

Stéréotyper le Féminin: entre le Doxique et l'Esthétique¹

(Estereotipar o Feminino: entre o Dóxico e o Estético)

Dominique MAINGUENEAU *

UNIVERSITÉ PARIS XII - VAL-DE-MARNE – PARIS/FRANCE

RÉSUMÉ

Cet article cherche à montrer que l'attitude masculine à l'égard des stéréotypes sur les femmes peut correspondre à deux manières de "gérer" l'énigme que représente pour l'homme la différence sexuelle: un régime *doxique*, celui de l' "Homme Ordinaire", et un régime *esthétique*, celui de l' "Artiste". Le premier régime trouve à se manifester dans les proverbes, par exemple, dont la visée essentielle est de définir un ordre dans lequel le féminin se voit assigner "sa" place. Il est illustré ici par l'étude d'un corpus de proverbes espagnols. Le second régime suppose l'instauration d'une démarche créatrice, qui *joue* du stéréotype et de la position masculine même. Le dernier esthétique est étudié à travers des textes des XVII et XIX siècles: le théâtre de Molière, d'une part, la mythologie de la femme fatale et le drame symboliste, d'autre part. Mais la position masculine de l'Artiste apparaît ambiguë. Certes, il conteste la stéréotypie qui fonde l'univers patrimonial de l'Homme Ordinaire, mais, voulant faire œuvre, il demeure d'une certaine façon dans l'espace du patrimoine.

¹ **Stéréotyper le féminin: entre le doxique et l'esthétique**, Degrés, Bruxelles, n. 117, v. 32. 2004, b 1-25. (94)

*Sobre o autor, ver página 61.

MOTS-CLÉS

Stéréotypes. Femme. Homme. Féminin.

RESUMO

Esse artigo procura mostrar que a atitude masculina em relação aos estereótipos sobre as mulheres pode corresponder a duas maneiras de “gerir” o enigma que a diferença sexual representa para o homem: um regime dóxico, aquele do “Homem Ordinário”, e um regime estético, aquele do “Artista”. O primeiro regime pode encontrar sua manifestação nos provérbios, por exemplo, cuja visada essencial é definir uma ordem na qual o feminino vê assegurar “seu” lugar, que é aqui ilustrado por meio do estudo de um corpus de provérbios espanhóis. O segundo regime supõe a instauração de uma démarche criativa, que joga com o estereótipo e com a própria posição masculina. O último regime estético é estudado através dos textos dos séculos XVII e XIX: o teatro de Molière, de um lado, a mitologia da mulher fatal e, de outro, o drama simbolista. Mas a posição masculina do Artista se mostra ambígua. Certamente, contesta-se o estereótipo que funda o universo patrimonial do Homem Ordinário, mas, ao se envolver nesse trabalho, permanece de uma certa maneira no espaço do patrimônio.

PALAVRAS-CHAVE

Estereótipos. Mulher. Homem. Feminino.

1 Introduction

La femme, comme toute catégorie “sociale” découpée par les représentations collectives, se voit affecter un ensemble de propriétés stéréotypiques. Il y aurait donc des stéréotypes sur les femmes comme il y en a sur les Anglais, les hommes politiques, les jeunes, etc. L’habitude qui a été prise, dans une visée militante, par un certain nombre de courants des sciences sociales, comme la “Critical discourse analysis”, de mettre sur le même plan préjugé ethnique et préjugé sexiste ne fait que conforter l’idée que l’être femme est une appartenance de même nature que toute autre. Un tel présupposé, il faut le reconnaître, offre de grandes facilités aux chercheurs en sciences sociales; il permet de ranger les stéréotypes attachés aux femmes dans la foule de ces préjugés nocifs, profondément enracinés dans la langue et les mentalités, et que l’analyse scientifique se doit de disqualifier si l’on veut que la société progresse.

Néanmoins, il ne suffit pas de constater que la stéréotypisation, le plus souvent à valeur dénigrante, s'exerce de manière privilégiée sur les femmes. Force est de prendre acte d'une asymétrie: les énoncés doxiques sur les femmes prolifèrent, alors que le masculin reste largement déficitaire à cet égard. Il suffit pour s'en persuader de consulter les recueils de proverbes². C'est d'ailleurs là une asymétrie que l'on retrouve dans des domaines plus élaborés de la culture; ainsi pour le mythe de la femme fatale que nous avons étudié³ et dont nous reparlerons: il n'existe pas de mythe de l'homme fatal, de corpus d'œuvres exemplaires, didactiques, sur les méfaits des hommes. Et ce n'est certainement pas parce qu'il n'existe pas d'hommes qui fassent le malheur de femmes.

D'une telle asymétrie il faut bien d'une manière ou d'une autre rendre raison. La réponse la plus simple consiste à la lire comme le symptôme d'une "inégalité", au profit des hommes: "normalement" il devrait exister autant de stéréotypes d'un côté que de l'autre, c'est la domination masculine qui institue la femme en terme marqué des oppositions. Si l'on suit cette logique, dans une société libérée de la domination masculine, soit il n'y aurait plus de stéréotypes sur chacun des deux sexes, soit ces stéréotypes seraient distribués équitablement de part et d'autre.

Le problème est qu'il ne faudrait pas présupposer ce qui est à démontrer: que les sexes sont symétriques, que masculin et féminin sont comme deux camps opposés et complémentaires, deux équipes sur un même terrain qui doivent recevoir exactement le même traitement. Sans doute ce mode d'appréhension est-il inéluctable à un certain niveau, mais les stéréotypes émergent dans des zones beaucoup plus archaïques.

Une autre approche de la question consiste à lier cette divergence dans la stéréotypisation à la différence sexuelle elle-même (sans postuler pour autant que les modalités de cette dernière soient éternelles). C'est cette voie que je vais emprunter ici. Dans cette perspective, on ne pourrait pas assimiler la différence sexuelle aux catégorisations sociales ordinaires (nations, religions, professions, classes d'âge...), l'asymétrie qui nous intéresse n'aurait rien de contingent: c'est le masculin en tant que tel qui entretiendrait une

² Songeons que pour la seule Espagne J. Jara Ortega (1953) a recensé pas moins de 2500 proverbes sur les femmes. En 1842 P.-M. Quitard a publié un recueil de proverbes français: Proverbes sur les femmes, l'amitié, l'amour, le mariage. Il n'existe pas l'équivalent pour la partie masculine...

³ Féminin fatal, Paris, Descartes et Cie, 1999.

relation constitutive avec la stéréotypisation des femmes. A quoi fait écho le fameux adage lacanien selon lequel “*la* femme n’existe pas” : c’est le geste qui rassemble les femmes dans une catégorie qui qualifie le masculin comme tel. Défini par des statuts et des frontières, l’homme se trouve aux prises avec un *féminin* qui se joue de toute catégorisation. Contre ce féminin dont l’altérité semble échapper en quelque sorte à elle-même, il circonscrit la *féminité* dont il a besoin pour assurer une identité imaginaire.

Il ne s’agit pas pour autant de restituer le “vrai” visage du féminin, sa “vraie” nature, libérée des stéréotypes masculins : l’impossible “nature” du féminin déjoue précisément l’opposition entre la “nature” et l’“artifice”, l’“être” et le “simulacre”, la féminité que reconnaît l’homme se tisse de stéréotypes dont le féminin se joue. La féminité prend figure dans ces stéréotypes, mais le féminin les arrache à toute adhérence. Etre femme, c’est ainsi “savoir” d’une certaine façon qu’on n’est pas véritablement de ce *monde-là* que structurent les stéréotypes, sans être pour autant d’un autre qui tracerait d’autres partages, d’autres catégories. Si le féminin est en excès du monde de l’homme, ce n’est pas par quelque surabondance d’être qui déborderait de toutes parts ses catégories réductrices, mais par une *altération* qui empêche la femme de se réduire à une féminité qui lui donne pourtant les visages - jamais d’emprunt - par lesquels elle intervient dans le monde de l’homme.

De ce point de vue, s’il y a guerre des sexes, c’est une guerre d’un type bien particulier, celle que mène l’homme pour constituer la relation entre les sexes en conflit entre deux camps de même nature. Mais cela a un coût : la maîtrise qu’autorise la stéréotypisation des femmes libère un reste irréductible, les lignes de partage que doit tracer le masculin pour arraisonner le féminin convertit ce dernier en énigme.

Dans cette contribution, je vais envisager les stéréotypes sur le féminin dans un univers que l’on qualifierait aujourd’hui de “patriarcal”, en laissant ouverte la question de savoir si cet univers est révolu. Je distinguerai deux régimes dans la relation de l’homme à cette stéréotypisation : un régime *doxique*, à l’œuvre de manière particulièrement visible dans les énoncés sentencieux, et un régime que je dirai *esthétique*. Je rapporterai le premier à la figure masculine de l’Homme Ordinaire, le second à la figure de l’Artiste, dont le geste créateur, en se décalant de la stéréotypisation, prétend jouer de

la différence sexuelle.

2 Le régime doxique

Aujourd'hui les recherches sur le *genre* s'intéressent de manière privilégiée, et à juste titre, aux stéréotypes les plus profondément enfouis dans la langue et dans ses usages: du niveau lexical jusqu'à la communication de masse, en particulier le discours publicitaire⁴. Dans les sociétés traditionnelles c'est le proverbe, et plus largement les énoncés sentencieux, qui joue un rôle essentiel.

Je ne vais pas revenir en détail sur les caractéristiques linguistiques du proverbe, qui ont été intensément étudiées ces dernières années⁵. Sur le plan du signifiant il possède des caractéristiques qui font largement appel à la fonction poétique jakobsonienne: sa brièveté va de pair avec des jeux de symétrie syllabiques ou accentuelles, eux-mêmes corrélatifs de symétries sémantiques. Sa syntaxe et son lexique volontiers archaïsants montrent implicitement qu'il s'agit d'une parole qui se donne pour immémoriale. Fragment clos sur soi, facilement mémorisable, il renvoie l'image d'un monde stabilisé. Sa caractéristique énonciative la plus notoire est bien évidemment le décalage polyphonique qu'il implique entre l'instance locutrice et celle qui garantit la vérité de l'énonciation. A la suite d'O. Ducrot on peut parler ici de "polyphonie": la sentence est en quelque sorte émise à deux voix, le locuteur assumant une énonciation qu'il présente comme garantie par ON. En termes de référence, on pourrait parler d'"auto-repérage": le proverbe se donne comme énonciation autonome, qui ne prend ses repères déictiques dans aucune situation d'énonciation particulière (groupes nominaux à détermination générique, temps des verbes non embrayé sur l'acte d'énonciation, locuteur qui n'est que le "parcours" de tous les locuteurs possibles). D'un point de vue plus anthropologique, comme le souligne Danblon (2002, p. 51),

[...] l'énoncé proverbial, par sa nature hybride au plan épistémologique (ni évidence sensible, ni conclusion d'inférence), témoigne d'un stade

⁴ Voir à ce sujet l'article de J-L Dufays, ce volume.

⁵ On peut se reporter par exemple au numéro 139 de *Langages*, consacré à "La parole proverbiale".

épistémologique intermédiaire, chaînon manquant entre les deux modes de pensée. Le proverbe, par son caractère à la fois général et indiscutable relève typiquement de l'épistémologie mythique, caractéristique de sociétés orales.

Ce qui ne signifie pas qu'il ne soit plus vivant dans le monde contemporain : c'est son statut qui a changé.

Pour évoquer la stéréotypisation parémique de la femme, nous allons nous appuyer sur deux corpus qui se recouvrent largement, l'un extrait du *Refranero espanol* de Alonso de Barros (1968), l'autre rassemblé pour un travail consacré aux proverbes espagnols qui concernent la femme (KOŁODZIEJCZYK, 2001).⁶ Nous n'avons pas le loisir ici de faire une analyse précise et exhaustive de ces recueils ; de toute façon, leur teneur ne diffère guère de ceux qu'on trouve ailleurs : la femme est dépendisère, bavarde, trompeuse, etc. Nous allons seulement considérer un peu plus en détail quatre énoncés significatifs.

(1) La mujer brava es la llave de su casa. ("La femme courageuse est la clé de sa maison").

(2) A la mujer bigotuda, de lejos se le saluda. ("La femme moustachue se salue de loin").

(3) La mujete en casa y el hombre en la plaza. ("La femme à la maison et l'homme sur la place").

(4) La mujer y la gallina, hasta la casa de la vecina. ("La femme et la poule, jusqu'à la maison de la voisine").

Ce qu'ils ont en commun, et cela ne surprendra personne, c'est le rappel d'une norme menacée. Celle-ci peut être énoncée directement (cas de (1) ou de (3)), ou indirectement (cas de (2) ou de (4)). Ces proverbes présupposent un système de rôles attribués à l'homme et à la femme qui s'appuient sur une opposition élémentaire /intérieur vs extérieur de la maison/. La femme apparaît comme cet être qui menace sans cesse de sortir de sa place, en franchissant la frontière de la maison, que ce soit en termes de rôles, en usurpant celui de l'homme (la femme moustachue), ou en termes de territoire, en allant chez la voisine. Tout se ramène ainsi à une question

⁶ Il est évident que nous ne nous soucions nullement de faire une étude systématique; il existe pour l'Espagne d'autres recueils, plus riches, par exemple celui de Campos et Barella (1975).

de frontières: la femme moustachue a passé la frontière qu'impose la nature entre le masculin et le féminin, frontière que l'homme rétablit en se tenant à distance d'elle (*de lejos se le saluda*); la mauvaise épouse sort de chez elle.

On pourrait utiliser le test classique de "mais" (cf. DUCROT, 1984) pour mettre en évidence les stéréotypes qui sont sous-jacents. Si on appelle *p* un argument et *q* le conséquent, on sait que *mais* peut introduire une contre-argumentation *indirecte* (*p* argument pour *non r*, et *q* argument pour *r*) une contre-argumentation *directe* ((*p* argument pour *non q*), comme dans l'exemple suivant:

*C'est une femme, *mais* elle aime parler avec ses voisins.
C'est une femme, *mais* elle ne bavarde pas avec ses voisins.

On peut aussi utiliser *pourtant*, qui introduit une contre-argumentation directe, dans laquelle le stéréotype ne s'applique pas:

On dit qu'il est bien marié: *pourtant* sa femme n'est jamais à la maison.
* On dit qu'il est bien marié: *pourtant* sa femme est toujours à la maison.

On ne peut pas se contenter d'observer le "contenu" des proverbes : il faut aussi prendre en compte le cadre qu'implique leur énonciation. Jouant sur un paradoxe pragmatique, le proverbe rétablit à travers son énonciation même le désordre qu'évoque son énoncé. Son énonciation incarne l'ordre dans le mouvement même qui dit que le désordre règne ou menace de régner. Vis-à-vis des femmes, il oppose la Loi à la Nature: il est dans la nature des choses que les femmes soient dépensières, infidèles, bavardes, coquettes, etc. mais l'énonciation proverbiale rétablit l'espace de la Loi: structuré de façon prégnante (sur les plans prosodique, syntaxique, sémantique), il dit et incarne tout à la fois - par sa configuration et par l'*ethos* sentencieux conventionnellement attaché à son énonciation- l'ordre du monde dont il est censé participer. Il est ainsi à la fois ordonnant et ordonné; sa polyphonie donne la parole à un "garant" à l'*ethos* sentencieux, désigné comme un ON autorisé, qui par son dire et son dit montre qu'il a incorporé cet ordre qu'il prétend rétablir.

Regardons de plus près le proverbe (1), qui s'organise autour du nom

llave (“clé”) qui en occupe le centre :

La mujer brava es la llave de su casa. (“La bonne épouse⁷ est la clé de sa maison.”)

Parmi les diverses analyses sémantiques qui ont été proposées de la polysémie de “clé” (il existe les mêmes acceptions pour le castillan *llave*), on retiendra celles de S. Meleuc (1999) et de P. Peroz (2002). Le premier distingue a) “clé-instrument” (*clé de la porte*), associé aux prédicats fermer/ouvrir, b) “clé-outil” (*clé anglaise*) associée au prédicat joindre-serrer/disjoindre-desserrer, c) “clé idéale” (*clé du mystère*) d’où ont disparu les prédicats de fermeture: elle donne accès à tout espace se présentant comme porte ou comme boîte. De son côté, dans une perspective inspirée des travaux d’A. Culioli, Peroz répartit les emplois en mode “discret”, “dense” et “compact”⁸. Dans le mode discret (qui regroupe la “clé outil” et la “clé instrument” de Meleuc) “X n’a pas d’autre statut que celui de clé”; dans le mode dense “X comme clé fait l’objet d’un découpage dans le temps” (*clé de bras* dans les sports de lutte, *clé de matelotage*, c’est-à-dire nœuds); dans le mode compact, “X a un autre statut que celui de clé” (*clé du mystère, clé des champs, clé de voûte...*).

On notera que *clé* privilégie la fermeture (on ne dit pas **ouvrir à clé*) et s’applique à des espaces de type porte/boîte; ce qui est lourd de sens appliqué à la femme. Le proverbe (1) exploite à la fois ce que Meleuc appelle la “clé instrument” et la “clé idéale”, une partie du “mode discret” et le “mode compact” de Péroz. La glose qu’en propose le compilateur, Alonso de Barros, est éclairante : “Porque sabe defenderla y aumentarla” (parce qu’elle sait défendre et faire croître la maison): (a) “defenderla” est du côté de la fermeture de la porte de la *maison* (= demeure familiale *et* sexe féminin); (b) quant à “aumentarla”, il ne renvoie pas aux prédicats de fermeture : la femme est la clé de l’accroissement de la *maison* (= richesses *et* lignage). La métonymie de l’instrument à l’agent fait de la femme l’instance qui règle les relations

⁷ Nous avons traduit “mujer” par “épouse”, et non “femme”, pour éviter le fâcheux “bonne femme”.

⁸ Cette tripartition affine la distinction traditionnelle comptable/massif. Le fonctionnement “discret” correspond à peu près au “comptable”. Le fonctionnement “compact” (“J’aime la douceur de ta peau...”) implique une relation prédicative avec un support (la peau dans notre exemple), explicité ou non dans le contexte. Le fonctionnement “dense” suppose une quantification par prélèvement d’une partie (“un peu d’eau”, “une tonne de beurre”...); à la différence du fonctionnement compact, il n’y a pas besoin de support. On parle ici de “fonctionnement” parce qu’un même nom, selon le contexte, peut entrer dans ces trois fonctionnements.

entre intérieur et extérieur: c'est précisément parce que la femme pourrait ouvrir la clôture qu'il y a danger. Les deux acceptions se complètent : la femme est opérateur de fermeture (elle refuse l'accès de sa "maison"), elle est également moyen d'accès (à la prospérité). Il se produit d'ailleurs un effet de syntagmation de type implicatif : "Si la femme ferme sa "maison", alors elle l'accroît." L'intérêt et l'efficacité de la métaphore de la clé dans ce proverbe est justement de condenser ce mouvement implicatif. L'acception de "clé idéale" intervient en effet; elle fait de la femme une pièce d'un dispositif : "ce mode de construction va permettre de désigner des éléments constitutifs des dispositifs auxquels ils s'appliquent dans des domaines très variés. Ces éléments n'ont pas d'autonomie en tant que clé et ne sont tels que dans leur appartenance à un dispositif" (PEROZ, 2002, p. 51). La femme est ici "clé" seulement en tant qu'elle est solidaire du dispositif de la maison, dans sa double dimension patrimoniale et généalogique.

Le parcours des listes de proverbes permet de le vérifier: ce qui est invariant, c'est l'inquiétude devant une mobilité essentielle, qui empêche de catégoriser la femme, de l'assigner à un lieu. Fondamentalement, il s'agit pour l'univers masculin de distinguer la bonne et la mauvaise part de la féminité, de rejeter la mauvaise à l'extérieur de la "maison". L'assimilation constante de la mauvaise femme à la "putain" est solidaire de ce clivage prophylactique du féminin entre la figure de la mère et celle de la séductrice: d'une part les figures attachées à la maison (mère, fiancée, épouse, fille, sœur), d'autre part celles de la femme sans maison, de la femme de la "plaza", que désigne "puta". Il s'agit d'annuler la part de "puta" qu'il y a dans toute femme qui n'est pas *domestiquée*, littéralement.

Puta y buena mujer, no puede ser. ("Pute et femme bien, c'est impossible.")

Llámala puta, y no la llames fea. ("Appelle-la putain, et ne l'appelle pas laide.")

Puta, sí, mas fea no, si el espejo no mintió. ("Putain, oui, mais laide non, si le miroir n'a pas menti.")

Puta, sí, mas vieja, no. ("Putain, oui, mais vieille, non.")

Mujer ramera, échala fuera. ("Femme catin, jette-la dehors.")

Put a siempre a la puerta, mal anda la tienda. (“Putain toujours à la porte, la boutique va mal.”)

Le premier membre du dernier proverbe condense en fait une définition: la “puta” est précisément celle qui se tient à la porte, la femme qui ne joue pas son rôle d’opérateur de fermeture.

Mais l’assimilation à la “puta” de la femme qui ne reste pas dans l’espace de la maison est une stratégie pauvre, en ce sens qu’elle reste très en-deçà de la complexité du féminin. Dans l’Europe chrétienne le diable permet de mieux désigner cet “excès” par lequel ce féminin ne peut s’en tenir aux lieux qu’il est de son devoir d’occuper. Rien d’étonnant si l’identification entre la femme et le diable est constante. Par exemple:

Do hay mujeres, hay diablos. (“Où il y a des femmes, il y a des diables.”)

Tres hijas y una madre, cuatro diablos para el padre. (“Trois filles et une mère, quatre diables pour le père.”)

Donde la mujer está, el diablo no puede faltar. (“Où se trouve la femme, le diable ne peut manquer.”)

La mujer estudió con el diablo, y mil veces lo ha engañado. (“La femme a étudié avec le diable, et mille fois elle l’a trompé.”)

La mujer sabe un punto más que el diablo. (“La femme en sait plus que le diable.”)

Lo que el diablo no puede, lógranlo las mujeres. (“Ce que le diable ne peut faire, la femme y parvient.”)

Más trazas inventa en cinco minutos una mujer, que el diablo en un mes. (“Plus d’artifices invente une femme en cinq minutes que le diable en un mois.”)

De mujer furiosa y de gato enfadado guárdate como del diablo. (“De la femme en furie et du chat en colère, méfie-toi comme du diable.”)

Mujer con celos, los diablos tiene en el cuerpo. (“Femme jalouse a les diables dans le corps”)

Donde mujer no hay, el diablo la tray. (“Où il n’y a pas de femme, le diable l’amène.”)

A l’instar des figures qui pointent vers l’énigme du *fémnin* (muse, fée,

sorcière... selon les contextes), le diable n'est pas complètement intégré à la Cité, il appartient à la fois au monde et à son au-delà obscur. Par son étymologie même (*diabolos*, de *diabolè*) il désigne le médisant, l'auteur d'une parole insaisissable, sans père ni référent, capable de créer des réalités illusives. Ce qui va bien au-delà de la supposée impuissance qu'ont les femmes à tenir leur langue.⁹ La puissance de tromperie associée au diable désigne précisément la mise en mouvement généralisée, l'usage frauduleux des signes qui, détachés de leur lieu, se mettent à fonctionner pour eux-mêmes. La "diabolie" associe de manière emblématique le féminin aux discours qui esquivent la Loi, et en particulier aux usages esthétiques de la parole. On pourrait dire, revenant à notre métaphore antérieure, que c'est est une parole qu'on ne peut mettre "sous clé".

On comprend, dès lors, que la parémie apparaisse comme un rempart contre toute diabolie, contre les formes d'énonciation qui menacent la distribution des espaces. Elle s'oppose de manière privilégiée aux commérages, à ces paroles sans lieu qui font sortir la femme de ce qui devrait être son lieu. Cette opposition ressort d'autant mieux que ces deux pratiques verbales présentent de fortes similitudes : il s'agit de part et d'autre d'énonciations polyphoniques, qui circulent partout, essentiellement liées à l'oralité et à la généralisation : le proverbe parce qu'il est une généralisation, le commérage parce qu'il implique la transgression de généralisations ("il paraît que madame X est au mieux avec monsieur Y" s'appuie sur un ensemble diffus de généralisations – parmi lesquelles un certain nombre de proverbes - qui traitent du comportement attendu d'une honnête femme). D'une part la parole ordonnée, - le proverbe -, énonciativement autonome et qui dit la Loi (comment va le monde ou comment il faut se comporter), rapportée à l'autorité de la Sagesse, de l'autre une parole radicalement instable dans son signifiant, une parole sans origine, prise dans le tissu serré des interactions spontanées et qui vise le particulier.

3 L'Ecole des femmes

⁹ La mujer habladora, duelos tienen donde mora ("Femme bavarde, malheurs où elle habite."); Quien busca mujer, busca ruido y desplacer ("Celui qui cherche femme, cherche bruit et déplaisir."); Mujer callada, avis rara ("Femme qui se tait, oiseau rare."); Croar de ranas y hablar de damas, ruidos sin obstancia ("Croassement de grenouilles et parole de dames, bruits sans remède.");

J'ai rapporté plus haut le régime *doxique* à la figure de "l'Homme Ordinaire", défini par un ordre dont il se doit aussi d'être le défenseur. Celui-ci distribue des valeurs qui sont censées être extérieures l'une à l'autre: l'être et le simulacre, la présence et l'absence, le dedans et le dehors... Le recours à des énoncés doxiques, qui clivent le féminin en figures antithétiques /épouse *vs* séductrice/ (avec ce qui est associé: /gestionnaire *vs* dissipatrice/, /véridique *vs* trompeuse/, etc.), liées à une opposition entre /intérieur *vs* extérieur de la "maison"/, lui permet d'organiser un monde, mais au prix de la conversion du féminin en énigme, moteur d'un interminable travail de dévoilement.

Le régime *esthétique* du masculin suppose, en revanche, une figure d'Artiste (entendu ici comme créateur) qui, récusant la figure de l'Homme Ordinaire, joue de sa stéréotypisation et pactise avec le féminin. En tant qu'il est le corrélat d'une œuvre, l'Artiste - on le verra - participe néanmoins à sa manière à la lutte pour la maîtrise du féminin, retournant contre la femme ce pouvoir d'excès que ne peut assumer l'Homme Ordinaire. Il devient l'invisible présence au profit de qui travaille le malentendu constitutif entre l'Homme Ordinaire et la femme. Au patrimoine que constitue la "maison" il substitue celui de l'œuvre séductrice, mais ce n'est plus une voix sauvage, c'est une voix asservie à la loi d'une mesure et d'une écriture. L'œuvre, contrepoison homéopathique, atteste ainsi le passage d'un ordre doxique illusoire à un ordre plus riche.

Ce retournement du pouvoir de destruction de la femme au profit de l'œuvre, l'Artiste ne le dit pas explicitement, il le *montre* à travers son énonciation. Mais les modalités de ce régime esthétique sont d'une grande diversité, en fonction des époques, des genres, des auteurs. Nous allons d'abord nous arrêter sur *L'Ecole des femmes* de Molière. Nous aurions pu considérer *Les Précieuses ridicules* ou *Les Femmes savantes*, mais ces pièces apparaissent moins archaïques que *L'Ecole des femmes*, dont l'intrigue repose sur l'enfermement de la femme: enfermement physique dans la maison, enfermement de son intelligence.

Comme l'a montré Charles Mauron (1964), depuis l'Antiquité la comédie a pour noyau le triangle constitué par la femme, la figure masculine paternelle qui l'enferme et le jeune rival qui prétend la faire sortir. En fait, il y a intrication entre le déploiement de l'intrigue et le processus d'élaboration

de l'instance créatrice qui rend l'œuvre possible : postulat qui n'est qu'une manifestation de la réflexivité essentielle de l'énonciation. L'Homme Ordinaire se voit ainsi affecté à la place de "l'enfermeur", tandis que le créateur épouse le désir du tandem formé par la femme et le rival, dont la complicité renvoie à celle de la femme et du créateur, qui, mobilisant les pouvoirs du féminin, met à mal l'ordre illusoire de l'Homme Ordinaire.

Un personnage de théâtre est communément caractérisé en termes de psychologie ou de fonction dans une intrigue. On peut également le caractériser par les formes discursives qu'il mobilise. La relation qu'Arnolphe entretient avec le féminin est indissociable d'une relation privilégiée avec des formes discursives fondées sur la stéréotypisation des femmes.

Considérons ces deux tirades extraites de l'acte I, dans lesquelles Arnolphe défend sa position contre Chrysalde, beaucoup plus modéré en la matière:

(A)

Arnolphe

Fort bien: est-il au monde une autre ville aussi
Où l'on ait des maris si patients qu'ici ?
Est-ce qu'on n'en voit pas, de toutes les espèces,
Qui sont accommodés chez eux de toutes pièces ?
L'un amasse du bien, dont sa femme fait part
A ceux qui prennent soin de le faire cornard;
L'autre un peu plus heureux, mais non pas moins infâme,
Voit faire tous les jours des présents à sa femme,
Et d'aucun soin jaloux n'a l'esprit combattu,
Parce qu'elle lui dit que c'est pour sa vertu.
L'un fait beaucoup de bruit qui ne lui sert de guères;
L'autre en toute douceur laisse aller les affaires,
Et voyant arriver chez lui le damoiseau,
Prend fort honnêtement ses gants et son manteau.
L'une de son galant, en adroite femelle,
Fait fausse confiance à son époux fidèle,
Qui dort en sûreté sur un pareil appas,
Et le plaint, ce galant, des soins qu'il ne perd pas;
L'autre, pour se purger de sa magnificence,
Dit qu'elle gagne au jeu l'argent qu'elle dépense ;
Et le mari benêt, sans songer à quel jeu,
Sur les gains qu'elle fait rend des grâces à Dieu.
Enfin, ce sont partout des sujets de satire ;
Et comme spectateur ne puis-je pas en rire ?
Puis-je pas de nos sots...?

Chrysalde.

Oui; mais qui rit d'autrui
Doit craindre qu'en revanche on rie aussi de lui.

Un peu plus loin dans le même dialogue:

(B)

Arnolphe.

Epouser une sottise est pour n'être point sot.
Je crois, en bon chrétien, votre moitié fort sage;
mais *une femme habile est un mauvais présage*;
et je sais ce qu' il coûte à de certaines gens
pour avoir pris les leurs avec trop de talents.
Moi, j'irais me charger d'une spirituelle
qui ne parlerait rien que cerce et que ruelle,
qui de prose et de vers ferait de doux écrits,
et que visiteraient marquis et beaux esprits,
tandis que, sous le nom du mari de madame,
je serais comme un saint que pas un ne réclame?
Non, non, je ne veux point d' un esprit qui soit haut;
et femme qui compose en sait plus qu'il ne faut.
Je prétends que la mienne, en clartés peu sublime,
même ne sache pas ce que c'est qu'une rime;
et s'il faut qu' avec elle on joue au corbillon
et qu'on vienne à lui dire à son tour : "qu' y met-on ?"
je veux qu' elle réponde : "une tarte à la crème";
en un mot, qu' elle soit d' une ignorance extrême ;
*et c'est assez pour elle, à vous en bien parler,
de savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer.*

Dans le texte (B) on peut observer ce mode privilégié de manifestation du doxique qu'est la généralisation. Si l'on suit Bouacha (1993, p. 51-52),

l'énoncé généralisant peut se ramener à un ensemble pondéré mettant en jeu trois propositions: 1. vrai pour tout x: quantification, 2. toujours vrai: aspectualisation, 3. nécessairement vrai: modalisation."; en outre, il est "le lieu d'un surinvestissement des sujets mis en cause. Cela a deux conséquences qu'il convient de bien distinguer: il est construit pour emporter l'adhésion de l'autre, il est énoncé pour être répété.

Le proverbe est l'énoncé généralisant par excellence, puisqu'il est censé déjà accepté par l'allocutaire, par la médiation d'un ON qui domine les deux interactants. Arnolphe profère dans le texte (B) deux "proverbes": "Epouser une sottise est pour n'être point sot", "Une femme habile est un mauvais présage", ainsi qu'une généralisation à valeur résomptive, en position

finale, c'est-à-dire dans une position distinguée favorable à la reprise par d'autres locuteurs: "C'est assez pour elle (= une femme) de savoir prier Dieu, m'aimer, coudre et filer."

En fait, il ne s'agit pas tout à fait de "proverbes" puisque les deux énoncés sentencieux de type proverbial n'appartiennent pas au thésaurus de la communauté; ils reposent sur la combinaison apparemment paradoxale de deux propriétés :

- 1) Ils sont inédits (la convention théâtrale de l'époque l'exige¹⁰).
- 2) Ils doivent être perçus comme immémoriaux.

L'association de ces deux propriétés est le nœud de l'effet recherché: le personnage produit du mémorable, c'est-à-dire un énoncé digne d'être consacré, ancien en droit, nouveau en fait. C'est justement parce qu'il est digne d'être ancien qu'il accède d'emblée au statut "monumental", au statut de ce qui est voué à rester. Il offre en aval une série illimitée de reprises parce qu'il se présente comme l'écho d'une série illimitées de reprises en amont. En la proférant, l'homme sage montre à travers son discours son exemplarité morale : il fait entendre l'universalité du ON dans la singularité du JE. Cette sentence inaugurale vise ainsi à produire dans la réalité ce qui n'est au fond qu'une prétention énonciative : se présentant comme une sentence déjà assertée par un ON immémorial et universel, elle prescrit ipso facto sa reprise et peut ainsi entrer effectivement dans une liste de sentences attestées. Dans la mesure où elle se double au moment même où elle s'énonce, par ce même geste elle se commémore en s'inaugurant.

Le texte (A), en revanche, mobilise une forme discursive bien répertoriée dans la littérature classique: la satire; le terme apparaît d'ailleurs à la clôture de la tirade d'Arnolphe: "Enfin, ce sont partout des sujets de satire." En fait, cette satire propose aussi une série de sujets de comédies possibles, comme le montre l'apparition de "spectateur" au vers suivant ("Et comme spectateur ne puis-je pas en rire?").

Le texte commence par définir un domaine (une ville) présenté

¹⁰ Ce n'est pas une règle explicite, évidemment. Dans la tragédie le proverbe est exclu; dans une comédie le proverbe peut figurer dans la bouche d'un valet à des fins comiques (cf. le cas de Sganarelle dans *Dom Juan*), mais certainement pas, comme c'est le cas ici, à la fin d'une longue tirade sur les mœurs du temps placée dans la bouche d'un maître.

comme le prototype (au sens du meilleur exemplaire de l'espèce) des lieux où les femmes ne jouent pas leur rôle d'opérateur de fermeture de la maison. Comme on peut s'y attendre, les cas évoqués tournent autour des deux axes sémantiques de "maison": patrimoine et sexe, inextricablement mêlés. Cet hyperthème qu'est la ville ouvre une progression à thème éclaté avec alternance entre *l'un/l'autre* et *l'une/l'autre*, le texte adoptant successivement le point de vue du mari et celui de la femme. Comme nous savons que l'ensemble des hommes de la ville contient nécessairement plus de deux éléments, comme le couple *l'un...l'autre* est répété, il se construit une référence qui produit des entités présentées à la fois comme individuées et comme exemplaires, toutes sous la dépendance du prédicat "patients" affecté à "maris". De là l'effet de tableau et de multiplicité: chaque élément extrait de l'ensemble se détache sur le fond des autres éléments que l'on aurait pu extraire. L'exemplarité et le caractère contingent de l'extraction supposent le recours au présent descriptif: l'emploi d'un passé singulariserait les occurrences. Quant aux désignations comme "le damoiseau" ou "le mari", leur référence s'appuie sur l'anaphore associative: une famille stéréotypique où la femme n'est pas sous clé contient un mari, une femme...et un damoiseau.

Nous devons ici distinguer deux niveaux. A un premier niveau, il existe une divergence entre deux régions de la doxa sentencieuse: Arnolphe mobilise la région misogyne, tandis que Chrysalde en mobilise une autre, placée à un niveau de généralité plus élevé: il ne faut pas trop en faire, l'arroseur peut devenir l'arrosé, etc.

Oui ; mais qui rit d'autrui
Doit craindre qu'en revanche on rie aussi de lui.

Car enfin il faut craindre un revers de satire,
Et l'on ne doit jamais jurer sur de tels cas
De ce qu'on pourra faire, ou bien ne faire pas.

Tous deux, dans des registres distincts, disent l'ordre des choses: Arnolphe que la femme menace l'ordre social, Chrysalde qu'il vaut mieux éviter les excès pour préserver cet ordre.

Mais l'opposition entre les deux thèses, celle d'Arnolphe et celle de

Chrysalde, ne nous fait pas sortir de la doxa. Tel n'est pas le cas quand on change de niveau et que l'on considère *l'énonciation* même de l'œuvre.

Encore faut-il commencer par dissiper un malentendu possible. La pièce de Molière n'oppose pas, comme le feront les romantiques, l'univers du stéréotype, assimilé à l'univers "bourgeois", à un univers qui serait libéré des idées reçues, celui d'une création esthétique qui défendrait la femme, victime de la société. La comédie classique, à l'évidence, donne raison à Chrysalde au dépens d'Arnolphe. Il faut cependant se garder de confondre:

-Le point de vue que le spectateur attribue à l'auteur, tel qu'il résulte de la perspective construite par l'intrigue; il est ici défendu par le personnage de Chrysalde, qui met en garde Arnolphe contre ce qui va lui arriver.

-Le point de vue, si l'on peut dire, de l'archiénonciateur¹¹, qui découle de l'interaction des points de vue des personnages. Dans le cas d'une pièce très complexe comme *le Misanthrope*, l'archiénonciateur ne peut manifestement pas se réduire au point de vue de Philinte, qui incarne une position "centriste". De toute façon, l'archiénonciateur ne peut pas être seulement le défenseur d'une thèse sur une question débattue dans la pièce, c'est aussi un dramaturge, le support d'un univers esthétique, qui se positionne sur la scène littéraire.

La sortie du régime doxique se marque déjà à travers la discrète mise en abîme qui disqualifie Arnolphe: ce dernier prétend faire rire en évoquant les stéréotypes sur la femme comme autant de sujets de comédie ou de satire, et définit une stratégie de maîtrise du féminin fondée sur l'expérience doxique. À un niveau supérieur, l'auteur de *L'Ecole des femmes* fait rire en convertissant l'agenceur de comédies qu'est Arnolphe en sujet de comédie, grâce à une intrigue qui affranchit la femme de l'homme du stéréotype. Ce faisant, le dramaturge libère des forces, en particulier par le personnage d'Agnès, qui excèdent toute doxa: celle d'Arnolphe comme celle de Chrysalde. La pièce ouvre ainsi des failles qui nourrissent un travail interprétatif en droit interminable: impossible de dire si l'attitude d'Agnès

¹¹ Je rappelle qu'on entend par là l'instance à qui est attribuée l'énonciation de l'ensemble d'une œuvre dramatique, au dessus donc des énonciateurs singuliers que sont les différents personnages.

confirme les stéréotypes sur les femmes (rusée, irréfléchie, bavarde, séductrice...) ou si au contraire elle les disqualifie, en montrant par sa manière d'être un équilibre naturel, spontané entre son épanouissement et la préservation de la maison.

Au-delà, le régime doxique est contesté par la démarche même du créateur, qui ne peut être tel qu'en faisant la part du féminin. Renoncer, pour être acteur et dramaturge, à la charge de tapissier du Roi que vous transmettait votre père, c'est pactiser avec le fard et le déguisement, livrer son intimité au public, bavarder, séduire les inconnus... : autant de stéréotypes attachés aux femmes.

On pourrait aller plus loin et dire que le pouvoir de l'expérience esthétique est précisément d'obliger ceux qui en participent - y compris tous les Arnolphe qui peuvent se trouver dans la salle - à mettre provisoirement en suspens la stéréotypisation, ou du moins à y introduire du jeu. La configuration de la pièce est telle qu'il est très difficile pour les spectateurs de ne pas adopter le point de vue des deux amants. C'est là une revanche de quelque principe de plaisir sur l'interdit, mais c'est aussi une contestation des catégories doxiques qui permettent d'ordonner le monde: l'expérience esthétique - quel que soit par ailleurs le contenu des thèses défendues sur scène - ouvre une zone franche, un excès irrécupérable que chaque spectateur gère de manière personnelle.

4 La femme “fin de siècle”: exacerbation et exténuation du stéréotype

En nous transportant à la fin du XIX siècle, nous entrons dans un autre univers esthétique, où l'interrogation sur la “nature” de la femme est devenue centrale (en particulier avec la question de l'hystérie), un univers où la stéréotypisation entre en crise.

En fait, cette interrogation sur le féminin apparaît indissociable d'une réflexion sur l'art, cette époque étant aussi l'âge de l'artiste roi. Que ce soit dans les œuvres qui ressortissent à la mythologie de la femme fatale, ou dans celles du symbolisme, qui donne à voir d'énigmatiques créatures, la femme ne réfère pas à quelque femme réelle ou imaginaire en amont de l'art, elle naît d'une mise en relation en quelque sorte originelle entre l'esthétique et le féminin, elle met en jeu d'un même mouvement sa propre

identité et celle de l'artiste. Les œuvres réfléchissent les conditions de toute création, dramatisent d'un même mouvement leur propre genèse et l'aveuglement de l'homme. Non sous la forme d'une allégorie où derrière le récit ou l'image il faudrait déceler la "véritable" histoire, la "véritable" image, qui réfléchiraient la création esthétique, mais comme une seule ligne où la scène fictive et la scène de la fiction se traversent l'une l'autre. L'art ne peut s'y déployer sans impliquer la femme, la femme ne peut y être pensée sans impliquer l'art qui la donne à voir.

Cette mise en cause de la stéréotypisation des femmes s'appuie sur le développement d'une importante population féminine qui excède les catégories sociales traditionnelles. C'est à cette époque qu'émerge une véritable industrie du spectacle dans les villes: le café-concert, le cabaret, l'opérette, le théâtre, puis le music-hall et le cinéma mobilisent un personnel féminin considérable. Elles n'appartiennent ni au monde des prostituées ni à celui des femmes "honnêtes", ni tout à fait femmes de la "casa" ni tout à fait "putas", elles sont simplement *femmes*: catégorie inquiétante à laquelle les hommes s'acharnent à donner un statut.

Les œuvres qui participent de cette conjoncture (si l'on excepte celles qui se contentent de défendre l'ordre traditionnel¹²) se distribuent pour la plupart entre deux courants: le premier, la mythologie de la femme fatale, consiste, à un premier niveau, à *exacerber* la stéréotypisation, tandis que le second, celui du symbolisme, consiste au contraire à *l'exténuer*. Nous passerons plus rapidement sur le premier¹³.

La mythologie de la femme fatale montre des drames élémentaires et pathétiques, des récits exemplaires et archaïques (Salomé et la tête du prophète (*Salomé*), la séguedille et le brigadier déserteur (*Carmen*), le professeur Rath déguisé en clown (*l'Ange bleu...*): véritable danger public, cette femme exacerbe le clivage entre la femme diabolique, sans maison, séductrice, animale, et la femme de la maison, au service de l'arbre généalogique et du patrimoine. Alors que l'homme se définit par un statut social, des territoires et des hiérarchies, la femme destructrice est partiellement un être social

¹² On cite souvent comme parangon de l'art bourgeois la pièce d'Emile Auger Gabrielle (1849) dans laquelle une épouse de notaire, séduite par un poète romantique, découvre soudain que la vraie poésie est la vie au foyer et déclare à son mari: "ô père de famille, ô poète, je t'aime." Coup de force qui permet de rabattre le régime esthétique sur le régime doxique, mais qui se réalise évidemment aux dépens de l'art.

¹³ Nous l'avons en effet traité de manière circonstanciée dans *Féminin fatal*.

et partiellement un “démon”, l’incarnation de forces inhumaines. Être sans lieu, passeuse de frontières, corruptrice et dissipatrice, elle ne peut être désignée qu’à travers un déploiement de métaphores stéréotypées qui la déportent aux confins de l’humanité : animalité, sauvagerie, enfance, folie.

Ce qu’il y a de paradoxal dans cette mythologie est que ses créateurs - des hommes - assurent leur victoire en construisant des récits dans lesquels le personnage masculin déchoit, ruiné par une séductrice toute puissante. S’ils représentent ainsi l’échec de l’homme, s’ils montrent dans leur oeuvre l’affrontement mortel de l’homme et de la femme, le spectacle de leur impossible conjonction, c’est en instaurant en fait la scène qui les légitime comme créateurs. Invisible sur cette scène de cauchemar où la figure paternelle et ses richesses s’évanouissent en fumée, le créateur travaille ainsi à constituer un nouveau patrimoine. Il capte l’énergie de la femme dans le mouvement de l’oeuvre, affirmant la supériorité de son labeur à travers l’explosion de la dépense. Il use en effet des mêmes sortilèges que la femme qu’il met en scène: le spectacle donné par la femme coïncide avec le spectacle offert par le créateur au spectateur, le charme séducteur ne peut agir que si l’oeuvre elle-même est séductrice. C’est dans l’oeuvre éponyme que Carmen s’anime et séduit, que son *carmen*, son charme opère. Mais ce n’est plus une voix et un corps sauvages, c’est une voix et un corps maîtrisés par une élaboration esthétique, la loi d’une création. Entre les mains de Carmen, la boîte de Pandore s’ouvre et laisse s’envoler honneur et richesses, mais ceux-ci ne se répandent qu’à l’intérieur d’une autre boîte, étanche, inaltérable: l’oeuvre.

Comme dans le cas de *L’Ecole des femmes*, il se produit ici un décalage essentiel entre la morale univoque que semble imposer le récit et ce que libère l’oeuvre par son mouvement même. L’ordre qui s’impose ainsi à travers le spectacle de la ruine, c’est bien celui de l’Homme Ordinaire : est condamné à mourir celui qui, succombant aux maléfices d’une femme sans maison, a pactisé avec la diabolie féminine. Comme dans *L’Ecole des femmes*, le féminin apparaît comme ce qui ne s’enferme pas: *Carmen* ou *Lulu* (Wedekind) par exemple se nouent autour d’un problème d’emprisonnement et d’évasion. L’horreur que ressent la femme devant l’incarcération va bien au-delà de la psychologie: le féminin ne peut être assigné à un lieu.

En revanche, dans les représentations éthérées et intemporelles du

symbolisme, la femme ne s'offre pas comme l'image d'un être de chair, mais comme interrogation même, dans laquelle se dissolvent les stéréotypes qui permettent de la représenter. Ce n'est pas une femme qui est donnée à voir, mais l'incertitude du féminin et de tout art qui, pour s'accomplir, doit mettre la femme en images: en s'interrogeant sur ses propres images, l'art est pris dans une réflexion sur le féminin, en s'interrogeant sur le féminin il est pris dans une réflexion sur ses propres pouvoirs et ses propres limites.

Nous allons évoquer rapidement un cas tout à fait représentatif, le livret qu'a écrit Maeterlinck pour *Pelléas et Mélisande*, l'opéra de Debussy. Considérons le début de l'œuvre, plus exactement le passage qui va jusqu'au moment où Golaud introduit un nouveau thème dans l'échange avec Mélisande, celui de la couronne dans l'eau:

Une forêt
Entre Golaud

GOLAUD

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt. Dieu sait jusqu'où cette bête m'a mené. Je croyais cependant l'avoir blessée à mort; et voici des traces de sang! Mais maintenant je l'ai perdue de vue; je crois que je me suis perdu moi-même, et mes chiens ne me retrouvent plus. Je vais revenir sur mes pas... J'entends pleurer... Oh! Oh! qu'y a-t-il au bord de l'eau?... Une petite fille qui pleure au bord de l'eau? Elle ne m'entend pas. Je ne vois pas son visage. Pourquoi pleures-tu? N'avez pas peur. Vous n'avez rien à craindre. Pourquoi pleurez-vous, ici, toute seule?

MELISANDE

Ne me touchez pas! ne me touchez pas!

GOLAUD

N'avez pas peur... Je ne vous ferai pas... Oh! vous êtes belle!

MELISANDE

Ne me touchez pas! Ne me touchez pas... ou je me jette à l'eau!...

GOLAUD

Je ne vous touche pas... Voyez, je resterai ci, contre l'arbre. N'avez pas peur. Quelqu'un vous a-t-il fait du mal?

MELISANDE

Oh! oui, oui, oui!...

GOLAUD

Qui vous a fait du mal?

MELISANDE
Tous! tous!

GOLAUD
Quel mal vous a-t-on fait?

MELISANDE
Je ne peux pas le dire! je ne peux pas le dire!...

GOLAUD
Voyons; ne pleurez pas ainsi. D'où venez-vous?

MELISANDE
Je me suis enfuie!...enfuite... enfuie!

GOLAUD
Oui; mais d'où vous êtes-vous enfuie?

MELISANDE
Je suis perdue!... perdue ici... Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là

GOLAUD
D'où êtes-vous? Où êtes vous-née?

MELISANDE
Oh! oh! loin d'ici...loin...loin...

À la différence de la mythologie de la femme fatale, qui exacerbe le régime doxique pour mieux le disqualifier, le drame symboliste suppose sa disqualification préalable. La difficulté avec des textes de cette sorte est qu'ils sont conçus pour susciter l'interprétation, qu'ils enjoignent de déchiffrer des implicites de haute portée: un grand nombre d'indices de types divers (des points de suspension aux transgressions patentes des maximes conversationnelles) inscrivent de façon ostentatoire le texte dans un "cadre herméneutique" (MAINGUENEAU, 1995). Pour le dire vite, la relation que l'esthétique symboliste postule entre l'homme et le monde se matérialise dans le processus d'interprétation: un texte qui oblige à un travail permanent de déchiffrement permet à l'interprète d'incorporer en quelque sorte le caractère foncièrement énigmatique du monde.

Cette "énigmaticité" du texte permet en outre de contester la relation

qu'entretient l'Homme Ordinaire avec le féminin: la stéréotypisation qui rend ce féminin représentable pour lui le constitue aussi en injonction à un dévoilement indéfini. L'œuvre symboliste se construit sur un brouillage généralisé des oppositions qui fondaient la stéréotypisation de la femme, dont il ne reste que quelque chose d'évanescant, un pur mouvement de déprise. Le travail d'exténuation des stéréotypes qu'opère ce type de texte rend insaisissable la femme, comme le texte même qui lui permet d'apparaître.

D'entrée, Golaud se dit "perdu" dans cet espace féminin métaphorique qu'est la forêt: il poursuivait une "bête" dans son propre monde, avec ses chiens, et c'est un être énigmatique qu'il rencontre, dans un espace où il n'a plus de repères, qui l'empêche de savoir depuis quel lieu il est en droit de parler. Cette perte de repères se marque dès le début par le passage d'une "petite fille" à un être non catégorisable, passage que souligne le passage du "tu" au "vous". La femme qui s'est "enfui" de l'univers doxique où "tous" l'enfermaient n'a plus d'origine, de maison qui lui assigne une identité.

A l'autre bout du récit, la mort de Mélisande advient au terme d'un interrogatoire où l'Homme Ordinaire tente désespérément de faire entrer la femme dans un espace qui permette de l'assigner à une place: qu'elle dise si elle se trouve à l'intérieur ou à l'extérieur des lois de l'hymen, si Pelléas l'a pénétrée ou non. En cet ultime moment, l'unique souci de l'homme est ce qu'il nomme "la vérité", sans voiles, avec un dehors et un dedans:

GOLAUD

Tu ne me comprends pas? Tu ne veux pas me comprendre? Il me semble...Il me semble...Eh bien! voici : je te demande si tu l'as aimé d'un amour défendu?...As-tu...Avez-vous été coupables ? Dis, dis, oui, oui, oui?

MELISANDE

Non, non ; nous n'avons pas été coupables. Pourquoi demandez-vous cela?

GOLAUD

Mélisande! ...Dis-moi la vérité pour l'amour de Dieu!

MELISANDE

Pourquoi ? N'ai-je pas dit la vérité?

GOLAUD

Ne mens plus ainsi, au moment de mourir!

MELISANDE

Qui est-ce qui va mourir? Est-ce moi?

GOLAUD

Toi, toi ! et moi, moi aussi, après toi! ...Et il nous faut la vérité... Il nous faut enfin la vérité, entends-tu! Dis-moi tout! Dis-moi tout! Je te pardonne tout...

MELISANDE

Pourquoi vais-je mourir? Je ne le savais pas..

GOLAUD

Tu le sais maintenant!... Il est temps! Il est temps! ...Vite! Vite! ... La vérité! La vérité!

MELISANDE

La vérité... la vérité...

GOLAUD

Où es-tu Mélisande! Où es-tu? Ce n'est pas naturel! Mélisande! Où es-tu.? Oui, oui; vous pouvez entrer... Je ne sais rien; c'est inutile... Elle est déjà trop loin de nous... Je ne saurai jamais! ...Je vais mourir ici comme un aveugle!... (Acte V)

Ici, plus que sa propre vie, ce que Golaud entend préserver, c'est le régime doxique, le monde qui pour lui donne sens au sens. Il a beau dire "il nous faut la vérité", c'est à lui et non à la femme que cette vérité-là importe. En fait, il ne saura jamais si Mélisande est à l'intérieur ou à l'extérieur, pure ou impure, si l'acte a été accompli ou non, pas plus qu'il ne saura s'il a effectivement pénétré de son épée Mélisande, s'il est coupable de sa mort. Elle passe à travers les alternatives dans lesquelles Golaud cherche à l'enfermer, elle décale sa réponse ou bien renvoie la question à elle-même: "la vérité...la vérité...".

La femme se tient ainsi sur une scène sans théâtre que l'homme s'efforce de penser sur le mode d'un espace où l'on pourrait décider entre le vrai et le fictif, où l'on serait nécessairement quelque part et où toute chose serait située à une distance mesurable d'une autre. Lorsque Golaud demande "Où es-tu?", sa question prétend parcourir un ensemble de lieux possibles, mais elle est aspirée vers le "où" de son "où", point d'émergence d'une intolérable *unheimlichkeit*. Quoi qu'il fasse, pour lui la femme est toujours "déjà trop loin". A leur première rencontre il avait demandé "d'où êtes-

vous?”, “où êtes-vous née?”, pour s’entendre répondre “loin d’ici, loin..., loin...”. Le lointain où elle se retire est une réserve qui n’est pas tant distance qu’éloignement de toute distance. Sa mort n’est pas le basculement dans un autre univers, mais le progressif effacement qui l’attire vers un lieu inaccessible à l’homme, sinon par des voies esthétiques, celles qu’emprunte le créateur de l’œuvre.

Un discours aussi extrême ne trouve pas sa consistance au niveau référentiel par le monde qu’il construit, mais par les qualités sensibles que son énonciation incarne, par son *ethos*, ou plutôt son *mélôs*, celui de *Mélisande* ou celui de sa sœur symboliste *Mélusine*. Que ce soient pour les femmes fatales ou les naïades symbolistes, il existe une convenance rigoureuse entre la mobilité essentielle de la femme et le rythme, le flux envoûtant de la danse ou du chant. Le tissu mouvant du vêtement qui se déploie et se modifie à travers le rythme,¹⁴ c’est aussi bien celui de la femme saisi dans le mouvement de son leurre que celui du spectacle et de la musique. Alors qu’avec Golaud, l’Homme Ordinaire meurt “comme un aveugle”, l’œuvre debussyste immerge son spectateur dans un crépuscule soyeux qui se joue des vaines oppositions de la logique de l’homme.

5 Conclusion

La question que nous venons de poser est celle de la possibilité d’une représentation du féminin. Nous avons évoqué deux positions masculines, qui correspondent à deux régimes de représentation: celui, doxique, de l’Homme Ordinaire et celui, esthétique, de l’Artiste, qui prétend affecter les stéréotypes, détournant la représentation vers la représentation au sens dramaturgique. Un tel détournement est la condition de possibilité d’une position créatrice. Pourtant ce geste apparaît ambigu. Certes, il conteste la stéréotypie qui fonde l’univers patrimonial de l’Homme Ordinaire, mais, voulant faire œuvre, il demeure d’une certaine façon dans l’espace du patrimoine. En sorte qu’on doit se demander s’il sort réellement de l’univers masculin, s’il définit une “position” qui serait irréductible aux formes

¹⁴ En grec, *ruthmos* “désigne la forme dans l’instant qu’elle est assumée par ce qui est mouvant, fluide, la forme de ce qui n’a pas de consistance organique : il convient au pattern d’un élément fluide, à une lettre arbitrairement modelée, à un péplos qu’on arrange à son gré, à la disposition particulière du caractère ou de l’humeur. C’est la forme improvisée, momentanée, modifiable.” (BENVENISTE, 1966, p. 333).

canoniques de la différence sexuelle.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALI BOUACHA, M. Enonciation, argumentation et discours: le cas de la généralisation. **SEMEN**, Université de Besançon, n. 8, p. 41-62, 1993.

BARROS, A. de. **Refranero espa ol**. Madrid: Ediciones Ibericas, 1968.

BENVENISTE, E. La notion de rythme dans son expression linguistique. In: _____. **Probl emes de linguistique générale**. Paris: Gallimard, 1966. Chap. XXVII.

CAMPOS, J.; BARELLA, A. **Diccionario de refranes**. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

DANBLON, E. **Rhétorique et rationalité. Essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion**. Bruxelles. Editions de l'Université de Bruxelles, 2002.

DUCROT, O. **Le dire et le dit**. Paris: Minuit, 1984.

JARA, O. J. **Más de 2.500 refranes relativos a la mujer: soltera, casada, viuda y suegra**. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1953.

KOŁODZIEJCZYK, A. La Comicitad verbal en el texto paremiolgico (el ejemplo de los refranes referidos a la mujer). Mémoire soutenu à la Chaire de la Philologie Romane de l'Université de Lodz, Pologne, 2001.

ANSCOMBRE, J.C. La parole proverbiale. **Langages**, Paris, n. 139, 2000.

MAINGUENEAU, D. Interprétation des textes littéraires et des textes juridiques. In: Amselek, P. (Dir.). **Interprétation et Droit**. Bruxelles: Bruylant et Presses Universitaires d'Aix-Marseille, 1995. p.61-72.

MAINGUENEAU, D. **Féminin fatal**. Paris: Descartes et HCl. 1999.

MAURON, C. **Psychocritique du genre comique: Aristophane, Plaute, Térence, Molière**. Paris: José Corti, 1964.

MELEUC, S. Etude distributionnelle de deux polys mies lexicales – Référence, prototypie, prédication. **LINX**. Paris, n. 40, p. 95-116, 1999.

PEROZ, P. Le mot *clé*. Variations sémantique et régularité des fonctionnements. **Langue française**, Paris, n. 133, p. 42-53, 2002.

QUITARD. P-M. **Proverbes sur les femmes, l'amitié, l'amour et le mariage.** Paris: Garnier, 1842.

Recebido em outubro de 2005.

Aprovado para publicação em março de 2006.

Publicado em junho de 2007.

SUR L'AUTEUR

Dominique Maingueneau est professeur de linguistique à l'Université Paris XII Val de Marne, où il participe aux activités du **CEDITEC** (Centre d'étude des discours, textes écrits, images, communications), et Institut Universitaire de France. Ses travaux ont surtout porté sur la linguistique française et l'analyse du discours. Il a publié de nombreux ouvrages dans cette dernière discipline: depuis son *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours* (1976) jusqu'à la co-direction d'un *Dictionnaire d'analyse du discours* (Paris, Seuil, 2002). Il s'inscrit dans la tradition française d'analyse du discours, en privilégiant les apports de M. Foucault, de la pragmatique et des théories de l'énonciation linguistique. Depuis quelques années il s'intéresse aux "discours constituants" (philosophique, religieux, scientifique, littéraire...), ces discours qui légitiment en dernière instance les autres en réfléchissant leur propre constitution et l'ensemble des pratiques d'une société.

Thèmes de recherche: analyse du discours; discours constituants; énonciation; épistémologie.

E-mail: dominique.maingueneau@wanadoo.fr