

Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 11

### QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## Que fait l'adultère dans la fiction ?

---

---

De tous temps les hommes... ont craint d'être trompés par leurs femmes, ou plutôt, de tous temps ils se sont demandé quel calcul leur serait en ce sens le plus profitable : vaut-il mieux laisser sa femme lire des fictions d'adultère en espérant qu'elle se satisfera d'un tel exutoire, ou bien faut-il au contraire la tenir résolument à l'écart de ces mauvais exemples que sont les femmes adultères de la fiction ?

L'adultère s'est souvent imposé comme une donnée incontournable du récit fictionnel, et en particulier du roman. L'une des premières définitions du genre romanesque, celle du Père Huet, écrite en 1670, énonce que « les romans sont des histoires feintes d'aventures amoureuses. »<sup>1</sup> Il est peu probable qu'une vie conjugale harmonieuse trouve souvent place dans cette catégorie. Comme l'atteste le célèbre début d'*Anna Karénine*, « Toutes les familles heureuses se ressemblent. Chaque famille malheureuse, au contraire, l'est à sa façon. »<sup>2</sup> Ce sont donc les familles malheureuses qui pourront constituer le sujet privilégié d'une fiction originale, et quelle meilleure source de malheur pour une famille qu'un adultère ? Chez Tolstoï, le malheur et l'adultère préexistent même à l'action du roman, puisqu'au moment où commence le livre, Stiva, le frère d'Anna, a *déjà* trompé sa femme Dolly

<sup>1</sup> Cité par Wolfgang Kayser dans « Qui raconte le roman ? », in Roland Barthes et al, *Poétique du récit* (Paris : Seuil, 1977), p.64.

<sup>2</sup> Lev Nikolaevitch Tolstoï, *Anna Karénine*, préface d'André Maurois, texte et commentaires de Marie Sémon (Paris : Librairie Générale Française, 1972), p.17.

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

avec la gouvernante française. Ce « French triangle », ne constitue certes qu'un avatar burlesque de l'adultère principal du roman de Tolstoï, mais il a le mérite de mettre en avant cette thématique adultérine dès les toutes premières pages.

Denis de Rougemont est probablement celui qui a le plus clairement affirmé le lien entre adultère et roman,<sup>3</sup> et c'est cette intuition d'un lien privilégié entre fiction romanesque et adultère que je souhaiterais interroger ici. Pour ce faire, je limiterai mon étude à trois figures essentielles de ce qu'Emma Bovary nomme la « légion lyrique de ces femmes adultères » (*MB* 196)<sup>4</sup>, à savoir Mme Bovary elle-même, mais aussi Anna Karénine, et surtout cette femme adultère triomphante de la littérature moderniste qu'est Molly Bloom. Ces trois personnages ont en commun d'avoir toutes été des créations fictionnelles particulièrement efficaces et stimulantes, au sens où elles ont déchainé, en plus de passions intradiégétiques, celles des lecteurs et des critiques, sans parler des problèmes de censure qui ne sont sans doute que la traduction judiciaire de l'impact social et psychique sur les lecteurs. Il me semble que le rôle joué par de tels personnages, et au-delà d'elles par l'adultère même, dans l'économie de la lecture permet d'éclairer à la fois la fonction et le fonctionnement du processus par lequel le lecteur s'investit, que ce soit avec plaisir ou indignation, dans le jeu fictionnel qu'un écrivain lui propose de partager.

\*

- 3 « Pour qui nous jugerait sur nos littératures, l'adultère paraîtrait l'une des occupations les plus remarquables auxquelles se livrent les Occidentaux. On aurait vite dressé la liste des romans qui n'y font aucune allusion ; et le succès remporté par les autres, les complaisances qu'ils éveillent, la passion même qu'on apporte à les condamner quelquefois, tout cela dit assez à quoi rêvent les couples... [...]. Sans l'adultère, que seraient toutes nos littératures ? » (Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris : Plon, 1972, p.17). Rougemont identifie Iseut comme la première figure mythique de la femme adultère, et le *Roman de Tristan* comme le type primitif à partir duquel s'est développé le thème dans la littérature occidentale. Mais si l'on débordé le genre romanesque, on peut même faire remonter la tradition jusqu'à Vénus ou Hélène de Troie, Ménélas incarnant le premier grand cocu de la littérature occidentale (sans compter Joseph, en qui Joyce voyait le saint patron des cocus).
- 4 Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (édition établie, présentée, commentée et annotée par Béatrice Didier, Paris : Librairie Générale Française, 1983).

Si la fiction opère une modélisation du réel, ce qui fit principalement scandale dans les romans de Flaubert et de Joyce, c'est le modèle de femmes adultères qu'ils présentaient au public, et en particulier dans celui-ci, l'absence de tout remords. Le portrait d'Emma Bovary victorieuse et réjouie après l'adultère figurait même au nombre des extraits cités par l'avocat impérial lors de son réquisitoire contre l'auteur. Ce texte se trouve généralement cité *in extenso* en appendice de toutes les éditions de *Madame Bovary*, et à juste titre, car il rend la lecture du roman bien plus savoureuse.<sup>5</sup> En effet, lorsqu'on lit l'un après l'autre le réquisitoire de l'avocat impérial et la plaidoirie du défenseur de Flaubert, on se trouve paradoxalement confronté à deux lectures complètement opposées, mais l'une comme l'autre parfaitement cohérentes ; et lorsqu'on s'attache à comprendre la perversité narrative de Flaubert, on n'est pas loin de croire que c'est peut-être même l'avocat impérial qui a le mieux compris le roman.

M. Ernest Pinard fut particulièrement choqué par un extrait se déroulant juste après ce qu'il nomme pudiquement la première « chute » d'Emma, c'est-à-dire la consommation de son premier adultère avec Rodolphe. Le ton du fragment central est caractéristique :

*Elle se répétait : « J'ai un amant ! J'ai un amant ! » se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc enfin posséder ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entrait dans quelque chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, et l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. (MB 196)*

Ce qu'Emma laisse au loin, tout en bas, c'est bien l'ordinaire et la réalité, tandis que les sommets étincelants et l'immensité bleuâtre dans lesquels elle se trouve transportée figurent l'univers de la fiction, dans lequel elle parvient enfin à prendre pied. Emma Bovary entre dans le

<sup>5</sup> Voir par exemple « Appendice : Le Procès », in Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, *op. cit.*, pp.413-502.

*Que fait l'adultère dans la fiction ?*

roman dont elle rêve depuis si longtemps et épouse, si l'on ose dire, avec délectation son personnage de femme adultère fictionnelle.

On retrouve une jubilation semblable dans le monologue de Molly Bloom au dernier épisode de *Ulysses*, si ce n'est qu'avec son parler bien plus cru, la fierté de Molly n'a plus rien des accents romantiques qui accompagnaient celle d'Emma :

*... he must have come 3 or 4 times with that tremendous big red brute of a thing he has I thought the vein or whatever the dickens they call it was going to burst [...] like iron or some kind of a thick crowbar standing all the time he must have eaten oysters I think a few dozen he was in great singing voice no I never in all my life felt anyone had one the size of that to make you feel full up... (U 18.143-50)<sup>6</sup>*

Molly Bloom se nourrit pour sa part de romans pornographiques, et la fiction dans laquelle elle entre ne se marque pas par une opposition au réel – c'est bien cela qui choqua et choque encore parfois ses lecteurs : Molly semble bien plutôt sortir de son univers fictionnel pour déborder et débarquer dans la réalité.

Avec Anna Karénine la question du remords est plus présente. Les termes de « honte », de « culpabilité » sont en effet récurrents dans le roman, en particulier juste après qu'elle a pour la première fois couché avec Vronski.<sup>7</sup> Le texte va même jusqu'à poser l'équivalence entre crime et adultère et, liant déjà leur amour à la mort, compare les ébats des amants à un meurtre.

*Lui, de son côté, éprouvait une sensation semblable à celle de l'assassin en présence du corps inanimé de sa victime. [...] Mais malgré toute l'horreur du*

<sup>6</sup> James Joyce, *Ulysses*, édition corrigée et éditée par Hans Walter Gabler, préfacée par Richard Ellmann, Harmondsworth : Penguin Books, 1986. Comme c'est l'usage, on indique le numéro de l'épisode immédiatement suivi des lignes.

<sup>7</sup> « Elle se sentait si criminelle et si coupable qu'elle n'avait plus qu'à s'humilier et à demander pardon. Maintenant, sauf lui, il ne lui restait personne, et c'est pourquoi elle lui adressait son imploration. En le regardant elle sentait physiquement sa propre humiliation et ne pouvait rien dire de plus. » (AK 194)

Valérie Bénéjam

*meurtrier en face du cadavre, il fallait dépecer ce corps, le cacher, tirer profit du meurtre.*

*Ainsi que l'assassin, emporté par la brutalité de la passion, se jette sur le corps de la victime, le traîne et le met en pièces, de même il couvrait de baisers le visage et les épaules d'Anna. (AK 194-95)*

L'adultère semble là aussi avoir projeté Vronski dans une fiction, mais il s'agit d'un roman noir ou d'aventures dans lequel il joue le rôle du criminel, et non d'un roman d'adultère où il n'aurait que le rôle de l'amant. Incidemment, on peut se demander si l'échec de la relation entre Vronski et Anna ne tient pas justement à ceci que les deux amants se sont d'emblée embarqués dans deux fictions différentes. Quant aux lecteurs de l'époque, ils comprirent sans doute que cette différence générique entre les fictions de Vronski et d'Anna (sans parler du troisième genre – le vaudeville – qui régit l'adultère de Stiva) était là pour dénoncer à la suite d'un Stuart Mill la différence de traitement imposée par la société à la femme adultère et à son équivalent masculin.<sup>8</sup> D'ailleurs Anna étant plus soucieuse d'éthique que de respectabilité, ce sont surtout ses mensonges à son mari qui lui pèsent. Une fois sa faute avouée, elle s'exclame avec soulagement : « Mon mari ? Ah oui !... Eh bien, Dieu soit loué, j'en ai fini avec lui ! » (AK 270). On comprend que dans les années 1870, ce type de femme adultère, même fictionnelle, ait fait scandale.<sup>9</sup>

Ainsi, dans ces trois récits, le modèle présenté est-il celui d'une femme adultère satisfaite, avec quelques variations dans la périodicité de cette satisfaction selon l'intrigue propre à chaque roman. Le symbole de ce contentement est le miroir. Outre qu'il révèle chez certaines un net narcissisme, c'est évidemment l'accessoire narratif idéal pour le romancier, à qui il permet de peindre le portrait de la nouvelle adultère exultante. Anna Karénine est souvent décrite à sa toilette, mais plutôt sans trop de complaisance et assez sobrement. Molly Bloom, plus

<sup>8</sup> C'est en effet le débat suscité à l'époque par la sortie du livre de Stuart Mill, *The Subjection of Women*, qui inspira à Tolstoï l'écriture d'*Anna Karénine*.

<sup>9</sup> La première publication d'*Anna Karénine* s'étala sur trois ans, de 1875 à 1877, dans la revue *Le Messager russe*, provoquant apparemment les passions et les débats de lecteurs avides.

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

prosaïque, se sert avec efficacité du miroir pour se préparer.<sup>10</sup> Mais c'est évidemment avec Emma Bovary que le miroir devient fondamental, toujours dans le portrait qu'en dresse Flaubert juste après la « chute » :

*... en s'apercevant dans la glace, elle s'étonna de son visage. Jamais elle n'avait eu les yeux si grands, si noirs, ni d'une telle profondeur. Quelque chose de subtil épanou sur sa personne la transfigurait. (MB 196)*

Le reflet atteste de la nouvelle identité de la femme adultère, identité toujours empruntée aux codes de la fiction romanesque, et qui transfigure le visage réel. Mais le miroir reflète aussi la nature représentationnelle de la fiction : Emma s'y voit, s'y contemple, tout comme on la voit en lisant le roman de Flaubert, et le regard satisfait qu'elle suggère par mimétisme se propose comme modèle au regard que le lecteur porte sur le livre. Le risque n'est-il donc pas que le regard en lisant n'absorbe par contagion cette transfiguration de la femme adultère ? Ainsi au bout du compte, ce miroir qui révèle la beauté et le contentement d'Emma, on ne le craint pas tant pour ce qu'il reflète que pour ce qu'il propose à ses lecteurs, ou plutôt à ses lectrices – c'est-à-dire un mauvais exemple. Tout se passe comme si le livre risquait à son tour de se transformer en miroir, et de refléter le visage d'une lectrice transfigurée elle aussi par l'adultère.

La lectrice de roman est dans l'esprit du censeur au centre des débats, et c'est d'ailleurs sur la question de la possible contagion de l'adultère d'Emma que se sont focalisées les discussions lors du procès de Flaubert. Comme souvent, on craignait que l'immersion dans la fiction, d'autant plus réussie que le roman était bon, n'ait un effet d'entraînement, et ne provoque le passage à l'acte dans la réalité. L'avocat impérial vilipendait le tableau lascif, les couleurs voluptueuses, le portrait provocant de la femme adultère, en une débauche de métaphores picturales qui prouvait assez sa sensibilité à la nature représentationnelle réussie de la fiction de Flaubert. Le défenseur du romancier, en revanche, soutenait qu'on n'y voyait jamais Emma pleinement heureuse et satisfaite, et que la séduction de sa

<sup>10</sup> « Last look at mirror always before she answers the door », remarque à son sujet son mari (U 11.689-90).

tentation n'était décrite en détail que pour présenter de manière plus réaliste les dangers encourus par une faible femme mariée. Bref, l'un assurait que le livre était contagieux, l'autre qu'au contraire il prévenait les femmes contre l'adultère. L'un craignait l'identification par immersion dans la fiction, l'autre défendait la thèse d'une désidentification par prise de conscience et distanciation. En un sens, on peut dire que le double discours de l'ironie de Flaubert avait été compris, mais qu'il avait fallu un réquisitoire et une plaidoirie pour en traduire en termes judiciaires toute la complexité.

Il est inutile d'épiloguer sur la naïveté ici prêtée à la lectrice. Ce qui est fascinant, c'est surtout la crainte que la membrane entre monde réel et monde fictionnel ne soit au bout du compte perméable et ne nous protège plus du passage à l'acte – ou plus exactement du passage dans le réel de l'acte éminemment fictionnel qu'est l'adultère. Et peut-être cette question est-elle en effet centrale dès qu'il est affaire de censure. Car le rapport avec la réalité est double et se situe à la fois en amont et en aval du phénomène littéraire. D'une part en aval, on craint que la fiction ne déclenche par contagion une épidémie d'adultères. D'autre part en amont, on se plaint que la fiction ne soit pas fidèle, ou peut-être trop fidèle, au réel qui est censé l'inspirer. Cette femme aurait-elle pu exister ? Existait-elle ? Risquait-elle d'exister dans l'avenir ? Dans tous les cas c'est la même question qui est en jeu, celle de la modélisation et du rapport représentationnel entre fiction et réel – rapport au réel passé, un modèle que le roman est censé copier, et rapport au réel à venir, auquel le roman est censé servir de modèle. À chaque fois, ce qui affole le censeur, c'est la porosité possible entre réalité et fiction. Et cette double interaction est d'autant plus redoutée que la modélisation est visiblement convaincante, c'est-à-dire que le roman parvient à faire craindre non seulement que si votre femme le lit elle aura envie d'être une femme adultère, mais surtout que si l'auteur a écrit son livre et créé son personnage, c'est peut-être parce qu'il s'est inspiré de personnes réelles qui, telle votre femme, font *déjà* leur mari cocu.

Là où Flaubert est tout particulièrement pervers, et peut-être même provocateur au regard des censeurs, c'est dans la mise en abyme de ce processus qu'il dépeint au cœur même de son roman. Non

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

seulement Emma Bovary est une femme adultère, mais c'est une lectrice de romans, et c'est visiblement dans ces fictions qu'Emma a pris ce goût de la passion qu'elle cherche en vain à satisfaire durablement dans le réel. Après s'être contemplée dans le miroir, elle s'exclame :

*Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient. Elle devenait elle-même comme une partie véritable de ces imaginations et réalisait la longue rêverie de sa jeunesse, en se considérant dans ce type d'amoureuse qu'elle avait tant envié. (MB 196)*

Emma est la seule pour laquelle le rapport à la fiction soit si clairement explicite, mais chez Tolstoï comme chez Joyce on trouve tout de même l'inscription dans une tradition : Anna répugne à tomber comme son frère dans une vulgaire histoire de vaudeville, tandis que Molly revendique comme une appartenance à une catégorie fictionnelle, déclarant de son mari « serves him right its all his own fault if I am an adulteress... » (U 18.1516). Quelques pages plus tôt elle se remémorait d'ailleurs une soirée au théâtre, où l'un des spectateurs n'avait pas su faire la distinction entre femme adultère réelle et femme adultère fictionnelle :

*... I wont forget that wife of Scarli in a hurry supposed to be a fast play about adultery that idiot in the gallery hissing the woman adulteress he shouted... (U 18.1117-19)*

Le plus remarquable est sans doute que les trois héroïnes sont toutes lectrices de romans, et que le rapport entre l'adultère et leurs lectures est chaque fois souligné : c'est évident pour Emma Bovary, puisque Flaubert prend la peine de retracer toute l'éducation de son personnage et d'y insister particulièrement sur l'influence néfaste de la fiction. Tout cela est exposé au sixième chapitre, juste après l'aveu que le mariage d'Emma ne l'a pas comblée, et semble donc proposer la satisfaction fictionnelle comme explication à l'insatisfaction réelle, ou

plutôt condamner la modélisation ratée du réel dans le type de fictions qui ravit Emma.<sup>11</sup>

Pour Molly, le lien est plus étroit encore, et comme toujours plus cru. Ce sont plutôt des romans pornographiques que lit Molly, et c'est son mari qui les lui procure. Elle affectionne particulièrement ceux de Paul de Kock, écrivain français qui exista réellement, et dont elle trouve le nom singulièrement délicieux. De Kock était surtout célèbre pour un roman, *Le Cocu*, mais Joyce lui fait écrire un livre intitulé *Ruby Pride of the Ring*, qu'il associe à un autre roman choisi par Bloom pour sa femme ce jour-là – *Sweets of Sin*. Lorsqu'il le trouve chez le bouquiniste, Bloom feuillette ce livre avec fascination, et son regard se porte immédiatement sur les passages concernant une belle et fière femme adultère. Assez bien en chair, comme Molly, elle se moque de son mari et lui prend des sommes folles pour plaire à son amant.<sup>12</sup> Même s'il n'est pas explicite, le lien avec l'adultère de Molly est ici manifeste : le parallèle entre le triangle amoureux de *Sweets of Sin* et la situation de Leopold, Molly et Boylan est incontestable, et répété par allusion jusqu'à devenir un des leitmotifs des rêveries de Bloom. On ne sait jamais vraiment si Bloom, en mari judicieux, apporte les livres à sa femme en espérant qu'ils suffiront à la satisfaire, ou bien si c'est, en cocu masochiste, pour lui donner un modèle à suivre.

Quant à Anna Karénine, elle est trop sage pour lire des romans d'adultère, mais elle dispose d'un roman anglais, avec lequel elle tente de se distraire dans le train qui la ramène à Saint Pétersbourg après sa rencontre avec Vronski. Elle ne peut d'ailleurs pas s'y concentrer, et il lui tombe des mains : « Anna Arkadiévna lisait et comprenait sa lecture, mais elle était lasse de s'intéresser à la vie des autres ; elle brûlait de

<sup>11</sup> Le chapitre relate la carrière d'Emma au couvent, avec de longs passages ironiques sur ses lectures de romans : « Ce n'étaient qu'amours, amants, amantes, dames persécutées s'évanouissant dans des pavillons solitaires, postillons qu'on tue à tous les relais, chevaux qu'on crève à toutes les pages, forêts sombres, troubles du cœur, serments, sanglots, larmes et baisers, nacelles au clair de lune, rossignols dans les bosquets, *messieurs* braves comme des lions, doux comme des agneaux, vertueux comme on ne l'est pas, toujours bien mis, et qui pleurent comme des urnes. » (MB 71)

<sup>12</sup> Le passage constitue une des sections de l'épisode intitulé « Wandering Rocks » (U 10.584-641)

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

vivre elle-même. » (AK 137). Tandis qu'Emma Bovary ne parvient pas à trouver dans la vie ordinaire les satisfactions que lui promettait la fiction, Anna Karénine ne parvient pas à terminer son roman anglais car sa propre vie lui paraît bien plus passionnante et romanesque que sa lecture.

C'est sans doute en cela que réside la force de la femme adultère dans la fiction littéraire et la fascination qu'elle exerce sur le lecteur : le roman qui la met en scène nous montre un personnage qui, comme le lecteur – et plus encore l'influénçable lectrice –, veut avoir une destinée fictionnelle. Que sa fin soit au bout du compte enviable ou funeste importe peu. Ce qui compte, c'est qu'elle réussisse à devenir un personnage pleinement romanesque. En ce sens, elle illustre le désir du lecteur, ou de la lectrice, de passer la frontière entre réel et fiction, elle le met en abyme. La femme adultère est donc un personnage d'autant plus dangereux qu'outre la transgression sociale qu'elle illustre, elle entretient la porosité de la membrane entre fiction et réel, ou tout au moins le fantasme de la porosité de cette membrane.

\*

En plus d'assouvir son désir et de réaliser ainsi son identité romanesque, la femme adultère est aussi un personnage mis en valeur car placé au centre d'un ensemble de regards désirants. Molly Bloom, par exemple, n'est jamais présente directement dans *Ulysses*, du moins pas avant le dernier épisode, mais elle est présentée indirectement, continuellement présente en fait par la médiation d'autres personnages, et tout particulièrement de son mari, dont les pensées reviennent systématiquement à elle tout au long de ses pérégrinations dans Dublin. Le phénomène est encore plus net avec Emma Bovary, dont Béatrice Didier remarque avec justesse les très nombreux portraits que Flaubert dresse d'elle « à travers les multiples regards de ceux qui la désirent »<sup>13</sup> : au regard de Charles qui reste présent, comme celui de Leopold sur Molly, d'un bout à l'autre du livre, s'ajoutent les regards des amants ou prétendants–Léon, puis Rodolphe, puis de nouveau

<sup>13</sup> *Madame Bovary, op. cit.*, « Introduction », p.14.

Valérie Bénéjam

Léon, mais aussi le petit Justin, qui observe stupéfait la servante repasser la lingerie de sa maîtresse. Chez Joyce aussi on retrouvera cette fascination pour les dessous et la lingerie, ce fétichisme qui signale par métonymie, en creux et *in absentia*, le corps invisible de la femme adultère, et donc la présence potentielle de ce corps déshabillé ailleurs. Le vêtement est alors comme un indice que la fiction de l'adultère est peut-être en train de se réaliser.

Dans *Madame Bovary*, on trouve aussi un autre regard, plus difficile à identifier, qui intervient dans les descriptions du narrateur et semble porter l'œil même de l'auteur plutôt qu'une focalisation interne.<sup>14</sup> Le texte présente même cette formule ambiguë :

*On eût dit qu'un artiste habile en corruptions avait disposé sur sa nuque la torsade de ses cheveux : ils s'enroulaient en une masse lourde, négligemment, et selon les hasards de l'adultère, qui les dénouaient tous les jours. (MB 227-228)<sup>15</sup>*

L'avocat impérial ne fut-il pas bien inspiré de juger que l'héroïne de Flaubert était ici « embellie par l'adultère » ? Mais, s'il cita le passage, il ne nota pourtant pas l'équivalence qui semblait s'imposer entre l'accusé et cet « artiste habile en corruptions » – présence discrète mais pourtant claire du créateur dans sa fiction, et signature fictionnelle suffisamment lisible pour constituer une preuve à charge dans le réel.

<sup>14</sup> Ainsi, la décrivant encore triomphante sur la fin de sa relation avec Rodolphe, Flaubert écrit : « Jamais Mme Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque ; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. Ses convoitises, ses chagrins, l'expérience du plaisir et ses illusions toujours jeunes, comme font aux fleurs le fumier, la pluie, les vents et le soleil, l'avaient par gradations développée, et elle s'épanouissait enfin dans la plénitude de sa nature. Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres, qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir. » (MB 227) Le point de vue ici ne saurait être celui de Charles, qui n'est pas le destinataire de ces longs regards amoureux, et Rodolphe est trop grossier pour être sensible à cet épanouissement, d'autant plus qu'il prépare déjà sa lettre de rupture.

<sup>15</sup> C'est moi qui souligne.

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

Pour clore cette liste de regards concupiscent, il faut aussi examiner la première apparition d'Anna Karénine. Vronski est venu chercher sa mère à la gare. Il y rencontre le frère d'Anna qui lui annonce que pour sa part, il vient chercher « une jolie femme » (AK 87). La réputation de Stiva n'étant plus à faire, Vronski imagine une maîtresse, mais Stiva le détrompe et annonce clairement l'arrivée de sa sœur. Sous couvert d'une plaisanterie, Tolstoï a donc ainsi présenté Anna, avant même de l'avoir nommée, comme non seulement explicitement une jolie femme, mais surtout implicitement une femme impliquée dans une relation adultérine. Parvenu au compartiment où se trouve sa mère, Vronski croise une belle inconnue qu'il contemple longuement, avant d'apprendre qu'il s'agit de la sœur de Stiva : c'est le premier portrait dans le roman de son héroïne éponyme. Ainsi, sans aller jusqu'à décrire un coup de foudre, et tout en ayant soigneusement annoncé Anna comme la médiatrice qui réconcilierait le ménage brisé de son frère, Tolstoï parvient tout de même à faire sa première description du point de vue de l'homme qui commence déjà à désirer Anna, et qui deviendra son amant. Au travers de brefs quiproquos provisoires, Tolstoï introduit donc d'emblée la possibilité, la fiction – rapidement démentie comme irréaliste –, d'Anna comme femme adultère. Avant même d'avoir présenté clairement son personnage, il propose ce potentiel sous la forme de courtes fictions avortées, plaçant d'entrée de jeu Anna comme en équilibre instable entre deux situations aisément repérables de la fiction romanesque – celle de l'épouse fidèle, celle de la femme adultère. Et ce qui est peut-être le plus inquiétant pour le censeur, c'est qu'on joue là sur la facilité qu'il y aurait à passer d'un modèle à l'autre.

En outre, au travers de ces points de vue désirants, la femme adultère est d'emblée proposée au lecteur comme un objet de désir, et même comme l'objet d'un désir multiple, puisqu'on trouve toujours au moins deux hommes autour d'elle – un mari et un amant, voire plusieurs. Conditionné par ces regards, le lecteur (il ne s'agit évidemment plus alors de la lectrice) risque lui aussi de subir l'effet d'entraînement. L'immersion dans la fiction le conduit, sous l'emprise de ces perspectives désirantes – parfois, comme chez Joyce, on ne lui en offre longtemps pas d'autres – à porter lui aussi sur la femme

adultère un regard de convoitise, ou pire encore, un regard auquel la convoitise aurait fait perdre toute distance critique. Ainsi ce n'est pas seulement le passage à l'acte dans le réel qui est redouté, mais l'adultère en intention qui semble inscrit dans la technique narrative même et s'imposer comme mode d'absorption de la fiction. On comprend l'urgence du censeur à empêcher la circulation du livre.

Souvent le procédé commence tôt, avant même l'entrée en scène du personnage incriminé, et bien avant son passage à l'acte fictionnel. La construction du personnage de la femme adultère obéit généralement à une préparation lente et minutieuse, qui semble toujours orchestrer son arrivée avant de la présenter pour de bon. Ainsi la femme adultère ou qui va le devenir n'est-elle jamais là dès le début du livre et son apparition dans le texte est-elle toujours différée. *Madame Bovary* commence par la célèbre entrée en classe de Charles et de sa casquette, et au terme du résumé de la vie du jeune Charles qui occupe tout le premier chapitre, celui-ci se retrouve marié à une première Mme Bovary – elle-même déjà seconde par rapport à la mère de Charles. Ni l'une ni l'autre ne sont l'héroïne éponyme du roman. Au lecteur qui lit *Madame Bovary* pour la première fois, l'identification du personnage éponyme passe donc par une série d'erreurs : il croit d'abord reconnaître Madame Bovary dans la mère, puis dans la première femme, et ne découvrira l'incarnation véritable qu'au quatrième chapitre. Flaubert se joue de l'attente de son lecteur qui, dans sa recherche du personnage principal, est lancé sur plusieurs fausses pistes. Différant ainsi une apparition attendue, l'auteur crée, sinon un désir, du moins une attente fondée sur une certaine frustration, attente dont on sait bien que le désir s'en nourrit.

Chez Tolstoï, le processus consiste à faire intervenir d'abord une intrigue en réalité secondaire – celle des déboires conjugaux de son frère, qu'Anna va venir régler avec doigté. Or c'est justement au cours de cette visite qu'elle fera la rencontre de Vronski, première étape vers la destruction de son propre foyer. Le procédé est même dédoublé, car toujours avant l'arrivée d'Anna, Tolstoï lance aussi l'intrigue qui court pendant tout le roman en parallèle à celle d'Anna et Vronski – l'histoire du couple Lévine-Kitty. Pendant tout le début du livre, cette autre intrigue-là tient aussi la première place, en contrepoint de l'histoire du

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

ménage de Stiva. En d'autres termes, tout est fait pour rejeter la première manifestation du personnage principal le plus loin possible, tout en lui préparant en apparence une fonction de réconciliatrice et d'épouse modèle, mais aussi tout en installant avant son arrivée un réseau complexe de regards désirants, qu'elle viendra troubler dès qu'elle apparaîtra en son centre. Progressivement, le lecteur comprendra que l'épouse modèle n'était qu'une fiction, et que la réalité d'Anna est dans l'adultère et le désordre amoureux.

Dans *Ulysses*, la technique est encore plus remarquable, puisque Molly n'apparaît pas du tout des trois premiers épisodes, qu'on l'aperçoit à peine – et ce seulement du point de vue de son mari – dans le quatrième, et qu'elle disparaît ensuite entièrement (tout en restant constamment présente dans les conversations des Dublinois et dans la conscience de Bloom), pour ne réapparaître enfin sans médiation que dans l'exceptionnel monologue intérieur non ponctué qui clot le livre. Là encore, tout est fait pour créer la perplexité du lecteur, pour attiser sa curiosité et orchestrer l'arrivée de l'artiste. D'ailleurs Molly est cantatrice et c'est sa voix en solo qui nous est finalement donnée dans ce que Joyce revendiquait en français comme le « *clou* » de son livre.<sup>16</sup>

C'est peut-être dans *Ulysses* que la mise en scène est la plus remarquable et que l'on peut le mieux observer à quel point l'attente a été organisée pour susciter le désir et la perplexité. Molly Bloom est un personnage que l'on poursuit tout au long de sa lecture, au travers d'indices jetés en apparence négligemment. Molly hante le livre, mais ne se donne à entendre qu'à la fin – à entendre d'ailleurs, plutôt qu'à voir clairement, car lorsque le personnage s'exprime enfin à la première personne, c'est alors que, tout en donnant l'impression d'être au plus

<sup>16</sup> « *Penelope is the clou of the book. The first sentence contains 2500 words. There are eight sentences in the episode. It begins and ends with the female word yes. It turns like the huge earth ball slowly surely and evenly round and round spinning, its four cardinal points being the female breasts, arse, womb and cunt expressed by the words because, bottom (in all senses bottom button, bottom of the class, bottom of the sea, bottom of his heart), woman, yes. Though probably more obscene than any preceding episode it seems to me to be perfectly sane full amoral fertilisable untrustworthy engaging shrewd limited prudent indifferent Weib. Ich bin der [sic] Fleisch der stets bejaht.* » (Lettre à Frank Budgen, 16 août 1921, *James Joyce's Letters*, volume I/III, édité par Stuart Gilbert, New York : Viking Press, 1957, p.169)

près du lecteur, elle se livre le moins. En effet, en plus des remarques contradictoires qui se sont amassées sur le personnage tout au long des dix-sept premiers épisodes, une fois atteint « Penelope », on comprend vite qu'on n'y trouvera pas la réalité de Molly. Molly Bloom est une contradiction permanente, qui n'affirme rien d'important qu'elle ne contredise plus loin dans son monologue, et on serait bien en peine de construire un personnage cohérent à partir des indices proposés par Joyce<sup>17</sup>. Il réussit ce tour de force qui consiste à construire un personnage sans jamais véritablement le décrire, « un personnage » que chaque lecteur peut donc charger de ses propres fantasmes. On aboutit à une création fictionnelle éminemment efficace et fascinante, qui déchaîne les passions et les débats les plus vifs, et peut les déchaîner sans cesse puisque le livre ne révèle jamais la véritable nature du personnage. Cette construction-déconstruction, semblable au tissage-détissage de Pénélope, est un leurre insaisissable : dans un premier temps, on nous propose des points de vue multiples (qu'il s'agisse des commérages des Dublinois ou des obsessions de Bloom), dont chacun aurait la prétention de résumer Molly Bloom. Ils seront tous finalement balayés et renvoyés au rang de fictions, lorsqu'enfin la voix de Molly se fera entendre au dernier épisode. Mais ce n'est là bien entendu que la dernière et la plus retorse des fictions proposées au lecteur, puisque le monologue de « Penelope » est lui aussi tissé de contradictions.

Au bout du compte, il semble que l'identité multiple et ambiguë de la femme adultère fasse à chaque fois partie de la construction du personnage, et l'on ne saurait s'en étonner : son essence même n'est-elle pas dans la duplicité, dans l'incertitude qu'elle tend à entretenir entre deux fictions, entre ce qu'elle serait en réalité (une femme adultère) et ce qu'elle prétend être (une épouse modèle). Ainsi, la construction problématique du personnage peut-elle s'inscrire au cœur même des angoisses du cocu potentiel, qui cherche à vérifier ses doutes et ses fantasmes et se demande si l'adultère a réussi à passer de la fiction dans le réel.

\*

<sup>17</sup> Pour la composition soignée de « Penelope » par Joyce comme un tissu de contradictions, voir James Van Dick Card, *An Anatomy of Penelope* (Cranburg, New Jersey : Associated University Press, 1984).

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

Pour faire tout l'effet désiré, l'adultère, tout comme la nature véritable de la femme qui s'y adonne, doit donc demeurer caché. Ainsi, à l'inverse de ce que l'on notait au départ – la permanence de l'adultère dans la fiction romanesque –, on peut diagnostiquer une paradoxale absence de l'adultère, au sens où l'acte même n'est jamais représenté. Il n'y a ni passage à l'acte, ni flagrant délit. Certes, cela s'explique en partie par la menace des censeurs, mais pour *Ulysses* au moins, il semble que la crudité du propos dans le reste du livre ne rebutait pas l'auteur : or si l'acte est crûment et clairement évoqué, dans le monologue de Molly par exemple, il est en tout cas totalement occulté au moment où il a lieu. A quatre heures de l'après-midi, heure prévue pour le rendez-vous, la narration se concentre sur Leopold Bloom, qui s'acharne d'ailleurs principalement à penser à autre chose. Ceci se déroule pendant le onzième épisode, « Sirens », dans un bar où Bloom voit l'amant de sa femme partir pour son rendez-vous. La progression musicale de l'épisode, dont Joyce disait qu'il était construit comme une fugue, voit deux leitmotifs s'entrecroiser : le premier, celui de Boylan qui fait son chemin jusqu'à la porte de Molly, à laquelle il frappe en arrivant. Dans le langage musical de « Sirens », cela donne : « One rapped on a door, one tapped with a knock, did he knock Paul de Kock with a loud proud knocker with a cock carracarracarra cock. Cockcock. » (*U* 11.689-90) On retrouve ainsi le pornographe au nom prédestiné (Paul de Kock), lié à la mâle assurance de la démarche de l'amant. C'est au moment précis où arrive Boylan que l'on quitte la scène de l'adultère et que prend son départ le second leitmotif, celui de l'aveugle qui vient accorder le piano du bar où se trouve Bloom. La canne de celui-ci fait « tap » sur le trottoir, un son qui se multiplie progressivement jusqu'à envahir des lignes entières de texte : « Tap. Tap. A stripling, blind, with a tapping cane came taptaptapping » (*U* 11.1234). En remplaçant progressivement celui de l'amant, le motif de l'accordeur aveugle représente, outre la musicalité de l'épisode, l'aveuglement de Bloom et celui du lecteur, qui ne verront rien de ce qui fait en réalité l'événement essentiel de cette tranche horaire dans la journée de *Ulysses* – la consommation de l'adultère. Le passage à l'acte demeure occulté, mais si cela rassure en apparence le censeur, il est probable que la mise en scène fantasmagorique de l'adultère n'en soit

ainsi que mieux préparée. Cette mise en scène intervient d'ailleurs dans *Ulysses* sur un mode véritablement fantasmatique, puisque dans l'épisode théâtralisé de « Circe », au quinzième épisode, Bloom observe la scène originelle de l'adultère qu'il redoute autant qu'elle l'excite : l'œil collé à un trou de serrure, il se masturbe en regardant sa femme et son amant, encouragé par les exclamations du chœur des prostituées qui l'entourent.<sup>18</sup> La fiction a définitivement versé du côté du fantasme.

Chez Flaubert non plus, le lecteur ne voit jamais rien de la consommation des adultères. Ainsi la première « chute » d'Emma, qui a lieu dans un bois au cours d'une promenade à cheval avec Rodolphe, tombe-t-elle dans les interstices du récit. On suit en détail les dernières réticences ou coquetteries d'Emma, jusqu'au moment où le texte nous dit que « défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna » (*MB* 195). Lorsque commence le paragraphe suivant, le lecteur suppose qu'il décrit les instants suivant immédiatement cet abandon. A peine quelques détails peuvent-ils commencer à lui faire comprendre, le plus souvent à la seconde lecture, qu'Emma se remet en réalité de ses émotions. La fin du paragraphe révèle brusquement que Rodolphe, « le cigare aux dents, raccomodait avec son canif l'une des deux brides cassées » (*MB* 195). Ainsi la chute a bien eu lieu – chute adultérine, chute de cheval aussi, visiblement – mais elle demeure tue.

Quant au second passage à l'acte d'Emma, il est d'autant plus remarquable que, malgré son caractère presque aussi elliptique, il fut dans un premier temps auto-censuré par *La Revue de Paris* qui publiait le roman par épisodes. L'extrait, aujourd'hui célèbre, est tellement inoffensif, qu'au procès de *Madame Bovary* l'avocat de Flaubert le lut même en entier : il s'agit de la fameuse scène du fiacre, décrivant le long trajet de la voiture où se sont enfermés Emma et Léon, et les déboires du pauvre cocher qui, épuisé, voudrait bien s'arrêter, mais en est toujours empêché par une voix furibarde qui, de derrière les rideaux tirés, lui ordonne de continuer. La seule nudité qu'on peut y apercevoir,

<sup>18</sup> Voir *U* 15.3756-3818. Ce passage essentiel est malheureusement trop long pour être cité ici.

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

c'est celle de la main d'Emma, qui jette par la fenêtre les morceaux déchirés de la lettre de rupture qu'elle avait prévu de laisser à Léon.

Enfin, l'ellipse la plus nette est-elle encore celle que l'on trouve dans *Anna Karénine*. Le dixième chapitre de la deuxième partie s'achève par ces mots, qui apparemment ne font référence qu'à la communication déficiente entre Anna et son mari : « Ainsi les choses nécessaires n'étaient pas dites » (AK 194). Puis vient une ligne de pointillés, et le chapitre suivant commence : « Ce qui pendant toute une année avait été pour Vronski le seul désir de sa vie, remplaçant tous les autres, ce qui pour Anna était un rêve de bonheur impossible, terrible et d'autant plus séduisant, était réalisé » (AK 194). Au terme de cette phrase, le lecteur comprend soudain que le rapport sexuel était tout entier contenu dans, ou peut-être entre, les pointillés. En effet, cette ellipse systématique de l'adultère, qui prive le lecteur d'un flagrant délit (dont on sait qu'en droit français seul le mari pouvait l'établir), est le plus souvent accompagnée par la focalisation interne de celui qui justement ne voit rien – le cocu. Dans *Anna Karénine*, la dernière phrase avant les pointillés, phrase ambiguë à l'extrême (« les choses nécessaires n'étaient pas dites »), clot un chapitre entièrement consacré aux pensées d'Alexis Karénine. Le chapitre censuré surgit ainsi comme introduit en creux par le flot de pensées du mari cocu.

Quant à l'aveuglement de Charles Bovary, il défie parfois l'entendement, et l'on se souvient avec quelle complaisance ce dernier encourage la fameuse promenade à cheval qui cause la première chute.<sup>19</sup> Mais c'est surtout à la fin du roman que domine son point de vue, lorsque Flaubert le ramène au premier plan une fois Emma disparue. C'est en retrouvant les lettres d'Emma qu'il comprend, au fil de la lecture de ce courrier amoureux, les trahisons de sa femme, et son adoration pour elle s'en trouve exacerbée. Mais, précise encore Flaubert, « la volupté de sa douleur était incomplète » (MB 380), et ce n'est qu'en retrouvant Rodolphe qu'il éprouve « un émerveillement » (MB 381), à la suite duquel il pourra enfin mourir, au fond du jardin sous la

<sup>19</sup> Charles, en cocu ravi, a même encouragé sa femme à se faire faire un habit d'amazone, sans doute pour qu'elle soit encore plus séduisante, et « quand le costume fut prêt, Charles écrivit à M. Boulanger que sa femme était à sa disposition, et qu'ils comptaient sur sa complaisance » (MB 191).

tonnelle, là même où Emma avait coutume de retrouver son amant. Tout se passe comme si Charles semblait, non seulement masochiste, mais surtout satisfait d'avoir finalement son rôle dans la fiction d'adultère, on peut-être simplement heureux d'apparaître enfin dans la même fiction que sa femme.

L'importance du cocu dans le roman est avant toute chose visible sur la couverture même : qu'il s'agisse de *Madame Bovary* ou d'*Anna Karénine*, il n'est pas anodin que ce nom destiné à être bafoué (Bovary ou Karénine), soit lisible avant même que l'on ait ouvert le livre. Mais, plus que Karénine, cocu coincé et austère, plus que Bovary, cocu complaisant et sentimental, c'est sans doute Leopold Bloom qui a le rôle de cocu le plus subtil. Bloom est en effet un cocu avisé, qui jouit de son cocuage en savourant son plaisir masochiste, comme l'atteste en plusieurs endroits de *Ulysses* son identification au Séverin de *La Vénus à la fourrure*. D'ailleurs ce qui figure sur la couverture, cette fois, ce n'est plus le nom de famille de Leopold Bloom, mais celui du héros homérique, grand vengeur de tous les cocus puisque d'un seul arc, qu'il bandait mieux que les autres, il massacra tous les prétendants au lit de sa femme. Joyce était justement fasciné par les contre-légendes post-homériques, qui ne font plus de Pénélope le symbole de la fidélité conjugale, mais au contraire une femme infidèle qui cède aux prétendants. Elle donne même naissance dans certaines versions au dieu Pan, dont le nom, synonyme de « tous » et déjà contenu dans la première syllabe de Pénélope, tient précisément à ce qu'il aurait été engendré par tous les prétendants à la fois.<sup>20</sup> La parodie presque sacrilège que Joyce fait subir au mythe originel consiste ainsi à faire de son Ulysse moderne un mari trompé, et relativement peu mécontent de l'être.

Au bout du compte, Bloom est un Ulysse cocu, mais qui parvient tout de même par son équanimité à triompher de tous les prétendants de Molly – une sorte d'Ulysse non violent, qui aurait remplacé l'arc et son carnage sanglant par une prudente satisfaction voyeuriste et masochiste sans excès. Une fois l'adultère admis, sa sérénité s'exprime

<sup>20</sup> Ce détail provient du *Lexique* de la mythologie consulté par Joyce à Zurich (cf. Jean-Michel Rabaté, *James Joyce*, Paris : Hachette, 1993, p.98).

*Que fait l'adultère dans la fiction ?*

dans une curieuse alliance de sentiments contradictoires. Dans la forme catéchistique de son retour à Itaque, au dix-septième épisode, cela s'exprime ainsi :

*With what antagonistic sentiments were his subsequent reflections affected?*

*Envy, jealousy, abnegation, equanimity. [...]*

*With more abnegation than jealousy, less envy than equanimity?*

*From outrage (matrimony) to outrage (adultery) there arose nought but outrage (copulation) yet the matrimonial violator of the matrimonially violated had not been outraged by the adulterous violator of the adulterously violated. (U 17.2154-190)*

Et pour finir, puisque pendant toutes ces réflexions, Bloom est allongé avec sa femme dans le lit conjugal :

*Then?*

*He kissed the plump mellow yellow smellow melons of her rump, on each plump melonous hemisphere, in their mellow yellow furrow, with obscure prolonged provocative melonsmellonous osculation.*

*The visible signs of postsatisfaction?*

*A silent contemplation: a tentative velation: a gradual abasement: a solicitous aversion: a proximate erection. (U 17.2241-46)*

Voilà donc enfin le grand renversement joycien, et la grande vengeance du cocu. Après tous ces auteurs qui se moquèrent des maris trompés, de la casquette de Charles comme des grandes oreilles de Karénine, avatars de leurs cornes de cocus, Joyce montre lui aussi son cocu encorné ; mais parvenu presque au terme du livre, même si c'est Molly qui en définitive aura le dernier mot, la dernière érection, molle mais apparemment satisfaite, est celle de Bloom.

Cette réhabilitation a visiblement pour Joyce un sens dans le fonctionnement et dans l'évolution historique de la fiction. Ainsi, suite à la publication, en 1910, des notes préparatoires de Flaubert pour son

roman,<sup>21</sup> Joyce commente la prédilection du roman moderne pour le héros cocu :

*Depuis la publication des pages perdues de Madame Bovary, l'essentiel de la sympathie semble s'être déplacée, esthétiquement, pour se concentrer sur le mari, ou cocu, plutôt que sur l'amant, ou gigolo. Ce déplacement, en outre, est stabilisé du fait de l'évolution économique, qui a développé un réalisme pratique dans la masse des gens appelés à entendre et à sentir une œuvre d'art qui a rapport avec leur vie.*<sup>22</sup>

Joyce semble ici soutenir que le public ne pourrait plus s'identifier à la morale sexuelle du conquérant. Ainsi, le roman moderne, s'il peut encore s'intéresser à des intrigues psychologiques, n'aurait plus qu'un seul type de récit à présenter, celui de l'adultère – ce que Jean-Michel Rabaté nomme « la mise en scène du cocuage<sup>23</sup>. »

Si les angoisses et les tourments de l'homme trompé demeurent d'actualité, on peut se demander cependant si la figure du cocu ne joue pas toujours un rôle de prédilection dans l'économie psychique du lecteur, peut-être justement à cause de son potentiel voyeuriste et masochiste. La réhabilitation du cocu est sans doute l'effet du modernisme, mais il n'est pas dit que l'utilisation avisée de ce type de personnage ne dépasse pas certaines limites historiques, voire culturelles. Ainsi, dans une toute autre tradition, on trouve un exemple révélateur du lien entre adultère et fiction, et en particulier du lien entre lecteur et cocuage. En effet, dans *Les Mille et une nuits*, l'adultère est à la source même de la narration. Dégoûté par les infidélités de son épouse, le Sultan Schahriar la fait tout d'abord étrangler, puis décide d'épouser chaque soir une nouvelle femme, qu'il fera mourir le lendemain matin pour prévenir toute nouvelle infidélité. On se souvient de la ruse narrative par laquelle Schéhérazade parvient à survivre pendant mille et une nuits au destin funeste qui lui est promis. Peu à

<sup>21</sup> Edition Conrad de *Madame Bovary*. Voir à ce sujet Jean-Michel Rabaté (*op. cit.*, p. 97), qui donne d'ailleurs la citation qui suit.

<sup>22</sup> *Notes préparatoires pour Les Exilés in James Joyce, Œuvres*, bibliothèque de la Pléiade, édité par Jacques Aubert, Paris : Gallimard, vol. I/II, 1982, pp. 1773.

<sup>23</sup> Jean-Michel Rabaté, *op. cit.*, pp.97-99.

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

peu, le courroux du sultan s'apaise jusqu'à décider officiellement de reprendre une vie conjugale plus routinière, vie qu'il mène de fait depuis près de trois ans avec une femme dont les stratagèmes et la tromperie ne sont que narratifs. Cet exemple est significatif, car ce qui tient en haleine le sultan Schahriar, en plus de la fidélité de sa nouvelle sultane, ce sont justement des fictions d'adultères ; en effet, surtout dans les premiers temps, les femmes adultères ont une place de choix dans les récits de Schéhérazade, et semblent faire écho aux préoccupations de son époux. Il serait illusoire de vouloir me lancer ici dans une étude approfondie de cette œuvre, si éloignée dans sa tradition et sa forme des trois romans que j'ai choisi d'examiner. Mais le processus qu'il met en scène – d'un partage du jeu fictionnel autour du thème de l'adultère, et en particulier d'une accroche du lecteur fondée sur sa peur d'être cocufié – est significatif.

Dans le « Rapport de Rome », Lacan note que « l'inconscient est ce chapitre de mon histoire qui est marqué par un blanc ou occupé par un mensonge : c'est le chapitre censuré »<sup>24</sup>. Il parlera aussi de « chapitre adultéré », et cette expression révèle bien, si l'on inverse la métaphore, comment l'adultère demeure toujours dans l'inconscient du roman, comment la fiction d'adultère quand elle est réussie semble ne pouvoir montrer ou dire clairement le passage à l'acte. Cette analogie fait du lecteur une sorte de psychanalyste chargé de faire parler les silences du texte : car « la vérité peut être retrouvée; le plus souvent déjà elle est écrite ailleurs », et entre autres lieux où elle est écrite Lacan nomme « les traces [...] qu'en conservent inévitablement les distorsions, nécessitées par le raccord du chapitre adultéré dans les chapitres qui l'encadrent, et dont mon exégèse rétablira le sens »<sup>25</sup>. Il présente la cure psychanalytique comme la « restitution d'une continuité », et c'est bien dans le même type de travail que s'engage le lecteur. Ou plutôt : c'est l'auteur qui fait jouer à son lecteur le rôle d'un psychanalyste qui doit rétablir la continuité du texte et faire parler le silence des ellipses. Ainsi le lecteur de fiction romanesque joue-t-il le

<sup>24</sup> Jacques Lacan, « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse » (Rapport de Rome), in *Écrits I* (Paris : Seuil, 1966), p. 136.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 136-137.

rôle d'un exégète, du psychanalyste d'un texte qui passe sous silence l'adultère, le tenant ainsi dans le domaine du fantasme. On pourrait aussi faire l'analogie avec le rôle d'un enquêteur, d'un détective privé, comme celui que le mari trompé chargerait d'enquêter pour avérer les faits. Comme on l'a vu, il n'y a jamais de flagrant délit pour la femme adultère fictionnelle, et c'est bien à ce détective qu'est le lecteur qu'il est donné de rétablir la chronologie des faits, grâce à un imparfait dans *Anna Karénine* (« Ce qui... était un rêve... *était* réalisé »), grâce à l'image furtive du coupable le cigare entre les dents dans *Madame Bovary*, ou à des réflexions mises bout à bout dans *Ulysses*.

C'est sans doute dans *Ulysses* que le travail de l'enquêteur s'avère le plus complexe, puisqu'il n'a longtemps à sa disposition que les pensées du mari cocu, qui comprend sans jamais admettre explicitement qu'il a compris. La conscience bloomienne fonctionne là continuellement à demi-mots, comme l'attestent certaines des réflexions que se fait le personnage au fil du texte : « He's coming in the afternoon. Her songs. » (U 6.190), donné au sixième épisode sans plus d'explication, ni d'antécédents aux pronoms masculin et féminin ; ou encore sept épisodes plus loin le tout aussi elliptique « Was that just when he, she? / O, he did. Into her. She did. Done. » (U 13.846-50) Mais le lecteur qui a mené son enquête, c'est-à-dire suivi avec attention le texte, n'a aucun doute sur les antécédents dissimulés derrière tous ces pronoms. Même si Bloom refuse de donner un sujet ou même un verbe précis, on sait bien là de qui il s'agit et ce qui, comme dans *Anna Karénine*, a été « réalisé » ou « done ». Enfin, c'est au quinzième épisode que Bloom, en cocu voyeur, observe enfin la scène par un trou de serrure. Le lecteur, qui l'a accompagné jusque là, se comporte lui aussi comme un voyeur qui cherche à percer un secret, à transpercer le fin maillage du texte pour voir ce qui se cache derrière et qui n'est pas dit, à la recherche d'une sorte de scène originelle de l'adultère qui n'est jamais écrite, puisque même dans « Circe » on nous parle du voyeur et non de ce qu'il voit. Si, de fiction, l'adultère devient si facilement fantasme, alors sa fonction n'est peut-être plus tant à chercher dans l'économie narrative du roman que dans l'économie psychique du lecteur, ou plutôt dans le rapport complexe qui s'instaure entre les deux.

\*

### *Que fait l'adultère dans la fiction ?*

Ainsi, si la fiction a bien pour fonction de « réorganiser les affects fantasmatiques sur un terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux »<sup>26</sup>, la fiction d'adultère joue-t-elle probablement un rôle privilégié. Ce rôle n'est d'ailleurs sans doute pas uniquement curatif dans l'économie psychique – comme c'est visiblement le cas pour Bloom ou le sultan Schahriar. Tout lecteur ne craint pas nécessairement d'être trompé. En revanche, tout processus d'acceptation du partage de la fiction par un lecteur peut sans doute recouper les trois rôles, les trois identifications concurrentes ou successives, que présente une fiction d'adultère. Et si la fiction est réussie, chaque identification possible se double et se complète à chaque fois d'une désidentification : le plaisir qu'y prend le lecteur est tout entier dans cette oscillation dialectique entre l'immersion et la distanciation. Ainsi, avec la femme adultère et le regard qu'elle porte sur son reflet, il peut reconnaître son propre souhait d'une destinée romanesque, tout en se dissociant du modèle qu'elle présente d'une lectrice souvent influençable et perversie. Avec l'amant, il se retrouve au nombre des prétendants poursuivant un objet de leur désir dont ils doivent finir par admettre qu'il les a conduit au terme de leur lecture, mais il peut aussi se dissocier d'un regard concupiscent et consommateur porté sur une lecture avant tout titillatrice. Enfin, avec le cocu – personnage certainement le plus complexe car le plus pervers –, le lecteur trouve un autre lecteur, tout à la fois masochiste et voyeuriste, mais aussi psychanalyste, inspecteur et exégète averti. Dans son point de vue, il reconnaît sa propre privation de ce qu'il ne voit pas et n'a pas. Mais si, réhabilité, le cocu sait en jouir avec sérénité, c'est peut-être là qu'il faut chercher dans la fiction la plus durable des satisfactions – celle qui se savoure avec équanimité, et sans les risques de la passion adultérine qui ferait le malheur des familles.

**Valérie BÉNÉJAM**  
**Université de Nantes**

<sup>26</sup> Jean-Marie SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction ?* Paris : Seuil, 1999, p.324.