patriarcat :

La posture est bizarre, je vous l'accorde; la tête est certainement horrible; et nous serons d'accord, si vous le souhaitez, pour affirmer que le corps est loin d'être séduisant. Mais quelle admirable façon de dessiner!

L'auteur de ces lignes, écrites en 1869, continue en vantant les tons changeants de la chair, le modelé, la beauté de l'exécution du ventre et du creux des seins. «Comme la chair nue s'enfonce de façon palpable dans ces beaux coussins rouges». Et, revenant au personnage de la femme, qu'il avait d'abord traité assez cavalièrement, il finit par afficher les couleurs d'un réalisme qui réifie l'essence même de l'autre : «C'est vraiment la femme de l'Orient dans toute sa douceur et toute son animalité» (Edouard Hache, cité par Clark, 129).

Ce projet réaliste est contrecarré si le réalisme s'individualise. Or l'individualisation est, selon Clark et Bernheimer, le défaut de *Olympia*. Comme le dit avec justesse Bernheimer (en oubliant que Clark essayait de dire la même chose (133)) : «Mais l'individualisation ne se prête pas bien à la lisibilité» (259). En d'autres mots, le réalisme n'a pas pour but d'aborder la réalité d'une certaine façon, mais bien plutôt de promouvoir des manières de lire en faisant d'elles les seules possibles; d'ailleurs la dernière phrase de la critique de Hache illustre fort bien ce que ce type de lectures fait subir à la réalité.

La question du réalisme s'aiguille complètement vers l'«inquiétante étrangeté» lorsque le regard de la femme semble susciter de l'anxiété chez l'observateur; car, selon Clark, ce regard «n'est pas avec évidence féminin», quoique «l'identité sexuelle d'Olympia ne fasse certainement pas de doute; c'est la façon dont elle dispose de cette identité sexuelle qui fait problème» (132). Et Bernheimer, en un de ses gestes maintenant familiers (le jeu de mots est volontaire), commence par contredire ce doute pour finir par le faire sien en écrivant :

Mais je pense que l'identité sexuelle d'Olympia n'est pas certaine et cela dans un sens assez majeur. Sa représentation, telle que je la lis, suscite délibé-

rément chez l'observateur masculin des doutes. Sa sexualité lui appartient-elle vraiment? (259). (La première expression soulignée est dans l'original; c'est moi qui souligne dans le deuxième cas.)

Certes, savoir si cette femme possède bien sa sexualité est une question pertinente puisque cette femme nue est un objet sexuel donné en spectacle; bien sûr, ce nu soulève des problèmes d'esthétique, mais c'est aussi un corps dénudé. Aussi n'est-ce pas à l'observateur masculin de se demander à qui appartient la sexualité de cette femme — ce qui, de toute façon, est une expression ambiguë. Car, malheureusement pour cet observateur, la réponse ne fait aucun doute. Étant donné que cette sexualité appartient évidemment à la femme sous le mode de la synecdoque — c'est une partie d'elle —, le simple fait qu'elle soit exhibée attire l'attention sur une pénible prise de conscience de ce qu'est l'appropriation visuelle. Et cette prise de conscience rend l'image difficile à supporter.

Ceci nous entraîne de la question du réalisme à celle de l'ambiguïté. Le regard de la femme fournit un exemple éloquent de cette ambiguïté. Ce regard est intimidant; il a suscité la colère des critiques sans doute parce qu'il n'est pas assez soumis, aguichant, approbateur ou complice de l'intrusion visuelle. Il devient illisible parce qu'il se fait insolemment choquant tout en renvoyant qu'à lui-même. En effet, de loin la femme semble lancer à l'observateur un regard de défi et de refus alors que, vue de près, elle ne regarde nulle part sinon vers un rêve intérieur, vers un plaisir anticipé et inconnu que nul observateur du tableau ne partagera. Le doute que les critiques ont fait planer quant à l'identité sexuelle d'Olympia est, en fait, une projection du doute que ces observateurs ont de pouvoir posséder sa sexualité. Si, comme je pense que nous devons le faire, nous comprenons ce regard comme un signe — quelque chose qui signifie une chose pour quelqu'un en vertu d'une certaine raison (Peirce) — et non comme une chose, alors le regard de cette femme met de l'avant l'impossibilité de réconcilier les deux interprétations qu'il suscite. Voilà ce qui rend ce regard difficile à soutenir et cette sexualité difficile à posséder. Il sépare deux univers et cette séparation est fonction de l'identité sexuelle. Ce qui appartient à cette femme, et cette possession peut difficilement être contestée, est un corps indéniablement féminin, y compris son potentiel sexuel. Il n'appartient pas à l'observateur qui peut le regarder de loin et être méprisé ou tenter de s'en approcher et être chassé. Ce n'est pas l'identité sexuelle de cette femme, selon la pensée de Clark et de Bernheimer (Est-ce un homme ou une femme?) qui est remise en question, mais bien son identité sexuelle en fonction de ses choix sexuels (Quel genre de sexualité peut intéresser cette femme?).

Pour une femme ou pour un peintre plein d'ambition et désireux d'explorer les modalités du regard, il y a plusieurs façons de protester contre une tradition qui représente et exhibe des corps nus de femme et qui permet

d'en parler dans les termes si bien illustrés par le texte de Clark. La *Danaé* fournissait une option : une théâtrale mise en acte du refus d'être regardée, qui recourt même aux accessoires scéniques pour souligner l'aptitude de la femme d'agir en sujet. À l'époque de *Olympia*, alors que la mythologie a rejoint la réalité et que les relations sociales impliquant les femmes ont pris une forme si complexe, un personnage féminin voulant reprendre les gestes de Danaé dans de nouvelles conditions se devra, lui aussi, d'être beaucoup plus complexe. Cette Danaé du XIX^e siècle ne saurait rejeter le regard fixiste, car les seules façons de représenter les choses dont elle dispose sont celles que la tradition lui a transmises. Et le nu, en aussi mauvaise posture fût-il justement à cette époque en tant que genre, a réussi à triompher de la tentative de Danaé de le rendre caduc.

Les chairs du corps replet de Danaé n'ont pas atteint leur effet; leur défi ne fut pas apprécié par Kenneth Clark parce que le mode d'accès visuel le rendait difficile à voir. Aussi Manet a-t-il évité ce genre de chairs. Dans son tableau, il se sert plutôt de traits tranchants qui séparent anatomiquement le corps en ses parties comme pour montrer que la fonction des traits est vraiment de diviser. Les surfaces ne recoupent pas l'espace déterminé par ces traits et ne s'y superposent pas avec précision. En outre, il n'y a pas de traits là où on s'attendrait à ce qu'il y en ait (pour marquer l'estomac, le ventre, les cuisses) et il y en a trop là où on ne les attendrait pas (les traits tous très tranchants de l'épaule et du mamelon, les traits sur le ventre qui laissent croire à la présence de poils). Finalement les surfaces sont aplaties, ce qui est refuser l'épaisseur de la matière qu'exige le réalisme. Ce tableau utilise les ressources de son matériau – traits, surfaces, couleurs – pour frustrer l'observateur masculin trop désireux de voir la beauté des chairs féminines. Voilà ce qui soulève sa colère.

Isoler la prise de conscience des problèmes de classe ou d'identité sexuelle de celle des problèmes de race n'assure pas que le commentateur saura évaluer de façon vraiment critique les questions de classe ou d'identité sexuelle. Ce que ni l'un ni l'autre critique n'est capable de voir, c'est la sémiotisation de cet autre élément du matériau pictural qu'est la couleur. Clark se livre certes à une superbe analyse de l'une des ambiguïtés maîtresses du tableau : les cheveux d'*Olympia*. Il soutient que ces cheveux sont difficiles à voir. D'un brun châtain, ils ne se détachent pas nettement du brun de l'arrière-plan constitué par le revers d'un écran de bois naturel. Les cheveux se fondent – presque – dans le bois. Clark décrit clairement et de façon convaincante ce que cette ambiguïté suscite chez l'observateur. Si l'observateur ne voit pas les cheveux, il trouvera la tête trop anguleuse – trop «linéaire» – et, quand les efforts visuels qu'il fera pour saisir les nuances de la représentation rendront finalement les cheveux visibles, il en sera récompensé en percevant la douceur de la tête, qui est d'une féminité sans menace de rudesse ni d'androgynie.

Clark ne s'interroge pas pour savoir si le fait que la chevelure soit ou non visible correspondrait à un changement du statut de la femme, une ascension sociale de la prostituée à la courtisane pour utiliser sa façon de s'exprimer. Alors la rudesse, qui était la principale marque de classe sur le corps de la femme, cède le pas à une sensation plus généralisée d'agréable féminité – plus plaisante au regard masculin. Ce simple détail contient en germe tout un projet : récompenser une façon de regarder qui aborde le travail même de la représentation et qui permet de ce fait au personnage représenté de devenir différent de ce qu'il apparaît d'abord.

Comment Clark a-t-il pu ne pas étudier davantage cette impressionnante efficacité de la couleur ni s'intéresser à l'autre femme du tableau? Cette autre femme, réduite au rôle de simple accessoire scénique (146), devient alors beaucoup plus importante, plus centrale et plus significative, tout comme la servante de la *Danaé* qui se transformait en artiste après que l'éclairage eut mis en lumière sa position. Ce que la lumière était à la *Danaé*, la couleur l'est à *Olympia*. En effet, comme celle de la servante de l'autre tableau, la figure de la femme noire est (in)visible, à la fois montrée et cachée. Le brun châtain se marie au vert d'un brun foncé. Si l'on observe bien, on se rend compte que la couleur divise l'arrière-plan du tableau en deux zones, toutes deux foncées, toutes deux difficiles à voir et rendant toutes deux certains éléments capitaux de la représentation difficiles à percevoir. Voir la couleur, ne serait-ce peut-être pas là la clef de la modernité de cette toile?

Une fois qu'on la perçoit, la figure de la femme noire devient vraiment attirante. Car, comme si elle offrait une alternative au voyeur frustré, elle regarde réellement la femme blanche. Si l'on accepte l'indice que fournit ce focalisateur interne, le regard devient alors amical, peut-être érotique, mais pas d'une façon impérialiste. En outre, la femme noire porte inscrits en elle les signes d'une ambiguïté qui permet une lecture totalement neuve du tableau. Elle apporterait des fleurs qu'aurait laissées un client, écrivaient nos critiques. Pourtant, sa posture suggère une position assise. Ce n'est peut-être pas une servante mais une visiteuse. Les fleurs, écho de celles du couvre-pied et de l'unique, mais combien exotique, fleur de la chevelure d'*Olympia*, appartient peut-être à cette dernière et elle peut les offrir à qui elle veut. La main de son amie noire, clairement dessinée par contraste à celles d'*Olympia* qui sont grossièrement représentées, montre et couvre ce qui a été lu comme une métaphore des organes sexuels féminins. Cette main est placée au haut de cet immense vagin, là où le plaisir féminin prend naissance. Le regard plein d'amitié rend possible une lecture érotique et lesbienne mais ne l'impose pas. De plus, si la noire rend visite à la blanche, le regard que la blanche jette à l'observateur n'en est peut-être pas un de défi ou de rêverie, mais serait plus ponctuel que duratif : une réaction à une interruption indiscreète d'un rendez-vous avec une visiteuse amie. Ce regard matérialiserait alors également une façon

alternative de regarder : il serait hésitant, mobile, historiquement situé, inscrit dans le temps.

8. DIVERSES FAÇONS DE REGARDER

Pour faire comprendre ma pensée au sujet de la différenciation des façons de regarder, je n'ai pas besoin d'imposer à un tableau, auquel on a déjà imposé tant de choses, une lecture lesbienne bien que j'aimerais souligner comment une telle lecture a pu devenir possible. Se pencher sur la couleur rend certaines choses visibles, et c'est ce qui importe; dans le cas qui nous intéresse, une altérité raciale apparaît et elle ne doit pas être ignorée automatiquement comme c'est le cas dans l'univers colonialiste de la domesticité; on doit plutôt en apprécier l'attrait. La façon de regarder que j'essaie de décrire est une épistémologie, une façon différente de parvenir à connaître. L'épistémologie que j'expérimente ici est basée sur les liens de relation, pour être précise, sur le modèle de l'amitié (Code, 1991). L'amitié exige qu'on apprenne à connaître l'autre d'une façon dialogique. Dans le domaine visuel, cette façon toute en nuances de regarder devient l'expression d'un «regard soucieux» de la (question de la) couleur et de la race que préconise le féminisme d'aujourd'hui. Il souligne l'importance d'oublier ce que nous croyons voir pour plutôt jeter un deuxième coup d'œil sur les choses, un coup d'œil qui est conscient de son ancrage historique et des relations de réciprocité.

Le tableau que nous avons devant les yeux représente deux femmes. Elles s'inscrivent toutes les deux dans une tradition qui les exploite et les dégrade. Aussi raffiné que soit le cadre théorique que les fins connaisseurs d'aujourd'hui surimposent à ce tableau, ces deux femmes restent captives de leur situation d'exploitation. Le défaut des deux lectures que j'ai critiquées réside dans le fait que l'une et l'autre se fondent, chacune à sa façon, sur un contexte qui n'a pas été remis en question; pour Clark, il s'agit du savoir historique et, pour Bernheimer, de la psychanalyse. Tous deux ont la même relation insuffisamment critique envers des textes antérieurs qu'ils utilisent comme contexte en oubliant de tenir compte de la mise en garde de Culler que j'ai déjà citée. Dans leurs analyses, le «contexte» se transforme en projection d'une obsession qui a si peu à voir avec ce qui est visuellement présent, que l'acte de regarder devient à l'occasion chez eux un non-regard. Le fait que ces deux critiques fassent des remarques pertinentes et pénétrantes au sujet des tableaux ne rend pas les choses plus faciles; en effet, ces remarques sont prises dans des contextes qui fonctionnent comme des mécanismes de défense. Les deux critiques utilisent le contexte de façon à ne pas vraiment voir les œuvres d'art afin de mieux y planter l'image de ce qu'ils connaissent déjà : le domaine familier de l'appropriation patriarcale. Ce n'est pas ainsi que l'on regarde bien en histoire de l'art. Je prétends qu'on peut mieux rendre justice à l'histoire. *L'Olympia* de Manet répond à la *Vénus* de Giorgione à

travers la *Danaé* de Rembrandt, chaque toile ajoutant une dimension à la problématique du regard porté sur l'identité sexuelle ou envisagé en fonction de cette identité. Voilà, et je ne saurais trop insister, ce qu'est un regard historiquement pertinent.

Cependant il existe autour de nous bien d'autres façons de regarder; mais nous ne les voyons pas parce que certains regards fixistes seuls font autorité. Que voudrions-nous dire au sujet du coup d'œil que la noire jette à la blanche dans *L'Olympia*? Est-ce le regard du désir, de la solidarité, de l'amitié; ou celui de la curiosité, de la jalousie, du mépris? Manet ne l'a pas spécifié et, en accord avec le principe d'ambiguïté, il a créé un pluralisme du regard qui, j'aime le croire, est, pour le meilleur et pour le pire, typique de la modernité en dépit des efforts que l'on fait pour le rendre totalisant. Manet était conscient de l'existence de systèmes de signes qui rendaient sa culture instable et, comme Rembrandt, il fit montre d'un intérêt à l'égard des diverses façons de regarder. Quand ces deux femmes deviennent visibles à l'homme ou à la femme qui ont accepté de les observer en tenant compte de la couleur, l'identification de la nature de leurs relations peut fort bien leur être abandonnée; elles sauront bien les débrouiller elles-mêmes. La prostitution et le service domestique restent alors présents à titre d'allusion à ce que ces femmes doivent contrer afin d'exister.

Certes, nous ne pouvons pas réinventer le regard; il était déjà là bien avant nous. Toutefois, comme l'illustrent ces deux cas, le regard peut se faire pluraliste de sorte à détruire l'hégémonie du regard fixiste patriarcal et impérialiste. Et ne pas séparer, à l'intérieur du féminisme, les brûlantes questions de race, de classe et d'identité sexuelle est une manière de parvenir à cette fin.

-
1. Voir entre autres l'étude de G. Saunders sur le nu (p. 14). Dans une lumineuse étude de l'œuvre de Francis Bacon en tant que critique de la culture, Van Alphen traite de ce qui se passe quand les hommes décident de ne plus prendre pour acquis la répartition sexuelle et esthétique des tâches (1992).
 2. Voir mon livre récent : *Reading "Rembrandt"*, 1991.
 3. Comme plusieurs histoires antiques ayant pour thème le regard comme composante de la sexualité, ce conte a beaucoup été utilisé en art à travers les âges. Pour un aperçu de cette histoire et de sa tradition iconographique, on consultera Erwin Panofsky (1933). Panofsky prend un peu trop pour acquise la stabilité du thème. On consultera Millner Kahr (1978) sur l'évolution de la signification de ce thème, qui passe de la chasteté à la vénalité sexuelle.
 4. J'ai traité d'un autre cas de bras levé «sans raison» dans *Reading "Rembrandt"*, p. 146-7.
 5. Chimène, l'héroïne de la pièce, aime Rodrigue, le héros,

qui a tué le père de cette dernière pour venger l'humiliation subie par son propre père. Le scandale réside dans le fait que Chimène accepte d'aimer Rodrigue plutôt que d'inciter un autre amoureux à la vengeance. Le scandale était formulé au nom de la vraisemblance. La liberté de choix en matière sexuelle pour Chimène était simplement impensable. Évidemment, le problème, c'était la question d'honneur, cet idéologème du patriarcat qui permet à l'œdipe de se maintenir en place.

6. C.S. Peirce, "Logic as Semiotic", dans R.E. Innis, *Anthology*, p. 9-10.
7. C'est la grave erreur que commet Louis Marin dans son influent article intitulé "Towards a Theory of Reading in the Visual Arts : Poussin's *The Arcadian Shepherds*", reproduit très récemment dans *Calligram*, sous la dir. de Norman Bryson. On consultera aussi "The Iconic Text and the Theory of Enunciation : Luca Signorelli at Loreto (Circa 1479-1484)". Pour Marin, le texte iconique est le texte visuel. Aussi le statut de signe de l'icône en devient-il confus alors que l'importance des deux autres signes dans les arts visuels, l'index et le symbole, est sous-estimée. En outre la distinction ontologique entre le texte verbal comme symbole et le texte visuel comme simplement naturel refait inévitablement surface.
8. Svetlana Alpers utilise cet exemple dans *Rembrandt's Enterprise*. Pour une étude des autoportraits de Rembrandt, on consultera *Rembrandt's Self-Portraits*, 1990, de H. Perry Chapman. Dans *Reading "Rembrandt"*, je commente les autoportraits dans une perspective sémiotique à tendance psychanalytique.
9. Steinberg a publié l'article intitulé "Velasquez' *Las Meninas*" longtemps après l'avoir écrit; il le fit après avoir lu, et, on le suppose, s'en être amusé, les réactions quelque peu violentes que susciterent la critique de ce tableau que fait Foucault dans le chapitre liminaire de son ouvrage *Les Mots et les choses*. John Searle et, plus fortement encore, Snyder et Cohen illustrent comment il est difficile d'accepter de voir «la vérité en peinture» être menacée. On consultera mon analyse de ce débat dans *Reading "Rembrandt"*.
10. On consultera la pénétrante analyse que Linda Nochlin fait de l'orientalisme et de sa réception dans *The Politics of Vision* (1989), le cas de la déclaration dichotomiste de Rosenthal est commenté à la page 34.
11. On consultera «L'effet de réel» de Barthes.
12. C'est l'idée sous-jacente au récent travail de Michael Holly sur l'historiographie de l'art. On consultera "Cultural History", "Past Looking" et "Vision and Revision".
13. Clark ne réfléchit jamais à cette ambiguïté même lorsqu'il identifie le modèle, Victorine Meurent, et il ne se permet pas de préciser la nature des relations de cette dernière avec Manet : une collègue, une artiste.
14. C. Bernheimer, p. 261; K. Clark, p. 109.
15. Bernheimer le prétend à la page 262 et encore à la page 272; en outre, il juge que la présence de la noire, comme indice de l'ascension sociale d'Olympia, a des conséquences nuisibles pour l'argumentation de Clark. Le statut social de la noire en devient alors plus fermement établi.
16. Bernheimer conclut en se demandant ce qui arriverait si l'observateur était une femme et je lui reconnais le mérite de cette suggestion. Toutefois sa réponse — la féminité

comme une mascarade — ne laisse pas vraiment place à une sérieuse évaluation de l'interaction qui existe entre les deux femmes.

Références bibliographiques

- ALPERS, S. [1988] : *Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market*, Chicago, University of Chicago Press.
- ALPHEN, E. Van [1992] : *Francis Bacon and the Loss of Self*, Londres, Reaktion Books.
- BAL, M. [1992] : *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*, trad. C. van Boheeman, Toronto, University of Toronto Press;
- [1991a] : *Reading "Rembrandt" : Beyond the Word-Image Opposition*, New York, Cambridge University Press;
- [1991b] : *On Story-Telling : Essays in Narratology*, D. Jobling (dir.), Sonoma, Polebridge Press;
- [1991c] : "The Politics of Citation", *Diacritics*, printemps.
- BARTHES, R. [1968] : «L'effet de réel», *Communications*, 84-89.
- BERNHEIMER, C. [1989] : "Manet's *Olympia* : the figuration of Scandal", *Poetics Today*, 10, 2, 255-78.
- BRUIJN, J., B. HAAK, S.H. LEVIE et alii [1982-1989] : *A Corpus of Rembrandt Paintings*. Stichting Rembrandt Research Project, La Haye, Boston, Londres, Martinus Nijhoff Publishers (vol. I : 1982; vol. II : 1986, vol. III : 1989; vol. à venir).
- BRYSON, N. [1983] : *Vision and Painting. The logic of the Gaze*, Londres, McMillan;
- [1988] : "The Gaze in the Expanded Field", dans H. Foster (dir.), 87-114;
- [1988] : *Calligram : Essays in the New Art History from France*, Cambridge, Cambridge University Press;
- [1992] (sous presse) : "Art in Context", dans *Studies in Historical Change*, R. Cohen (dir.), Charlotte, University of South Carolina Press.
- CHAPMAN, H. P. [1989] : "Expression, Temperament and Imagination in Rembrandt's Earliest Self-Portraits", *Art History*, 12, 2, 158-175;
- [1990] : *Rembrandt's Self-Portraits*, Princeton, Princeton University Press.
- CLARK, K. [1980] : *Feminine Beauty*, New York, Rizzoli.
- CLARK, T.J. [1985] : *The Painting of Modern Life : Paris in the Art of Manet and his Followers*, Londres, Thames and Hudson.
- CODE, L. [1991] : *What Can She Know? Feminist Epistemology and the construction of Knowledge*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.
- CULLER, J. [1989] : *Framing the Sign : Criticism and Its Institutions*, Norman et Londres, University of Oklahoma Press.
- FOSTER, H. (dir.) [1988] : *Vision and Visuality*, Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture Number 2, Seattle, Bay Press.
- FOUCAULT, M. [1966] : «Les suivantes», *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 19-31.
- FREUD, S. [1971] : *Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Gallimard.

- HOLLY, M. A. [1988] : "Cultural History as a Work of Art : Jacob Burckhart and Henry Adams", 209-219;
 [1990] : "Past Looking", *Critical Inquiry*, 16, 2, 371-96;
 [1990] : "Vision and Revision in the History of Art", dans *Theory Between the Disciplines*, M. Kreiswirth et M. Cheetham (dir.), Ann Arbor, University of Michigan Press, 151-68.
- INNIS, R. E. (dir.) [1984] : *Semiotics : An Introductory Anthology* (introd. de R.E. Innis), Bloomington, Indiana University Press.
- JAY, M. [1986] : "In the Empire of the Gaze : Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought", dans D. Couzens Hoy (dir.), *Foucault: A Critical Reader*, Oxford, Basil Blackwell;
 [1989] : "Scopic Regimes of Modernity", dans H. Foster (dir.), 3-28.
- JAKOBSON, R. [1977] : *Questions de poétique*, Paris, Seuil.
- KELLER, E. F. [1986] : *Reflexions on Gender and Sciences*, New Haven, Yale University Press.
- KELLER, E. F. et C. R. GRONTKOWSKI [1983] : "The Mind's Eye", dans *Discovering Reality*, S. Harding et M.B. Hintikka (dir.), Londres, D. Reidel Publishing Company, 207-224.
- MARIN, L. [1983] : "The Iconic Text and the Theory of Enunciation : Luca Signorelli at Loreto (Circa 1479-1484)", *New literary History*, XIV, 3, 253-96;
 [1988] : "Towards a Theory of Reading in the Visual Arts : Poussin's *The Arcadian Shepherds*", dans N. Bryson (dir.), *Calligram*, 63-90.
- MULVEY, L. [1975] : "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, 16, 3, 6-18.
- NOCHLIN, L. [1989] : *The Politics of Vision : Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, Harper and Row.
- RAJCHMAN, J. [1988] : "Foucault's Art of Seeing", *October*, printemps, 89-117.
- SAUNDERS, G. [1989] : *The Nude : A New Perspective*, Philadelphia, Harper and Row.
- SEARLE, J. [1990] : "Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation", *Critical Inquiry*, 6, 477- 88.
- SNYDER, J. et T. COHEN [1980] : "Reflections on *Las Meninas* : Paradox Lost", *Critical Inquiry*, 7, p. 429-47.
- STEINBERG, L. [1981] : "Velasquez' *Las Meninas*", *October*, 19, 13-54.

Elle Signe

BIBLIOGRAPHIE

SYLVIE BÉRARD

Le début des années quatre-vingt a été marqué par l'apparition massive de textes de théorie littéraire résolument féministes. Après avoir été longtemps confinée dans le repérage des figures de la femme, désormais la critique entendait décrire la pratique littéraire féministe. En particulier, les féministes américaines se sont nourries abondamment aux sources des théories de la lecture préoccupées du genre («gender») – depuis l'introduction, par Judith Fetterley, de la notion de «resisting reader»¹ – mais cette tendance s'est également manifestée au Québec avec la parution, dès 1983, de *Féminité, Subversion, Écriture*². Depuis ce temps, la liste des publications croît chaque année de façon exponentielle.

Une décennie plus tard, le thème «Elle Signe» rayonne potentiellement en une multitude d'avenues de recherche. Dans le but de conférer une certaine cohésion à la présente bibliographie³, la compilation s'est concentrée sur les champs développés dans le présent numéro, non sans s'ouvrir, toutefois, sur les préoccupations plus générales de la critique féministe contemporaine. Les rubriques sous lesquelles sont proposés les titres, si elles ne sont pas entièrement étanches, tentent néanmoins de faire cohabiter des textes fondés sur une similitude de préoccupations.

Cette bibliographie ne prétend pas à l'exhaustivité mais à une certaine représentativité. Les lecteurs et lectrices comprendront que cette bibliographie est le fruit de certains choix méthodologiques et de quelques compromis. Comme le but était d'abord de proposer des ouvrages de pointe, on ne retrouvera que ceux parus depuis 1987. En outre, puisqu'il s'agissait de retenir le maximum de titres en français, étant donné l'abondance d'ouvrages parus en anglais (américain), il n'a pas été possible de les retenir tous et n'apparaissent donc, parmi les titres américains, que les monographies reconnues comme essentielles.

CRITIQUE FÉMINISTE

AUSTIN, Gayle [1990] : *Feminist Theories for Dramatic Criticism*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

BAUER, Dale M. [1988] : *Feminist Dialogics. A Theory of Failed Community*, Albany, State University of New York Press.

BELSEY, Catherine et MOORE, Jane (dir.) [1989] : *The Feminist Reader. Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Basingstoke et Londres, Macmillan.

BENHABIB, Seyle et CORNELL, Drucilla [1987] : *Feminism as Critique*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

BERSIANIK, Louky [et alii] [1988] : *La Théorie, un dimanche*, Montréal, Éditions du Remue-ménage;
[1990] : *La Main tranchante du symbole*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.

BETSKO, Kathleen, KOENIG, Rachel et CASE, Sue Ellen

[1988] : *Feminism and Theatre*, New York, Methuen.

BRAIDOTTI, Rosi [1990] : «Théorie des études féministes: quelques expériences contemporaines en Europe», *Les Cahiers du GRIF*, n° 45, automne, 29-50⁴.

BUTLER, Judith [1990] : *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York et Londres, Routledge.

CAUSSE, Michèle [1991] : *L'Interloquée. Les oubliées de l'oubli. Dé/générée*, Laval, Trois.

CENTRE CULTUREL DE LA COMMUNAUTÉ FRANÇAISE WAL-LONIE-BRUXELLES-LE BOTANIQUE [1989] : «Dis-moi qui est la plus belle» [actes du colloque], Bruxelles, Botanique.

COLLIN, Françoise [1989] : «Essentialisme et dissymétrie des sexes», *Les Cahiers du GRIF*, n° 40, printemps, 91-104.

COLLINS, Randall [1989] : «Femmes, stratification sociale et production de la culture», dans *Sociologie et Sociétés*, vol. 21, n° 2, octobre, 27-45.

- COTT, Nancy [1987] : *The Grounding of Modern Feminism*, New Haven, Yale University Press.
- DEL RE, Alisa [1990] : «Pratiques politiques et binômes théoriques dans le féminisme contemporain», dans *Les Cahiers du GRIF*, n° 45, automne, 17-28.
- DESCARRIES, Francine, TELMOSE, Diane, TREMBLAY, Nicole (textes réunis par) [1990] : *Questionnements et pratiques de recherches féministes*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Centre de recherche féministe.
- FELSKI, Rita [1989] : *Beyond Feminist Aesthetics. Feminist Literature and Social Change*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- GODARD, Barbara (dir.) [1987] : *La Gynocritique / Gynocritics*, Montréal et Toronto, Éditions ECW.
- HARTEN, Elke et HARTEN, Hans-Christian [1989] : *Femmes, Culture et Révolution*, Paris, Éditions des femmes.
- HODKINSON, Yvonne [1990] : *Female Parts. The Art and Politics of Female Playwrights*, Montréal, Black Rose books.
- HOOKS, Bell [1990] : *Yearning. Race, Gender, and Cultural Politics*, Toronto, Between The Lines.
- KAUFFMAN, Linda (dir.) [1989] : *Gender and Theory. Dialogues on Feminist Criticism*, New York, Basil Blackwell.
- KRICH Chinoy, Helen et WALSH JENKINS, Linda [1988] : *Women in American Theatre* (édition révisée), New York, Theatre Communication Group.
- LAGRAVE, Rose-Marie [1990] : «Recherches féministes ou recherches sur les femmes?», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 83, juin, 27-39.
- LE GUIN, Ursula [1989] : *Dancing at the Edge of the World. Thoughts on Worlds, Women, Places...*, New York, Grove Press.
- MEESE, Elizabeth et PARKER, Alice (dir.) [1989] : *The Difference Within*, Amsterdam et Philadelphia, John Benjamins.
- MILLER, Nancy K. [1991] : *Getting Personal. Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York et Londres, Routledge⁵.
- MILLS, Sara, PEARCE, Lynne, SPAULL, Sue, MILLARD, Elaine [1989] : *Feminist Readings / Feminists Reading*, Charlottesville, University Press of Virginia.
- MORRIS, Meaghan [1988] : *The Pirate's Fiancée. Feminism, Reading, Postmodernism*, Londres et New York, Verso.
- MURA, Roberta (dir.) [1989] : *Critiques féministes des disciplines. III*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche et d'échange multidisciplinaires féministes.
- NICHOLSON, Linda J. [1990] : *Feminism / Postmodernism*, New York, Routledge.
- POTVIN, Claudine [1991] : «Féminisme et postmodernisme : La main tranchante du symbole», dans *Voix et Images*, vol. XVII, n° 49, 66-74.
- SAINT-MARTIN, Lori [1991] : «Splendeurs et misères de la critique littéraire au féminin», dans *Un savoir à notre image?*, Montréal, Adage, 49-69.
- SAINT-MARTIN, Monique de [1989] : «Structure du capital, différenciation selon les sexes et "vocation" intellectuelle», dans *Sociologie et Sociétés*, vol. 21, n° 2, octobre, 9-25; [1990] : «Les "Femmes écrivains" et le champ littéraire», dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 83, juin, 52-56.
- SCOTT, Joan [1988] : *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press⁶.
- SELLERS, Susan [1991] : *Feminist Criticism. Theory and Practice*, New York, Harvester Wheatsheaf Press.
- SMART, Patricia [1987] : «L'émergence d'une culture au féminin», dans *Voix et Images*; vol. XIII, n° 1, automne, 158-161.
- WALKER, Nancy A. [1990] : *Feminist Alternatives*, Jackson et Londres, University Press of Mississippi.
- WOLFF, Janet et DUCRET, André [1988] : «Textes et institutions : problèmes de la critique féministe», dans *Recherches Sociologiques*, vol. 19, n° 2-3, 175-193.
- ZAVALLONI, Marisa (dir.) [1987] : *L'Émergence d'une culture au féminin*, Montréal, Éditions Saint-Martin.

ÉCRITURE FÉMININE

- ÅHMASSON, Gabriella [1991] : *A Life and its Mirrors. A Feminist Reading of L.M. Montgomery's Fiction*, Uppsala (Suède), Almqvist & Wiksell International.
- AMMONS, Elizabeth [1991] : *Conflicting Stories. American Women Writers at the Turn into the Twentieth Century*, New York et Oxford, Oxford University Press.
- ANGELFORS, Christina Sonja [1989] : *La Double Conscience. La prise de conscience féminine chez Colette, Simone de Beauvoir et Marie Cardinal*, Lund (Suède), Lund Universitet Press.
- BRIDGFORD, Kim-Suzanne [1989] : *Discoverers of the Not-Known: Louise Bogan, Muriel Rukeyser, Sylvia Plath, May Swenson, and Adrienne Rich*. Cf. *Dissertation Abstracts International, A: The Humanities and Social Sciences*, vol. 50, n° 2, août, 558-A.
- DUPRÉ, Louise [1989] : *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France Théoret*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- GILBERT, Sandra M., et GUBAR, Sandra [1988] : *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century (volume I: The War of the Words)*, New Haven

- et Londres, Yale University Press;
[1989] : *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century (volume II: Sexchanges)*, New Haven et Londres, Yale University Press⁷.
- GOULD, Karen [1990] : *Writing in the Feminine. Feminism and Experimental Writing in Quebec*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- HORNO-DELGADO, Assunción, ORTEGA, Eliana, SCOTT, Nina M. et SAPORTA-STERNBACK, Nancy (dir.) [1989] : *Breaking Boundaries. Latina Writings and Critical Readings*, Amherst, University of Massachusetts Press.
- HULL, Gloria T. [1987] : *Color, Sex, and Poetry. Three Women Writers of the Harlem Renaissance*, Bloomington, Indiana University Press.
- KING, Adele [1989] : *French Women Novelists. Defining a Female Style*, Basingstoke, Macmillan.
- LEMARDELEY-CUNCI, Marie-Christine [1988] : *Trois Femmes. Étude simultanée de poésie américaine (1960-1980) : Adrienne Rich, Erica Jong, May Svenson*, Thèse d'État - Études nord-américaines, Université Lyon II.
- PATERSON, Janet M. [1991] : «Le postmoderne au féminin : *La Vie en prose*», dans *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 83-93.
- RODRIGUEZ, F. [1990] : «Voyage interprétatif sur deux textes féminins. Une approche topographique de «Papeles de Pandora», de Rosario Ferre et d'«Indicios pánicos», de Cristina Peri-Rossi» (2 vol.), Thèse de Doctorat Nouveau Régime/Études sur l'Amérique latine, Université de Toulouse 2.
- SMART, Patricia [1988] : *Écrire dans la maison du père. L'émergence du féminin dans la tradition littéraire du Québec*, Montréal, Québec/Amérique.
- SPENDER, Dale [1989] : *The Writing or the Sex, or why you don't have to read women's writing to know it's no good*, New York, Pergamon Press.
- VOLDENG-LATUNER, Eveline [1988] : *La Poésie féminine contemporaine du Canada (1940-1980). Lectures de l'imaginaire*, Thèse d'État - Études nord-américaines, Université Paris III.
- WAELTI-WALTERS, Jennifer [1990] : *Feminist Novelists of the Belle Époque*, Bloomington, Indiana University Press.
- WILLIS, Susan [1987] : *Specifying. Black Women Writing the American Experience*, Madison, University of Wisconsin Press.
- ESTHÉTIQUE ET REPRÉSENTATION
- BOUCHARD, Guy [1987] : «La métaphore heuristique de l'esclavage dans les textes féministes», dans *Philosophiques*, vol. 14, n° 1, 121-144.
- EL FIKEHI, Rachid [1988] : *La Figure de la femme traditionnelle dans le roman. Analyse du roman Ana Ahya (Je vis) de Layla Ba'lakaki*, Thèse de 3^e cycle - Sciences du langage, Université Paris III.
- FRASER, Marie et JOHNSTONE, Lesley (dir.) [1990] : *Instabili. La question du sujet - The Question of Subject / Céline Baril... [et alii]*, Montréal, Artexes.
- GAGNON, Lise [1989] : *Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie*, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études des arts, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- HOFFMANN, Paul [1987] : «Sur le thème de la révolte de la femme dans quelques romans du XVIII^e siècle français», dans *Romanische Forschungen*, vol. 99, n° 1, 19-34.
- HUNTER, Dianne (dir.) [1989] : *Seduction & Theory. Readings of Gender, Representation and Rhetoric*, Urbana, University of Illinois Press.
- LEQUIN, Lucie [1989] : *De la Femme patriarcale à la femme sujette dans les romans québécois d'après-guerre 1945-1951*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du Ph.D., Montréal, Université Concordia.
- MATTHEWS GIECO, Sara F. [1991] : *Ange ou Diablesse. La représentation de la femme au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion.
- MOSER-VERREY, Monique [1989] : «La figure de l'ange dans la prose féminine au Québec», dans *Études de lettres* (Université de Lausanne), n° 3, 33-64.
- NAHOUM-GRAPPE, Véronique [1988] : «Regards croisés sur la différence: l'esthétique du corps», dans *Sociétés*, n° 21, décembre, 21-25.
- SAINT-MARTIN, Lori [1991] : «Écriture et combat féministe : Figure de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec», dans *Québec Studies*, printemps-été, 67-82.
- SCHOR, Naomi [1987] : *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine*, New York et Londres, Methuen⁸.
- SISSA, Giulia [1987] : *Le Corps virginal. La virginité féminine en Grèce ancienne*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- SPILLERS, Hortense (dir.) [1991] : *Comparative American Identities. Race, Sex and Nationality in the Modern Text*, New York, Routledge.
- THEWELEIT, Klaus (dir.) [1989] : *Male Fantasies Vol 1: Women, Floods, Bodies*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- THREADGOLD, Terry et CRANNY-FRANCIS, Anne (dir.) [1990] : *Feminine/ Masculine and Representations*, Sydney, Allen & Unwin.
- VIERNE, Simone [1989] : «Figures mythiques de la

femme», dans *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 56-67.

WOLF, Naomi [1991] : *The Beauty Myth. How Images of Beauty Are Used Against Women*, New York, William Morrow and Co.

ÉNONCIATION

CAMERON, Deborah [1990] : *The Feminist Critique of Language*, Londres et New York, Routledge.

DUNDAS TODD, Alexandra, FISHER, Sue (dir.) [1988] : *Gender and Discourse. The Power of Talk. Advances in Discourse Processes*, Norwood, NJ, Ablex Publishing Corporation.

IRIGARAY, Luce [1987] : «L'ordre sexuel du discours, dans *Langages* (France), n° 85, mars, 81-123.

PROBYN, Elspeth [1991] : «Les négations postmodernes ont-elles un sexe? Le soi féministe comme position d'énonciation dans la théorie culturelle», dans DECERF, Anne (dir.), *Les Théories scientifiques ont-elles un sexe?* [Actes du colloque], Moncton, Les Éditions d'Acadie, 267-280.

STANTON, Domna C. (dir.) [1987] : *The Female Autograph*, Chicago, University of Chicago Press.

GENRE (GENDER)

ASHTON-JONES, Evelyn et OLSON, Gary A. (dir.) [1991] : *The Gender Reader*, Boston et Londres, Allyn & Bacon.

BIZOT, Claude-Vincent [1987] : «Masculin-féminin : 100 ans de grammaires», dans *Communication & Langages*, vol. 71, n°1, 51-62.

BRAIDOTTI, Rosi [1988] : «L'Usure des langues», dans *Les Cahiers du GRIF*, n° 39, automne, 73-82.

BRAND, Dionne [1990] : *No Language is Neutral*, Toronto, Coach House Press.

DE LOTBINIÈRE-HARWOOD, Susanne [1989] : «Deux mots pour chaque chose» dans «La traduction au féminin / Translating Women», *Tessera*, vol. 6, printemps;
[1991] : *Re-Belle et Infidèle. La Traduction comme pratique de réécriture au féminin / The Body Bilingual. Translation as a Rewriting in the Feminine*, Montréal, Women's Press / Éditions du Remue-ménage, 174 pages.

DUGAS, André et GAGNON, Aline [1990] : *Féminineries en tout genre. Étude comparative sur la relation sexe/genre dans les noms composés d'appellations d'emploi, de statuts et de titres en français québécois et en français hexagonal*, [s.l.] [s.d.].

FISHBURNE COLLIER, Jane et JUNKO YANAGISAKI, Sylvia (dir.) [1987] : *Gender and Kinship. Essays Toward an*

Unified Analysis, Stanford, Stanford University Press.

GRADDOL, David et SWANN, Joan [1989] : *Gender Voices*, Oxford, Basil Blackwell Ltd.

HOUEBINE, Anne-Marie [1987] : «Le français au féminin», dans *La linguistique. Revue de la Société internationale de linguistique fonctionnelle / Journal of the International Society for Functional Linguistics* (Suisse), vol. 23, n° 7, 13-34.

IRIGARAY, Luce [1987] : *Sexes et Parentés*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique»;
[1990] : *Sexes et genres à travers les langues : Éléments de communication sexuée : français, anglais, italien*, Paris, Grasset.

KALLIOIENEN, Vilho, HAVU, Eva, HAKULINEN, Luciane [1987] : «La neutralisation du genre et l'accord grammatical en français», dans *Neuphilologische Mitteilungen. Bulletin de la Société néophilologique / Bulletin of the Modern Language Society* (Finlande), vol. 88, n° 4, 378-413.

LABROSSE, Céline [1990] : «*Soit dites en passant*»: *chronique sur le sexisme dans la langue*, Québec, Université Laval, Groupe de recherche et d'échange multidisciplinaires féministes.

MIZZEAU, Marina [1987] : «Silence à deux voix / Silence in Two Voices», dans *Langages*, vol. 21, n° 85, mars, 41-53.

NIEDERIER, Barbara [1990] : «L'image de la femme à travers les caractères chinois», dans *Langage et société*, n° 53, septembre, 5-26.

PHILIPS, Susan, STEELE, Susan et TANZ, Christine (dir.) [1987] : *Language, Gender, and Sex in Comparative Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press.

PILLON, Agnesa et LAFONTAINE, Carine [1988] : «Les Attributs linguistiques de la féminité et de la masculinité : enquête sur les représentations des adolescents», dans *Social Science Information / Information sur les Sciences Sociales*, vol. 27, n° 3, septembre, 421-438.

SCHEIR, Libby, SHEARD, Sarah et WACHTEL, Eleanor (dir.) [1990] : *Language in Her Eye. Views on Writing and Gender by Canadian Women Writing in English*, Toronto, Coach House Press.

SHAVER, Phillip et HENDRICK, Clyde (dir.) [1987] : *Sex and Gender*, Beverly Hills, Sage Publications.

SURRIDGE, Marie-E. [1989] : «Le Facteur sémantique dans l'attribution du genre aux inanimés en français», dans *Canadian Journal of Linguistics / Revue canadienne de linguistique*, vol. 34, n° 1, mars, 19-44.

TRABELSI, Chedia [1991] : «De quelques aspects du langage des femmes de Tunis», dans *International Journal of the Sociology of Language*, n° 87, 87-98.

- TRUDEAU, Danielle [1988] : «Changement social et changement linguistique: La question du féminin», dans *The French Review. Journal of the American Association of Teachers of French* (Californie), vol. 62, n° 1, octobre, 77-87.
- TYVAERT, Jean-Emmanuel [1989] : «Révision du statut du pronom et reconsidération conjointe des grammaires/Pronoun Status Revision and Joint Reconsideration of Grammars», dans *Verbum*, vol. 12, n° 4, 379-390.
- ZWANENBURG, Wiecher [1988] : «Flexion et dérivation: Le féminin en français», dans LANDHEER, Ronald (dir.), *Aspects de linguistique française. Hommage à Q.I.M. Mok*, Amsterdam, Rodopi, 191-203.
- NARRATOLOGIE
- BAL, Mieke [1987] : «Tuer sur parole : pour une narratologie dynamique», dans *Protée*, vol. 15, n° 3, automne⁹.
- BUTLER-EVANS, Elliott [1989] : *Race, Gender, and Desire. Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, Alice Walker*, Philadelphie, Temple University Press.
- DUPUIS, Danielle [1989] : «Toilette féminine et structure romanesque», dans *L'Année balzacienne* (France), n° 10, 289-299.
- PENSÉE ET SAVOIR
- BOUCHARD, Guy [1989] : «Cinquante-six conceptions de l'androgynie», dans *Dialogue*, vol. 28, n° 4, 609-636.
- BRAIDOTTI, Rosi [1991] : *Patterns of Dissonance. A Study of Women in Contemporary Philosophy* (traduit par Elizabeth Gulde), New York et Londres, Routledge.
- CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (France), CENTRE RÉGIONAL DE PUBLICATIONS DE TOULOUSE [1989]: *Femmes-philosophes en Espagne et en Amérique latine*, Paris, Éditions du CNRS.
- CODE, Lorraine [1990] : *What can She Know? Feminist Theory and the Construction of Knowledge*, Ithaca, Cornell University Press.
- CRIMSHAW, Jean [1991] : *Philosophy and Feminist Thinking* (1986), Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DARCY DE OLIVEIRA, Risiska [1989] : *Le Féminin ambigu*, Genève, Le concept moderne.
- KAPPELL, Anne-Marie, LEMPEN-RICCI, Silvia, MOREAU, Thérèse et NADIG, Maya [1987] : «Femmes et connaissance», dans *Schweizerische Zeitschrift für Soziologie / Revue Suisse de sociologie*, vol. 13, n° 2, octobre, 239-286.
- KAUFMAN, Sara [1992] : «La question des femmes : Une impasse pour les philosophes», *Les Cahiers du GRIF*, n° 46, printemps, 65-74¹⁰.
- LE DOEUFF, Michèle [1989] : *L'Étude et le Rouet. Tome I: Des femmes, de la philosophie, etc.*, Paris, Éditions du Seuil.
- PELLETIER, Lise et BOUCHARD, Guy [1987] : *Femmes, écriture, philosophie*, Québec, Faculté de philosophie, Université Laval, «Les Cahiers du GRAD»;
- [1988] : *Misogynie, sexisme, féminisme : images ambiguës*, Québec, Faculté de philosophie, Université Laval, «Les Cahiers du GRAD»;
- [1990] : *Féminisme et androgynie. Explorations pluridisciplinaires*, Québec, Faculté de philosophie, Université Laval, «Les Cahiers du GRAD».
- PELLETIER, Lise [1988] : *Ouvertures*, Québec, Faculté de philosophie, Université Laval, «Les Cahiers du GRAD».
- SPELMAN, Elizabeth [1989] : *Inessential Woman. Problems of Exclusion in Feminist Thought*, Boston, Beacon Press.
- SPENDER, Dale [1988] : *Women of Ideas and What Men Have Done to Them*, Londres, Pandora Press.
- PSYCHANALYSE, MYTHANALYSE
- ANZIEU, Annie [1989] : *La Femme sans qualité. Esquisse psychanalytique de la féminité*, Paris, Dunod/Bordas.
- BAJOMÉE, Danielle et LEJEUNE, Claire (dir.) [1990] : «Penser au féminin», *Cahiers internationaux de symbolisme* (Mons, Belgique), nos 65-66-67s.
- BARIL, Gilberte [1990] : *Féminité du peuple de Dieu. Actualité des symboles bibliques de l'Église épouse et mère*, Montréal, Éditions Pauline, coll. «Brèches théologiques».
- BIENJONETTI, Sylvie [1990] : *Les Femmes et la médiumnité, Mémoire présenté comme exigence partielle de la maîtrise en études littéraires*, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- BITTON, Michèle [1990] : «Lilith ou la première Ève : un mythe juif tardif», dans *Archives de sciences sociales des religions*, vol. 35, n° 71, juillet-septembre, 113-136.
- BRENNAN, Teresa (dir.) [1989] : *Between Feminism and Psychoanalysis*, Londres, Routledge.
- DUMAIS, Monique [1989] : *Souffles de femmes. Lectures féministes de la religion*, Montréal, Paulines, 135-146.
- FLAX, Jane [1990] : *Thinking Fragments. Psychoanalysis, Feminism, and Postmodernism in the Contemporary West*, Berkeley, University of California Press.
- FUSS, Diana [1989] : *Essentially Speaking. Feminism, Nature & Difference*, New York et Londres, Routledge.
- GALLOP, Jane [1990] : *Thinking Through the Body*, New

York, Columbia University Press¹¹.

HAMON, Marie-Christine [1992] : *Pourquoi les femmes aiment-elles les hommes? : et non pas plutôt leur mère. Essai sur Freud et la féminité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Le Champ freudien».

IRIGARAY, Luce [1990] : *Je, tu, nous*, Paris, Grasset.

JARDINE, Alice [1991] : *Gynesis. Configurations de la femme et de la modernité* (1985), Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives critiques» (traduction de *Gynesis*, Ithaca, Cornell University Press).

LORAU, Nicole [1989] : *Les Expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard.

MAUCLAIRE, Simone [1991] : «Serpent et féminité, métaphores du corps réel des dieux», dans *Homme*, vol. 31, n° 1, janvier-mars, 66-95.

PENLEY, Constance [1989] : *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

PERERA, Sylvia Brinton [1990] : *Retour vers la déesse*, La Varenne Saint-Hilaire, Seveyrat.

ROGER, Alain [1987] : «Vulva, vultus, phallus», dans *Communications*, n° 46, 181-198.

HISTOIRE LITTÉRAIRE

ANDERSEN, Marguerite et KLEIN-LATAUD, Christine [1992] : *Paroles rebelles*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, coll. «De mémoire de femmes».

ARKIN, Marian et SHOLLAR, Barbara (dir.) [1989] : *Longman's Anthology of World Literature by Women*, New York, Longman.

CORMIER, Linda et LAPOSTOLLE, Lynn [1988] : *Les Précieuses : un phénomène féministe à l'ère de Louis XIV*, Montréal, Université Concordia, Institut Simone de Beauvoir.

GALLOP, Jane [1992] : *Around Nineteen Eighty One. Academic Feminist Literary Theory*, New York et Londres, Routledge.

GARNIER, Camille [1987] : «"La Femme n'est pas inférieure à l'homme" (1750) : œuvre de Madeleine Darsant de Puisieux ou simple traduction française?», dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, vol. 87, n° 4, 709-713.

GRANDEROUTE, Robert [1987] : «De "L'Éducation des filles" aux "Avis d'une mère à sa fille" : Fénelon et Madame de Lambert», dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, FRA, vol. 87, n° 1, 15-30.

ROBERT, Lucie [1987] : «La naissance d'une parole féminine autonome dans la littérature québécoise», dans *Études françaises*, vol. XX, n° 1, printemps-été, p. 99-110.

TODD, Janet [1989] : *Feminist Literary History*, New York, Routledge.

WILWERTH, Evelyne [1987] : *Visages de la littérature féminine*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur.

FICTIONS DE GENRE

ARMITT, Lucie (dir.) [1991] : *Where No Man has Gone Before. Women and Science Fiction*, New York et Londres, Routledge.

BARTKOWSKI, Frances [1989] : *Feminist Utopias*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press.

BENSTOCK, Shari (dir.) [1988] : *The Private Self. Theory and Practice in Women's Autobiographical Writings*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

BENSTOCK, Shari [1991] : *Textualizing the Feminine. On the Limits of Genre*, Norman, University of Oklahoma Press¹².

BOUCHARD, Guy [1988] : «Les utopies féministes et la science-fiction», dans *Imagine*, n° 44, juin, 63-87.

CLARK, Suzanne [1991] : *Sentimental Modernism. Women Writers and the Revolution of the World*, Bloomington, Indiana University Press.

COHN, Jan [1988] : *Romance and the Erotics of Property. Mass-Market Fictions for Women*, Durham et Londres, Duke University Press.

COQUILLAT, Michelle [1988] : *Romans d'amour*, Paris, Odile Jacob.

CRANNY-FRANCIS, Anne [1990] : *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*, New York, Saint Martin's Press¹³.

FENTY, Linda D. [1987] : *Comparative Analysis of Female Role Models in Selected Contemporary Teen Romances*, Ann Arbor, University of Michigan Press.

GADANT, Monique [1989] : «L'Amour, la fantasia. La permission de dire "je". Réflexions sur les femmes et l'écriture : à propos d'un roman de Assia Djebar, *L'Amour, la fantasia*», dans *Peuples Méditerranéens / Mediterranean Peoples*, n° 48-49, juillet-décembre, 93-105.

HERNOT, Dominique [1988] : *Corps féminin. Science et fiction*, Thèse de 3^e cycle - Littérature française, Université Paris VIII.

LUCAS, Caroline [1989] : *Writing for Women. The Example of Woman as a Reader in Elizabethan Romance*, Milton Keynes et Philadelphia, Open University Press.

MORGAN, Janice et HALL, Colette T. (dir.) [1991] : *Redefining Autobiography in 20th Century Women's Fiction*, New York et Londres, Garland Publishing, coll. «Gender and Genre in Literature».

PELLETIER, Lise [1990] : *Le Récit fantastique féminin*, Québec, Faculté de philosophie, Université Laval, «Les

Cahiers du GRAD».

PENLEY, Constance, LYON, Elizabeth, SPIGEL, Lynn, BERGSTROM, Janet (dir.) [1991] : *Close Encounters. Film, Feminism, and Science Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

RYAN, Alan (dir.) [1988] : *Haunting Women*, New York, Avon Books.

SHINN, Thelma J. [1987] : *Worlds Within Women. Myth and Mythmaking in Fantastic Literature by Women*, Connecticut, Greenwood Press.

SPIVACK, Charlotte [1987] : *Merlin's Daughters. Contemporary Women Writers of Fantasy*, Westport, Conn., Greenwood Press.

CULTURE POPULAIRE

BARTHEL, Diane [1988] : *Putting on Appearances. Gender and Advertising*, Philadelphie, Temple University Press.

BRUNO, Giuliana et NADOTTI, Maria [1988] : *Off Screen. Women and Film in Italy*, New York, Routledge.

DE LAURETIS, Teresa [1987] : *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press¹⁴.

DUDOVITZ, Resa L. [1989] : *The Myth of Superwoman. Woman's Best Sellers in France and the United States*, Londres et New York, Routledge.

MARTINS, Carlos-Alberto [1988] : «L'Oeuvre expressive et son rapport au contexte. Chanson populaire et identité culturelle», dans *Recherches Sociologiques*, vol. 19, n° 2-3, 313-326.

MCCLARY, Susan [1991] : *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

PENLEY, Constance (dir.) [1988] : *Feminism and Film Theory*, New York, Routledge.

RADWAY, Janice A. [1987] : *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, Londres, Verso.

ROMAN, Leslie G., CHRISTIAN-SMITH, Linda K. et ELLSWORTH, Elizabeth [1988] : *Becoming Feminine. The Politics of Popular Culture*, Londres, New York et Philadelphie, Falmer Press.

STORA-SANDOR, Judith [1988] : «L'humour juif au féminin», dans *Caliban, Le Roman Juif Américain d'Aujourd'hui*, n° 25, 87-101.

VIROLLE-SOUBES, Marie [1988] : «Le ray, côté femmes.

Entre alchimie de la douleur et spleen sans idéal, quelques fragments de discours hédonique», dans *Peuples Méditerranéens / Mediterranean Peoples*, n° 44-45, juillet-décembre, 193-220.

1. Judith Fetterley, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington, Indiana University Press, 1978.
2. Suzanne Lamy et Irène Pagès (sous la direction de), *Féminité, Subversion, Écriture*, Montréal, Éditions du Remue-ménage, 1983.
3. C'est ce même souci d'unité qui a motivé la mise à l'écart de la rubrique «Histoire au féminin»; n'ont été retenus que les titres touchant plus particulièrement l'histoire littéraire ou l'histoire de la pensée.
4. On trouvera dans ce numéro plusieurs articles intéressants autour des questions de «savoir et différences des sexes».
5. Deux ouvrages marquants ont précédé ce titre : *The Poetics of Gender*, New York, Columbia University Press, 1986 et *Subject to Change. Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press, 1988.
6. Consulter aussi, de la même auteure, l'article traduit par Eleni Varikas, «Genre : Une catégorie utile d'analyse historique», dans *Les Cahiers du GRIF* (numéro spécial «Le genre de l'histoire»), Tierce, n° 37-38, printemps 1988.
7. Voir aussi, des mêmes auteures : «Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality», dans *New Literary History*, vol. 16, n° 3, printemps 1985, 515-543.
8. Naomi Schor a aussi publié *Breaking the Chain: Women, Theory and French Realist Fiction*, New York, Columbia University Press, 1985.
9. Mieke Bal est également l'auteure de *Femmes imaginaires: L'Ancien Testament au risque d'une narratologie critique*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.
10. Ce numéro entier «Provenances de la pensée. Femmes / Philosophie», en fait, est à signaler.
11. Elle a aussi publié, en 1982, *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, Cornell University Press.
12. Voir aussi, sous la direction de cette même auteure, *Feminist Issues in Literary Scholarship*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
13. Sur la fiction politique, voir le numéro spécial «Political Fiction», sous la direction de C.A. Lacey, paru dans *Women's Studies*, vol. 9, n° 4, 1986, 305-447.
14. Deux titres moins récents de cette auteure ont fait date: *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984; *Feminist studies/Critical studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.









articles divers

LE CINÉMA DE DURAS, THÉÂTRE DU CORPS LISANT

ANNE-MARIE PICARD

Un rapprochement entre cinéma, théâtre et lecture, tels qu'ils sont pensés par Marguerite Duras, nous permet d'envisager ces trois activités à un niveau générique comme le travail d'un corps face à *la lettre*, en posant cette lettre alphabétique comme l'élément minimal du symbolique toujours articulé à l'imaginaire (en termes lacaniens). Ce qui se veut ici l'ébauche de l'application d'une hypothèse permettra également d'amorcer une compréhension différente de ce qu'il en est des enjeux du travail durassien avec ces trois médias.

What Marguerite Duras says about her cinema, her theatre and their relationship to the text and its reading will allow us to view these three activities as the work of a body as it is confronted with *the letter*, this alphabetical letter being defined as the minimal element of the symbolic which is always articulated in the imaginary (in lacanian terms). What can only be considered here as a preliminary application of an hypothesis will also give us some clues to a new understanding of Duras's use of the three media.

*Le cinéma fait remonter la parole
vers son silence originel.*

Marguerite Duras

Pour la psychanalyse et en tant que participant des processus secondaires, la lecture et l'écriture sont du type de ces «activités soutenues par un désir qui ne vise pas, de façon manifeste, un but sexuel», car ce «but sexuel originaire [a été échangé] contre un autre but, qui n'est plus sexuel mais qui lui est psychiquement apparenté»¹. La lecture est donc sublimation, elle ne fait que mimer la tension vers la Chose, l'objet perdu et mythifié qui a pour nom «corps maternel», «Moi encore non séparé de la mère», «plénitude», etc. Dans l'acte de lecture, en effet, acte d'abord psychique – une fois le positionnement du corps physique accompli –, le «mot-à-lire» se fait chose de la Chose, mime au niveau ternaire (conscient) le rapport que le sujet entretient au niveau primaire (inconscient) avec ces objets de désir. Le mot sur la page remplit et cache en même temps (dirait Lacan) comme chose visible le vide laissé par la Chose manquante. En cela il est symbole et investi culturellement. Ainsi, la lecture permet de comprendre ce qu'il en est de la relation à l'objet perdu (inaccessible), car avec ce mot qui joue à être chose, elle reproduit cette relation au niveau secondaire.

Dans mon fauteuil, je suis seule avec le livre, le monde alentour s'efface. Ce qui s'accomplit est une sorte de rêverie et se situe dans l'ordre de l'imaginaire. Une fois un certain corps endormi (le schéma corporel, dirait Françoise Dolto²), désactivé par la loi d'immobilité (relative) face à l'objet textuel, la rencontre du sujet avec cette altérité s'accomplit sur une autre scène, autre que celle de l'expérience, autre que celle de la conscience cénesthésique. Le «corps lisant» n'est plus alors un corps spatio-temporel dans le réel, un réel qui se trouve ainsi désinvesti par l'acte même de lecture. Ce qui, du corps, lit n'est alors que la structure psychique qui porte l'œil et sa tension désirante. L'hypothèse peut s'en suivre alors que le «signe de lecture» – mot, lettre investis de la dimension de la Chose – est ponctuation du désir et donc signe dynamique venant à la rencontre d'un certain sujet. Celui-ci apparaît dans ce processus comme une structure psychique, désirante, également dynamique : un «corps imaginaire» que Dolto nous aide à appeler «image inconsciente du corps»³. Nous pourrions ainsi lier la définition du signe de la lecture comme «effet de chose» à celle du «sujet lisant» comme l'image du corps activée par cet effet même : c'est ce que nous appelons le «corps lisant»⁴.

Ainsi c'est la dimension affective, l'activation de l'imaginaire dans la lecture (oubliée ou laissée pour compte par les théoriciens et sémioticiens) qu'il faut examiner. Cette dimension ne se dessinera ici que

d'une façon générale en abordant les intuitions de Marguerite Duras quant à la primauté de la lecture, une primauté du rapport du sujet humain au texte écrit en tant que ce rapport traverse et fonde toutes nos représentations symboliques (iconiques et/ou graphiques). Car, dans ses propos sur le cinéma, la mise en scène théâtrale et le texte, Duras nous donne certains éléments d'une métapsychologie de la lecture qui servent notre hypothèse, qui apportent de l'eau à notre moulin et qui permettent la formulation de leur portée anthropologique. En effet, un rapprochement entre cinéma, théâtre et lecture, tels qu'ils sont pensés par Marguerite Duras, nous permettra d'envisager ces trois activités, ces trois modes discursifs à un niveau générique, comme le travail d'un corps face au langage — face à *la lettre*, pourrait dire Jacques Lacan⁵ —, en posant cette lettre alphabétique comme l'élément minimal du symbolique et un symbolique (la chaîne de rapports entre les signes) toujours articulé à l'imaginaire (cet effet de choséité du signe). À partir d'une conception du langage, comme matériau pré-existant au sujet, et du corps, comme positionnement imaginaire du sujet vis-à-vis de cette structure pré-existante, ce qui se veut ici une ébauche d'application permettra également de voir sous un autre jour ce qu'il en est des enjeux du travail durassien avec ces trois médias. Corps pris dans le langage, position du sujet face au noir sur blanc du texte, Duras propose en l'illustrant une ontologie du sujet lisant, du sujet humain en-tant-que-lisant. Avec Duras, la lecture est bel et bien pensée comme somme des effets de la lettre sur un sujet. Elle en devient, chez elle, la scène fondatrice des activités humaines, activités de représentation de sujet et de son désir, car elle participe à la fois des dimensions de l'imaginaire et du symbolique. N'oublions pas (et ceci sourit en coin) que Duras «s'avère savoir sans [Lacan] ce qu'il] enseigne»⁶.

Ainsi, pour rapprocher cinéma et théâtre dans le paradigme durassien, il nous faut immédiatement comprendre son théâtre comme étant d'abord un *voir-lire* avant d'être un *voir-dire*. Ce dire et ce lire étant accomplis *avec* et *à partir* d'un corps et de son jeu, nous approcherons donc le cinéma de Duras de biais, par la tangente du *corps vu* et de son rapport à cette sorte de partition qu'il suit sur la scène théâtrale et cinématographique. Bien que nous n'élaborerons pas la différenciation entre corps cénesthésique et corps psychique amorcée dans notre introduction⁷, précisons encore que c'est dans le sens de ce «corps imaginaire activé dans la scène de lecture» que nous entendrons ce terme de «corps» qui sera prononcé ultérieurement. Nous articulerons en trois temps notre approche du cinéma de Duras : nous mettrons en parallèle le *corps théâtral* et le *corps lisant*, en les plaçant tous deux sur cette partition qu'ils suivent, celle du geste ou du texte. Partition des gestes qui provoque, chez l'acteur, un oubli de soi par lequel s'enclenche la représentation, *l'être-autre* et *l'être-ailleurs*. Cette absence au monde fait écho à celle du corps en lecture, du corps pris par une autre sorte de guide : ces portées du noir sur blanc des

lettres, qui, pour Duras, fondent en tant qu'*a priori* toute mise en image, toute *mise en corps*. Corps tendu vers le mot à venir, corps immobilisé par la tâche, c'est donc avec cette tension et cette immobilisation que nous penserons ce cinéma-théâtre-lecture de Marguerite Duras. Puis, nous verrons comment celle-ci utilise le geste de lecture comme approche des mots pour parler d'une mise en scène impossible, celle de son texte *La Maladie de la mort*. Enfin, pour illustrer d'une manière plus élaborée comment ce corps immobile pris par le texte rejoue le surgissement du langage même, nous nous arrêterons sur le film *Nathalie Granger*. Là, l'immobilité des corps des personnages et la lecture de la partition de musique serviront d'emblème à cette rencontre difficilement représentable entre sujet et langage, entre sujet et être, rencontre que nous tentons ici d'éclairer sensiblement.

CORPS THÉÂTRAL ET CORPS LISANT :

la partition à suivre

Dans le théâtre, ce qui crée l'événement, la tension, à l'inverse du cinéma, n'est-ce pas le risque du silence, la possibilité du trou, trou de mémoire de l'acteur? Ce trou qui guette, qui déjà enveloppe les corps en présence, sous forme de nuit, d'obscurité. Le deuxième risque va concerner ces corps justement : c'est celui de la chute, de la maladresse. Dans ces deux cas, celui du texte oublié et celui du corps soudain incontrôlé, la terreur sous-jacente du contrat spectaculaire est celle de l'imprévu, du saut hors de la partition donnée à suivre à la voix et au corps; cette partition est fondée sur un contrat, celui du silence et de l'immobilité (relatifs) pour le spectateur, celui du texte et du geste sus pour l'acteur. Cette notion de partition donnée à un corps alors pris dans un engrenage évoque ce que nous appelons le «corps-lisant», le corps en position de lecture.

Prenons pour emblème la scène d'ouverture de *La Vagabonde*⁸ de Colette, où l'héroïne, Renée, comme l'actrice, est nouvellement divorcée et fait de la pantomime pour gagner sa vie. Alors qu'elle attend, angoissée, dans sa loge, le moment d'entrer en scène, Renée cherche une façon de s'oublier :

Dix heures et demie... Encore une fois, je suis prête trop tôt. [...] Si je n'ouvre ce livre, lu et relu, qui traîne sur la tablette à fards, [...] je vais me retrouver seule avec moi-même. (5)

Devant son public de café-théâtre, plus tard, elle aura ce monologue intérieur :

Dès les premières mesures de notre ouverture, je me sens soulagée, engrenée, devenue légère et irresponsable. [...] Dès cette minute, je ne m'appartiens plus, tout va bien! (8-9)

L'oubli de soi semble donc en passer de manière équivalente, chez l'écrivaine-pantomime, par la lecture

et par le jeu théâtral : on n'y existe plus au dehors de soi. Dans la pantomime, cet effet de perte de soi est un engrenage, une mécanisation qui est irresponsabilisation pour Renée et qui est fondée principalement sur une mémoire des gestes du corps. Ces gestes de l'actrice suivent ainsi une sorte de partition qui fixe les postures de son corps. Ces portées de ce que l'on pourrait appeler le signifiant kinésique ont les mêmes effets sur le sujet que les rails du texte à lire. La lectrice et l'actrice peuvent s'y laisser aller puisque en quelque sorte le parcours est connu.

Le corps lisant et le corps théâtral semblent s'amalgamer dans un jeu qui implique pareillement une scène, temps et lieu d'un accomplissement dont les règles ordonnent au corps :

La brutale lumière me porte, la musique régit mes gestes, une discipline mystérieuse m'asservit et me protège [...] Tout va bien! (9)

Le sujet du désir (et de l'angoisse) est apaisé momentanément en tant qu'il devient place définie par et dans la chaîne signifiante (gestuelle et textuelle) : le sujet devient simple témoin d'un déjà-vu, d'un déjà-lu. «Tout va bien» et le sujet s'absente de ce tout-là, de ce tout-tracé du destin.

Renée se trouve ainsi pareillement protégée du réel par le mouvement des yeux sur les mots poursuivis et par la musique qui enrôle le corps sur la scène. Pendant la pièce, néanmoins, elle craint de chuter sur le parquet de l'estrade, ce qui la rappellerait à sa réalité : le corps enrôlé par le texte gestuel en redeviendrait brutalement celui d'un sujet. Trous de mémoire et chutes du corps provoqueraient une rupture qui rappellerait à l'ordre du temps et du lieu de la spécularité : se voir vue pour l'actrice, mais aussi se voir voyant pour le spectateur. Trous et chutes mises toujours au conditionnel et qui créent la tension de l'être-là dans ce corps-à-corps du théâtre. Car, en fin de compte, il y a mort possible, «coup» possible dit Duras :

La mise en scène au théâtre est plus radicale, plus dangereuse que la mise en scène de cinéma. Beaucoup plus dangereuse. [...] Le film est un produit industriel, il est inaccessible aux coups, il se déroulerait de la même façon dans un désert et aux Champs-Élysées. Au théâtre, les responsables de votre émotion ou de votre désagrément se tiennent devant vous, en vie. Un échange [s'installe] sans ambages, direct, qui peut être tout à fait terrifiant.⁹

Le trou de mémoire et la chute du corps ne seraient-ils pas alors les gestes de cette mortalité commune? Cette immobilité autour des corps, ce silence autour des paroles qui menacent sans cesse, ce sont ceux-là mêmes que Duras cherche à montrer. Elle le fait en installant autour du texte le corps presque immobile de l'acteur, le silence d'où vient et où va sa parole hésitante.

LA PRIMAUTÉ DU TEXTE À LIRE

Pour Duras, tout va se faire autour de l'écrit seul. Comme inscription fatidique du langage, seule éternité, il est en deçà de toute incorporation, de toute incarnation, de tout jeu :

Presque rien n'est joué au théâtre. [...] C'est dit. C'est pas joué. Racine, c'est pas joué, c'est pas jouable. Il faut en passer totalement par le langage. Tandis que le langage a lieu, qu'y a-t-il à jouer?¹⁰

Dans la théâtralisation de l'œuvre, l'acteur ou l'actrice dit son texte et fait en quelque sorte bouger son corps autour de sa voix : et dans cette entreprise, ce sont effectivement les mots qui sont la trame et la portée, la permanence, le nom du corps. L'acteur passe d'abord par le lire avant de dire, avant de jouer sans le texte sous les yeux, le script étant alors abandonné pour laisser le corps parler seul. La première lecture, la première rencontre avec ces rails qui vont asservir le corps actant, est effacée pour donner lieu à la représentation. Duras, si elle pouvait, ferait de son théâtre ce premier moment, ce «degré zéro» de la rencontre avec le texte. Voici ce qu'elle entend de la mise en scène idéale de la *Maladie de la mort* (qu'elle se refuse de transposer à la scène, et pour cause):

Ce sera sans image, ce sera véritablement du texte dit à voir, rien que ça. [...] Pour moi le texte serait lu sur la scène et des gens l'écouterait. Le grand problème, c'est de «blanchir» l'endroit, le décaper de toute habitude du texte, exiger chaque soir l'oreille absolue. [...] [pour le dire] il faut quelqu'un qui ne ressent que la portée profonde de la parole, qui soit sourd à sa portée allusive, sa portée de communication.¹¹

L'envie de cette lecture «blanchie» qu'a Duras se joue d'abord dans cette certitude de l'être-là corps-à-corps avec le texte d'abord, sans oubli possible de son existence, puisqu'il est matérialisé, non plus comme accessoire mais comme la seule véritable altérité du lecteur-acteur. Et, puisque le corps-actant s'organise comme corps-lisant autour du texte, appesanti par lui, ancré, on lui évite aussi la chute dans un réel jusque-là banalisé comme ici-maintenant. Il n'y a, en effet, plus de réel dans lequel tomber, puisque c'est la rencontre avec les mots, rencontre qui, à la fois jeu et réalisation, empêche cette visée de la représentation comme ce qui se produirait séparément d'un temps et d'un lieu à la fois extérieurs à elle et muets : le réel dans le théâtre-lecture de Duras, en tant que rapport au langage, est alors fait du silence et non plus menacé par lui.

VOIX BLANCHIE, IMAGE NOIRCIE : VOIR LIRE

Dans cette métaphore jouée du théâtre comme lecture, ce qu'il faudrait pour Duras en quelque sorte, c'est donner *du* texte, de la quantité de texte. Autour de lui,

le blanc, le support blanc de la page d'écoute. Pour que la voix se fasse noire¹², pour voir la lecture à l'œuvre, surgie du blanc.

Et il ne s'agit pas de n'importe quel rapport, de n'importe quelle lecture. Celle-ci devra être comme la première lecture, dans l'inconnaissance et dans l'instantané de l'éclatement du mot dit, sans cet *a priori* d'un déjà-accompli, à l'inverse donc de la lecture oubliée du désir qu'était celle de Renée. La lecture à voix haute de ce théâtre creuserait le prononcé, le proféré, au lieu de le lancer à l'autre (spectateur), au lieu d'essayer de communiquer. Dans une absence de prise en compte de la réaction de l'écouter, dans cet aveuglement de l'acteur par le texte à lire, c'est un blanchissement de l'alentour du livre qui rendrait à l'écoute du spectateur cette qualité fusionnelle d'un être-avec-la-voix.

Dans ses films, Duras utilisera beaucoup la technique de la voix off, agrandissant par là, même de façon radicale, l'espace hors-champ¹³. Et c'est avec cette intonation neutralisée par le texte en train de se découvrir pour la première fois qu'elle fera de ces voix la musique lancinante du sens tragique de l'image.

Je parle de l'écrit. Je parle de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose. Quand je fais du cinéma, j'écris, j'écris sur l'image, sur ce qu'elle devrait représenter, sur mes doutes quant à sa nature. J'écris sur le sens qu'elle devrait avoir. Le choix de l'image qui se fait ensuite, c'est une conséquence de cet écrit. L'écrit du film – pour moi – c'est le cinéma. En principe un script est fait pour un «après». Un texte, non. Ici, quant à moi, c'est le contraire. (*Les Yeux verts*, 92)

Son cinéma se pense donc d'abord à partir de cette approche du texte écrit, noir sur blanc¹⁴. À partir de cette envie d'«écrits collés sur des images», elle ira jusqu'à reprendre la bande-son d'*India Song* pour la déposer, comme une légende amovible, sur d'autres images, celles de l'hôtel désaffecté du premier film, dans *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*. Par ce geste, Duras démontre ce qu'elle appelle son «rapport de meurtre» au cinéma. Elle a «commencé à en faire, dit-elle, pour atteindre l'acquis créateur de la destruction du texte [et m]aintenant c'est l'image qu'elle veut] atteindre, réduire»¹⁵. Car ce qu'elle cherche, c'est «mettre ça à l'épreuve aussi, ce truc pourri qu'on appelle le cinéma» (*Les Yeux verts*, 173).

L'effet de cette destruction du cinéma en tant qu'image se figure alors comme non-savoir dans cette intonation des voix qui marque leur rapport au texte à lire, invisible, lancinant. Duras enregistre séparément les acteurs dans *India Song* et colle leur lecture aux images des corps d'Anne-Marie Stretter et du Vice-consul qui dansent. L'image surgit alors comme par hasard, ailleurs; elle pourrait être autre. Comme pour ce qui en serait de la mise en scène de la *Maladie de la mort*, Duras crée, avec cette lecture hors-champ et ces images

détachées du vrai corps parlant, cet effet d'un «terrain neutre où les mots arrivent à égalité les uns des autres»; ce qu'elle fait alors, c'est «les prendre et les rendre publics», les faire «passer d'un endroit à un autre, les sortir du sommeil, les mettre dans le jour, sans bruit»¹⁶. Parce que, dit Duras, on lit toujours dans le noir¹⁷. Autour du corps, se fait l'obscurité du non-savoir, de l'in-existence. Mais comment montrer le non-savoir au cinéma avec ce totalitarisme de l'image?

Comment ne pas se perdre au cinéma¹⁸? Comment faire que l'image n'efface pas l'image du mot? Cette dernière et son surgissement étant irrémédiablement liés pour Duras au noir et au blanc, ceux-ci vont devenir le matériau de la représentation de l'acte de lire et de son désir, de son doute tendu. Ainsi cette obscurité, qui seule permet ce face-à-face avec le langage, va se donner, extrême, dans l'image noircie de *L'Homme-atlantique*. C'est ce qu'elle appelle le «film de la voix de la lecture du texte» (*Les Yeux verts*, 113) qui se révèle dans cette tentation de l'image noire.

IMMOBILITÉ ET MUSIQUE DANS NATHALIE GRANGER

Ce qui conditionne la lecture blanchie du théâtre des voix, dans ce hors-champ de la représentation, et la noirceur vers laquelle tend le cinéma durassien, c'est l'arrivée troublante des mots : aller au cinéma, au théâtre, comme on se rendrait à une lecture¹⁹, pour assister à l'action d'un texte sur une voix. Le texte n'ira jamais jusqu'à être appris par-corps, il est la seule partition possible de ce corps dont l'attention est prise entièrement par lui. Le texte est le seul objet, la seule altérité, mais une altérité qu'on ne maîtrisera pas, et qui advient d'un ailleurs : elle n'habite pas les corps, elle les ravit à la conscience, et reste l'autre terme inapproprié de la rencontre. Et puisqu'ils sont avant tout des lecteurs et des lectrices, les interprètes doivent être figés par cet événement qu'est le surgissement des mots, en attente de celui qui va venir. Leur corps devra rester dans cette immobilité active d'un déchiffrement, d'un sens possible.

Dans *Nathalie Granger*, par exemple, même si les mouvements des actrices hésitent parfois – leur corps étant habitué à faire, à être dirigé vers une action –, les deux personnages, Isabelle Granger et son amie, sont posés dans cette patience immense de l'attente. Dans le film, on parle peu et on agit encore moins (si «action» est pris dans le sens d'une transformation de situation). Le langage qui s'y produit est tout d'abord celui de la voix masculine, monotone, de la radio qui informe de meurtres perpétrés par deux adolescents en fuite dans la forêt toute proche. On suivra, avec l'apparition intermittente de cette voix, les péripéties de la poursuite qui se fait au dehors. L'autre parole est celle de la directrice d'école de Nathalie. Elle explique que, sans la musique, Nathalie (cette petite fille du titre qui a en elle une violence inexplicable) est perdue, qu'elle doit

continuer ses leçons de piano. D'ailleurs, le seul geste véritable du film sera celui de cette violence : Nathalie joue dans le jardin, elle veut attraper un chat pour le mettre dans son landau de poupée et le garder immobile. Le chat saute du landau, elle pousse alors violemment ce dernier et le renverse. Elle devra continuer les leçons de piano, s'immobiliser dans la lecture de la musique. C'est cette lecture par excellence qui est à la fois visible, sous forme de partitions noires et blanches, éparpillées, et audible, comme bande-son obsessive, à la place parfois de tout autre bruit. C'est en effet la lecture pianotée, le déchiffrement hésitant de Nathalie qui donne, tout au long du film, forme au silence. La menace qui plane est à la fois l'arrêt de la poursuite des enfants meurtriers – qui seront rattrapés alors qu'ils se sont endormis de fatigue – et celle de l'arrêt de la musique. Ce dernier silence aurait pour signification l'absence de la petite fille que l'on a décidé, avant le début du film, d'envoyer en pension. Son départ dépend du risque de lui faire abandonner cette musique, qui justement la sauve.

L'image de Duras est longue, le regard de la caméra appesanti; dans cette staticité, l'événement s'y fait comme la menace supplémentaire d'un point d'arrêt qui serait la mort, ce point d'orgue de l'absence du corps de l'enfant-déchiffreur. Et ce corps-à-corps invisible de la bande-son est le seul vrai langage qui ait lieu. En effet, la douleur que la violence de l'enfant provoque chez les deux femmes se dit sans acte, mais est sensible par ces phrases prononcées avec détachement comme autant de traits tirés vers le néant : des conversations téléphoniques sans queue ni tête disent l'incommunicabilité, le non-aboutissement du langage de tous les jours. L'autre langage qui tait le premier, c'est celui hésitant de la musique, celui silencieux des corps. Dans la maison, s'accomplissent des actes (vaisselle, couture) pour préparer la petite fille pour l'extérieur (ranger, étiqueter, repasser ses vêtements). Ces actes suivent la partition de la nécessaire pragmatique du geste domestique, du corps pratique. Gestes interrompus, abandonnés à cause de cette décision à prendre de se séparer de l'enfant, de séparer l'enfant de la musique. Les corps sont immobiles, dans la pause de l'angoisse illisible, ou pris dans la tâche et le silence de l'analogie, de cette mimésis muette de la danse.

Le lieu est celui de la maison de Duras à Neauphle-Le Château, filmée comme un labyrinthe de boîtes à trois murs avec, entre elles, l'enfilade des couloirs²⁰. Lieu clos, chaud, douillet : même le jardin est clos, même l'étang est emmuré. Le corps des femmes en est le centre replié sur lui-même, centripète, dans ce calme des gestes ancestraux qui s'accomplissent, qui doivent s'accomplir sans que la décision n'en soit prise. La grammaire en est simple, transparente, car ils ne disent rien d'autre que ce qu'ils sont. Personnifié par ce voyageur de commerce parachuté du réel oublié, le risque est donc d'entrer dans ce lieu, d'être pris dans la maison opaque pour qui ne comprend pas les mouvements des femmes. La placidité des deux femmes va donc s'opposer dans des effets assez co-

miques à la turbulence presque convulsive de l'homme, joué par un Gérard Depardieu à ses débuts au cinéma. Ce vendeur de machine à laver qui fait irruption cherche, lui, à faire, à vendre avec ses mots appris, répétés sans y croire vraiment. L'amie d'Isabelle Granger (jouée par Jeanne Moreau) le dérange beaucoup en interrompant à plusieurs reprises sa harangue marchande par cette affirmation : «Vous n'êtes pas voyageur de commerce». À sa deuxième visite, son langage a changé : il essaiera de raconter son histoire, sans être d'ailleurs vraiment écouté. L'événement, s'il y en a un, n'est en effet pas la rencontre des êtres, mais celle du représentant avec ce mot de «voyageur de commerce» collé à lui. Le voyageur s'arrête un instant de «voyager», balbutie en guise d'autobiographie le récit de ses «affaires», et exprime ce désir exacerbé de «s'en sortir», de faire «autre chose». Ce qui se parle là, c'est le mensonge du langage. L'homme en quelque sorte se cogne aux vitres, comme un oiseau pris par la transparence : en fait, ce qu'il désespère de faire, ce n'est pas de s'en sortir, mais de sortir de l'extérieur, d'entrer, d'arriver dans le lieu où il pourrait être dans le langage, comme dans ce lieu de la maison des femmes, où il semble que rien ne se fasse, rien ne se dise. Et pour l'homme, y entrer tout à coup, trop vite, c'est s'écrouler, se condamner à la prostration : ne plus pouvoir bouger dans cette dialectique figée en plein vol sans être parvenue à une connaissance. Sa prostration est à l'inverse de leur pause à elles qui est marque d'une attention. Elles, elles n'ont pas à s'en sortir, elles sont dedans.

Ainsi, dans *Nathalie Granger*, le corps des femmes, dans l'attente torturée de la fin de la musique de Nathalie, s'oublie en suivant la partition des gestes domestiques : et la musique de la bande-son donne matérialité à cette partition. Sans elle, c'est la violence et la folie qui adviendraient; celles-ci apparaissent parfois dans les communications ratées entre les femmes et l'extérieur. La radio, le téléphone et puis le voyageur de commerce (autre sorte de machine à parler) illustrent les fonctions descriptive et performative d'un faux-langage, d'une parole vide qui ne dit rien de l'être.

Ce lieu de *Nathalie Granger*, quel est-il? N'est-il pas cet «endroit de la passion» dont parle Duras ailleurs, endroit «où on est sourd et aveugle»²¹, lieu aussi de la présence entière au mot. Ainsi, cette maison fermée qui fait peur au voyageur de commerce et qui l'attire en même temps, qui le ravit à lui-même, pourrait être pensée comme le lieu de la rencontre avec le langage, rencontre donnée chez Duras en tant qu'accomplie avec l'inscription noire de l'image sur le blanc de la voix.

L'immobilisation forcée par le texte à lire figure, pour Duras, le moment fulgurant de la subjectivité, appréhendée dans l'imaginaire : moment d'une rencontre toujours ratée et donc toujours à désirer. L'immobilisation des corps est donc plutôt un vœu pieux, celui de la totalisation possible de l'être. Ainsi parle-t-elle de sa vie et de sa cohérence, en utilisant la métaphore d'une immobilité qui se donnerait à voir :

Ma vie est un film mal doublé, mal monté, mal interprété, mal ajusté, une erreur en somme. Un polar sans tueries, sans flic sans victimes, sans sujet aucun. Il pourrait être un vrai film dans ces conditions et non, il est faux. Allez savoir ce qu'il faudrait pour qu'il le soit. Que je sois sur une scène sans rien dire, à me laisser voir, sans penser spécialement à quelque chose. C'est ça.²²

Le corps lisant ne dit pas non plus. Il se laisse voir, pris par l'activité de la profération des mots. Chez Duras, il devient figure du corps possédé par l'altérité du langage. L'approche candide du texte de la première lecture, qu'elle soit sur une scène de théâtre, faite par le corps lisant de l'acteur, ou qu'elle soit la bande-son d'une image improbable, déjoue les horizons d'attente d'une réalité gestuelle et langagière déjà-vue, déjà reproduite. Donner du cassé, du tremblant, de l'incertitude, c'est ce qui se fait dans la voix déchiffrante, et son support visuel, à la limite, importe peu.

1. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, sous la direction de D. Lagache (9^e éd.), Paris, PUF, 1988.
2. Voir en particulier F. Dolto, *L'Image inconsciente du corps*.
3. *Idem*.
4. Ce travail de théorisation du sujet lisant et de son corps imaginaire s'est fait dans notre thèse de doctorat : *Le Corps lisant : lecture, psychanalyse et différence sexuelle*.
5. Voir entre autres son «Séminaire sur la lettre volée», *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 11-61.
6. Comme le dit Jacques Lacan lui-même : «Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*», p. 9.
7. Et accomplie ailleurs : A.-M. Picard (note 4).
8. Colette, *La Vagabonde*.
9. Citée par G. Costaz, «Le théâtre de la passion», *Le Magazine littéraire*, n° 278, p. 52.
10. *Loc. cit.*, nous soulignons.
11. M. Duras, *Les Yeux verts*, p. 231.
12. Voir cette citation de Duras (sans référence) faite par M. Marini, *Territoires du féminin, avec Marguerite Duras*, p. 52-53: «Le lieu où ça s'écrit, où on écrit, c'est un lieu où la respiration est raréfiée, il y a une diminution de l'acuité sensorielle. Tout n'est pas entendu, mais certaines choses seulement, voyez. C'est un lieu blanc et noir».
13. Cet «espace invisible du cinéma, lieu des voix comme de tous les fantômes qui viennent cerner et charger l'espace visible, l'espace-champ de terreur et de nostalgie». Comme le dit joliment P. Bonitzer, «Le Cinéma extrême», *Le Magazine littéraire*, n° 278, p. 44.
14. Les textes, d'ailleurs, sont dits par M. Duras elle-même, se lisant donc : *Le Navire-Night*, *India-Song*, *Aurélia Steiner*, par exemple.
15. *Les Yeux verts*, p. 93.

16. *Ibid.*, p. 175.
17. Citée par M. de Certeau, «Lire : un braconnage», *L'Invention du quotidien / Arts de faire*, p. 291.
18. Dans «Les Cahiers du cinéma», quelqu'un lui dit : «Tu disais : «Quand on lit, on se retrouve, et quand on va au cinéma, on se perd». Et quand on va voir tes films, on ne se perd pas. C'est dans le noir qu'on se retrouve»; *Les Yeux verts*, p. 114.
19. *Ibid.*, p. 164.
20. Comme des théâtres qui cherchent des personnages, des lieux du tournage Marguerite Duras dit ceci : «Ce n'est pas la peine d'aller chercher ce qui est là sur place. Il y a toujours sur place des lieux qui cherchent des films, il suffit de les voir» (*Les Yeux verts*, p. 137).
21. *Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec M. Porte, Paris, Minuit, 1977, p. 94.
22. Exergue de *Les Yeux verts*, extrait de *La Vie matérielle*.

Références bibliographiques et cinématographiques

- BONITZER, P. [1990] : «Le Cinéma extrême», *Le Magazine littéraire*, n° 278, 41-44.
- CERTEAU, M. de [1980] : «Lire : un braconnage», *L'Invention du quotidien / Arts de faire*, Paris, U.G.E., coll. «10/18».
- COLETTE [1911] : *La Vagabonde*, Paris, Albin Michel.
- COSTAZ, G. [1990] : «Le Théâtre de la passion», *Le Magazine littéraire*, n° 278, juin, 51-54.
- DOLTO, F. [1984] : *L'Image inconsciente du corps*, Paris, Seuil.
- DURAS, M. [1973] : *Nathalie Granger, suivi de La Femme du Gange*, Paris, Gallimard;
[1973] : *India Song*, Texte, théâtre, film, Paris, Gallimard;
[1975] : *India Song*, Film, distr. Films Armorial;
[1976] : *Son Nom de Venise dans Calcutta désert*, Film, distr. Benoît Jacob;
[1977] : *Les Lieux de Marguerite Duras*, en collaboration avec M. Porte, Paris, Minuit;
[1978] : *Le Navire-Night*, Film, Films du Losange;
[1979] : *Aurélia Steiner, dit Aurélia Melbourne*, Film, Films Paris-Audiovisuels;
[1979] : *Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver*, Film, Films du Losange;
[1982] : *La Maladie de la mort*, Paris, Minuit;
[1982] : *L'Homme Atlantique*, Paris, Minuit;
[1986] : *La Vie matérielle*, Paris, P.O.L.;
[1987] : *Les Yeux verts*, Paris, Gallimard, «Les Cahiers du Cinéma».
- LACAN, J. [1965] : «Hommage fait à Marguerite Duras, du *Ravissement de Lol V. Stein*», *Cahiers Renaud-Barrault*, n° 52, 7-15;
[1966] : «Séminaire sur la lettre volée», *Écrits*, Paris, Seuil, 11-61.
- LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.-B. [1988] : *Vocabulaire de la psychanalyse* (1966), sous la dir. de D. Lagache (9^e éd.), Paris, PUF.
- MARINI, M. [1977] : *Territoires du féminin, avec Marguerite Duras*, Paris, Minuit.
- PICARD, A.-M. [1992] : *Le Corps lisant : lecture, psychanalyse et différence sexuelle*, Thèse de doctorat, Université de Toronto.

Classification articulatoire des configurations de la main dans la langue des signes française :
**PORTÉE HEURISTIQUE DE CETTE CLASSIFICATION
POUR LA RECHERCHE DES UNITÉS DISTINCTIVES***

(deuxième partie)
DANIELLE BOUVET

La classification articulatoire des configurations de la main, présentée précédemment, est au départ de notre recherche des unités distinctives, entreprise par des approximations successives liées à la découverte de variantes libres et de variantes combinatoires. La nature iconique des signes ne s'oppose pas au processus de la double articulation, mais elle ne favorise pas, dans les langues gestuelles, l'existence de paires minimales de signes ne s'opposant que par une seule différence, puisque chacun des paramètres de constitution des signes peut être porteur d'une marque iconique. Notre réflexion sur la dimension iconique des signes nous a conduite à faire une brève incursion dans la gestuelle des entendants, mettant en lumière des lois communes entre les deux gestuelles quant à l'organisation interne des signes.

Based on an articulatory classification of hand configurations, our research seeks to define distinctive units through successive approximations combined with the discovery of single and combinatory variants. While not conflicting with the double articulation process, the iconic nature of signs does not facilitate the existence, in sign language, of minimal pairs of signs based on one opposition, since each constitutive parameter can carry an iconic trait. A brief incursion into the sign language of the non deaf suggests some common laws concerning the internal organization of signs.

3.2 Les paires minimales en langue des signes françaises

Une des particularités des langues gestuelles est de recourir à des unités de sens qui sont constituées par cinq paramètres appartenant à chacune des catégories présentées au début de notre article. Ainsi chaque signe ou mot gestuel comportera toujours *au moins* cinq paramètres, puisque certains d'entre eux peuvent connaître une modification au cours de la réalisation du signe, tels les paramètres de la configuration de la main, de l'emplacement et de l'orientation de la paume. Par contre, dans les langues vocales, les unités significatives peuvent n'être constituées que de deux unités distinctives (et parfois même d'une seule). Il est alors facile, pour mettre en lumière les unités distinctives par un procédé de commutation, d'établir des paires minimales d'unités significatives ou même des listes comme celle-ci, où «le rapprochement des mots banc, pan, van, faon, dent, temps, zan, sang, gens, champ, gant, camp, lent, rang, ment permet de distinguer 15 unités distinctives que nous sommes tentés de noter au moyen des lettres, b, p, v, f, etc.» (Martinet : 1968, p. 63).

Pour déterminer les unités distinctives au niveau des configurations de la main, il va donc s'agir d'obtenir des paires minimales d'unités significatives non plus constituées par deux paramètres mais par cinq, tous les paramètres étant identiques sauf un, comme par exemple

celui de la configuration de la main pour la paire : «FILLE» et «GENTIL» (fig. 1, 1^e partie). On comprend alors pourquoi il devient plus difficile, dans les langues gestuelles que dans les langues vocales, d'obtenir des paires minimales d'unités significatives, s'opposant par une différence sur *un seul* paramètre. Ainsi, si nous envisageons un mot vocal constitué par 5 phonèmes tel le mot «bataille» /bataj/, nous trouvons une paire de mots : «bataille» et «bétail» qui s'opposent par la commutation des phonèmes /a/ et /e/. Et «bataille» peut aussi s'opposer à «bâtard», cette opposition mettant en lumière les unités distinctives /j/ et /r/. Par contre, si nous ne cherchons plus à n'avoir qu'une seule différence mais bien deux, beaucoup plus de mots pourront s'opposer à «bataille», telle cette liste de mots dans lesquels nous soulignons les deux différences : *bouteille*., *pagaille*., *racaille*., *papaye*.. C'est ainsi que les mots gestuels tendent à se différencier les uns des autres par des différences qui touchent à plus d'un paramètre parmi les cinq paramètres minimums les constituant, comme le montre l'exemple ci-dessous :



Ces deux signes sont identiques au niveau de trois de leurs paramètres, à savoir l'orientation de la paume, l'emplacement et l'expression du visage, mais ils connaissent deux oppositions, l'une au niveau de la configuration et l'autre au niveau du mouvement; le passage de la configuration [ind] à la configuration [5o] n'est donc pas responsable, à lui seul, du changement de sens et de l'opposition entre les deux signes. On ne peut donc, à partir de ces deux signes, donner à leur configuration respective le statut d'unité distinctive.

Il faut aussi observer que dans le mot gestuel, les paramètres qui le constituent ne se produisent pas successivement, comme le font les phonèmes dans les langues vocales, mais simultanément. On retrouve au niveau des mots gestuels, la caractéristique de simultanéité telle qu'elle se présente dans les langues vocales au niveau des unités distinctives définies comme un faisceau de traits pertinents réalisés simultanément.

Bien que le terme «mot» soit banni en linguistique contemporaine, et ait donné lieu à de nombreux termes désignant des unités significatives plus élémentaires, nous nous permettons cependant d'utiliser ce terme en nous référant à Maurice Pergnier qui écrit : «[...] Sausure ne prêche aucunement contre le maintien du mot au nombre des unités linguistiques. Qu'on en juge : on lit dans le *Cours* : «Il faudrait chercher sur quoi se fonde la division en mots – car le mot, malgré la difficulté qu'on a à le définir, est une unité qui s'impose à l'esprit, quelque chose de central dans le mécanisme de la langue», p. 154 » (1986, p. 20). Et pour définir l'entité du mot, M. Pergnier dégage deux caractères, «à savoir l'indissociabilité des éléments et la fixité de leur ordonnancement» (p. 63). Ces caractères semblent particulièrement mis en lumière dans les langues gestuelles en raison du phénomène de la simultanéité qui s'applique aussi au niveau des unités significatives. Le phénomène de successivité apparaissant au niveau de l'organisation des mots entre eux, au sein de l'énoncé.

Si la redondance, c'est-à-dire une certaine surenchère des marques informatives, est toujours présente dans le message linguistique qui ne peut se réduire à une production «télégraphique» ou minimale à cause des bruits ambiants, liés au milieu physique de transmission de la matière signifiante ainsi qu'aux capacités d'attention du récepteur du message, il semble logique que le phénomène de la redondance puisse s'amplifier dans une langue où les mots sont constitués de paramètres produits simultanément. Ainsi, le paramètre de la configuration de la main, lié simultanément aux paramètres de l'orientation de la paume, de l'emplacement et du mouvement, peut être atteint dans sa bonne perceptibilité, et ceci expliquerait la raison pour laquelle les mots gestuels accumuleraient plusieurs marques distinctives pour s'opposer les uns aux autres et être le plus lisibles possible. C'est ainsi qu'en langue des signes, les paires minimales de mots ne se distinguant que par une seule opposition seraient rares, le phénomène de la redondance

s'ajoutant à celui de la constitution des mots comportant *au moins* cinq paramètres. Nous aurons surtout affaire à des oppositions de mots dont les paramètres, au moins au nombre de cinq, peuvent être tous différents les uns des autres comme c'est le cas entre les deux mots vocaux «éléphant» et «renard» qui s'opposent par chacun de leurs phonèmes respectifs. Il sera difficile de trouver des mots gestuels qui ne s'opposent que par une seule différence, ceci étant favorisé lorsque les mots peuvent n'être constitués que de deux éléments comme les mots vocaux «vue» et «vie», cette paire minimale permettant de définir les deux unités distinctives /y/ et /i/.

C'est donc par des approximations successives que nous allons tenter de découvrir une méthode qui conduise à la mise en lumière des unités distinctives réalisées par les configurations de la main. C'est à partir des notions de variantes libres et de variantes combinatoires, utilisées en phonologie, que nous élaborons notre approche.

3.3 Les variantes de configurations

Un bref rappel des notions de variantes combinatoires et de variantes libres en linguistique des langues vocales nous conduira à l'analyse de ce phénomène en langue des signes française. Bien que les sons [i:] de «vide» et [i] de «vite» soient phonétiquement très différents l'un de l'autre à cause de leur durée respective, ils constituent dans la langue française une unité unique, le phonème /i/, une entité abstraite définie par les traits pertinents d'antériorité et de fermeture, l'opposant aux autres voyelles. Le trait de longueur n'est pas retenu dans la définition du phonème, puisque ce trait n'a pas en français de valeur oppositive permettant de distinguer deux mots l'un de l'autre : «[...] une voyelle française ne sera donc décrite ni comme courte ni comme longue, alors qu'en allemand toute voyelle sera ou longue ou courte car cette dichotomie est constamment employée pour distinguer des mots» (O. Ducrot et T. Todorov:1972, p. 221). Les sons [i:] et [i] sont les variantes combinatoires de l'unité distinctive /i/, cette variante étant liée, dans notre exemple, à la présence des consonnes [d] et [t] qui entraînent *automatiquement* la longueur ou la brièveté de la voyelle précédente.

Un exemple de variante libre en français sera donné par le son [r] qui «se prononce, selon les régions, ou même selon les individus, soit roulé soit grasseyé. Mais les deux sons ne commutent pas (alors qu'ils commutent en arabe). On dira donc, [...] qu'il y a un seul phonème français /r/ : ses deux manifestations, roulées ou grasseyées, n'étant pas déterminées par l'entourage, sont appelées des variantes libres» (*idem*, p. 222).

3.3.1 Les variantes libres de configurations

Il semble qu'en langue des signes française, les con-

figurations $\bar{[5]}$ et $\bar{[5M]}$ soient des variantes libres : il apparaît que, lorsque les quatre autres doigts de la main sont accolés, la position du pouce accolé ou séparé ne soit pas pertinente, c'est-à-dire ne soit pas porteuse d'opposition entre des mots gestuels. Si nous ne connaissons pas de signes qui s'opposeraient par cette seule différence, cela ne nous permet pas de conclure à la valeur non distinctive de cette différence au niveau du pouce, puisque nous avons montré la difficulté qu'il y a à obtenir des paires minimales en langue des signes. Par contre, nous avons pu observer comment certains signes peuvent être produits par l'une ou l'autre configuration, sans que cela ne change en rien leur signification. Ainsi, chez un locuteur racontant un épisode du *Roman de Renart* où ce dernier s'attaque à une charrette pleine de poissons, le signe POISSON qui revient fréquemment dans le corpus est produit avec tantôt l'une, tantôt l'autre configuration sans que cela n'ait d'incidence sur le sens du message. (Une fois même le locuteur produit le signe POISSON avec la configuration $\bar{[5]}$ – les cinq doigts tendus et écartés – au cours de la séquence : PANIER POISSON PLEIN, où le signe est précédé et suivi par un signe ayant la configuration $\bar{[5]}$; il s'agit là d'un phénomène d'assimilation au sein de la chaîne parlée et ceci sort de notre propos).

Une autre observation qui permet d'envisager les configurations $\bar{[5]}$ et $\bar{[5M]}$ comme des variantes libres est celle qui a trait à la façon dont ces deux configurations apparaissent dans le *Dictionnaire bilingue élémentaire*. Si celles-ci sont tout à fait présentes dans les représentations dessinées des signes recensés, seule la configuration $\bar{[5]}$ a été retenue parmi les entrées du dictionnaire par configurations. Ainsi, on découvre que sous cette entrée sont classés aussi tous les signes produits avec la configuration $\bar{[5M]}$, tel le signe CAMPAGNE selon la figure ci-dessous :



616. la CAMPAGNE
fig. 19

Ceci montre que s'il s'agit bien effectivement de deux configurations différentes, celles-ci ne sont pas ressenties par les locuteurs comme différentes sur le plan de leur valeur oppositive dans la langue. Il en est de même pour les locuteurs en langue française vis-à-vis des deux $[r]$, roulé ou grasseyé; si, sur le plan articulatoire la différence est reconnue, elle n'est pas ressentie comme pertinente au niveau des oppositions distinctives au sein de la langue. C'est avec la parution du tome 3 du *Dictionnaire bilingue élémentaire*, quatre ans après la parution du tome 2, que la configuration $\bar{[5M]}$ fait partie des entrées par configurations, ceci témoignant d'un

affinement de l'approche descriptive selon laquelle les signes produits avec la configuration $\bar{[5]}$ ou $\bar{[5M]}$ ont été classés sous leur configuration correspondante. Mais sur le plan de la recherche des unités distinctives, il nous semble juste de considérer ces configurations comme des variantes et de les classer sous une rubrique unique que nous dénommerons $/\bar{5}/$, à laquelle s'applique la marque de flexion ainsi que celle de pince sous ses quatre modalités. C'est ainsi que sur le plan de la valeur distinctive, va disparaître la différenciation articulatoire entre les configurations $\bar{[5:]}$ et $\bar{[5M:]}$ portant la marque courbe. À ce propos, nous avons noté au paragraphe 3.1 (1^e partie), que le dictionnaire, dans ses deux tomes, n'avait pas reconnu la configuration $\bar{[5:]}$ comme entrée et qu'il avait classé les signes produits avec cette configuration sous l'entrée $\bar{[5M:]}$, tel le signe ÉCONOMISER que nous avons donné en exemple. Ceci continue à bien plaider en faveur d'une valeur non oppositive de la position du pouce, accolé ou séparé, en dehors de tout mouvement d'opposition en pince, lorsque tous les autres doigts sont accolés. Ainsi, dans notre recherche des unités distinctives, nous classons ces deux configurations «courbes» sous une rubrique unique que nous dénommerons $/\bar{5}/$.

3.3.2 Les variantes combinatoires de configurations

Nous pouvons observer que presque¹ tous les signes qui présentent la configuration $\bar{[4]}$, les quatre doigts étant tendus et accolés, et le pouce étant en travers de la paume, sont des signes qui se réalisent avec un contact du tranchant de la main du côté de l'index, contre une autre partie du corps, visage ou torse. Nous donnons comme exemple de cette catégorie de signes, le signe GENTIL présenté à la fig. 1. Le pouce vient en travers de la paume permettant ainsi que le contact se réalise aisément, ce qui ne serait pas le cas si le pouce restait séparé des autres doigts ou même accolé à eux. La configuration $\bar{[4]}$ a donc une distribution complémentaire à celle des configurations $\bar{[5]}$ et $\bar{[5M]}$, ces deux configurations que nous venons de classer comme variantes libres d'une même unité distinctive $/\bar{5}/$. Celle-ci constitue alors la classe des trois configurations $\bar{[4]}$, $\bar{[5]}$ et $\bar{[5M]}$ de notre tableau articulatoire n° 4 (1^e partie).

Si la configuration $\bar{[4]}$ n'a pas d'existence comme unité distinctive, il doit en être de même pour la configuration qui lui correspond dans la série portant la marque «courbe» dénommée $\bar{[4:]}$. Nous retrouvons là encore une observation faite au paragraphe 3.1, selon laquelle la configuration $\bar{[4:]}$ n'avait pas été prise en compte comme entrée dans le dictionnaire bilingue, les signes présentant cette configuration ayant été classés sous l'entrée $\bar{[5M:]}$, tel le signe VITE que nous avons donné en exemple. Dans ce signe qui se réalise avec un contact de la main contre le menton, la configuration $\bar{[4:]}$ apparaît bien comme la variante combinatoire des configurations $\bar{[5:]}$ ou $\bar{[5M:]}$, des variantes libres d'une même unité distinctive $/\bar{5}/$. Celle-ci constitue alors la classe des trois configurations $\bar{[4:]}$, $\bar{[5:]}$ et $\bar{[5M:]}$ de notre

tableau articulatoire n° 4.

Une analyse de distribution complémentaire peut aussi être faite entre les configurations [Aur-Pc] et [Aur]. La configuration [Aur] se réalise presque toujours lorsqu'il y a, lors de la production du signe, un contact entre le tranchant de la main sur le côté du pouce, et une autre partie du corps, visage ou main. Cette configuration est donc liée à une contrainte articulatoire de contact, la position du pouce, accolé au poing au lieu d'en être séparé n'a pas de ce fait de valeur distinctive. Les deux signes ci-dessous illustrent cette variante combinatoire :



665. S'AMUSER



362. MALADROIT

fig. 20

Les deux configurations sont donc les variantes d'une même unité distinctive que nous dénommons /Aur-Pc/.

Il faut aussi noter que lorsque le pouce s'accôle au poing, cet accollement peut se faire contre l'index replié, comme pour le signe MALADROIT ci-dessus, ou au travers des trois autres doigts repliés, comme pour le signe RHINOCÉROS, ci-dessous :



2168. un RHINOCÉROS

fig. 21

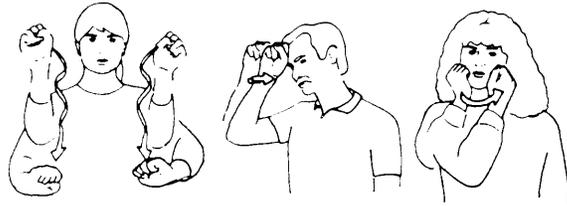
Il est logique de la retrouver cette variante de la position du pouce dans la configuration du poing. Celle-ci se réalise en effet selon les deux modalités suivantes :



Il s'agit là encore d'une variante combinatoire : si, lors de la production d'un signe, le poing entre en contact, au niveau des doigts repliés, avec une autre partie du corps, le pouce va se placer contre l'index, tandis que si le contact a lieu contre l'index replié, le pouce va se placer au travers des autres doigts repliés. Cette dernière position du pouce est celle qui se réalise lorsque le signe est produit sans contrainte de contact.

Les trois signes suivants illustrent notre analyse des

variantes combinatoires de la configuration du poing, variantes que nous classons sous une seule unité distinctive dénommée /Pg/.



84. FAIRE LE MÉNAGE

248. une LEÇON

872. EMBRESSER

fig. 22

Lorsqu'on aborde les configurations de la main sur le plan de leur fonction distinctive dans la langue, on fait ressortir leur caractéristique fondamentale qui est de devoir établir entre elles des différences clairement perceptibles, d'autant plus qu'elles sont, ainsi que nous l'avons vu, toujours incorporées à d'autres paramètres de formation des signes, tels un mouvement simultané, une orientation particulière de la paume et un emplacement particulier qui peuvent, chacun pour leur part, influencer sur la perception plus ou moins claire de la configuration. C'est d'ailleurs pour cela que, lors de la production d'un signe, le temps de mise en position de la configuration apporte beaucoup d'informations pour la percevoir.

On comprend donc comment les variations que nous venons de présenter dans notre recherche de variantes libres ou combinatoires, ne peuvent avoir de fonction distinctive. Ces variations ont en fait toutes porté sur des écarts quant à la position du pouce, écarts qui, à eux seuls, ne sont pas porteurs d'oppositions distinctives.

Le tableau suivant récapitule les variantes des configurations mises à jour, jusqu'à ce point de notre démarche :

[4]		[5]		[5M]		→	/5/
[4:]		[5:]		[5M:]		→	/5:/
	[Aur]		[Aur-PC]			→	/Aur-Pc/
						→	/Pg/

fig. 23

Il est intéressant de noter que l'évolution des signes dans le temps peut suivre une direction liée à ces variantes combinatoires.

Ainsi en 1856, M. Pélissier (professeur sourd-muet à l'Institution impériale de Paris) recense le signe RHINOCÉROS avec la configuration [Aur-Pc], le signe étant sans contact avec le nez.

Dans le *Dictionnaire bilingue* de 1990, ce signe qui se réalise avec un contact sur le nez, recourt à la configuration [Aur] :



8. — Rhinocéros



2168. un RHINOCÉROS
fig. 24

Ainsi, au sein d'un *continuum* articulatoire, nous découpons dans la langue des unités distinctives qui sont des entités abstraites recoupant une classe de configurations.

Alors qu'en langue vocale, les sujets parlants sont peu conscients des allophones d'un même phonème, tels le [i:] long et le [i] bref de «vide» et de «vite» — ces variations se réalisant automatiquement sans choix de la part du locuteur —, il n'en est pas de même en langue des signes où les locuteurs ont une conscience beaucoup plus précise des variantes de configurations comme en témoigne le fait que la grande majorité des variantes que nous venons de présenter sont reconnues comme des entités propres, puisqu'elles figurent parmi les entrées par configurations du dictionnaire. Seules les configurations [5M], [4:] et [5:] sont absentes des entrées du tome 2, mais la configuration [5M] fait son apparition dans celles du tome 3.

Il semble que dans le cas des langues gestuelles, l'alphabet dactylogique joue un rôle particulier, responsable de la prise de conscience en quelque sorte «exacerbée» des variantes articulatoires des configurations, alors qu'elles n'ont pas de fonction distinctive dans la langue. Il nous faut donc présenter l'alphabet dactylogique et montrer son impact dans le fonctionnement même de la langue.

3.4 L'alphabet dactylogique : un système hors de la langue, pourvoyeur cependant d'un bon nombre de variantes de configurations

L'alphabet dactylogique est la représentation des lettres de l'alphabet par différentes configurations de la main. S'il procède bien d'une activité de la main, son existence n'en est pas pour autant liée à la langue des signes et encore moins est-il un produit de celle-ci. Nous empruntons à M. Pélissier la définition suivante :

La dactylogogie (le langage des doigts) est la reproduction des 25 caractères de l'alphabet au

moyen des diverses positions des cinq doigts de la main. — La dactylogogie, c'est la lettre, c'est la phrase écrite ; c'est l'écriture permanente, tracée en l'air, sous une forme fugitive. C'est le moyen le plus aisé, le plus rapide qu'aient les parlants de se mettre en communication avec les sourds-muets. On peut l'apprendre dans une heure. Pour s'en servir avec clarté, il ne faut pas imprimer à la main des mouvements saccadés. — Le bras reste immobile, les doigts seuls parlent. Entre chaque mot, un petit repos ou un petit signe de main de gauche à droite. («Iconographie des Signes», 1856. Notes explicatives à la planche I).

Cette définition contient des points sur lesquels nous voulons insister. Lorsque l'auteur écrit : «[...] c'est l'écriture permanente, tracée en l'air, sous une forme fugitive», il signifie bien que la dactylogogie est seulement une transcription («tracée en l'air») de la langue française écrite («permanente»), elle ne constitue pas une langue² par elle-même. C'est d'ailleurs pour cela que ce système peut s'apprendre en «une heure», et qu'il est pour les «parlants», c'est-à-dire les entendants, «le moyen le plus aisé» pour communiquer avec les sourds, à condition, cependant, que ceux-ci connaissent la langue écrite, et c'est un point important à souligner.

Il est aussi très intéressant de noter que M. Pélissier ait pris le soin de donner le mode d'utilisation de cet alphabet, car ceci nous permet de comprendre combien il s'agit d'un fonctionnement qui n'a rien à voir avec la production d'un énoncé en langue des signes : «il ne faut pas imprimer à la main des mouvements saccadés. — Le bras reste immobile, les doigts seuls parlent». Or, dans la langue, le mouvement qui est un des paramètres de formation des signes, concerne non seulement la main, mais aussi le bras ou les bras ainsi que la tête et le tronc.

L'immobilité du bras exigée pour l'épellation dactylogique est bien la condition qui permet au système de rester lisible et clairement perceptible bien qu'il recoure à des formes de main très proches les unes des autres, comme en témoigne le tableau de la page suivante : on peut observer les grandes ressemblances entre les représentations des lettres suivantes : A et S ; F et T ; G, H et K ; P et Q.

De nos jours, 150 ans plus tard, cet alphabet est resté presque inchangé à part quelques légères modifications : à l'heure actuelle, le plus souvent, le A n'est plus représenté par un poing, le pouce contre l'index, mais par la configuration [Pc], ainsi le A s'oppose mieux au S représenté par le poing avec le pouce replié contre les autres doigts.



Le X n'est plus représenté avec deux mains, mais avec une seule main produisant la configuration [V:] et le J est le plus



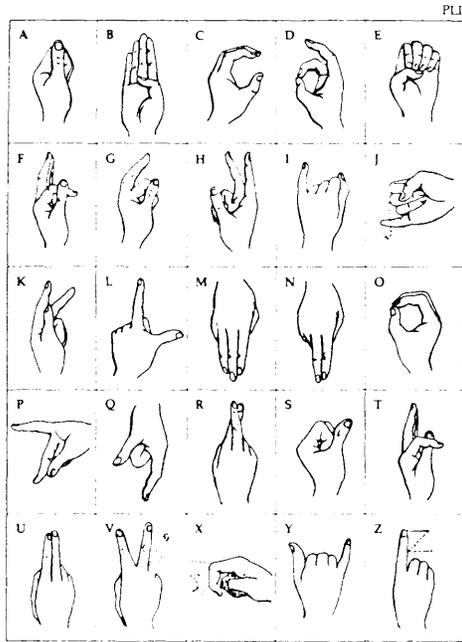


Tableau articulatoire

souvent produit avec une extension du pouce, ce qui le fait passer de la configuration [Aur] à la configuration [Aur-Pc], ces configurations que nous avons présentées comme étant, dans la langue, des variantes d'une même unité distinctive.

Les locuteurs en langue des signes recourent à l'alphabet dactylogique lorsqu'ils ont besoin, au cours de leur discours, de préciser tel ou tel nom propre. Cette connaissance de l'alphabet dactylogique semble favoriser chez les locuteurs le développement de la prise de conscience d'oppositions très fines entre des configurations proches les unes des autres, mais qui ne peuvent toutes avoir de fonction distinctive dans la langue dans la mesure où ces configurations, en entrant dans la constitution des signes, seraient liées à d'autres paramètres (mouvement, orientation...) qui masqueraient des oppositions perceptives trop peu marquées.

Si, parmi les configurations utilisées dans l'alphabet dactylogique, certaines sont identiques aux configurations présentées dans notre tableau articulatoire de configurations attestées dans la langue, beaucoup d'autres sont différentes. Or, c'est parmi celles-ci que se trouvent les configurations reconnues comme entrées dans le dictionnaire et dont nous n'avons pas tenu compte dans notre classement articulatoire. Ce sont ces configurations que nous allons maintenant passer en revue, pour ensuite les définir selon notre approche articulatoire, puis distinctive.



B Bien que cette configuration apparaisse dans notre tableau articulatoire, nous allons revenir sur celle-ci

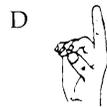
pour apporter une précision à l'analyse que nous en avons faite comme variante combinatoire de l'unité /5/ (voir fig. 23). Nous avons établi que presque tous les signes présentant cette configuration se réalisent avec un contact du tranchant de la main, côté index, contre une autre partie du corps. Or, les signes qui recourent à cette configuration, en dehors de toute contrainte de contact, ont cette particularité d'être des signes qui correspondent à des mots de la langue française commençant par la lettre B. Ainsi le signe BLEU est produit avec cette configuration. Il s'agit d'un phénomène d'emprunt, décrit par R. Battison en 1978, qui est un procédé fréquemment utilisé pour la création de nouveaux signes. Ceux-ci recourent à une configuration de l'alphabet dactylogique représentant la première lettre du mot français correspondant. Ainsi, a été créé le signe BIOLOGIE.



1947. la BIOLOGIE
fig. 25

Contrairement à son utilisation dans l'épellation dactylogique, la configuration est liée à un mouvement de bras ainsi qu'aux autres paramètres entrant dans la constitution d'un signe. Ce signe, nouvellement créé, est tout à fait intégré au système linguistique de la langue des signes française, il obéit à tous les critères de formation des signes, comme celui de la symétrie lorsque les deux mains bougent.

C'est ainsi que par ce phénomène d'emprunt, les configurations de l'alphabet dactylogique entrent dans la langue; il s'agit ici d'une configuration déjà attestée dans la langue, comme variante combinatoire. Et les entorses peu nombreuses, faites à la distribution complémentaire de cette configuration dans la langue, sont donc dues à ce phénomène d'emprunt.



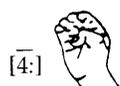
D Cette configuration assez complexe dans sa tentative de décrire la lettre D est propre à l'alphabet dactylogique. Elle apparaît cependant

comme entrée dans le dictionnaire pour quatre signes : DIMANCHE, DÉCEMBRE, DESERT et RECORD. Pour les trois premiers signes, il s'agit de la mention de la lettre initiale du mot français correspondant, et c'est la dernière lettre qui est indiquée pour le signe RECORD produit avec deux configurations, celle de la lettre initiale et celle de la lettre finale. Pour les deux derniers signes, le dictionnaire mentionne la tendance à la disparition de la configuration D, celle-ci est remplacée, dans DESERT, par la configuration [5 MA:] du majeur replié, attestée dans la langue, et dans RECORD,

elle est abandonnée. Seuls les deux signes DIMANCHE et DÉCEMBRE gardent donc cette configuration. Or ces signes qui dénomment les jours et les mois de l'année ont un comportement particulier dans la langue : cinq des signes désignant les mois et tous les signes désignant les jours recourent à la configuration décrivant la première lettre du mot français correspondant. Les deux signes MARDI et MERCREDI font exception, les deux mots commençant par la même lettre, c'est la deuxième qui est représentée : A pour MARDI et E pour MERCREDI. Étant donné donc la très faible occurrence de la configuration D, il nous semble juste de la considérer comme une variante de la configuration [ind].



E Cette configuration propre à la dactylogogie apparaît comme entrée dans le dictionnaire pour deux signes : MERCREDI (signe dont nous venons de parler) et QUARANTE. Pour ce dernier, il ne peut s'agir d'une représentation de la lettre E, peu représentative du mot correspondant. En fait le signe recourt à la configuration [4:], combinée à un mouvement répété deux fois de fermeture, qui entraîne les doigts au contact du pouce. Nous considérons donc cette configuration comme une variante de la configuration [4:].



F Ces deux configurations ne s'opposent que par la différence de position de l'index par rapport au pouce. Il s'agit d'une opposition fine que l'épellation dactylogogique permet de bien faire percevoir. Cependant ces configurations apparaissent comme entrée du dictionnaire. Seulement deux signes sont classés sous T : TANTE et CLERMONT (Ferrand). Pour ce dernier, il s'agit de la création d'un signe nouveau à partir de l'épellation de la première et dernière lettre du nom propre correspondant. Sous la configuration F, sont classés sept signes dont le signe FRÈRE. Les signes désignant les liens de parenté recourent ainsi, pour bon nombre d'entre eux, à la configuration de la lettre par laquelle commence le mot français correspondant. Les six autres signes sont FRANC (argent), FRANÇAIS,



[5o]



FRANCE, AFFAIRE et FRUIT. Mais ce dernier signe est représenté dans le dictionnaire par la configuration en pince [5o], sans que soit précisée la position du pouce propre à la configuration F. À cause de ce *continuum* qui ne peut manquer de s'établir entre la configuration [5o], attestée dans la langue, et les configurations F et T, aux occurrences si réduites, nous considérons ces dernières comme les variantes d'une même unité distinctive /5o/.



G Il s'agit d'une indexation avec une précision quant à la position du pouce, tendu le long de l'index. Sous cette configuration prise comme entrée, un seul signe est mentionné, le signe GRAMMAIRE empruntant sa configuration à celle du G. Cette configuration comme celle du D peut être vue comme une variante d'une seule unité distinctive /ind/; dans la langue, en effet, la configuration [ind] se réalise selon tout un *continuum* quant à la position du pouce et la plus ou moins grande fermeture du poing. La figure ci-dessous illustre ce *continuum* :

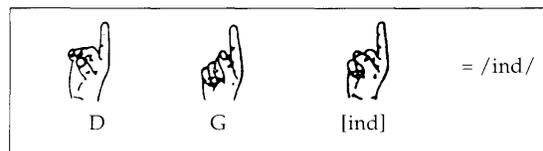


fig. 26



I Comme la configuration B, cette configuration est présente dans notre tableau articulatoire et n'est donc pas nouvelle. Il s'agit de la configuration [Aur] que nous avons définie comme une variante combinatoire de la configuration [Aur-Pc] (voir fig. 23). Et les rares entorses faites à la distribution complémentaire sont dues au phénomène d'emprunt comme dans le signe SI, produit avec les configurations des lettres S et I. Ainsi, apparaît la configuration [Aur], alors qu'il n'y a pas de contrainte de contact. Cette observation rejoint celle faite lors de notre étude de la configuration B.



K Il s'agit de deux configurations presque identiques, l'opposition étant seulement marquée par une orientation différente de la paume, l'index et le majeur sont étendus, le pouce s'accolant plus ou moins à l'index.

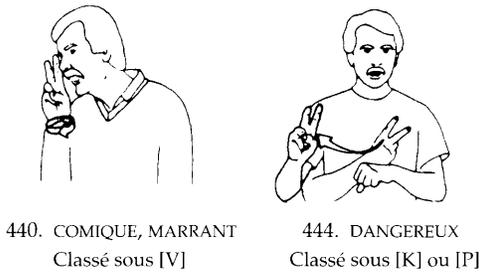


P Cette position du pouce entraîne les deux doigts dans un autre plan que celui de la paume. Cette configuration sert d'entrée dans le dictionnaire pour des signes correspondant à des mots commençant par la lettre K, ainsi les signes KILO et KILOMÈTRE, et pour des signes traduisant des mots commençant par P, tels les signes PÂTÉ, PLUS, PHILOSOPHE, PSYCHIÂTRE, PÉDAGOGUE, PAIX, et les signes pour les noms propres suivants : PARIS, POITIERS, PAKISTAN. Sont aussi classés sous cette configuration une vingtaine de signes pour lesquels n'existe aucun emprunt dactylogogique. Ces signes se réalisent le plus souvent avec le contact de l'extrémité d'un des deux doigts contre une autre partie du corps, et nous considérons leur configuration comme une variante combinatoire de la configuration [V], attestée dans notre



[V] tableau articulatoire : les différentes positions du pouce, entre cette configuration et celle du K et du P, ne peuvent constituer un critère d'opposition entre des signes, et ces configurations appartiennent bien à la même unité distinctive /V/. Mais la connaissance de l'alphabet dactylogogique rend conscients les sujets

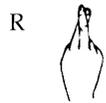
parlants des variantes combinatoires et les conduit, de ce fait, à voir des oppositions là où il n'y en a pas. Ainsi, les auteurs du dictionnaire classent les signes ci-après sous deux configurations différentes :



440. COMIQUE, MARRANT
Classé sous [V]

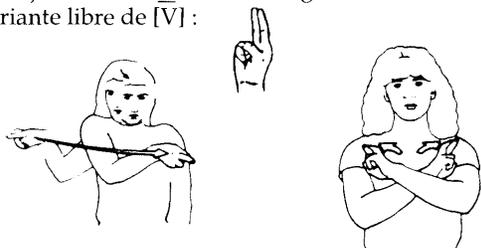
444. DANGEREUX
Classé sous [K] ou [P]

fig. 27



R Il s'agit de l'extension de l'index et du majeur, ce dernier venant se croiser avec le premier. Cette configuration sert d'entrée dans le dictionnaire pour 24 signes, tous font clairement référence à un emprunt dactylogique avec la lettre R, deux d'entre eux traduisent les noms propres REIMS et RUSSIE.

Mais, parmi les 22 signes ne traduisant pas un nom propre, nous avons pu observer que certains d'entre eux, au cours du discours, ne sont pas produits avec la configuration [R] mais avec la configuration [V̄]. Tel est le cas des signes RENTRER et SE REPOSER, produits avec la configuration [V̄] au cours d'un récit. Il nous paraît donc juste de considérer la configuration [R] comme une variante libre de [V̄] :



580. RETOURNER, RENTRER,
REVENIR

653. SE REPOSER

fig. 28

Parmi ces signes qui peuvent ainsi varier de configuration, nous observons un phénomène mis en lumière par J. Woodward (1979, p. 84), le phénomène de «signes initialisés, c'est-à-dire des signes authentiques de la LSA modifiés par l'épellation du premier graphème du mot anglais correspondant». Et comme le note Woodward, ces variations du lexique dues à ce processus d'initialisation sont le fait de sujets parlants qui, ayant suivi une bonne scolarité, incorporent d'autant plus à leur langue des emprunts à l'anglais. Il est donc normal que dans le dictionnaire où les signes sont produits en citation, ceux-ci soient présentés sous leur forme ressentie comme la plus élaborée, c'est-à-dire celle qui recourt à une configuration de la dactylogogie. C'est ainsi que s'explique le nombre important de signes classés sous la configuration R.

Cette analyse que nous venons de faire des configurations propres à la dactylogogie, mais qui servent cependant d'entrée dans le dictionnaire, nous a conduite à les envisager comme des variantes de configurations attestées dans notre tableau articulatoire, et non pas comme des unités distinctives; nous voyons ainsi comment le système dactylogique, un système hors de la langue, peut influencer sur cette dernière par l'apport de nombreuses variantes de configurations.

3.5 Vers une classification des configurations de la main selon leur valeur distinctive

Outre les variantes de configurations liées à des emprunts dactylogiques, nous avons vu combien il existe une réelle souplesse dans la production effective des configurations qui se réalisent sur tout un continuum de variantes libres et de variantes combinatoires : notre tableau de variantes (présenté à la fig. 23) est loin d'être un tableau exhaustif, puisqu'il ne traite que des configurations définies par notre classement articulatoire.

Il nous semble possible de rendre compte de trois autres variantes de configurations, en présentant trois configurations qui servent d'entrée dans le dictionnaire et qui restent les seules, parmi les cinquante entrées, à ne pas avoir été prises dans notre analyse. Il s'agit des trois configurations suivantes :



Sous cette configuration, ne sont recensés que deux signes : FENÊTRE et ESCARGOT. Il nous paraît possible de considérer cette configuration comme une variante de la configuration [Aur-Pc].

Certains locuteurs produisent d'ailleurs le signe ESCARGOT avec cette configuration.



[Aur-Pc]

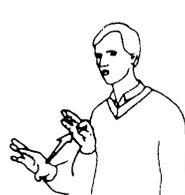


Sous cette configuration, sont classés des signes qui se produisent avec la configuration [5ô], et l'on peut considérer cette apparente nouvelle configuration comme

n'étant que le temps de la mise en position de la configuration [5ô], ou celui de sa détente comme le montrent respectivement les deux signes CHOISIR et METTRE DES PIÈCES.



[5ô]



813. CHOISIR



1858. METTRE DES PIÈCES
DANS UNE TIRELIRE

fig. 29

Dans les quelques signes où n'apparaît pas la configuration [5o], il s'agit toujours d'un signe où l'index et le pouce viennent en contact avec une autre partie du corps, qui sert alors de fermeture au mouvement de pince ébauché, tel le signe ÉTOUFFER.



1570. ÉTOUFFER
fig. 30

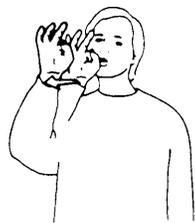
Il paraît donc juste de considérer dans ce cas, cette configuration comme une variante combinatoire de [5ô].



[5ô]



Sous cette configuration, qui n'apparaît d'ailleurs que dans le tome 3 du dictionnaire, sont classés sept signes dont six ont la particularité de faire référence à des objets ronds dont la main délimite les contours par cette configuration, tel le signe CIGARILLO :



1380. un CIGARILLO
fig. 31

Cette configuration est bien pour nous une variante libre de la configuration [5o], variante par laquelle est spécifiée une des caractéristiques du signifié, comme, selon notre exemple, le petit diamètre du cigarrillo. Tel est le génie des langues gestuelles, de pouvoir donner, tout en recourant à des unités distinctives et conventionnelles, une représentation imagée du signifié. On voit ainsi combien le rôle tenu par l'iconicité, au niveau même des configurations, peut conduire à des variations infinies qui se produisent alors tout au long d'un *continuum*. Il arrive même que, sous le poids de la dimension iconique toujours présente dans la production gestuelle, certains signes soient produits avec une configuration de la main qui leur soit propre, tel le signe LAMA :



[5o]

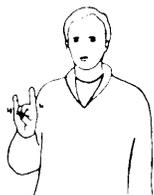


fig. 32

2175. un LAMA

Par cette configuration originale de la main est suggérée, en fait, la tête du lama avec ses deux oreilles. Les locuteurs sourds ont ainsi une grande dextérité pour utiliser leur langue dans une modalité ludique ou poétique, par le recours à des possibilités gestuelles qui dépassent le cadre habituel de leur langue.

Tenter une classification des configurations de la main selon leur valeur distinctive, c'est donc résolument sortir du *continuum* lié à leur dimension iconique, et établir une hiérarchisation entre les configurations définies par une approche essentiellement descriptive.

Notre classement articulatoire nous avait déjà permis d'établir, au sein du *continuum*, des bornes définissant des entités au nombre de 44 (voir *tableau 4*, 1^e partie). Par notre étude de variantes libres ou combinatoires de configurations, nous sommes en mesure de remanier notre classement articulatoire vers un classement en unités distinctives, selon les deux directions suivantes :

- Certaines configurations définies sur le plan articulatoire sont regroupées pour constituer une seule entité sur le plan distinctif.
- À l'ensemble des configurations définies sur le plan articulatoire, s'ajoutent les nouvelles configurations que nous avons analysées comme étant des variantes de telle ou telle configuration déjà recensée par notre approche articulatoire.

Pour cette étude, toutes les configurations servant d'entrée dans le *dictionnaire bilingue* recensant 2 526 signes ont été prises en compte ainsi que six autres configurations mises en lumière par nos critères articulatoires et manifestement réalisées dans la production de certains signes, tout en étant restées méconnues (voir *chapitre 3.1*, 1^e partie).

À partir de nos 44 unités articulatoires, nous pouvons maintenant classer les configurations de la main en 39 configurations cardinales et 16 variantes selon le *tableau* de la page suivante, où la ou les variante(s) d'une même unité sont indiquées par des flèches au-dessus et en-dessous de la configuration cardinale. Pour le choix de cette dernière, lorsqu'il se posait, nous avons retenu la configuration présentant la position du pouce la plus marquée, c'est-à-dire en extension, dans la mesure où celle-ci apparaissait dans un ordre de configurations en pince. Lorsqu'une variante correspond à la représentation dactylologique d'une lettre de l'alphabet, nous avons noté cette dernière en majuscule.

Il ne s'agit ici que d'une première approximation vers une hiérarchisation en classe d'unités ayant même fonction distinctive. En effet, la recherche des unités distinctives sur le plan des configurations de la main doit aussi être liée à la recherche de telles unités pour chacun des autres paramètres constitutifs des signes que sont l'orientation de la paume, l'emplacement, le mouvement et l'expression du visage. Or, tous ces paramè-

TABLEAU DES 39 CONFIGURATIONS CARDINALES ET 16 VARIANTES

MODE DE DÉPLOIEMENT	IDENTIFICATION DES DOIGTS DÉPLOYÉS										
	ind	L	V	V̄	3	4	5	5M	Aur-P	Pc	Pg
↓	variantes	D G	K	R				4 5	Aur X		A
	configurations cardinales	ind L	V	V̄	3	4	5	5M	Aur-P	Pc	Pg
	configurations cardinales	ind: L:	V:	V̄:	3:	4:	5: 5MAJ:	5M:		Pc:	
	variantes					E	XX F T	4: 5:			
		Lo			3o		5o 5MAJo	5Mo		Pco	
		Lô			3ô		5ô	5Mô			
		Ls			3s		5s	5Ms			
		L̄s			3̄s		5̄s	5M̄s			
	variante						XXX				

X = configuration des signes FENÊTRE et ESCARGOT XX = configuration du signe CIGARILLO XXX = configuration du signe CHOISIR

tres sont aussi liés au phénomène de l'iconicité, par exemple le paramètre du mouvement peut contribuer à donner une représentation imagée du signifié, soit par l'esquisse de son contour, soit par l'indication d'une action évoquée par ce signifié. Cette marque permanente de l'aspect iconique sur chacun des paramètres de formation des signes semble être un facteur supplémentaire – et non un des moindres – à ceux que nous avons déjà invoqués pour expliquer la difficulté à avoir en langue des signes, des listes de paires minimales de signes qui ne s'opposeraient que par une seule différence sur un seul de leurs paramètres de formation. Il est en effet logique que les signes s'opposent les uns aux autres par des variations touchant plusieurs paramètres puisque chacun de ceux-ci peut porter une marque d'iconicité.

4. CONCLUSION

Iconicité et double articulation dans le langage

Dans sa recherche de définition du langage, A. Martinet recourt à la notion de «signes arbitraires», tout en reconnaissant que cette caractéristique «ne saurait suffire à définir le langage, et qu'il [nous] faut rechercher des critères plus spécifiques.» (1968, p. 15). Et c'est le critère de «la double articulation» que Martinet reconnaît comme fondamental : «Nous attendons d'une langue qu'elle manifeste la double articulation» (p. 18), c'est-à-dire qu'elle s'articule en unités significatives à double face, douées d'un signifiant et d'un signifié, ces unités s'articulant à leur tour, au niveau de leur signifiant en unités distinctives, «à face unique» (p. 28). Ces unités de la deuxième articulation, si elles portent le sens, n'ont aucun sens par elles-mêmes et sont en nombre fini contrairement aux unités significatives. Ainsi, la double

articulation est au départ d'une combinatoire très productive permettant d'obtenir une infinité de messages à partir d'une liste fermée d'unités distinctives, selon une grande économie de moyens. Et pour Martinet, «l'arbitraire du signe» découle aussi de la double articulation : «[...] en confiant le soin de former ses signifiants à des unités sans face signifiée, [...] elle les protège contre les atteintes du sens» (p. 27). Ces unités «se révèlent ainsi comme les garants de l'arbitraire du signe» (p. 28). Les raisons de l'arbitraire du signe sont donc inscrites dans le fonctionnement même de la langue, sans qu'il soit besoin de recourir à des faits hors de la langue comme l'avait prôné Saussure qui invoquait les notions d'«habitude collective» et de «convention» (1967, p. 100 et 101) : «[...] la langue est une convention» (p. 26). Les deux auteurs donnent bien cependant le même sens au terme «arbitraire» synonyme d'«immotivé» : «le signifiant est immotivé, c'est-à-dire arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité» (Saussure, p. 101). Et c'est bien cette même notion de l'arbitraire que Martinet défend lorsqu'il écrit que sans les unités de la deuxième articulation : «l'arbitraire du signe serait, dans ces conditions, vite immolé sur l'autel de l'expressivité» (1968, p. 28).

Après avoir mis en lumière les deux conséquences opposées de l'arbitraire du signe que sont son immutabilité («l'arbitraire même du signe met la langue à l'abri de toute tentative visant à la modifier», p. 106) et sa mutabilité («Une langue est radicalement impuissante à se défendre contre les facteurs qui déplacent d'instant en instant le rapport du signifié et du signifiant. C'est une des conséquences de l'arbitraire du signe», p. 110), Saussure élabore à partir de la notion de «déplacement des rapports» (p. 112), celle de «valeur linguistique» : «Puisqu'il n'y a point d'image vocale qui réponde plus

qu'une autre à ce qu'elle est chargée de dire, il est évident, même *a priori*, que jamais un fragment de langue ne pourra être fondé, en dernière analyse, sur autre chose que sur sa non-coïncidence avec le reste. Arbitraire et différentiel sont deux qualités corrélatives» (p. 163). Et Saussure apporte ainsi une limitation à la notion d'«arbitraire du signe» puisque «dans la langue... ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue» (p. 168); dans la langue vue alors comme «une forme et non une substance» (p. 169), la notion de différence devient bien plus fondamentale que celle d'arbitraire. En effet, le jeu des oppositions ou des distinctions peut se produire aussi bien entre des unités arbitraires, c'est-à-dire immotivées qu'entre des unités motivées. Et si la double articulation répond bien à l'exigence différentielle de la langue en pouvant créer à l'infini, grâce à sa productivité combinatoire, des oppositions distinctives, elle ne semble pas être à l'origine de l'arbitraire du signe, contrairement à l'opinion de Martinet.

Les langues, non pas à «images vocales» mais à «images gestuelles», font apparaître qu'il n'existe aucun lien de nécessité entre la double articulation et l'arbitraire du signe : une certaine motivation des signes dans les langues gestuelles ne s'oppose en rien au processus de la double articulation, fondamental dans l'élaboration de toute langue puisqu'il en assume l'aspect différentiel.

Si la motivation du signe ne remet pas en cause le phénomène de la double articulation, elle ne s'oppose pas non plus à un certain arbitraire; dans les langues gestuelles, en effet, la relation motivée entre le signifiant et le signifié d'un signe est lié à un indice analogique, ce dernier étant un indice parmi beaucoup d'autres qui auraient pu être choisis, l'analogie ouvrant le champ à de nombreuses alternatives. La motivation ne peut donc en aucun cas conduire le signifiant à délivrer directement son signifié. C'est donc bien une «habitude collective», un consensus social qui établissent, d'une façon arbitraire, la relation entre le signifiant et le signifié, aussi motivée que soit cette relation. Le terme «arbitraire» n'est plus, dans ce contexte, synonyme d'«immotivé», mais il prend le sens de «conventionnel».

Si les signes des langues gestuelles sont motivés, ce double aspect de leur nature les conduit à être «translucides», et non pas «transparentes» selon les termes utilisés par U. Bellugi et E. Klima (1978). Les expériences entreprises par ces deux chercheurs montrent que des sujets entendants, ne connaissant pas la langue des signes américaine, ne devinent pratiquement jamais le sens d'un signe de cette langue; par contre, si on présente à ces mêmes sujets une liste de signes avec leur signification propre, et si on leur demande de dire quelles relations ils voient entre le signe et sa signification, on découvre que leurs réponses sont identiques pour plus de la moitié des signes proposés. Les sujets tombent d'accord sur une même façon de voir la relation : ainsi, pour le signe BOIS, tous les sujets voient un mouvement de sciage qui leur évoque la relation entre le

signe et sa signification. Sans être «transparentes», les signes présentent donc un caractère de «translucidité» qui permet de relier certaines caractéristiques de leur signifiant à leur signifié : «Certains aspects des signes ASL³ peuvent rappeler certains aspects de leur signification. Mais leur caractère imagé n'est jamais assez dépourvu d'ambiguïté pour que quelqu'un, ne parlant pas ASL, puisse en deviner la signification (et cela même quand la signification correcte est donnée parmi plusieurs autres possibles)» (U. Bellugi et E. Klima : 1978, p. 1088).

Puisque les signes des langues gestuelles, tout en étant motivés, sont aussi arbitraires, on comprend que ces langues, à l'instar des langues vocales, varient selon les communautés qui les parlent. La nature iconique des signes semble cependant être au départ d'un certain *continuum* pouvant s'établir entre les différentes langues gestuelles : il est reconnu que les sourds ont la capacité de se comprendre entre eux, même lorsqu'ils sont de nationalité et de langue différentes. Ils savent alors mettre en jeu les procédés iconiques présents dans leur langue respective tout en leur donnant une ampleur qui dépasse celle qui existe dans une utilisation habituelle du langage gestuel. Grâce à ce procédé, ils établissent un pont de communication où ils peuvent découvrir mutuellement leur langue respective et élaborer ainsi entre eux un code linguistique commun qui, bien que restreint, leur permet d'établir de réels échanges. C'est un grand avantage qu'ont les sourds sur les entendants, d'être ainsi capables de s'entendre alors qu'ils ne parlent pas la même langue et cette capacité semble bien liée à la nature iconique des signes.

Une autre conséquence de l'aspect iconique des langues gestuelles est le *continuum* qui s'établit aussi entre ces langues et la communication gestuelle des entendants, autant dans les deux domaines de la formation des gestes que dans celui de leur dimension iconique. Pour montrer l'existence de ce *continuum*, nous allons présenter trois gestes utilisés dans le monde entendant et choisis parmi les vingt gestes-clés que D. Morris et alii (1979) ont étudiés dans vingt-cinq pays différents. Ces gestes sont des gestes emblématiques, c'est-à-dire des gestes porteurs par eux-mêmes d'un message qui se traduit par un mot ou une expression.



Le geste de l'anneau : Telle est la description faite par les auteurs : «La main est levée avec la paume non tournée vers le producteur du geste et avec le pouce et l'index se touchant pour former un cercle. Les autres doigts sont tendus et légèrement écartés les uns des autres. Habituellement, quand la main est ainsi en position, elle produit une brève secousse vers l'avant puis s'immobilise avant de se baisser» (p. 100). Dans cette description, on peut reconnaître quatre paramètres parmi les cinq paramètres qui entrent dans la constitution des signes des langues gestuelles : la configuration est bien décrite, elle recoupe tout à fait notre configuration [5o], l'orientation et l'em-

placement sont décrits d'une façon un peu succincte, et, quant au mouvement, il est bien précisé. Ce geste signifie, dans la grande majorité des cas, que «c'est bon» ou que «c'est O.K.». Par sa capacité à évoquer un orifice du corps humain, ce geste peut avoir une signification obscène. Il peut aussi signifier «zéro», et c'est le cas en France où la signification «O.K.» n'est que rarement admise. Ce qui distingue alors les deux gestes, c'est une expression du visage souriante pour «O.K.» et non souriante pour «zéro». On voit ainsi apparaître le cinquième paramètre de la constitution des signes dont une variation peut, à elle seule, opposer un geste à un autre. Il existe ainsi une réelle parenté entre la formation des gestes de communication dans le monde entendant et celle des signes des langues gestuelles. Et sur le plan iconique, la configuration de ce geste de l'anneau se retrouve dans des signes de la L.S.F.⁴ signifiant entre autres JUSTE, OUI ou ZÉRO et NE PAS AVOIR. Là encore, il s'agit bien d'un *continuum* dans la représentation iconique entre les gestes des entendants et ceux de la communication que les sourds établissent entre eux par leur langue.



Le geste du V : Telle est la description des auteurs : «La main est tenue face au corps, avec la paume tournée vers le visage du producteur du geste, et l'index et le majeur sont étendus pour former la forme du V. Les autres doigts sont complètement recourbés. La main produit en l'air une ou plusieurs secousses» (p. 226). Quatre paramètres de formation sont ainsi décrits avec une précision toute relative pour les paramètres de l'emplacement et du mouvement. Si l'origine de ce geste est une insulte sexuelle, ce geste a connu une histoire particulière depuis que Churchill au cours de la seconde guerre mondiale a utilisé l'index et le majeur en forme de V pour signifier «Victoire» ou «Paix», mais, dans ce cas, la paume de la main est tournée vers l'extérieur. Ainsi, comme dans les langues gestuelles, une seule différence sur un des paramètres de formation du geste (celui de l'orientation de la paume) permet une opposition entre deux gestes, l'un signifiant une insulte sexuelle et l'autre, la victoire. Il est cependant arrivé que des politiciens ne connaissant pas la version obscène du geste et, n'étant pas conscients de l'opposition distinctive due à l'orientation de la paume, produisent la forme obscène pour signifier la victoire. Ce fut le cas, par exemple, pour Mme Thatcher, mais le geste fut cependant bien pris dans sa valeur positive par les personnes auxquelles il s'adressait. Bien sûr, si l'expression du visage n'a pas été mentionnée par les auteurs dans la description des deux signes, elle participe aussi à leur opposition. Comme l'observe D. Morris (1978), l'erreur pardonnée à des politiciens ne l'est plus dans le monde du sport; il cite l'exemple d'un sportif à qui la même erreur a failli coûter la victoire : lorsque, franchissant la ligne d'arrivée, il produisit le geste avec une orientation fautive de la paume, le jury se crut insulté et voulut le disqualifier. Et sans doute que dans un visage tendu par l'effort, l'expression produite n'était pas

non plus celle qui accompagne le geste de victoire. De telles bévues mettent à jour un mode de fonctionnement très proche entre les gestes emblématiques et les signes d'une langue gestuelle.



Le pouce levé : «La main fermée est tendue avec le pouce levé» (p. 186). Ce geste est un geste familier qui remonte aux combats de gladiateurs dans la Rome antique et dont l'histoire est bien controversée. Influencés par la signifi-

cation actuelle du pouce levé indiquant un acquiescement, une évaluation positive, de nombreux auteurs attribuent une valeur semblable à ce geste au temps des combats romains : le pouce en haut signifiait que l'on demandait que le gladiateur vaincu ait la vie sauve, au contraire, en mettant le pouce en bas, on réclamait sa mort. Certains auteurs ont cependant fait une interprétation inverse, le pouce en haut demandant la mort et le pouce en bas, l'acquiescement; ceci s'opposant à la dichotomie de la pensée selon laquelle un mouvement vers le haut est chargé d'une connotation optimiste et positive, alors qu'un mouvement vers le bas est porteur d'une marque négative. Mais pour D. Morris, la réalité historique n'a rien à voir avec ces reconstitutions liées, selon lui, à des erreurs de traduction des textes latins : «police verso» et «police compresso», ces deux expressions ne donnent en fait aucune précision sur le mouvement du pouce, mais indiquent seulement une opposition entre le pouce étendu et le pouce ramassé contre le poing. Le pouce étendu était une façon de mimer, avec la main, l'épée qui devait plonger dans le corps du gladiateur condamné à mourir, alors que pour signifier l'acquiescement, le pouce se blottissait contre le poing.

Mais à l'erreur de traduction s'ajoutent les difficultés liées à une description incomplète qui ne tient pas compte simultanément de la configuration de la main et de son mouvement. L'ambiguïté ainsi créée est responsable aussi des différentes interprétations données par les historiens. Gestes emblématiques des entendants et signes des langues gestuelles obéissent à des lois semblables d'organisation interne et leur description respective doit tenir compte de chacun des paramètres qui les constituent et qui apparaissent être les mêmes.

Notre approche de la dimension iconique des signes nous a conduite à faire cette brève incursion dans la gestuelle des entendants, mettant en lumière le *continuum* qui s'établit entre cette gestuelle et celle des langues des signes. Si la nature iconique des signes ne s'oppose pas au processus de la double articulation dans le langage, le caractère motivé des unités, au niveau même de la deuxième articulation, ne favorise pas dans les langues gestuelles l'existence de nombreuses paires minimales de signes qui ne se distingueraient, les unes des autres, que par une seule différence ne concernant qu'un seul des paramètres de constitution des signes, puisque chacun de ceux-ci peut être porteur d'une marque iconique et être donc sujet à des variations.

Notre classement articulatoire des configurations de la main nous a permis d'établir au sein du *continuum* des réalisations effectives, des variantes de configurations, celles-ci se regroupant dans des classes de configurations pouvant déterminer des unités distinctives au niveau du seul paramètre des configurations de la main. Il ne s'agit ici que d'une première démarche très rudimentaire pour la recherche de processus de mise à jour des unités de la deuxième articulation dans la langue des signes française. Une approche parallèle des quatre autres paramètres qui constituent un signe nous permettrait d'affiner notre analyse des configurations de la main en unités distinctives.

Dans un article récent, William C. Stokoe (1991) reconnaît qu'il est surprenant qu'en phonologie des langues des signes la main ait été considérée hors de l'existence du bras. Tenir compte de ce dernier permettrait alors, selon lui, de rendre compte des autres paramètres que sont l'orientation de la paume et l'emplacement du signe sur le corps ou dans l'espace. Mais là encore c'est à partir de «bases physiologiques» (p. 109) que devraient être analysées les différentes positions du bras, ainsi que nous l'avons fait ici pour les configurations de la main.

* La première partie de cet article a été publiée dans la dernière parution de la revue *Protée* (vol. 20, n°2, printemps 1992, p. 23-32). Nous renvoyons donc le lecteur à ce numéro pour certains rappels de figures ou de tableaux. (N.d.e.)

Les dessins des signes reproduits ici sont tirés de *La Langue des signes, Dictionnaire bilingue élémentaire*, tomes 2 et 3 (cf. références bibliographiques). Ces dessins sont d'A.-C. Dufour.

1. Nous reviendrons sur cette restriction dans la suite de notre travail.
2. Nous tenons à préciser ce point car beaucoup d'auteurs, dans leurs travaux sur le geste, ont présenté l'alphabet dactylogique comme «le langage par signes des sourds-muets». Cf. D. Morris, *La Clé des gestes*, p. 35.
3. American Sign Language (Langue des Signes Américaine).
4. L.S.F. = Langue des Signes Française.

Références bibliographiques

- BATTISON, R. [1978] : *Lexical Borrowing in American Sign Language*, Silver Spring, Md., Linstock Press.
- BELLUGI, U. et E. KLIMA [1978] : «Le langage gestuel des sourds», dans *La Recherche*, 95, 1083-1092.
- BRUNER, J.S., F. BRESSON et J. PIAGET [1958] : *Logique et perception*, Paris, PUF.
- DELACROIX, H. [1930] : *Le Langage et la pensée*, Paris, Félix Alcan.
- DUCROT, O. et T. TODOROV [1972] : *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- GILLOT, C. [1968] : «Main», dans *Encyclopædia universalis*, vol. 10, Paris, 337-339.
- GIROT, M. et alii [1990] : *La Langue des signes, Dictionnaire bilingue élémentaire*, t. 3, Paris, Éd. Ellipses.
- MARTINET, A. [1967] : *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin;
- [1968] : *La Linguistique synchronique*, Paris, PUF.
- MOODY, B. et alii [1983] : *La langue des signes. Entre les mains des sourds*, t. 1, Paris, Éd. Ellipses;
- [1986] : *La Langue des signes, Dictionnaire bilingue élémentaire*, t. 2, Paris, Éd. Ellipses
- MORRIS, D. et alii [1979] : *Gestures, their Origins and Distribution*, New York, Stein and Day Publishers.
- MORRIS, D. [1978] : *La Clé des gestes*, Paris, Grasset.
- PÉLISSIER, M. [1856] : *L'Enseignement primaire des sourds-muets avec une iconographie des signes*, Paris, Librairie Paul Dupont.
- PERGNIER, M. [1986] : *Le Mot*, Paris, PUF.
- SAUSSURE, F. de [1967] : *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot.
- STOKOE, W.C. [1991] : «Semantic Phonology», dans *Sign Language Studies*, n° 71, Linstock Press, 107-114.
- WILCOX, S. [1990] : «The Structure of Signed and Spoken Language», dans *Sign Language Studies*, n° 67, Linstock Press, 141-152.
- WOODWARD, J. [1979] : «Quelques Aspects sociolinguistiques des langues des signes américaine et française», dans *Langages*, vol. 13, n° 56, Paris, Larousse.

1. INTRODUCTION

2. À LA RECHERCHE DES TRAITS ARTICULATOIRES, CONSTITUTIFS DES CONFIGURATIONS DE LA MAIN

- 2.1 *L'approche articulatoire des configurations de la main*
- 2.2 *Les caractéristiques de la main humaine vue sous l'angle du mouvement*
- 2.3 *Élaboration d'un cadre articulatoire établi à partir des possibilités articulatoires de la main*

3. LA PORTÉE HEURISTIQUE DE LA CLASSIFICATION ARTICULATOIRE DES CONFIGURATIONS DE LA MAIN POUR LA RECHERCHE DES UNITÉS DISTINCTIVES

- 3.1 *Sortir du continuum des productions gestuelles*
- 3.2 *Les paires minimales en langue des signes française*
- 3.3 *Les variantes de configurations*
 - 3.3.1 - Les variantes libres
 - 3.3.2 - Les variantes combinatoires
- 3.4 *L'alphabet dactylogique : un système hors de la langue, pourvoyeur cependant d'un bon nombre de variantes de configurations*
- 3.5 *Vers une classification des configurations de la main selon leur valeur distinctive*

4. CONCLUSION : Iconicité et double articulation dans le langage

LA BEAUTÉ DU SIGNE

Adresse et dévastation dans la «Reine des Neiges» d'Andersen

JOHANNE VILLENEUVE

La «Reine des Neiges» d'Andersen est un des rares contes de la tradition occidentale à thématiser l'écriture et les signes. Reposant sur l'analyse des trois paradigmes que sont dans le conte la métaphore optique, l'étrangeté *versus* la reconnaissance et la fragmentation du monde, une enquête esthétique et herméneutique permet de comprendre *la tentation* mélancolique qu'exerce le déchiffrement du signe au détour d'une intrigue. La beauté du signe exige alors un raté de l'adresse et se résout dans une «figuration de l'absence» (en l'occurrence, le personnage de la Reine dans le conte).

Andersen's *Snow Queen* is one of the rare Western fairy tales to thematize writing and signs. Based on an analysis of three paradigms (the optical metaphor, the unknown vs the familiar and the fragmentation of the world), an esthetic and hermeneutic reading leads to an understanding of the *melancholic temptation* exercised by sign decoding via plot. The beauty of the sign requires a disfunction which is resolved through the «figuration of absence» (that of the Queen in the story).

Je regarde ses yeux. Je regarde des yeux que leur regard tourné vers l'intérieur rend aveugles. [...] C'est par les yeux que deux êtres humains peuvent ne pas s'entendre, peuvent ne pas voir les choses du même oeil. C'est par les yeux que l'homme a pu sortir de ses infinies profondeurs de ténèbres. [...] C'est par les yeux que les hommes se sont aperçus que l'homme meurt. Quand l'homme vit l'homme mourir, il poussa un grand cri: c'est ainsi que lui vint la parole. Il cria si fort quand il cria que des oreilles lui sortirent de la tête.

Réjean Ducharme, *L'Avalée des avalés*

Ma première lecture de la «Reine des Neiges» remonte à l'époque de la maternelle. En réalité, je ne savais pas encore lire, et le premier souvenir que m'a laissé l'histoire d'Andersen est une image accompagnant le texte d'un livre de conte. Cette image avait quelque chose de terrifiant. On y voyait un petit garçon, assis au milieu d'un désert de glace, occupé à assembler les pièces d'un casse-tête. Au milieu d'un paysage beau mais dévasté, des lettres de glace, comme jetées au hasard, posaient au héros, comme à moi-même, une énigme. Ces lettres n'avaient aucun sens. Même l'enfant qui ne sait pas lire le comprend. C'était un désordre de lettres, et non de mots, un désordre qui n'avait pas de sens. Je savais, pour m'en sentir jusque-là exclue, que l'écriture avait son ordre, sa cabale, son sens. Je ne savais pas déchiffrer les textes,

mais je savais reconnaître par-dessus tout la singularité de l'écriture, son pouvoir et sa beauté. Voilà qu'il y avait des lettres, des «objets» d'écriture, des figures de sens éparpillées sur une mer gelée, énigmes surgies d'on ne savait où et d'où émanait une force. L'inertie fascinante du garçon en était l'indice sûr. Le texte «représenté là» s'adressait à moi avec la force de l'absence – l'absence de sens. L'adresse elle-même était donc le premier signe, la première beauté à la rencontre de laquelle devait nécessairement mener, plus tard, la lecture adulte du conte.

Bien que sa structure ressemble à celle des contes merveilleux par sa collection de méfaits, d'enlèvements et d'épreuves diverses, le conte d'Andersen étonne par son originalité quand on le soumet à un examen attentif. En face de lui, les divisions narratologiques proppiennes ne résolvent pas grand-chose. Bien au contraire, elles participent à la consolidation de l'énigme en permettant le contraste encore plus voyant entre le folklore européen et l'histoire racontée par Andersen – contraste entre l'habituelle transparence des actants et l'ambiguïté du personnage de la Reine des Neiges dont le rôle oscille entre celui d'opposant et celui d'adjuvant. Ce personnage constitue à lui seul à la fois l'objet du désir, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant. Le répertoire habituel des fonctions narratives ne rend donc pas justice à cette tension des signes autour de laquelle se construit ici le rite de passage. Outre le fait qu'il s'agisse d'un conte

religieux qu'un travail artistique rend assez complexe, l'histoire de la «Reine des Neiges» pose, d'abord et avant tout, la difficulté des signes dans l'épreuve de la métamorphose, dans l'épreuve du temps et du changement. Cette rencontre entre l'oralité et l'écriture, qu'Andersen lui-même appréhendait¹, devient le prétexte d'une petite odyssee à la mesure de deux jeunes héros.

L'histoire commence avec l'invention, par les Trölls, d'un miroir géant ayant la propriété de déformer tout ce qui s'y reflète. Le beau y devient laid et le mauvais encore plus laid et plus mauvais. Lorsque les Trölls, volant dans le ciel, s'approchent de Dieu dans l'intention d'en saisir le reflet déformé, le miroir éclate en mille morceaux et se répand sur la terre. La suite introduit les héros, Kay et Gerda, deux enfants dont la vie tranquille se résume à peu de choses : deux maisons identiques, deux jardins, et une grand-mère qui leur raconte des histoires, dont celle de la fameuse Reine des Neiges. Un jour, lors d'une tempête de neige, Kay aperçoit de sa fenêtre quelque chose qui commence à prendre forme à travers les flocons qui tombent et tournoient. La forme se précise et la Reine des Neiges apparaît alors dans toute sa beauté.

Quelque temps plus tard, en tombant du ciel, deux des éclats du miroir atteignent Kay. Le premier pénètre dans son œil et le second se loge dans son cœur. L'incident transforme la relation tout à fait symétrique et amicale que le garçon entretenait jusque-là avec sa petite voisine. Kay agit dorénavant sous le coup d'une étrange lucidité. Il devient cynique, moqueur, replié sur lui-même et, parfois, même méchant. Son entourage ne le reconnaît plus. Rien ne trouve grâce à ses yeux, hormis la Reine des Neiges dont la beauté échappe curieusement aux effets déformants du miroir.

Un jour, alors qu'il glisse sur la neige, la Reine des Neiges lui apparaît à nouveau, installée dans un traîneau magnifique. Subjugué, le garçon se laisse emporter par l'inconnue qui attache son traîneau au sien. Perdant le contrôle de sa luge, l'enfant essaie de dire son pater, mais ne réussit qu'à se rap-peler la table de multiplications. Après avoir parcouru une bonne distance, le traîneau s'arrête et la Reine donne à Kay un baiser. Elle prévient l'enfant : il suffirait d'un seul autre baiser pour lui donner la mort. La métamorphose de Kay s'achève sur un complet repliement sur soi, une léthargie sans fond, car la Reine l'emmène dans son royaume dévasté où elle lui confie, en échange de l'univers et d'une paire de patins neufs, une tâche impossible : reconstruire, à partir de morceaux de glace, le mot éternité. Mais Kay n'arrive plus à reconnaître les lettres et se penche sur sa tâche sans aucun espoir.

Entre-temps, la petite Gerda s'est rendue compte de la disparition de son compagnon et part à sa recherche. S'engageant dans le vaste monde, elle perd à son tour le contrôle de son embarcation et se laisse emporter par la rivière le long de laquelle elle affrontera de nombreuses épreuves. Elle arrive finalement au royaume de la Reine pour y découvrir Kay, totalement amnésique. Voyant qu'il ne la reconnaît pas et refuse de la suivre, elle se met à pleurer. Les larmes de Gerda réchauffent alors le pauvre Kay et traversent sa poitrine jusqu'à son cœur où se met à fondre l'éclat de miroir. Kay éclate en sanglots, tant et si bien que les larmes expulsent de son œil le deuxième éclat. Reconnaisant Gerda, il revient à la vie. Autour des enfants, les morceaux de glace se mettent à danser et à former le mot

éternité. Kay est maintenant libre. Le conte s'achève sur le retour des deux enfants qui, devenus adultes, n'en restent pas moins «enfants par le cœur».

* * *

Le charme de ce texte tient en grande partie à la double appartenance de la Reine des Neiges : une appartenance au monde de la beauté immaculée et à celui de la mort. Elle est à la fois ouverture sur le monde et agent de repliement, symbole de liberté, de grâce, et figure morbide. Autrement dit, c'est l'aspect mélancolique du conte et sa portée métaphysique qui font en sorte qu'on n'arrive pas à le cataloguer dans une «série» narratologique. Mais surtout, on construit autour du personnage une aberration stupéfiante : comment interpréter l'imperméabilité de la beauté de la Reine à la vision déformante du héros? Pourquoi cette beauté n'est en rien altérée? Pourquoi échappe-t-elle à la loi du récit? Entre les deux visions que Kay a de la Reine des Neiges, aucune différence ne vient en effet marquer la beauté de l'apparition, malgré l'incident des éclats de miroir. Comment la Reine peut-elle demeurer également belle au regard de l'innocence première (l'innocence de l'enfant attiré par les contes de la grand-mère et témoin de la première apparition) comme au regard lucide (cette lucidité propre à une vision pervertie, satirique et «diabolisée» des choses)? Et pourquoi cette figure, dont le royaume est la mort, est-elle vue comme l'unique beauté d'un monde dévasté, l'unique incarnation du désir? Pourquoi, dans ce récit où tout est appelé à changer, où le changement assure la conduite des épisodes, cette beauté mystérieuse, elle, ne change pas?

C'est là le point de départ d'une enquête esthétique et d'une herméneutique auxquelles seront consacrées ces quelques pages. Le texte d'Andersen invite d'autant à revisiter le terrain herméneutique qu'il est un des rares contes à thématiser la textualité et l'opacité de l'écriture. Il renvoie très clairement à la question de l'origine et du sens, à celle de l'adresse et de la destination.

Chaque fois qu'elle rencontre Kay, la Reine des Neiges lui *fait signe*. La première fois, c'est par un signe de la tête qu'elle s'adresse à lui, avant de lui faire signe de la main. La deuxième fois, de son traîneau, elle se retourne vers lui et esquisse un signe amical. C'est à ce moment que Kay n'arrive plus à dire son *pater* et que la raison mathématique prend le dessus. Or la table de multiplications n'a pas de sens; ensemble de signes, elle achève de saborder le peu de sens qui reste encore à l'aventure. N'oublions pas que c'est précisément vers le domaine des «signes de glace» que court le héros, domaine de l'impossible déchiffrement où le désir de la cabale signe la mort du sens, où Kay lui-même sera amené à se «choséfier». L'éternité à laquelle il sera confronté, et qu'il devra construire en toutes lettres, désignera alors, de manière tout à fait ambiguë, l'éternité d'un monde sans temps où le temps est pleinement retrouvé. La première éternité est celle de la mort, de la

chose sans vie, de l'enfermement du signe sur lui-même, temps de la dévastation des signes qui, rendus opaques, ne révéleront jamais rien; la deuxième éternité appartient à la mémoire retrouvée, l'éternité de la vie assurée par les cycles d'une nature bonne et juste, temps de la compréhension et de la multitude accueillante. Le temps des signes, semble-t-on nous dire, est différent du temps de la nature. Et cette différence est à l'origine des pièges et de la beauté des signes. À la fois langage et chose, désir et glace, appel et secret, le signe pose, résolument, la difficulté de saisir, dans le seul temps de la lecture, l'*inertie* et le *mouvement*. Outre la tentative de compréhension et la quête du sens, la lecture avive la beauté des secrets et des mystères. Le signe est ainsi ce par quoi sont liées adresse et intrigue.

Je voudrais attirer l'attention ici sur le fait qu'il n'y a pas de signe sans ce minimum de cabale et ce minimum de compréhension, ne serait-ce que, dans un cas, la simple rencontre d'une altérité, et dans l'autre, la simple adresse.

Les thèmes liés à ce dosage entre la compréhension et l'altérité recourent, dans la «Reine des Neiges», trois grands paradigmes : le thème de la métaphore optique, celui de l'étrangeté *versus* la reconnaissance, et celui de la fragmentation du monde. Les trois thèmes sont intimement liés. C'est grâce à un jeu d'interversion entre le miroir comme verre optique et le miroir comme verre réflexif qu'Andersen introduit la fragmentation des images, leur multiplication, les zones troubles où le même se confond à l'altérité, celles encore où le familier apparaît radicalement étranger. Dans l'histoire qu'on nous raconte, le verre du miroir fabriqué par les Trölls est tantôt un verre optique (déformant), tantôt un verre réflexif, tantôt encore, un éclat de glace opaque que quelques larmes suffisent à faire fondre.

La métaphore du miroir est une stratégie poétique classique. En fait, cette métaphore traverse le courant de l'idéalisme allemand qui l'utilise pour pousser l'imagerie esthétique plus loin que ne l'avaient fait les théoriciens des Lumières, jusqu'aux limites de sa monstruosité et de son éclatement ironique. Il s'agit d'accorder la lucidité à une véritable *poiësis* de l'œil. L'éclat de la raison n'est plus lié au rayonnement des lumières, mais à la rencontre du sublime. Un surplus de lumière cause ainsi à la raison une surcharge traumatique, un aveuglement et une fracturation du savoir².

Les thèmes de la fracturation de la vision et d'un traumatisme de l'œil sont très bien intégrés au conte post-romantique d'Andersen. L'idée de ce miroir déformant, dont les éclats éparpillés de par le monde atteignent à l'ordre naturel des choses, témoigne d'un fractionnement de la raison, d'une blessure de la conscience. C'est une lucidité toute nouvelle qui est donnée au héros puisque, désormais, aucun défaut du monde ne lui échappe. Le propre de la lucidité est magnifiquement rendu dans cette métaphore de l'éclat traversant l'œil. Aliénation

et blessure de la conscience, la lucidité rend la vision acerbe, affilée elle-même comme le verre.

Le caractère inaltérable de la beauté de la Reine des Neiges tient à cette aliénation de la conscience dans l'expérience esthétique. Il s'agit d'une beauté qui blesse, puisqu'elle est à l'origine de la rupture entre Kay et Gerda. L'œil de Kay est abîmé par le verre, en porte la blessure. Le verre lui-même, jouant son rôle réflexif, fracture la vision et coupe le héros du monde. Les éclats de miroir, virevoltant dans le ciel, se confondent avec la neige qui tombe et tournoie. C'est encore la neige qui aveugle Kay lorsque son traîneau est emporté par celui de la Reine. Tantôt encore, les éclats de miroir et les flocons de neige se confondent avec les éclats de glace à partir desquels Kay devra construire le mot «éternité». La neige, la glace, le verre, le miroir appartiennent tous au même royaume, celui de la Reine des Neiges, royaume dont l'existence est portée à la connaissance du héros grâce aux signes : d'abord les histoires racontées par la grand-mère, ensuite le signe par lequel la Reine interpelle l'enfant, puis l'inertie des lettres de glace. La métaphore optique est décidément celle, ici, de la rencontre fabuleuse avec la beauté du signe, depuis l'oralité du langage jusqu'au mystère de l'écriture.

Le monde des signes est désigné comme un monde où le langage est une conscience de soi, où le verre, en permettant un regard sur le monde, présente à lui-même son propre reflet, puisqu'il est aussi un miroir. La profondeur du champ se trouve alors multipliée à l'infini et *la vue se voit*, fragmentée dans une opération abyssale. La vision, aux prises avec la vue infinie d'elle-même, fait coïncider totalement l'ouverture infinie et la fermeture absolue.

Le temps des signes est un temps de rupture, parce qu'il oblige à scinder la temporalité en temps de la lecture (temps réel) et en temps diégétique (temps de la fiction, temps du rêve et du désir); en temps de l'inscription (temps passé) et en temps du déchiffrement (présent mélancolique); en temps tragique (pour Kay) et en temps épique (pour Gerda).

La rupture, Kay et Gerda la subissent brusquement lorsque les éclats de miroir provoquent la métamorphose de Kay. Le monde, jusqu'alors ordonné selon la loi de la nature et de la convivialité, rencontre son altérité; l'ordre binaire, la parfaite symétrie du monde se trouvent soudainement rompus. Autrefois, le monde était sans histoire; chacun avait sa maison, l'une en face de l'autre, semblable l'une à l'autre, avec une grande caisse de bois où chacun avait son rosier. En joignant leurs fleurs, *les rosiers formaient comme un arc de triomphe* et, durant l'hiver, *étincelait de chaque côté un petit œil doux et riant*. C'était là un temps sans intrigue, temps de la répétition et de l'achèvement. Ce n'est qu'avec l'introduction d'un conte dans le conte – l'histoire de la «Reine des Neiges» racontée aux enfants – que l'intrigue apparaît, qu'advient le désir et, avec lui, la

beauté des signes. La destination ne peut être comprise par la simple description d'un acte de communication; elle n'est pas davantage simplement liée à l'émergence d'un sens. Bien au contraire, elle a tout à voir avec un mystère et un inachèvement des signes, avec l'absence de référence les enfants étant fascinés par ce personnage qu'ils n'arrivent pas à se représenter.

L'importance de la notion d'intrigue devient ici évidente, en ce que l'intrigue est cette *autre* chose en vertu de laquelle la lecture se poursuit sans effet de communication. La destination n'est donc pas ce qui réfère à la traversée du sens d'un point à l'autre d'un acte de communication, mais ce qui se passe dès lors que l'entendement rebondit sur le signe pour y river le désir. Kay n'a pas de moyens pour se représenter la Reine des Neiges. Le discours de la grand-mère «invente l'inconnu». Une fois cet inconnu inventé, il prend forme et vie, mais reste toujours inconnu. Autrement dit, c'est le désir de Kay pour la Reine des Neiges qui crée la Reine des Neiges; mais, une fois créée, celle-ci reste entièrement enfermée dans le désir de Kay. *Désir et intrigue*, ici encore.

Voilà le mouvement même qu'entraîne le miroir-vision: rebondissement et multiplication, traversée et duplication. Voilà l'intrigue menée à la limite de la non-résolution, à travers l'expérience de la mélancolie: l'égarement de la fonction communicative des signes. Les signes deviennent, d'abord et avant tout, objets et adresses. Ils s'adressent dans le silence des objets et la beauté des formes. Ce sont des morceaux de glace dont l'ordre et le sens échappent, des formes créées au hasard de la tempête, invitant à les suivre.

Pris au jeu de l'intrigue, le lecteur se trouve dans la même posture que Kay à qui la Reine des Neiges fait signe: l'adresse du récit déclenche à la fois ce qu'il faut de fascination et de crainte pour rendre possible, au bout de la traversée, une compréhension, voire une explication de cette adresse. Ce qui fascine, c'est que dans la variété et l'objectivité du monde, quelque chose s'adresse à soi, à un soi soudainement élu. Ce qui suscite la crainte, c'est de devoir rester dans cet inconnu, dans ce hasard, et devenir à son tour son propre inconnu.

Il y aurait, dans l'invitation à l'intrigue, dans l'invitation à déchiffrer les signes, un moment mélancolique, une tentation de la mélancolie. Le lecteur sollicité ne fait pas que l'expérience d'un rapport entre le signe et le sens. L'intimité des signes, loin de ressembler à la fermeture d'un lieu où soi et l'autre s'entretiendraient, dissimule le renvoi pluriel et incessant à l'altérité. Autrement dit, la beauté du signe, la fascination pour le signe, le désir de l'intrigue et de sa résolution exigent autant d'impasses que d'ouvertures, autant d'épreuves que de découvertes, autant de points aveugles que de lumières sans lesquels l'adresse resterait lettre morte.

Le sentiment lié à l'adresse est toujours un sentiment de reconnaissance. Reconnaître que «ça me dit quelque chose», que «ça me parle», avoir l'impression que l'on

s'adresse à soi, c'est invoquer l'intimité dans le cercle de laquelle sa propre différence se trouve abolie, affaiblie, apprivoisée par la compréhension non seulement que l'on a du texte, mais que le texte semble lui-même avoir de sa situation, par la compréhension qu'il manifeste à l'égard des mêmes textes, contextes, ou expériences que soi. Mais parfois, être sollicité par le mystère de l'autre, se voir choisi par l'autre pour siéger au milieu de ses signes, être pris totalement par l'adresse, c'est se voir coupé à soi-même la possibilité d'adresser à nouveau quelque chose au monde, c'est devenir muet, voire amnésique, devant l'immensité de l'altérité et l'éternité de sa tâche. L'interlocuteur reste interloqué devant le signe qui lui est fait. Emporté par la Reine des Neiges, Kay assiste, impuissant, au glissement de sa conscience vers d'infinies ratiocinations dont aucune adresse ne peut être tirée. L'obsession mathématique de Kay n'a pas d'autre destination que la dévastation vers laquelle file à toute allure le traîneau.

La thématique de la reconnaissance et de l'étrangeté ne peut être correctement saisie dans le conte d'Andersen sans référence à la question des origines. La figure maternelle brille par son absence au début du conte. Les enfants vivent pourtant dans un univers entièrement organisé autour de la maison et du jardin où ils écoutent les histoires d'une grand-mère. Il y a là beaucoup de références à l'univers maternel, mais pas de *figure* maternelle à proprement parler. La grand-mère, bien sûr, est ce qui reste, si l'on veut, d'une présence maternelle. En outre, elle est l'instance par laquelle s'effectue, à travers l'oralité des contes, le retour d'une figure maternelle idéalisée: la Reine des Neiges telle qu'elle s'inscrit dans l'imagination excitée des enfants. Malgré le danger qu'elle représente, la Reine des Neiges est l'inséparable autre visage de l'origine, la promesse de l'origine perdue à travers l'étrangeté, figure tenant à la fois de la naissance du monde et de sa fin, du divin et du diabolique. Kay quitte le nid douillet de la maison où la mère est absente, pour suivre la figure même de l'absence, la reine de la dévastation et des silences, créature parfaite, mais nécessairement mauvaise puisque à l'origine des ruptures et des abandons. Il faudra, pour que le héros arrive à surmonter sa mélancolie, l'intervention d'une petite fille apportant avec elle le souvenir encore chaud de l'origine – le versant de l'origine qui, cette fois, n'a rien de commun avec la mort et la rupture.

La langue de la mère portant l'enfant tient de la transparence immédiate entre les corps. C'est un langage dénué de signes, sans mesure, sans distance et sans délai. C'est une fois dans le monde que les signes apparaissent, opaques, difficiles, différés et ambigus. D'un rapport nouveau avec la mère, construit par les signes, surgit l'altérité. La mère n'est plus alors qu'une «autre elle-même», figurant la perte. Le langage a la saveur de cette perte, bien que demeurant à la fois la seule possibilité d'y revenir. Les signes portent donc en eux la trahison et la promesse de la mère, toutes deux confondues dans le cercle de la rupture et du retour

vers l'origine. La Reine des Neiges n'est donc pas une *opposante* comme les autres, car la splendeur de son mystère n'est jamais altérée, comme si le conte voulait nous amener à comprendre la nécessité, voire la beauté, de l'instant mélancolique dans la rencontre des signes.

Plus spécifiquement, la reconnaissance et l'étrangeté sont les deux principes métamorphiques constamment ramenés l'un à l'autre au cours des péripéties vécues par les deux héros : étrangeté de la Reine pour Kay, étrangeté de la disparition de Kay pour Gerda qui devra, pour la première fois, affronter l'étrangeté du monde, reconnaissance des alliés sur le chemin menant à Kay, reconnaissance mutuelle et finale des deux enfants, reconnaissance des lieux sur le chemin du retour et reconnaissance de la maison.

Les éclats de miroir transforment Kay en un étranger vis-à-vis de lui-même. Happé par l'altérité fulgurante, il ne perçoit plus du monde que sa vaste illusion. L'existence s'écoule désormais pour lui en dehors du temps, sous l'effet hibernatique. Or si Kay ne peut faire autrement que de se percevoir comme un autre, le travail métamorphique de la petite Gerda s'effectue à l'envers (effet du miroir?). La métamorphose de Gerda, celle par laquelle elle arrivera à devenir adulte, se produit à force de trouver, chez l'autre, un peu de soi. Elle surmonte ainsi les pièges et l'hostilité du monde en se familiarisant avec son entourage, en cherchant à faire éclore, au milieu des différences périlleuses, la part de similitude et de reconnaissance. Dans le jardin de la femme qui s'adonne à la magie, c'est grâce à une rose accrochée au chapeau de l'étrangère, qui est comme celle dont déborde le jardin de Gerda, qu'elle se rappelle Kay et retrouve ainsi le but de son voyage. C'est aussi la relation établie entre le personnage d'une grand-mère racontée par une dent-de-lion et la grand-mère que connaît Gerda qu'elle arrive à fuir la dangereuse magicienne. Elle trouve des adjuvants sur sa route, précisément chez des couples rappelant le lien existant entre elle et Kay (un couple de corneilles, un prince et une princesse). Elle échappe à une mort certaine aux mains des brigands en s'assimilant, justement, à une autre petite fille.

Les itinéraires de Kay et Gerda sont, au fond, les mêmes, en ce qu'ils relèvent tous deux d'un même rite de passage et répondent à un *appel*. Les deux héros perdent le contrôle, qui de son traîneau, qui de sa barque. Cependant, ils diffèrent sur le plan de la vitesse de la métamorphose. Le souffle n'est pas le même dans les deux cas. D'une part, on a affaire à un changement brusque, radical, fulgurant, proche du rapt; d'autre part, il s'agit d'une extension, d'une «perte en forêt», d'un vertige en face de l'adversité et de l'oubli. C'est là une constante des contes, même de ceux du type «tueur de dragon», que de solliciter cette différence dans le mouvement de l'action, surtout lorsque celle-ci implique du changement, de la transformation. La vie est changement, nous disent les rites de passage et les contes. Mais le changement demande l'accord de deux mouvements:

la fulgurance d'un piège ou d'un désir (fulgurance de la beauté), et la persévérance, c'est-à-dire la longue route de la reconnaissance et de la récompense. Kay et Gerda répondent aux conditions de cette reconnaissance pour laquelle est exigé le sacrifice de soi. L'amnésie de Kay est la condition nécessaire à la maturité de Gerda, comme le voyage entrepris par Gerda est la condition nécessaire au rétablissement de Kay.

La fragmentation opérée par le miroir des Trölls amène la séparation physique des deux héros, la rupture de chacun avec le monde commun, originel et familier; à cette fragmentation répond donc une rupture formelle et narrative. L'histoire de Gerda est une pérégrination, celle de Kay, un traumatisme. La première renvoie à l'épique (le départ de son lieu d'origine, la rupture avec la famille, le voyage et la série des rencontres épisodiques), la deuxième au tragique (la difficulté à reconnaître les siens, l'aveuglement, la tension du sort, l'ironie, la réparation, etc.). L'une enchevêtrée à l'autre, ces deux formes narratives, impliquant chacune sa propre poétique du changement, renvoient à l'idée d'une complémentarité, celle d'une parfaite et totale complétude entre deux radicalités. C'est là encore la rencontre entre l'altérité et le même, entre l'étrangeté et la reconnaissance – problème esthétique par excellence. Le rite de passage devient une expérience esthétique à l'issue de laquelle, bien que non résolu, le problème de la beauté aura néanmoins trouvé sa voie. La leçon de l'art, chez Andersen, est livrée dans la rencontre entre le désir et la patience. L'appel de l'art, comme appel à la beauté des signes, oblige à l'inertie contemplative avant que n'advienne la force du mouvement et, avec elle, l'impression que tout est plein et entièrement réconcilié. Il faut savoir trouver les limites de l'étrangeté, la fin de la quête, la guérison à la mélancolie. Le désir d'intrigue joue parfois entièrement contre la puissance de la raison, les forces de l'inconnu contre celles de la vérité. L'illusion et la fiction recèlent de beautés autrement invisibles. Mais la traversée de la beauté elle-même ne va pas sans la traversée, à tout le moins, d'une vérité : la beauté du signe exige un raté de l'adresse, un rebondissement de la lettre, une entorse, une *mise en tiers*. Il faut que le destinataire, à un moment donné, reste sourd, et le signe plein de possibles; il faut que le destinataire perde d'abord son chemin pour avoir ensuite la chance de le retrouver. Cette beauté-là est celle de l'intrigue – beauté du jeu, perfection de la conspiration, harmonie des hasards, miroir infini des paradoxes qui tiennent le lecteur et en taquinent les moindres doutes. C'est l'absence de sens de ce qui devrait en avoir qui pousse à chercher encore le sens, voire à l'inventer et à douter des signes. Le signe exige donc un compromis entre *absence* et *présence*.

Dans les «Disciples à Saïs» de Novalis³, l'homme rêve d'un dialogue avec la nature; il veut entrer avec elle dans une proche intimité pour en sortir lavé de ses scories⁴. Alors, seulement, le langage de la nature lui serait enfin accessible et ne causerait plus de ces vertiges et de ces enchaînements insolubles. Plus l'homme

nomme, plus il soumet la nature aux plis des signes et des figures, plus il la divise et se la rend hostile. Pourtant, si le signe arrache outrageusement l'homme à la transparence de la nature, s'il crispe les instincts et les atrophie au point d'aveugler l'homme et de le rendre sourd à ce qui pourtant ne cesse de l'appeler, c'est encore lui, le signe, qui permet à cet aveugle sourd de voir en cette altérité de la nature la possibilité de la reconnaître et de la ramener à soi. Une fois l'abîme creusé entre l'homme et la nature, seul le signe peut encore dire l'intimité perdue et, ainsi, concourir à la faire renaître de ses cendres. Ce signe est toujours un compromis entre une présence et une absence. C'est bien la présence de la chose dont on parle qui est sacrifiée et pourtant rescapée dans le signe.

Dans les «Disciples à Saïs», une histoire est racontée qui est très proche de celle de la «Reine des Neiges». Il est d'ailleurs difficile de penser qu'Andersen ne connaissait pas ce récit quand il a écrit son conte. Novalis raconte l'histoire de Hyacinthe, un jeune homme replié sur lui-même et empreint d'une gravité excessive. Comme dans la «Reine des Neiges», on y trouve une symétrie intéressante entre deux jeunes gens. Hyacinthe a en effet une compagne, Fleur-de-Rose, avec laquelle il s'entretient souvent, chacun parlant à sa fenêtre (symétrie, ici aussi, des deux maisons). Ils se fiancent et l'amour de Fleur-de-Rose comble Hyacinthe, jusqu'au jour où un étranger fait son apparition. L'étranger porte une robe merveilleuse, ornée de figures étranges. Il envoûte Hyacinthe par son discours et lui donne, avant de repartir, *un petit livre qu'aucun humain ne pouvait lire*. Le héros se met alors à changer; il subit, tout comme le héros d'Andersen, les affres et les beautés tout à la fois d'une léthargie absorbante. Devenu austère, il décide de partir à la recherche de la Mère des Êtres : la Vierge Voilée. Il quitte famille et fiancée pour s'engager dans le vaste monde et découvrir, en soulevant le voile de la Vierge, le visage de Fleur-de-Rose.

Comme dans le conte d'Andersen, au trauma de l'illisibilité et au comble de l'étrangeté, succèdent de manière spectaculaire la félicité de la reconnaissance et le comble des retrouvailles, comme si, une fois rendue aux limites de l'endurance et au fin fond de l'opacité des signes, soudainement, la tension se relâchait et, par la plus claire des évidences, venait frapper de stupéfaction la conscience. Comprendre revient alors à étirer l'altérité jusqu'à ses limites les plus insoutenables, afin que le retour à soi se fasse plus frappant, plus net et sans équivoque.

Dans le conte d'Andersen, la connaissance et l'expérience du monde se trouvent aussi, en quelque sorte, saisies par le sublime de la Reine des Neiges, puis relâchées. Coupé de son innocence (une innocence jusqu'ici garante du monde spirituel), après avoir traversé le stade d'une lucidité capable d'investir le grotesque dans le monde, Kay habite dorénavant une zone sans couleur, sans forme, sans construction possible. Il est

lui-même enfermé dans la forme des formes. En termes esthétiques, il a perdu son «instinct premier» pouvant le rendre capable de construire encore quelque chose.

Dans son *Cours préparatoire d'esthétique*, Jean-Paul Richter avance l'idée que le poète est un œil dont la lucidité permettrait de voir l'œil⁵. Il agirait comme «œil de l'œil». La nature étant comprise, chez Richter, dans un sempiternel dos-à-dos avec elle-même, l'œil-de-l'œil serait capable d'en percevoir les deux côtés, d'en saisir la totalité, non plus à partir d'une vision simple, mais grâce justement à la projection d'un double de la vision. La lucidité traduirait cette faculté de faire du monde un monde fissile. Mais au moment où tout serait sur le point d'apparaître à la lucidité, celle-ci risquerait toujours l'abîme. Richter compare ainsi la lucidité du génie à un somnambule : c'est l'obscurité de la nuit, son opacité, qui permet au somnambule d'exercer son œil intérieur. Autrement dit, la cécité le protège de l'aveuglement.

L'esthétique de Richter est basée sur le détournement des sens. L'œil n'a accès au sublime qu'en autant qu'on lui assigne un domaine qui n'est pas de son ressort : l'œil-de-l'œil se définit donc comme «l'œil-oreille» — œil qui entend dans l'obscurité de la nuit ou oreille qui voit en plein silence. Il n'y a pas d'adresse véritable, de contact vrai sans ce détour vers l'autre, vers un tiers. La *tiércité* dont a besoin la lucidité pour concevoir la nécessité de son innocence (la nécessité d'un aveuglement temporaire) se conçoit dans ce décalage entre un domaine assigné (l'acoustique) et son monde (l'optique). La lucidité doit donc compter sur un décalage dans la destination des sens — celle de l'œil et celle de l'oreille. La destination n'est jamais franche; elle est un compromis : l'œil veut voir, mais il ne voit que ce qu'il y a à entendre; l'oreille vise le son, mais ne perçoit que ce qu'il y a à voir.

Or que se produit-il si l'œil qui entend dans l'obscurité se trouve tout à coup jeté en pleine lumière? Bizarrement, cette lumière soudaine, cet *éclat* ne donnerait rien à l'œil-oreille, puisqu'il serait en dehors de ses compétences acoustiques, extérieur à son domaine. Il n'y aurait plus de moyen pour différencier les ténèbres de la lumière. La perte de l'innocence ne se ferait donc pas au profit du dévoilement, au profit de l'acquisition d'un nouveau savoir, d'un sens. La perte de l'innocence correspondrait à l'addition d'une deuxième innocence, une innocence plus grave et plus fondamentale, non pas l'innocence de l'enfant, mais celle de l'absence — une absence de soi à soi-même. C'est dans cette zone qu'est plongée la lucidité de Kay, juste avant que ne vienne Gerda. Perdu dans la réfraction de son propre regard, il n'en demeure pas moins rivé à la tâche qui lui est imposée.

Nous approchons de la solution du problème énoncé tout à l'heure à propos de l'inaltérable beauté de la Reine des Neiges. Ce surplus que constitue la double innocence (l'absence à soi-même) explique en

partie pourquoi la beauté de la Reine reste intacte dans le miroir déformant du diable. Il s'agit de comprendre comment le conte produit son objet de fascination – un objet vers lequel l'intrigue le conduit dans la fuite et la dénégation. Au début du conte, lorsque les diables se promènent dans le ciel en exhibant le miroir, une image est occultée. Les Trölls approchent le miroir de la face de Dieu et le miroir éclate. Le conte relate la fragmentation du miroir, mais ne renvoie jamais à l'*image* reflétée dans le miroir au moment de son éclatement. C'est l'image de Dieu dans le miroir du grotesque qu'on occulte ici. Le désir de défiguration n'arrive à rien avec le divin, sinon à la fissuration du miroir. Or si le divin est indéfigurable, c'est peut-être parce qu'il n'est pas même figurable⁶. Le seul autre indéfigurable que l'on retrouve dans le conte, c'est bien sûr la Reine des Neiges. Régnant sur la mort comme sur la Raison, la Reine des Neiges n'est autre que le visage abîmant du divin. Elle est cette image du divin à laquelle s'est dérobé le conte à son commencement; elle est la dénégation du conte, la dénégation de cette image qui se présente, non pas comme une défiguration du divin, mais – surprise! – comme la figuration de son absence : représentation du néant, de cette éternité des léthargies. Elle ne peut pas devenir laide dans le miroir déformant, parce que sa figuration dans le miroir, comme figuration de l'absence et de la dévastation, n'est qu'un surplus de ce qu'elle représente déjà. Du négatif sur du négatif. Elle est déjà ce miroir, image reconstituée de l'éclatement du divin. Elle est déjà constituée de ces milliers d'éclats, milliers de flocons qu'observe Kay de sa fenêtre pour les voir prendre la forme d'une belle dame. Elle figure elle-même l'impossibilité de figurer quelque chose d'accessible à l'homme, comme un éternel miroir qui ne réfléchirait que l'absence, la beauté des néants. Régnant sur toutes les glaces, déjà «image dans le miroir», elle échappe ainsi à la possibilité de se voir réfléchie, renversée, déformée⁷. Telle cette lucidité proposée comme double innocence, la beauté reflétée de la Reine dans le miroir déformant est une double beauté, le renvoi à son éternité.

Mais qu'est-ce que signifie, au juste, la figuration de l'absence? La Reine des Neiges fait signe à Kay; elle l'interpelle. Que signifie cette adresse? Kay va vers elle comme vers ce qu'il ne comprend pas, comme vers l'absence de sens. Ce premier mouvement vers la beauté de l'incompréhension est-il une condition nécessaire à l'émergence du sens? Y a-t-il toujours un détour obligatoire?

L'interprétation des signes est une invitation à entrer dans un monde inconnu, à rencontrer l'altérité fascinante. L'herméneutique est ce domaine où, parfaitement représentée par la figure du fameux «cercle», se joue l'irrésolution des rapports entre altérité et reconnaissance, entre intimité et rejet, entre présence et absence. Plus qu'à un détour, c'est à une sorte de retour infini que recourt la tradition quand il s'agit de comprendre le texte. «L'important, écrit Peter Szondi à propos des vues de l'herméneutique proposée par Schleiermacher,

n'est donc pas l'interprétation de passages particuliers, mais la saisie du texte [...] à son origine, à partir de la vie individuelle de son auteur [...]»⁸. Le retour à l'origine, peu importe qu'on y associe ou non la «vie de l'auteur», est une condition du rapport aux signes. D'ailleurs, à bien y réfléchir, la référence à la vie de l'auteur n'est pas si problématique que veut bien le faire croire un certain courant de la critique moderne. D'une certaine manière, elle est même nécessaire, puisqu'elle permet de comprendre sa propre posture d'interprète : retrouver l'intimité de l'auteur, du «créateur» (Dieu pour les héros dans la «Reine des Neiges»), c'est sentir que sa propre intimité échappe au texte. L'auteur serait alors ce porteur aveugle autour duquel rayonnerait le mystère de sa créativité, un mystère qui ne serait en fait que l'étrangeté détournée de notre propre posture d'interprète. Garder l'auteur en vue, c'est s'assurer un lien minimal avec l'origine. C'est aussi rappeler, grâce à cette métaphore de la «portion de vie» proposée par Schleiermacher⁹, que du *vivant* est à l'origine des signes, qu'il y a donc là une adresse, mais une adresse maintenant transigée par du *mort*. Le domaine du vivant est celui qui rend possible la reconnaissance; celui du mort est, bien entendu, celui de l'altérité par excellence, le domaine d'où l'on est censé ne jamais revenir. La référence à l'auteur, dans l'interprétation des signes, est un moyen de repérer le vivant, de le tenir et, par la même occasion, de tenir compte du facteur temps. Garante de l'origine et de la mémoire, la petite Gerda permet la traversée des signes précisément en ce qu'elle éprouve le temps, traverse la durée, à la place de Kay qui se trouve maintenant perdu dans une contemplation morbide des signes. La morbidité est une négation du temps, un entretien fasciné avec la mort. L'invitation que fait la Reine des Neiges à Kay est un rappel à l'expérience selon laquelle l'amour des signes peut devenir, aussi, une rupture avec le temps des vivants, un abandon au royaume des morts¹⁰.

On comprend mieux ici comment l'épique et le tragique se rencontrent : les temporalités respectives des deux formes concernent directement le procès qui est en train de se jouer entre l'altérité et la reconnaissance. Esthétique et herméneutique du signe trouvent ici leur dénominateur commun.

À ses débuts, l'herméneutique proposait deux types de relation dans le processus de compréhension¹¹ : la relation paradigmatique découlant du système de la langue, donc d'un contexte global à l'intérieur duquel on puisse substituer un mot par un autre, et la relation syntagmatique découlant, elle, d'un contexte immédiat, celui de la proposition où des mots sont combinés avec d'autres mots pour former un ensemble. La première relation en est une de substitution, l'autre d'intégration. Il est intéressant de constater qu'il existe la même différence de «mouvement» entre la substitution et l'intégration qu'entre les itinéraires narratifs de Kay et de Gerda. La métamorphose radicale de Kay tient de la substitution (mouvement subit), tandis que la transformation de Gerda se fait sur le mode de l'intégration

au monde (mouvement lent). Dans un texte consacré à l'herméneutique, Jean Molino estime que le fondement du questionnement herméneutique viendrait de ce que le temps est envisagé sous un rapport entre deux temps distincts¹². La compréhension est justement le fait de mettre en rapport ces deux temps et de relativiser la valeur de chacun par rapport à l'autre. L'historicité perd alors sa valeur de processus; elle s'entend comme la multitude des conflits entre ces deux temps, entre le sens propre et le sens figuré, l'ancien et le nouveau, l'étranger et le familier.

La question du *lieu* de production du sens, de son moment, est, sans nul doute, celle que Schleiermacher a laissée le plus à l'abandon. Héritant de cette question, Dilthey arrive à la thématiser grâce à l'établissement d'un modèle de la communication où se font face, dans le procès de l'interprétation, un sujet-producteur et un sujet-récepteur. D'un côté, Dilthey pose le monde de l'objet (du produit), et de l'autre, le monde du sujet. Il s'efforce de pourfendre enfin le mythe du lieu inaccessible de la création et tente de ramener la tâche herméneutique à des dimensions humaines, contre l'arbitraire romantique et le subjectivisme sceptique. Il y aurait donc une unité du sens dans un moment comme dans l'autre de la subjectivité, c'est-à-dire de part et d'autre de la communication. La compréhension devient un processus «par lequel nous connaissons un intérieur à l'aide de signes perçus de l'extérieur par nos sens»¹³. L'une des subjectivités doit intégrer l'intimité de l'autre et l'amener ainsi à son expression la plus vraie et la plus dense. L'objet à interpréter (le texte, en l'occurrence) assume maintenant une fonction transitoire entre un sujet-autrui, individuel et énigmatique ayant pour gîte le passé, et un sujet-interprète, individuel et capable de transposition. Le fait intéressant est que si, pour Dilthey, ne pas comprendre signifie en partie «éprouver un sentiment d'étrangeté», cette étrangeté ne vient pas de l'objet lui-même, c'est-à-dire dans ce qui s'offre comme extériorité à la connaissance de l'interprète, mais du côté du sujet, de son monde immatériel et psychique. On serait porté à croire que ce sujet, pourtant, n'existe pas en dehors de son propre discours et qu'il devient impossible, par conséquent, de lui attribuer une étrangeté sans en appeler d'abord à l'étrangeté du texte lui-même. Or l'insistance de Dilthey à rappeler la difficulté que pose à la compréhension la radicalité d'un «monde immatériel» est tout à fait significative : bien sûr, le signe porte en lui l'étrangeté, puisqu'il est par excellence cette matérialité contre laquelle l'interprète se bute; mais la vraie difficulté de l'interprétation réside justement dans ce qui sépare l'adresse du signe. La matérialité du signe ne contient pas l'adresse; c'est le *fait* du signe, comme souvenir, qui est porteur de l'adresse, ce qui, en d'autres termes, laisse entendre qu'un geste a été posé : la main de la Reine des Neiges esquissant un signe, le mouvement de l'écriture, le mouvement dans la phrase, la voix dans le souffle du texte. Et il en est de la promesse comme il en est de l'adresse : le signe est aussi le signe de ce qu'il faudra traverser pour arriver

à le déchiffrer, la promesse d'un sens, le déclencheur d'une imagination de l'intrigue. La question du lieu de la compréhension ne trouve pas de réponse dans le signe seul. Le lieu de l'émergence du sens, c'est en fait le faux problème qui recouvre la question du *mouvement*. Dans le monde de l'altérité et de la reconnaissance, on l'a vu, il n'y a pas de «lieu» à proprement parler, mais des traversées, des fuites, des retours, des apparitions, des disparitions, des changements brusques et de l'intégration patiente. Le lieu seul, ce serait le vide, le propre de la dévastation, l'anti-récit.

Avec les herméneutiques de Ricœur et de Gadamer, le modèle conflictuel de l'intériorité-extériorité pour la reconstruction du sens se désintègre. On ne s'embarrasse plus d'un *lieu* du sens. On désamorce le problème de la subjectivité en désamorçant d'abord celui de l'objet, en tenant compte cette fois, justement, du mouvement dans l'émergence du sens, dans son travail et son historicité. L'établissement du sens cède la place à l'extension des signes, à leur dilatation et leur impact. Le signe, on le sait, n'est plus cette chose sous le couvert de laquelle germe le sens; il est traversé par les discours multiples et éclatés en même temps qu'il traverse lui-même les discours. La question de l'origine est ainsi débarrassée du rêve romantique et du problème d'une localisation du sens.

L'interprétation des signes appartient donc à cette vacillation de l'origine, entre l'altérité et la reconnaissance : deux postures interprétantes, séparées par le temps et fracturées par le problème de la présence au signe, conduisent, au fond, à la multiplication des postures, à leur inversion et à leur mouvement fluctuant. C'est parce que Gerda part à la recherche d'un Kay qui ne l'attend pas que celui-ci découvre, soudainement, qu'il l'avait toujours attendue. C'est l'absence qui, dans le signe, rend la présence possible. C'est ainsi qu'advient, tout simplement, le possible. Le mouvement qui s'opère entre l'interprète, le signe et le sens est le même que celui intervenant entre le soi, l'autre et l'altérité; entre le désir, le hasard et l'intrigue. Plus l'interprète est disponible et plus le potentiel (tant sémantique que formel et cabalistique) du signe est élevé, plus le sens est équivoque. Plus le désir est grand, et plus le hasard contient de possibles, plus le sens est intrigant – plus l'intrigue trouve son sens.

S'il arrive que le sens s'ouvre à nous sans équivoque, éclatant, cru, et que, par là, on ait l'impression de saisir dans sa transparence singulière la prémérité originelle du langage, il faut en référer justement à l'*éclat*. L'éclat est ce qui, seulement, peut sauver de la dévastation. C'est ce qui sauve, lorsqu'on a l'impression que plus rien ne pourrait se passer. C'est aussi la mémoire soudainement retrouvée et la beauté surgissant au milieu des cauchemars. L'*éclat* est, par définition, ce qui saute à l'évidence, donc ce que l'on ne voit que trop bien, et ce qui disparaît aussitôt dans la profusion des ruptures et de l'éparpillement. Voir ce qui éclate, c'est précisément

ne plus le voir. Reste l'invitation à recommencer, à refaire le voyage immobile, à apprendre encore à lire.

1. Andersen était fasciné par le thème de l'artiste. L'artiste représentait pour lui la conscience du travail, la conscience de l'effort et de l'art. Il était également fasciné par le thème de l'«être d'exception». On n'a qu'à penser au *Vilain Petit Canard*. Cette fascination est liée à un complexe relativement connu à propos d'Andersen. Fils de cordonnier, n'ayant appris que très tard à écrire, Andersen ne croyait pas à la voie romantique du succès, mais à la vertu du travail et de la persévérance. L'artiste devait, selon lui, franchir les étapes d'une mise à l'écart humiliante. Longtemps encore après la publication des contes, ses détracteurs ont prétendu qu'il n'avait jamais su écrire correctement le danois. Le style d'Andersen est simple et empreint fortement de la tradition orale. La mère d'Andersen, superstitieuse et analphabète, issue d'une mentalité féodale encore très forte en Scandinavie à l'époque (particulièrement à Odense où Andersen a passé son enfance), est à l'origine de cette puissance de l'oralité. C'était une conteuse qui, manifestement, n'avait jamais rien lu de sa vie. La carrière d'écrivain d'Andersen a toujours eu à subir cette tension entre des origines modestes et rurales, empreintes de traditions orales, et la société d'un homme de lettres qui, à l'époque, pouvait difficilement s'accommoder d'un passé d'analphabète. Cette tension a trouvé, non pas sa résolution, mais son paroxysme dans cette rumeur bien connue selon laquelle Andersen aurait été, en réalité, le fils illégitime du roi. Transformé lui-même en vilain petit canard, Andersen avait à subir à la fois le poids de ses origines, le rejet du grand monde et le poids de sa réputation. L'écriture trouve ici son paradoxe : désir et incompréhension, objet de fascination en même temps que lieu inaccessible. Détail intéressant pour la suite de l'interprétation de la «Reine des Neiges», Andersen soutenait que tout pouvait être interprété à l'envers, «que le plus pauvre est le plus comblé et que l'écrit le plus discret et le moins solennellement affirmé est, en définitive, le seul qui compte.» (Isabelle Jan, *Andersen et ses contes*, p. 66). Écrite autour de 1843-1844, la «Reine des Neiges» est considérée comme une oeuvre de jeunesse, puisque les derniers contes remontent aux années 1870. La difficulté de se libérer d'une culture enfantine y est donc encore plus présente, de même que le thème de la réconciliation avec les origines et le *topos* des inversions.
2. De là, entre autres, l'importance du fragment chez les romantiques et le surgissement de la possibilité du génie dans le sauvetage intrépide d'une conscience esthétique.
3. Dans *Oeuvres complètes*, t. I, p. 37-38.
4. «[...] si l'homme comprenait la musique intérieure de la nature et possédait un sens de l'harmonie extérieure!».
5. *Cours préparatoire d'esthétique*, p. 59.
6. Retournons à Saint-Augustin : Dieu ne saurait avoir d'image. La dignité de l'image n'appartient qu'à l'homme. Dans l'homme, elle n'appartient en propre

qu'à la pensée qui en est la partie supérieure la plus proche de Dieu. C'est l'homme qui, finalement, se rapproche le plus de ce que serait l'image de Dieu. Voir Saint-Augustin, *Oeuvres*, p. 338-423.

7. Le propre de l'image dans le miroir, comme le rappelle Gadamer, est justement de ne pas avoir d'être propre. Elle est une virtualité accessible à soi, mais déliée de son propre projet dans le monde. Dans *Vérité et Méthode*, Gadamer se sert de l'image dans le miroir pour élaborer le concept esthétique d'image, puis pour montrer l'impossibilité ontologique de séparer l'image du représenté. Bien qu'il appelle par commodité «image dans le miroir» l'image de ce qui se représente dans le miroir, il n'en considère pas moins que cette image n'a pas droit au titre d'«image» : «[...] ce n'est aucunement une image, ni une image-copie, car elle n'a pas d'être propre; le miroir reflète l'image, autrement dit le miroir rend visible pour quelqu'un ce qu'il reflète, mais seulement aussi longtemps qu'on regarde dans le miroir et qu'on y aperçoit sa propre image en toute chose qui s'y reflète» (p. 65-66). L'image-miroir est inséparable d'une présence. Cette présence est cependant la seule vérité qu'elle professe, le reste tenant de l'*inversio* (le miroir inverse l'ordre du monde) et de la solitude d'une lucidité obligée de faire un retour sur elle-même pour constater sa propre altérité. J'ajouterais encore ceci : dans le rapport entre la vision réflexive et la vision optique, vacillent et se complètent deux possibilités de la figuration de soi. D'une part il y a l'image miroir montrant un autre-soi (le problème de Kay), d'autre part l'image vision montrant un «soi autre» (le rapport entre Gerda telle qu'elle effectue son périple vers Kay et Gerda telle qu'elle retourne chez elle). L'image vision braque une image de soi qui ne subit pas d'inversion, puisqu'elle n'est pas réfléchie, mais oblige au mouvement de la reconnaissance. Quand on examine une image de soi, on est obligé de recourir à un chiasme, à un aller-retour, car la reconnaissance passe nécessairement par l'asymétrie, le côté gauche étant en rapport oblique avec le côté gauche représenté, etc. Ce qui rend possible la rencontre de cette image avec soi est la capture d'un soi n'appartenant plus à la présence. Le temps est ici le facteur clé.
8. P. Szondi, «L'Herméneutique de Schleiermacher», p. 297.
9. La *portion de vie* peut être comprise de différentes manières. Mais disons, pour l'instant, qu'il s'agit plus explicitement, chez Schleiermacher, de faire jaillir le moment génial de la création et de montrer la consolidation entre un centre, un point d'origine indiscutable, et une donnée extérieure. Par un bon découpage, on en arriverait à retrancher et à voir ce qui, dans le passage d'un langage original intériorisé (celui de la pensée) à un langage extériorisé (celui de la parole), rend nécessaire l'acte d'interprétation. Traiter de ce langage reviendrait à traiter de cette histoire centrale, originale et individuelle qui l'a produit. Tout ceci, la critique de l'herméneutique l'a longuement ressassé, sans doute parce que, davantage que l'interprétation grammaticale, l'interprétation technique rompait avec la tradition philologique de l'établissement des textes, dans un élan nouveau de subjectivisme romantique avec lequel, encore aujourd'hui, nous n'avons pas fini

- de négocié.
10. Il faut revoir cet épisode magnifique de *L'Odyssee* au cours duquel Ulysse descend au royaume des morts. L'entretien avec les morts est une invitation à perdre la mémoire et pose toujours le danger du non-retour.
 11. F. Schleiermacher, «Hermeneutics : the Handwritten Manuscripts», p. 95-151.
 12. «Pour une histoire de l'interprétation: les étapes de l'herméneutique», p. 73-103.
 13. *Le Monde de l'esprit*, p. 320.

Références bibliographiques

- ANDERSEN, H. C. [1937] : «La Reine des Neiges» (1844), *Contes*, Paris, Livre de Poche, 392-436 (traduit du danois par P.G. Chesnais);
[1970] : «La Reine des Neiges», *Contes*, Paris, Flammarion, 117-181 (traduit du danois par D. Soldi, E. Grégoire et L. Morand).
- BÖÖK, F. [1942] : *Hans Christian Andersen*, Paris, Éd. Je sers Paris, 250 p.
- DAL, E. [1955] : «Hans Christian Andersen's World Fame», *Hans Christian Andersen*, Copenhagen, Det Berlingske Bogtrykkeri, 69-71.
- DILTHEY, W. [1900] : «Origines et développement de l'herméneutique», *Le Monde de l'esprit*, Paris, Aubier Montaigne, 319-340.
- GADAMER, H.-G. [1976] : *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 347 p.
- GRÖNBECH, B. [1955] : «Hans Christian Andersen, the Danish Fairy Tale Poet», *Hans Christian Andersen*, Copenhagen, Det Berlingske Bogtrykkeri, 9-17.
- HABERMAS, J. [1980] : «The Hermeneutic Claim to Universality», *Contemporary Hermeneutics*, London, Routledge and Kegan Paul, 181-211.
- HEIDEGGER, M. [1962] : «L'Origine de l'oeuvre d'art», *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 13-98.
- JAN, I. [1977] : *Andersen et ses contes*, Paris, Aubier, 172 p.
- MOLINO, J. [1985] : «Pour une histoire de l'interprétation: les étapes de l'herméneutique», *Philosophiques*, vol. XII, n° 1, printemps, 73-103; suite dans le n° 2, automne, 281-314.
- NOVALIS [1975] : «Les Disciples à Saïs», *Oeuvres complètes* (1798), t. I, Paris, Gallimard, 37-68.
- POULET, G. [1975] : *Qu'est-ce qu'un texte?*, Paris, José Corti.
- RICHTER, J.-P. [1979] : *Cours préparatoire d'esthétique*, Paris, L'Âge d'Homme, 315 p.
- RICŒUR, P. [1969] : «Le problème du double-sens», *Le Conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 64-79.
- SAINT-AUGUSTIN [1949] : *Oeuvres*, Paris, Desclée de Brouwer et Cie, 338-423.
- SCHLEIERMACHER, F. [1977] : «Hermeneutics: the Handwritten Manuscripts», *American Academy of Religion Texts and Translation Series*, Missoula (Montana), Cholars Press, 95-151.
- SZONDI, P. [1975] : «L'Hermeutic de Schleiermacher», *Poesie et Poétique de l'Idéalisme allemand* (1970), Paris, Minuit, 291-315.

comptes rendus

L'originalité, la particularité et l'apport déterminant des recherches québécoises sur les sémiotiques visuelles seront connus du public européen. En effet, la revue belge de sémiologie *Degrés* consacre son numéro 67 aux travaux menés par le GRESAV (groupe de recherche en sémiologie des arts visuels, dirigé par Fernande Saint-Martin à l'Université du Québec à Montréal). L'orientation commune des recherches du GRESAV vise à constituer une théorie syntaxique du langage visuel qui doit nécessairement précéder toute interprétation sémantique des œuvres d'art puisque, comme le reconnaissent maintenant plusieurs grammaires cognitives, la syntaxe est en soi symbolique et porteuse de sens. Deux propositions théoriques importantes apparaissent ici : d'abord une reconnaissance de la dynamique perceptuelle dans la constitution d'un «texte visuel», s'appuyant sur les dernières recherches en sciences cognitives, et ensuite une reconnaissance des «lieux» ou des espaces topologiques comme source de sens dans l'œuvre d'art, s'inspirant des théories spatiales du discours géométral.

Les recherches québécoises en sémiotique visuelle, dont les sources relèvent surtout de la philosophie analytique et de la psychanalyse freudienne, se sont d'abord développées, écrit Saint-Martin, dans un milieu de théoriciens de l'art qui questionnaient surtout la tradition iconologique de Panofsky, qui se distingue de la tradition européenne plus axée sur l'étude et le développement des philosophies du langage.

Les travaux de recherches de Fernande Saint-Martin font l'hypothèse de l'existence d'un modèle syntaxique

de nature topologique. Mettant en doute toute une tradition, de Hjelmslev à Greimas, voulant que les savoirs soient acquis et entreposés sous forme verbale, le postulat de Saint-Martin avance que l'intuition et l'expérience de l'espace pourraient servir de fondement au développement d'une sémiotique plus appropriée à comprendre les activités sensibles, cognitives et perceptuelles humaines. L'appréhension des «états du monde» réels, par le biais de mécanismes sensoriels, sensori-moteurs, émotifs et intellectuels, génère des ensembles de stimuli structurés en partie par les lois de la psychologie de la Gestalt.

L'approche théorique cherche à faire voir et à défendre avec acharnement l'autonomie de la sémiotique visuelle par rapport à celle du discours verbal. «L'hypothèse sémantique de l'iconologie qui propose que l'image visuelle prend sens à partir des éléments verbaux qui lui sont accolés, ne peut servir de base à l'analyse sémiologique» (Saint-Martin, p. b9). De toute évidence, le discours visuel ne se constituerait pas telle une chaîne parlée ou écrite, ses éléments ne sauraient être isolables de leur contexte spatial et être déterminés en nombres finis; de plus la notion d'arbitraire du signe liée à la linguistique verbale depuis Saussure ne saurait être ici applicable. Se basant sur le récent développement des sciences cognitives, la sémiotique topologique croit en la primauté de l'expérience mentale sur la représentation linguistique et avance que la non-correspondance des syntaxes du verbal et du visuel empêche un rapprochement entre leur sémantique particulière.

La divergence reconnue mène, dans un premier temps, au développe-

ment des règles de formation du langage visuel, c'est-à-dire au développement des règles syntaxiques, d'une grammaire appropriée à la lecture d'objets visuels. Les éléments de base de ce langage, les «colormes», subiraient des tensions de jonctions et de disjonctions générant la construction de grandes régions dans l'espace du plan pictural. Différents opérateurs deviennent ici effectifs, topologiques et gestaltiens entre autres, fonctionnant à l'intérieur des «lois de la perception» de la théorie de la Gestalt. L'émergence du sens serait ainsi fonction d'une tension perceptive créée à la fois par les organisations présentes dans l'espace visuel et par les percepts mémorisés, issus d'expériences ou acquis dans une culture donnée.

Dans un second temps, la sémiotique visuelle s'attarde à l'interprétation sémantique qui prolonge la construction syntaxique de l'œuvre d'art. Elle choisira une orientation bien particulière et s'appuiera sur les travaux de la sémiologie psychanalytique de C. S. Gear et C. Liendo (*Sémiologie psychanalytique*, Paris, Minuit, 1975). Encore là, sera mise en évidence une dissociation entre les représentations symboliques verbales et factuelles, résultant de la contradiction fondamentale de leurs buts respectifs «faisant de l'un le miroir sémantiquement inversé de l'autre» (Saint-Martin, p. b14). Cette sémiologie psychanalytique reconnaît un troisième réseau de signifiants, celui des affects, subtilement lié au jugement esthétique qui fait que, dans un seul regard, le spectateur sait s'il aime ou non l'œuvre, s'il a le goût de poursuivre ou de mettre fin à l'expérience de perception.

Refusant de s'en remettre aux interprétations toutes faites issues d'icologies proposées par différentes écoles qui lient l'œuvre visuelle à la reconnaissance d'objets singuliers (archétypes universaux), analysant souvent des formes visuelles de nature abstraite, la psychanalyse profite ici des développements de la syntaxique topologique qui lui permettent de mieux comprendre les structures spatiales de l'œuvre

visuelle. La sémantique psychanalytique s'articule autour des conflits inhérents à la nature humaine et de la dynamique énergétique des jeux dialectiques; la nature et l'organisation particulières de l'espace visuel (niveau de la syntaxe) ainsi que les rapports conflictuels (niveau du sémantique) deviennent des pistes fertiles qui guident audacieusement l'interprétation.

La valeur d'une construction théorique se vérifie peut-être à la pertinence de sa performance en contexte d'application; les travaux de recherches dont il est ici question exposent plusieurs. Nous retiendrons l'application faite par Marie-Françoise Calvairac dans sa lecture d'un tableau de Charles Gagnon (*Champs d'eau no 1*); cet exemple montre bien la sémiotique visuelle «en action», de la description de l'espace visuel à son interprétation psychanalytique. Le découpage et la description des régions du plan de l'expression orientent la mise en relation de ces régions et révèlent la présence d'un espace de conflit et de différenciation interne-externe. L'œuvre analysée présente l'image de l'expulsion d'un objet et fait état «de la difficulté de se séparer de l'objet maternel par crainte de le laisser aller dans l'espace externe» (Calvairac, p. f9).

La «dynamique catastrophique des espaces», telle que reconnue plastiquement et nommée ainsi par l'auteur, développe l'idée tout à fait intéressante d'un possible rapprochement sémantique de «l'espace imaginaire» avec l'angoisse de la perte de l'unité duelle, de la prise de conscience de la différenciation dialectique fondamentale du moi et du non-moi. Par ses explorations des profondeurs de l'inconscient «l'art ne parle pas de visuel exclusivement... mais un sujet particulier se sert du visuel pour "parler", c'est-à-dire réaliser les fins propres de la représentation symbolique à travers un langage qui puisse modéliser les traces mnésiques résiduelles de l'expérience» (Saint-Martin, citée par Calvairac, p. f11). Ainsi, le discours visuel pourrait tendre à «montrer» ce que le discours verbal ne peut pas «dire».

Les recherches du GRESAV reconnaissent également la prégnance de l'expérience sensorielle dans l'appréhension de l'œuvre d'art. «Avant que d'être lisible, l'image est d'abord visible» (Lupien, p. e1).

L'image est une impression avant d'être un fait culturel. Elle sollicite, en plus de la vue, l'ensemble de nos sens et ces «percepts polysensoriels» interviendraient dans la lecture de l'image et la chargeraient sémantiquement. Les recherches de Jocelyne Lupien sur la perception polysensorielle et le langage pictural insistent de façon convaincante sur l'importance de l'«expérience organique», des différentes instances du sensoriel et du perceptuel que le langage pictural représente pour le perceuteur. La chercheuse s'intéresse aux espaces créés par le niveau sensoriel et s'appuie sur les théories de la perception proposées par les sciences cognitives. Les différents espaces sensoriels (visuel, tactile, gustatif, olfactif, proprioceptif) sont ici analysés pour leurs apports fondamentaux au dispositif perceptuel, lequel servira à son tour de support aux dispositifs rationnel et symbolique. Le texte de Lupien illustre bien à quel point une sémiotique du langage visuel a tout à gagner d'une étude des modes et des dispositifs de la perception. Le langage pictural, grâce à ses propriétés plastiques et à la spatialité de ses matériaux, stimule les premiers niveaux cognitifs de la sensation et de la perception. L'œuvre d'art picturale est en ce sens un terrain d'analyse idéal dans la mesure où elle engendre une série d'expériences multiples riches en significations pour le spectateur.

Tout comme la prise en considération des multiples espaces sensoriels, les systèmes de perspective jouent un rôle déterminant dans la compréhension d'une œuvre d'art picturale. Les travaux de Marie Carani proposent de considérer la perspective comme «lieu privilégié d'irruption du sens», autrement dit comme langage supportant «une modélisation paralinguistique à dimensions spatiales, qui s'offre comme une combinatoire de traits pertinents descriptifs et analytiques» (Carani, p. c4). Carani

analyse en particulier un type d'organisation perspectiviste, la perspective en damier, reconnue comme «la plus importante matrice d'évolution de l'art contemporain» (Carani, p. c11). La perspective, dans la démarche de l'auteure, est vue comme un «infra-texte» qui structure et soutient les formes iconiques et leurs effets signifiants, devenant ainsi l'«ossature» du tableau.

Le choix des œuvres analysées (*Ultimate Painting* de Ad Reinhardt et *Symphonie 2* de Paul-Émile Borduas) est révélateur. En travaillant sur des œuvres abstraites, Carani démontre avec justesse la nécessité d'aller au-delà de la lecture des figures ou des divers éléments naturalistes du tableau pour en révéler les significations. Il est à remarquer d'ailleurs que toutes les analyses de corpus présentées dans ce numéro de *Degrés* portent sur des œuvres picturales abstraites, confirmant ainsi que la peinture non figurative est un terrain fécond pour les recherches en sémiotique visuelle. S'inspirant de la théorie de Hjelmslev, Carani

construit un modèle d'analyse privilégiant l'espace perspectif plutôt que le plastique, démontrant à quel point la perspective, en tant qu'opérateur syntagmatique, délimite le perçu dans le champ visuel et soutient le contenu significatif de l'œuvre d'art. Les codes perspectifs sont fondamentalement liés à la substance du contenu et permettent ainsi une exploration de l'espace sémantique.

En fin de compte, nous aimerions reprendre quelques éléments exposés par Nycole Paquin dans ses principes d'une systématique, question de mettre à jour une préoccupation commune aux chercheuses en sémiotique visuelle : celui de la prise en compte de la dynamique globale du processus de perception et de signification considérant le sujet percepteur comme entité intégrée. S'inspirant des hypothèses d'Edgar Morin, la systématique de Paquin partage l'espace de la réception en cinq instances interdépendantes :

- l'éco-système, le contexte physique, ou les qualités du lieu de la réception,

- le système ou l'œuvre, l'Autre, autonome et émergent,
- le sous-système où sont reconnues les catégories de la plasticité, de la pictorialité et de l'iconicité,
- le supra-système désignant ici l'espace phénoménologique de production de l'œuvre
- et enfin le méta-système, magma intégrant l'expérience individuelle et pluri-dimensionnelle (physiologique, socio-culturelle, émotive) de chaque regardant.

La construction du sens se joue alors sur une trame de relations entre entités interdépendantes et le sens «prend dans la marge qui sépare et unit à la fois l'objet d'art et le regardant [...]» (Paquin, p. d2).

Soulignons enfin qu'en consacrant un numéro aux recherches québécoises sur les sémiotiques visuelles, la revue *Degrés* fera comprendre à ses lecteurs la pertinence et la fertilité des travaux du GRESAV dans le vaste domaine de l'analyse des arts visuels.

Célyne Poisson et
Joanne Lalonde

EXPOSITION

Michel SAULNIER
PRENDS-MOI, LA NUIT

*Exposition tenue à la galerie Verticale (Québec) du 2 avril au 3 mai 1992
(en collaboration avec Michel Tétrault)*

La récente exposition de Michel Saulnier présentait deux types de productions visuelles, profondément impurs, soit l'installation et le tableau objet, qui procèdent ni de la peinture, ni de la sculpture, ni de l'architecture, ni du théâtre, mais de toutes ces disciplines à la fois, soit concrètement ou par le biais de la métaphore. D'une part, si ces productions visuelles affirment leur hétérogénéité syntaxique par une pratique systématique du métissage des codes artistiques qui donne lieu à des jeux de langues savoureusement postmodernes, elles témoignent aussi, d'un point de vue sémantique/symbolique, de l'hétérogénéité pulsionnelle, qui, dans son rapport à la démarche poétique du faire artistique, active la remontée du refoulé inhérente à la multiplicité intertextuelle des références travaillées, dans et par la langue, dans les œuvres.

Dit autrement, ce qui me paraît stratégiquement mis en œuvre, dans ce corpus, c'est le jeu sémiotique des opérations de transcodage, lequel s'opère à coups de mélanges et de citations, dans une intention consciente de déconstruire et de trafiquer la spécificité des codes linguistiques et la représentation naturalisante du «réel», au profit de la construction ludique d'un nouvel abécédaire et de quelques fragments du théâtre privé de l'artiste.

Abécédaire

Dans la série *Abécédaire* (1992), Michel Saulnier renoue avec le genre hybride du tableau-objet qu'il avait exploité principalement au début de sa production artistique, dans *Rue de banlieue* (1982) et *Le Groupe des Sept* (1983). Or, le thème de l'habitation qui dirigeait ces deux premières séries de tableaux-objets a maintenant cédé à la représentation du motif iconographique de l'ours, représentation qu'il avait actualisée, par ailleurs, dans les installations regroupées sous le titre *Polyptique* (1984-1985) et qui par la suite a été développée dans d'autres

productions, dont *Mémoires* (1987), *La Bête noire* (1990) et *La Grande Ourse* (1991).

Motif récurrent, l'ours de la série *Abécédaire* est repris sous l'angle structuraliste du rapport Nature/Culture et du totémisme : des ours, ou mieux, des «nounours», rappelant spontanément l'univers onirique de l'enfance et celui sauvage de la faune, sont disposés par deux sur du contreplaqué peint d'un bleu très foncé et composent un nouveau dispositif alphabétique. Sur le plan iconique, cet abécédaire polysémique propose une métaphore des déplacements du corps dans le rapport amoureux et inventorie, en sept scénarios distincts, quelques positions liées à l'activité érotique. Ainsi, dans une mise en scène en quelque sorte minimale, les «nounours» A et B, B et A et B et B s'amuse à se séduire l'un et l'autre, dans l'intimité nocturne de leurs relations sensuelles et semblent tout simplement faire fi, dans l'exaltation de leurs ébats, du voyeurisme du spectateur.

Procédant, comme toutes les œuvres d'art du «modèle réduit», par la reproduction synthétique d'une scène initiale virtuelle ou «réelle», l'*Abécédaire* analogique de Saulnier s'affirme, sur le plan sémantique/symbolique de la représentation, comme un métadiscours sur la libération des pulsions et l'usage des codes du rituel de la séduction qu'il transpose dans une construction syntaxique/topologique sensible et ouverte au mixage hétérogène de la bi- et de la tridimensionnalité. Ce faisant, il brise la pureté et la linéarité de la spécificité et introduit une rupture dans l'ordre du langage, une «catastrophe», pour reprendre l'expression du critique Achille Bonito-Oliva, qui rapproche son œuvre visuelle du théâtre : l'hétérogénéité du théâtre ne correspond-elle pas, par définition, à l'assimilation d'une diversité de pratiques artistiques qui



Michel Saulnier, *Abécédaire (a et b; série de 7)*, 1992. Photo Yvan Binet.

dans leur rencontre viennent servir la représentation, pour le ravissement et la délectation du spectateur? Dans ce sens, la construction syntaxique/topologique des tableaux-objets de l'*Abécédaire* témoignerait d'une position critique et ironique face à la spécificité artistique et à sa tradition historique et opèrerait, par l'emploi hétérogène d'un entre-code, pour la représentation du plaisir intime des corps, dont la signification, nécessairement impure — puisqu'elle met en scène la notion sexuelle de jouissance qui, dans un contexte judéo-chrétien, est toujours déjà associée au Mal (sur le sujet, je renvoie le lecteur à Georges Bataille : *L'Érotisme*, 1957) —, est à lire au second degré et contribue également aux effets de théâtralité.

Alpha et Bêta

Dans son essai *Rêves éveillés* (Éd. Nathalie Caron, 1992), justement lancé lors de cette exposition, Michel Saulnier précise que son «travail de construction en est un de dé-construction» et que «la déconstruction est en réalité une stratégie de réévaluation» (p. 14). Or, de toute évidence, c'est cette problématique qu'il questionne ou met à l'épreuve dans le rapport d'interaction joignant les installations *Alpha* (1992) et *Bêta* (1992) aux tableaux-objets de la série *Abécédaire*. L'expression des effets de théâtralité qui était présente dans la construction syntaxique/topologique des tableaux-objets s'accroît dans les installations, où sont valorisés les procédés sémiotiques de citation, récupération, permutation et de transcodage.

D'emblée, on constate la répétition et le nomadisme des éléments formels qui sont cités et déplacés par l'artiste: sans ancrage fixe, ceux-ci voyagent de l'espace mural du tableau-objet à l'espace élargi de l'installation dans lequel circule le spectateur. Dans ce passage du mur au sol, les «nounours» et la surface picturale bleue d'*Alpha*

et *Bêta* interagissent sur l'architecture intérieure qui les reçoit, rappelant, d'une part, sa fonction originale de lieu d'habitation, de même que la référence à la vie familiale de la maisonnée; et soulignant, d'autre part, la conversion et/ou le recyclage de ce lieu d'habitation devenu maintenant lieu d'exposition d'art actuel. Conséquemment, dans un tel contexte socio-culturel de présentation, la qualité sémantique/symbolique de la représentation des «nounours», s'enlaçant tendrement, est chargée d'anthropomorphisme, caractère qui est d'ailleurs intensifié par la disposition des installations soit, dans une petite pièce qui devait, assurément, servir de chambre à coucher (*Alpha*), ou encore, dans une pièce à aire ouverte connotant l'espace de la salle de séjour de la maison (*Bêta*). Ni plus ni moins, la culture artistique concourt ici à dénaturiser et à déréaliser la représentation de l'ours et à instaurer une discontinuité dans l'ordre même de la logique afin d'amener le spectateur du côté du merveilleux, où, tout comme l'artiste, il peut «redécouvrir l'ordre magique des enchaînements» et «revenir à l'ordre de la poésie» (Saulnier, 1992 : p. 18). Somme toute, si *Alpha* et *Bêta* assurent, par le biais du transcodage, la déconstruction syntaxique/topologique des propositions formelles établies dans les tableaux-objets de la série *Abécédaire*, la réévaluation sémantique/symbolique de ces éléments réside dans la négation du sens commun des choses et dans l'exploration maximale du pouvoir métaphorique et polysémique qu'a le signifiant de signifier.

D'autre part, si la construction syntaxique/topologique des tableaux-objets et des installations est marquée par la répétition inlassable et le grossissement des mêmes formes volumétriques épurées qui structurent la représentation de l'ours — soit, un demi-cercle de bois figurant le corps et auquel s'additionne, sur un de ses

deux côtés, une proéminence triangulaire aux extrémités arrondies qui évoque la tête de l'animal —, ainsi que par le dépouillement monochromatique de la surface picturale bleue, elle aussi agrandie, cette répétition, quasiment monotone, renvoie et/ou cite, par une «stratégie de réévaluation», l'influence néo-avant-gardiste de la sculpture et de la peinture minimaliste. Or, parce que la citation, dans son déplacement, implique toujours une transformation des qualités de l'objet cité, les formes volumétriques de Saulnier, si elles sont inspirées par la simplicité des «objets spécifiques» de l'art minimal, s'en distinguent cependant par leurs dimensions anthropomorphiques et expressionnistes.

Bref, investigation sur la déconstruction des codes du langage, la représentation des tableaux-objets de la série *Abécédaire* et des installations *Alpha* et *Bêta* ne pourrait-elle pas, en définitive, se proposer de reconstruire, par l'usage de la métaphore, le souvenir archaïque de la «scène primitive»? Cette quête des origines, se manifestant par un travail sur la langue, ne serait-elle pas toujours déjà documentée par le travail du rêve qui active la mémoire et que l'œuvre d'art transcende, à partir de ses moyens propres, pour mieux fracturer l'ordre rationnel et figé du monde, en choisissant l'exploitation maximale de la subjectivité? Ainsi, la démarche profondément artistique de Saulnier ne pourrait-elle pas se résumer dans ce projet : «Briser la logique (en faisant sienne une logique qui subjectivise tout, en changeant de lieu de travail...) pour que se défassent les enchaînements rationnels. Ce sont là les véritables fractures qui m'intéressent» (Saulnier, 1992 : p. 18)? N'est-ce pas justement ce projet, renvoyant à son théâtre privé, qu'il met en forme sur la scène de l'art actuel pour le grand plaisir du spectateur ?

Claude-Maurice Gagnon

Le groupe Mu est un cas, dans la palinodie quasi universelle de cette fin de siècle postmoderne. Depuis plus de vingt ans déjà – *Rhétorique générale* date de 1970 – les chercheurs belges procèdent, sans se dédire mais en tenant compte des critiques et des suggestions avec une bonne volonté et une humilité rares, à la mise au point d'une rhétorique généralisée jusqu'à se confondre, à la limite, avec la sémiotique. *Rhétorique de la poésie*, en 1977 et, tout récemment, *Traité du signe visuel* (1992) ont marqué les étapes majeures d'une recherche aux fondements, pour une bonne part, greimassiens, mais aux développements d'une incontestable originalité, comme d'ailleurs il arrive bien plus souvent qu'on ne le prétend à cette école de pensée.

Jean-Marie Klinkenberg, membre éminent du groupe, poursuit par ailleurs une œuvre personnelle, dont l'aire va de Charles de Coster à Queneau, de la culture, de la langue et de la littérature de la Belgique francophone à celles du Québec; il anime d'ailleurs à Liège un centre d'études québécoises et on ne compte plus ses participations à des colloques tenus ici.

Le Sens rhétorique qu'il vient de faire paraître en co-édition entre le Gref de Toronto (dont il faut souligner le dynamisme et le sérieux) et Les Éperonniers de Bruxelles, offre, selon la déplorable habitude prise par la recherche universitaire depuis une trentaine d'années, une collection d'articles ou de conférences, dûment remaniés bien sûr et joliment articulés (l'honnêteté et le brio de Klinkenberg ne font pas de doute) mais qui n'en demeurent pas moins des reprises dont seule empêche le regroupement d'être tout à fait artificiel la fidélité inévitable d'une signature. Encore le problème est-il ici rendu plus aigu par le fait que, comme l'avoue avec can-

deur l'auteur dans sa présentation, «[le lecteur] trouvera inévitablement ci-après, des lignes et des pages qui ont été à un moment publiées dans le cadre collectif» (p. 7). Selon que l'on connaît bien ou non les travaux du groupe Mu, on pourra lire ces pages «comme une introduction, ou comme un rappel» (p. 8). Façon élégante d'avouer que ces articles colligés ne se suffisent guère à eux-mêmes. Mais passons.

Il reste que, pris comme une mise au point, le livre est précieux, et notamment en ceci qu'il explore avec rigueur et finesse les rapports entre stylistique, poétique, rhétorique et j'allais écrire «sémiotique», mais le sort qui est ici fait à cette dernière discipline consiste plutôt à lui faire rabattre de sa superbe totalitaire en la transformant presque en province de la rhétorique dont la définition ratisse décidément très large. Elle est dite en effet : «science des ruptures à l'intérieur des discours [c'est de la sorte que peut se définir la figure, ou métaphore] et science des ruptures et des différences entre les discours» (p. 128)

Pourtant ce triomphe de la rhétorique, célébré en fin de livre, contredit étrangement l'insigne modestie qui au début de ce même livre lui échoit. Après avoir, comme il est de mode ces temps-ci, affirmé qu'«On s'épuiserait à chercher sur le plan linguistique une spécificité de la littérature» (p. 62), ce sur quoi on ne saurait le contredire du moins du point de vue d'une linguistique de la phrase qu'après l'avoir récusée il semble bien pourtant désigner ici, Klinkenberg ajoute, et l'on sentira ici le vent du coup de chapeau aux disciplines actuellement les plus grasses, du point de vue des subventions, et donc les plus justifiées dans la logique post-industrielle que nous vivons : «En indiquant ainsi elle-même ses limites, la rhétorique définit son rôle dans la science de

la littérature : un rôle auxiliaire. Il revient à d'autres disciplines – la sociologie, l'anthropologie – de définir l'objet littéraire et, peut-être, d'en dire le dernier mot» (p. 63). Une science de la littérature, on le voit, fort près d'être soumise aux Fourches Caudines de deux disciplines dont le moins qu'on en puisse dire actuellement c'est qu'elles ne montrent guère la belle assurance que certains littéraires leur prêtent.

Aussi bien est-ce, comme d'habitude, le fantasme d'une science humaine, que ce soit la sociologie, la rhétorique, l'anthropologie, la poétique, enfin «pure», enfin mathématisable de part en part, qui anime encore (parfois, pas toujours, soyons juste) l'entreprise de cet éminent chercheur auquel on ne saurait pourtant reprocher une indifférence à la littérature ou sa méconnaissance mais peut-être, comme le masochisme «sociolâtre» de certains littéraires ne l'illustre aussi que trop bien, le dépit de n'être, en fait de savant, «que» cela : celui que son objet contraindra peut-être toujours à ne pas pouvoir aligner une axiomatique imparable et à ne pas daigner pour autant se contenter d'une axiologique, trop peu positive en fait de savoir.

Ainsi verra-t-on le modèle de l'unification des champs, auquel la physique actuelle, science pure et dure s'il en fût, vient à grand fracas de renoncer, inspirer le déni, très «mode» lui aussi, de la spécificité du lan-

gage «poétique» ou de la littérature : «L'héritage du formalisme russe est de toute manière refusé aujourd'hui puisqu'on conteste fréquemment – c'est la position que nous adopterons aussi au chapitre V – que la littérature soit un discours autonome, comportant sa spécificité intrinsèque et par conséquent qu'il existe un langage poétique (LP), *définissable par un opérateur général, dont toutes les figures ne seraient que des réalisations particulières*» (p. 73-74; c'est moi qui souligne). En ombre portée, n'est-ce pas l'unité absolue du dessein de Dieu qui ici encore se marque sur les murs dont la néo-rhétorique se plaît à s'entourer?

Il reste, quoi qu'il en soit, que la recherche de l'économie propositionnelle, dont l'ineffable «LP» (on se croirait revenus au beau temps où *Tel Quel* faisait «science» à grands coups d'insignifiantes initiales) est l'indice bouffon, appartient à un état de la science occidentale largement dépassé par celles-là mêmes des disciplines auxquelles on ne saurait refuser le qualificatif de «scientifiques».

Est-ce bien, comme semble le supposer Klinkenberg, le prix à payer pour dépasser la linguistique phrastique et refuser de définir la figure «comme un élément isolé (un mot, par exemple)» pour la dire, au contraire, déterminée par «un ensemble syntaxique entier» et devenue, *pour cette raison* («donc») «le moteur d'un dynamisme textuel» (p. 60).

Mais si la figure est ainsi déterminée par un ensemble syntaxique entier, dont les limites pourraient bien entendre le texte entier, comment peut-elle être du même coup le moteur du dynamisme qui, par définition, régit cet ensemble syntaxique? On ne peut penser cette apparente aporie, du type poule-oeuf, qu'en abandonnant le modèle mécaniste et en faisant appel à des types de discours, philosophie (Derrida), psychanalyse (Lacan), qui occupent la marge du savoir scientifique et en récuse le positivisme récurrent.

Et si seul ce type d'approche, émergeant sur les ruines du Savoir absolu, nous permettait d'approcher la vérité du texte, en deçà même de l'encyclopédie que Klinkenberg, après Eco, situe elle-même «en deçà» (c'est-à-dire, en l'occurrence, au fondement et au-delà, puisqu'elle déborde de toutes parts ce dont on la dit en deçà) du langage?

Si la littérature n'était pas tissu que de langue et de lecture? Si rien, jamais, nulle approche, nulle science, fût-elle rhétorique, ne pouvait la positiver tout entière? S'il fallait toujours se contenter sur elle d'un savoir lacunaire? Sans pour autant abandonner la quête, avec Klinkenberg et quelques autres, du plus possible de ce savoir lucidement modeste?

Jean-Pierre Vidal
Université du Québec à Chicoutimi

LES COLLABORATEURS...

DOSSIER : Elle Signe

MIEKE BAL

Mieke Bal est professeur de la «Théorie de la littérature» à l'Université d'Amsterdam. Elle est spécialiste de la narratologie, tant verbale que visuelle. Son dernier livre s'intitule *Reading Rembrandt : Beyond the Word – Image Opposition*.

SYLVIE BÉRARD

Détentrice d'une maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal et boursière du fonds FCAR (Formation pour les chercheurs et aide à la recherche), Sylvie Bérard prépare actuellement une thèse de doctorat en sémiologie, qui porte sur la fiction féministe. Parallèlement, elle est adjointe de recherche au sein du CLIP (groupe de recherche sur la culture et la littérature populaires). Elle a collaboré à quelques revues de création et à la revue *Études théâtrales/Essays in theatre*. Adjointe à la direction chez XYZ (*La revue de la nouvelle*) et responsable de la section dramaturgie dans *Lettres québécoises*. Enfin, elle est co-auteure (avec Brigitte Caron) d'un roman intitulé *Elle meurt à la fin* (sous presse, Paje Éditeur).

CHRISTINE KLEIN-LATAUD

Christine Klein-Lataud est traductrice, chroniqueuse littéraire et professeure de traduction et de stylistique française au Collège Glendon de l'Université York à Toronto. Ses recherches portent sur la traduction littéraire, sur les féministes françaises du XIX^e siècle et sur la rhétorique. Elle a récemment publié *Un Oiseau dans la maison*, traduction française d'un livre de Margaret Laurence, un Précis des figures de style (Éditions du GREF, 1991) et, avec Marguerite Andersen, elle a dirigé un ouvrage collectif sur les féministes francophones, *Paroles rebelles*.

BARBARA HAVERCROFT

Professeure régulière au département d'études littéraires et au Programme de doctorat en sémiologie à l'Université du Québec à Montréal, Barbara Havercroft est rédactrice adjointe de *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*. Ses champs de recherche comprennent les théories du postmodernisme et du poststructuralisme, les littératures française et allemande, et les théories féministes. Elle a publié des articles sur les théories de l'énonciation et leur apport à l'interprétation de certains «nouveaux romans», sur la théorie littéraire et sur la problématique du genre (dans les deux sens du terme). Elle prépare un livre sur la crise du sujet dans certaines œuvres postmodernes.

MARTINE LÉONARD

Martine Léonard enseigne au département d'études françaises de l'Université de Montréal. Elle s'intéresse aux rapports de la langue et du texte dans le discours romanesque : l'anaphore et la cohérence textuelle, le personnage comme nom propre et la série des désignateurs substitués. Sa lecture critique porte sur les œuvres de Balzac et de Zola notamment, et sur le roman du XX^e siècle, particulièrement le Nouveau Roman (Sarraute, Simon, Pinget et Robbe-Grillet). Elle a publié *André Gide et l'ironie de l'écriture* aux Presses de l'Université de Montréal.

JANICE MORGAN

Janice Morgan est professeure de français au département des langues étrangères de Murray State University (Kentucky, États-Unis). Avec Colette T. Hall, elle a dirigé un ouvrage collectif sur l'autobiographie au féminin : *Redefining Autobiography in Twentieth-Century Women's Fiction* (1991). Domaine de recherche et d'enseignement : l'imbrication de l'esthétique et de la politique dans le roman et dans le cinéma français.

JACKIE SCHÖN

Maître de conférences au département des Sciences du Langage de l'Université de Toulouse-le-Mirail, Jackie Schön enseigne la linguistique générale et l'ethnolinguistique. Ses recherches portent sur l'articulation entre des faits de langue et des faits de discours telle que manifestée, notamment, lors de l'expression du sexe, de l'emploi des formes pronominales ou des métaphores familières.

MARINA YAGUELLO

Agrégée de l'Université et docteur ès lettres, Marina Yaguello a enseigné successivement la linguistique à la Sorbonne, à l'Université Paris VII, à l'Université de Dakar, puis de nouveau à Paris VII. Elle est actuellement *Visiting professor* à l'Université de Londres. Elle a effectué de nombreuses missions d'enseignement en Afrique francophone, aux États-Unis et au Canada. Elle est l'auteur de *Les Mots et les femmes* (Payot, 1978), *Alice au pays du langage* (Seuil, 1981), *Les Fous du langage* (Seuil, 1984), *Catalogue des idées reçues sur la langue* (Seuil, 1988), *Le Sexe des mots* (Belfond, 1989), *Histoire de lettres* (Seuil, 1990), *J'apprends le wolof* (avec L. Diouf, Karthala, 1991), *Grammaire exploratoire de l'anglais* (Hachette, 1991), *En écoutant parler la langue* (Seuil, 1991). Marina Yaguello prépare actuellement une monographie sur Roman Jakobson et une édition critique des textes de Leibniz sur le langage.

ARTICLES DIVERS

DANIELLE BOUVET

Danielle Bouvet a obtenu son doctorat en linguistique à l'École des Hautes Études de Paris. Chargée de recherche au CNRS, elle est en France innovatrice de l'éducation bilingue (langue des signes et français) des enfants sourds. Membre de la Société des gens de lettres et productrice à Antenne 2 d'une émission de contes dits en langue des signes, elle est aussi l'auteur de nombreux articles et de deux ouvrages dont le dernier, *La Parole de l'enfant : pour une éducation bilingue de l'enfant sourd* (PUF, 1989), a été traduit en anglais sous le titre *The Path to Language : Bilingual Education for Deaf Children* (Multilingual Matters, LTD, 1990).

ANNE-MARIE PICARD

Anne-Marie Picard enseigne à l'Université de Western Ontario. Son travail s'articule surtout autour des questions d'écriture, de lecture et de différence sexuelle. Elle a écrit une thèse de doctorat sur le corps et son imaginaire dans la lecture avec la psychanalyse lacanienne, enrichie du travail de Françoise Dolto et d'Antoinette Fouque. Son corpus est constitué des méta-discours sur la lecture et de scènes fictionnelles de représentations de lecteurs et de lectrices «au travail». Elle a également travaillé et publié sur Brossard, Cixous, Duras, Sartre et Redonnet.

JOHANNE VILLENEUVE

Johanne Villeneuve est professeure adjointe au département de littérature comparée de l'Université de Montréal et membre du groupe de recherche «le recyclage culturel». Grâce à une bourse du Conseil de recherches en sciences sociales du Canada, elle a poursuivi une recherche post-doctorale portant sur l'écroulement des idéaux et les ruines de l'histoire chez Dick et Zinoviev à Stanford et à l'Institut d'Histoire d'archives de Moscou. Elle s'intéresse tout particulièrement à la question du diable et des paradoxes dans la culture («Der Teufel ist ein Spieler oder», *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche*, Gumbrecht et Pfeiffer, Suhrkamp, 1991; «Le diable, la littérature et le complot», *Discours social*, 1992; «Le meurtrier, le diable et la série», à paraître dans la *Revue des Sciences Humaines*). Elle prépare actuellement un livre sur l'intrigue et le jeu.

PROCHAINS NUMÉROS

Volume 21 / no 1 : Schémas

Volume 21 / no 2 : Sémiotique de l'affect

Volume 21 / no 3 : Gestualité

DÉJÀ PARUS (les numéros précédents sont disponibles sur demande)

Volume 10 / no 1 : Science-fiction

Volume 10 / no 2 : Le roman canadien-anglais des années 1970 / La science-fiction

Volume 10 / no 3 : La création

Volume 11 / no 1 : Art et région

Volume 11 / no 2 : Langage et société

Volume 11 / no 3 : Études sémiotiques

Volume 12 / no 1 : Point de fugue : Alain Tanner

Volume 12 / no 2 : L'énonciation

Volume 12 / no 3 : Philosophie et Langage

Volume 13 / no 1 : Langage et Savoir

Volume 13 / no 2 : Sons et narrations au cinéma (épuisé)

Volume 13 / no 3 : L'art critique

Volume 14 / no 1/2 : La lisibilité

Volume 14 / no 3 : Sémiotiques de Pellan

Volume 15 / no 1 : Archéologie de la modernité

Volume 15 / no 2 : La traductique

Volume 15 / no 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage)

Volume 16 / no 1/2 : Le point de vue fait signe (épuisé)

Volume 16 / no 3 : La divulgation du savoir

Volume 17 / no 1 : Les images de la scène

Volume 17 / no 2 : Lecture et mauvais genres

Volume 17 / no 3 : Esthétiques des années trente

Volume 18 / no 1 : Rythmes

Volume 18 / no 2 : Discours : sémantiques et cognitions

Volume 18 / no 3 : La reproduction photographique comme signe

Volume 19 / no 1 : Narratologies : États des lieux

Volume 19 / no 2 : Sémiotiques du quotidien

Volume 19 / no 3 : Le cinéma et les autres arts

Volume 20 / no 1 : La transmission

Volume 20 / no 2 : Signes et gestes

Volume 20 / no 3 : Elle Signe

FORMULE D'ABONNEMENT 1 an/ 3 numéros

Veillez m'abonner à PROTÉE. Mon chèque ou mandat-poste ci-joint couvre trois numéros à partir du volume ____ n° ____.

Canada	25\$ (étudiants 12\$)
États-Unis	30\$
Autres pays	35\$

Nom : _____

Adresse : _____

Expédier à : PROTÉE, département des Arts et Lettres,
Université du Québec à Chicoutimi
555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens; mandat-poste en dollars canadiens.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la **sémiotique**, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, faisant une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de la maquette et de l'iconographie.

Protée fait aussi une large place à la production culturelle «périphérique» et aux aspects «régionaux» des thèmes étudiés.

Chaque numéro de la revue se partage en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles divers et /ou des chroniques et comptes rendus.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, les enjeux et les objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées de la liste des collaborateurs pressentis. Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions (d'un maximum de vingt (20) pages dactylographiées chacune) et ne doit pas dépasser quatre-vingts (80) pages de la revue (soit un maximum de dix (10) contributions). Le(s) professeur(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui proposé et à produire les documents pour la date convenue entre le(s) proposeur(s) et le comité. En revanche la revue s'engage vis-à-vis du ou des responsable(s) à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier.

Les articles soumis à la revue sont envoyés à trois (3) membres compétents du Comité de lecture et les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les trois (3) mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction de la revue.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont priés

1. d'inscrire, sur la première page de leur texte, en haut, le titre de l'article : sous ce titre, à gauche, leur nom, le nom de leur institution ou de leur lieu de résidence;
2. de présenter leur texte dactylographié à double interligne (25 lignes par page);
3. de numéroter consécutivement les notes et de les regrouper à la fin de l'article;
4. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation;
5. de mettre en italiques, dans les notes, le titre de livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Édition du Sagitaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, «Le Discours autoritaire», *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, no 4, hiver 1974, p. 41-46;
6. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques:
BENVENISTE, É. [1966] : «Formes nouvelles de la composition nominale», *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 1974, 163-176.
GREIMAS, A.-J. et J. COURTÉS [1979] : *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette;
7. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent; de suivre les règles d'A.V. Thomas (*Dictionnaire des difficultés de la langue française*, Paris, Larousse, 1956) concernant les titres dans le corps du texte.
8. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers;
9. de dactylographier les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne, en augmentant la marge normale du texte de l'équivalent de six caractères à gauche;
10. de limiter leur texte à un maximum d'une vingtaine de pages;
11. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 pouces) contenant leur document; la revue est produite sur *Macintosh* à l'aide du logiciel *Word*. Les documents préparés avec d'autres logiciels (ex. : *MacWrite*) et, exceptionnellement, ceux qui sont produits sur d'autres micro-ordinateurs (*IBM-PC* ou compatibles – «format» DOS ou ASCII) sont également acceptés;
12. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) «bien contrastées» sur papier glacé 8" x 10".