

Antoine Gautier & Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)



*Guillaume de Lorris*

*Scève*

*Mme de Sévigné*

*Rousseau*

*Musset*

*Gide*

# *Guillaume de Lorris, Scève, Mme de Sévigné, Rousseau, Musset, Gide*

Catherine Fromilhague

Avant-propos

## **GUILLAUME DE LORRIS**

**Fabienne Pomel**

Quand « robe » rime avec « lobe »  
et « gobe » : enjeux du lexique des parures  
et semblances chez Guillaume de Lorris

## **SCÈVE**

**Xavier Bonnier**

« En si douteuses lisses » : la poétique  
de l'entre-deux dans *Délie* de Scève

## **MME DE SÉVIGNÉ**

**Cécile Lignereux**

Les modulations des aveux de tendresse  
dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan

**Laure Depretto**

Y a-t-il un « côté Dostoïevski »  
de Mme de Sévigné ?

## **ROUSSEAU**

**Frédéric Calas**

Présentation de soi : élaboration de l'*ethos*  
et processus perceptuels dans *Les Confessions*  
de Jean-Jacques Rousseau

## **Isabelle Chanteloube**

Rousseau et la présentation de soi  
dans *Les Confessions* : une scénographie  
de la transparence

## **MUSSET**

**Esther Pinon**

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et  
blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*,  
*Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit  
ouverte ou fermée*

**Sylvain Ledda**

Musset et le proverbe. Écriture et structure

## **GIDE**

**François Bompaire**

Sotie, ratage et réinvention du roman  
dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide

**Françoise Rullier-Theuret**

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-  
Monnayeurs* : dénégations romanesques et  
construction téléologique

ISBN 978-2-84050-879-3



9 782840 508793

SODIS  
F386793



15 €

STYLES, GENRES, AUTEURS N°12

TRAVAUX DE STYLISTIQUE ET LINGUISTIQUE FRANÇAISES

collection dirigée par Olivier Soutet

« Bibliothèque des styles »

*Styles, genres, auteurs*

- 1 Ronsard, Corneille, Marivaux, Hugo, Aragon
- 2 Montaigne, Bossuet, Lesage  
Baudelaire, Giraudoux
- 3 *La Chanson de Roland*, Aubigné, Racine, Rousseau, Balzac, Jaccottet
- 4 *La Queste del Saint Graal*, Louis Labé, Cyrano de Bergerac, Beaumarchais,  
Tocqueville, Michel Leiris
- 5 Marguerite de Navarre, cardinal de Retz, André Chénier, Paul Claudel,  
Marguerite Duras
- 6 *La Suite du roman de Merlin*, Marot, Molière, Prévost, Chateaubriand, Saint-John  
Perse
- 7 Du Bellay, Rotrou, Diderot, Verlaine, Gracq
- 8 Jean Bodel, Adam de la Halle, Viau, Des Périers, Voltaire, Hugo, Bernanos
- 9 Chrétien de Troyes, Ronsard, Fénelon, Marivaux, Rimbaud, Beckett
- 10 Charles d'Orléans, Montaigne, Racine, Crébillon, Aloysius Bertrand, Robbe-Grillet
- 11 Bréoul, Rabelais, La Fontaine, Saint-Simon, Maupassant, Lagarce

Antoine Gautier &  
Sandrine Hériché-Pradeau (dir.)

Guillaume de Lorris,  
Scève, Mme de Sévigné,  
Rousseau, Musset, Gide



Ouvrage publié avec le concours de l'UFR de langue française  
et l'équipe « Sens, texte, histoire » (EA 4089) de l'université Paris-Sorbonne

Les PUPS, désormais SUP, sont un service de la faculté des Lettres  
de Sorbonne Université.

© Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012  
© Sorbonne Université Presses, 2021

ISBN de la version papier : 978-2-84050-879-3  
**PDF complet – 979-10-231-2069-1**

Avant-propos – 979-10-231-2070-7

I Pomel – 979-10-231-2071-4

II Bonnier – 979-10-231-2072-1

III Lignereux – 979-10-231-2073-8

III Depretto – 979-10-231-2074-5

IV Calas – 979-10-231-2075-2

IV Chanteloube – 979-10-231-2076-9

V Pinon – 979-10-231-2077-6

V Ledda – 979-10-231-2078-3

VI Bompaire – 979-10-231-2079-0

VI Rullier-Theuret – 979-10-231-2080-6

Composition : Compo-Méca s.a.r.l. (Mouguerre)  
version numérique : Emmanuel Marc Dubois/3d2s

## **SUP**

Maison de la Recherche  
Sorbonne Université  
28, rue Serpente  
75006 Paris

tél. : (33) 01 53 10 57 60

[sup@sorbonne-universite.fr](mailto:sup@sorbonne-universite.fr)

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

## AVANT-PROPOS

Pour la douzième année consécutive, les communications de la journée d'Agrégation organisée – le samedi 17 novembre en cette année 2012 – par l'UFR de Langue française de l'université Paris-Sorbonne et par l'équipe d'accueil : « Sens, texte, informatique, histoire », sont rassemblées en un ouvrage publié par les Presses de l'université Paris-Sorbonne, dans la collection « Bibliothèque des styles ».

Comme les précédents, ce volume respecte le cahier des charges qu'impose l'étude de style propre à l'Agrégation : il s'agit d'abord de mobiliser en un seul volume une somme et une variété d'analyses et de connaissances adaptables à la question posée le jour du concours. Ce souci d'efficacité pédagogique n'est pas dissociable de l'ambition de contribuer à la réflexion sur les textes, menée par les enseignants-chercheurs en langue française. Ainsi, les dix articles qui portent sur les six textes au programme, du XIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, visent à caractériser au bout du compte, pour une époque et dans un contexte donnés, un genre et/ou un style d'auteur. Comme de coutume, les entrées permettant ces parcours des textes sont multiples.

Deux articles s'attachent à identifier les enjeux pragmatiques de certains faits d'*elocutio* : Fabienne Pomel étudie le lexique de la parure et de la semblance dans *Le Roman de la Rose*, Esther Pinon observe les nombreux « jurons, jurements et blasphèmes » présents dans les trois pièces de Musset (*On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien*, et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*).

– Exploitant, dans une perspective essentiellement sémasiologique, le paradigme de *semblance/ressemblance* dans ses liens avec le lexique de la parure, Fabienne Pomel « interroge le processus même de la signification et de l'interprétation », assignant une triple visée à ce lexique : référentielle

– la parure comme signe d'appartenance sociale –, métatextuelle – la parure comme allégorie de l'ornement rhétorico-poétique –, cognitive et morale – la parure-semblance comme apparence illusoire.

– Esther Pinon relève dans les pièces de Musset les « jurons, jurements et blasphèmes » (qui tous portent atteinte aux valeurs, notamment sacrées), en écart marqué par rapport au langage policé et galant attendu dans le proverbe. Qu'ils soient porteurs d'une force comique propre à la comédie traditionnelle ou d'un pouvoir de subversion, qu'ils soient placés dans la bouche de fantoches qui les pratiquent involontairement ou de personnages qui jurent et blasphèment en toute conscience, ils sont le signe d'une remise en cause des croyances et des valeurs, aussi bien esthétiques que morales.

8

Dans des genres tels que l'autobiographie et le genre épistolaire, l'analyse du discours constitue une voie d'accès au texte que tout agrégatif se doit de maîtriser : c'est l'approche choisie par Cécile Lignereux dans son article sur les *Lettres* de Madame de Sévigné, ainsi que par Isabelle Chanteloube et Frédéric Calas dans leurs analyses des *Confessions*.

Les aveux de tendresse propres aux formules finales des lettres adressées par Madame de Sévigné à sa fille en 1671, première année de leur séparation, sont étudiés par Cécile Lignereux comme une « *expérimentation* » de stratégies discursives visant à persuader la destinataire de leur vérité. Ce travail de « discernement stylistique » passe par deux ensembles de précautions destinées à préserver « l'harmonie interlocutive » entre l'épistolière et sa destinataire : les commentaires métadiscursifs qui permettent de prendre ses distances avec les formules stéréotypées lourdement hyperboliques, les subterfuges énonciatifs incarnés dans les figures de la prétérition et de l'interrogation oratoire, sont autant de « solutions pragmatiques » élaborées dans cette année d'apprentissage.

C'est dans une réflexion sur le genre autobiographique comme confession, que sont ancrés les deux articles portant sur le texte de Rousseau : ils s'attachent à caractériser précisément les mécanismes de présentation de soi, autrement dit les modalités de construction de l'*ethos*, en interrogeant la tension transparence-obstacle posée en son temps par l'ouvrage fondateur de Jean Starobinski, référence incontournable.



Il s'agit pour Frédéric Calas d'identifier les stratégies discursives de la confession. Il les voit à l'œuvre dans la représentation d'un ressenti perceptuel retrouvé et intellectualisé qui permet au sujet de se donner à voir dans sa transparence ; mais les représentations qu'ont les autres de soi, telles qu'elles s'énoncent dans les formes de l'interlocution et se thématisent dans les scènes de rencontre, constituent autant d'obstacles à la volonté de transparence.

Isabelle Chanteloube observe de son côté la construction complexe d'une scénographie de la transparence : elle vise à faire disparaître la figure de l'auteur, dont l'*ethos* construit au fil des œuvres est devenu une sorte d'*ethos* préalable qui porte préjudice à l'homme. En retour, Rousseau affiche, jusque dans des aveux pénibles, une transparence de la personne privée, censée donner accès à son moi authentique, que le lecteur-juge doit évaluer. Mais par un ultime retournement paradoxal, c'est en fin de compte de l'esprit, gage de littérarité, que Rousseau attend le *miroir qualifiant* le plus représentatif, le lecteur devenant alors un complice, un allié.

C'est l'*inventio* narrative qui constitue l'angle d'attaque des *Lettres* de Madame de Sévigné dans la contribution de Laure Depretto ; elle adapte à son propos les remarques faites par le Narrateur proustien sur « le côté Dostoïevski de Madame de Sévigné », identifiable dans les perturbations logiques d'une narration qui présente l'effet avant la cause. L'auteur de l'article, se référant aux études genettiennes, repère des phénomènes d'agencement narratif qui créent des ordres de présentation inattendus, dans la description comme dans la narration. Agencement déceptif et attente trompée caractérisent certaines descriptions, tandis que les constructions proches de l'analepse qu'on trouve dans des passages narratifs sont mises au service d'une « esthétique de la surprise » et d'une « fiction d'oralité » propres au style sévignéen du récit par lettres.

Étudier l'appartenance générique des textes de Musset et de Gide conduit dans trois articles à un questionnement sur les formes de renouvellement des genres dramatique et romanesque, inscrites dans un contexte historique global – qu'il s'agisse des réflexions menées par certains écrivains romantiques sur le genre dramatique, au moment de la Restauration et de

la monarchie de Juillet, ou des questions posées à la prose romanesque au début du xx<sup>e</sup> siècle, notamment dans les années 1920.

La forme dramatique du proverbe, genre mineur mais bien identifié par la critique de l'époque, n'obéit pas à une *doxa* fixe, et reste en dehors des débats littéraires polémiques du temps. Sylvain Ledda analyse comment une telle liberté permet à Musset d'adapter cette forme ancienne, connue depuis le xx<sup>e</sup> siècle. Il lui donne une ampleur qui rapproche le proverbe du spectacle romantique, il en fait un modèle susceptible de renouveler la comédie de mœurs, notamment par un maniement habile de toutes formes de jeux ; bref, le dramaturge apporte sa pierre à la refonte des genres dramatiques prônée par certains romantiques.

10

Les deux articles portant sur *Les Faux-Monnayeurs*, celui de Françoise Rullier-Theuret et celui de François Bompaire, situent le roman dans son contexte historique. Adoptant un point de vue surplombant, Françoise Rullier-Theuret relie le roman de Gide à la crise de la conscience moderne que connaît le début du xx<sup>e</sup> siècle, la pensée de l'incertitude et du hasard se substituant, dans les sciences mêmes, aux assurances passées. Elle montre comment une telle promotion de la contingence, et corrélativement de la liberté, incarnée par Édouard, conduit le narrateur gidien à occuper une position fondamentalement instable : il feint de nous faire croire à la liberté de personnages qui ne seraient plus soumis au déterminisme auctorial – c'est ce que montre notamment l'analyse des tiroirs verbaux –, tout en multipliant les préparations narratives caractéristiques au contraire de la visée téléologique propre au roman réaliste. Cependant, en exhibant les processus de fabrication du roman, il « invalide tous les moyens réalistes que son roman utilise ». Ainsi, « la position [du narrateur], entre le sérieux [de l'esthétique réaliste] et la parodie [du roman moderne], [...] paraît [...] indécidable ».

De la même façon, François Bompaire questionne les incertitudes et l'instabilité de ce que Gide appelle son « premier roman » : pour ce faire, il analyse les modalités complexes de réactualisation et d'intégration du genre médiéval de la sotie dans le roman, et montre comment elles conduisent l'auteur à « réinventer sa pratique du récit ». Genre constamment parodique, à l'univers ludique, perturbateur de la syntaxe narrative, la sotie constitue dans le roman, à un premier niveau de lecture, une « machine de guerre

anti-réaliste ». Mais l'absence de motivation logique qui règne dans la structure de la sotie, et que thématise la présence de l'acte gratuit ou de motivations paradoxales, reproduit exactement, jusque dans les ratages romanesques, la vie même : la sotie est donc mise au service d'un réalisme supérieur en devenant « l'instrument d'une esthétique de la vie ». L'illusion référentielle est toutefois brisée par les commentaires métatextuels, en particulier sur l'inconséquence propre au genre, qu'exhibe le narrateur. Les deux articles sur *Les Faux-Monnayeurs* aboutissent ainsi à mettre en évidence la promotion de « l'aventure de l'écriture », qui signe la modernité du roman.

Enfin, la *Délie* est abordée sous l'angle de la poétique. Mettant en avant l'obscurité, volontaire, de la *Délie*, œuvre qui continue à intriguer les lecteurs, Xavier Bonnier montre qu'elle se nourrit d'une hésitation constante, d'une suspension du mouvement, qu'il nomme « poétique de l'entre-deux », et qu'il caractérise en trois temps : sur le plan thématique, il note les hésitations de l'amant-poète incapable de trancher (par exemple entre Amour et Raison) sans que le lecteur puisse prévoir de quel côté le choix se dessinera. Sur le plan linguistique, ce sont les nombreuses occurrences d'adversatifs et du verbe *savoir* modalisé qui attirent son attention. Sur le plan structurel, il met en évidence « un flottement entre l'ordre pair et l'ordre impair, et un statut ambigu des emblèmes ».

On le voit, le spectre stylistique couvert dans ce volume est large. Au fil des analyses, des disciplines complémentaires sont de plus mobilisées : histoire de la langue et philologie, grammaire et linguistique, rhétorique, principalement. Si la stylistique autorise, et même sollicite, une diversité – maîtrisée – d'approches, sa légitimité disciplinaire repose sur une forte cohérence épistémologique : à sa façon, un stylisticien cherche à établir une sorte de fiche d'identité stylistique d'un auteur, d'un texte, d'une œuvre ou d'un genre. C'est ce que démontre une fois encore l'ouvrage qui suit.

Catherine Fromilhague



PREMIÈRE PARTIE

# Guillaume de Lorris



QUAND « ROBE » RIME AVEC « LOBE » ET « GOBE » :  
ENJEUX DU LEXIQUE DES PARURES ET SEMBLANCES  
CHEZ GUILLAUME DE LORRIS

*Fabienne Pomel*

*Université Rennes 2 - CETM/CELLAM*

Deux paires de rimes<sup>1</sup> se rencontrent dans le texte de Guillaume de Lorris, qui attirent l'attention du lecteur sur l'importance des parures en même temps que sur leur ambiguïté : *robe* y rime en effet successivement avec *go(u)be* (v. 59-60 et v. 863-864) et *lobe* (v. 1050-1051). Or *gobe* et *robe* ont des valeurs potentiellement négatives. *Gobe*, dont on ne sait s'il est d'origine onomatopéique ou s'il est issu d'un présumé \**gobbo* gaulois au sens de « bouche », peut signifier en emploi adjectival « fier » (traduction choisie par A. Strubel<sup>2</sup>), « somptueux » mais aussi « orgueilleux », voire « hâbleur, vain » ou « vaniteux », et comme substantif « plaisanterie, facétie ». Nos actuels *gober* (« croire naïvement ») et *goberger* (au double sémantisme de « bombance » et « vantardise ») font écho au sens de « parole vaine, vantarde ou trompeuse ». Quant à *lobe*, d'origine germanique, il caractérise un discours flatteur de séduction ou une tromperie. Guillaume emploie le mot en rime avec *robe* à propos de Richesse pour garantir la vérité de sa parole : « Richece ot d'une

- 1 Voir sur les rimes dans ce roman C. Ferlampin-Acher, « À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *-ment* dans *Le Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-58, mais aussi D. Poirion, « From Rhyme to Reason. Remarks on the Text of the *Roman de la Rose* », dans K. Brownlee et S. Huot (dir.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1992, p. 73-94.
- 2 Édition de référence, Paris, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992. Le concordancier établi par D. Hüe est précieux : <[www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/rrose/concrr.html](http://www.sites.univ-rennes2.fr/celam/cetm/rrose/concrr.html)>.

porpre *robe*, /Et nel tenez pas a lobe [...] » (v. 1050-1051). Jean de Meun reprendra notamment la rime *robellobe* dans la bouche de Faux Semblant et de la Vieille, deux personnages de rusés<sup>3</sup>. Cette rime topique est attestée dans le *Roman de Renart*, dans les fabliaux, mais aussi les miracles et mystères entre les XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles<sup>4</sup>.

Quant au mot *robe*, issu du germanique \**rauba*, à partir du sens étymologique de « vol, larcin, pillage », il s'emploie en ancien français pour un ensemble d'habits composé de plusieurs pièces (notamment l'ensemble cote, surcot et manteau)<sup>5</sup> ou parfois le seul vêtement de dessus, enveloppant le corps, sans spécification de sexe. Dans le passage au programme de l'agrégation, on relève 18 occurrences du mot, se rapportant à la terre, au dieu Amour, à Avarice, Richesse, Largesse ou Franchise, avec une caractérisation le plus souvent valorisante par des adjectifs (*novele* [v. 60], *neve* [v. 225], *cointe* [v. 61], *entiere* [v. 316], *porpre* [v. 1050], *fresche* [v. 1160], *bele* [v. 1214], *desguisee* [v. 822] par opposition à *usee et mauvaïse* [v. 223] pour Avarice) et des compléments de nom (*de soie, de floretes*). Le mot est associé à des verbes marquant la possession ou dépossession (*avoir, vendre*, [v. 60, 244]), la fabrication ou l'usure (*faire* [v. 61, 882] ; *user* [v. 222]) ou encore la description (*deviser* [v. 65, 876]).

Un lexique plus spécialisé précise les types de vêtements – *manteau, chape, cote, soquenie*<sup>6</sup> – tandis que se multiplient les verbes exprimant l'acte de parure vestimentaire : *parer, affubler, acesmer, vestir*,

3 « Ja ne les connistrez as robes / Les faus traïstres plains de lobes » (v. 11791-11792) ; voir aussi v. 12003-12005 ; 13781-13784 ; 14701-14705.

4 Le Corpus électronique de la littérature narrative médiévale (Garnier) donne, entre autres attestations : *Roman de Renart* (Le vilain Liétart, v. 10133-10134), et pour les fabliaux : *Dit ou soucristain* (Jean le Chapelain), *De pleine bourse le sens* (Jean le Galois), *Frere Denise* (Rutebeuf), *La robe vermeille*, *Des braies au cordelier*, etc....

5 Voir O. Blanc, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977. La robe peut représenter cinq ou six pièces de vêtements destinés à être superposés, d'où le terme de « garde-robe » ; *robe* peut parfois aussi désigner le vêtement principal de catégories spécifiques, comme les gens de justice ou les ecclésiastiques.

6 Voir respectivement v. 212, 215, 450 ; 400 ; 208, 210, 214, 450, 564, 1217 (*cote* est le plus fréquent) ; 1217.



*atorner*<sup>7</sup>. L'importance de ce lexique et l'abondance des descriptions de parures visent d'abord à identifier socialement les personnages. Comme l'observe O. Blanc dans son étude des vêtements médiévaux, l'accumulation, l'éclat des matières et la préciosité des coloris sont une marque élitaires et ostentatoire du paraître noble. La richesse du vêtement est donc le signe extérieur d'une classe sociale, la noblesse, dans cet espace clos du verger qui exclut Pauvreté et dont la figure tutélaire est Oiseuse, précisément occupée à sa seule toilette<sup>8</sup>. Le vêtement, comme semblance, est donc d'abord un signe social et esthétique de (re)connaissance et d'identification sociale, voire morale.

Mais selon la logique allégorique, le lecteur est invité à voir dans le vêtement une métaphore de l'ornementation rhétorique et poétique : le roman met en effet en corrélation les parures végétale, vestimentaire et allégorique comme arts de l'ornementation. Ce sont ainsi les activités d'écriture et de lecture au sein de l'esthétique allégorique qui sont en jeu. À travers la forte présence des parures et semblances, c'est plus précisément la question du signe et de son interprétation qui est posée. Les semblances sollicitent en effet une interprétation qui engage la subjectivité, potentiellement illusoire et trompeuse : ce qui est en jeu, c'est la possibilité même d'identifier et de nommer, et donc de connaître avec certitude. La rime *robel/lobe* invite à s'interroger, avant même l'apparition de Faux-Semblant chez Jean de Meun, sur l'effet de séduction trompeuse et illusoire à l'œuvre dans les plaisirs des parures, sollicitant les sens, et tout particulièrement le regard du héros, lecteur du verger, aussi bien que la subtilité du lecteur dans le processus d'interprétation du texte. L'importance du lexique des parures et semblances vient donc interroger le processus d'interprétation des signes qui à la fois masquent, révèlent, et éventuellement égarent, d'un double point de vue esthétique et moral.

7 Respectivement v. 51, 569, 861 ; 451 ; 576, 812 ; 207, 219, 402, 403, 421, 430, 461, 821, 861, 1111, 1213, 1220, 1402 (*vestir* est le plus fréquent) ; 159, 569, 574, 854.

8 Voir v. 568-574.

## SEMBLANCES ET PARURES : SIGNES ET MÉTAPHORES

### Des signes, objets d'une perception visuelle extérieure

Les substantifs *semblance* et *semblant*, le premier au singulier ou au pluriel, le second toujours au singulier, sont employés en coordination avec d'autres substantifs qui renvoient à l'apparence extérieure, comme *façon*, *contenance*, *chiere*, *maniere*, *cors* ou *vis*.

Lors te vendra en remembrance  
Et la *façon et la semblance*  
A cui nule ne s'aparaille. (v. 2431-2433)

18

Des nobles genz de la querole  
M'estuet *dire les contenances*  
*Et les façons et les semblances*. (v. 983-985)

A *resgarder* lores me pris  
*Les cors, les façons et les chieres,*  
*Les semblances et les manieres*  
Des genz qui iluec queroloient. (v. 795-798)

*A son semblant et a son vis*  
*Pert qu'el fu faite em paradis* (v. 2983-2984) [Il s'agit de Raison]

Dans le premier cas, il s'agit de l'image intérieure de la femme aimée présente par le souvenir dans l'esprit de l'amant, évoquée par le dieu Amour, ce qui relève d'une conception de l'image comme empreinte. Dans les autres occurrences, les semblances concernent l'apparence des personnifications rencontrées dans le jardin – danseurs de la carole et Raison –, qui sont objet de verbes de perception visuelle (*veoir*, *regarder*) ou du verbe *dire*, dans une description. C'est le verbe *veoir*, associé à l'occasion à *cerchier* et à *remirer*, qu'on retrouve pour évoquer la semblance des oiseaux et celle des danseurs, objet d'un désir visuel impérieux qui motive la progression spatiale du héros :

[...] n'en preise pas .c. livres  
Se li pasages fust delivres,

Que enz n'entrasse et *veïsse*  
*La semblance*, que dieus garisse,  
Des oïssiaus qui laienz estoient, [...] (v. 489-493)

Quant *j'oi veües les semblances*  
De ceus qui menoient ces dances,  
J'oi lors talent que le vergier  
Alasse *veoir et cerchier*  
Et *remirer* ces biaux loriers,  
Ces pins, ces ormes, ces cormiers. (v. 1282-1287)

Dans le sillage des emplois de *semblance* et *semblant* se trouvent aussi les verbes *paroir*<sup>9</sup> et *mostrer*, qui expriment la manifestation de signes extérieurs. Les locutions du type *a son semblant pert que* ou *mostrer/faire bel semblant* signalent une manifestation extérieure de la subjectivité des personnages. Ainsi lors de la réconciliation avec Bel Accueil qui salue l'amant comme s'il n'y avait pas eu de conflit antérieur ou lorsque Jalousie déplore l'attitude bienveillante de Bel Accueil face aux flatteurs :

Ainz me *mostra plus bel semblant*  
Qu'il n'avoit onques fait devant. (v. 3345-3346)

Mar lor *fist onques biau semblant*. (v. 3635)

Dans cette première série d'occurrences, *semblant* et *semblance* se rattachent à l'idée d'apparence, dominante en ancien français, alors que l'étymologie latine, *similare*, a aussi le sens de ressemblance : de l'adjectif *similis* (« semblable, ressemblant ») est tiré le verbe classique *simulare* qui signifie « représenter exactement, copier, imiter », d'où « prendre l'apparence de, faire semblant ». Mais à basse époque, apparaît *similare* au sens d'« être semblable, ressembler à », d'où « paraître ». L'idée d'imitation est perceptible dans deux occurrences de la tournure *faire/faire a sa semblance*, où le mot est associé au substantif *ymage*. À propos de la statue

9 Voir l'occurrence ci-dessus, v. 2984, et l'expression « bien paroît que » : « Mes bien paroît a sa color / Qu'el avoit au cuer grant dolor / El sambloit avoir la jaunice » (v. 293-295, Tristece); « Il paroît bien a son ator / Qu'ele ere pou enbesoingnié » (v. 566-567, Oïseuse).

ou du bas-relief de Papelardie sur le mur, est ainsi posée la question de la ressemblance ou fidélité de la représentation artistique à la réalité :

Mout la ressembloit bien l'ymage  
Qui faite fu *a sa semblance*,  
Qu'ele fu de simple contenance (v. 418-420)

En coordination, *semblance* et *ymage* évoquent la ressemblance à l'archétype divin dans une perspective théologique, d'après la Genèse (I, 26) :

[...] Que dieus la *fist* demoinement  
*A sa semblance et s'ymage* [...] (v. 2988-2989) [Il s'agit de Raison]

20

Les mots *semblant* et *semblance* posent donc la question des signes visuels dans la communication sociale et inter-individuelle, mais aussi plus généralement dans la création, divine ou artistique<sup>10</sup>. Les vêtements des personnifications sont autant de signes qui offrent une semblance de choix et un objet privilégié de descriptions, à côté des *ekphrasis* que sont les *ymages* sur le mur du verger (dont la semblance est aussi le produit d'une figure rhétorique, la personnification, qui donne un corps et des attributs corporels à des notions abstraites) ou la fontaine elle-même. Dans tous les cas, s'il s'agit pour le héros de voir, dans une pulsion scopique intensément stimulée, il s'agit pour le lecteur de lire et de visualiser mentalement dans le but de connaître et d'interpréter.

#### Des parures métaphoriques et allégoriques

Les robes de la terre et du dieu Amour se démarquent du vêtement réaliste des autres personnifications. Le vêtement de la terre, fait d'herbes et de fleurs multicolores (v. 59-66), est métaphorique : la végétation se fait parure et la métaphore contribue à la personnification de la terre. La robe d'Amour en est l'écho, en même temps qu'elle met en abyme le *topos* de la reverdie :

<sup>10</sup> Voir O. Boulnois, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2008, pour un éclairage sur la question.

Mes de la robe deviser  
 Crien durement qu'ancombrez soie ;  
 (Qu'il n'avoit pas *robe* de soie)  
 Ainz avoit *robe* de floretes  
 Faites de fines amorettes ;  
 A losenges et a escuciaus,  
 A oissiaus et a lionciaus,  
 A bestes et a lieparz,  
 Fu la *robe* de toutes parz  
 Portraite, et ovree de flors :  
 Flors i avoit de maintes guises  
 Qui furent par grant sen assises (v. 874-885)

Œuvre de nature et œuvre d'art se confondent ici, dans la même multiplicité d'espèces et de couleurs végétales et animales, sans compter les feuilles de rosiers et diverses espèces d'oiseaux qui couvrent le dieu, comme annexés eux aussi à la parure. Le vêtement confine alors à l'indicible et à l'allégorique à la manière d'Arcimboldo, puisque la végétation semble soit figurée par un matériau abstrait (*les fines amorettes*), soit constituer le matériau de motifs géométriques ou animaliers de type héraldique qui décorent le vêtement. Le texte invite donc à considérer au-delà du vêtement littéral le vêtement métaphorique et la parure comme œuvre d'art<sup>11</sup>.

Les parures s'inscrivent en effet à l'intérieur du roman dans ce paradigme artistique, souligné par la formule *par grant mestire/mestrisse* employée à la fois dans le domaine naturel et artistique, pour l'art de Nature à disposer les quatre paires de feuilles du bouton choisi par le héros ou les éléments qui constituent le site de la fontaine, mais aussi

<sup>11</sup> A. Planche, « La fleur noire. Sur un vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », *Romania*, 113, 1992-1995, p. 227-233, qualifie le vêtement de « miracle de l'artisanat textile » (p. 229), d'« objet fabriqué » (p. 232) et souligne que la couleur noire s'éloigne des modèles réalistes pour emprunter à l'héraldique. M. Gally souligne l'ambivalence du vêtement, « entre naturel et artificiel » dans « Un art d'aimer en forme de roman », dans *Lectures du Roman de la Rose*, op. cit., p. 79-92.

bien pour le savoir-faire de l'orfèvre qui a disposé l'escarboucle sur le cercle que porte Richesse sur la tête<sup>12</sup>.

Le texte invite ainsi le lecteur, dans un jeu de réflexivité implicite, à envisager la métaphore vestimentaire pour l'art d'écrire déployé par le roman, et plus précisément l'écriture allégorique, d'autant que cette métaphore est bien établie antérieurement. Les mots latins qui désignent le processus de la glose, *integumentum* et *involucrum*, renvoient à la couverture, voile ou masque, et donc, comme le note J.-Y. Tilliette, à « un genre de discours qui enveloppe l'intelligence de la vérité sous une narration fabuleuse », pour citer la définition canonique de Macrobe, l'un des auteurs les plus passionnément étudiés à Chartres »<sup>13</sup>. A. Strubel observe que « la métaphore de la couverture, employée d'abord par les Prophètes, exprimée par « involucrum », servira de concept générique pour désigner le sens caché, d'abord religieux, puis profane »<sup>14</sup>, de l'allégorie. Plus généralement, la tradition rhétorique figure volontiers le texte comme corps féminin et la composition poétique comme habillage<sup>15</sup>. Elle distingue notamment un langage nu, parfois associé à la satire, et un langage orné, auquel se rattache l'allégorie<sup>16</sup>. Le « montage rhétorique »<sup>17</sup> à l'œuvre dans l'écriture allégorique, avec notamment la déclinaison d'une métaphore matrice par reconduction métonymique, vient soutenir l'image vestimentaire du voile et du dévoilement appliquée

22

12 V. 1659-1661 ; 1429-1431 ; 1096-1097 ; *sen* peut se substituer à *mestrise* (v. 884-885). Les verbes *portraire*, *ovrer*, *peindre* ou *escrire*, très présents dans le texte, s'inscrivent dans ce paradigme de l'art.

13 J.-Y. Tilliette, *Des mots à la parole. Une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf*, Genève, Droz, 2000, p. 52.

14 A. Strubel, *Semblance et senefiance. Étude sur le vocabulaire et les conceptions de l'allégorie au XI<sup>e</sup> et au XII<sup>e</sup> siècles et sur sa présentation dans la critique moderne*, Thèse de 3<sup>e</sup> cycle sous la direction de D. Poirion, Paris IV, 1980, p. 106.

15 Voir M. Franklin-Brown, « Critique and Complicity: Metapoetical reflections on the gendered figures of the body and texte in the *Roman de la Rose* », *Exemplaria*, 21, 2009, p. 129-159 et R. Wolf-Bonvin, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval. Le Bel Inconnu. Amadas et Ydoine*, Paris, Champion, 2008.

16 Voir F. Pomel, « Revêtir la lettre nue : l'allégorie sous le signe du désir et du manque », *Senefiance*, 47, « Le nu et le vêtu au Moyen Âge », 2001, p. 299-311.

17 A. Strubel, « Grant senefiance a », dans *Littérature et allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002, p. 42-52, ici p. 42.

aux processus d'écriture et de lecture. Dès lors, les parures et vêtements acquièrent une valeur métatextuelle et renvoient à la parure rhétorique et poétique, soutenant ainsi une réflexivité du texte<sup>18</sup> : la matière *bone et nueve* (v. 39) du roman trouve un écho dans la *nouvelle feuille* ou *noveau robe* (v. 52 et 60) de la terre à la *saison nouvele* (v. 97), dont les chatoiements colorés pourraient évoquer les couleurs de rhétorique.

#### UNE LOGIQUE AMBIVALENTE : LES PARURES ENTRE RÉVÉLATION ET MASQUE

Se déploie constamment dans le roman une double logique de la révélation et du masque à l'égard des parures et semblances qui sont l'objet du désir de voir du héros ; le regard empêché, autorisé ou leurré, est décliné dans les expériences amoureuse et esthétique pour le promeneur-amant, mais aussi pour le lecteur dont l'accès au sens second ou caché du texte par delà la parure allégorique est à la fois donné et refusé. La fonction ambivalente du vêtement, entre masquage protecteur du corps et affichage d'une identité, est exacerbée dans le jeu allégorique et renforcée par l'inachèvement du texte. Le lexique de la couverture<sup>19</sup>, couplé à celui des parures et semblances, souligne ce double jeu.

*Couvrir/découvrir* : une logique en miroir pour l'amant et le lecteur

##### Des couples de rimes

Les critiques ont depuis longtemps relevé le jeu des rimes antithétiques à l'œuvre au seuil du texte, parmi lesquelles les deux adverbes *covertement/*

18 Cette réflexivité est à l'œuvre dans le verger comme *locus amoenus* qui réactive des topiques d'écriture antiques et médiévales (lyriques). De même l'épisode de la fontaine peut être lu comme « l'allégorie de l'allégorie » : voir les lectures de Strubel et le bilan de M. Possamaï-Pérez dans « L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans *Lectures du Roman de la Rose*, *op. cit.*

19 Le DMF indique que *couvrir* signifie « revêtir pour protéger », « garnir » ou « orner », mais aussi « cacher ».

*apertement* (v. 19-20) font figure de matrice du processus allégorique<sup>20</sup>.  
Le texte en offre un relais dans la rime d'adjectifs *covertel aperte* :

La verité qui est coverte  
Vos en sera lors toute aperte<sup>21</sup> (v. 2071-2072)

Il la décline aussi dans la rime synonymique *overtel découverte*, dans le portrait de Largesse et la description du bouton de rose :

Mes ce ne li sist pas mau,  
Que la cheveçaille ere *overt*,  
Car la gorge ere *decouverte*,  
Si que par outre la chemise  
Li blancheoit la char alisse. (v. 1167-1171)

La rose auques s'eslargissoit  
Par amont, ce m'abellissoit.  
Encor n'iere pas si *overt*,  
Que la graine fust *decouverte*,  
Ençois estoit encor enclose  
Dedenz les fueilles de la rose (v. 3359-3364)

Une déclinaison lexicale sur plusieurs plans : couverture naturelle, vestimentaire, rhétorique

Les champs sémantiques de la clôture et du camouflage (*clos, close* qui peut rimer avec *rose, desclos, anclore, ancloeu* ; *celer, celement, en recelee, a recelee*), associés à l'expérience amoureuse dans le verger font écho au sens masqué de l'écriture allégorique. Dans l'allégorie, la métaphore est prise littéralement : le comparant masque le comparé en s'y substituant. Ainsi la rose vaut-elle pour la dame, pour son sexe, pour l'amour profane,

20 R. Blumenfeld-Kosinski, « Remarques sur *songe/mensonge* », *Romania*, 101, 1980, p. 385-390 et « Overt and covert: amorous and interpretative strategies in the *Roman de la Rose* », *Romania*, 111, 1990, p. 443-444 ; C. Ferlampin-Acher (« À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *-ment* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », art. cit.) observe « le pouvoir à la fois révélateur et déceptif de l'ornement » et « le glissement du sémantisme de tromperie vers celui du manque ».

21 Certains manuscrits présentent la variante « *overt* ».



ou pour l'amour spirituel ? Toutes ces lectures ont pu être proposées et c'est au lecteur d'activer l'un ou l'autre de ces sens, ou peut-être de rester perplexe dans l'impossibilité de trancher définitivement entre eux. Ce double mouvement de couverture et de dévoilement allégorique du sens trouve un écho dans le domaine de la parole courtoise, qui cultive le secret et la discrétion – c'est une erreur de l'amant d'avoir exprimé son désir de cueillir le bouton<sup>22</sup> – en même temps que la confiance à un ami, conseillée par Amour comme soulagement<sup>23</sup>.

C'est surtout autour du paradigme morphologique de *couvrir* que s'observe la déclinaison multiple des emplois. Dans le registre de la nature, la couverture peut en effet renvoyer à la reverdie, au pin qui couvre la fontaine, à la végétation derrière laquelle se camoufle Dangier, aux oiseaux qui couvrent le dieu Amour, ou au gravier qui couvre le fond de la fontaine où le promeneur se rafraîchit au début de son parcours :

Que l'en ne voit boisson ne haie  
 Qui en may parer ne se vueille  
 Et *couvrir* de nouvelle fueille. (v. 50-53)

[...] la fontaine  
 Que li pins de ses rains *coveroit* (v. 1475-1476)

En un destor fu li cuivers,  
 D'erbes et de fueilles *covers*  
 Pour ceus espier et reprendre  
 Qu'il voit aus rosiers les mains tendre. (v. 2827-2830)

Il estoit touz *coverz* d'oissiaus (v. 896)

Si vi tout *covert* et pavé  
 Le fonz de l'yauve de gravele. (v. 120-121)

22 « vilains estes dou demander » (v. 2913), lui fait remarquer Bel Accueil, et il s'en repentira (v. 2951-2952).

23 « cui tu dies tout ton talant / Et descuevre tout ton corage » (v. 2686-2687). Voir aussi v. 2709-2711, 2234, 2385-2388 et 4030.

Si on inclut l'antonyme *descouvrir*, on peut y ajouter les feuilles qui protègent la graine à l'intérieur du bouton de rose (v. 3361-3362)<sup>24</sup>, dont la graine semée par Amour, « qui toute a teinte la fontaine » (v. 1587), semble symétrique en ce qu'elle couvrirait ou masquerait le fond de l'eau<sup>25</sup>. La conclusion anonyme reprendra ce paradigme en suggérant une couverture végétale de roses pour l'union nocturne des amants :

De fresches herbes eumes lit,  
De beles roses de rosiers  
Fumes *covert* et de besiers (v. 45-47)

26 Dans le cas de Pauvreté, la couverture de haillons fait office de vêtement, illustrant la fonction de protection et de masque :

Com povres chiens en .i. coignet,  
Si *se covroit* et tapissoit (v. 454-455)

Le mot *couverture* apparaît aussi, sous négation, pour désigner les modalités de la vision spéculaire dans les cristaux de la fontaine, où la révélation visuelle est soulignée par les verbes *paroir* et *mostrer*<sup>26</sup> :

Auis comme li mireors mostre  
Les choses qui sont a l'ancontre  
Et i veoit on *sanz couverture*  
Et la color et la figure,  
Trestout ausi vos di de voir,  
Que li cristaus sanz decevoir  
Tout l'estre dou vergier encuse  
A ceaus qui dedanz l'eaue musent (v. 1552-1559)

24 « Si ne pooit paroir la graine » (v. 3367).

25 Voir C. Lucken, « Narcisse, Guillaume de Lorris et le miroir du roman », dans *Lectures du Roman de la Rose*, op. cit., p. 121-140.

26 « perent colors » (v. 1543) ; « li vergiers, i pert tout a orne » (v. 1549) où l'on se demande s'il ne faudrait pas comprendre « orné », en redondance avec le verbe *ornier* à la rime précédente ; « Et es cristaus qui me mostroient / .C. mile choses qui paroient » (v. 1602-1603) ; « Por veoir l'ave qui corroit / Et la gravele qui paroit / Dou fonz plus clere qu'argenz vis » (v. 1522-1524).

La couverture enfin peut renvoyer explicitement à l'interprétation allégorique comme dévoilement du sens, promis et escamoté. *Espondre* est alors équivalent des tournures qui allient un verbe d'expression (*dire*, *conter*) et les substantifs *verité* ou *senefiance* :

Bien vos en iert la *verite*  
Contee et la *senefiance* [...]  
Ançois que je fine le conte. (v. 977-978 ; 981)

Qui dou songe la fin orra,  
Je vos di bien que il porra  
Des geus d'amors assez apenre,  
Por quoi il veille tant atendre  
Dou songe la *senefiance*  
Et la vos dirai sanz grevance ;  
La verite qui est *coverte*  
Vos en sera lors toute aperte,  
Quant *espondre* m'orroiz le songe (v. 2065-2073)

### Fonctions des parures

Les diverses fonctions assignées aux parures (littérales ou métaphoriques) dans le texte peuvent se lire aussi sur le double plan de l'expérience amoureuse et esthétique.

La fonction sociale de *monstration* d'un statut social par le raffinement et la qualité de la facture vestimentaire pourrait se lire figurément comme la revendication implicite par l'écrivain d'un travail artistique, non sans un possible soupçon d'orgueil que pointe la rime *gobe/robe* à propos de Liesse et de la terre, malgré l'affirmation du dieu Amour selon laquelle « cointerie n'est pas orguiaus » (v. 2135).

Lors devient la terre si goube<sup>27</sup>  
Qu'el viaut avoir novele robe (v. 59-60)  
D'un drap qui ere touz dorez

27 Écho au v. 55 : « La terre meïsme s'ourgueille ».

Fu ses cors vestuz et parez,  
De quoi ses amis avoit robe,  
Si en fu asez plus gobe (v. 860-863)

Mais on peut aussi songer à la fonction pudique du vêtement, dont l'allégorie proposerait un équivalent avec l'euphémisme courtois, joyeusement subverti par Jean de Meun dans son dénouement. La métaphore et le système allégorique déployé par Guillaume couvriraient alors la réalité sexuelle du désir en la sublimant, selon l'idéal courtois.

28

La fonction esthétique est associée au plaisir du renouveau et des sens, que souligne la connotation érotique du léger débraillement de Largesse, qui dévoile sa gorge, dans l'occurrence de la rime *overtel/decouverte* (v. 1168-1169). La rime *fable/delitable* dans le discours du dieu Amour déplace ce plaisir dans l'ordre textuel, mais sous le signe de la vanité et de l'illusion au sein de son évocation des songes érotiques des amants :

Et avras joie de noiant,  
Tant con tu iras foloiant  
En la pensee delitable  
Ou il n'a que mençonge et fable. (v. 2441-2444).

Plus explicitement, Jean de Meun associera dans le discours de Raison sur les mots et les choses *deliter* et *profiter*, faisant rimer *fables* avec *profitables* (v. 7177-7178), tout en reprenant la métaphore vestimentaire<sup>28</sup> pour valider simultanément le plaisir et le profit herméneutique de l'écriture allégorique. Chez Guillaume pourtant, le débat est déjà engagé, au moins implicitement.

#### INTERPRÉTER LES SEMBLANCES : LA SENEFIANCE EN CRISE OU L'ÉCRITURE COMME LEURRE

À travers les semblances et parures, le roman interroge en effet le processus même de la signification et de l'interprétation. Les semblances

<sup>28</sup> « car en leurs geus et en lor fables / Gisent deliz mout profitables, / Souz cui leur pensees couvrent / Quant le voir des fables vestirent » (v. 7177-7180).

et les mots offrent-ils des signes adéquats ou trompeurs ? Le sémantisme de la ressemblance, au sens d'adéquation et de conformité, demande alors à être réactivé.

#### Des signes d'identification et de (re)connaissance ?

Les semblances et les parures engagent un processus cognitif que souligne le vocabulaire de la signification, de la connaissance et de l'interprétation qui leur est associé avec les verbes *connoistre* et *senefier*. Ainsi, la parure permet par exemple d'identifier socialement Vénus et moralement Franchise tandis que la semblance corporelle de Tristesse permet d'en saisir l'état psychologique.

Dou grant ator que ele avoit,  
*Bien puet connoistre*, qui le voit,  
Qu'el n'est pas de religion. (v. 3427-3429, Vénus)

La soquenie qui fu blanche  
*Senefioit que* douce et franche  
Ere celi qui la vestoit. (v. 1218-1220, Franchise)

Mes *bien paroit* a sa color  
Qu'el avoit au cuer grant dolor (v. 293-294, Tristesse)

Les tournures attributives très fréquentes du type « (bien) sembloit/ sembla (estre<sup>29</sup>) + substantif ou adjectif », éventuellement sous forme négative, permettent aussi de formuler le processus d'interprétation des signes extérieurs :

*Sembla bien estre* moverresse (v. 141, Haine)

Ainz *sembloit* fame forsenee (v. 146, Haine)

Bien *sembla* male creature  
Et *sembla estre* outrageuse (v. 160-161, Felonie)

29 On relève une seule occurrence de *sembler+ avoir* : « El sambloit avoir la jaunice » (v. 295, Tristece).

Qui *sembloit* bien chose vileine  
Et bien *sembloit estre* d'afit pleine (v. 165-166, Felonie)

Qu'el *sembloit estre* enlangoree :  
Chose *sembloit* morte de fain (v. 202-203, Avarice)

*Sambloit* bien *estre* ypocrite (v. 408, Papelardie)

Et *semble* sainte creature (v. 415, Papelardie)

Einz *sembloit* de jeuner estre lasse (v. 432, Papelardie)

Qui ne *semble* pas *estre* garz. (v. 919, Doux Regard)

[...] il *sembloient*

Tout pour voir anges empenez (v. 723-724, la compagnie de Deduit)

*Sembloit estre* esperitables (v. 638, le jardin)

L'usage du verbe *sembler* dans des tournures complétives au subjonctif ou dans une tournure comparative associée à une proposition négative souligne l'effet permanent de subjectivité<sup>30</sup> (renforcé par un emploi sous forme pronominale) dans l'interprétation des choses vues, et donc l'identification problématique et incertaine des signes :

Il *sembloit que* ce fust uns anges (v. 899, le dieu Amour)

Mout *me semble que* loial soies (v. 1974, adresse du dieu Amour à l'amant)

Mout *sembloit* bien *qu'*ele fust dolante (v. 313, Tristece)

Onques riens nee a tel martire

Ne fu mes ne n'ot si grant ire

Com il *sembloit qu'*ele eüst. (v. 303-305, Tristece)

---

30 *a mon semblant* signifie d'ailleurs en ancien français « à mon avis, selon moi » et *dire son semblant* : « exprimer son opinion ».

La locution *par semblant* (« à ce qu'on voit, à en juger d'après l'apparence »), employée deux fois avec un adjectif antéposé ou postposé, renvoie bien à l'apparence :

Correcie et tancerresse

Estoit *par semblant* cele ymage (v. 146-147, Haine)

Ele ne fu gaie ne jolive

Einz ert *par semblant* ententive

Dou tout a bones oeuvres faire (v. 427-429, Papelardie)

Mais avec Papelardie, la semblance glisse vers la simulation : se trouve ainsi mis en question le postulat d'une adéquation entre semblance et être qui fonderait la connaissance et d'une identification certaine à partir d'une semblance. La rime *deceül queneü* (v. 1606-1607) qui conclut l'expérience spéculaire à la fontaine suggère l'illusion associée à la révélation et à l'interprétation des semblances.

***Semblance/senefiance* : ressemblance ou simulation ?**

Homologie ou discordances entre *semblance* et *senefiance* ?

Le vêtement d'Amour mobilise tout particulièrement des effets de mimétisme, par sa ressemblance et même sa communion avec la nature végétale et animale épanouie de la reverdie. Il suggère une adéquation entre être et paraître, intérieur et extérieur, littéral et figuré, également soulignée pour le vêtement de Franchise :

La soquenie qui fu blanche

Senefoit que douce et franche

Ert celi qui la vestoit (v. 1218-1220)

Mais une telle adéquation ne vaut pas pour Papelardie qui incarne la duplicité de l'hypocrite, comme le souligne l'opposition entre intérieur (*corage* [v. 417]) et extérieur (*dehors* [v. 413]), montré (*vis* [v. 414]) et caché (*en recelee* [v. 410]). Son cas sera exacerbé en Faux Semblant chez le continuateur : comment se fier à l'apparence d'un être par définition trompeur et à quels signes reconnaître l'hypocrite ? La narration allégorique elle-même impose des distorsions. Ainsi, Dangier se laisse

*amoloyer / par guiler* selon le conseil d'Ami (v. 3133-3134) et accorde une entrevue à l'amant. Peur vient l'en accuser (v. 3711-3728) et Honte relève la contradiction totale avec son nom et sa fonction d'obstacle: « Il n'afiert pas a vostre non / Que vos faciez se anui non » (v. 3693-3694). Il se ressaisit alors, mais l'unique occurrence de la tournure *ferre semblant de* suggère qu'il reprend un rôle qu'on lui aurait attribué, comme au théâtre :

Lors s'est dongiers en piez levez.  
*Samblant fet d'estre* en rage.  
En sa main a .i. baston pris  
Et va cherchant par le porpris  
S'i trovera santier ne trace  
Ne pertuis qui a bouchier face. (v. 3753-3758)

Le temps et Fortune viennent aussi mettre en péril la stabilité et la fiabilité des signes et semblances. Dans le portrait de Vieillesse, le temps apparaît comme une illusion d'optique :

Li tens qui s'en va nuit et jour  
Sanz repos penre et sanz sejour  
Et qui de nous se part et emble  
Si celement *qu'il nos semble*  
*Qu'il s'arest* ades en .i. point,  
Et il ne s'i areste point,  
Ainz ne fine de trespasser,  
Que l'en ne puet mie penser  
Queius tens ce est qui est presenz [...] (v. 361-369)

Au-delà du *topos*, c'est l'illusion perceptive et subjective qui est pointée et l'impossibilité de penser et connaître. Significativement, Amour qui est accusé par l'amant de lui avoir tout pris *a une heure* (v. 3977) est comparé à Fortune, figure de l'instabilité et de la réversibilité dont l'emblème est la roue (v. 3984), et qui « en po d'heure son semblant mue » (v. 3982). C'est jeter rétrospectivement un doute sur le portrait initial flatteur du dieu, et inviter à se demander si sa semblance ne recèlerait pas, comme celle de Papelardie, une duplicité.



L'adéquation entre semblance, nom et faire est elle-même problématique : cette question du langage est soulevée lors de la comparaison ponctuelle du chant des oiseaux à celui des sirènes, par une allusion à l'adéquation entre le mot et la chose selon une conception isidorienne, réaliste ou essentialiste :

Ainz le poïst l'en aesmer  
As chanz de serelines de mer,  
Qui par les vois qu'eles ont saines  
Et series ont non seraines. (v. 671-674)

Leurs voix *series* fonderaient leur nom de *seraines*. L'exemple n'est pas dépourvu d'ironie car le chant des sirènes renvoie certes à une hyperbole de beauté mais surtout à un piège mortel<sup>31</sup> : c'est donc la connotation de tromperie potentielle du chant des oiseaux et des séductions du verger que le lecteur peut retenir plutôt que l'adéquation du nom et de la chose.

Dès lors, le projet de description et de nomination mené par le narrateur-personnage de « dire / De ces ymages la semblance » (v. 140-141), en écho au procédé fondamental de la personnification, paraît happé par le risque du trompe-l'œil. La cinquième flèche du second arc du dieu Amour, porté par Doux Regard, qui « ot non biau semblant » (v. 946), incarne d'ailleurs la dualité et l'ambiguïté du nom puisque c'est celle qui fait la plaie la plus profonde tout en procurant l'espoir d'une guérison (v. 947-953). Sa description, amplifiée lors de l'attaque du dieu, souligne l'alliance paradoxale de l'aigu et du tranchant (v. 1842-1843) avec la douceur de l'onguent qui significativement la recouvre, tout comme l'or recouvre l'ensemble des flèches<sup>32</sup> :

Mes amors a mout bien la pointe  
D'un oingnement precieus ointe,  
Por ce qu'el ne poïst trop nuire (v. 1844-1846)

31 Voir J.-M. Fritz, *Paysages sonores du Moyen Âge. Le versant épistémologique*, Paris, Champion, 2000.

32 « Si furent toutes a or pointes » (v. 924), ce qu'A. Strubel traduit justement par « elles étaient entièrement recouvertes de peinture dorée ».

Or la double image du piquant et de l'onguent se trouve appliquée dans le texte aux traîtres *losengier* (et resurgira sous la plume des rhodophobes pour caractériser la duplicité du texte de Jean de Meun<sup>33</sup>) :

Et tout le mont par parole oingnent,  
Mes lor parole les genz poingnent (v. 1038-1039)

C'est ainsi non seulement l'expérience amoureuse mais toute l'entreprise textuelle et allégorique qui basculent du côté du leurre.

#### Des semblances-leurres ?

34 Parures et semblances seraient donc des masques trompeurs ? La possibilité du paradigme de *sembler* d'activer le sémantisme de la simulation et le sens d'« apparence trompeuse, non conforme à la réalité » permet l'ambiguïté. Deux mots rares attirent aussi l'attention : ils sont utilisés à propos des parures du second arc de Doux Regard et de la terre du verger, et associés à l'idée de belle facture artistique par l'adverbe *bien* et les verbes *ferre*, *doler* et *peindre*<sup>34</sup> :

Si fu bien fet et bien dolez  
Et si fu mout bien *pimpelez* (v. 914-915)

Bien ert *pimpeloree* et pointe

De flors de diverses colors  
Dont mout ert bone l'odors. (v. 1405-1407)

*Pimpeler* (ou *pipoler*) et *pimpelorer* signifient tous deux « orner, enjoliver, décorer » ; *pimpelorer* (ou *pipelorer*) est composé de *piper*, terme de chasse signifiant jouer du pipeau, imiter le cri de la chouette, ou tromper, et du verbe *leurrer* (*loirrer*) qui signifie « leurrer ou tromper ». Ce vocabulaire cynégétique n'est pas sans écho avec la figure du chasseur endossée par le dieu Amour et le statut de piège que revêt la fontaine, voire, comme

33 « L'épée couverte de miel ne s'enfoncé-t-elle pas plus profondément ? » : Gerson, *Traité d'une vision contre le Roman de la Rose*, dans *Le Débat sur le « Roman de la Rose »*, trad. V. Greene, Paris, Champion, 2006, p. 163.

34 Le texte emploie « pointes » (ex. v. 466) et « peintes » (ex. v. 916), non sans ambiguïté car l'homophone *poindre* signifie « broder » ou « piquer, faire souffrir ».

l'avait suggéré R. Dragonetti, avec le nom de Guillaume de Lorris<sup>35</sup>. Il souligne en tout cas l'affinité entre art et leurre, tout particulièrement dans l'écriture allégorique, démentant la référence initiale à Macrobe, « qui ne tint pas songes a lobes » (v. 8) où il y avait déjà un effet de trompe-l'œil dans le jeu de la référence, car Macrobe envisage cinq types de rêves, dont certains sont bel et bien trompeurs.

#### Ressemblance plutôt que semblance ? L'analogie au fondement de la métaphore et de l'allégorie

Les occurrences de *(re)sembler* et *(re)semblance* dans le texte invitent à reprendre le champ sémantique de *sembler* sous l'angle de la ressemblance, au sens d'analogie impliquant identité et différence : *resembler* peut en effet signifier « avoir la même apparence que, être comparable à, s'apparenter à ». Il suppose un rapprochement de traits communs sans coïncidence complète, et une démarche de comparaison. Ainsi, les cinq flèches du premier arc hideux se ressemblent sans être identiques.

Les .v. fleches d'une maniere  
Furent et toutes *resemblables* (v. 967-968)

Le verbe *resembler* est utilisé par l'amant-narrateur qui se compare à un paysan – « Je ressemble le paisant » (v. 3958) – ayant perdu sa récolte, et sous forme négative pour le dieu Amour qui « ne ressemble mie garçon » (v. 873). Il équivaut alors aux verbes *aesmer*<sup>36</sup> ou *aparoiller*<sup>37</sup> ou à la tournure *com se fust*<sup>38</sup>. Ce verbe suppose explicitement une comparaison dans le portrait de Beauté, mais simultanément l'idée d'apparence trompeuse :

Ainz fu clere comme la lune,  
Anvers cui les autres estoiles  
*Resemblent* petites chandoiles (v. 993-995)

35 R. Dragonetti, *Le Mariage des sources. L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

36 « ne sembloit pas chanz d'oissiaus / Ainz le poïst l'en aesmer / As chanz de sereines de mer » (v. 670-672).

37 « Lors te vendra en remembrance / Et la façon et la semblance / A cui nule ne s'aparoille » (v. 2431-2433).

38 V. 213, 664, 1566.

Le verbe *sembler* lui-même peut être compris comme « ressembler à » : il introduit une comparaison pour Liesse qui « sembloit rose novele » (v. 839). Quant à Vénus, son apparence fait d'elle une fée ou une déesse : *sembler*, exceptionnellement employé au passé simple, signifie alors « présenter toutes les apparences de », mais sans garantie sur l'être et la vérité de cette apparence (A. Strubel traduit : « elle avait l'air d'une déesse ou d'une fée »):

Si fu si cointe et si tiffée,  
 Qu'ele *sembla* deesse ou fee. (v. 3425-3426)

36 Dans les cas de l'image de Papelardie et du portrait de Deduit, *resembler* souligne la parfaite adéquation entre original et représentation artistique (picturale ou sculpturale), mais dans deux sens inverses :

Mout la *resembloit* bien l'ymage  
 Qui faite fu a sa semblance,  
 Qu'ele fu de simple contenance [...] (v. 418-420)

Il *resembloit* une peinture  
 Tant iere biaux et acemez  
 Et de touz membres bien manbrez. (v. 811-813)

On peut se demander si ce n'est pas le risque de confusion entre l'être et son image qui est pointé : n'est-ce pas l'erreur fatale de Narcisse, qui confond son reflet avec un être véritable, et peut-être celle de l'amant, qui confondrait la rose et une femme ? La comparaison initiale de la dame dédicataire à la rose n'est pas identification avec la rose. La rose n'est pas la dame, ce qui ne manque pas de créer des effets potentiellement comiques lorsque l'amant donne un baiser à la rose ou déploie chez Jean de Meun une gestuelle sexuelle lors de sa cueillette. C'est un amant-lecteur trop littéral que le texte dénoncerait alors<sup>39</sup>.

39 Sur ce lecteur littéral, voir S. Huot, « The desire for knowledge and the knowledge of desire. Models of poetic composition in the *Roman de la Rose* », dans *Dreams of lovers and lies of poets. Poetry, knowledge and desire in the Roman de la Rose*, London, Legenda/Modern Humanities Research Association, 2010, p. 10-30, trad. en français dans *Lectures du Roman de la Rose*, *op. cit.*

Giono, dans *Un roi sans divertissement* pourrait avoir lu Guillaume de Lorris et perçu les ambivalences associées aux parures et semblances et les périls du regard : le grand hêtre de la scierie, « couvert et recouvert de rameaux plus opaques les uns que les autres »<sup>40</sup>, d'oiseaux et de feuilles multicolores, rappelle le dieu Amour « touz coverz d'oissiaus, / De papegaus et d'estorneaus, / De kalandres et de masanges » (v. 896-898) et lui aussi semblable à un ange. Il semble conjuguer à lui seul les figures de la carole en étant jongleur, musicien et danseur. Mais sa majesté d'arbre personnifié et divinisé qui en fait « l'Apollon-citharède des hêtres » cache les cadavres d'un meurtrier fasciné par la beauté et le brillant : vermeil assis sur le blanc dans les visages de ses victimes, sang sur la neige ou réfractions brillantes de la lumière sur les objets liturgiques. Comme le dieu Amour, il est aussi fascinant par sa beauté superlative que par son alliance de beauté et de menace, de vie et de mort. On pourrait aussi voir dans ce hêtre un avatar de la fontaine par les dispositifs spéculaires qui lui sont associés dans sa beauté « renversée », sa faculté de décomposer le soleil « en arcs en ciel, comme à travers des jaillissements d'embruns » et sa puissance de captation du regard pour les forêts comme pour les hommes : « Cette virtuosité de beauté hypnotisait [...] »<sup>41</sup>. La quête des signes à l'œuvre dans le *Conte du Graal*, bien repéré comme intertexte du roman et comme indice d'une écriture de l'énigme, se nourrirait donc d'un autre intertexte médiéval qui interroge aussi le processus herméneutique et la fascination périlleuse des signes visuels et de la beauté. Le roman de Guillaume de Lorris engagerait ainsi le débat sur les signes, les mots et les choses, avant la fameuse discussion de Raison qui a tant focalisé l'attention des critiques, tandis que l'interrogation sur la parure et la semblance en lien avec la pratique de l'écriture comme divertissement illusoire offrirait ainsi un fil rouge du Moyen Âge à nos jours : source d'un plaisir périlleux, la beauté en amour comme en littérature est potentiellement masque trompeur, dont l'envers est la mort.

40 J. Giono, *Un roi sans divertissement* (1947), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1988, ici p. 9.

41 *Ibid.*, p. 39.



## DEUXIÈME PARTIE

### Scève





« EN SI DOUBTEUSES LISSES » :  
LA POÉTIQUE DE L'ENTRE-DEUX DANS *DÉLIE* DE SCÈVE

*Xavier Bonnier*

*Université de Rouen*

Tout a été dit, ou presque, sur l'obscurité de *Délie* : une syntaxe elliptique, des tournures équivoques, un lien retors entre texte des dizains et « emblèmes », une structure du recueil problématique, un tissu d'allusions difficiles à élucider, une intertextualité très hétérogène, etc. Depuis longtemps a été vérifié, et ne cesse de se compléter à nouveaux frais, ce que Saulnier avait nommé, il y a plus de soixante ans, un « programme de déconcertement »<sup>1</sup>, qui fait le désespoir des exégètes à la recherche d'une « clé » définitive et systématiquement juste pour vaincre l'hermétisme relatif du recueil, mais aussi, bien sûr, le charme pérenne de celui-ci. Comme les travaux les plus récents et les mieux informés ont fait valoir que le paratexte, délibérément minimal et peut-être ironique par son côté déceptif, était à l'image du refus de l'auteur de se pousser aux avant-postes de l'actualité littéraire à une période où tout l'y invitait et où sa célébrité était réelle, il ne faut pas douter que l'obscurité en question est tout sauf involontaire, qu'elle ressort d'une esthétique qui est aussi une éthique, et que Scève a livré un *opus magnum* conçu pour intriguer sur la longue durée. Mais ce qui a peut-être été sous-estimé, ou en tout cas insuffisamment étudié, dans le droit fil de cette obscurité, c'est l'insistance avec laquelle il cultive la suspension du jugement, l'hésitation sur le vrai et le faux, l'utile et le nuisible, le gain et la perte, au cœur même de son écriture. Le recueil pourrait être obscur

1 V. L. Saulnier, *Le Prince de la Renaissance française, initiateur de la Pléiade*, Maurice Scève, Paris, Klincksieck, 1948-1949 (2 vol.), Reprint Genève, Slatkine, 1981, p. 290.

pour toutes les raisons déjà citées, et se concentrer sur une succession d'états d'âme ingénieusement formulés dans la perspective générique de l'épigramme, certes, mais du moins clairement orientés, ou, chacun pris à part, univoques. Or, le recueil est travaillé et nourri d'un jeu constant sur l'inconfort d'une incapacité à choisir entre deux qualifications, deux états, deux visées, et cela à trois niveaux, qui vont être successivement évoqués ici : un niveau thématique, un niveau linguistique, grammatical, syntaxique, et un niveau structurel.

42

Cette « poétique de l'entre-deux » se présente tout d'abord sous un jour explicite, et même élémentaire, au double sens du terme : par la facilité de l'identification des thèmes mis en jeu, et par leur caractère de matériau, de substrat, de réservoir notionnel. C'est par exemple le cas au D 181, où l'Amant est tiraillé entre l'amour et la raison, allégorisés en « Ouy, & non aux Caestes contendantz », qui « Par maintz assaultz alternatiz s'assaillent »<sup>2</sup> : leur lutte se poursuit « sans rien déterminer », et le seul produit de cet incessant combat est un affaiblissement des facultés de l'Amant, qui sent en lui « Et la memoyre, & le sens tout confus » ; et face aux affres d'une passion qui ne lui laisse aucun répit, l'Amant hésite entre la fuite et la persévérance, la première risquant fort de se révéler pire que la seconde, ou au moins aussi désavantageuse : « Car en quictant Amour, & ses delices, / Par Mort serois en ma joye surpris. / Parquoy enclos en si douteuses lisses, / Captif je reste, et sortant je suis pris » (c'est le D 294, dizain d'accompagnement de l'emblème 33, « Le Chat & la Ratière » : on notera ici l'emploi du présent « hypothétique », plus ferme et universalisant que le prolongement du conditionnel) ; même type de conclusion désabusée, et sur le même thème de la fuite comme fausse solution, mais formulée par le biais d'un parallèle implicite au D 352 : « Pour en guerir, fuyr la me fauldroit » ; or, « Le Cerf blessé par l'archier bien adroit / Plus fuyt sa mort, & plus sa fin approche ». C'est très exactement un *double bind*, un impossible choix entre deux contraintes – et pas seulement un dilemme – qui ne

---

2 Toutes les citations sont tirées de l'édition au programme : Scève, Maurice, *Délie objet de plus haute vertu*, éd. E. Parturier, Paris, STFM, 1916 ; Réimpression avec introduction et bibliographie de Cécile Alduy, STFM, 2001.

fait qu'irriter et épuiser davantage le personnage de l'Amant. Le cas échéant, d'ailleurs, la vaine et interminable lutte n'est pas intériorisée mais se joue entre Délie et l'Amant, tous deux manipulés par un dieu facétieux qui joue les apprentis-sorciers, et qui « Dedans la fosse à mys & Loup, & Chievre, / Sans se povoir l'un l'autre contenter, / Sinon respondre a mutuelle fiebvre » (D 14) : il y a là une suspension de l'issue qui rappelle, ou annonce, l'aporie malicieuse qui clôt le *Roman bourgeois* de Furetière, celle du « chien-fée » capable de rattraper tous les lièvres, lancé à la poursuite du « lièvre-fée » capable d'échapper à tous les chiens, la solution de l'impossible affrontement étant que les deux courent encore...

L'hésitation, ou l'impossibilité de trancher, peut porter sur un signe entrevu, sur une attitude à adopter, sur la valeur éthique d'un comportement : tantôt l'Amant se demande si l'existence passionnelle qu'il mène est un sujet d'éloge ou de blâme (« Parquoy je ignore, estant d'esperoir demis, / Si ce mien vivre est vitupere, ou los » (D 192) : il faudrait ici se demander aux yeux de qui, le monde, Dieu, Délie ou lui-même) ; tantôt il combine les antinomies en des formules oxymoriques dont le produit est toujours sujet à caution, car elles font entrer le lecteur dans une spirale de rançons et de compensations à peu près inconcevable (un cas exemplaire à la fin du D 428 : « Car tout ce mal si celément notoire / Par l'aveuglée, & douteuse assurance, / A mon besoing se fait de paour victoire / Avecques mort de ma foible esperance ») ; tantôt il ne peut trancher entre deux effets opposés du pouvoir de Délie (« Comme regnante aux infernalles umbres / Amoindriras, ou accroistras mes peines », lui dit-il au D 22, tandis qu'au D 316 il se plaint de ce qu'aucune larme de sa maîtresse n'ait eu sur son ardeur aucune « vive efficace, / Ou de l'estaindre, ou bien de l'attiser ») ; tantôt enfin la question oratoire, actualisation fréquente de la modalité interrogative chez Scève, semble dessiner une auto-critique de l'Amant par lui-même, mais dans le même temps relève dialectiquement son mérite : l'avant-dernier dizain, le célèbre D 448, suggère à la fois que l'entreprise de l'Amant est hybristique et vouée à l'échec, et qu'elle a encore plus de panache, car plus désintéressée, que les menées hégémoniques déraisonnables de Charles Quint : « Vouloir tousjours, ou le povoir

est moindre, / Que la fortune », et d'autre part « tousjours persister / Sans au devoir de la raison se joindre », « Seroit ce pas au danger assister, / Et fabriquer sa declination ? ». Autrement dit, n'écouter que sa passion, sans tenir compte des caprices de la Fortune, ni des sages conseils de la raison, n'est-ce pas creuser sa propre tombe (thème de l'*heautontimoroumenos* évidemment) ? Certes, mais la circonstance aggravante et le parallèle politique sont en fait revalorisants en sous-main, car si l'Amant met « honneur a mercy », c'est « sans expectation d'aucun acquet », et il « jou[e] sa reputation / Pour beaucoup moins, qu'a Charles Landrecy », autrement dit risque de ruiner sa réputation pour un motif beaucoup plus futile – pour le commun des mortels, peut-être pas pour les amoureux de l'amour, les Dames impérieuses et leurs soupirants courtois – que la prise de la petite place forte des Ardennes. Le caractère de repoussoir de la figure de l'empereur, illustré de façon récurrente dans le recueil<sup>3</sup>, l'insistance subreptice sur la mesquinerie de son appât du gain, et la formulation du problème à la troisième personne et à l'impersonnel, comme pour témoigner d'une belle neutralité de jugement et présenter un cas d'école, travaillent en filigrane à l'exacerbation de la dignité de l'Amant, conscient de sa folie mais ne se déjugant jamais formellement : c'est presque ce que la rhétorique appelle depuis Démosthène un chleuasma<sup>4</sup>.

Il arrive même que l'incapacité à trancher soit théorisée, et pas forcément pour s'en affliger, alors qu'il s'agit d'un malaise permanent : au D 99, notamment, l'inconfort de l'entre-deux paraît présenter des avantages au regard d'une attente optimiste – et c'est une dialectique très intéressante : ce qui serait pour l'Amant « le moins de [s]a calamité », ce serait « Souffrir, & vivre en certaine doubtance » (autrement dit avec la certitude de n'être jamais certain de rien), alors qu'il doit « tous les

3 Voir notamment les D 53, 55, 115, 116, 389, et, pour approfondir et nuancer, notre article « Troubles du monde, émois du cœur : retour sur les dizains politiques dans *Délie* de Scève », *RHLF*, 2011-1, p. 133-161.

4 Dans le même ordre d'idées, l'Amant se peint en Prométhée enchaîné au « Caucasus » de son souffrir (D 77 et *passim*), un Prométhée résolument impénitent, et qui pourrait bien jouer à qui perd gagne, comme le suggérait G. Defaux (« L'idole, le poète et le voleur de feu : erreur et impiété dans *Délie* », *French Forum*, XVIII, 3, 1993, p. 261-295).

jours gruer soubz l'assurance / Que ceste fiebvre aura sa guerison » ; corollaire, « l'espoir est la grand prurison », qui use inexorablement ses ressources. Au D 312, ce diagnostic qui aurait pu paraître forcé ou un peu facile (car la *doxa* rechigne à préférer l'incertitude à l'espoir, qui paraît-il « fait vivre ») est confirmé, au prix de subtilités notionnelles il est vrai assez retorses, car tout commence par une sorte de palinodie : « Que je m'ennuye en la certainté / Sur l'incertain d'un tel facheux suspend ! / Voire trop plus, qu'en la soubdaineté, / Ou le hazard de tout mon bien depeut ». Bref, mieux vaudrait en avoir le cœur net une fois pour toutes qu'osciller misérablement entre espoir et abattement ; sauf qu'immédiatement après, cette palinodie elle-même est renversée par une autre : « Mais que me vault si le Cœur se repent ? ». Et la raison est simple, d'ordre humoral et énergétique : « Regret du temps prodigieusement usé / L'opresse plus que cest espoir rusé, / Qui le moleste, & a fin le poursuyt ». La certitude, pressentie comme négative, engagerait donc une révision déchirante, montrerait l'énorme gâchis d'une longue et vaine souffrance, tandis que le maintien de l'espoir – dont on comprend cette fois qu'il ne s'oppose pas tout à fait à l'incertitude, comme au D 99, mais qu'il la présuppose partiellement – est à tout prendre plus confortable. La conclusion laisse le soin au lecteur de trancher : « Bref, quand j'ay bien de moymesme abusé, / Je fuis la peine, & le travail me suyt », ce qui est de prime abord sibyllin, mais peut se comprendre, avec l'aide de l'emblème associé (E 35, « l'Asne au Molin »), comme un commentaire de ce qui a précédé : quand l'amant se décide à rompre avec l'incertitude et sa posture d'attente, quand il a la tentation de mettre fin à son supplice, il « fuit la peine », certes, mais le « travail » le suit, puisque le regret va remplacer l'angoisse et le remords l'hésitation (c'est une variante de ce que Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca appellent « l'argument du sacrifice »<sup>5</sup>). D'où l'intérêt de cultiver cet inconfort, d'y retourner le temps d'une pesée des avantages et inconvénients, car il a au moins le mérite de différer la ruine totale de l'Amant. Comme le dit clairement l'Amant à la fin du D 68, après avoir reconnu que le souvenir

5 Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation. La Nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, 6<sup>e</sup> éd., 2008.

de Délie suscite en lui « Ores la doubte, ores la foy », en un infernal balancement qui lui est une « bataille » sans fin, « Aussi vault mieux qu'en doutant je travaille, / Que, estant certain, cruellement je meure ». Et en fin de compte, il s'estime suffisamment rétribué de cette éternelle alternance, métaphorisée par une notion de physique aristotélicienne : « Il me suffit pour elle en froit, & chault / Souffrir heureux douce antiperistase » (D 293). Qu'il s'agisse donc de ne pouvoir choisir entre deux maux, ou de passer de la félicité à l'accablement, le texte de *Délie* met constamment en avant ce schème de l'entre-deux.

46

À un second niveau, la prédilection de Scève pour les états d'incertitude se remarque dans la construction des dizains et dans l'usage assez singulier de certains mots-clés ; pour ne pas alourdir le propos, il suffira de se concentrer sur deux éléments rédactionnels significatifs : d'une part, la fréquence des conjonctions et pronoms à valeur adversative, comme le « Et », et surtout le « Ou » envahissant<sup>6</sup>. Le « et » ne surprendra guère dans cet emploi oppositionnel, si parfaitement clair que l'ajout d'un adverbe comme « toutesfois », « cependant » ou « neantmoins » est la plupart du temps superflu, et dont le cas-type pourrait être celui du D 179 : « Amour me presse [...] Et la Raison me dit »<sup>7</sup> ; le « ou », au sens de « tandis que », est extrêmement fréquent ; le cas-type serait, pour sa pureté et sa fermeté, celui du D 52 : « Le fer se laisse, & fourbir, & brunir, / Pour se gaigner avec son lustre gloire : / Ou mon travail ne me fait, qu'embrunir, / Ma foy passant en sa blancheur l'yvoire »<sup>8</sup>. Certes, ces « chevilles » discursives, qui font basculer l'énoncé, ne balisent pas toujours une hésitation *stricto sensu*, une oscillation du jugement, mais assurent le passage d'un état

6 Dont il faut rappeler que l'édition *princeps*, et celle du programme, ne signale pas sa nature de relatif par un accent grave, ce qui fait qu'il peut être confondu avec la conjonction de coordination.

7 Voir également la fin du D 250 (« Car par ceux cy [les « traictz » de Cupidon] le sang bien maigrement, / Et par les siens tire l'ame, & la vie »), ou du D 396 (alors que le laboureur, le pèlerin et le Rhône sont récompensés de leurs efforts, l'Amant déclare : « Et moy suant a ma fin grandement, / Ne puis ne paix, ne repos d'elle avoir »).

8 Voir également, très représentatifs, les D 221 (opposition entre le poisson qui peut s'échapper et l'Amant : « Car il est hors de prison vehemente, / Ou de tes mains ne peuz onc eschapper »), et 421, où le pronom relatif locatif ne serait pas *a priori* impossible, comme complément de destination – mais la valeur déceptive resterait (« Voulant je veulx, que mon si hault vouloir / De son bas vol s'estende a la vollée, / Ou ce mien vueil ne peult en rien valoir, / Ne la pensée, ainsi comme avolée »).

et d'une polarité à l'état ou la polarité contraire, selon une logique de pur contraste qui n'implique pas la mise sur le même plan des deux entités, ou leur égale puissance ; mais ce qui compte, c'est d'une part le caractère extraordinairement fréquent, pour ne pas dire systématique, de la construction bipolaire, qui installe durablement la thématique même du conflit permanent et du choix à opérer, et d'autre part l'imprévisibilité des options de l'Amant-poète à chaque dizain en faveur de l'une ou de l'autre des entités opposées : si le doute n'est pas formellement exprimé – mais il l'est par ailleurs assez souvent, comme le montrent par exemple les occurrences du « suspend »<sup>9</sup>, et celles de la famille lexicale de « douter »<sup>10</sup> –, il est contenu en quelque sorte *in nuce* dans le tissu du dizain, et rien ne permet au lecteur, même après plusieurs dizaines voire centaines de dizains, de parier sur le choix qui sera opéré, car tout se remet en jeu à chaque pièce : le doute plane comme une menace d'un bout à l'autre du recueil, et il est quasiment impossible de deviner sur quel prédicat conclusif ou antithétique va déboucher la conjonction ou le pronom adversatif (alors qu'une telle prévisibilité existe, et fait même partie du plaisir de lecture, chez Marot, Du Bellay ou Ronsard). Le « déconcertement », c'est en effet non seulement l'accumulation d'étrangetés, mais aussi la culture de l'imprévisibilité<sup>11</sup>.

- 9 Voir les D 61, 68, 78, 184, 220, 312, auxquels il faut ajouter les emplois du verbe-source (D 123, 431).
- 10 Trente exactement, depuis « doubtaunce », en concurrence avec le substantif encore usité, jusqu'à « douteux », en passant par les formes conjuguées du verbe : à titre de comparaison, la forme « doute », majoritairement substantivale, est à elle seule aussi fréquente que « douleur » et « flamme », ce qui en dit long sur le poids de la notion, fût-elle mentionnée pour être nuancée ou rejetée, dans un recueil de poésie amoureuse.
- 11 Un exemple « concentré » de cette imprévisibilité : la succession des D 430 et 431, tous deux inspirés du *Dialogho d'Amore* de Sperone Speroni, et qui superposent trois incertitudes : 1. chacun des deux dizains se termine sur une assertion qui, pour non-contradictoire qu'elle soit avec les vers précédents, est très loin d'être jouée d'avance ; 2. la « leçon » du D 431 (l'espoir doit vaincre le désir) n'est que difficilement compatible avec celle du D 430 (le désir doit s'accompagner d'espoir) ; 3. la reprise du texte de Speroni est outrageusement biaisée au D 431, où Scève substitue « le désir » à « il timore », la crainte, ce qui complique considérablement l'intellection du texte. Sur ce dernier point, voir notamment D. Fenoaltea, « The Final Dizains of Scève's *Délie* and the *Dialogho d'Amore* of Sperone Speroni », *Studi francesi*, 59, 1976, p. 201-225, ici p. 208-209.

Le second élément rédactionnel significatif consiste dans l'usage que fait Scève du verbe « savoir », bien pratique après tout, dans sa simplicité, pour évaluer l'expression des convictions de l'Amant. Le relevé de toutes les occurrences où le « Je » est sujet du verbe est très instructif, car son classement méthodique fait apparaître trois grandes réalités d'emploi convergentes :

48

1. La négation pure et simple : tantôt l'Amant dit ignorer le contenu d'un ragot qui lui est défavorable et doit être la cause de la froideur de Délie : « Opinion, possible, mal fondée / Fantasia sur moy je ne say quoy : / Parquoy accoup l'aigreur m'est redondée / De ses desdaings, & si ne sçay pourquoy » (D 261), ou bien la cause des pleurs de sa maîtresse : « Et je luy vy clers cristallins verser / Par l'une, & l'autre estoille estincellante : / Souspirs sortir de son ame bouillante : / Mais je ne sçay par quelle occasion » (D 301) ; tantôt il échoue à réagir aux dérobades de Délie : « Je voy la faincte, & si ne sçay, qu'y faire » (D 50), ou à trouver un langage digne d'elle : « Mais moy, je n'ay d'escire aultre soucy, / Fors que de toy, & si ne sçay que dire, / Sinon crier mercy, mercy, mercy » (D 18) ; ou bien il ne peut réfréner sa colère face à cette distance rédhibitoire : « Je ne sçay art, & moins propre science, / Pour me garder, qu'en moy je ne m'irrite » (D 422) ; tantôt enfin il s'avoue stupéfait de la rapidité fulgurante avec laquelle les yeux larmoyants de Délie le frappent au cœur : « Parquoy adonc avec plus grand martyre / Je suis blessé, & si ne sçay comment » (chute du D 343).

2. La négation lexicalisée. Deux occurrences de la fameuse formule quasi nominale « je ne sais quoi » sont à relever pour la forme, sans impact sur ce qui vient d'être montré. « Je ne sçay quoy le sens me barbouilloit » (D 289), et « D'elle puis dire, & ce sans rien mentir, / Qu'ell' à en soy, je ne scay quoy de beau » (D 410). Quand il y a un savoir, donc, son objet est indéfinissable.

3. L'emploi positif mais avec la régie d'un complément de sens négatif, cas beaucoup plus intéressant car il indique les limites du « décrire » entrepris par l'Amant : le huitain liminaire présente le



verbe « savoir » dans un emploi très légèrement subduit<sup>12</sup>, mais qui débouche sur un défaut (« Je sçay asses, que tu y pourras lire / Mainte erreur, mesme en si durs Epygrammes ») ; ailleurs, c'est la conscience de sa minable infériorité par rapport à Délie (« Je sçay asses, que noz disparitez / (Non sans raison) feront esbahyr maints » (D 322), ou le souvenir d'un manque de discernement (lors des « joutes » du D 286, le dieu Amour lui a demandé de parier sur l'un des concurrents, « le mieulx que tu pourras sçavoir », et il a choisi le vaincu), les occurrences les plus nombreuses étant celles qui connectent le verbe « savoir » à l'aliénation de l'Amant, à son manque d'assurance ou de fermeté devant l'indifférence de Délie : « Car je sçay bien, & par experience, / Que sans m'ouvrir tu m'as ce mien cœur pris » (D 81) ; « Mais je sçay bien, que pour estre forclos / De ta mercy, de mon bien tu me privas » (D 192) ; « Et quant a moy, qui sçay, qu'il ne luy chault, / Si je suis vif, ou mort, ou en estase » (D 293) ; « Et qu'il soit vray, & comme je le sçay : / Contrainct je suis d'un grand desir extresme / Venir au lieu, non ou je te laissay, / Mais, t'y laissant je m'y perdis moymesme » (D 351). À la relecture attentive, tous ces énoncés présentent la remarquable caractéristique de combiner le verbe actif avec un complément dont la formulation passe soit par la négation lexicale, soit par la négation syntaxique, les deux se trouvant parfois combinées. C'est d'autant plus révélateur qu'il s'agit là de l'intégralité des emplois non lexicalisés<sup>13</sup>, et qu'il n'y en a donc aucun, dans tout le recueil, qui ait pour complément l'énoncé d'un avantage certain, d'une qualité reconnue, d'un gain quelconque. Ces thèmes-là existent, et sont même fréquemment traités, mais ils ne passent jamais par la combinaison [Je + savoir + COD de sens positif / valorisant]. Les certitudes sont données pour elles-mêmes, comme tombant du ciel

12 Sur la théorie guillaumienne de la subduction, voir le rappel très pédagogique de G. Moignet, *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck, 1981, p. 124 sq.

13 Vérification possible à l'aide de la *Concordance* de J. C. Nash, *Maurice Scève : Concordance de la Délie*, Chapel Hill, North Carolina, UNC Department of Romance Languages, 1976, 2 t., p. 603-604. L'unique occurrence de « savoir » au passé de la 1<sup>re</sup> personne (« Je n'eusse sceu ») confirme le relevé – mais à ce stade, une exception aurait-elle changé grand-chose ?

– avant que des certitudes contraires, surgies peut-être de l'enfer, ne viennent les ébranler<sup>14</sup>.

Sur un troisième et dernier plan, enfin, celui de la structuration du recueil, la poétique de l'entre-deux se vérifie d'au moins deux manières : un flottement entre l'ordre pair et l'ordre impair, et un statut ambigu des emblèmes. Comme ce dernier aspect des choses tient moins directement à la langue de Scève, son évocation sera plus schématique – mais non moins documentée.

50 Le nombre de dizains est impair (449), mais le nombre de poèmes est pair (450 avec le huitain liminaire) : ainsi le recueil n'a pas vraiment de centre, même si les D 224 et 225 présentent des indices qui invitent à localiser dans ce secteur précis un moment de basculement décisif ; sur un plan plus symbolique, l'hésitation porte sur la priorité du chiffre 9 ou celle du nombre 10 : d'un côté les séquences sont des « neuvaines », et un jeu insistant sur la racine [nov-], qui renvoie à la fois à Dante<sup>15</sup> et à Pétrarque<sup>16</sup> et qui est à fort déploiement (récurrence de l'adjectif « nouveau » et du verbe « renouveler »), agit comme une sorte de basse continue, mais d'un autre côté la formule obsessionnelle du dizain décasyllabique, et la pertinence d'une intégration de l'emblème comme « dixième dizain », ou premier d'une série de dix discours, a souvent été relevée<sup>17</sup>.

---

14 L'ultime dizain du recueil confirme ce point de vue : le tandem notionnel majeur qui le parcourt, et qui donne lieu à tant de débats affectifs, désir et vertu, s'y retrouve comme concilié moyennant une petite précaution de langage qui évite d'afficher triomphalement un « sçavoir » (« Aussi je voy bien peu de différence / Entre l'ardeur, qui noz cœurs poursuyvra, / Et la vertu, qui vive nous suyva / Oultre le Ciel amplement long, & large »). Comme le dit G. Defaux, « Rien n'est donc plus fragile que cet envol vers l'Éternité. [...] Nous savons, nous qui avons lu les quatre cent quarante-huit dizains qui précèdent, que ce moment sera suivi par d'autres, et que ces autres moments seront différents de celui-ci ; que la colère, la jalousie, l'amertume, le découragement, feront leur réapparition. Il s'agit donc de ne pas être dupe, de se dire que ce n'est pas vraiment la fin ; voire de se dire qu'il ne saurait y avoir de fin », etc. (*Maurice Scève. Délie, objet de plus haulte vertu*, éd. G. Defaux, Genève, Droz, 2004, t. II, p. 486).

15 Première rencontre avec Béatrice quand elle a 9 ans, seconde rencontre 9 ans plus tard le 9<sup>e</sup> jour du mois, récit dans *Vita nuova*, etc.

16 Au moins à cause de la prédilection du poète pour le thème du renouvellement (dans la nature et le cœur), et bien sûr le patronyme de Laure de Noves.

17 Voir Ch. Mélançon, « Les décimales de *Délie* », *Études françaises*, XI, 1975, p. 33-53.

Quant aux emblèmes, qui constituent depuis quelques années un champ de recherche à part entière dans les études sur *Délie*<sup>18</sup>, ils posent encore nombre de questions qui accentuent l'aspect *bifrons* de sa poésie : ils peuvent avoir été fabriqués *ad hoc* pour ce recueil, donc commandés par Scève – après tout, on ne les a pas rencontrés tels quels ailleurs –, ou bien sélectionnés parmi un capharnaüm de vieux bois gravés qui existait déjà chez l'imprimeur (ou chez Dolet qui opère en sous-main<sup>19</sup>) ; l'ordre de lecture peut aller de l'emblème (plus exactement de l'*impresa* entouré d'un cadre et d'un *motto* ou devise) vers le dizain, comme s'il l'inspirait, ou bien du dizain vers l'emblème (le dernier vers étant remanié selon une forme plus concise et plus axiomatique, plus gnomique, dans la vignette), selon ce que Cl. Balavoine appelle une « anabase »<sup>20</sup> ; et comme pour corser la bipolarité du message avec un second degré ou une « mise au carré », les emblèmes proposent à la fois une équivalence visuelle du texte des dizains, complétant une sémiotique de l'intelligible par une sémiotique du visible, reproduisant l'hétérogénéité des thèmes et des tonalités, mais aussi l'irrégularité derrière la belle ordonnance – la rotation des cadres est défectueuse, comme la numérotation des dizains –, et une discordance malicieuse, non seulement parce que « l'univers de emblèmes » est souvent en rupture prosaïque avec le lyrisme hautain des dizains<sup>21</sup>, mais aussi parce que le lecteur est mis en demeure d'évaluer l'exemplarité de la « leçon » personnelle tissée dans le dizain et « hissée » dans la gravure. Bref, par une savoureuse dialectique, ce qui est censé éclaircir le mystère ne fait que le renforcer, par l'introduction d'un parasitage des paramètres interprétatifs, et c'est bien une poésie de l'entre-deux (entre un

18 La plus récente contribution d'une certaine ampleur est due à H. Diebold, « Par Signes Evidentz » : Maurice Scève et la poésie de l'emblème, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.

19 Voir M. Scève, *Délie*, éd. G. Defaux, t. I, p. XXXVI.

20 Cl. Balavoine, « La mise en mot dans la *Délie* de Scève : plaidoyer pour une anabase », dans *L'Intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, dir. P. Aquilon, J. Chupeau et F. Weil, Tours, Université de Tours, 1988, p. 73-85.

21 Voir C. Alduy, « *Délie* en mosaïque : "texte" des emblèmes et texte poétique, une "marqueterie mal jointe" ? », *Poétique*, 127, septembre 2001, p. 281-300.

système de signes et un autre, entre une confirmation et une prise de distance ironique) qui est en jeu.

Il est un élément, soit dit pour conclure, qui en quelque sorte concentre ou fédère à lui seul ces trois dimensions, ou ces trois niveaux, de la poétique scévienne de l'entre-deux, et cet élément est celui qui, comme la lettre volée d'Edgar Poe, aurait pu être vu le premier, parce qu'il était immédiatement accessible, juste sous nos yeux : c'est le titre du recueil. Que signifie, ou qu'indique, en effet, la formule « Délie objet de plus haute vertu » ? Sur le plan thématique, il indique un flottement de posture : « Délie », comme la « Delia » de Tibulle, la « Glaucie » de Boyssoné, l'« Olive » de Du Bellay, etc., suggère un amour passionnel, l'expression d'un lyrisme amoureux ; mais la « plus haute vertu » laisse attendre un sérieux correctif, et de fait tout le recueil est tendu entre Éros et Antéros, entre l'ardeur et la vertu (à tel point qu'il faut les mentionner comme allant de pair, et presque les assimiler, dans le dernier dizain, et que la critique universitaire a pendant des décennies pris l'œuvre pour un bréviaire néoplatonicien) ; sur le plan syntaxique, un flottement apparaît, entre apposition qualificative/attributive (Délie est un objet amoureux qui est de la plus haute vertu, comme d'autres sont du plus haut mérite ou de la plus illustre naissance), et apposition fonctionnelle (Délie est un excellent prétexte, tuteur, motif, terrain d'exercice, à cause de l'amour qu'elle suggère et du défi qu'elle impose, pour tâcher d'atteindre la plus haute vertu) ; sur le plan structurel enfin, l'absence de tout marqueur temporel dans cette formule purement nominale maintient l'incertitude sur le recueil en tant que *canzoniere* statique, qui réitérerait indéfiniment l'éloge amoureux dans un éternel présent, et cheminement organique, itinéraire passionnel et spirituel, qui partirait de l'*innamoramento* pour le dépasser en un *monumentum aere perennius*. Il n'est pas sûr que la devise, « souffrir non souffrir », dans son énigmatique concentration polysémique, aide le lecteur contemporain à trancher plus aisément que son ancêtre de la Renaissance...

TROISIÈME PARTIE

**Mme de Sévigné**



LES MODULATIONS DES AVEUX DE TENDRESSE  
DANS LES LETTRES DE 1671 À MME DE GRIGNAN

*Cécile Lignereux*  
*Université Stendhal-Grenoble 3*

Indéniablement, « aucune femme en son siècle n'a mieux senti que Mme de Sévigné le péril que faisait courir à la langue l'abus mal contrôlé de termes trop sollicités qui, une fois dévalués, trahissent la pensée dont ils étaient censés être l'image »<sup>1</sup>. Sensible, à l'instar de ses contemporains, non seulement à l'arbitraire des signes langagiers et aux rapports problématiques entre la réalité et son expression linguistique, mais aussi à l'usure des mots, notamment sous l'effet des modes et des usages stéréotypés, Mme de Sévigné ressent douloureusement, dès les premières lettres qu'elle adresse à sa fille, non seulement les risques inhérents aux tentatives d'« expliquer » sa manière d'aimer :

Il me semble que je fais tort à mes sentiments de vouloir les expliquer avec des paroles ; il faudrait voir ce qui se passe dans mon cœur sur votre sujet. (25 février 1671 – p. 81)<sup>2</sup>

Je suis à vous, ma très chère, avec une tendresse qu'il n'est pas aisé d'expliquer [...]. (6 mars 1671 – p. 93)

1. I. Landy-Houillon, « Une expression féminine de l'amour au XVII<sup>e</sup> siècle : l'exemple de Mme de Sévigné », *L'Information littéraire*, XXXIV, 1982, p. 197.
2. Les références à la correspondance de Mme de Sévigné, données entre parenthèses au fil du texte, mentionnent successivement la date de la lettre citée et la page dans l'édition au programme de l'Agrégation de Lettres 2013 : Mme de Sévigné, *Lettres de l'année 1671*, éd. R. Duchêne, préface de N. Freidel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012.

mais encore le besoin de conférer à ses aveux de tendresse le « caractère de vérité », la « force à quoi l'on ne peut résister » et la « puissance » que la marquise dit trouver dans les lettres de sa fille :

56

Je trouve qu'on ne peut rien souhaiter qui ne soit dans celles que j'ai reçues. Elles sont premièrement très bien écrites, et de plus si tendres et si naturelles qu'il est impossible de ne les pas croire. La défiance même en serait convaincue. Elles ont ce caractère de vérité que je maintiens toujours, qui se fait voir avec autorité, pendant que le mensonge demeure accablé sous les paroles sans pouvoir persuader : plus elles s'efforcent de paraître, plus elles sont enveloppées. Les vôtres sont vraies et le paraissent. Vos paroles ne servent tout au plus qu'à vous expliquer et, dans cette noble simplicité, elles ont une force à quoi l'on ne peut résister. Voilà, ma bonne, comme vos lettres m'ont paru. Mais quel effet elles me font, et quelle sorte de larmes je répands, en me trouvant persuadée de la vérité de toutes les vérités que je souhaite le plus sans exception ! Vous pourrez juger par là de ce que m'ont fait les choses qui m'ont donné autrefois des sentiments contraires. Si mes paroles ont la même puissance que les vôtres, il ne faut pas vous en dire davantage ; je suis assurée que mes vérités ont fait en vous leur effet ordinaire. (11 février 1671 – p. 61-62)

Parvenir à déployer une énonciation persuasive, c'est-à-dire à produire des paroles qui paraissent « vraies » et soient susceptibles de vaincre la « défiance » d'une destinataire que ne manque pas d'agacer l'exubérance maternelle, implique de mettre à distance les réflexes d'expression qui ont abouti à discréditer durablement la langue des sentiments. Comment user des « grands mots » qui, censés exprimer l'amour, « sont si usez, qu'ils ne touchent plus »<sup>3</sup>, sans lasser une destinataire pudique

3 C'est au moment où il définit les principaux écueils des lettres amoureuses que J.-L. Grimarest affirme : « Ces grands mots de *desesperer*, de *mourir*, si vous ne m'aimez pas, ou, sans vous voir, & semblables, sont si usez, qu'ils ne touchent plus » (*Traité sur la manière d'écrire des lettres et sur le cérémonial, avec un discours sur ce qu'on appelle usage dans la langue française*, Paris, J. Estienne, 1709, p. 58). Il insiste sur le résultat contre-productif de l'utilisation de ces termes : « Ces longs & outrez panegyriques, selon moi, ne font pas grand effet sur le cœur d'une Belle qui a bon esprit. Il faut lui rendre compte de ses charmes avec des termes simples



et réservée ? Comment utiliser des substantifs qui ont fait l'objet de tant de débats mondains, de réflexions philosophiques, de traités de morale et de clichés romanesques, sans trahir et déformer ce que l'on ressent<sup>4</sup> ? Comment formuler des aveux de tendresse sans recourir ni aux formules, aussi convenues qu'hyperboliques, de la civilité épistolaire ni aux stéréotypes de la culture galante, éminemment susceptibles de nuire à l'authenticité des sentiments exprimés ? Bref, comment dépasser ce que l'épistolière ressent comme l'insuffisance du langage et la possible trahison des mots ? Telles sont les difficultés dont Mme de Sévigné fait l'expérience au moment de conclure ses lettres à Mme de Grignan – l'importance stratégique de la prise de congé épistolaire, secteur significatif s'il en est<sup>5</sup>, n'étant plus à démontrer<sup>6</sup>. Parce que « clore une lettre, c'est en effet s'obliger à repenser sa relation avec autrui, [...] c'est en fin de lettre, lieu de l'exaspération des sentiments car lieu d'une inévitable rupture, que se trouvent les formules les plus intimes »<sup>7</sup>.

Les formules d'adieu dans les lettres de Mme de Grignan ont d'ailleurs déjà fait l'objet de deux enquêtes. Dans la première, I. Landy-Houillon montre qu'« à l'insuffisance d'un lexique dont elle refuse les outrances, Mme de Sévigné oppose l'exubérance de la syntaxe » : confrontée à « la

---

& naturels, qui n'en disent pas plus qu'il ne faut pour exprimer la vérité ; autrement on devient suspect, ou du moins on risque de le devenir. » (p. 59-60).

- 4 Certaines lexies semblent définitivement marquées par l'usage idiosyncrasique qu'en ont fait quelques auteurs : difficile en effet de parler d'*estime* et de *parfaite amitié* après *L'Astrée*, de *tendresse* après Mlle de Scudéry, de *passion* après La Rochefoucauld ou d'*attachement* qui nuit au *repos* après Mme de La Fayette...
- 5 Nous reprenons la terminologie d'A. Jaubert, *Étude stylistique de la correspondance entre Henriette\*\*\* et J.-J. Rousseau*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1987, p. 21-25.
- 6 Les enjeux de la prise de congé épistolaire ont donné lieu à plusieurs analyses pragmatiques. Sur « l'énoncé précisant la nature du lien socio-affectif qui unit le scripteur à son destinataire », voir C. Kerbrat-Orechioni, « L'interaction épistolaire », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 23-27. À propos de la fonction phatique de la séquence de clôture, qui fait partie des « constantes compositionnelles » de la lettre, on se reportera à J.-M. Adam, « Les genres du discours épistolaire. De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives » (*ibid.*, p. 41-42).
- 7 M.-Cl. Grassi, *L'Art de la lettre au temps de La Nouvelle Héloïse et du romantisme*, Genève, Droz, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1994, p. 195-197.

sclérose d'un langage exténué, Mme de Sévigné propose un palliatif original : les rames de papier ». De fait, la « surenchère affective » des déclarations finales donne lieu à des « séries horizontales » souvent étirées par l'accumulation d'hypocoristiques<sup>8</sup>. Dans la seconde étude, A. Blanc dresse un panorama des différentes manières dont Mme de Sévigné prend congé de sa fille en recensant notamment, calculs statistiques à l'appui, les appellatifs les plus fréquents et les figures rhétoriques qui agrémentent les déclarations d'amour<sup>9</sup>. Que les formules assurant la prise de congé épistolaire, loin d'être réductibles à d'ingénieux outils de variation, soient dotées d'enjeux relationnels décisifs tant elles ont de répercussions sur les images discursives constitutives de la relation interpersonnelle, c'est ce que suggèrent ces travaux sur les modalités de l'adieu dans les lettres à Mme de Grignan.

Dès lors, pourquoi étudier en détail les formules finales par lesquelles Mme de Sévigné assure sa fille de sa tendresse dans les lettres de l'année 1671 ? Si l'enquête semble pertinente, c'est pour deux sortes de raisons. D'une part, réduire le *corpus* d'étude permet de privilégier une approche résolument stylistique, plus attentive au détail du texte que le balayage de vingt-cinq années de correspondance – bref, de substituer à un mode d'investigation surplombant visant à donner une idée globale des moyens d'expression utilisés une approche textuelle ayant pour but d'examiner le fonctionnement des procédés par lesquels Mme de Sévigné, choisissant de configurer ses formules finales à l'aune d'exigences affectives et langagières inédites, tente de déjouer les conformismes génériques, de remotiver les phraséologies, de désamorcer les stéréotypies discursives et de remodeler les rituels propres aux échanges épistolaires. D'autre part, borner l'étude aux protestations de tendresse finales de la première année de correspondance avec Mme de Grignan présente l'avantage, en incitant à problématiser les relevés et non à les traiter comme de

8 I. Landy-Houillon, « Mme de Sévigné : choix, mesure et démesure », dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 262.

9 A. Blanc, « La rhétorique de l'adieu dans les lettres à Mme de Grignan », dans R. Duchêne (dir.), *Mme de Sévigné (1626-1696). Provence, spectacles, « lanternes »*, Grignan, Association d'action culturelle des châteaux départementaux de la Drôme, 1998, p. 361-371.

simples données statistiques, d'appréhender les formulations privilégiées par Mme de Sévigné comme autant de solutions élaborées en parade au risque de ne pas être crue de la destinataire. La pratique épistolaire qui s'essaie au cours de cette première année de séparation doit en effet être pensée comme une authentique *expérimentation* – terme qui, parce qu'il réfère à une recherche dotée d'une puissante dimension réflexive, permet de prendre toute la mesure de l'« apprentissage » auquel donne lieu la « prise de conscience stylistique de l'année 1671 »<sup>10</sup>. Confrontée à l'absence, Mme de Sévigné découvre la nécessité pragmatique de résister à la force d'attraction des usages stéréotypés, c'est-à-dire de procéder à un travail de discernement proprement stylistique, grâce auquel l'écriture parvient à se déprendre des réflexes et des pratiques qui, en raison de leur conformisme, risquent de maintenir l'échange épistolaire dans l'anonymat des rapports sociaux, et de l'éloigner des seules exigences du cœur tendre. Ainsi les protestations de tendresse illustrent-elles la manière dont l'épistolière fait subir aux options discursives qui s'offrent à elle les infléchissements nécessaires à leur réinvestissement au service d'aveux sentimentaux idéalement placés sous le signe d'une communication authentique.

Trop préoccupée par les risques pragmatiques qu'encourent les aveux de tendresse pour ne pas tenter de contrebalancer les effets secondaires qu'induit la verbalisation des affects, Mme de Sévigné recourt à plusieurs types de stratégies destinées à ce que Mme de Grignan ne se sente pas « accablée » par les épanchements maternels : « Adieu, ma chère fille, je vous aime si passionnément que j'en cache une partie, afin de ne vous point accabler » (18 octobre 1671 – p. 336). Tantôt, exploitant les latitudes offertes par le genre de la lettre familière, qui dispense de respecter les conventions de la civilité, Mme de Sévigné omet délibérément d'assurer sa fille de ses sentiments, finissant de manière abrupte des lettres souvent déjà très longues. Tantôt elle fait preuve

10 B. Bray, « Quelques aspects du système épistolaire de Mme de Sévigné » [1969], repris dans *Épistoliers de l'Âge classique. L'art de la correspondance chez Mme de Sévigné, quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007, p. 246.

d'esprit en cultivant des allusions dont le caractère badin coupe court à la tentation des effusions :

Votre santé, votre repos, vos affaires, ce sont les trois points de mon esprit, d'où je tire une conclusion que je vous laisse à méditer. (15 mars 1671 – p. 102)

Tantôt elle se contente d'énoncés qui, s'ils sont d'une sobriété inhabituelle,

[P]our moi, mon ange, je suis tout entière à vous. (11 février 1671 – p. 64)

60

Je vous aime, mon enfant, et vous embrasse avec la dernière tendresse. (25 février 1671 – p. 81)

Adieu, mon enfant, je suis à vous. (4 octobre 1671 – p. 327)

ne manquent d'exploiter ni l'expressivité des appellatifs, fortement resémantisés compte tenu de la relation exceptionnelle qui lie la mère et la fille,

Je suis toujours tout à vous, ma très chère et très aimable. (12 juillet 1671 – p. 243)

En un mot, ma bonne, je suis tout à vous. (15 juillet 1671 – p. 246)

Je suis à vous, ma chère et très chère. (13 décembre 1671 – p. 370)

ni l'efficacité persuasive de dénominations aussi riches de connotations mélioratives que celles de « tendresse » :

[...] et je vous embrasse de tout mon cœur, avec une tendresse infinie. (29 juillet 1671 – p. 261)

Comptez bien sur ma tendresse, qui ne finira jamais. (1<sup>er</sup> avril 1671 – p. 131)

Tantôt enfin (tel est l'objet de la présente étude), Mme de Sévigné accompagne ses protestations de tendresse de précautions qui ont pour but d'en maîtriser l'effet – précautions qui fonctionnent comme autant de modulations, définies par R. Vion comme les « processus

tendant à diminuer la part de subjectivité, et donc de risque, que chacun peut investir dans l'interaction ». Qu'elles relèvent « du registre de l'euphémisme, de l'atténuation, des circonlocutions, du discours précautionneux, de la finasserie, des lexicalisations prudentes, des actes indirects, des préliminaires, des justifications, des auto-corrrections etc. », les modulations ont pour effet d'assurer une « diminution de l'implication subjective » destinée à préserver l'harmonie interlocutive<sup>11</sup>. À y regarder de près, on peut distinguer deux types de procédés fonctionnant comme des modulations visant à prévenir les écueils que ferait inmanquablement courir à Mme de Sévigné l'utilisation irréfléchie de locutions gravement affadies, si ce n'est définitivement stéréotypées – modulations qui toutes s'avèrent « en prise directe avec la régulation interactive de la subjectivité et avec un contrôle de caractère métacommunicatif sur le déroulement de la relation et de la signification »<sup>12</sup> : les commentaires méta-discursifs et les subterfuges énonciatifs.

#### LES COMMENTAIRES MÉTA-DISCURSIFS

Sans surprise, dans la mesure où ils visent explicitement à conjurer l'affaiblissement sémantique de formules employées en fin de lettres de manière aussi fréquente que conventionnelle, les commentaires méta-discursifs portent essentiellement sur des expressions particulièrement courantes – qu'il s'agisse du syntagme « de tout mon cœur », de l'expression figée « je suis à vous » ou de l'expression « aimer quelqu'un plus que soi-même ».

Dans le but de déjouer les périls induits par une expression trop banalisée pour que son crédit n'en soit pas ruiné, Mme de Sévigné n'hésite pas à la faire suivre d'une glose qui souligne la discordance entre ses motivations affectives, profondes et sincères, et les pratiques de sociabilité épistolaire, qui reposent sur toutes sortes de « phrases

11 R. Vion, *La Communication verbale. Analyse des interactions* [1992], Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », 2000, p. 244.

12 *Ibid.*, p. 214.

de routine »<sup>13</sup> fortement désémantisées : « [...] je vous embrasse de tout mon cœur, *mais sincèrement, et point du tout pour finir ma lettre* » (9 avril 1671 – p. 141, nous soulignons). En proclamant, grâce à l’adverbe méta-énonciatif « sincèrement », la sincérité du *dire*, qui risque fort d’être occultée par une locution dont elle regrette le caractère dévalué, l’épistolière souligne la légitimité du *dit*. La proclamation de véracité passe ainsi par des configurations énonciatives analysables en termes de « boucles réflexives » par lesquelles « l’énonciateur » se fait en même temps « descripteur » du sens des mots qu’il utilise<sup>14</sup>. Le commentaire qui vise à proclamer la parfaite justesse du contenu propositionnel qui précède relève de la « figure par laquelle un énonciateur, réflexivement, double le dire d’une unité d’une explication univocisante du sens de cette unité dans son dire » : en mêlant, « sur un mode complexe, notions métalinguistiques et appréciations subjectives », de tels commentaires fonctionnent bien comme des « gloses de fixation explicite du sens d’un X que l’énonciateur éprouve comme insuffisamment assuré par le contexte », destinées à assurer la « spécification » du sens d’une unité lexicale « dont la valeur n’est pas univoque »<sup>15</sup>. De même, si Mme de Sévigné prend soin de défiger<sup>16</sup> l’expression « je suis à vous », c’est pour confirmer qu’elle lui accorde tout son poids originel : « Je suis *si absolument et si entièrement* à vous qu’il n’est pas possible d’y ajouter la moindre chose » (11 mars 1671 – p. 98).

13 Pour une réflexion d’ensemble sur le caractère stéréotypé des « phrases de routine », en particulier des « formules de politesse », voir Ch. Schapira, *Les Stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999, p. 133-135.

14 J. Authier-Revuz, « L’énonciateur glosateur de ses mots : explicitation et interprétation », *Langue française*, n° 103, septembre 1994, p. 91-102. Rappelons que « par opposition au mode de dire “simple” – standard – d’un élément X, cette modalité énonciative de redoublement du dire de X par la représentation de ce dire, signale – suspendant “l’évidence” de l’usage de X – la rencontre en X par l’énonciateur de “quelque chose” qui ne va pas de soi, et auquel son commentaire apporte une réponse » (p. 91).

15 *Ibid.*, p. 92-97.

16 Sur les modalités et les enjeux du défigement, voir G. Gréciano, « La variance du figement », dans G. Kleiber et M. Riegel (dir.), *Les Formes du sens*, Louvain-la-Neuve, Duculot, 1997, p. 149-156, ainsi qu’A. Leclerc, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », *Cahiers de praxématique*, 46, 2006, p. 43-60.

Le fonctionnement argumentatif et dialogique des commentaires appliqués à la locution « je suis à vous » est semblable :

Adieu, ma chère enfant ; je suis à vous, *sans aucune exagération ni fin de lettre*, « hasta la muerte » inclusivement. (4 novembre 1671 – p. 349)

Quoi qu'il en soit, ma bonne, vous savez bien que je suis tout à vous, *mais dans la vérité, et nullement par manière de parler*. (26 août 1671 – p. 291)

Il est frappant de constater que les gloses réflexives font un usage systématique de l'emploi polémique de la négation – preuve supplémentaire qu'elles ont pour but de désamorcer les soupçons de Mme de Grignan à l'égard des proclamations d'affection maternelles. En effet, si Mme de Sévigné recourt spontanément à des énoncés négatifs (« et point du tout pour finir ma lettre », « sans aucune exagération ni fin de lettre », « et nullement par manière de parler »), c'est qu'elle trouve dans la négation, qui « exprime fondamentalement un sens ou une valeur actionnelle de rejet, de refus, de confrontation de jugements ou d'actes »<sup>17</sup>, le moyen de neutraliser par avance les réticences (lassitude ou incrédulité) de sa fille à l'égard de ses aveux de tendresse. L'analyse polyphonique de la négation syntaxique *ne... pas* éclaire de manière déterminante le fonctionnement pragmatique de ces commentaires méta-discursifs, dans la mesure où elle souligne que l'« on a nettement l'impression que deux points de vue (incompatibles) cohabitent »<sup>18</sup> – celui de Mme de Sévigné, persuadée de la légitimité et de la pertinence de ses protestations de tendresse, dussent-elles emprunter des formules toute faites, et celui de Mme de Grignan, susceptible d'être importunée par le caractère répétitif de ces formules.

Que l'épistolière fasse grand usage de la valeur polémique de la négation afin de contrecarrer les erreurs de jugement et d'interprétation

17 Nous renvoyons à la mise en perspective des différents angles d'approche de la négation par Br. Callebaut, « Présentation », *Langue française*, n° 94, mai 1992, p. 3-7.

18 H. Nølke, *Le Regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 1993, « Formes et emplois des énoncés négatifs : polyphonie et syntaxe de *ne...pas* », p. 219.

que pourraient provoquer des locutions figées pouvant être ressenties comme particulièrement hyperboliques, c'est ce qu'illustrent également les précautions méta-discursives dont Mme de Sévigné fait suivre l'emploi de l'expression « aimer quelqu'un plus que soi-même » :

Et moi, ma pauvre bonne, que pensez-vous que je fasse ? Vous aimer, penser à vous [...] ; en un mot, ma bonne, comprendre vivement ce que c'est d'aimer quelqu'un plus soi-même : voilà comme je suis. *C'est une chose qu'on dit souvent en l'air ; on abuse de cette expression. Moi, je la répète et sans la profaner jamais ; je la sens tout entière en moi, et cela est vrai.* (1<sup>er</sup> avril 1671 – p. 130)

- 64 L'affirmation de véracité est d'autant plus efficace qu'elle repose sur l'opposition entre d'un côté, des locuteurs (« on ») ayant tendance à abuser d'expressions dont ils ne mesurent plus la signification et de l'autre, une épistolière scrupuleuse (« Moi, je »), constamment attentive au poids de locutions qui, dans le cadre de lettres semblables à bien des égards à des lettres d'amour, sont ressenties comme dotées d'une dimension presque sacrée (« sans la profaner jamais »).

#### LES SUBTERFUGES ÉNONCIATIFS

De cette attention à faire recouvrer aux mots tout leur crédit, la fréquence des manipulations énonciatives qui assortissent l'emploi des formules « je vous aime » et « je suis à vous » est hautement symptomatique. Mme de Sévigné redoute en effet que ces locutions ne nuisent à la réception de ses aveux, tant il en a été fait un usage inconsidéré : « Aimez-moi ; quoique que nous ayons tourné ce mot en ridicule, il est naturel, il est bon » (10 juin 1671 – p. 213), et tant elle-même y recourt souvent dans ses lettres – d'où l'inquiétude qui perce sous la désinvolture de la justification finale : « Je vous embrasse et vous aime, et vous le dirai toujours, parce que c'est toujours la même chose » (29 avril 1671 – p. 173).

Premièrement, afin de neutraliser les risques que lui ferait courir l'utilisation irréfléchie d'une locution considérablement affadie, Mme de Sévigné utilise les deux « figures du double langage » qui aboutissent



à la formulation d'une « assertion déguisée »<sup>19</sup> : la prétérition et l'interrogation oratoire. D'une part, la prétérition permet à l'épistolière de feindre soit de ne pas pouvoir dire, tant les limites du langage sont patentes,

Adieu, ma très aimable bonne. *Je ne daigne pas vous dire que* je vous aime, vous le savez, et je ne trouve point de paroles qui puissent vous faire comprendre comme mon cœur est pour vous. (26 juillet 1671 – p. 260)

soit de ne pas vouloir dire, de peur d'importuner sa destinataire par de lassantes répétitions,

*Mais toujours vous dire que* je vous aime, que je ne songe qu'à vous, que je ne suis occupée que de ce qui vous touche, que vous êtes le charme de ma vie, que jamais personne n'a été aimée si chèrement que vous, cette répétition vous ennuerait. (20 février 1671 – p. 77)

ce qui donne souvent lieu à des énoncés fonctionnant sur le mode de la litote :

Et pour moi, *je ne vous dirai point* si je suis à vous, de quel cœur, ni avec quelle tendresse naturelle. (10 juin 1671 – p. 213)

[...] *je ne vous dis pas* la moitié ni le quart de l'amitié que j'ai pour vous. (27 septembre 1671 – p. 322)

Si les prétéritions, volontiers ludiques, permettent d'agrémenter la prise de congé épistolaire d'ingénieuses variations ironiques, « *Je ne vous dis rien de mon amitié* ; c'est que je ne vous aime pas » (30 août 1671 – p. 296), elles donnent surtout à Mme de Sévigné la possibilité de donner d'elle l'image d'une épistolière qui, en dépit de son désir de réitérer ses aveux de tendresse, reste soucieuse de ne pas indisposer sa

19 Parmi ce qu'elle appelle les « figures du double langage », C. Fromilhague distingue, parmi les « manipulations de l'énonciation », deux sortes de « manipulations de l'acte de langage » aboutissant à une « assertion déguisée » : d'une part, la prétérition, qui porte « sur le dire » dans la mesure où elle consiste à « feindre de ne pas dire ce qu'on dit » ; d'autre part, l'interrogation oratoire, qui porte « sur le dit », puisqu'« on déguise une assertion [...] sous une demande d'information » (*Les Figures de style*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1995, p. 104-105).

filles : « *Je ne veux point vous parler de la tendresse vive et naturelle que j'ai pour vous ; ce chapitre serait ennuyeux* » (24 juin 1671 – p. 223). D'autre part, l'interrogation oratoire, en faisant semblant de poser une question ouverte, évite de ressasser les mêmes formules superlatives tout en ravivant l'attention de la destinataire – la dialectique entre le « je » et le « on » faisant encore ressortir l'intensité de la manière d'aimer maternelle : « *Peut-on aimer quelqu'un, peut-on penser à une personne autant que je vous aime et que je pense à vous ?* » (19 août 1671 – p. 285). Le rôle de l'interrogation oratoire est en effet de dispenser Mme de Sévigné de formuler frontalement des aveux de tendresse dont elle pressent le caractère importun et ridicule dans le cadre de la lettre familière – « *Ma bonne, savez-vous que je vous aime plus que ma vie ?* » (9 septembre 1671 – p. 304) – même si l'épistolière ne parvient pas toujours à s'en contenter, cédant à l'envie de la faire suivre d'un énoncé performatif (« je vous assure de la mienne ») sans doute davantage destiné à assouvir son besoin d'épanchement qu'à « donner de la joie » à sa correspondante :

*Vous dirai-je que je vous aime ? C'est se moquer d'en être encore là ; cependant, comme je suis ravie quand vous m'assurez de votre tendresse, je vous assure de la mienne, afin de vous donner de la joie, si vous êtes de mon humeur.* (13 mars 1671 – p. 101)

Certes, la prétérition et l'interrogation oratoire assurent de spirituelles variantes de la formule « je vous aime »<sup>20</sup>. Certes, dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle, la manifestation d'une défiance à l'égard du langage est devenue monnaie courante, non seulement dans les lettres d'amour féminines<sup>21</sup>

20 Sur les paradoxes de cette déclaration, voir A. Finkielkraut, « Sur la formule "Je t'aime" », *Critique*, 348, mai 1976, p. 520-537.

21 Cherchant à voir comment le texte épistolaire d'E. Boursault « laisse percevoir la représentation d'un certain parler féminin telle qu'a pu le proposer un auteur masculin », I. Landy-Houillon montre que l'auteur recourt abondamment aux tournures autonymiques (« Le féminin vu par les hommes. L'exemple des *Treize lettres amoureuses* de Boursault », dans Chr. Planté [dir.], *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Champion, coll. « Varia », 1998, p. 88). La réflexivité énonciative induite par la « remise en question » de la « transitivité habituelle du langage » semble donc avoir été perçue comme spécifiquement féminine. De manière attendue, ce sont les aveux d'amour qui font le plus souvent l'objet de gloses : ainsi,

mais encore dans la civilité épistolaire usuelle<sup>22</sup>. Pourtant, compte tenu du besoin impérieux qu'éprouve la marquise de persuader sa fille du caractère unique de sa manière d'aimer, de telles modulations des déclarations d'amour ne sauraient être réduites à d'ingénieux traits d'esprit.

Deuxièmement, pour signifier à Mme de Grignan qu'elle ne doit ni se lasser des aveux maternels, ni en sous-estimer l'intensité, tout en évitant de reproduire lettre après lettre les mêmes formules, Mme de Sévigné joue volontiers sur la complicité avec sa destinataire, en faisant advenir une relation de co-énonciation. Grâce à la figure de la communication<sup>23</sup>, l'épistolière présente ses sentiments comme autant de certitudes partagées : « *Je suis assurée que vous ne doutez pas de mon amitié ; c'est pourquoi je ne vous en dirai rien ce soir* » (10 avril 1671 – p. 144). Une telle implication de l'allocutaire (aussi duplice fût-elle, compte tenu des heurts relationnels entre les deux femmes) présente bien des avantages pragmatiques – de la production d'une image irénique de la relation entre mère et fille à la sobriété stylistique des épanchements maternels, en passant par l'efficacité persuasive d'un fait présenté comme aussi incontestable qu'incontesté.

*Vous savez il y a longtemps, ma bonne, que je suis tout à vous.* (30 décembre 1671 – p. 388)

---

« la profération du “je vous aime”, soumise à la distance critique de l'épistolière face à son propre énoncé, a souvent partie liée avec la dénégation [...] qui nie faussement, ou la litote qui affirme en niant le contraire » (p. 89).

- 22 Parmi les formules épistolaires qui sont de « nature indubitablement rituelle », Fr. Nies mentionne celles qui disent « la prétendue défaillance verbale pour exprimer ses sentiments envers le correspondant » (*Les Lettres de Mme de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics* [1972], Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001, p. 204).
- 23 Pour B. Lamy, « la communication se fait lorsqu'on délibère avec ses auditeurs, qu'on demande quel est leur sentiment. » (*La Rhétorique ou L'Art de parler* [1675-1715], éd. Chr. Noille-Clauzade, Paris, Champion, coll. « Sources classiques », 1998, p. 235). Si la communication constitue un puissant moyen de persuasion, c'est parce qu'elle feint de convoquer le jugement (nécessairement concordant) de l'allocutaire, comme le souligne, quoique dans une tout autre perspective, la définition de P. Fontanier : « *Par la Communication, afin de mieux persuader ceux à qui ou contre qui l'on parle, et même souvent afin de leur arracher des aveux plus ou moins pénibles, on a l'air de les consulter, d'entrer en conférence avec eux, et de s'en rapporter à ce qu'ils décideront eux-mêmes* » (P. Fontanier, *Les Figures du discours* [1827-1830], Paris, Flammarion, 1977, p. 414).

Adieu, ma très chère et très aimable belle ; *vous savez comme* je suis à vous, et que l'amour maternel y a moins de part que l'inclination.  
(19 août 1671 – p. 286)

Il arrive même que Mme de Sévigné couple la communication et l'interrogation oratoire pour présenter ses sentiments comme autant d'évidences admises de longue date, ce qui rend inutile leur formulation :

*Et moi, ma pauvre bonne, que pensez-vous que je fasse ?* Vous aimer, penser à vous [...] ; en un mot, ma bonne, comprendre vivement ce que c'est d'aimer quelqu'un plus soi-même : voilà comme je suis. (1<sup>er</sup> avril 1671 – p. 130)

68

Une fois encore, l'épistolière manifeste sa méfiance à l'égard de la locution « aimer quelqu'un plus que soi-même ». Certes, en soulignant qu'elle « compren[d] vivement » cette expression, Mme de Sévigné semble reprendre à son compte le constat, fait avant elle par Mlle de Scudéry et par Mme de Villedieu, non seulement « d'une certaine impuissance du langage à rendre les sentiments extrêmes », mais encore du « véritable défi que représente la passion amoureuse pour toute écriture, en mesurant l'écart qui existe entre ce qui est ressenti et la faiblesse des mots pour l'exprimer »<sup>24</sup>. Ne nous y trompons pas cependant : si Mme de Sévigné déplore l'insuffisance des mots, ce n'est pas par allégeance à un *topos* épistolaire en vogue, mais parce qu'elle en découvre les résonances au plus profond de son cœur endolori.

À prendre quelque recul avec les jugements admiratifs portés par des générations de lecteurs et de critiques sur la prose d'une marquise cultivant avec une provocante désinvolture la recherche du piquant et du spirituel, on mesure combien les précautions stylistiques, les ruses énonciatives et les stratagèmes rhétoriques dont Mme de Sévigné assortit souvent ses aveux de tendresse témoignent de la méfiance de l'épistolière envers des locutions dont elle s'efforce ainsi de contrer l'usage. Compte

---

<sup>24</sup> E. Bury, Préface aux *Lettres portugaises traduites en français*, éd. E. Bury, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Libretti », 2003, p. 19.

tenu du besoin impérieux qu'éprouve Mme de Sévigné de persuader sa fille de l'intensité d'« une tendresse qu'il n'est pas aisé de comprendre ni d'expliquer » (8 juillet 1671 – p. 240), la variété de ses déclarations d'amour, loin d'être réductible à une quête ludique d'ingéniosité, vise surtout à neutraliser les risques que lui ferait courir l'utilisation irréfléchie d'une phraséologie dangereusement stéréotypée – dont celui de lasser sa fille par d'importunes répétitions. Bien que naturellement perméables aux valeurs de l'art de plaire galant, les formulations volontiers inattendues des protestations de tendresse maternelles résultent moins de l'impératif de diversité, notamment diffusé par les théoriciens de l'esprit galant, que d'un apprentissage tout empirique des pièges du dialogue par lettres ; moins d'un savoir-faire mondain que d'une volonté d'instituer un protocole épistolaire qui soit en accord avec des besoins affectifs inédits entre une mère et sa fille ; moins de postulats esthétiques que de solutions pragmatiques élaborées à l'aune d'exigences sentimentales hautement revendiquées.



## Y A-T-IL UN « CÔTÉ DOSTOÏEVSKI DE MME DE SÉVIGNÉ » ?

*Laure Depretto*

*Université Paris 8-Saint-Denis*

Mon petit, qu'est-ce que vous avez voulu dire l'autre jour quand vous m'avez dit : « C'est comme le côté Dostoïevski de Mme de Sévigné. » Je vous avoue que je n'ai pas compris. Cela me semble tellement différent. – Venez, petite fille, que je vous embrasse pour vous remercier de vous rappeler si bien ce que je dis, vous retournerez au pianola après. Et j'avoue que ce que j'avais dit là était assez bête. Mais je l'avais dit pour deux raisons. La première est une raison particulière. Il est arrivé que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions nous apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel. Nous sommes tout étonnés d'apprendre que cet homme sournois est au fond excellent, ou le contraire. – Oui, mais un exemple pour Mme de Sévigné. – J'avoue, lui répondis-je en riant, que c'est très tiré par les cheveux, mais enfin je pourrais trouver des exemples<sup>1</sup>.

Cette célèbre déclaration du Narrateur de la *Recherche* pourrait bien nous laisser dans le même embarras que l'élève Albertine devant une formule qu'elle n'a pas saisie. D'abord, parce que Marcel annonce deux raisons et qu'il n'en donnera qu'une. Ensuite, parce que s'il affirme pouvoir « trouver des exemples », il se garde bien d'en donner. C'est qu'il

1 Marcel Proust, *La Prisonnière*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 4 t., t. III, 1988, p. 880.

en a déjà cité un, dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, où la formule est livrée pour la première fois :

« Je ne pus résister à la tentation, je mets toutes mes coiffes et casaques qui n'étaient pas nécessaires, je vais dans ce mail dont l'air est bon comme celui de ma chambre ; je trouve mille coquecigrues, *des moines blancs et noirs, plusieurs religieuses grises et blanches, du linge jeté par-ci par-là, des hommes ensevelis tout droits contre des arbres*, etc. », je fus ravi par ce que j'eusse appelé un peu plus tard (ne peint-elle pas les paysages de la même façon que lui, les caractères ?) le côté Dostoïevski des *Lettres* de Madame de Sévigné<sup>2</sup>.

72

Voilà, semble-t-il, l'exemple qui manquait à l'appui de la théorie. Mais comme l'a montré Vincent Descombes, cet exemple dysfonctionne. Proust livre une citation tronquée de Sévigné<sup>3</sup>, omettant l'introduction explicative de sa description : « L'autre jour, on me vint dire : “Madame, il fait chaud dans le mail ; il n'y a pas un brin de vent. La lune y fait des effets les plus brillants du monde” » (12 juin 1680, II, p. 970<sup>4</sup>). Et le philosophe de commenter :

La présence d'un tel préambule s'accorde assez mal avec une décision de violer l'ordre logique au profit d'un ordre des perceptions. Selon cette décision, il faudrait aller dans le mail, y voir les moines blancs et noirs, et découvrir *ensuite* qu'il s'agissait d'un effet de lune. Mais ici nous étions prévenus<sup>5</sup>.

2 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. II, 1988, p. 14.

3 Nous avons fait le choix de ne pas suivre l'usage en vigueur consistant à faire précéder le nom de l'épistolière de la marque féminine. À l'exception des citations d'autres auteurs, *Mme de Sévigné* sera, pour nous, *Sévigné*, à l'image de ses contemporains masculins entrés, eux aussi, en littérature, et rarement appelés *Monsieur de*.

4 Mme de Sévigné, *Correspondance*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 tomes. On indiquera désormais, pour chaque lettre, le numéro du tome, puis de la page. Lorsqu'il s'agit d'une lettre de l'année 1671, on mentionnera, uniquement, le numéro de page de l'édition au programme : *Lettres de l'année 1671*, éd. Roger Duchêne, préf. Nathalie Freidel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012.

5 V. Descombes, *Proust. Philosophie du roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, « Dans l'atelier d'Elstir », p. 285. Après avoir rappelé que l'analogie est à trois et non à deux termes, Elstir étant le moyen terme, V. Descombes déconstruit les mécanismes de la



L'extrait de lettre, rétabli dans son intégralité, contredit donc le commentaire : l'épistolière a suivi l'ordre logique, elle a fourni l'explication avant le phénomène. Faut-il alors abandonner ce « plagiat par anticipation » séduisant, mais, de l'aveu même de son inventeur, « très tiré par les cheveux » ? Nous essaierons, au contraire, de voir en quoi cette formule – qui bénéficia d'une ample fortune critique – peut servir de modèle heuristique pour aborder la correspondance de Sévigné. En quoi permet-elle de rendre compte des phénomènes d'ordre ? Il n'est pas rare que l'épistolière présente les faits et les choses dans un ordre inattendu, inhabituel. Elle peut ainsi raconter une histoire en commençant par sa fin (un décès, une disgrâce etc.) ou ménager des effets de surprise, de suspens. Lus ensemble, les deux extraits de Proust introduisent une incertitude : cette singularité sévignéenne régit-elle les narrations ou les descriptions ? La mention de la cause et de l'effet dans le premier extrait pointe vers la première interprétation, l'usage du verbe *peindre*, la description par Mme de Sévigné des effets de lune dans le second extrait vers la seconde. Pour cette raison, on commencera par évoquer un cas d'illusion visuelle, similaire aux effets de lune, décrit dans la lettre du 21 octobre 1671, à l'occasion d'une battue dans le bois des Rochers en Bretagne<sup>6</sup>. Dans un second temps, on s'intéressera à une histoire racontée à rebours, dans la lettre du 18 mars de la même année, celle de la disgrâce de Saissac, le tricheur de cartes.

#### HISTOIRE DE LOUP ET CONTE « À DORMIR DEBOUT »

Proust, on l'a vu, cite la manière dont Sévigné décrit des effets visuels dus aux reflets de la lune, un soir de juin 1680. Quelques années auparavant, Sévigné s'essaye déjà à l'exercice de la scène au clair de lune, qui, cette fois, est en parfaite adéquation avec les propositions du Narrateur – il

mise en relation proustienne et conclut : « La vérité est donc qu'il n'y a pas le moindre côté Dostoïevski de Mme de Sévigné », p. 285-286.

6 Pour le commentaire stylistique d'un autre extrait de cette lettre, on pourra se reporter à J.-L. de Boissieu, A.-M. Garagnon, *Commentaires stylistiques*, Paris, Sedes, 1987, chap. V, p. 95-118.

n'est d'ailleurs pas interdit de supposer que sa mémoire a superposé ces deux tableaux nocturnes :

À propos, il y a des loups dans mon bois ; j'ai deux ou trois gardes qui me suivent les soirs, le fusil sur l'épaule ; Beaulieu est le capitaine. Nous avons honoré depuis deux jours le clair de la lune de notre présence, entre onze heures et minuit. Nous vîmes d'abord un homme noir ; je songeai à celui d'Auger, et me préparais déjà à refuser la jarretière<sup>7</sup>. Il s'approcha, et il se trouva que c'était La Mousse. Un peu plus loin nous vîmes un corps blanc tout étendu. Nous approchâmes assez hardiment de celui-là ; c'était un arbre que j'avais fait abattre la semaine passée. Voilà des aventures bien extraordinaires ; je crains que vous n'en soyez effrayée en l'état où vous êtes. Buvez un verre d'eau, ma bonne (21 octobre 1671, p. 337-338).

74

Sévigné joue avec sa lectrice qui, précédemment, lui a raconté une histoire recueillie auprès d'un de leurs domestiques à Grignan, un certain Auger. Privé de la lettre de la fille, on est réduit à spéculer sur le contenu de ce récit par écrit d'une narration orale portant sur des phénomènes surnaturels et magiques<sup>8</sup>. Tout ce qu'on sait, c'est que Sévigné « en frissonnai[t] en la lisant » (18 octobre 1671, p. 335). En réponse au récit de sa fille, elle met en place une atmosphère typique de l'histoire effrayante inspirée du folklore : les loups, la forêt, le « fusil sur l'épaule », l'heure symbolique, proche des douze coups de minuit. Mais son récit est plaisamment déceptif. Elle parodie à sa manière les contes oraux qu'on se raconte à la veillée pour se faire peur, en désamorçant immédiatement tout suspens. Elle présente d'abord une vision, puis la corrige immédiatement, le réel s'avérant beaucoup plus trivial que

7 À notre connaissance, cette tournure elliptique de Sévigné n'est expliquée nulle part. Nous en proposons une glose, sujette à caution : la jarretière désignant une pièce d'habillement placée au-dessus ou au-dessous du genou et servant à maintenir et à tendre les bas, on a supposé que la « refuser » reviendrait à résister à une tentative de viol. Sévigné s'imaginerait héroïquement préférer la mort au déshonneur, dans une version sexualisée de la formule rituelle « la bourse ou la vie ».

8 Voir la lettre du 18 octobre 1671, l, p. 335 : Sévigné y parle de « la plus étrange chose du monde » et de l'apparition surnaturelle d'un sylphe.

l'illusion. Partie pour « voir le loup »<sup>9</sup>, Sévigné devra se contenter d'une promenade d'illusions où, par deux fois, la banalité du réel vient décevoir des attentes romanesques : « l'homme noir » n'est que La Mousse<sup>10</sup>, le « corps blanc » qu'un arbre abattu. L'aventure tourne court, comme en témoigne la chute rapide du récit. La mention antiphrastique des *aventures extraordinaires* et l'impératif ironique du verre d'eau qui clôturent cette expédition avortée disent à la fois le désir de romanesque et sa déception.

Ce tableau nocturne, occasion d'une méprise, n'est pas sans rappeler l'anecdote dite des capucins noirs, racontée d'abord par Tallemant des Réaux dans une historiette à propos de Voiture, puis par le cardinal de Retz dans ses *Mémoires*. À l'été 1647 – d'après Tallemant – de retour d'une promenade à Saint-Cloud, une petite compagnie en carrosse fait une rencontre inattendue, d'abord énigmatique : une troupe de religieux qui reviennent de se baigner sont pris pour des fantômes.

L'esté devant sa mort, il fit une promenade à Saint-Cloud avec feu Mme de Lesdiguières et quelques autres. La nuit les prit dans le bois de Boulogne ; ils n'avoient pas de flambeaux. Voylà les dames à faire des contes d'esprits. En cet instant, Voiture, s'avance du carrosse pour regarder si un escuyer qui estoit à cheval suivoit, car la nuit n'estoit pas encore fermée : « Ah ! vrayment, » dit-il, « si vous en voulez voir des esprits, n'en voylà que huit. » On regarde : en effect, il paroissoit huit figures noires qui alloient en pointe. Plus on se hastoit, plus ces fantomes se hastoient aussy. L'escuyer ne voulut jamais en approcher : cela les suivit jusques dans Paris. Mme de Lesdiguières conte leur frayeur au Coadjuteur depuis cardinal de Retz : « Dans huit jours, » luy dit-il, « j'en sçauray la verité. » Il découvrit que c'estoit des Augustins deschaussez qui revenoient de se baigner à Saint-Cloud, et qui, de peur

9 « On dit encore prov. Qu'*Un homme a veu le loup*, pour dire, ou qu'il s'est trouvé en plusieurs occasions de guerre, ou qu'il a fait beaucoup de voyages & dans des pays dangereux, ou qu'il est extremement rompu dans les affaires, dans le commerce du monde » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

10 Prêtre et docteur en théologie, Pierre de La Mousse fut le précepteur de Mme de Grignan et accompagna Sévigné dans ses voyages aux Rochers.

que la porte de la ville ne fust fermée, n'avoient point voulu laisser esloigner ce carrosse, et l'avoient tousjours suivy<sup>11</sup>.

Dans les deux textes, le champ lexical de la vue prédomine, corrélé à celui de la vérité, par le biais de la difficulté à bien distinguer de nuit et par celui du témoignage exact. De même, la présentation des faits par Sévigné relève du paradigme illusion/réel : elle « peint » ce qu'elle croit voir, avant de dire ce qui était vraiment à voir. Au cours de cette scène en noir et blanc, il est surtout question de vision de près et de loin, ce que manifestent la répétition du verbe *voir* au passé simple et le polyptote *s'approcha / approchâmes*.

76

Dans le cadre de l'échange épistolaire, cette histoire est un argument à verser au dossier des mécanismes de la crédulité. Mme de Grignan semble prêter foi à l'histoire que son domestique, Auger, lui a racontée oralement et qu'elle a reproduit dans une lettre à sa mère. Dans les lettres suivantes, Sévigné y revient à deux reprises pour assurer sa fille qu'elle lui fait confiance, malgré le caractère hautement invraisemblable du récit du domestique :

Mme de La Fayette me mande que, puisque vous me mandez sérieusement l'histoire d'Auger, elle est persuadée qu'elle est vraie, et que vous ne vous moquez point de moi. Elle pensait que ce fût une folie de M. de Coulanges, et cela se pouvait très bien penser. (4 novembre 1671, p. 348)

Je ne doute nullement de l'histoire d'Auger, et n'en ai jamais douté ; c'est une vision de Mme de La Fayette, fondée sur la folie de M. de Coulanges. Présentement, elle la croit comme moi. (22 novembre 1671, p. 357)

Cette battue au clair de lune peut jouer le rôle de l'exemple manquant pour le versant optique, illusionniste de l'analogie de Proust. Sévigné fait une description enjouée des phénomènes d'erreurs de perception.

11 Tallemant des Réaux, *Historiettes*, éd. A. Adam, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, p. 499-500. Nous ne reproduisons pas ici le récit du cardinal, beaucoup plus long : voir Retz, *Mémoires*, éd. M. Pernot, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, 1<sup>re</sup> partie, p. 89-91.

Intégré comme réponse à un récit de sa fille, ce récit peut être lu comme une mise à nu du désir de croire qui repose en chaque auditeur/lecteur d'histoires extraordinaires. Fondé sur le motif de l'illusion déçue, ce « conte à dormir debout »<sup>12</sup> n'est pas du même ordre qu'un récit qui présenterait les effets avant les causes, qui commencerait par sa fin.

## HISTOIRE DE TRICHERIE ET « DESSOUS DE CARTES »

### Enquête royale

Par exemple, prenons le messager du roi. Il est en prison maintenant qui purge sa condamnation. Le jugement est pour mercredi prochain ; et naturellement, le crime viendra en dernier<sup>13</sup>.

« Le crime viendra en dernier » : pour reformuler cette phrase, en termes logiques, la cause suivra l'effet ; en narratologie, on dira que le récit du crime est une analepse. Dans l'ordre du récit, la raison de la condamnation sera donnée une fois qu'on aura raconté le processus judiciaire. C'est précisément ce que fait Sévigné lorsqu'elle raconte, dans une lettre à sa fille datée du 18 mars 1671, la disgrâce de Saissac<sup>14</sup>. Dans son « Discours du récit », au chapitre de l'ordre, Gérard Genette propose une procédure qui permet de

confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire, en tant qu'il est

- 12 5 août 1671, p. 268. L'épistolière désigne ainsi son évocation des États de Bretagne. Dans cet emploi, cette formule fait signe vers l'ennui que pourrait éprouver sa destinataire devant des nouvelles peu intéressantes. Mais cette expression, on le sait, est aussi synonyme d'« histoire invraisemblable ». Nous l'appliquons à la battue au clair de lune parce qu'elle rend compte de ces deux traits sémantiques : Sévigné ironise sur son aventure finalement décevante et de peu d'importance, tout en pointant vers ses possibilités romanesques.
- 13 L. Carroll, *Alice au pays des merveilles*, cité dans Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982, section « Les faits et la chronologie », p. 184.
- 14 Sur sa biographie, voir Saint-Évremond, *Lettres*, éd. R. Ternois, Paris, M. Didier, coll. « STFM », 1967-1968, 2 vol., t. II, « Notice sur le marquis de Saissac », p. 278-280.

explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect<sup>15</sup>.

Cette lettre se prête assez bien à ce genre de confrontation, puisque son récit mobilise de nombreux temps, qu'il est ponctué par des compléments circonstanciels qui facilitent la lisibilité de l'histoire, tout en ménageant différentes vitesses. La richesse de l'emploi des temps y est l'indice d'une complexité de la représentation temporelle. On commencera par attribuer à chacun des segments du récit une lettre majuscule, insérée entre parenthèses dans le corps de la lettre :

78

(A) Il y a présentement une nouvelle qui fait l'unique entretien de Paris. (B) Le roi a commandé à M. de Saissac de se défaire de sa charge, et tout de suite, de sortir de Paris. Savez-vous pourquoi ? (C) Pour avoir trompé au jeu et avoir gagné cinq cent mille écus avec des cartes ajustées. (D) Le cartier<sup>16</sup> fut interrogé par le Roi même ; il nia d'abord. Enfin le Roi lui promettant son pardon, il avoua qu'il faisait ce métier depuis longtemps, (E) et même cela se répandra plus loin, car il y a plusieurs maisons où il fournissait de ces bonnes cartes rangées. (F) Le Roi a eu beaucoup de peine à se résoudre à déshonorer un homme de la qualité de Saissac. Mais voyant depuis deux mois que tous ceux qu'il gagnait étaient ruinés, il a cru qu'il y allait de sa conscience à faire éclater cette friponnerie. (G) Il savait si bien le jeu des autres que toujours il faisait va-tout sur la dame de pique, parce que les piques étaient dans les autres jeux, et le Roi perdait toujours à trente-un<sup>17</sup> de trèfle et disait : « Le trèfle ne gagne point contre le pique en ce pays-ci. » (H) Saissac avait donné trente pistoles aux valets de chambre de Mme de La Vallière pour jeter dans la rivière des cartes qu'ils avaient, qu'il ne trouvait point bonnes, et avait introduit son cartier. (I) Celui qui le conduisait dans cette belle vie s'appelle Pradier, et s'est éclipse aussitôt que le Roi défendit à Saissac de

15 G. Genette, *Discours du récit* [1972], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 2007, p. 23.

16 « CARTIER, s.m. celui qui fait & vend des cartes à jouer. *Maître cartier* » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1694).

17 « TRENTE [...] Aux cartes, il y a des jeux qu'on appelle la Belle, le Flux & le Trente un, où celui qui a trente & un point en ses cartes, gagne » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

se trouver devant lui. S'il avait été innocent, il se serait mis en prison et aurait demandé qu'on lui fit son procès. Mais il n'a pas pris ce chemin, et a trouvé celui de Languedoc plus sûr. Plusieurs lui conseillaient la Trappe, après un malheur comme celui-là. (J) Voilà de quoi l'on parle uniquement. (18 mars 1671, I, p. 104-105)

Les segments (A) et (J) constituent les bornes d'un récit nettement circonscrit par l'effet de rime entre la formule introductive et le présentatif, par un système d'échos entre les deux adverbes en *-ment* et par la reprise en dérivation : « **Il y a** *présentement* une nouvelle qui fait l'unique entretien de Paris » / « **Voilà** de quoi l'on parle *uniquement* ». Ces deux segments, au présent de l'indicatif, sont concomitants à la rédaction de la lettre, au présent de l'instance de narration, ce que renforce l'adverbe « *présentement* ». À l'initiale, le segment (A) constitue un embrayeur de narration, une « entrée-préface », tandis qu'en position finale, le segment (J) assure la clôture du récit, sa « chute »<sup>18</sup>. Outre le rôle de cadre, ces deux segments remplissent une deuxième fonction : motiver la présence de ce récit dans la lettre. L'omniprésence de cette histoire dans les conversations oblige, pour ainsi dire, l'épistolière à ne pas laisser en reste sa destinataire éloignée de Paris, à l'inclure en différé dans la boucle de commentaires sur cette affaire.

Le segment (B) constitue le début du récit proprement dit, qui s'ouvre sur l'ordre du roi, double et à exécution immédiate (« tout de suite ») : Saissac doit se défaire de la charge de maître de la garde-robe qu'il possède depuis 1660 et sortir de Paris. En (I), cet ordre est rappelé et complété par la mention de la fuite de Pradier et la décision quant au lieu d'exil pour Saissac. En (C), la narratrice livre la cause de cette disgrâce, ménageant pour sa destinataire une attente de courte durée, par une interrogation partielle, laissant le circonstant causal à compléter : « Savez-vous pourquoi ? Pour avoir trompé au jeu ».

Après cette introduction brève qui fait figure de résumé, la narratrice entre dans le détail des circonstances et adopte le passé simple (« fut interrogé », « nia », « avoua »). Elle signale d'abord l'interrogatoire et

<sup>18</sup> Sur cette terminologie, voir J.-M. Adam, *Le Texte narratif*, Paris, Nathan Université, 1994, p. 182-186.

les aveux du cartier (D). Elle évoque ensuite brièvement, au futur, d'éventuelles conséquences à venir quant à l'ampleur de la tricherie (E). Puis elle met en scène, dans un retour au passé composé, la délibération du roi (F). Enfin, elle expose le procédé de la tricherie, en deux temps : le premier temps (G), chronologiquement postérieur au second (H), est à l'imparfait itératif, la tricherie était répétée « depuis deux mois » et Saissac procédait « toujours » de la même manière. La séquence (H), antérieure, est au plus-que-parfait et révèle les préparatifs de la fraude : Saissac a soudoyé les valets de Mme de La Vallière et a introduit un complice dans la place.

80

Entre l'interrogatoire et l'explication se situe le moment dramatisé de la prise de décision du roi, en proie au scrupule, balançant entre le respect des convenances et le souci de justice. La délibération du roi (faut-il ou non rendre publique cette fraude ?) est en position centrale, entre les aveux du cartier et la délivrance du *modus operandi* de Saissac et de ses complices. La transition entre le récit de l'enquête et le récit de la tricherie, résultat de cette enquête, est placée en focalisation interne, rendant compte des pensées du roi : « mais voyant depuis deux mois que tous ceux qu'il gagnait étaient ruinés, il a cru qu'il y allait de sa conscience à faire éclater cette friponnerie ». La narratrice reproduit alors le geste du roi et fait elle-même « éclater » le procédé du tricheur, en racontant par le menu ses méthodes.

Enfin, dans l'avant-dernier segment (I), l'épistolière insère, en guise de commentaire, une évocation du possible après avoir fait le récit du réel : « S'il avait été innocent, il se serait mis en prison et aurait demandé qu'on lui fit son procès ». Sévigné imagine les « chemins » que le disgracié n'a pas pris par l'emploi modal du conditionnel dans un système hypothétique. La seule marge de manœuvre du disgracié réside dans le choix du lieu d'exil. Sévigné met en scène ce choix sous la forme imagée du carrefour : Saissac pouvait prendre le chemin de la prison, celui de la province, celui de la retraite religieuse. Il a choisi le Languedoc. Le retour à la situation contemporaine de l'énonciation est brutal et soudain.

L'usage du passé composé dans les séquences (B), (I) et (F) (« a commandé », « s'est éclipse », « n'a pas pris », « a trouvé ») pourrait être interprété comme une application de la règle académique des



vingt-quatre heures : « narration au passé composé des événements du jour [...] et au passé simple des événements antérieurs à la nuit »<sup>19</sup>. Mais comme le signale Nathalie Fournier, le critère discriminant entre les deux tiroirs verbaux est d'ordre aspectuel et énonciatif, et non référentiel. En somme, ce n'est pas tant que l'ordre de disgrâce relève du passé proche, alors que la tricherie remonte à « deux mois ». Mais plutôt que le repère temporel de l'énonciation est inclus dans le même moment que la prise de décision et l'ordre du roi, tandis que l'enquête et le déroulement de la triche sont racontés à distance par une épistolière « qui s'efface de la narration »<sup>20</sup>. La séquence (E) fait alors figure d'incursion discursive de la locutrice au beau milieu de son récit.

Pour synthétiser les phénomènes d'ordre dans ce récit, on peut reprendre la méthode déployée par Genette, en attribuant à chaque segment du récit un chiffre qui corresponde à sa position chronologique, dès lors qu'on s'ingénie à remettre l'histoire « à l'endroit ». On obtient alors la formule suivante :

$$A_5 - B_4 - C_2 - // D_3 - E_6 - F_3(2) // - G_2 - H_1 - I_4 - J_5$$

Les doubles barres rappellent les trois unités du récit :

1. l'introduction avec annonce de la nouvelle, mention de sa cause sous forme de résumé-réponse à une devinette ;
2. le récit de l'enquête et de la délibération royale ;
3. le récit du procédé du tricheur et le retour aux conséquences présentes de la découverte de cette triche<sup>21</sup>.

Un récit suivant l'ordre de la diégèse aurait procédé ainsi :

1. Saissac prépare son coup,
2. les parties truquées de Saissac,
3. les soupçons du roi, les aveux du cartier, la délibération du roi,

<sup>19</sup> N. Fournier, *Grammaire du français classique*, Paris, Belin, 1998, p. 410. Sur cette question, voir l'intégralité du chap. 18, « Passé simple et passé composé », p. 395-416.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> On a simplifié volontairement les moments de l'histoire, considérant notamment que l'ordre du roi (B), la fuite de Pradier et le départ de Saissac (I) étaient quasiment simultanés, ce que la conjonction de subordination « aussitôt que » laisse entendre ; que la délibération du roi (F) était à peu près contemporaine des aveux du cartier (D). Lors de cette prise de décision, l'étape antérieure est rappelée (« voyant depuis deux mois »), nous l'avons indiqué entre parenthèses.

4. l'ordre de disgrâce et son exécution,

5. les réactions à Paris.

On peut dresser plusieurs constats à partir de cette formule :

a. L'effet précède la cause ici, puisque Sévigné annonce à sa fille une nouvelle, la disgrâce, à laquelle elle donne l'explication sous forme de réponse à une devinette : « Savez-vous pourquoi ? ». La disgrâce est le résultat de la découverte d'une fraude au jeu.

b. Pour autant, la construction du récit n'obéit pas à un « mouvement régulièrement rétrograde »<sup>22</sup> puisque Sévigné n'arrête pas son récit au premier épisode diégétique, la subversion par Saissac des valets de chambre de Mme de La Vallière et l'introduction du cartier complice (H).

c. Symétriquement, elle ne commence pas exactement son récit par la fin puisqu'elle ne débute pas par le départ de Saissac en Languedoc, mais par l'ordre du roi.

d. Ce récit ne commence donc ni tout à fait par sa fin, ni par son début exact. On a davantage affaire à une structure embrassée dans laquelle les segments se répondent (A<sub>5</sub> et J<sub>5</sub>, B<sub>4</sub> et I<sub>4</sub>, C<sub>2</sub> et G<sub>2</sub>, D<sub>3</sub> et F<sub>3</sub>) et se répartissent temporellement de part et d'autre d'une annonce au futur « cela se répandra plus loin », ligne de fuite sur les conséquences à venir quant à l'ampleur de la triche. La délibération du roi apparaît comme l'axe de symétrie le long duquel se distribuent les moments du récit. C'est aussi un point de bascule qui fait passer du micro-récit de l'enquête à celui de ses résultats.

Annoncer et raconter, tenir au courant et expliquer : ces deux gestes ne peuvent être réalisés rigoureusement en même temps. Sévigné met sa fille au fait des événements qui font l'actualité des conversations mondaines. Son point de départ est donc celui de l'*après*, le temps du commentaire de l'événement qui défraie la chronique. D'abord l'annonce, ensuite le récit. Pour le récit, sa configuration de l'événement est mimétique de l'ordre de découverte des événements, non de l'ordre de leur déroulement, comme dans tout récit d'enquête. Elle retrace et emprunte à nouveau, pour sa fille, le même cheminement d'enquête

---

22 *Ibid.*, p. 26.

que le roi, retardant, comme lui, le moment de « faire éclater cette friponnerie » auprès de sa destinataire. Qu'elle redouble le geste de *publication* royale en situation épistolaire privée n'est pas non plus sans intérêt quant à son *ethos* de narratrice. D'autant plus que cette dernière ne cache pas ses ambitions d'enquêtrice, quand elle affirme, à plusieurs reprises dans sa correspondance, vouloir découvrir « les dessous de cartes »<sup>23</sup>. Pour rendre encore plus saillants ces phénomènes d'ordre, on terminera par une comparaison entre la version de Sévigné et celle de Saint-Simon.

### Nécrologie d'un joueur

Même si Saint-Simon donne d'autres éléments et présente une version différente de l'enchaînement des faits, c'est dans l'ordre qu'il raconte l'histoire dans ses *Mémoires* :

Le vieux Saissac épousa la dernière sœur du second lit du duc de Chevreuse, jeune et jolie, qui, avec peu de bien, le voulut malgré la disproportion d'âge, dans l'espérance d'être bientôt veuve et de jouir des grands avantages de son contrat de mariage. C'était un homme de grande qualité et de beaucoup d'esprit, que démentaient toutes les qualités de l'âme. Il avait eu la charge de maître de la garde-robe du Roi de M. de Guित्रy lorsque le Roi fit pour lui la nouvelle charge de grand maître de la garde-robe. Saissac était fort riche, fort gascon, gros joueur et beaucoup du grand monde, mais peu estimé, et on se défiait fort de son adresse au jeu. Le Roi, dans ces temps-là, jouait aussi fort gros jeu, et c'était le berlan<sup>24</sup> qui était à la mode. Un soir que Saissac était de la

23 En voici un exemple : « Nous avons fort causé. Une de nos folies a été de souhaiter de découvrir tous les dessous de cartes de toutes les choses que nous croyons voir et que nous ne voyons point [...]. Je souhaitai un cabinet tout tapissé de dessous de cartes au lieu de tableaux ; cette folie nous mena bien loin et nous divertit fort » (24 juillet 1675, II, 14).

24 « Berlan ou Brelan. S. M. Ce dernier est le meilleur. Jeu de cartes qu'on joue à trois, quatre & cinq personnes. On y donne trois cartes à chacun, après en avoir ôté les plus petites jusqu'au sept inclusivement. On y fait plusieurs encheres à l'envi les uns des autres, & celui qui a le plus de point gagne ; ou celui qui a trois cartes d'une même sorte : celui qui a trois as gagne sur celui qui a trois Rois, & le reste de même » (Furetière, *Dictionnaire universel*, 1690).

partie du Roi, M. de Louvois vint lui parler à l'oreille. Un moment après, le Roi donna son jeu à M. de Lorges, à qui il dit de le tenir et de continuer pour lui jusqu'à ce qu'il fût revenu, et s'en alla dans son cabinet avec M. de Louvois. Dans cet intervalle, Saissac fit une tenue à M. de Lorges, et qu'il jugea contre toutes les règles du jeu, puis un va-tout qu'il gagna ne portant quasi rien. Le coup était fort gros. Le soir, M. de Lorges se crut obligé d'avertir le Roi de ce qui s'était passé. Le Roi fit arrêter sans bruit le garçon bleu qui tenait le panier des cartes, et le cartier : les cartes se trouvèrent pipées, et le cartier, pour avoir grâce, avoua que c'était Saissac qui les lui avait fait faire, et l'avait mis de part avec lui. Le lendemain, Saissac eut ordre de se défaire de sa charge et de s'en aller chez lui<sup>25</sup>.

84

Récit rétrospectif, la version de Saint-Simon est, par rapport au reste de l'évocation de la vie de Saissac, une analepse. Saint-Simon évoque trois mariages conclus en 1698. Et c'est à l'occasion de l'un d'entre eux, celui de Saissac, alors âgé de soixante-six ans, avec une sœur du duc de Chevreuse de vingt-deux ans, que Saint-Simon évoque la disgrâce, en complément illustratif d'un portrait qui se conclut sur « son adresse au jeu »<sup>26</sup>. À l'issue de ce récit de disgrâce, Saint-Simon poursuit d'ailleurs la biographie de Saissac par le rappel de son lent retour à la cour. Il termine son évocation du « vieux Saissac » par sa disparition, sans héritier et l'extinction de sa lignée. Si Saint-Simon avait raconté, dans l'ordre, la biographie de Saissac, il aurait inséré le mariage entre la disgrâce et la mort de ce dernier.

25 Saint-Simon, *Mémoires 1691-1701. Additions au Journal de Dangeau*, éd. Yves Coirault, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 8 t., [Année 1698], t. I, 1983, p. 477.

26 Sur les modes d'insertion des caractères chez Saint-Simon, Delphine de Garidel signale que les « portraits suscités par les alliances matrimoniales sont moins systématiques, et en tout cas plus courts, se réduisant souvent à quelques lignes évocatrices, peut-être parce que les mariages concernent davantage la famille que l'individu ». Les événements comme la mort, les nominations engendrent davantage de portraits, *Poétique de Saint-Simon. Cours et détours du récit historique dans les Mémoires*, Paris, Champion, 2005, p. 324. Sur le regroupement dans la chronique de plusieurs mariages ou de plusieurs décès, voir p. 325-326.

Mais à l'échelle de la disgrâce, c'est-à-dire de la portion racontée aussi par Sévigné, Saint-Simon procède différemment : il commence par la tricherie aux cartes, dénoncée à l'issue d'une partie par Lorges, qui dans l'espace du jeu, a dû se substituer au roi et termine par l'ordre de disgrâce survenu « le lendemain » de l'interrogatoire du cartier. On retrouve dans le récit de Saint-Simon la même ponctuation par les circonstanciels, même s'ils sont plus largement sous le régime de l'indéfini : « dans ces temps-là », « un soir », « un moment après », « le soir », « le lendemain ». La principale différence, outre l'ordre, réside dans le choix du singulier, alors que Sévigné renvoie à des scènes répétées de triche « depuis deux mois », Saint-Simon raconte une seule partie. Chiasme intéressant : la lettre, sous le régime de l'éphémère, de l'instant, favorise ici la durée, tandis que les Mémoires mettent en avant l'instant, le coup « fort gros » qui a permis de démasquer Saissac.

En conclura-t-on, pour autant, qu'un récit d'actualité tend davantage à être raconté dans le désordre alors qu'un récit rétrospectif de mémorialiste bénéficie du recul nécessaire pour rétablir l'ordre ? On répondra par la négative, concernant Saint-Simon d'abord, puisque son respect de l'ordre chronologique ne concerne que le récit de disgrâce, qui, à plus grande échelle, est lui-même analeptique. Chez Sévigné ensuite, on fera remarquer qu'il lui arrive aussi de raconter une histoire dans l'ordre de son déroulement chronologique, comme en témoigne le récit de la blessure de la princesse de Condé (23 janvier 1671, p. 52). On dira plutôt que la disgrâce de Saissac recouvre des enjeux différents pour les deux narrateurs. Pour Sévigné, il s'agit de surprendre sa destinataire, en retardant volontairement l'explication de la disgrâce d'abord, du procédé de tricherie ensuite. Le suspens est à double détente. Pour Saint-Simon, cette anecdote vient illustrer le caractère de Saissac, c'est donc la scène de tricherie qu'il met en avant, non sa conséquence, la disgrâce, expédiée en un courte phrase : « le lendemain Saissac eut ordre de se défaire de sa charge et de s'en aller chez lui ». La suite de la notice biographique d'ailleurs est entièrement tournée vers son amour du jeu, qui lui fit faire fortune en Angleterre et lui permit de revenir progressivement en grâce, à la demande du frère du roi, joueur lui aussi.

Y a-t-il un « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » ? On répondra par l'affirmative à condition de bien vouloir étendre le phénomène non plus seulement à un ordre de présentation des éléments dans une description, de ne pas le limiter au domaine des rapports entre illusion et réel, entre erreur première et correction de cette erreur. Cette formule nous apparaît tout aussi pertinente dans le domaine de l'agencement narratif, plus palpable dans la confrontation entre temps de l'histoire et temps du récit, entre annonce de nouvelles et révélations des « dessous de cartes ». Plus largement, les phénomènes analeptiques – dont l'emblème pourrait être la formule récurrente « mais il faut reprendre de plus loin »<sup>27</sup> – servent à varier les formules narratives, à cultiver une esthétique de la surprise, à ancrer le récit par lettre dans une fiction d'oralité, comme en font foi notamment, les nombreuses incursions discursives au sein des histoires sévignéennes.

---

27 On en donnera deux exemples : « Voici un jour qui nous donne de grandes espérances ; mais il faut reprendre de plus loin » (19 décembre 1664, I, p. 77) ; « Ce qui s'appelle tomber du haut des nues, c'est ce qui arriva hier soir aux Tuileries ; mais il faut reprendre les choses de plus loin » (19 décembre 1671, p. 43).

QUATRIÈME PARTIE

**Rousseau**





PRÉSENTATION DE SOI : ÉLABORATION DE L'ETHOS  
ET PROCESSUS PERCEPTUELS  
DANS *LES CONFESSIONS*<sup>1</sup> DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

*Frédéric Calas*

*Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand)/EA 1002 CELIS*

Je voudrais en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur et pour cela je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit. (IV, 198)

L'objet de cette étude sera d'examiner les stratégies discursives de présentation de soi d'un Jean-Jacques Rousseau cherchant à tout dire et voulant « que tout le monde lise dans [s]on cœur ». On s'intéressera aux différents points de vue supportés par la première personne, selon la terminologie d'Alain Rabatel, pour qui le point de vue est « l'expression linguistique de perceptions représentées »<sup>2</sup>. Ces perceptions feuillentent le *je*, le stratifient avant de l'inscrire dans un devenir qui le constituera par l'écriture de la confession en une forme unitaire, placée sous l'égide de la vérité. Comme le suggère Jean Starobinski, chez Rousseau, « le besoin essentiel, semble être celui de s'installer dans une identité à toute épreuve. [...] Rousseau s'oblige à réaliser son unité, qu'il recevra de l'unité même de la vertu »<sup>3</sup>.

- 1 Toutes les références renvoient à l'édition des *Confessions* par Jacques Voisine, revue par J. Berchtold et Y. Séité, Paris, Classiques Garnier, 2011. On donne en romain le numéro du livre suivi du numéro de la page.
- 2 A. Rabatel, « Quand voir, c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Cahiers de narratologie*, n° 11, « Figures de la lecture et du lecteur », 2004, p. 2.
- 3 J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*, Paris, PUF, 1971, p. 63.

Une enquête statistique rapide, à l'aide de la base de données FRANTEXT<sup>4</sup>, fait apparaître une abondance des tournures syntaxiques, soit à verbe statique, du type (*je être X*), lorsqu'elles sont supports de l'autoportrait par auto-caractérisation adjectivale et attribution de propriétés, de qualités, ou encore de sensations, passagères ou définitives ; soit à verbes perceptuels (*je me V<sub>perc</sub> X/ Que P*), souvent en construction pronominale réfléchie, témoignant d'une activité analytique du sujet perceptuel au moment de l'événement (imputable au je-narré), ou au moment de l'écriture (imputable au je-narrant), – la dichotomie étant supportée par des variations des tiroirs verbaux, présentant la qualité ou le défaut du moment  $t_{-r}$  en devenir pour construire l'image réunifiée de soi en  $t_o$ , moment de l'écriture des *Confessions*. C'est à la fois dans cette variété des structures syntaxiques de présentation et d'auto-analyse, et dans le maillage complexe qu'elles entretiennent avec des strates textuelles de natures différentes que prennent naissance la créativité et la singularité de l'entreprise autobiographique de Jean-Jacques Rousseau.

Notre étude se place dans la mouvance des travaux de Gérard Genette<sup>5</sup>, tels qu'ils ont été revus par François Rastier et Alain Rabatel notamment, ce dernier contestant l'idée d'une identification possible d'une source focale indépendante de l'objet perçu, et lui substituant l'hypothèse d'un point de vue. Dans l'élaboration de l'*ethos* discursif servant la présentation de soi, la haute fréquence des verbes perceptuels réfléchis fait apparaître un paradigme unitaire, autour des verbes de perception visuelle<sup>6</sup>. Il a été maintes fois montré, tant par les philosophes, les anthropologues que les linguistes<sup>7</sup> ou les

4 [www.atilf.fr](http://www.atilf.fr).

5 G. Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972 ; *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

6 Le paradigme de ces verbes est dans le texte des *Confessions* : (*s'*) *apercevoir*, (*se*) *voir*, (*se*) *regarder*, (*se*) *contempler*, avec ou sans modalisation du dire.

7 J.-M. Adam, J.-J. Franckel et D. Lebaud, A. Rabatel. La vue est intimement associée à des perceptions intentionnelles, ce qui est différent pour les autres sens, notamment gustatif et olfactif, ou moins systématique, comme l'ouïe, dont le fonctionnement est cependant le plus proche du sens visuel.

littéraires<sup>8</sup> que la vue est le médium privilégié de la perception, étant le sens associé, dans notre culture occidentale, à la connaissance et aux processus cognitifs. Dans la construction pronominale, c'est la saisie cognitive qui l'emporte sur la sensation première qui demeure aux origines du perçu<sup>9</sup>. Ainsi, le paradigme des verbes perceptuels est double, mais forme un diptyque en parfaite complémentarité : d'un côté les verbes du type *se voir*, *se regarder*, *s'apercevoir*, de l'autre le verbe *sentir/se sentir*.

Rappelons quelques généralités en guise de préambule à l'étude. La présentation de soi à laquelle se livre Rousseau dans *Les Confessions* se fait par un ancrage majoritaire grâce à l'emploi de la première personne (*je* : 6 460 occurrences<sup>10</sup>, et ses différents avatars, *moi* : 1 135 occurrences, *me* : 3 751, *m'* : 2 786) dans un « discours », mais cette première personne, même si elle domine largement, ne peut se dire que dans une situation d'interlocution, convoquant face à elle, outre Dieu ou l'ensemble des hommes<sup>11</sup>, un lecteur (un *vous* implicite, ou non : 527 occurrences du pronom personnel *vous*), qu'il s'agira de convaincre de la vérité du portrait. Comme l'a défini Émile Benveniste<sup>12</sup>, et rappelé, entre autres, Ruth Amossy<sup>13</sup>, la présentation de soi ne peut se réaliser que dans la relation à l'autre, ou dans la présentation à l'autre. Ce qui nous intéresse dans cette étude, ce sont les modalités syntaxiques et discursives de la présentation de soi auxquelles recourt Rousseau. Trois paramètres, au

8 On se reportera, entre autres, aux travaux de Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, en particulier aux passages consacrés au rôle de la vue et du regard descripteur dans l'organisation des descriptions.

9 La proximité est grande, et l'on voit bien comment le passage de la perception visuelle à la saisie cognitive s'opère selon le type de construction syntaxique et selon la fonction du pronom *me* : « Tous les objets que je voyais me semblaient les garants de ma félicité prochaine » (II, 62) > « Je me vis tomber dans la plus complète misère » (II, 76) > « *je vis que je réussissais, et cela me fit réussir davantage* » (II, 79).

10 Toutes les données statistiques sont réalisées grâce à la base FRANTEXT, elles portent donc sur l'ensemble des douze livres des *Confessions* et non sur les seuls livres au programme des agrégations.

11 « Être éternel, rassemble autour de moi, l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions [...] » (I, 4).

12 É. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p. 241.

13 R. Amossy, *La Présentation de soi : ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « Interrogation philosophique », 2010, p. 104.

moins, nous paraissent intervenir dans le processus d'élaboration de l'*ethos* discursif de Jean-Jacques, car il s'agit bien d'un processus, très nettement « orienté » (il a un sens) dans le projet autobiographique qui le supporte :

- le choix de la première personne comme ancrage et départ de l'énonciation ;
- les différentes relations verbales de prédication et de qualification (à prédication statique et attribution de qualité, à restitution des phénomènes perceptifs, à élaboration de phénomènes analytiques) ;
- l'inscription des phénomènes analytiques dans une temporalité et un devenir<sup>14</sup>.

92

L'originalité de l'entreprise de Rousseau est d'opter pour une présentation dynamique de soi, notamment par le jeu très subtil qui affecte les tiroirs verbaux, même lorsque le narrateur recourt à des structures de prédication statique par verbe *être*. Notre propos n'est pas de tracer le portrait complet et réunifié du moi dont on lit la confession, mais de nous arrêter sur le fonctionnement de la présentation, dans sa forme linguistique, donc de nous intéresser davantage aux stratégies énonciatives, à l'*ethos* montré, qu'à l'énoncé ou à l'*ethos* dit.

#### AUX FONDEMENTS DE L'ETHOS DISCURSIF : STRUCTURES DE PRÉSENTATION À VERBE ÊTRE

L'une des structures les plus parlantes de la présentation de soi, peut-être parce qu'elle semble la plus simple et la plus directe, demeure la

14 Pour nuancer la prise de position de G. Benrekassa dans son article « À propos d'un texte de Rousseau : lieu de l'écriture, place de l'idéologie », *Revue des sciences humaines*, n° 165, janvier-mars 1977, p. 75-83, ce n'est pas que la distinction récit/discours soit inopérante dans le texte, mais c'est bien dans ce qu'il appelle « circularité entre le temps de l'énonciation et temps de l'énoncé » que s'opère une modalité originale de la présentation de soi. La circularité n'invalide par l'opération comparative sous-jacente ni les phénomènes de compensation de la tension que le récit mémoriel, par définition rétrospectif, risquerait de générer. La circularité ne vaut que pour l'image « au final » globalisante qu'elle donne de soi. Or, la présentation de soi se nourrit de la tension temporelle, sans chercher cependant à la subsumer dans une dialectique, ni dans une addition des qualités qui formerait les composantes du moi.

phrase à pivot verbal statique ou définitionnel, contenant le verbe *être*, suivi d'une caractérisation adjectivale : *je être X*. Elle permet, en raison des propriétés syntaxiques du verbe *être*, d'inscrire la présentation dans l'acte même d'énonciation de celui qui choisit la première personne, le *je*, pour se présenter et se définir.

(1) J'étais dans la plus heureuse situation de corps et d'esprit où j'aie été de mes jours. Jeune, vigoureux, plein de santé, de sécurité, de confiance en moi et aux autres, j'étais dans ce court, mais précieux moment de ma vie, où sa plénitude expansive étend pour ainsi dire notre être par toutes nos sensations, et embellit à nos yeux la nature entière du charme de notre existence. (II, 62)

(2) J'étais inquiet, distrait, rêveur. (III, 96)

(3) J'étais dans un calme ravissant, jouissant sans savoir de quoi. (III, 117)

(4) je suis emporté, mais stupide. (III, 125)

(5) je suis si peu semblable à moi-même qu'on me prendrait pour un autre homme de caractère tout opposé. (III, 142)

(6) Jamais je n'ai tant pensé, tant existé, tant vécu, tant été moi, si j'ose dire ainsi, que dans ceux [*les voyages*] que j'ai faits seul et à pied. (IV, 183)

(7) Je me levais avec le soleil et j'étais heureux. (VI, 259)

Ce qui nous intéresse dans cette étude, c'est moins le paradigme des termes de qualification présents en X<sup>15</sup>, que la démarche qui suppose le choix de la structure syntaxique support de la présentation de soi. Nous n'avons pas le temps dans le cadre de cet article d'aborder ce qui relève du dit et de l'énoncé, bien que cette partie de la présentation de soi soit aussi importante que l'autre, mais elle a été plus souvent commentée<sup>16</sup>.

15 Ce serait l'objet d'une autre enquête, plus rhétorique ou psychologique qui pourrait s'intéresser à la peinture de soi à travers le choix des termes pour caractériser soit l'humeur du moment, comme en (2) ou (3) ou (7), soit l'attribution de qualités ou de défauts pérennes, comme en (5) et (6). Ces deux dernières occurrences, en raison du jeu sur les tiroirs verbaux tirent la caractérisation vers les traits fondamentaux de l'identité de Jean-Jacques. Le présent accentue la dimension métacognitive autant que métalittéraire, et assure l'union des différents « moi ». La structure *je être X* appartient aux techniques de l'autoportrait ou *éthopée*, selon la terminologie rhétorique.

16 Voir, entre autres, l'ouvrage de J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit.

Comme le précise Ruth Amossy, « le “je” peut se dire en énonçant, dans les modalités de sa prise de parole ; mais il peut aussi, bien sûr, le faire en parlant de lui-même »<sup>17</sup>. L'image découle donc aussi du dire, du choix des structures langagières<sup>18</sup>. Les structures en *je être X* témoignent, nous semble-t-il, d'une recherche de la transparence dans la notation. En effet, ce qui frappe, c'est la simplicité de la structure de présentation (*je être X*), qui en fait l'une des formes de base de la langue française, à côté de la structure SVO, et sa haute fréquence dans le texte<sup>19</sup>. Il ne faut pas y voir une facilité stylistique, mais plutôt l'interroger en termes de rendement pour la construction de l'*ethos* discursif, et en termes d'insertion dans les différentes strates textuelles qui constituent la textualité des *Confessions* avec lesquelles elle entre en résonance, en complémentation ou en contraste. Elle s'inscrit parfaitement dans le processus de confession, puisqu'elle constitue un acte de langage déclaratif, selon la terminologie de John Austin, et cette déclaration est directement rapportée au sujet syntaxique qui est aussi le sujet de l'énonciation : *je*.

Choisir de se peindre et de se présenter par une structure langagière en *être* rapportée à la première personne, c'est recourir à la simplicité et à la présentation comme garants d'une vérité sur soi, fût-elle celle du moment et non celle de la permanence. Ensuite, c'est une structure qui entre aisément dans les définitions, procédant par touches, qui permettent alors de cerner le moi dans une entreprise d'épuisement de la description-définition, comme en (2), où le jeu de l'asyndète brosse un portrait « sur le vif » du ressenti du sujet. Elle permet ainsi d'insérer dans le discours le point de vue sur soi du sujet perceptuel, et du sujet écrivant. En (6), la condensation de la formule « tant été moi » contraint l'énonciateur à justifier le choix de l'expression par un commentaire autonymique, qui souligne, en l'excusant presque, la justesse de la formule retenue.

17 R. Amossy, *La Présentation de soi : ethos et identité verbale*, op. cit., p. 113.

18 Nous partons de l'analyse des marques de la subjectivité dans le langage proposée par É. Benveniste, « Est “ego” qui dit “ego”. Nous trouvons là le fondement de la “subjectivité” qui se détermine par le statut linguistique de la “personne” » (*Problèmes de linguistique générale*, 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 260).

19 Frantext relève 7 128 formes fléchies du verbe *être* dans le texte, 433 pour *j'étais*, 136 pour *je fus*, 115 pour *je suis*, 7 pour *j'ai été*.

Cette structure déclarative « spontanée », surtout lorsque *être* est conjugué à l'imparfait, avec sa valeur de présent dans le passé, fonctionne aussi comme l'un des signes de la construction de l'*ethos*, en tant qu'elle est garante de la vérité du ressenti au moment de l'épisode vécu. Cette capacité, spontanée, du sujet, à se peindre, donc à s'analyser prend place dans le dispositif déclaratif visant à dire la vérité sur soi, fût-elle l'aveu d'une faute, ou d'un état négatif. Grâce à la structure attributive statique conjuguée au passé, non seulement « l'état » psychologique, intellectuel ou perceptif est reconstitué, mais il l'est dans la survenue de la sensation du temps  $t_r$ , sans que l'analyse du je-narrant n'intervienne – ce qui permet, par la suite, différents scénarios confirmatifs ou correctifs par le je-narrant. Par la structure *je être X*, appliquée à l'ensemble de la vie de Jean-Jacques, l'énonciateur parcourt un espace temporel et constitue un domaine « notionnel », d'une collection d'états du moi de Jean-Jacques. C'est l'ensemble de ce domaine qui vise à l'unité, même si en son sein certains éléments peuvent paraître différemment orientés. Rousseau ne se présente pas comme un tout, où chaque partie aurait été vécue ou appréhendée pour converger vers la constitution d'un moi unitaire parce qu'homogène. Les structures de présentation avec *être* acceptent la variabilité temporelle, et la variabilité de caractérisation. Ce qui importe, c'est la constitution qualitative du domaine du moi, dans la « vérité » de chacun de ses moments. Comme l'a bien montré Jean Starobinski, il n'y a là qu'un « paradoxe apparent » : « les mouvements les plus contradictoires, s'ils sont vécus successivement, si le moi y consent pleinement, n'impliquent aucune lutte intérieure. [...] [U]ne conscience consentante, qui subit le changement sans lui résister, reste en parfait accord avec soi »<sup>20</sup>.

Le sujet perceptuel se donne alors comme garant d'une vérité, comme en (2), où il s'agit d'une faiblesse avouée face au désir des femmes. On notera qu'il est souvent accompagné d'auto-ironie dans la peinture, qui met alors à distance l'auto-peinture. À la suite de (2), on peut lire « le sot plaisir que j'avais de l'étaler à leurs yeux ne peut se décrire. [...] Cette folie eut une catastrophe à peu près comique, mais un peu moins plaisante

20 J. Starobinski, *La Transparence et l'obstacle*, op. cit. p. 72.

pour moi » (III, 97). Quelle fonction joue cette auto-ironie dans le dispositif de présentation de soi ? Elle participe en tant que modalité du dire à la distanciation de la peinture, et vise à accentuer l'accréditation d'un discours de vérité, capable de nuance et d'autodérision.

Cependant, choisir de se présenter en disant, *je suis X* constitue un exercice à haut risque, dont Rousseau a parfaitement évalué les limites, et qu'il commentera abondamment dans *Rousseau juge de Jean-Jacques*, ne serait-ce que par le recours à quatre formes de dédoublement et de présentation de soi dans ce dialogue judiciaire. C'est ainsi qu'en (5) s'énonce un discours central dans l'évaluation de l'entreprise de présentation de soi que l'écrivain a retenue. Avouer que le moi est sujet à variation, qu'il peut être contraire à lui-même peut constituer l'aveu d'une faiblesse, qui plus est, le révéler avec la même stratégie énonciative que celle qui permet la présentation des facettes du moi, accentue la subjectivité de l'entreprise, et risque de faire passer l'énonciateur pour un prétentieux, un cuistre ou un menteur, et pourtant, c'est là que Rousseau met toute son « énergie » et tend le plus à l'expression de la vérité sur soi. C'est ce qu'il rappelle à la fin du quatrième livre : « j'ai promis de me peindre tel que je suis » (IV, 198).

96

#### LES PROCESSUS PERCEPTUELS ANALYTIQUES

Comment fonctionne la présentation de soi à partir d'un processus perceptif supporté par un verbe de perception ? La configuration de base que l'on cherche à cerner dans le corpus est du type :

$$S_i V_{\text{percep. refl.}} + Q$$

$S_i$  est le « site », ou le localisateur de la perception<sup>21</sup>.  $Q$  est la relation prédicative correspondant au complément du verbe qui peut être un SN, une infinitive, un complément phrastique. On pose dans un premier temps que  $S_i$  est coréférentiel au sujet et s'instancie par une

21 On suit ici, en les adaptant légèrement les travaux de J.-J. Franckel et D. Lebaud sur les verbes de perception, *Les Figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, Ophrys, 1990.



première personne<sup>22</sup>, redoublée par un pronom conjoint de même rang dans les constructions pronominales, pronom assumant la fonction de complément d'objet. La variation des tiroirs temps verbaux joue un rôle essentiel dans le passage du perceptuel à l'intellectuel ou au cognitif, dans le passage du simple ressenti à l'élément extrait et présenté comme constitutif du territoire du moi au moment de l'événement mentionné. C'est dans la variation temporelle que se réalise une grande part de l'entreprise autobiographique, où la présentation de soi oscille entre l'effort mémoriel et la visée de la constitution unitaire du moi. Mais l'essentiel de la démarche est d'originer la présentation de soi dans le sentiment intérieur, immédiat, spontané que Rousseau a de lui-même.

Plusieurs cas se présentent, que, pour les besoins de l'analyse, on examine séparément les uns des autres, mais il convient de rappeler qu'ils sont inscrits dans une relation de complémentarité ou de tension. C'est le cas du paradigme en *sentir* d'un côté et du paradigme des perceptuels visuels de l'autre.

#### Le paradigme sentir/se sentir

(8) je sentais ma supériorité (II, 50)

(9) Je me sentais fort humilié d'avoir besoin d'une bonne dame bien charitable. (II, 51)

(10) tout jeune encore, je sentis que, quelque religion qui fût la vraie, j'allais vendre la mienne, et que, quand même je choisirais bien, j'allais

22 Il s'agit d'une liste de verbes acceptant la première personne comme sujet perceptuel. Seules les configurations perceptuelles intellectualisables ou intellectualisées contribuent à l'élaboration de l'*ethos* discursif. Ce sont elles qui seront l'objet de l'étude. Il convient d'isoler le cas du verbe *sentir*, verbe central dans la pensée rousseauiste, tout autant que dans la présentation de soi. Les emplois perceptuels directs ne feront pas partie de l'étude, « je sens mon cœur » (I, 3), ou « je sentis avant de penser » (I, 7). Il convient cependant de rappeler l'importance de la sensation chez notre auteur, et le lien avec les théories sensualistes qui l'ont nourri et qu'il a ensuite diversement suivies. L'enquête grammaticale servant de substrat à l'analyse de la présentation de soi confirme cet ancrage de la perception dans la sensation et son passage dans la cognition. Sur ce point, voir l'article de R. Mercier, « Sur le sensualisme de Rousseau. Sensation et sentiment dans la première partie des *Confessions* », *Revue des sciences humaines*, n° 161, 1976, 1, p. 19-33 et celui de J. Schosler, « La position sensualiste de Jean-Jacques Rousseau », *Revue romane*, XIII, 1, 1978, p. 63-87.

au fond de mon cœur mentir au Saint-Esprit et mériter le mépris des hommes. (II, 68-69)

(11) Jamais je ne me sentis tant de confiance et de sécurité ; je croyais déjà ma fortune faite, et je trouvais beau de n'en avoir l'obligation qu'à moi seul. (II, 76)

(12) quoique je ne sentisse pas pour elle ce respect aussi vrai que tendre que j'avais pour Mme de Warens, je me sentais plus de crainte et bien moins de familiarité. (II, 80)

(13) il me fait bien sentir ce que je crois avoir dit dans quelque ouvrage, que le remords s'endort durant un destin prospère, et s'aigrit dans l'adversité (II, 93)

(14) Quelle perte j'allais faire ! J'en sentais bien toute la grandeur. (III, 108)

(15) je sentais au milieu de ma gloire que mon cœur n'était pas fait pour tant de fracas (IV, 179)

(16) je me sentais quelquefois accablé jusqu'au vertige par l'attention, l'odeur, la gêne et l'ennui. (V, 216)

98

Dès le latin, le verbe *sentire*, cumule la valeur perceptuelle directe (« percevoir par les sens ») et la valeur cognitive (« percevoir par l'intelligence », d'où « savoir »). La construction réfléchie signifie la saisie du sujet perceptif par lui-même<sup>23</sup> et donc la prise de conscience de son état. Outre sa fréquence élevée dans le texte, 499 occurrences du verbe *sentir* fléchi, il est utilisé par Rousseau dans une large palette de constructions et de tiroirs verbaux. En termes d'*ethos* discursif, il convient de rappeler l'originalité du geste que constitue la déclaration « je sens mon cœur » (I, 3), qui renouvelle le paradigme des autorités actoriales en vigueur jusque là. On ne retiendra que quelques tendances significatives :

– soit le ressenti est traité comme un objet direct : *sentir* SN est la forme la plus neutre de la perception s'ouvrant à la présentation de l'objet du

23 Sur le débat philosophique cherchant à savoir comme le jugement émane de la sensation, notamment dans les thèses distinctes de Hume et Kant sur le sujet, on se reportera à l'ouvrage de S. Chauvier, *Dire "je". Essai sur la subjectivité*, Paris, Vrin, 2001.

- ressenti et à sa qualification. C'est l'activité de l'observateur, comme en (8, 11, 12, 14). Tout dépend de la nature du SN, s'il appartient au vocabulaire des impressions ou des sentiments, il contribue pleinement à la qualification de soi, comme *crainte*, par ex. en 12.
- soit le ressenti est traité comme un attribut de l'objet et prend la forme d'un adjectif, la caractérisation vise à renseigner sur l'état éprouvé au moment dans lequel se trouvait Jean-Jacques (9, 16). En termes de présentation de soi, cette construction, qui est la plus intériorisée, montre que, bien avant le début de l'écriture, le moi de Rousseau s'observe en permanence, et montre que la mémoire a conservé (ou parvient à recréer) le ressenti éprouvé dans le passé. On notera la tendance à la caractérisation dysphorique du paradigme X (*humilié, accablé, trop peu fait, oppressé, pas assez savant*), qui révèle le décalage fréquent dans les expériences vécues avec les attentes. Cette déception dans la relation au monde et aux autres aura un rôle déterminant dans la recherche de la solitude.
  - soit le ressenti est traité comme une prédication complexe (*sentir que P*). La construction phrastique permet un élargissement du ressenti vers l'analytique. Cet élargissement, comme en (10, 13, 15), tend vers la généralisation de l'expérience, et accepte le présent comme tiroir-temps, signe du pont qui s'est établi entre le ressenti du je-narré et celui du je-narrant.

**Le paradigme *voir/se voir/se regarder/s'apercevoir***

- (17) je me regardais comme l'ouvrage, l'élève, l'ami, presque l'amant de Mme de Warens.
- (18) Tous les objets que je voyais me semblaient les garants de ma félicité prochaine (II, 62)
- (19) Je me vis tomber dans la plus complète misère (II, 76)
- (20) je vis que je réussissais, et cela me fit réussir davantage (II, 79).
- (21) C'était ce que j'apercevais plus sensiblement de jour en jour (II, 78)
- (22) tout cela concourait à me faire regarder comme un repentir tardif les remords de ma conscience (II, 69)

(23) cette épreuve dont je ne m'apercevais pas, était assurément très dangereuse (III, 101)

(24) outre que je n'en voyais pas alors toute l'étendue, il était trop sensé pour ma tête (III, 107)

(25) tout cela me frappait tellement d'une impression vive, tendre, triste et touchante, que je me vis comme en extase transporté dans cet heureux temps et dans cet heureux séjour, où mon cœur, possédant toute la félicité qui pouvait lui plaire, la goûtait dans des ravissements inexprimables, sans songer même à la volupté des sens. (III, 119)

(26) Voilà comment alors je voyais la chose : je la vois tout autrement aujourd'hui. (IV, 146)

100

D'après Franckel et Lebaud : « Le sujet  $S_i$  se trouve constitué à la fois comme localisateur d'un événement perceptif contingent par lequel se construit de l'entendu et comme instance de qualification de cet entendu »<sup>24</sup>. On peut étendre cette analyse aux verbes de perception intellectualisée. Le sujet étant ici soit localisateur pur du phénomène perçu, comme en (26), soit source et objet de la perception dans les constructions perceptuelles réfléchies. L'autre complément peut prendre la forme d'un SN (18, 21<sup>25</sup>, 24, 26), d'un  $V_{inf}$  noyau d'une proposition infinitive (19), d'un SN ou un Adj. attribut de l'objet (17, 22, 25) ou d'une complétive (20). La variété de ces constructions contribue à l'élaboration de l'*ethos* discursif. Elle est le signe d'une haute activité perceptuelle intellectuelle, capable à tout moment d'analyser le ressenti. Les structures réfléchies à attribut du COD insèrent la perception de soi dans la dimension relationnelle à autrui, laquelle sera au final marqué par l'échec et la déception, car le point de vue, strictement subjectif de Jean-Jacques, n'est pas toujours le point de vue partagé.

Ces constructions syntaxiques issues de verbes expérientiels permettent de voir que la démarche de Rousseau n'est pas une introspection, mais une perception, et que celle-ci est aussi ancienne que son être au monde. Il conviendrait de parler de « conscience de soi », qui se construit dans l'analyse du ressenti et dans l'analyse différentielle du ressenti face aux autres.

24 J.-J. Franckel et D. Lebaud, *Les Figures du sujet*, op. cit., p. 24.

25 En 21, le complément est un pronom relatif décumulatif à valeur nominale (*ce que*).

## De l'*ethos* montré à l'*ethos* dit : les configurations argumentatives de la présentation de soi

La présentation de soi dans *Les Confessions* ne s'opère pas uniquement au niveau local de l'énonciation et de l'énoncé, c'est-à-dire, comme on l'a vu dans les parties précédentes, par des structures langagières particulières, que pour les besoins de l'analyse on a prises isolément. Ces structures sont en réalité insérées dans le tissu général du texte, et prennent place dans des strates textuelles de différentes natures (narration, commentaires, stases, portraits de tiers, autoportraits, autoanalyse, réflexions métalittéraires, etc.). Il convient ainsi de distinguer deux strates discursives fondamentales qui alimentent la présentation de soi. Comme l'a démontré Émile Benveniste<sup>26</sup>, le « je » ne peut exister dans le « tu », qui en retour, dans la relation d'interlocution le constitue. Dans *Les Confessions*, il y a dédoublement de l'entreprise de présentation. Elle se déroule au niveau macrostructural dans la situation d'énonciation englobante propre à l'autobiographie et à son pacte, qui fait que le « je » de Rousseau s'adresse en permanence à un destinataire, souvent représenté par le pronom « vous », il s'agit du lecteur. Dans cette sphère du texte, l'interlocution met en place la présentation de soi sur le mode de la « confession ». Mais il y a une deuxième sphère, interne à la première, qui est celle des nombreux épisodes de rencontre de Jean-Jacques avec les autres. Cette sphère est racontée plus qu'elle n'est montrée. Elle relève de la dimension narrative du texte, alors que la première relève des principes mêmes de toute interaction verbale. La présentation de soi étant temporellement orientée dans l'œuvre, ce sont des passages que l'on peut caractériser d'auto-analyse et de méta-commentaires qui assurent la liaison entre les deux strates. Une différence majeure cependant les distingue.

<sup>26</sup> Voir l'ensemble des chapitres de « l'Homme dans la langue » du tome 1 des *Problèmes de linguistique générale*, op. cit., p. 223-288.

Dans la sphère narrative, la présentation de soi connaît des mouvements, des agitations, des contradictions, l'humeur de Jean-Jacques y est changeante, ses buts souvent peu visibles, et il semble le jouet des autres, ou de la fortune. Comme l'a bien montré G.-A. Goldschmidt, « l'important y [dans l'œuvre de Rousseau] est bien la dissemblance, qu'il relève à tout propos entre ce qu'il sent et ce que proclame le reste du monde, le monde "extérieur" : celui des choses, des gens, des idées »<sup>27</sup>.

Dans la sphère interlocutive, prise en charge par le je-narrant, la présentation de soi tend vers son unité, vers la présentation synthétique du moi unifié. Ce mouvement s'achève bien souvent dans l'énonciation d'une maxime ou d'une vérité générale dans l'ordre de l'éthique ou du comportement social. C'est le cas, par exemple, dans l'épisode où Rousseau est au service de Mme de Vercellis :

102

(27) Quand rien ne m'apprenait si mon babil plaisait ou déplaisait, j'étais toujours en crainte, et je cherchais moins à montrer ce que je pensais qu'à ne rien dire qui pût me nuire. J'ai remarqué depuis que cette manière sèche d'interroger les gens pour les connaître est un tic assez commun chez les femmes qui se piquent d'esprit. [...] Un homme qu'on interroge commence par cela seul à se mettre en garde, et s'il croit que, sans prendre à lui un véritable intérêt, on ne veut que le faire jaser, il ment ou se tait, ou redouble d'attention sur lui-même et aime mieux encore passer pour un sot que d'être dupe de votre curiosité. Enfin c'est toujours un mauvais moyen de lire dans le cœur des autres que d'affecter de cacher le sien. (II, 89)

On peut aisément isoler ici une progression textuelle en trois temps. L'ouverture se fait par un ancrage dans l'anecdote consacrée à l'épisode vécu dans le temps de la formation (*quand rien ne m'apprenait*). Vient ensuite le processus analytique (*j'ai remarqué depuis*), qui relie les différentes strates temporelles, et recourt à un résultatif actuel qui a procédé à la synthèse des différents épisodes similaires dont celui-ci ne constitue du coup qu'un parangon. L'achèvement de la réflexion se réalise dans deux moments plus généraux, l'un que l'on qualifiera

---

27 G.-A. Goldschmidt, *Rousseau ou l'Esprit de solitude*, Paris, Phébus, 1978, p. 12.

de sentencieux (de « un homme » à « curiosité »), puis par un autre qui abrite une maxime nettement plus concise et bordée par un connecteur résultatif. Cette maxime clausulaire se lit d'ailleurs comme la légende de l'*ethos* discursif (montré et dit) et de l'*ethos* tout court de Jean-Jacques réunifiés, tout autant que comme une vérité générale sur certains comportements humains. La présentation de soi est alors feuilletée, ancrée dans l'espace autobiographique de l'épisode de Turin, qui occupe une large partie du livre II. Elle se nourrit de l'expérience en reliant le ressenti d'alors, qui était déceptif (*rien ne m'apprenait si P*), pour en tirer une observation générale sur des comportements humains, et un habitus propre face à la répétition dans la vie future de ce type de situation. Cet habitus fait partie de son *ethos*, il le distingue du coup des autres hommes, lui dit comme se comporter face à ce type de femmes ou de situation : l'*ethos* discursif situe alors Jean-Jacques socialement et individuellement, dans cette règle d'observation dont il s'est doté.

C'est bien à l'émergence de l'identité et de l'habitus que l'on assiste ici dans cet épisode chez Mme de Vercellis, qui vaudra pour d'autres. On notera que l'affirmation de soi n'a lieu que dans la rencontre avec l'autre dans une entreprise de séduction par la parole *plaire vs déplaire*. La singularité de l'entreprise rousseauiste « qui n'eut jamais d'exemple » se lit dans l'ensemble du processus de présentation de soi. Dans les épisodes du type de celui-ci, on assiste à l'émergence des éléments constitutifs de la « personnalité », de l'identité de Jean-Jacques. Il se présente comme un observateur particulièrement fin de données qui lui fournissent en retour un mode d'être au monde. Le maillage des verbes dynamiques (*je cherchais à*) et des verbes analytiques (*j'ai remarqué*) nous permet d'identifier le moment où le sujet se présente comme une conscience et où l'*ethos* s'élabore. Dans le face à face conversationnel, se fiant à ses sens instinctifs, mais aussi à sa forte capacité d'observation, Jean-Jacques parvient à identifier les fondements des êtres qu'il côtoie. On pourrait multiplier les exemples.

On souhaiterait conclure cette brève enquête sur la polymodalité de la présentation de soi qu'utilise Rousseau dans *Les Confessions*, car

les phénomènes examinés séparément pour les besoins de l'analyse ne prennent forme et sens que dans le subtil maillage qu'ils entretiennent avec d'autres structures, supportées par exemple par les verbes *imaginer* ou encore *juger*, ainsi que par leur insertion textuelle, qui constitue un élément essentiel de leur interprétation. Ce que l'on peut retenir, c'est que la présentation de soi s'origine dans un ressenti perceptuel toujours intellectualisé par le sujet percevant, toujours là en quelque sorte, et que Rousseau retrouve dans l'entreprise mémorielle. Autrement dit, si la sensation est retrouvée, c'est le « sentiment » qui importe davantage. L'innovation « littéraire » de ce procédé est de tenter de se donner à voir avec la même transparence, la même spontanéité que le sujet se perçoit lui-même et a conscience de lui, mais c'est sans devoir compter alors avec les représentations et les perceptions des autres sur soi, avec l'« obstacle extérieur », pour reprendre la terminologie de Jean Starobinski<sup>28</sup>. La réflexion participe pleinement de la présentation de soi et de l'élaboration de l'*ethos*, mais elle porte en elle la marque de la séparation inévitable qu'elle occasionne et le sentiment aigu de déception qu'elle engendre.

---

28 J. Starobinski, « Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion », dans *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 161.



ROUSSEAU ET LA PRÉSENTATION DE SOI  
DANS *LES CONFESIONS* :  
UNE SCÉNOGRAPHIE DE LA TRANSPARENCE

*Isabelle Chanteloube*

*CEDFL-GADGES/Université Jean-Moulin-Lyon 3*

La notion de « transparence », mise à l'honneur par les analyses de J. Starobinski, semble s'appliquer à merveille aux *Confessions*, premier ouvrage de dévoilement absolu entrepris par l'auteur, voire par quelque auteur que ce soit aux dires de Rousseau (« voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui existera probablement jamais ») ; ce qu'il n'appelle pas encore une « autobiographie » mais des « mémoires » doivent « tout » nous dire de ce qu'il a pensé, fait, et été. La définition rigoureuse que Ph. Lejeune propose de l'autobiographie semble confirmer cette prétention au dévoilement absolu et donner raison à Rousseau. Pourtant l'analyse du discours nous invite à réexaminer les instances de l'énonciation mises en jeu au sein du genre autobiographie et à nous interroger sur les relations qu'elles entretiennent. Tout ouvrage repose sur l'élaboration d'une scénographie et il serait naïf de penser que dans une œuvre autobiographique telle que *Les Confessions* cette scénographie serait facultative – ou plus simple – au prétexte que l'auteur y établirait des relations plus franches et plus directes avec le lecteur. Il nous semble, tout au contraire, que le déballage des secrets petits et grands, des fiertés et des hontes, que nous promet Rousseau, bref ce discours de la transparence nécessite un travail de légitimation, mieux, que la transparence affichée – dans le Préambule puis au sein des Livres successifs – est partie intégrante d'une scénographie complexe

destinée à faciliter une déambulation plus aléatoire qu'il n'y paraît au sein du « labyrinthe obscur et fangeux » des *Confessions*<sup>1</sup>.

Selon Ph. Lejeune, l'autobiographie réalise la fusion parfaite entre trois instances ordinairement distinctes dans un récit littéraire, l'auteur, le narrateur, le personnage :

L'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle. C'est là un critère très simple, qui définit en même temps tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)<sup>2</sup>.

106

Rousseau souscrit à ces conditions avec une aisance d'autant plus grande qu'il n'a jamais employé de pseudonyme, en signant toujours ses ouvrages de son nom, et qu'il s'est toujours efforcé de garder ses distances avec les œuvres de fiction qu'il juge plus propres à égayer le lecteur qu'à l'édifier, comme il convient. Quant à ses ouvrages théoriques, ils émanent tant et si bien de ses « rêveries » sur le genre humain qu'ils lient étroitement l'auteur, l'énonciateur et la personne. Ainsi J. Starobinski, fidèle porte-parole de Jean-Jacques, rapporte-t-il ce qu'il lui semble ressortir du passage de l'œuvre systématique à l'œuvre autobiographique :

Il s'est peut-être trompé dans son système, mais il s'y est peint lui-même au vif ; eût-il cent fois tort en ses spéculations, il n'a pas quitté un instant sa vérité ; et s'il tient encore à ce « triste et grand système », s'il ne le renie pas, c'est parce que l'âme de Jean-Jacques y est *authentiquement* présente. Ses premiers livres étaient des *Confessions* anticipées, des reflets du moi, que *Les Confessions* aideront à interpréter dans leur vrai sens<sup>3</sup>.

- 
- 1 J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, livres I à VI, éd. J. Voisine, revue par J. Berchtold et Y. Séité, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 18 [la pagination sera désormais intégrée au texte].
  - 2 Ph. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, [1975], éd. augmentée, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996, p. 23-24.
  - 3 J. Starobinski, « Rousseau et la recherche des origines », dans *Sept essais sur Rousseau ; La Transparence et l'obstacle*, coll. « Bibliothèque des idées », Paris, Gallimard, 1971, p. 323.

Mais il faut bien admettre que l'autobiographie lève vraiment tous les obstacles qui pouvaient s'interposer entre le public et l'auteur. Plus d'argument, plus de démonstration, partant plus de malentendus, plus de procès. Et met en lumière uniquement, et à l'exclusion de tout autre centre d'intérêt possible, ce « moi » que les ouvrages précédents donnaient seulement à imaginer. D'où l'insistance, accentuée par l'anadiplose, sur la forme tonique du pronom personnel de première personne, dans le Préambule définitif, comme dans celui de Neuchâtel :

Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de sa nature ; et cet homme ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes [...] (p. 3)

Oui, moi, moi seul, car je ne connais jusqu'ici nul homme qui ait osé faire ce que je propose<sup>4</sup>.

Placé dans la lumière aveuglante de la « vérité de la nature », l'auteur se laisse transpercer de part en part par le regard du lecteur. Comme le cristal, pour reprendre une comparaison chère à Rousseau, et exploitée par J. Starobinski, que « le regard traverse, mais qui est lui-même un regard très pur qui pénètre et traverse les corps environnants »<sup>5</sup>, ce cœur sincère se livre tout entier en se racontant depuis l'origine.

Le narrateur des *Confessions* juge opportun de rappeler au lecteur, dès qu'il en a l'occasion, les termes exacts du contrat qu'il a imaginé pour obtenir un procès équitable. Parfois une simple allusion au contrat initial suffit. Ainsi, au Livre III, avant d'entamer le récit de sa sortie, aussi brutale qu'inattendue, de la Maison de Gouvion où il pouvait nourrir de belles ambitions, affecte-t-il de livrer les faits bruts, sans commentaire : « Je touche à l'un de ces traits caractéristiques qui me sont propres, et qu'il suffit de présenter au lecteur sans ajouter de réflexion » (p. 108). Même attitude lorsqu'il se lance dans l'exposé délicat du caractère de Mme de Warens : « Toutefois, permis à chacun d'argumenter là-dessus tout à leur

4 J.-J. Rousseau, « Ébauches des *Confessions* », dans *Œuvres complètes*, éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1959, p. 1149.

5 J. Starobinski, « Rousseau et la recherche des origines », art. cit., p. 303.

aise, et de prouver doctement que cela n'est pas vrai. Ma fonction est de dire la vérité, mais non pas de la faire croire » (p. 229). Le pénitent fait bien remarquer au lecteur qu'il s'abstient de tout commentaire et s'en remet à lui pour théoriser sur ses faiblesses ou celles de ses proches.

La transparence peut elle-même être l'objet d'une réflexion et s'inscrire dans une démarche bien maîtrisée. À la fin du Livre IV, le narrateur s'accorde une longue pause pour justifier le foisonnement, la disparité de son récit, et s'excuser de son contenu puéril, d'un intérêt inégal pour le lecteur. Toutes ces maladresses, ces redondances, ces incohérences sont voulues, au nom d'une rigueur quasi scientifique :

108

Je m'applique à bien développer partout les premières causes pour faire sentir l'enchaînement des effets. Je voudrais pouvoir en quelque façon rendre mon âme transparente aux yeux du lecteur, et pour cela, je cherche à la lui montrer sous tous les points de vue, à l'éclairer par tous les jours, à faire en sorte qu'il ne s'y passe pas un mouvement qu'il n'aperçoive, afin qu'il puisse juger par lui-même du principe qui les produit. (p. 198)

Deux moments sont distingués, comme dans une expérience digne de ce nom : le moment de l'observation objective, matériaux bruts à l'appui, et celui de l'analyse des faits et du jugement impartial. L'un dépend entièrement du narrateur et de sa mémoire, l'autre appartient au lecteur et relève de son esprit de synthèse. Le travail est partagé : au narrateur la reconstitution fidèle des faits, au lecteur l'interprétation du caractère auquel ils sont imputés : « C'est à lui d'assembler les éléments et de déterminer l'être qu'ils composent : le résultat doit être son ouvrage ; et s'il se trompe alors, toute l'erreur sera de son fait » (*ibid.*).

Dans tous les cas, cette conception de l'autobiographie repose sur une vision simple de l'instance auctoriale : celle où l'écrivain prenant en charge la narration en son nom propre n'a qu'à se tourner vers son passé pour découvrir en toute franchise au lecteur coopératif son moi profond. L'analyse du discours revient sur la notion d'auteur et, sans remettre en cause la tripartition auteur/narrateur/personne, cherche à approfondir les relations entretenues par les trois instances en présence, rebaptisées par Dominique Maingueneau « personne », « écrivain », « inscripteur » :

La dénomination « la personne » réfère à l'individu doté d'un état civil, d'une vie privée. « L'écrivain » désigne l'acteur qui définit une trajectoire dans l'institution littéraire. Quant au néologisme « inscripteur », il subsume à la fois les formes de subjectivité énonciative de la scène de parole impliquée par le texte (ce que nous appellerons plus loin la « scénographie ») et la scène qu'impose le genre de discours : romancier, dramaturge, nouvelliste<sup>6</sup>.

Loin d'être clairement séparées, pour être, à l'occasion d'une autobiographie, miraculeusement réunies, elles s'entrelacent et l'œuvre se nourrit de leur miroitement et de leur impossible fusion :

Aucune de ces instances n'est isolable ou réductible aux autres, leur écart est la condition de la mise en mouvement du processus de création. À travers l'inscripteur c'est aussi la personne et l'écrivain qui énoncent ; à travers la personne c'est aussi l'écrivain et l'inscripteur qui vivent ; à travers l'écrivain c'est aussi la personne et l'inscripteur qui tracent une trajectoire dans l'espace littéraire<sup>7</sup>.

Cette subjectivité dispersée, mouvante, se trouve prise, poursuit Maingueneau « dans l'attraction de ce que l'on pourrait nommer l' "Auteur" majuscule ». Dans le cas de Rousseau, d'autres contrats de lecture ont été passés avant que ne soit scellé le « pacte autobiographique », qui lui font occuper, en tant qu'auteur, une certaine place dans le champ littéraire. Les opinions qu'il a défendues lui confèrent une image particulière, un *ethos* stable au fil des publications ; certaines attitudes ont été affichées qui, tout en justifiant ses prises de position originales, lui font à leur tour une certaine réputation. Autrement dit à l'*ethos* discursif sont venues s'ajouter diverses données extradiscursives plus ou moins bien contrôlées par l'auteur qui ont influé sur la réception de tout discours signé de sa main. Ruth Amossy parlerait d'*ethos préalable* et de ses incidences sur l'efficacité de l'argumentation en cours. Jérôme Meizoz s'attache à la notion de « posture », personnalité construite de

6 D. Maingueneau, *Le Discours littéraire ; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 107-108.

7 *Ibid.*, p. 108.

toutes pièces qui permet à l'écrivain d'être reconnu et identifié comme tel et qui, tout en empruntant ses caractéristiques à la personne civile, la relègue au second plan comme peut avoir sur elles des conséquences non négligeables.

Rousseau donc, plus que tout autre, a joué sur les différents aspects de la figure de l'auteur, et cela bien avant de se mettre à écrire ses *Confessions*. Son comportement en public soutient l'impression qui se dégage de ses écrits : l'*ethos* rude du « paysan du Danube » imprègne ses ouvrages. J. Meizoz évoque souvent cette page des *Confessions* où Rousseau, musicien et compositeur, fait face, dans la salle du château de Fontainebleau où il assiste au succès du *Devin de village*<sup>8</sup>, au public de la Cour et de la haute aristocratie en « grande barbe et perruque mal peignée », avec gêne d'abord puis en se disant : « je suis à ma place, puisque je vois jouer ma pièce et que j'y suis invité, que je ne l'ai faite que pour cela, et qu'après tout personne n'a le droit plus que moi-même à jouir du fruit de mon travail et de mes talents » (p. 447). Il renverse alors « l'ordre symbolique de l'apparence sociale ; il fait du vêtement et du corps privé le lieu de l'authenticité et renvoie les conventions de la sphère publique au rang d'aliénation »<sup>9</sup>. Après la publication du premier *Discours*<sup>10</sup> et la polémique qui suit, cette attitude, et, plus encore, le refus de la pension royale qui est proposée, vient alimenter une posture d'« humilité vertueuse » en harmonie avec la simplicité et le naturel prônés dans ses premiers ouvrages. Un personnage de fier républicain, de Citoyen vertueux, de « gueux philosophe » ou encore de Diogène moderne, se crée au fur et à mesure que se développent le système et la renommée attachée à son auteur.

Mais la *posture* n'a pas toujours été sous un contrôle aussi étroit qu'elle a pu l'être dans la période de l'« effervescence ». Après les critiques émanant des philosophes, sont venues les condamnations des ouvrages jugés impies ou dangereux pour la monarchie, aussi bien à Paris qu'à Genève, patrie pourtant idéalisée. Et le décret de prise de corps. Que

8 Le 18 octobre 1752, d'après J. Voisine.

9 J. Meizoz, « Recherches sur la posture : Jean-Jacques Rousseau », *Littérature*, 126, juin 2002, p. 3-17, ici p.10.

10 Novembre 1750.

Rousseau comprend mal. Lui qui signe ses ouvrages s'étonne que l'on s'en prenne à sa *personne* civile, disserte longuement dans les *Lettres de la montagne* sur cette étrange confusion entre le signataire de l'ouvrage incriminé et l'individu privé, et souhaite qu'il soit demandé à l'auteur de comparaître pour justifier ses livres :

Quand on veut sévir contre le Livre on le brûle, parce qu'il n'y a personne à entendre, et qu'on voit bien que l'auteur qui se cache n'est pas d'humeur à l'avouer [...]. Mais lorsqu'un Auteur mal-adroit, c'est-à-dire, un Auteur qui connaît son devoir, qui veut le remplir, se croit obligé de ne rien dire au public qu'il ne l'avoue, qu'il ne se nomme, qu'il ne se montre pour en répondre, alors l'équité, qui ne doit pas punir comme un crime la maladresse d'un homme d'honneur, veut qu'on procède avec lui d'une autre manière ; elle veut qu'on ne sépare point la cause du Livre de celle de l'homme, puisqu'il déclare en mettant son nom ne point vouloir les séparer ; elle veut qu'on juge l'ouvrage qui ne peut répondre, qu'après avoir ouï l'auteur qui répond pour lui<sup>11</sup>.

Visiblement les pouvoirs religieux et politiques ne comprennent pas la nuance entre l'auteur et la personne. Dans la *Lettre à C. de Beaumont*, puis les *Lettres écrites de la Montagne*, l'auteur s'expliquera donc devant ses détracteurs, soucieux de défendre son honneur.

*Les Confessions* évoquent directement la posture. Les six premiers Livres portent la trace de certains écarts entre une figure auctoriale intransigeante, en quête de crédibilité, et un « moi » hésitant et sensible. Le petit jardin de Chambéry, où il se retire pour lire et rêver, est associé dans son souvenir du passage de l'armée française en route vers le Piémont dans la guerre qui oppose la France à l'Autriche ; et suscite la confiance d'un véritable engouement pour la nation française qu'il s'est toujours cru obligé de dissimuler en vertu de son positionnement anti-monarchique :

Si cette folie n'eût été que passagère, je ne daignerais pas en parler ; mais elle est tellement enracinée dans mon cœur sans aucune raison,

11 J.-J. Rousseau, *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, 1961, p. 792.

que lorsque j'ai fait dans la suite, à Paris, l'anti-despote et le fier républicain, je sentais en dépit de moi-même une prédilection secrète pour cette même nation que je trouvais servile et pour ce gouvernement que j'affectais de fronder. Ce qu'il y avait de plaisant était qu'ayant honte d'un penchant si contraire à mes maximes, je n'osais l'avouer à personne et je raillais les Français de leurs défaites, tandis que le cœur m'en saignait plus qu'à eux. Je suis souvent le seul qui, vivant chez une nation qui le traitait bien, et qu'il adorait, se soit fait chez elle un faux air de la dédaigner. (p. 208)

112 Voilà un de ces aveux un peu humiliants, comme l'auteur les aime. On en trouve un du même genre au Livre IX à propos de la genèse de *La Nouvelle Héloïse*, source d'un immense embarras pour l'auteur qui se pose en contempteur des mœurs corrompues de son temps, des arts futiles et de la littérature mensongère :

Mon grand embarras était la honte de me démentir ainsi moi-même si nettement et si hautement. Après les principes sévères que je venais d'établir avec tant de fracas, après les maximes austères que j'avais si fortement prêchées, après tant d'invectives mordantes contre les livres efféminés qui respiraient l'amour et la mollesse, pouvait-on rien imaginer de plus inattendu, de plus choquant, que de me voir tout d'un coup m'inscrire de ma propre main parmi les auteurs de ces livres que j'avais si durement censurés ? Je sentais cette inconséquence dans toute sa force, je me la reprochais, j'en rougissais, je m'en dépitais : mais tout cela ne put suffire pour me ramener à la raison. (p. 515)

On ne saurait mieux prendre ses distances vis-à-vis de la *posture* d'auteur et des contraintes qu'elle impose à la personne civile et Rousseau ne semble jamais aussi sincère que lorsqu'il observe avec ironie le personnage qu'il a joué dans la République des Lettres. Certes, il agissait sans se forcer ni simuler – « je ne jouai rien, je devins en effet tel que je parus » (p. 494) – car il était en proie à une « ivresse » de vertu qui avait fait de lui un autre homme, mais il vivait un de ces moments d'égarement dont on apprend, au fil des pages, qu'il lui a toujours été coutumier :



Qu'on se rappelle un des courts moments de ma vie, où je devenais autre et cessais d'être moi ; on le trouve encore dans le temps dont je parle : mais au lieu de durer six jours, six semaines, il dura près de six ans, et durerait peut-être encore, sans les circonstances particulières qui le firent cesser, et me rendirent à la nature, au-dessus de laquelle j'avais voulu m'élever. (p. 495)

Entre le Rousseau des *Discours* et le compagnon extravagant de Bâcle et de Venture, entre le Citoyen intraitable et l'imposteur, amant de Mme de Larnage ou piètre compositeur de musique, le narrateur des *Confessions* affecte de ne voir qu'une différence de durée.

Le bénéfice tiré de ces aveux est clair. En poussant la sincérité jusque dans les recoins les moins avouables de sa personnalité, il prouve bien sûr sa loyauté. Loin de se peindre « ressemblant mais de profil », comme Montaigne, modèle invoqué et repoussé à la fois, car « il se montre avec des défauts, mais il ne s'en donne que d'aimables », il joue le jeu sans réserve, jusqu'à se rendre méprisable dans sa petite comédie de fier républicain qui n'ose se dédire et affronter l'opinion. Mais le plus important est ailleurs. Ce que Rousseau veut absolument écarter, quoi qu'il lui en coûte, au moment où il écrit *Les Confessions*, c'est bien ce statut d'auteur qui lui pèse et fait obstacle, selon lui, à l'expression de sa nature profonde : *intus et in cute*. Balayer l'auteur, encore, toujours, tel est le programme qu'il se fixe en se « confessant ». Être soi, être transparent. L'acquiescement est à ce prix. Toute son œuvre autobiographique repose sur l'idée de la disparition de l'auteur, figure passagère dans une vie chaotique, et sur la réapparition de l'homme faible et malhabile, rêveur et timide : on sait jusqu'où iront les *Dialogues* dans cette représentation pour innocenter *Jean-Jacques*. Nombre de critiques prennent d'ailleurs Rousseau au mot et croient lire dans son cœur directement quand ils abordent cette partie de son œuvre. Ne conseille-t-on pas toujours au néophyte de « commencer » par les *Réveries* ou par *Les Confessions*, au motif qu'ils nous font entendre le Rousseau le plus authentique ?

Pourtant, *Les Confessions* s'attaquent à quelque chose de plus grave que la posture d'auteur : et si c'était la personne privée, en fin de compte, qui posait le plus de problèmes à l'« homme de la nature » ? Le pamphlet

anonyme (1764) qui accuse Rousseau de l'abandon des enfants crée une discordance insupportable entre la posture d'« humilité vertueuse » et la personne vile du père indigne, la première étant, à tout prendre, plus honorable que la seconde. Comment s'en débarrasser ? Comment rectifier cette image gravement écornée ? Déjouer les accusations de mensonge et d'hypocrisie ?

114

Dès le Préambule, le modèle du Jugement dernier projette sur le discours à venir l'image de cette communication idéale, sans entraves ni échappatoire possibles, qui inculpe ou disculpe à jamais et pour l'éternité. C'est le premier *miroir qualifiant*<sup>12</sup> de l'énonciation. Les révélations proposées sont, dès le premier Livre, pour le moins éprouvantes, avec le fameux épisode de la fessée, notamment. Les aveux liés à la sexualité sont récurrents, tous liés à des pratiques peu recommandables ou risibles : masochisme (Mlle Lamercier [p. 14-18], Mlle Goton [p. 28]), exhibitionnisme (l'homme au sabre [p. 95-98]), masturbation (p. 188 et 293), homosexualité (le Maure [p. 72-74], l'abbé lyonnais [p. 188-190]), difficultés à trouver du plaisir auprès des femmes (avec les femmes en général [p. 17-18], avec Mme de Warens [p. 224]). Rien ne retient plus le pénitent, une fois franchi le premier pas dans le fameux « labyrinthe ». L'aveu relatif à son goût bizarre pour la « punition des enfants » (p. 15) le libère de toute pudeur, de toute gêne : « Dès à présent je suis sûr de moi : après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter » (p. 18). D'autres indignités sont étalées aux yeux du lecteur : les lâchetés (l'abandon de Le Maître en pleine crise de *delirium tremens* dans une rue de Lyon [p. 143], celui de Bâcle [p. 112], de l'Archimandrite [p. 175]) ; les mensonges (l'accusation de Marion [p. 91-95]) et autres impostures comme le changement de nom, de religion et de patrie qui conduit, à Lausanne, au concert catastrophique chez M. de Treytorens (p. 164-166), ou, sur la route de Montpellier à l'idylle avec Madame de Larnage (p. 287-293) ; les vols, accomplis pour son compte (p. 36-38) ou celui d'un camarade (p. 35-36), pas seulement dans sa prime jeunesse, où il est

12 D. Maingueneau nomme ainsi des scènes d'énonciation préexistantes, déjà validées, que l'auteur mobilise pour valoriser son texte et fonder sa propre scénographie (*Le Discours littéraire, op. cit.*, p. 195).

victime de sa condition d'apprenti, mais plus tard, juste avant le grand départ pour Paris, alors qu'il occupe les fonctions de précepteur chez M. de Mably (p. 310-311).

Mais, quoiqu'il corresponde exactement à l'intitulé de l'ouvrage, « confessions », l'égrenage des fautes petites ou grandes ne suffit pas, ou plutôt il ne suffit pas à comprendre un caractère ; celui des faiblesses s'y ajoute donc, qui renchérissent encore l'humiliation que s'inflige le pénitent et lui permettent d'étancher sa soif de mortification : « Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux » (p. 18). La notion d'aveu s'étend donc à la confiance de multiples défauts, qui ne causent de tort à nul autre qu'à celui qui en est affligé. Piètre musicien, laborieux autodidacte, il déchiffre mal (p. 242), copie mal, lors même qu'il s'efforce de gagner sa vie en copiant des partitions (p. 192-193), enseigne médiocrement son art, à Lausanne d'abord (p. 167), puis à Chambéry, où son âge et sa figure mais non son talent lui attirent beaucoup d'écolières (p. 216). Ses capacités intellectuelles n'ont pas moins de mal à se développer : son inaptitude à apprendre correctement le latin, base de la culture qu'il cherche à acquérir, est soulignée à plusieurs reprises<sup>13</sup>, ainsi que son inaptitude à apprendre tout court. Avec un professeur, il est vrai (« Je n'ai jamais rien pu apprendre avec des maîtres, excepté mon père et M. Lambercier. Le peu que je sais de plus je l'ai appris seul » [p. 132]). Mais elles ont surtout du mal à se manifester : sa lenteur de penser le dessert plus d'une fois face à d'éventuels employeurs, tel le greffier Masseron, qui le renvoie rapidement pour son ineptie (p. 32), ou M. d'Aubonne, qui le juge tout juste bon à « devenir quelque jour curé de village » (p. 124) ; son verdict sans appel conduit à l'exposé sans complaisance de ses grandes difficultés à penser, à écrire, et même à parler devant une assistance (p. 124-129).

Avec ces deux types de confidences, on peut dire que le pénitent vise alternativement la *personne* et l'*auteur* : les vices humilient l'homme privé et le mettent à l'épreuve du jugement moral que le lecteur peut lui porter ; les « difficultés » humilient l'*auteur* et le font choir de son piédestal. Il est certain que le succès acquis depuis amortit l'effet destructeur des

13 Par exemple p. 106.

aveux sur l'*auteur* : le musicien méprisé que ses partenaires testaient pour s'assurer qu'il composait réellement ses morceaux (p. 242) est devenu l'auteur du *Devin*, le garçon « sinon tout à fait inepte », mais « de peu d'esprit, sans idées, presque sans acquis, très borné en un mot à tous égards »<sup>14</sup>, est devenu l'écrivain le plus éloquent de son siècle, etc. « Tout dire » peut donc apparaître, à certains égards, comme une revanche sur les années d'errance et de misère. Quant à l'auto flagellation, elle a des vertus expiatoires et ne peut que faire honneur à la *personne* assez courageuse pour s'incriminer.

116

Tous ces sacrifices – celui de la posture d'humilité vertueuse, celui de la pudeur – sont-ils pour autant la garantie d'une absolue transparence ? Selon D. Maingueneau, il n'est pas d'ouvrage qui ne crée, pour atteindre son objectif, les conditions de légitimation de son propre dire, qui ne mette en place une scène d'énonciation solidaire du message à transmettre. L'idée même d'une transparence de l'énonciation a été battue en brèche par les théories de l'énonciation linguistique. Selon F. Recanati, les énoncés constatifs comportent une part de réflexivité : « tout énoncé désormais en tant que performatif primaire ou explicite, fait réflexion sur lui-même et donne une indication concernant l'acte qu'accomplit son énonciation »<sup>15</sup>. Rousseau lui-même l'a bien senti, qui écrivait, dans ses premières *Confessions* :

En me livrant à la fois au souvenir de l'impression reçue et au sentiment présent je peindrai doublement l'état de mon âme, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'écris ; mon style inégal et naturel, tantôt rapide et tantôt diffus, tantôt sage et tantôt fou, tantôt grave et tantôt gai fera lui-même partie de mon histoire<sup>16</sup>.

L'inscripteur se *montre* aussi dans le mouvement qu'il accomplit pour être le plus près possible de sa vérité, un nouvel *ethos* se construit qui garantit non pas l'exactitude des faits rapportés mais la bonne foi de celui qui les rapporte. Le ton et le style changent, tout comme l'objet

14 Selon M. d'Aubonne, voir *Les Confessions*, p. 124.

15 F. Recanati, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p.121.

16 J.-J. Rousseau, « Ébauches des *Confessions* », éd. cit., p. 1154.

du discours, mais il s'agit toujours d'un *discours* qui se veut convaincant et persuasif. Il serait plus juste de considérer la relégation de l'auteur au profit de l'homme sincère comme l'un des aspects d'une « scénographie de la transparence » que comme la suppression de toute scénographie. Même si cette scénographie consiste précisément à se camoufler, à faire comme si elle n'existait plus. L'inscripteur se réfère en outre constamment au lecteur, quatrième instance, implicitement ou non, pour lui faire admettre les règles de l'échange mis en place. Se peindre, oui, mais se peindre à un autre, pour un autre, dont l'image se projette aussi, silencieusement, dans le discours.

Avec l'aveu, Rousseau tient une parole aussi directe que possible pour conjurer le spectre des interprétations mensongères. Mais cette « entreprise » n'est pas n'importe laquelle. En fait, l'aveu fait partie des énoncés catalogués comme *performatifs* et il est loin d'être un acte de parole anodin. Dire c'est faire, parler c'est faire advenir au grand jour des secrets que l'on avait cru bon de taire, faire savoir, au risque de blesser, de choquer, d'être jugé et puni, de quelque façon que ce soit. Une parole qui ne se contente pas de décrire les faits, ou d'y joindre un commentaire, mais qui, en les racontant, modifie l'ordre des choses et influe sur les relations. Ni l'auteur, ni le lecteur n'en peuvent sortir indemnes. Et, à trop se focaliser sur le pénitent, on oublie trop son confident : institué en juge, il se voit forcé d'entendre des aveux que le pénitent se sent, de côté, contraint de lui livrer.

Les contours du scénario de parole sont dessinés à grands traits dans le Préambule, puis corrigés, habilement, au fil du texte. En s'appuyant sur la théorie des « faces » et sur la notion de *figuration* développée par Goffman<sup>17</sup>, on peut apprécier toute la complexité du travail mené par Rousseau dans ses confessions. Car le pénitent n'est pas le seul qui soit *menacé* dans cette interaction : certes les attaques *FTA* (*Face threatening acts*) sur sa propre face positive sont nombreuses et répétées ainsi que sur sa face négative (son territoire intime et privé) ; c'est même l'aspect le plus évident du schéma confessionnel, et c'est à ce prix que le pénitent estime pouvoir obtenir sa réhabilitation, mais c'est peut-être aussi le plus

17 E. Goffman, *Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

trompeur. Le lecteur n'est pas moins agressé ; certes la position de juge lui confère une toute-puissance que le narrateur se plaît à souligner, et qui semble le valoriser (p. 198-199) ; mais que d'intrusions sur son territoire intime sont commises le plus simplement du monde ! L'impudeur des aveux n'a pas manqué de choquer certains contemporains de Rousseau, et pour cause : en se libérant, sans retenue aucune, de ses remords et de ses hontes, il nous oblige à partager la gêne ou la honte qu'il éprouve lui-même. En ressent-il du plaisir, le même plaisir obscur que celui qu'il éprouvait en s'exhibant dans les recoins, les allées sombres de Turin ? « Ce qu'elles voyaient n'étaient pas l'objet obscène, je n'y songeais même pas. C'était l'objet ridicule. Le sot plaisir que j'avais à l'étaler à leurs yeux ne se peut décrire » (p. 96-97). Sans compter les nombreuses attaques directes sur la face positive de l'allocutaire : affirmer, par exemple, à la fin de l'idylle de Thônes, que les plaisirs innocents qu'il a goûtés dans ses timides amours sont supérieurs à ceux que le lecteur a jamais pu tirer d'aventures galantes rondement menées, c'est retourner la hiérarchie établie entre le juge et l'accusé :

Ceux qui liront ceci ne manqueront pas de rire de mes aventures galantes, en remarquant qu'après beaucoup de préliminaires, les plus avancées finissent par baiser la main. Ô mes lecteurs ! ne vous y trompez pas. J'ai peut-être eu plus de plaisir dans mes amours, en finissant par cette main baisée, que vous n'en aurez jamais dans les vôtres, en commençant au moins par là. (p. 154)

Des réparations s'avèrent nécessaires afin que l'échange se déroule dans les meilleures conditions. Les solutions ne manquent pas. Le lecteur/juge est institué *premier* confident : il est le premier et le seul qui reçoive l'aveu qui lui pèse le plus, celui du ruban volé :

Cependant, je n'ai jamais pu prendre sur moi de décharger mon cœur de cet aveu dans le sein d'un ami. La plus étroite intimité ne l'a jamais fait faire à personne, pas même à Madame de Warens. Tout ce que j'ai pu faire a été d'avouer que j'avais à me reprocher une action atroce, mais jamais je n'ai dit en quoi elle consistait. Ce poids est donc resté jusqu'à ce jour sans allègement sur ma conscience, et je puis dire que le désir de

m'en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j'ai prise d'écrire mes confessions. (p. 93)

Le pénitent lui accorde une confiance sans limite, à la hauteur du sacrifice qu'il fait lui-même de sa fierté. Il fait aussi de lui le témoin ultime de serments très solennels, comme la protestation d'innocence jetée à la « face du Ciel », concernant l'affaire, non élucidée, du peigne cassé (p. 20). Au lecteur de libérer, sur la foi de ses aveux, le pénitent de sa culpabilité. À ces substantiels *FFA* (*Face Flattering acts*), le lecteur devrait être sensible.

L'échange ne consiste pas qu'en aveux pénibles pour l'amour-propre, délibérément sacrifié : on sait aussi qu'il y a des épisodes plus flatteurs pour l'*ego* du pénitent, comme celui du dîner de Turin, « un de ces moments trop rares qui replacent les choses dans leur ordre naturel, et vengent le mérite avili des outrages de la fortune » : cette fois, il s'offre le beau rôle et se montre, grâce à sa culture, miraculeusement propulsé au centre de l'attention bienveillante du cercle aristocratique (p. 102-104). Des petits triomphes de ce genre apportent une détente salutaire dans le déroulement du récit.

Mais c'est sans doute de la littérature que l'auteur des *Confessions* attend le secours le plus sûr. À la place que tient le romanesque on s'aperçoit que le lecteur visé n'est pas un pasteur austère. Rousseau ne projetait-il pas de lire ses *Confessions* à haute voix dans les salons ? Comme l'inscripteur le confesse à mi-voix, « je n'ai de l'esprit que dans mes souvenirs » (p. 127). Ce talent qui lui fait si cruellement défaut dans la conversation parce qu'il manque d'à propos, trouve une place de choix dans *Les Confessions*. À travers toute une galerie de personnages, on voit bien du reste que Rousseau ne l'exclut pas de son système de valeurs. Madame de Warens est une femme d'esprit tout autant qu'une femme de cœur (p. 122). Les personnages qui l'impressionnent et le séduisent sont cultivés et brillent dans la conversation, comme le Juge Simon, le P. Caton, ou d'autres individus moins recommandables, tels Bâcle ou Venture, dont il fit un temps son modèle. À l'inverse, l'absence d'esprit lui paraît rédhibitoire, aussi bien chez les femmes que chez les hommes : Wintzenried, « était un grand fade blondin, assez bien fait, le visage plat, l'esprit de même », déclare non sans amertume son malheureux rival (p. 303).

Cet attachement à l'esprit (qui s'évalue à l'aune de la vivacité et du savoir qui se manifeste dans la conversation et lui assure tout à la fois sa légèreté et son intérêt) n'est pas anecdotique, il reflète l'usage que le pénitent contrit veut faire de l'énonciation. Il déplace subrepticement le lieu de parole de l'austère et dramatique tribunal de la confession, vers un cadre plus joyeux et plus convivial où l'on cause à bâtons rompus, où l'on écoute de la musique, où l'on rit finement ou à gorge déployée... Les *miroirs qualifiants* ne manquent pas, qui donnent à la scène de parole une solide assise romanesque et légitiment une écriture purement littéraire, très loin de la rhétorique déployée dans les ouvrages du système, ou même de l'éloquence de *La Nouvelle Héloïse*. Romans précieux comme *L'Astrée* (p. 166), burlesques comme le *Roman comique* (p. 155 et 187), picaresques comme *Gil Blas* (p. 193), grandes fresques sentimentales comme *Cleveland* (p. 253) dessinent en passant le goût du jeune homme qu'il a été, quand ils n'inspirent pas purement et simplement quelques pages soigneusement élaborées ; dans une veine désopilante : la visite au juge Simon (p. 156-157), le concert de Lausanne (p. 165-166) ; dans la veine gracieuse de la pastorale galante : l'idylle des cerises (p. 150-154) ; ou à l'opposé, dans un registre pathétique : le triste retour de Montpellier : « En un moment, je vis s'évanouir pour jamais tout l'avenir de félicité que je m'étais peint » (p. 304). Le goût des estampes cultivé dans la guinguette de Chambéry (p. 207) se reflète dans les petits récits édifiants qui exaltent, par exemple, l'hospitalité désintéressée des paysans (p. 185-186), ou dans des tableaux d'une sensualité contenue comme la « scène vive et muette » qui unit dans le même émoi le jeune Rousseau et Madame Basile (p. 81).

Tous ces stéréotypes partagés facilitent la communication avec le lecteur, font du juge courroucé, du témoin embarrassé, un allié, un complice. Le culte de la transparence interdit d'ailleurs de se fixer dans un schéma littéraire, ou de s'enfermer dans un ton, dans un style apparentés, de près ou de loin, à la fiction mensongère. Si le pénitent se livre au jeu de la narration romanesque, il sait s'en déprendre avec désinvolture en usant de formules de clôture définitives et ironiques (« Tel fut le succès de ma première aventure » (p. 86) ; « Ici finit le roman où l'on remarquera que [...] je ne suis pas heureux dans la conclusion de mes



amours » [p. 104-105]). Et les références au genre romanesque, loin de le glorifier, servent souvent à démarquer le narrateur averti du personnage crédule : « la seule chose qui m'intéressât dans tout l'éclat de la cour était de voir s'il n'y aurait point là quelque jeune Princesse qui méritât mon hommage, et avec laquelle je pusse faire un roman » (p. 78).

La transparence impose donc paradoxalement le retour à une certaine opacité à partir du moment où elle s'exerce dans le langage et dans l'écriture. Rousseau a bien compris qu'écrire permettait de se montrer tout en se cachant, de concilier son besoin d'épanchement et cette invincible honte qui le paralyse, comme elle a pu le paralyser face au Comte de la Roque (p. 94) : « J'aimerais la société comme un autre, si je n'étais sûr de m'y montrer non seulement à mon désavantage, mais tout autre que je suis. Le parti que j'ai pris d'écrire et de me cacher est précisément celui qui me convenait » (p. 171). Quitte à emprunter d'autres masques, partout ailleurs récusés. La réécriture littéraire, qui reconfigure les faits bruts, les rend plus acceptables, voire plus aimables. Suprême paradoxe rousseauiste, c'est en se dépouillant des oripeaux de l'*auteur*, en redevenant *homme*, qu'il pianote en virtuose sur toute la gamme de la littérature.



CINQUIÈME PARTIE

**Musset**



« PAR POLLUX ET PAR DIEU » :  
JURONS, JUREMENTS ET BLASPHEMES DANS *ON NE  
BADINE PAS AVEC L'AMOUR, IL NE FAUT JURER DE RIEN  
ET IL FAUT QU'UNE PORTE SOIT OUVERTE OU FERMÉE*

*Esther Pinon*  
*Université de Nantes*

Rien de plus élégant, de plus policé, de plus poli en apparence que la langue des proverbes de Musset. Les personnages eux-mêmes se montrent fort pointilleux sur ce qu'il est permis ou non de dire ; dans les châteaux et les salons, il est des mots que l'on ne prononce pas, des expressions que l'on ne s'abaisse pas à utiliser. Le raffinement de Valentin, qui voudrait bannir du vocabulaire des jeunes filles les mots triviaux de *foulure* et de *bouillon* est certes excessif (et, qui plus est, pas tout à fait de bonne foi)<sup>1</sup>. Le dandy se comporte là en précieux, et n'est pas tout à fait exempt de ridicule. Mais Valentin n'est pas le seul à être regardant sur la question du langage. Dans *On ne badine pas avec l'amour*, le Baron, extrêmement soucieux des convenances, surveille étroitement sa propre parole, et se défend de s'adresser trop rudement à l'exaspérante mais respectable Dame Pluche : « En vérité vous me feriez dire... Il y a certaines expressions... que je ne veux pas... qui me répugnent... »<sup>2</sup>; de même, dans *Il ne faut jurer de rien*, Van Buck et la Baronne s'accordent à souligner l'importance de la politesse : le bon oncle ne soupçonne pas que l'on puisse faire sa cour autrement que « poliment »<sup>3</sup>, et Madame de

- 1 Voir A. de Musset, *Il ne faut jurer de rien*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011, p. 82 et p. 84. Notre édition de référence.
- 2 A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2010, p. 50-51. Notre édition de référence.
- 3 *Il ne faut jurer de rien*, p. 80 : « je croyais que tu allais faire ta cour... mais poliment... à cette jeune personne, comme par exemple de lui... de lui dire... Ou si par hasard... et encore je n'en sais rien... ». Face à l'inconcevable qu'est le manquement aux

Mantes va plus loin encore, qui a la nostalgie du code plus aristocratique qu'est la galanterie : à l'Abbé qui observe que « les jeunes gens du jour ne se piquent pas d'être polis », elle répond avec feu : « Polis ! je crois bien. Est-ce qu'ils s'en doutent ? Et qu'est-ce que c'est que d'être poli ? Mon cocher est poli. De mon temps, l'abbé, on était galant »<sup>4</sup>. Quant à la Marquise d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, elle affecte de préférer la « galanterie » de Monsieur Camus (« il m'a vendu des pommes et du foin avec beaucoup de galanterie, et je veux lui rendre sa politesse »<sup>5</sup>) aux écarts de langage pourtant fort légers du Comte : « Vous appelez cela je ne sais quoi ; vous êtes poli, c'est mon bonnet »<sup>6</sup>. De son bonnet, il n'est pas permis de médire. Quant à celui de Monsieur Camus, il est même défendu de le nommer – parce que c'est un bonnet de nuit, accessoire privé et trivial, et qui de plus ne reflète peut-être que trop bien la personnalité de son possesseur. « Voulez-vous bien vous taire, s'il vous plaît ! Est-ce qu'on parle de choses pareilles ? », s'indigne la Marquise<sup>7</sup> qui, comme la Baronne de Mantes, tient pour assuré qu'un langage aussi peu relevé ne peut venir que du bas peuple : « Ce sont apparemment ces demoiselles [de l'opéra] qui vous apprennent ces jolies façons-là », suppose-t-elle<sup>8</sup>.

#### LES « GROS MOTS » OU LA POÉTIQUE DE L'ÉNERGIE

À chaque genre sa poétique et sa politesse, et le bon ton des proverbes semble bien éloigné de la langue vigoureuse du drame historique. Dans *Lorenzaccio* en effet, couleur locale oblige, les personnages n'avaient pas peur des mots, et le Duc jurait volontiers par le « corps de Bacchus »<sup>9</sup>,

---

convenances et à la politesse, la langue de Van Buck se fait aussi hachée que celle du baron.

4 *Ibid.*, p. 95.

5 A. de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2007, p. 31. Notre édition de référence.

6 *Ibid.*

7 *Ibid.*, p. 38.

8 *Ibid.*, p. 39.

9 A. de Musset, *Lorenzaccio*, dans *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, p. 152.

« par la mort de Dieu »<sup>10</sup> ou encore par les « entrailles du diable »<sup>11</sup>. Les proverbes ne vont jamais jusqu'à ces provocations manifestes, et pourtant l'élégance du langage n'y est peut-être qu'un vernis de surface. Le précieux Valentin lui-même ironise sur le respect des formes, lorsqu'il promet à son oncle : « je vous jure d'être décent et de ne pas dire un seul gros mot »<sup>12</sup> (et l'on notera au passage qu'il jure pour bien peu). L'Abbé, alors même qu'il surenchérit dans la nostalgie du temps de la galanterie (« c'était le bon, madame ») commet une double faute de goût, en invoquant le ciel pour un motif dérisoire, et en faisant remarquer à la Baronne qu'elle est plus âgée que lui (« et plût au ciel que j'y fusse né ! »<sup>13</sup>). Enfin le Baron, malgré tous ses efforts, ne peut se tenir d'insulter une femme et, qui pis est, une religieuse : « en vérité, si je ne me retenais... Vous êtes une pécore, Pluche ! »<sup>14</sup>. En vérité les trois pièces abondent en mots, petits ou gros, qui frôlent le juron, le jurement ou le blasphème.

Ces trois formes d'excès langagier sont proches : le *Dictionnaire de l'Académie Française* définit le jurement comme un « serment qu'on fait en vain, sans nécessité et sans obligation », mais précise : « Il se dit plus ordinairement dans le sens de blasphème, imprécation, exécration » (le blasphème étant quant à lui une « parole ou discours qui outrage la Divinité, ou qui insulte à la religion » ou « quelquefois, par exagération familière [un] discours ou propos injuste, déplacé »)<sup>15</sup>. De même que le jurement peut être un blasphème, le juron est un jurement : il est défini comme « certaine façon de jurer dont une personne se sert ordinairement » et « se dit aussi de toute espèce de jurement ». Il est peu de jurons au sens strict du terme dans les trois pièces ; tout juste peut-on remarquer chez Van Buck une exclamation favorite, « jour de Dieu », qu'il emploie à trois reprises sous le coup de l'émotion<sup>16</sup>, mais qui

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 179.

12 *Il ne faut jurer de rien*, p. 81.

13 *Ibid.*, p. 95.

14 *On ne badine pas avec l'amour*, p. 51.

15 *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Bruxelles, J. P. Méline, 1835.

16 Lorsque Valentin lui peint son programme d'éducation : « Jour de Dieu ! qu'est-ce que tu dis là ! », lorsqu'il soupçonne les véritables intentions de son neveu : « Jour de Dieu ! si je le croyais ! » et lorsqu'il jure à la Baronne que le jeune homme « a de la tête » : « Jour de Dieu ! je vous en réponds ». On relève également une variante

demeure bien innocente et, pourrait-on dire, bien catholique. L'offense à la religion est en effet commune aux trois types d'écart de langage qui ne sont pas seulement des enfreintes à la politesse, mais aussi une atteinte aux valeurs, et particulièrement aux valeurs sacrées. Si les jurons sont rares, les jurements et les blasphèmes, eux, abondent dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* et surtout dans *On ne badine pas avec l'amour* et *Il ne faut jurer de rien*, et ont toujours pour socle, plus ou moins avoué, une subversion des modèles religieux. Même lorsqu'ils apparaissent sous leur forme atténuée (les « sacrebleu » et « morbleu » de Van Buck<sup>17</sup>, qui masquent un « sacré dieu » et une « mort de Dieu »), ils conservent en eux une part de leur force de provocation originelle, et leur puissance comique est grande.

Le jurement donne vie, énergie et relief à la langue, en faisant retentir dans la scène une détonation qui appelle le rire. La bonne société qui peuple la scène et la salle lors des représentations des proverbes se divertit en effet de voir un personnage s'emporter jusqu'à déroger aux règles du bon ton – que bien souvent il reconnaît pour siennes. L'effet est particulièrement net dans la première scène d'*Il ne faut jurer de rien* où Van Buck, pourtant très soucieux de la politesse de son neveu, oublie quelque peu la sienne et jure comme le marchand de toile qu'il est resté. La scène offre un véritable *crescendo* dans le jurement : Van Buck s'échauffe tout d'abord avec un « par ma barbe ! »<sup>18</sup> retentissant, mais relativement innocent parce qu'il n'a rien de blasphématoire, mais il en vient très vite au domaine religieux, pour ne plus le quitter. La première fois qu'il fait mention de Dieu, c'est dans un registre encore parfaitement correct (« Dieu merci ») ; mais immédiatement après survient une expression plus énergique (« vos chiennes de bouillottes »<sup>19</sup>), qui ouvre toutes grandes les vannes de la colère, et prélude à une véritable litanie de jurons. Au très classique « sacrebleu », dans lequel Van Buck n'ose pas tout à fait prononcer le nom de Dieu, succède le premier véritable

---

de cette expression lorsqu'il menace Valentin : « Jour de ma vie ! si je prends ma canne... » (*Il ne faut jurer de rien*, respectivement p. 62, 84, 98 et 65).

17 *Ibid.*, p. 50 et 102.

18 *Ibid.*, p. 48.

19 *Ibid.*, p. 49.



blasphème, qui, de manière significative, est amené par la vue des plaisirs de table, dont Van Buck est particulièrement friand : « Quel déjeuner ! Le diable m'emporte ! tu vis comme un prince ! »<sup>20</sup>. Sans doute apaisé par le repas partagé, et légèrement désarçonné par le haut style que déploie Valentin dans sa tirade sur Ménélas, l'oncle se modère quelque peu, et ne prononce plus qu'un « diantre » qui dissimule prudemment le nom du diable (« De qui diantre me parles-tu ? »<sup>21</sup>). Mais le calme est de courte durée, et la tempête éclate à nouveau lorsque Van Buck perce à jour le sens des allusions antiques de son neveu. Il est alors prêt à damner la terre entière, même si une pointe de tendresse perce encore dans ses imprécations : « Que le diable t'emporte et moi avec ! Je suis bien sot de t'écouter. [...] Maudit gamin ! »<sup>22</sup>. Enfin, poussé dans ses retranchements par l'impertinence et la virtuosité langagière de son commensal, Van Buck en vient à ses jurons favoris, « jour de Dieu » et « jour de ma vie », et au serment en bonne et due forme : « Oui, par le ciel ! j'en fais serment ! »<sup>23</sup>. La fonction comique de cette verve coléreuse est d'autant plus nette que les exclamations de l'oncle sont commentées par son neveu, spectateur posé, ironique et railleur : « Mon oncle Van Buck, vous êtes en colère » ; « Mon oncle Van Buck, vous êtes en colère, et vous allez vous oublier » ; « Mon oncle Van Buck, voilà le trivial ; vous changez de ton ; vous vous oubliez ; vous aviez mieux commencé que cela » ; « Ce qui me chagrine, lorsque vous êtes irrité, c'est qu'il vous échappe malgré vous des expressions d'arrière-boutique. Oui, sans le savoir, vous vous écarterez de cette fleur de politesse qui vous distingue particulièrement »<sup>24</sup>.

Musset concerte ainsi un véritable divertissement, qu'il offre à ses spectateurs dont Valentin est le relais sur scène, et qui se situe dans la plus pure tradition de la comédie classique. En jurant, Van Buck, l'oncle à héritage, se donne les ridicules des personnages de Molière, auxquels il semble d'ailleurs emprunter ses exclamations courroucées. Le « Jour

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 48, 49 et 53.

de Dieu ! » qu'il prise tant provient en droite ligne des mégères Madame de Sotenville<sup>25</sup> et Madame Pernelle<sup>26</sup>. Si Valentin est un précieux, son oncle est en toute logique un Gorgibus ; il tient lui aussi à marier sa progéniture, à toute force, et faute de pouvoir envoyer son neveu au couvent, il jure – menace tout aussi redoutable – de le déshériter, et sa promesse (« Oui, par le ciel ! j'en fais serment ! ») fait écho à celle qui pèse sur Magdelon et Cathos : « vous serez mariées toutes deux, avant qu'il soit peu, ou, ma foi, vous serez religieuses, j'en fais un bon serment »<sup>27</sup>. Les jurements sont ainsi un marqueur littéraire et entraînent le proverbe vers la franche comédie, dont Musset prouve qu'il connaît les traditions et les codes – le plaisir qu'il offre au spectateur ou au lecteur est donc double : au rire simple que déclenche le juron se superpose le sourire de connivence que permet une culture partagée, ce sourire qui passe sur les lèvres de la Marquise d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* lorsqu'elle réclame au comte un petit spectacle. Dans l'atmosphère élégante d'un salon à la mode, le seul mot de « hussard » résonne comme une inconvenance et comme une amorce de juron, qui fait aussitôt naître dans l'esprit de la jeune femme l'idée d'une comédie moliéresque, là encore (le personnage de la soubrette avisée le suggère<sup>28</sup>), à laquelle elle aurait plaisir à assister : « [...] à la bonne heure. Une déclaration de hussard, cela doit être curieux ! [...] Voulez-vous que j'appelle ma femme de chambre ? Je suppose qu'elle saura vous répondre. Vous me donnerez une représentation »<sup>29</sup>.

Le rire de Valentin, de la Marquise, du spectateur, est légèrement condescendant : ceux qui savent se maîtriser s'amuse de ceux qui

25 Molière, *George Dandin*, I, 4 : « Jour de Dieu, je l'étranglerais de mes propres mains s'il fallait qu'elle forlignât de l'honnêteté de sa mère » ; II, 7 : « Jour de Dieu, notre genre, apprenez à parler » ; III, 7 : « Jour de Dieu, si vous y retournez, on vous apprendra le respect que vous devez à votre femme, et à ceux de qui elle sort » (dans *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I, p. 982, 997 et 1013).

26 Molière, *Tartuffe*, I, 1 : (à Flipote) : « Jour de Dieu, je saurai vous froter les oreilles ; / Marchons, gaupe, marchons » (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 105).

27 Molière, *Les Précieuses ridicules*, scène 4 (*Œuvres complètes*, éd. cit., t. I, p. 12).

28 Le comte s'exprime d'ailleurs lui aussi comme un personnage de *Tartuffe* : pour se garder d'un juron, il cite l'Orgon de *Tartuffe* : « Vous me feriez dire quelque sottise » (*Il ne faut jurer de rien*, p. 39, et *Tartuffe*, V, 3, éd. cit., p. 178).

29 *Il ne faut jurer de rien*, p. 40.

blesent les convenances. Mais ce rire peut changer de nature, se faire plus subversif, libérateur, lorsqu'une connivence s'établit avec un personnage qui, par le jurement ou le blasphème, s'affranchit de ces convenances somme toute étouffantes. Telle est la nature du comique lorsque Camille lance à Pluche un vigoureux : « Allez au diable, vous et votre âne »<sup>30</sup>, explosion inattendue qui fait voler en éclats (de rire et de colère) le « masque de plâtre »<sup>31</sup> de la « meilleure chrétienne » du « meilleur couvent de France »<sup>32</sup>. L'effet de surprise est d'ailleurs souligné par le cri d'effroi de Dame Pluche : « Seigneur Jésus ! Camille a juré »<sup>33</sup> – la jeune fille n'est plus, désormais, une nonnain exemplaire, mais une femme véritable, un être de chair, de sang et de sentiments. Si les jurements et blasphèmes instillent une énergie dans le dialogue, ils confèrent également leur force aux personnages audacieux qui les prononcent – aussi est-ce souvent une fierté que de jurer ou de blasphémer : ravi d'avoir été comparé à Lovelace, Valentin s'empresse de jurer pour mériter ce titre glorieux : « Vous me traitez de Lovelace ; oui, par le ciel ! ce nom me convient »<sup>34</sup>. De même, le Comte s'enorgueillit d'avoir été hussard, et peut-être d'avoir gardé le langage énergique de son passé militaire : « Prenez garde ! Si vous êtes brave, j'ai été hussard, moi, madame, je suis bien aise de vous le dire et il n'y a pas encore si longtemps »<sup>35</sup>. En parlant une langue qui court le risque de l'impolitesse, les très convenables personnages des proverbes gagnent un peu de l'aura sulfureuse des héros de ces romans ou drames romantiques dont ils se nourrissent : les paroles de Valentin, notamment, semblent un écho affaibli des grands blasphèmes révoltés du Frank de *La Coupe et les lèvres*. Ainsi, lorsqu'il reproche à son oncle de ne pas jurer assez, il s'extrait d'une société timorée, juste-milieu, pour se poser en chantre de l'audace et du défi : « Encore, si je vous voyais pester ! si je pouvais me dire qu'au fond de l'âme vous envoyez cette baronne et son monde à tous les diables ! Mais non, vous ne craignez que la pluie,

<sup>30</sup> *On ne badine pas avec l'amour*, p. 106.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>34</sup> *Il ne faut jurer de rien*, p. 110.

<sup>35</sup> *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 40.

et le soin de vos bas chinés est votre seule peur et votre seul tourment »<sup>36</sup>. « Il est malheureusement vrai qu'il y a dans le blasphème une grande déperdition de force qui soulage le cœur trop plein », écrit Musset dans *La Confession d'un enfant du siècle*<sup>37</sup>. Ces forces qui s'échappent dans le blasphème ou le jurement, le théâtre les recueille à son profit – et ce qui était tragique dans le roman devient une irrésistible *vis comica* à la scène.

### ITE MISSA EST ?

132

Dans *On ne badine pas avec l'amour*, le plaisir insolent du blasphème s'étend à une grande partie de la pièce grâce à la présence des trois caricatures ambulantes de religieux que sont Blazius, Bridaine et Pluche. Bien que le Baron, toujours attaché aux représentations sociales figées, ait toutes les peines du monde à admettre que la personne sacrée d'un ecclésiastique puisse être critiquable (à Blazius qui dénonce son rival : « le curé de la paroisse est un ivrogne », il rétorque, indigné : « Fi donc ! cela ne se peut pas »<sup>38</sup>), les trois fantoches sont les cibles toutes désignées d'attaques verbales qu'une conception stricte du sacré pourrait faire tenir pour blasphématoires. Les deux abbés s'accusent mutuellement (Bridaine n'est pas en reste, qui se plaint au Baron du gouverneur de Perdican : « le gouverneur de votre fils sent le vin à pleine bouche »<sup>39</sup>), et le Baron lui-même finit par céder à la colère : « Indépendamment de votre ivrognerie, vous êtes un bélétre, maître Blazius »<sup>40</sup>, assène-t-il avec une autorité pour une fois sans réplique. Mais c'est surtout Dame Pluche, représentante d'une religion rigoriste et inhumaine, qui essuie reproches et quolibets : Camille l'envoie au diable et la traite de sotté<sup>41</sup>, le Baron de pécore, et le chœur ne se prive pas de lui faire entendre qu'il la

36 *Il ne faut jurer de rien*, p. 109.

37 *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010, p. 77.

38 *On ne badine pas avec l'amour*, p. 55.

39 *Ibid.*, p. 36.

40 *Ibid.*, p. 93.

41 C'est Blazius qui le raconte : « elle s'écriait avec force : Allez-y ! trouvez-le ! faites ce qu'on vous dit ! vous êtes une sotté ! je le veux ! et elle frappait avec son éventail sur le coude de dame Pluche, qui faisait un soubresaut dans la luzerne à chaque exclamation » (*ibid.*, p. 70).

hait cordialement. Lorsqu'il lui fait ses adieux, c'est sur le ton doucereux d'une parodie de piété qui est en réalité d'une violence sans précédent : « Mourez au loin, Pluche ma mie ; mourez inconnue dans un caveau malsain. Nous ferons des vœux pour votre vénérable résurrection »<sup>42</sup>.

Ce détournement du langage religieux, les fantoches le pratiquent abondamment, mais involontairement, et plus encore que les attaques des autres personnages, c'est l'écriture parodique de Musset qui fait d'eux des blasphémateurs sans le savoir et les décrédibilise. Les deux abbés et la religieuse ont en effet en commun d'invoquer le ciel à tout propos, et souvent hors de propos – ils enfreignent alors le deuxième commandement, qui défend de prononcer en vain le nom de Dieu. C'est un travers qu'ils partagent d'ailleurs avec l'Abbé d'*Il ne faut jurer de rien*, pourtant beaucoup plus épargné qu'eux par la caricature. Dans la scène où il délivre Cécile, son désarroi lui fait spontanément venir aux lèvres les mots de la religion (« Grand Dieu », « au nom du ciel », « ma foi »), et la jeune fille, « petite masque »<sup>43</sup> accomplie, joue finement de cette habitude qu'elle imite, tantôt pour attendrir le prêtre, tantôt pour le railler et le désarçonner tout à fait :

CÉCILE. – Ah ! mon Dieu ! je me trouve mal !

L'ABBÉ. – Grand Dieu ! rappelez vos esprits. [...] Au nom du ciel ! mademoiselle, répondez-moi, que ressentez-vous ?

CÉCILE. – Je me trouve mal ! je me trouve mal !

L'ABBÉ. – Je ne puis laisser expirer ainsi une si charmante personne. Ma foi ! je prends sur moi d'ouvrir ; on en dira ce qu'on voudra.

*Il ouvre la porte.*

CÉCILE. – Ma foi, l'abbé, je prends sur moi de m'en aller ; on en dira ce qu'on voudra<sup>44</sup>.

Si l'Abbé a du moins l'excuse d'avoir cru que la vie d'une « charmante personne » était en danger, les fantoches d'*On ne badine pas avec l'amour*, eux, font appel au ciel pour de véritables brouilles. Blazius nomme Dieu

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>43</sup> *Il ne faut jurer de rien*, p. 124.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 117.

avec rime, mais sans raison, dans un élan de courtoisie envers le Baron, ou plus exactement envers ses caves bien fournies : « À Dieu ne plaise que je vous déplaise, monsieur le baron ; votre vin est bon »<sup>45</sup>. Bridaine, lui, en appelle à l'église pour une place qu'on lui refuse à table : « Ô sainte église catholique ! Qu'on lui ait donné cette place hier, cela se concevait ; il venait d'arriver, c'était la première fois, depuis nombre d'années, qu'il s'asseyait à cette table. Dieu ! comme il dévorait ! non, rien ne me restera, que des os et des pattes de poulet »<sup>46</sup>. La table du dîner a remplacé celle de l'eucharistie, et le partage évangélique a fait place à la jalousie. Blazius, qui ne place visiblement pas l'Église au premier rang de ses dévotions, offre d'ailleurs un contrepoint aux exclamations burlesques de son rival, lorsque, chassé à son tour de la table paradisiaque, il se lamente : « Ô sainte université de Paris ! on me traite d'ivrogne ! »<sup>47</sup>. La substitution de l'Université à l'Église révèle que tout est bon à qui veut jurer, et que, pas plus que les autres personnages (moins même, peut-être), les prêtres n'accordent d'importance au registre religieux dont ils sont censés être les détenteurs.

L'usage qu'ils font de la langue liturgique est le signe transparent de cette désacralisation de la parole ecclésiastique. Une seule prière est prononcée dans la pièce, et elle l'est semble-t-il machinalement, par automatisme ; qui plus est, elle représente un soporifique plutôt qu'un viatique dans les pérégrinations de Blazius. Le chœur commente en effet son arrivée en précisant : « les yeux à demi fermés, il marmotte un *Pater noster* dans son double menton »<sup>48</sup>. Lorsque le même Blazius hasarde une locution latine, elle n'a rien de chrétien, et elle « peut être soupçonnée violemment » d'être avant tout employée pour masquer un hoquet : « Voilà précisément le *hic*, monseigneur, *hic jacet lepus* »<sup>49</sup>. Le latin du cuistre Blazius sent assez fort la cuisine, bien qu'il soit extrêmement fier de sa science et considère Bridaine comme un « homme dépravé » uniquement en raison de la mauvaise qualité de son latin : « Il a lâché

45 *On ne badine pas avec l'amour*, p. 57.

46 *Ibid.*, p. 65.

47 *Ibid.*, p. 96.

48 *Ibid.*, p. 31.

49 *Ibid.*, p. 72.

quelques mots latins : c'étaient autant de solécismes. Seigneur, c'est un homme dépravé »<sup>50</sup>. C'est en effet le curé du village qui détient la palme du plus beau blasphème – involontaire, et en latin. Lorsque le Baron l'interroge : « Vous savez le latin, Bridaine ? », tout à son enthousiasme de pouvoir faire montre de son savoir, il s'écrie : « *Ita edepol* : pardieu si je le sais ! »<sup>51</sup>. Il enchaîne ainsi deux jurements, et une traduction blasphématoire – car du point de vue religieux comme du point de vue linguistique, il est très discutable de traduire l'exclamation païenne « Oui, par Pollux », par un juron chrétien : « par Dieu ». Dans cette pièce où le latin d'église est à peine moins farcesque et fantaisiste que le turc de la cérémonie du *Bourgeois gentilhomme*, la messe ne sera pas dite. Et pour cause : le mariage tant attendu n'aura pas lieu. En effet, si les blasphèmes des fantoches prêtent à rire, il en est d'autres bien plus inquiétants, et qui peuvent tourner au tragique.

#### « BLASPHEMER L'AMOUR ET L'AMITIÉ »

On observe, dans *On ne badine pas avec l'amour*, une forme de déplacement du sacré, dont les hommes d'Église ne savent plus parler la langue. Aux prêtres, les jurons et les jurements, aux amants les sermons et les serments : le Comte jure à la Marquise qu'il l'aime « sur ce qu'il y a de plus sacré au monde »<sup>52</sup>, Valentin ne trouve pas de paroles assez élevées pour dire son amour à Cécile : « Par quels serments, par quels trésors puis-je payer tes douces caresses ? Ah ! la vie n'y suffirait pas. Viens sur mon cœur, que le tien le sente battre, et que ce beau ciel les emporte à Dieu »<sup>53</sup>. Quant à Camille et Perdican, ils établissent une étroite parenté entre la foi religieuse et à la foi amoureuse lorsqu'ils s'accusent mutuellement d'impiété :

PERDICAN. – Ainsi tu ne crois à rien ?

CAMILLE. – Lève la tête, Perdican ; quel est l'homme qui ne croit à rien ?

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 39-40.

<sup>52</sup> *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 51.

<sup>53</sup> *Il ne faut jurer de rien*, p. 128.

PERDICAN, *se levant*. – En voilà un ; je ne crois pas à la vie immortelle<sup>54</sup>.

Et peu après, Perdican précise ce que signifie pour lui « ne croire à rien » : « Tu as dix-huit ans, et tu ne crois pas à l'amour ! »<sup>55</sup>. Contrairement aux fantoches, tous parlent une langue consciente d'elle-même et de ses effets ; mieux encore que les prêtres, ils maîtrisent la rhétorique religieuse et ses codes : ainsi la joute verbale de Camille et Perdican s'empare-t-elle du sermon des Béatitudes et du célèbre verset : « Heureux les pauvres d'esprit car le royaume des cieux est à eux »<sup>56</sup>, que la dévote Camille distord sciemment, tandis que Perdican, l'athée prétendu, lui rend son sens véritable<sup>57</sup>. Cette langue virtuose sous son apparente simplicité n'est donc pas exempte du soupçon de blasphème ; mais le plus souvent, les blasphèmes des jeunes gens sont d'une tout autre nature que ceux des religieux. À propos d'Hassan, l'énigmatique héros du poème « Namouna », Musset écrit : « Je ne sais même pas qu'elle était sa croyance, / [...] ni quelle extravagance / L'avait fait blasphémer l'amour et l'amitié »<sup>58</sup>.

Là, dans « l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux », seule « chose sainte et sublime » selon Perdican<sup>59</sup>, sont les véritables valeurs sacrées auxquelles la parole ne doit pas toucher. Dans cette logique, Camille est bien moins coupable d'avoir envoyé Dame Pluche au diable, ou même d'avoir détourné le texte biblique pour railler Rosette (sa cruauté, à cet instant, est une preuve de jalousie, et donc, paradoxalement, d'amour), que d'avoir renié l'enfance qui la lie à Perdican (« Je ne suis ni assez jeune pour m'amuser de mes poupées ni assez vieille pour aimer le passé. [...] les souvenirs d'enfance ne sont pas de mon goût »<sup>60</sup>), ou d'avoir préféré à l'amour humain « le mensonge de l'amour divin »<sup>61</sup>. Tel est le véritable blasphème, celui qui révolte le

54 *On ne badine pas avec l'amour*, p. 83.

55 *Ibid.*, p. 85.

56 Matthieu, v, 5.

57 *On ne badine pas avec l'amour*, p. 121.

58 A. de Musset, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2006, p. 342.

59 *On ne badine pas avec l'amour*, p. 89.

60 *Ibid.*, p. 49.

61 *Ibid.*, p. 88.



Comte d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* : « Être prude, cela se conçoit ; dire non, se boucher les oreilles, haïr l'amour, cela se peut ; mais le nier, quelle plaisanterie ! »<sup>62</sup>. La Marquise, quand elle se montre « blasée [...] comme une vieille Anglaise, mère de quatorze enfants », Camille, quand elle ne conçoit l'amour que comme un égoïsme (« je veux aimer, mais je ne veux pas souffrir »<sup>63</sup>), Perdican et Valentin, quand ils se font les apostats de leurs propres sentiments<sup>64</sup>, sont tous, à des degrés divers, blasphémateurs et parjures.

Lorsque les proverbes se font comédies, lorsque la Marquise joue au Comte la comédie de l'indifférence, lorsque Valentin se donne à lui-même une comédie romanesque dont il est à la fois le héros romantique et le Matamore, il est permis de sourire, voire de rire de ces blasphèmes comme des autres. Valentin, par exemple, profère un jurément savoureux lorsqu'il fait vœu de renoncer à l'amour pour se consacrer pleinement au libertinage et à la rouerie, blasphème monstrueux s'il devait être pris au sérieux. Mais le jeune homme, pour donner plus de force à son discours, se place sous la protection de son saint patron, qui est aussi celui de tous les amoureux, et fait ainsi sans le vouloir serment d'allégeance à l'amour au moment même où il se voudrait insensible et impitoyable :

Par mon patron ! je me fais une fête de la voir descendre en peignoir, en cornette et en petits souliers, de cette grande caserne de briques rouillées ! Je ne l'aime pas, mais je l'aimerais, que la vengeance serait la plus forte, et tuerait l'amour dans mon cœur. Je jure qu'elle sera ma maîtresse, mais qu'elle ne sera jamais ma femme<sup>65</sup>.

Mais le blasphème amoureux peut aussi tourner au tragique. C'est parce que Camille a nié l'amour, sans plaisanterie, c'est parce que Perdican a fait à deux jeunes filles, et devant Dieu, les mêmes serments

62 *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, p. 46.

63 *On ne badine pas avec l'amour*, p. 84.

64 Dans une même scène, voire dans une même réplique, ils se contredisent ouvertement – et en jurant : « Diable, je l'aime, cela est sûr », « il est clair que je ne l'aime pas », affirme Perdican (*ibid.*, p. 92) ; « Elle me déplaît ; elle est laide et sottie », « Vous avez raison, elle est agréable », proclame Valentin (*Il ne faut jurer de rien*, p. 84 et 88).

65 *Ibid.*, p. 111.

d'amour (« voilà ta main et voilà la mienne ; et, pour qu'elles restent unies ainsi jusqu'au dernier soupir, crois-tu qu'il nous faille un prêtre ? Nous n'avons besoin que de Dieu », dit-il à Camille<sup>66</sup> ; et à Rosette : « tu comprends bien que tu pries, et c'est tout ce qu'il faut à Dieu. [...] tu seras ma femme, et nous prendrons racine ensemble dans la sève du monde tout-puissant »<sup>67</sup>), c'est parce qu'ils ont « blasphémé l'amour et l'amitié » qu'advient la catastrophe de l'oratoire. D'un point de vue strictement chrétien, cette dernière scène pourrait elle-même être tenue pour blasphématoire, bien plus que les innombrables traits lancés contre les religieux : dans l'oratoire, Camille et Perdican ne cessent d'invoquer un « Dieu juste »<sup>68</sup> qui ne répond pas, et dont le cri de Rosette fait résonner le silence scandaleux – un Dieu dont on ne peut que conclure qu'il est indifférent ou absent. Dans la perspective du culte amoureux, en revanche, le dénouement, sans être moins tragique et cruel, est parfaitement orthodoxe : ceux qui ont blasphémé sont foudroyés en même temps que la victime innocente qu'ils ont sacrifiée. À propos du blasphème, Musset écrit dans la *Confession* :

Lorsqu'un athée, tirant sa montre, donnait un quart d'heure à Dieu pour le foudroyer, il est certain que c'était un quart d'heure de colère et de jouissance atroce qu'il se procurait. C'était le paroxysme du désespoir, un appel sans nom à toutes les puissances célestes ; c'était une pauvre et misérable créature se tordant sous le pied qui l'écrase ; c'était un grand cri de douleur. Et qui sait ? Aux yeux de celui qui voit tout, c'est peut-être une prière<sup>69</sup>.

Telle est l'expérience déchirante de Perdican et Camille qui, en défiant l'amour, se donnent la preuve de son existence à l'instant où il les écrase.

À la lumière des jurons, jurements et blasphèmes qui émaillent les dialogues des proverbes, l'impératif : « il ne faut jurer de rien », s'éclaire d'un jour nouveau. Il représente à la fois la règle bienséante d'une société convenable et un commandement éthique, voire sacré. Mais il

<sup>66</sup> *On ne badine pas avec l'amour*, p. 62.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>69</sup> *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. cit., p. 77.

impose aussi une attitude d'ouverture face à une existence et un univers mouvants et incertains, attitude qui implique que les règles sont faites pour être remises en cause, bouleversées, transgressées. Plus aucun dogme n'est certain, aussi jure-t-on beaucoup, pour le rire ou pour le pire, dans un siècle où il ne faut jurer de rien, et surtout pas de la solidité des croyances.



## MUSSET ET LE PROVERBE. ÉCRITURE ET STRUCTURE

*Sylvain Ledda*  
*Université de Nantes*

Il semble que cela ne soit rien.  
*Les Précieuses ridicules*, scène IX.

*Spectacle dans un fauteuil* ou *Comédies et Proverbes*? L'évolution des titres des recueils dramatiques de Musset invite à réfléchir sur l'appartenance générique des pièces qui les composent. En 1829, le jeune poète brouille d'emblée les pistes<sup>1</sup>. Il publie un premier volume placé sous le signe du conte mais qui débute par un dialogue passionné, *Don Paez*, suivi d'un proverbe bouffe, *Les Marrons du feu*. Cette pièce en vers présente bien des caractéristiques qui alluvionneront ensuite la production de Musset, influenceront en particulier sur la structure d'*On ne badine pas avec l'amour*, d'*Il ne faut jurer de rien* et d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*. Dans *Les Marrons du feu*, Musset illustre en effet un adage populaire en recourant à une intrigue romanesque, saupoudrant ses alexandrins osés de tonalités contrastées<sup>2</sup>. Il oppose constamment le jeu et le sérieux et invente un système dialogique qui raille les formes empesées de la tragédie néoclassique. Il parodie l'*Andromaque* de Racine tout en se moquant des effets extrêmes du romantisme frénétique. Le genre du proverbe intéresse donc Musset dès qu'il fait ses premières armes, pas seulement pour des raisons de « nostalgie littéraire », mais

- 1 Le volume des *Contes d'Espagne et d'Italie* paraît en décembre 1829, mais est estampillé 1830.
- 2 Le proverbe « tirer les marrons du feu » signifie profiter d'une situation aux dépens d'un tiers. Musset emprunte ce titre à une fable de La Fontaine, *Le Singe et le chat*.

parce qu'il constitue un exercice critique, terrain d'exploration pour un autre théâtre. Contrairement à la comédie ou à la tragédie classique, le proverbe n'obéit pas à une *doxa* fixe, pas plus qu'il ne fait l'objet d'un débat littéraire qui suscite la polémique. Et pour cause. Au temps de Musset, le proverbe est considéré comme un genre mineur, il ne saurait être le vecteur, à l'image du drame, d'un profond renouvellement des codes dramatiques. C'est pourtant cette forme spécifique de théâtre que choisit le jeune dramaturge, ce que confirme l'estampille générique des trois pièces réunies dans le cadre du programme d'agrégation. Si différentes soient-elles, Musset les a fait paraître en précisant « proverbe » sous le titre, en guise d'avertissement au lecteur. Cette indication, qui disparaît dans l'édition des *Comédies et Proverbes* de 1840, est en soi problématique. Elle signale la persistance d'un imaginaire du proverbe dans le processus créateur de Musset<sup>3</sup>. Une telle dilection, une telle fidélité sont parfois justifiées par l'éducation du jeune vicomte, dont le grand-père maternel, Antoine Guyot-Desherbiers, fut l'ami intime de Carmontelle. Durant son enfance, Musset a été bercé par les proverbes dramatiques d'un des plus prolifiques auteurs du genre – les abbés d'*On ne badine pas avec l'amour* et d'*Il ne faut jurer de rien* sont cousins germains des abbés Conserve et de Courre-dîner qu'on rencontre chez Carmontelle<sup>4</sup>. Mais ces rémanences personnelles ne suffisent pas à expliquer la complexité d'un phénomène récurrent<sup>5</sup>. Une fois les intertextes traqués, les échos biographiques décryptés, il reste encore à examiner la structure du proverbe dramatique et la manière dont Musset se l'approprie. Pour comprendre l'influence du proverbe sur la dramaturgie de Musset, il faut dans un premier temps examiner les lois qui régissent le genre quand Musset s'en empare. Comment détourne-t-il ses principes pour déployer sa marque de fabrique ? Questionner la prégnance d'un imaginaire du proverbe dans les trois

3 De sa première à sa dernière pièce, des *Marrons du feu* à *L'Âne et le ruisseau*, Musset écrit des proverbes.

4 Sur les intertextes empruntés à Carmontelle, voir S. Ledda, *Musset ou le Ravissement du proverbe*, Paris, PUF, 2013.

5 Sur les vingt et une pièces publiées par Musset (nous excluons les fragments et ébauches), huit sont des proverbes, trois s'y rattachent par la forme et la morale. Soit, au total, onze pièces qui relèvent du genre.

œuvres au programme, et plus généralement dans le théâtre de Musset, c'est s'interroger sur le style et l'écriture de Musset dramaturge.

## LE PROVERBE ROMANTIQUE : FORMES ET STRUCTURES

Où Musset se situe-t-il face à l'esthétique des proverbes qui paraissent dans les années 1830 ? Quand il fait ses premiers pas au théâtre, le proverbe dramatique est un genre connu et bien identifié par la critique. Dans les ouvrages spécialisés publiés sous la Restauration et la monarchie de Juillet (théories, histoires du théâtre, articles ciblés qui paraissent dans la presse dramatique ou littéraire), le proverbe est authentifié comme une forme à part entière, mais secondaire dans la hiérarchie des genres. Il bénéficie souvent d'une double interprétation, diachronique et synchronique, puisqu'on fait remonter son origine au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour autant, le proverbe détient-il un statut littéraire solide, fondé sur une *poétique* ? En 1830, dans son *Précis de dramatique*, Viollet-le-Duc (le père du célèbre architecte) classe le proverbe parmi les « genres secondaires », juste après les formes populaires que sont la « farce » et la « parade ». Défini de manière laconique, le proverbe est relégué à la section « vocabulaire » en fin de volume :

Proverbe : sorte de petit drame dont le but est de prouver la vérité d'un proverbe populaire, d'une de ces sentences familières dont on aime à faire l'application<sup>6</sup>.

La définition de Viollet-le-Duc met l'accent sur la dynamique morale, ce qui constitue l'une des fonctions didactiques du proverbe. Loin de signaler sa dimension plaisante, voire ludique, elle en souligne la gravité ou le sérieux, en l'assimilant à un « petit drame », et en lui appliquant des termes tels que « sentences » ou « vérité ». Une telle acception nous ramène à la fonction ontologique du genre : poser une question de réflexion morale à partir d'un proverbe applicable à la vie en société et aux rapports humains. Cette perspective nous renvoie avec évidence au

6 E. L. N. Viollet-le-Duc, *Précis de dramatique, ou l'Art de composer et d'exécuter des pièces de théâtre*, Paris, Bachelier, 1830, p. 263.

dénouement d'*On ne badine pas avec l'amour*, pièce qui résiste à toute classification univoque et qui explique le caractère tragique du titre par le dénouement. *On ne badine pas avec l'amour* est donc bien un proverbe aux yeux de Musset, genre qui ne se termine pas nécessairement en *happy end*, puisqu'il dépend de la morale qu'il est censé illustrer. Un premier constat s'impose donc qui influe sur la perception que nous avons du théâtre de Musset : le proverbe n'est pas toujours comique ni toujours divertissant.

144

La définition de Viollet-le-Duc ne fait toutefois pas loi ; dans la mesure où le critique insiste sur la portée morale du proverbe, il obère quelque peu la drôlerie que bien des définitions prêtent au genre. Autour de 1830, d'autres manières de circonscrire le proverbe sont proposées. Ainsi, Jean-Baptiste Sauvage, auteur de proverbes, imagine un dialogue piquant pour éclairer le lecteur sur le genre, en quoi il voit une forme plaisante et divertissante, proche de la comédie.

M. DE B\*\*\*. – J'exige de vous cette complaisance pour être sûr que nos Proverbes seront tels que je le veux. Ecoutez-moi bien : vous allez faire des Proverbes dramatiques ; ne perdez point de vue que le but de tout ouvrage dramatique est de plaire à la représentation. Je sais les difficultés que je genre vous oppose. Le Proverbe se joue terre-à-terre dans un salon, des paravens [*sic*] tiennent lieu de décorations, point d'illusion théâtrale. Renfermé dans un cadre étroit, l'auteur ne peut donner à son ouvrage assez de développements pour amener des situations fortes, ou nouer une intrigue compliquée. Vous compenserez ces désavantages par des détails bien étudiés, des caractères soutenus, une actions simple mais attachante, qui ait quelque péripétie, et soit terminée par un dénouement complet.

L'AUTEUR. – Eh ! Monsieur, c'est m'imposer toutes les conditions qu'on exige d'une bonne comédie<sup>7</sup>.

« Petit drame » ou « bonne comédie », le proverbe semble osciller entre gravité et légèreté et contenir plusieurs registres, admettre des définitions ouvertes. Sauvage pose toutefois une question essentielle à la

7 J.-B. Sauvage, *Proverbes dramatiques*, Paris, Ponthieu, 1828, p. XVI.



compréhension des proverbes de Musset, celle de « l'illusion théâtrale ». Le genre du proverbe instaure-t-il une manière de distanciation en brisant l'illusion ? Musset a-t-il recours à des effets sensibles de distanciation dans ses pièces à lire ? Si tel est le cas, sa puissance critique serait décuplée, puisqu'en brisant la part imaginative du théâtre, on réduit l'écart entre le propos et ses conséquences sur le public.

C'est ce que confirme la production de Théodore Leclercq, auteur de très nombreux proverbes publiés sous la Restauration. Ses pièces mettent en relief la finesse de la psychologie humaine, en s'appuyant sur une analyse approfondie des caractères. Leclercq limite les effets de distance entre le lecteur/public et le contenu des pièces, notamment en obérant toute forme d'in vraisemblances qu'on peut croiser dans le mélodrame ou le vaudeville. Ce modèle du proverbe « moral », modeste et subtil, présente également un espace fictionnel idoine pour la satire, et plus généralement l'observation des mœurs. Les structures du proverbe selon Carmontelle font écho au projet de Musset<sup>8</sup>, qui voit dans le proverbe une manière de

8 En 1836, un article de la *Revue de Paris* tente l'histoire du genre, démontrant par ailleurs l'intérêt que suscite le genre du proverbe dans les classes aristocratiques depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : « Le proverbe dramatique ne s'élevait guère, dans la classification des genres, au-dessus de la charade en action, si chère à nos bons aïeux et qui, en ce moment encore, fait les délices de quelques petites villes de province. Carmontel [*sic*] et plusieurs autres hommes d'esprit avaient tenté, mais inutilement, de le hausser jusqu'à l'intention comique, de le revêtir de certaines formes littéraires, pour l'accréditer dans le grand monde et l'introduire dans les salons de la haute société avec une toilette convenable. À peine eut-il le temps de s'y montrer, et puis il alla s'ensevelir dans de volumineux recueils avec le souvenir de ses épreuves stériles, de ses tentatives impuissantes. La société n'était-elle donc pas encore mûre pour cette rénovation hardie, pour cette réforme audacieuse dans les amusements de sa frivolité ? Craignait-elle de se souffleter, pour ainsi dire, elle-même, en acceptant le double rôle d'actrice et de victime ? Ou serait-ce que les auteurs qui essayaient de réhabiliter le proverbe dramatique eussent manqué aux premières conditions de son succès, à cette impérieuse nécessité de lui assigner un but comique, de l'ennoblir par la pensée d'une leçon morale ? Quant à nous, nous sommes assez disposé à croire que c'est plutôt leur faute que celle de la société : il nous semble que l'époque où l'aristocratie courait battre des mains aux insolents sarcasmes de Figaro, où les belles dames et les beaux messieurs de l'Œil-de-Bœuf désertaient les pompes de Versailles, pour venir au théâtre savourer leur propre supplice, n'était pas défavorable au proverbe qui eût essayé d'imprimer à ces esquisses le caractère d'une comique vraie, d'une peinture vraie des ridicules qui alors, Dieu merci, ne faisaient pas défaut au peintre » (Saint-Maurice, « Proverbes dramatiques de M. Theodore Leclercq », *Revue de Paris*, XXXV, 1836, p. 295-298).

renouveler les formes de la comédie de mœurs. Sainte-Beuve, préfacier des pièces de Théodore Leclercq, insiste d'ailleurs sur les liens que le genre tisse avec la comédie, notamment parce que le proverbe propose un dialogue « réaliste », directement issu de la vie de société, créant ainsi une proximité qui influe sur le processus d'illusion dramatique :

Le talent et l'art de M. Théodore Leclercq est ainsi de saisir la comédie toute faite qui passe devant lui, de la décalquer et de l'encadrer dans des dialogues vrais, sans lui rien donner du grossissement et du relief propres au théâtre. Il aime à ce que sa comédie soit de plain-pied en quelque sorte avec la société où il vit, et que l'une ne soit que l'autre, légèrement extraite et découpée, mise en regard et pourtant à peine séparée d'elle-même<sup>9</sup>.

Retrouve-t-on la même proximité entre les dialogues de Musset et « la société où il vit » ? La réponse est loin d'être évidente, dans la mesure où Musset ne renonce pas à l'illusion dramatique dans *On ne badine pas avec l'amour* ou *Il ne faut jurer de rien* : il s'appuie notamment sur la convention qui fait admettre qu'on passe dans un lieu différent d'une scène à une autre. Les pièces de 1834 et 1836 nécessitent un grand nombre de décors différents, ce qui va à l'encontre de la prétendue simplicité du proverbe. Dans *Il ne faut jurer de rien*, Musset pousse le principe à l'extrême : à chaque scène un décor nouveau. En somme, la structure du proverbe mussétien s'appuie sur la tradition réaliste du genre, mais passée au prisme de la fantaisie shakespearienne... Un second constat s'impose donc. Le proverbe n'est pas pour Musset une jolie boîte fermée sur elle-même.

Dans les trois proverbes, la proximité qu'évoque Sainte-Beuve (qu'on peut aussi appeler connivence ou complicité) repose sur la constitution des dialogues et sur l'illusion qu'ils donnent d'être improvisés... Mais on ne parle pas « dans la vie » comme dans les pièces de Musset. On sait par exemple que le manuscrit d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* a été très méticuleusement travaillé, peaufiné jusqu'au détail des virgules,

9 Sainte-Beuve, « Théodore Leclercq », Notice aux *Proverbes dramatiques de Théodore Leclercq*, nvlle éd., Paris, E. Lebigre-Duquesne/V. Lecou, 1852, p. VI-VII.

ce qui prouve que Musset ne cherche pas à reproduire un dialogue mondain qu'il aurait entendu et enregistré, mais invente un *artefact* de conversation élégante. Ni *On ne badine pas avec l'amour* ni *Il ne faut jurer de rien* ne créent cette connivence de proximité : Camille et Perdican, dans leurs grands échanges lyriques, ont un langage unique. Personne ne parle comme eux, sauf à les parodier. La Baronne de Mantes, quant à elle, a conservé les usages d'un langage désuet, mêlant les tournures de cour au langage « moderne ». En somme, Musset s'éloigne du prosaïsme du proverbe, en préférant la vraisemblance à la vérité.

La plupart des éclaircissements relatifs à la structure du proverbe insistent sur la brièveté du genre. C'est même l'un de ses premiers éléments définitoires. Si Musset applique la forme minimaliste à quelques-unes de ses pièces (*Faire sans dire*, *Un caprice*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, *L'Habit vert*), ses proverbes sont le plus souvent développés et mobiles – c'est pourquoi on tend à les confondre avec des comédies : ils sont loin d'obéir à l'étroite loi du paravent et du fauteuil de salon ! En offrant au proverbe une certaine ampleur, Musset hisse le genre vers la comédie ou le mélodrame « classique ». Il s'appuie donc sur la fonction morale du proverbe, mais en excède les dimensions. La structure en trois actes d'*Il ne faut jurer de rien* et d'*On ne badine pas avec l'amour* fait en effet écho aux formes dramatiques qui sont représentées quand il écrit : la comédie et le mélodrame – et même certains drames – obéissent à la loi des trois actes. Cette structure répond ainsi à des nécessités théâtrales propres au spectacle romantique : développement de l'intrigue, complexité des caractères, variété des décors, possibilités de tableaux, jeux avec la temporalité dramatique, effets de suspens et de surprise. Tous ces éléments, aisément identifiables dans *On ne badine pas avec l'amour* ou dans *Il ne faut jurer de rien*, accréditent la thèse selon laquelle le théâtre à lire de Musset est essentiellement un théâtre à jouer, le jeune dramaturge se montrant réceptif à la pratique théâtrale de son temps et incorpore à l'esthétique du proverbe ces éléments pragmatiques. Musset n'applique donc pas à la lettre les principes du proverbe, sauf à se livrer au brillant exercice de style que constitue *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, parangon du genre. Il adapte une forme ancienne, connue depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, aux genres dominants

de son temps. Musset a donc une ambition quand il argue la modestie littéraire en choisissant le modèle du proverbe : il souhaite participer, à sa mesure, à la refonte des genres dramatiques, souhaitée par Stendhal, Hugo et Vigny. Une telle labilité ne pouvait qu'intéresser Musset qui, comme les dramaturges de sa génération, voit dans l'immixtion des genres et des tonalités un appel d'air pour un nouveau théâtre.

#### ÉCARTS ET INTERVENTIONS LUDIQUES

148

Pour Musset, le proverbe n'est pas seulement un divertissement de salon mais une forme apte à contenir un discours moral, fût-il sous-tendu par l'humour ou par la fantaisie. Aussi la souplesse et la plasticité de ce petit genre lui permettent-elles de renouveler la comédie de mœurs – c'est principalement à travers sa passion pour Molière que Musset manifeste ce très vif intérêt<sup>10</sup>. Le proverbe offre une structure suffisamment ouverte pour lui donner toute latitude de penser « autrement » la représentation des mœurs, et en particulier d'aborder de manière différente certains motifs propres à la comédie de mœurs : la guerre des sexes, la question matrimoniale et les conflits de génération. Pour parvenir à hisser la structure du proverbe vers celle de la comédie de mœurs, Musset s'appuie sur le motif du jeu et sur ses différentes concrétions dramaturgiques. Pour mesurer la fonction du ludique, il faut peut-être revenir au temps des « impromptus » de Mascarille dans *Les Précieuses ridicules*. Musset retient du proverbe (et de son origine précieuse) l'excitation que suscitent la devinette, la charade, les énigmes, à l'image de celles de Cathos et Magdelon, fascinées par le brio du Marquis. De même, c'est le plaisir du jeu sous toutes ses formes qui dynamise l'intrigue et la structure dramatique de trois proverbes. L'efficacité dramaturgique repose en effet sur un maniement habile des différentes formes ludiques : pari, gageure, défis, provocation, joutes, mises, risque, hochets, jusqu'à la présence matérielle des cartes sur scène. Tout cet ensemble qui renvoie

---

10 Voir S. Ledda, « Musset et Molière », dans M. Poirson (dir.), *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe de ses avatars du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. « Recherche », 2012.

à l'univers mental du jeu cimente les proverbes, tout en renvoyant le lecteur/spectateur à leur destination première : divertir un public trié sur le volet dans le cadre d'un salon cultivé ou d'un divertissement de château. Le ludique surdétermine donc la structure des trois proverbes, comme le prouvent les stratégies de manipulation qui président aux décisions des personnages et conditionnent leurs agissements.

Le badinage, faut-il le rappeler, est d'abord jeu : « plaisanterie légère, divertissement puéril, jeu où se mêlent la fantaisie et la gaieté »<sup>11</sup>. Il préside à l'organisation d'*On ne badine pas avec l'amour* dont la conduite de l'intrigue repose sur une série de manipulations et de mises à l'épreuve – *a priori* des petits jeux sans conséquences – qui font progressivement évoluer le proverbe vers le drame. C'est Perdican qui met en scène la première provocation, blessé dans son orgueil par la lettre écrite à sœur Louise<sup>12</sup>.

PERDICAN. – J'ai demandé un nouveau rendez-vous à Camille, et je suis sûr qu'elle y viendra ; mais par le ciel, elle n'y trouvera pas ce qu'elle y comptera trouver. Je veux faire la cour à Rosette devant Camille elle-même<sup>13</sup>.

La suite de l'intrigue est conditionnée par la réaction de Camille et son souci d'être une concurrente à la hauteur du jeu. Valentin, dans *Il ne faut jurer de rien*, met littéralement en scène son oncle, lui fournissant les indications de jeu et le canevas de l'intrigue. En somme, il lui dessine la trame du proverbe dans lequel il est entraîné :

Je ne vous demande pas un plus long délai. La baronne ne m'a jamais vu, non plus que la fille ; vous allez faire atteler, et vous irez leur faire visite. Vous leur direz qu'à votre grand regret, votre neveu reste garçon ; j'arriverai au château une heure après vous, et vous aurez soin de ne pas me reconnaître ; voilà tout ce que je vous demande, le reste ne regarde que moi<sup>14</sup>.

11 *Trésor de la langue française*, article « Badinage ».

12 Implicitement, Musset suggère dans la lettre de Camille que la jeune femme avait elle-même élaboré un plan contre Perdican avec les religieuses du couvent, avant même de revoir son cousin. Cette thèse accrédite la duplicité du personnage.

13 A. de Musset, *On ne badine pas avec l'amour*, III, 2, p. 100.

14 *Il ne faut jurer de rien*, I, 1, p. 67.

Or, ce qu'ignore Valentin, c'est qu'au château l'attend une rivale dans le domaine du jeu, en la personne de la Baronne. Son addiction au jeu nourrit la structure ludique du proverbe. Manipuler les cartes ou les êtres, c'est revenir à l'essence même du proverbe, instaurer un jeu mondain, mettre en scène le jeu à l'intérieur même de la structure dramatique. Les cartes à jouer occupent ainsi une place symbolique dans l'œuvre de Musset, et en particulier dans *Il ne faut jurer de rien* où elles dessinent une cosmogonie des conflits. Elles cartographient les rapports humains, établissent des repères et des affinités entre les personnages. Les jeux de cartes sont les divertissements qu'on partage en compagnie, aussi trouvent-ils naturellement leur place dans les proverbes et les genres mondains (le conte, la nouvelle). Ils surdéterminent donc l'appartenance à une catégorie sociale autant qu'ils alluvionnent l'imaginaire générique du proverbe. Ces jeux de société et de sociabilité inscrivent dans l'espace un rituel, établissent un rapport à l'altérité fait d'alliances et d'oppositions, grâce à des gestes et des mots précis, compris seulement des initiés. Les cartes construisent ainsi une dramaturgie à l'intérieur du proverbe, distribuant à chacun un rôle, une fonction, un ordre de passage, le tout étant fondé sur des rites, des codes et un langage spécifique, ce dont témoigne le parler de la Baronne de Mantes, contaminé par l'univers du jeu : « être capot », « faire le mort ». Rien n'est supérieur au jeu de la Baronne dont l'immobilisme au moment le plus instable de l'action fait contraste avec la fébrilité de Van Buck. Le jeu fixe ses règles immuables au salon comme il fige les corps autour de la table. Or, Musset ne respecte pas le sanctuaire du tapis vert et détourne les éléments qui régissent les cartes à des fins poétiques ou romanesques. À l'instar de la danse, autre activité mondaine, les cartes instaurent une mobilité, voire une instabilité, dans la caractérisation des personnages et introduisent des perturbations dans les situations du proverbe. La bouillotte que stigmatise l'oncle Van Buck dans la première scène d'*Il ne faut jurer de rien* représente la vie dissolue du dandy. Sa seule évocation, pour le lecteur de 1836, informe sur le rythme de vie du jeune homme. La bouillotte se joue en effet avec beaucoup de rapidité et nécessite une grande vivacité de la part des messieurs qui s'y adonnent (c'est un jeu presque exclusivement masculin). La présence de ce jeu dans *Il ne faut*

*juré de rien* cimente la fonction ludique du proverbe : « *Une table de jeu préparée* », est la seule indication du décor de salon de la scène 2 de l'acte II, ce qui concentre l'intérêt sur la pratique du jeu. Implicitement, Musset montre que le jeu du proverbe peut contenir une représentation ésotérique du monde, à travers la présence de jeux qui reposent sur des symboles : la plupart d'entre eux renvoient à l'Ancien Régime.

Les pièces de 1834 et 1836 sont éloignées par leur structure des proverbes de Carmontelle ou de Leclercq. Leur traitement du temps et de l'espace en fait de véritables comédies dramatiques. Mais le sens du jeu qui les traverse nous ramène constamment au genre du proverbe. Le moralisme de Musset s'y déploie entre sens de l'imitation et art de l'écart.

#### LA FORMULE PARFAITE ?

Que faire dans ce trio de pièces d'*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* ? Ce proverbe est en effet considéré par l'histoire littéraire comme un paragon du genre. Son format miniature (un salon, deux personnages), la durée de la représentation qui coïncide avec celle de la fiction (une heure à peine de causerie), la moralité énoncée au dénouement sous la forme d'un proverbe, tous ces éléments font de cette pièce un modèle du genre. Pour autant, cette formule n'est pas sans ambiguïtés, ni sans renouveler la structure même du proverbe dramatique. Musset pousse l'économie à l'extrême, comme s'il s'agissait d'un exercice de style plus que d'une fidélité esthétique. À tout prendre, on peut se demander si l'hyper-fidélité (apparente) de Musset n'est pas un acte d'ironie esthétique. Le décor est réduit à quelques accessoires symboliques, centrée autour d'une porte qui, loin de claquer comme dans les vaudevilles, bâille et s'entrebâille. L'intrigue, ramenée au strict minimum, repose sur de menues péripéties, ponctuées par les fausses sorties du Comte. La pièce est comme resserrée, au point que toute sa subtilité structurelle dépend du rythme du dialogue, comme l'a bien montré Georges Kliebenstein :

Le duo, entre duel et *duetto*, retardement et accélération, entraîne la « saynète sentimentale » dans une condensation discursive, et le Comte

en vient, pour finir, à fusionner « déclaration d'amour » et « demande en mariage ». Le décor lui-même semble objet de condensation. Ce qui est donné, d'abord, pour un « petit salon » (dans la première didascalie) devient, pour finir, une « chambre » – « cette chambre est parfaitement gelée » –, mot que reprend et souligne la dernière réplique : « Cette chambre ne sera plus habitable » (54). Tout se passe comme si (le texte de) Musset exploitait l'ambiguïté du mot « chambre » qui oscille, en langue, entre désignation générique (« pièce d'habitation ») et spécifique (« chambre à coucher »). L'anamorphose du salon-chambre contribue insidieusement au dénouement heureux. Quant à « l'unité d'action », tout l'art de la comédie, à l'instar de la *Bérénice* de Racine, consiste à « faire quelque chose de rien ». La sonnette y tinte comme un stimulus pavlovien : « On sonne » (30) / « on sonne de nouveau » (35) / « encore cette sonnerie » (40), mais un stimulus « pour rien ». <sup>15</sup>

Musset renoue certes avec la proximité que le genre est censé établir avec son public – Carmontelle précisait qu'il fallait être « de plain-pied » avec le public, expression qu'on peut entendre au propre comme au figuré. Mais cette proximité ne cache-t-elle pas une tentative de renouveler l'illusion dramatique ? À tout prendre, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, comme *Les Marrons du feu*, est un proverbe-laboratoire, une expérience esthétique singulière (Musset ne renouvellera pas la formule). La référence au genre du proverbe dans les dernières répliques accrédite le respect générique, tout en le traitant avec un certain humour et donc en le distanciant. Musset redouble « l'effet proverbe », en formulant deux maximes à la fin de sa pièce.

LA MARQUISE. – Je vais vous dire deux proverbes : le premier, c'est qu'il n'y a rien de tel que de s'entendre. Par conséquent, nous causerons de ceci.

LE COMTE. – Ce que j'ai osé vous dire ne vous déplaît donc pas ?

15 G. Kliebenstein, « Musset et la "fatalité comique" (dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) », dans S. Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, Rennes, PUR, coll. « Didact Français », 2012, p. 232.



LA MARQUISE. – Mais non. Voici mon second proverbe : c'est qu'il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée<sup>16</sup>.

À qui la dernière réplique s'adresse-t-elle ? Au Comte, certes, mais aussi au public. On pourrait même imaginer que la Marquise s'avance vers la salle et lance malicieusement son proverbe aux spectateurs, brisant ainsi la sacro-sainte illusion théâtrale. Musset, en écrivant ce proverbe, laisse donc une place à l'inventivité de l'interprétation. Il signale ainsi à son lecteur/spectateur qu'il n'est pas dupe de l'effet produit par le choix du proverbe. Cette lucidité face au genre n'apparaît pas comme par enchantement en 1845. En 1829, dans *Les Marrons du feu*, il indiquait aussi au lecteur l'orientation morale de sa pièce, tout en laissant un certain flou autour du destinataire des vers conclusifs :

L'ABBÉ. – Mais... – Elle est partie, ô Dieu!  
J'ai tué mon ami, j'ai mérité le feu,  
J'ai taché mon pourpoint, et l'on me congédie.  
C'est la moralité de cette comédie.<sup>17</sup>

Musset, tout en distillant dans son théâtre une connivence autour du jeu, rejoint une autre pratique du proverbe, qui influe considérablement sur sa structure. Il faut donc considérer la référence au proverbe non comme une forme fixe et obsolète, mais comme une disposition à variations, à l'intérieur de laquelle Musset distribue les genres, redessine les types et réoriente la dynamique morale. Fussent-ils à lire ou à jouer, les proverbes de Musset participent à la refonte des genres que promeut le romantisme, non sans témoigner d'une fidélité (même ironiquement malicieuse) à la tradition aristocratique de la littérature de société.

16 A. de Musset, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2007, p. 54.

17 A. de Musset, *Les Marrons du feu*, scène 9, dans *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2006, p. 131. Musset reprend ici la formule finale d'adresse au spectateur, que Mérimée avait employée dans ses saynètes du *Théâtre de Clara Gazul*.



## SIXIÈME PARTIE

# Gide



## SOTIE, RATAGE ET RÉINVENTION DU ROMAN DANS *LES FAUX-MONNAYEURS* D'ANDRÉ GIDE

*François Bompaire*  
*Université Paris-Sorbonne*

« À Roger Martin du Gard je dédie mon premier roman en gage d'amitié profonde »<sup>1</sup>. Telle est la dédicace des *Faux-Monnayeurs* et ce n'est pas sans plaisir, ni peut-être malice, qu'André Gide y prend ostensiblement la pose du débutant : *Les Faux-Monnayeurs*, premier roman, se veulent aussi bien une entrée tardive en roman qu'une réinvention du roman, et c'est pourquoi on ne peut faire l'économie d'un questionnement générique. Premier roman mais aussi roman sur le roman, *Les Faux-Monnayeurs* semblent en outre, par l'intermédiaire d'Édouard, nous donner une définition du genre, ou du moins des perspectives critiques. Mais le thé de Saas-Fée, qui ressemble peut-être plus au vain salon d'Angèle dans *Paludes* qu'à une leçon d'écriture romanesque, est le cadre d'un discours contradictoire où Édouard fait du roman à la fois une épure absolue (le plus grand romancier, c'est Racine) et ce genre *lawless* (p. 182), cette touffe où s'amassent tous les genres et toutes les expériences de la vie. L'objet de cette étude n'est pas, dès lors, de définir ce qu'est le roman pour Gide, ni de revenir sur l'idée que l'originalité du roman de Gide tient à son caractère constamment réflexif : il s'agit de décrire la manière dont le roman intègre d'autres genres littéraires, et réinvente sa pratique du récit en se confrontant à eux. Je m'en tiendrai, dans le cadre de cet article, à l'étude des rapports de la sotie et du roman dans *Les Faux-Monnayeurs* et à leurs conséquences sur la syntaxe des actions dans le roman : la sotie, prenant très fortement le contrepied du roman classique

1 A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1972, p. 9. Notre édition de référence.

et réaliste, tant par le congé qu'elle donne à l'illusion référentielle que par les perturbations très fortes qu'elle impose à la syntaxe narrative traditionnelle, contraint le *premier roman* à prendre position face à elle, soit en l'épurant, soit en l'intégrant, assurément en se transformant.

Une certaine circonspection méthodologique s'impose cependant, avant de proposer une définition de la sotie. D'un côté, il convient de rappeler que la notion de roman n'est pas stable dans *Les Faux-Monnayeurs* : en considérant, à travers Édouard, le roman comme un genre sans lois, André Gide réduit l'ensemble des traditions romanesques existantes à des solutions temporaires qui ne définissent pas ce qu'est le roman en soi, et peut par conséquent adopter au sein de ce qui se rêve comme le *premier roman* la même liberté à l'égard du roman réaliste, du roman romanesque, du roman psychologique, etc., qu'à l'égard de tout autre genre non romanesque qu'il ferait entrer dans son jeu. Cette définition toute négative du roman garantit au romancier ironiquement novice une liberté absolue, si bien qu'il faut distinguer entre, d'une part, les traditions romanesques préexistantes que Gide mobilise ou mentionne et les scénarios qu'elles impliquent, et d'autre part le *premier roman*, c'est-à-dire le type de narration romanesque spécifique rêvé ou à l'œuvre dans *Les Faux-Monnayeurs*.

D'un autre côté, il faut noter le caractère faiblement définitoire du genre « sotie » : cette étiquette générique, reprise à un genre théâtral médiéval mort depuis longtemps qui mettait en scène le peuple des sots, figuration des grands de ce monde, dans un cadre de carnaval, est réactualisée par André Gide en 1913<sup>2</sup> et appliquée rétrospectivement à un ancien « traité » (*Paludes*) et à deux anciens romans (*Le Prométhée mal enchaîné*, *Les Caves du Vatican*), pour faire place nette au roman futur. Pour saisir ce dialogue fuyant entre un vieux genre rénové et un roman réinventé, il est donc nécessaire de donner une définition de la

2 A. Gide, « [Lettre dédicatoire] à Jacques Copeau », dans *Les Caves du Vatican* [1914] ; *Romans et nouvelles*, éd. dirigée par Pierre Masson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, t. II, p. 1196 : « pourquoi j'intitule ce livre *Sotie* ? Pourquoi *récits* les trois précédents ? C'est pour manifester que ce ne sont pas à proprement parler des *romans* ».

sotie, opératoire mais réductrice nécessairement, ne serait-ce que parce qu'elle néglige la faculté qu'a la sotie de remettre en cause ses propres lois.

## LA SOTIE CONTRE L'ESTHÉTIQUE RÉALISTE

La sotie se définit avant tout comme un univers ludique<sup>3</sup> à bien des niveaux. Le jeu y est thématiqué sous ses différentes formes ; mais c'est le texte même qui se constitue en terrain de jeu où s'affrontent auteur et lecteur<sup>4</sup>. Pour ce faire, la sotie brise constamment l'illusion référentielle, et en ce sens elle est bien une machine de guerre anti-réaliste. Allons plus loin : la sotie est un texte qui a la même gratuité qu'un jeu, un texte ne tirant (apparemment) pas à conséquence, virtuellement supprimable, ce que résume la dernière phrase de l'histoire de Tityre dans *Le Prométhée mal enchaîné* : « mettons que je n'ai rien dit »<sup>5</sup>. À texte ludique, d'ailleurs, écriture ludique : jeu sur le sens et sur le son s'ajoutent à des effets de constante parodie (la sotie est déjà, comme le note Bertrand Fillaudeau, « un kaléidoscope ouvert à d'autres genres »<sup>6</sup>) qui conduisent à un comique spécifique, celui du « saugrenu », où des énoncés contradictoires se combinent de façon absurde. La sotie correspond à une crise du sens.

Enfin, et c'est surtout cela qui m'intéresse ici, les soties se caractérisent par un régime spécifique de narration, dont on peut considérer qu'il est orienté par le thème, récurrent dans ce corpus, de l'acte gratuit<sup>7</sup>. Est acte gratuit un acte qui est accompli sans motif, c'est-à-dire soit sans motif apparent, soit dont le motif même est d'agir de façon désintéressée. Les conséquences morales de l'acte gratuit font l'objet d'une littérature immense ; mais qui dit acte gratuit dit aussi acte non

3 J'emprunte l'expression à B. Fillaudeau, *L'Univers ludique d'André Gide, les soties*, Paris, José Corti, 1985.

4 À titre d'exemple, dans la préface de *Paludes* : « avant d'expliquer aux autres mon livre, j'attends que d'autres me l'expliquent... Un livre est toujours une collaboration » (*Romans et récits*, éd. cit., t. II, p. 260).

5 A. Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, dans *Romans et récits*, éd. cit., t. I, p. 506.

6 *L'Univers ludique d'André Gide, les soties*, op. cit., p. 54.

7 Voir A. Goulet, « L'écriture de l'acte gratuit », dans *André Gide 8*, « Sur *Les Faux-Monnayeurs* », Minard, Revue des lettres modernes, 1987, p. 177-201, qui démontre que la cohérence du corpus des soties tient à ce que l'acte gratuit en informe l'écriture à tous les niveaux, notamment au niveau narratif.

préparé, non inséré dans une chaîne d'événements, et par conséquent mettant en crise la logique narrative déterministe du roman réaliste. Pour reprendre le théorème de Valincour formulé par Gérard Genette dans « Vraisemblance et motivation »<sup>8</sup>, dans la fiction classique, *Vraisemblance = Fonction – Motivation* (la vraisemblance est d'autant plus grande que la scène accomplit son but en ayant besoin d'un minimum de justifications) ; d'autre part, le roman réaliste démultiplie les motivations en les érigeant en discours de savoir ; la sotie, elle, produit, avec l'acte gratuit, une motivation négative ; mais en outre, mettant en crise le sens et proposant des narrations qui tournent en rond, elle abîme l'idée de fonction. À la limite, établir l'absence de motivation de l'acte est la fonction de la sotie. Conséquemment, la sotie perturbe violemment la syntaxe narrative classique, à l'acte gratuit correspond une tendance à la *narration gratuite*, c'est-à-dire à l'émergence de séquences narratives isolées, non enchaînées les unes entre elles, sinon par des associations ludiques, presque hasardeuses.

À cette brève étude de la sotie, j'ajoute un exemple illustrant ces phénomènes, et où puiser quand j'en viendrai aux *Faux-Monnayeurs*. Il s'agit de l'ouverture du *Prométhée mal enchaîné*.

Un narrateur externe décrit d'abord une séquence d'actions qui s'est déroulée « au mois de mai 189... [...] sur le boulevard entre Madeleine et Opéra »<sup>9</sup> : un « monsieur gras » laisse tomber un mouchoir, que lui rend « sans songer à mal » un « monsieur maigre ». Le monsieur gras remercie, tend une enveloppe et de quoi écrire au monsieur maigre, qui y inscrit une adresse. Alors le monsieur gras « lui coll[e] brusquement la main sur sa joue », et disparaît. Séquence d'action d'abord radicalement inintéressante, puis incompréhensible et inconséquente, décrite de l'extérieur, selon le modèle de la « coupure » de presse, sans que rien ne l'explique ni ne la relie à rien. L'acte est gratuit, inexplicable, immotivé en apparence, et sa narration de même, isolée.

Le second temps passe des inconnus du boulevard à Prométhée :

8 G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, n° 11, 1968, p. 20.

9 *Le Prométhée mal enchaîné*, éd. cit., p. 469.



Quand, du haut du Caucase, Prométhée eut bien éprouvé que les chaînes, tenons, camisoles, parapets et autres scrupules, somme toute, l'ankylosaient, pour changer de pose il se souleva du côté gauche, étira son bras droit et, entre 4 et 5 heures d'automne, descendit le boulevard qui mène de la Madeleine à Opéra<sup>10</sup>.

Se figure ici le mode de narration propre à la sotie, celui qui se libère de la *chaîne* paralysante des motivations qui caractérisent le roman réaliste. Au passage, la vraisemblance est congédiée sans façon, puisque le plus grand des obstacles est surmonté par le plus simple des gestes. La défaillance de la mimésis semble alors ouvrir le récit à l'interprétation symbolique : chaînes, tenons, camisoles, parapets ne seraient que des symboles des « scrupules » ; mais non seulement la sotie n'assume pas tout à fait ce basculement (il y a juxtaposition du concret et de l'abstrait, non symbolisation), mais elle recherche le carambolage, ludique, entre l'espace mythique et symbolique et l'univers concret, parisien, anecdotique. Ce carambolage où se ruine l'interprétation, c'est le saugrenu.

Le troisième temps va être celui de la réflexion sur l'acte gratuit et de la mise en relations, c'est-à-dire le temps de la définition d'un mode spécifique d'organisation du récit. Prométhée arrive dans un café où il dialogue avec le garçon. Le café se constitue comme espace modèle de la sotie. Le garçon y présente une structure de rencontre entre inconnus, par tables de trois, « car à deux l'on pourrait s'y disputer »<sup>11</sup>, où les conversations s'engagent, chacun racontant successivement son histoire sous l'œil de l'observateur qui oriente, plus ou moins discrètement, les débats. Le café forme une structure d'échange où individus et histoires séparées se rencontrent selon une combinatoire plus libre que celle du roman.

La seconde ligne de cette scène du café est le développement des réflexions sur l'acte gratuit, qui va permettre d'expliquer en plusieurs étapes l'anecdote initiale (la gifle) par l'exposé de points de vue successifs, selon une méthode reprise dans *Les Faux-Monnayeurs*.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 473.

La trame, que le garçon puis les convives de Prométhée, Coclès et Damoclès, exposent de façon morcelée, peut se résumer de la manière suivante : Zeus, *alias* le Miglionnaire, ami du garçon de café, descend dans la rue avec un billet de 500 francs. Il sélectionne quelqu'un « sans le choisir »<sup>12</sup> en faisant tomber son mouchoir. Il demande au débonnaire qui l'a ramassé d'inscrire le nom de quelqu'un d'autre sur une enveloppe ; alors il colle une gifle au débonnaire et envoie 500 francs à l'inconnu. Il y a là double choix au hasard, double action gratuite : la gifle immotivée, le don immotivé. Puis Zeus s'éclipse. Il s'avère, d'après leurs « histoires » qu'ils racontent d'un trait, que Coclès est celui qui a ramassé le mouchoir et en a retiré la gifle – et depuis il s'interroge sur les motifs du mal – tandis que Damoclès a reçu les cinq cents francs, et qu'il s'épuise à en rechercher l'émetteur.

La gestion de la narration dans les soties apparaît donc marquée par l'acte gratuit. Car s'il est immotivé pour son auteur, il devient le motif de l'action des autres ; de ce fait, des relations se construisent entre les personnages, et la sotie tendrait alors à une narration plus classique, si deux éléments ne venaient perturber ces relations naissantes et garantir le *mauvais enchaînement* du récit : c'est que la reconnaissance, entre Coclès et Damoclès, se traduit par une tentative de gifle – on y lirait presque un soufflet à l'aristotélisme ; et que Prométhée, sommé à son tour de raconter son histoire, « ne dit rien ». « Vous avez chacun votre histoire ; je n'en ai pas »<sup>13</sup> : le récit n'arrive pas sans ratage à relier ses maillons.

Dans cette scène que nous retrouverons diffractée dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'effort constant pour perturber la syntaxe d'actions romanesque est évident : que se passe-t-il quand le récit mal enchaîné se glisse dans le roman ? L'enjeu de l'analyse est double : décrire les modes d'incorporation et de transformation possibles de la sotie au sein du roman ; définir la syntaxe narrative propre aux *Faux-Monnayeurs* à travers cette rencontre entre roman réaliste (fiction globalement classique qui surmotive toutes ses entorses à la vraisemblance) et sotie (fiction renonçant à la vraisemblance, et jouant sur une motivation négative).

12 *Ibid.*, p. 472.

13 *Ibid.*, p. 479.

## OUVRIR, ÉRODER LA CAUSALITÉ : LA SOTIE MISE AU SERVICE D'UN PLUS GRAND RÉALISME ?

L'hypothèse la plus générale est que le roman gidien, intégrant des aspects de sotie, vient perturber la syntaxe d'actions romanesques mais au nom d'une imitation plus exacte de la vie, d'un plus grand naturel. Dès lors, la sotie s'intégrerait au roman afin non d'en déplacer mais d'en accroître le réalisme.

Ce projet est porté par deux instances dans *Les Faux-Monnayeurs*, le romancier Édouard et le narrateur. Deux des soties (*Le Prométhée mal enchaîné* et *Les Caves du Vatican*) se caractérisent par les interventions incessantes, généralement absurdes ou parodiques, d'un narrateur. Si le narrateur des *Faux-Monnayeurs* ne se résume pas à celui de la sotie, il en assume cependant aussi la fonction parodique et critique, redoublée par la figure du romancier Édouard, à partir de laquelle va émerger une nouvelle conception du roman, fondée sur l'élargissement des rapports de causalité.

Un premier cas d'intervention du narrateur tendant à la sotie est le suivant : ayant récupéré la valise, Bernard dévore le journal d'Édouard. Au bout d'un moment, « Bernard dut interrompre sa lecture » (p. 117) : cette interruption est à la fois motivée par la surprise de Bernard devant ce qu'il lit, et fonctionnelle puisqu'elle permet au narrateur d'explicitier les pensées de Bernard et de raccorder le journal aux autres intrigues du roman. Cependant, elle s'achève par les réflexions suivantes :

À l'immense curiosité qui précipitait sa lecture se mêlait un trouble malaise : dégoût ou dépit. Un peu de ce dépit qu'il avait ressenti tout à l'heure à voir Olivier au bras d'Édouard : le dépit de ne pas en être. Cela peut mener loin ce dépit-là, et faire faire bien des sottises ; comme tous les dépits, d'ailleurs.

Passons. Tout ce que j'ai dit ci-dessus n'est que pour mettre un peu d'air entre les pages de ce *journal*. À présent que Bernard a bien respiré, retournons-y. Le voici qui se replonge dans sa lecture<sup>14</sup>.

14 *Ibid.*

Le narrateur réalise ici deux opérations. La première est une intervention de régie qui n'est pas sans rappeler le « chapitre pour faire attendre le suivant » du *Prométhée*<sup>15</sup> : l'illusion réaliste est brisée par l'irruption de la voix créatrice ; et à la fonction apparente de la pause (permettre d'élargir les perspectives) s'en substitue une autre, sur laquelle nous reviendrons : faire respirer, varier le rythme du récit. Du point de vue de l'intérêt narratif, cette halte est aussi supprimable qu'une sottie : « mettons que je n'ai rien dit ».

Mais dans le même temps, le narrateur propose un travail de motivation paradoxale qui, comme par hasard, sert à justifier de futures « sottises ». Rappelons le fonctionnement de la motivation tel que Gérard Genette l'analyse : est vraisemblable une action particulière qui peut se justifier au nom d'une maxime générale acceptée comme norme ; dans le récit classique, la maxime est si évidente que le récit peut en faire l'économie ; dans le récit réaliste – balzacien –, le narrateur formule pour justifier chaque action particulière une maxime adaptée, d'apparence générale, qu'il érige en savoir. En réalité, si, dans l'ordre de la lecture la motivation précède et semble causer l'action, pour l'auteur l'action est la fin et la motivation n'est que le moyen, inventé rétrospectivement pour faire accepter l'action au lecteur. Ici, le narrateur gidien semble formuler une maxime générale (ce dépit/le dépit fait faire des sottises) pour motiver une action à venir, selon le modèle du roman réaliste. Mais l'ironie tient à ce que le narrateur, ne sachant où arrêter la généralisation de sa maxime (« ce dépit... comme tous les défits d'ailleurs ») se dénonce comme mauvais maître des lois. Il en résulte un trouble de la chaîne causale : la maxime motive mal, et on ne sait plus trop, d'ailleurs, ce qu'elle motive. Le narrateur du *premier roman* est un mauvais romancier ; et le mauvais roman conduit à la sottise, ou à la sottie.

Or, c'est sur cette même perturbation de la chaîne causale qu'Édouard et le narrateur, dans leurs moments réflexifs, vont fonder leur conception du roman, proposant une théorie remarquablement cohérente.

Le premier aspect de cette rénovation de la syntaxe des actions est l'érosion de l'idée de fin, qui fait perdre aux épisodes leur *fonction* :

<sup>15</sup> *Le Prométhée mal enchaîné*, éd. cit., p. 486.

n'étant plus orientés par le dessein d'un auteur, ils ne servent plus, ils *ont lieu*. C'est ce qu'exprime le narrateur quand, dans sa halte réflexive qui conclut le Livre II et où il se présente en « auteur imprévoyant » (p. 215), il fait le bilan des actions précédentes de ses personnages et essaie d'anticiper sur la suite en insistant sur son ignorance de celle-ci. Mais Édouard le dit mieux encore :

X. soutient que le bon romancier doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira. Pour moi [...] je considère que la vie ne nous propose jamais rien qui, tout autant qu'un aboutissement, ne puisse être considéré comme un nouveau point de départ. « Pourrait être continué... » C'est sur ces mots que je voudrais terminer *Les Faux-Monnayeurs*. (p. 322)

Cette crise de la fin est directement importée de la sotie : là, elle referme une parenthèse, annule le récit ou promet pour après le livre un vrai commencement (« mettons que je n'ai rien dit ») ; elle remplace le même par le même (de « j'écris *Paludes* » à « j'écris *Polders* ») ; ou encore, dans *Les Caves du Vatican*, à l'exception notable de Lafcadio, elle restitue tous les personnages à leurs idées initiales, dont, au cours du roman, ils avaient pris le contrepied. Mais si dans la sotie la fin qui tourne court assure une dernière fois, dans un éclat de rire, la déréalisation du récit, elle devient dans le roman l'instrument d'une esthétique de la vie : la non-résolution n'implique plus le surplace, elle donne le sentiment de l'infini ; elle restitue aux personnages et au récit leur liberté.

Cette érosion de la finalité a pour envers, une fois l'acte advenu, une recherche de ses motivations possibles, qui les fait proliférer. Si, en effet, dans la sotie, l'acte se définit comme sans motif ou comme sans motif apparent, dans le roman, où les personnages ne sont plus des pantins falots mais des bobines complexes où s'accrochent nombre d'expériences, d'idées, d'intrigues<sup>16</sup>, l'acte apparaît au contraire comme tellement déterminé qu'il n'est plus explicable, ce que résume Gide dans

16 *Journal des Faux-Monnayeurs*, dans *Romans et récits*, éd. cit., t. II, p. 527 : « je tâche à enrouler les fils divers de l'intrigue et la complexité de mes pensées autour de ces petites bobines vivantes que sont chacun de mes personnages ».

le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « les sources de nos moindres actes sont aussi multiples et retirées que les sources du Nil »<sup>17</sup>. Paradoxalement, c'est la réflexion sur l'excès de déterminations qui permet le retour d'une notion obsédante dans la sotie, et fondée alors sur l'absence de détermination, à savoir l'inconséquence.

Le roman se définit donc, à un premier niveau, par sa faculté à intégrer la perturbation massive de la chaîne causale propre à la sotie : à ce titre, il se constitue en *premier roman*, échappant à la syntaxe narrative classique ; mais en soumettant ces traits de la sotie à une esthétique de la vie, il les déplace et en fonde le sérieux. L'opération est apparemment réussie.

#### L'IMPOSSIBLE SORTIE DU JEU

En réalité, tous les effets de sotie présents dans *Les Faux-Monnayeurs* ne viennent pas se soumettre à cette théorie du roman. Et cela n'a rien d'étonnant : Gide, cherchant toujours à inscrire au sein de ses livres leur propre critique, exploite ici la force de déréalisation de la sotie pour renverser la théorie du roman que, simultanément, il élabore.

C'est précisément dans ces moments où le narrateur, réfléchissant sur sa pratique, formule la théorie de l'inconséquence vitale, que l'ironie est la plus forte. Car ces interventions s'affirment comme des « haltes » que l'on peut « passer » si c'est la narration – le plaisir du récit et l'imitation de la vie – qui intéresse le lecteur ; mais leur existence manifeste à elle seule un refus de s'en tenir à la tradition narrative et, même sous une nouvelle forme, mimétique, du roman : l'intervention d'auteur vient casser l'illusion référentielle ; la possibilité de supprimer le passage restitue le roman à l'espace de la virtualité, c'est-à-dire de l'art, par opposition à la vie ; et le souci de la *respiration du lecteur*, c'est-à-dire du rythme de l'œuvre d'art qui est autre chose que le rythme du récit, manifeste que le *roman* de Gide n'est ni celui d'Édouard ni celui même du narrateur, puisque, en faisant primer la structure de l'*œuvre* sur la structure d'intrigue, il se distancie de la position élaborée par les deux

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 552.

instances narratives qui fait du roman rénové l'imitation du rythme même de la vie.

Plus fortement encore, ces haltes nous permettent de voir, au moins potentiellement, dans Édouard et le narrateur, des fous, de purs personnages de sotie. Car lorsque, concluant sa pause réflexive, le narrateur déclare :

S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés que la vie au lieu d'émousser, aiguise. Laura, Douviers, La Pérouse, Azaïs... Que faire de ces gens-là ? [...] Tant pis pour moi, désormais je me dois à eux. (p. 339)

On pourrait dire de ce discours ce que le narrateur lui-même dit de la réflexion d'Édouard, à Saas-Fée, sur le roman : « l'illogisme de ses propos était flagrant, sautait aux yeux d'une manière pénible. Il apparaissait clairement que, sous son crâne, Édouard abritait deux exigences inconciliables, et qu'il s'usait à les vouloir accorder » (p. 314). Car se manifeste pleinement la contradiction entre une perspective créatrice centrée sur la fonction des épisodes (« inventer des histoires » ; « que faire de ces gens-là ») et une perspective réceptrice, passive (« laisser habiter le roman » ; « je me dois à eux »). L'énoncé, à la rigueur, est si contradictoire qu'il relève du saugrenu ; le narrateur apparaît alors comme un fou de sotie, ou un Don Quichotte, qui croit vraiment qu'on peut faire une histoire sans lui donner de fonction : un auteur qui se prend pour un lecteur.

Tout se passe en effet comme si la sotie rattrapait le roman, à mesure que celui-ci tente d'en sortir. L'illustration la plus claire en est l'évolution de Bernard qui, d'un rapport au monde fondé sur l'absence de détermination (ce que garantit la bâtardise), l'audace et le plaisir du jeu, bascule peu à peu dans une quête de la responsabilité, c'est-à-dire de la conséquence. La conséquence apparaît nécessaire, de l'être à l'acte (c'est le rêve de sonner toujours juste comme une vraie monnaie) et d'un acte à l'autre. Mais ce projet de cohérence est doublement, significativement mis en crise : d'une part, la conséquence de l'être à l'action est problématique tant que l'être ne se connaît pas ; discutant avec Édouard de ce problème, Bernard conclut à la nécessité d'une morale provisoire,

avant que, l'être se connaissant enfin, l'action puisse être conséquente : « – Et si je vis mal, en attendant d'avoir décidé comment vivre ? – Ceci même vous instruira. » (p. 340)

D'autre part, l'épisode de la nuit avec Sarah pose le problème de la conséquence des actions entre elles, dans la mesure où Bernard s'était juré un amour platonique pour Laura.

Il s'efforce de ne point penser, gêné de devoir incorporer cette nuit sans précédents, aux précédents de son histoire. Non ; c'est un appendice, une annexe, qui ne peut trouver place dans le corps du livre – livre où le récit de sa vie, comme si de rien n'était, va continuer, n'est-ce pas, va reprendre. (p. 295)

168

Là encore, le narrateur en quête de récit naturel prend le relais du monologue de Bernard pour appeler à une poursuite de l'intrigue, selon un régime assez cohérent. Mais les signaux ironiques sont nombreux qui nous rappellent que la cohérence n'est qu'un artifice et que la vie de Bernard n'est qu'un fait livresque qui ne peut prendre la consistance du réel que par illusion, ou folie. La sotie rattrape ultimement Bernard quand, rompant le fil soyeux mais ténu de sa pensée, les souvenirs de la nuit d'amour remontent, « et non les souvenirs des instants de sa joie, mais de petits détails saugrenus, mesquins, où son amour propre s'accroche, et s'écorche et se mortifie » (p. 296). Désenchanté, le saugrenu de la sotie dans le roman ; mais il continue à le hanter, écorchant, rompant le fil de la narration. Bernard et le narrateur ont échoué ici, et en tirent la même conséquence : « désormais il ne sera plus si novice » (p. 296).

Au paradoxe d'Édouard à Saas-Fée (le roman est une épure et le roman est une touffe intégrant tout, c'est-à-dire que, dans *Les Faux-Monnayeurs*, rien ne relève du roman et tout relève du roman) s'ajoute alors le paradoxe du narrateur : dans *Les Faux-Monnayeurs*, tout est roman et tout est sotie, c'est-à-dire que le roman intègre la sotie en vue d'une reproduction de la vie et qu'en même temps la sotie avale le roman en en faisant un objet textuel et virtuel.

La sotie ne se résorbe donc pas dans le projet romanesque d'une narration aussi inconséquente que la vie : elle continue à hanter le roman



et à dénoncer tout sérieux illusoire. Le *premier roman* d'André Gide est alors à resituer dans une série d'au moins trois romans possibles<sup>18</sup>, évoqués dans *Les Faux-Monnayeurs*. D'un côté, le roman d'Édouard, qui ne sera jamais écrit, car l'habitent des exigences inconciliables : épure et touffe ; imiter la vie et mettre en scène la lutte de l'esprit et de la réalité. À l'autre extrémité se trouve le *deuxième roman* que le narrateur ne cesse d'imaginer : là, il ne sera plus si novice ; là, les personnages seront aiguisés, non émoussés par la vie ; là, le personnage, ayant acquis une connaissance claire de soi-même, pourra produire des actes qui ne sonnent pas faux. Entre-temps, le *premier roman* est imparfait, falot, contradictoire, intégrant mal la sotie.

On peut y lire un aveu de modestie, ou au contraire une définition de l'espace propre du *vrai roman*. Car il se pourrait bien, en ce temps de fausses monnaies, de fausses valeurs morales et littéraires, que le romanesque gidien ne se meuve à l'aise qu'au fond de l'impasse et qu'il se redéfinisse à travers le *ratage*, contraint d'y inventer sa propre voie et ses propres réponses.

#### CRÉER L'IMPASSE ET SORTIR DE L'IMPASSE : LE ROMANESQUE PAR LE RATAGE

Il est, dans le roman, une erreur d'aiguillage décisive d'un point de vue narratif et qui met en jeu, comme instrument et comme objet de la critique, la sotie. C'est la scène des retrouvailles manquées d'Édouard et Olivier, ce dernier étant allé chercher son oncle à la gare.

Dès l'ouverture du chapitre, cette scène est présentée comme un ratage, dont les conséquences pèseront sur tout le roman : « nous n'aurions à déplorer rien de ce qui arriva par la suite, si seulement la joie qu'Édouard et Olivier eurent à se retrouver eût été plus démonstrative » (p. 81). Une scène réussie de roman romanesque, pauvre dramatiquement sans doute mais moralement sulfureuse, profiterait des retrouvailles à la gare de l'oncle et du neveu pour renouer la double relation unissant les personnages, de maître à disciple, d'*éraste* à *éromène*. Il suffirait, comme

18 Il faudrait y ajouter le roman de Bernard qui suggère, face à l'idéologue Édouard, une version plus traditionnellement réaliste des *Faux-Monnayeurs*.

le suggère le narrateur, que les personnages disent ce qu'ils ressentent, manifestent avec transparence leur intériorité, pour qu'Olivier devienne le secrétaire d'Édouard, qu'il échappe à Passavant et au perversissement, qu'il ne fasse pas de tentative de suicide, etc. C'étaient deux cents pages de gagnées. Le narrateur ne manque pas d'incriminer ses personnages dont la timidité et la délicatesse les empêchent d'exprimer un amour naissant ; mais il faut aussi remarquer que le neveu et l'oncle se meuvent, en sortant de la gare, au sein de scénarios de sotie qui, bien que décalés ou non activés, viennent parasiter la scène de roman. Car l'insistance sur les « scrupules » qui « paralysaient » (p. 81) les deux protagonistes n'est pas sans évoquer Prométhée ankylosé par ses « chaînes, tenons, camisoles, parapets et autres scrupules ». Si les personnages ne peuvent pas se dire leurs sentiments, c'est qu'en réalité ils sont des Prométhée encore dans leurs chaînes. La sotie vient donc perturber, faire rater le trop beau scénario romanesque ; mais en retour, dans l'espace du roman où les personnages ne sont peut-être pas des êtres vivants mais tout de même plus que des pantins, la chaîne de l'intériorité ne se secoue plus aussi lestement.

Cette assimilation de la scène des retrouvailles au *Prométhée mal enchaîné* risquerait de paraître gratuite, si elle n'était confirmée par un grand nombre de détails. En premier lieu, la manière qu'a Édouard, tout absorbé dans ses pensées, de lâcher derrière lui le bulletin de consigne n'est pas sans rappeler le Miglionnaire laissant tomber son mouchoir. Certes, c'est sans y penser, et non *pour qu'un débonnaire le ramasse*. Mais ce geste rend virtuellement possible une série de scénarios, parmi lesquels hésitent les personnages : est-ce Olivier qui ramassera le papier ? « si c'était le bulletin de consigne – se disait Olivier [...] – il ne le jetterait pas ainsi » (p. 82). Ce ne sera donc pas Olivier qui jouera Coclès, mais Bernard, ainsi que le raconte le chapitre suivant. Seulement, encore une fois, le roman joue à se distinguer des scénarios de la sotie : « un adipeux normal n'aurait rien de plus pressé que de lui rapporter ce papier » (p. 85), se dit Bernard, qui décide aussitôt de récupérer plutôt la valise. Derrière l'adipeux normal, c'est le débonnaire des soties qui se laisse reconnaître ; Bernard, s'en distinguant, échappe au rôle de Coclès pour devenir, entre autres, une sorte de Zeus : de victime des péripéties, il se

donne en effet les moyens d'en être le maître, en découvrant toutes les faces de l'intrigue. En réalité, aucun scénario n'est exactement repris, et les personnages du roman passent allègrement d'un rôle de la sotie à l'autre, les entremêlent, les déplacent. Car si Bernard, ne rendant pas le billet, se différencie du pantin Coclès et se donne les moyens d'être un second Zeus, c'est pour mieux retomber dans un troisième rôle : mangeant à l'hôtel aux frais d'Édouard dont il a pris le portefeuille, il laisse « un émouvant pourboire au garçon », se rapprochant de Damoclès qui, dans la sotie, tout heureux de se débarrasser des cinq cents francs d'autrui, paie la note des trois convives, et laisse le reste en pourboire.

Ce jeu d'entremêlement et de décalage constant entre roman traditionnel, sotie et roman nouveau se poursuit dans la seconde scène du chapitre, où Édouard et Olivier, inmanquablement, prennent place au café, avec mention, inévitablement, de la présence d'un garçon. Nous retrouvons ici la structure combinatoire de la sotie, où les histoires se rencontrent et s'emmêlent, mais troublée par une double déficience : en l'absence de Bernard, resté en retrait avec le bulletin, il n'y a que deux hommes à table, quand Coclès rappelait que trois sont nécessaires au bon fonctionnement de l'échange ; quant au garçon, ordonnateur et observateur de la rencontre, il demeure indéterminé et inactif. Ainsi, là où les pantins lâchaient tout de go leur histoire, sauf Prométhée qui n'en avait pas, Édouard et Olivier demeurent à table sans arriver à échanger le moindre mot. À la fin, les personnages se séparent sans que rien ne se soit passé. Les retrouvailles (de la sotie et du roman) sont manquées.

Ainsi, les personnages se meuvent au milieu d'un magma de scénarios possibles, relevant du roman romanesque et de la sotie, qui s'entrecroisent, pour aboutir à un double ratage. Car à l'évidence, la sotie vient faire manquer la scène de retrouvailles, ce qui laisse le regret d'une histoire plus simple où les personnages se retrouveraient, diraient leur pensée, s'aimeraient.

Mais si les scénarios de sotie avaient été actualisés, l'histoire aurait aussi avancé bien plus vite : s'il est vrai que l'idée qu'Édouard se retourne et colle sans motif une gifle à Bernard ouvrirait le roman à l'espace du pur ludisme, une hypothèse plus acceptable conduirait

Bernard à se montrer débonnaire : les trois personnages se seraient alors retrouvés au café, si bien qu'avec quelque aide peut-être du garçon chacun aurait pu raconter son histoire, et l'oncle et le neveu renouer leurs relations. La perte principale aurait été pour Bernard, relégué au rang de comparse, et dès lors incapable de lancer sa propre histoire.

Mais ce double ratage est la condition d'un bien plus grand gain, qui ne s'évalue plus seulement en termes d'économie narrative.

172

Revenons au premier paradoxe d'Édouard : tout appartient en propre au roman, et rien ne lui appartient en propre. Dans cette scène, ce paradoxe est actualisé non pas au niveau du débat d'idées, mais dans la narration même, puisqu'une multitude de scénarios, ici de roman traditionnel et de sottise, sont présents, partiellement actualisés ou virtuels, sans qu'aucun, dans le même temps, ne soit repris par le *premier roman*. Le second paradoxe (tout est roman ; tout est sottise) voulait que les inconséquences du récit dans *Les Faux-Monnayeurs* relèvent à la fois d'une reproduction du rythme même de la vie et du pur domaine du jeu et de l'art ; or, ici, les scénarios qu'esquivent les personnages sont à la fois des scénarios narratifs – dans la vie, il y a toujours plusieurs voies possibles – et des scénarios renvoyant à un genre, c'est-à-dire au niveau esthétique. Les deux niveaux, contradictoires en apparence, coexistent.

Enfin, tous ces scénarios proposés étant esquivés, le roman se définit bien comme un genre ironique, c'est-à-dire apte à mentionner, à mettre en scène et à mettre en crise toutes les ornières et toutes les impostures narratives, morales et esthétiques. Le ratage des différents projets de récits manifeste ce temps où l'on « vit mal », entourés que nous sommes de fausses valeurs ou de vieilles valeurs mortes qui continuent cependant de circuler. Mais dans le même mouvement une positivité du roman apparaît : c'est que le roman continue à avancer en esquivant les voies connues ; quitte à faire un immense détour, il invente à chaque ligne sa ligne propre. Le *premier roman* est alors l'art de sortir toujours de l'impasse, sans jamais la résoudre ni dénier son existence. Il faut alors peut-être changer de modèle de référence :

le roman ne se pense plus autour de l'intrigue<sup>19</sup>, sa modernité étant proportionnelle à la plus ou moins grande perturbation qu'il fait subir au modèle classique *Vraisemblance = Fonction – Motivation* ; il se conçoit comme une écriture traçant envers et contre tout son chemin face à la projection d'un maximum d'obstacles, aussi bien narratifs, que moraux et esthétiques. Il n'y réussit certes pas constamment, mais il réinvente le roman en en faisant, c'est bien connu, l'aventure d'une écriture, mais aussi le seul espace où il est possible de s'affronter pleinement à l'arbitraire du récit, du langage, du monde.

19 G. Genette soulignait bien sûr qu'« il y a bien d'autres schémas fonctionnels possibles, et il y a aussi des fonctions esthétiques diffuses, dont le point d'application reste flottant et apparemment indéterminé. [...] L'étude de tels effets dépasse quelque peu les moyens actuels de l'analyse structurelle ; mais ce fait n'autorise pas à ignorer leur statut fonctionnel » (« Vraisemblance et motivation », art. cit., p. 19). Mais la fonction du roman gidien demeure alors étrange : c'est de *continuer à être*, malgré toutes les déterminations narratives, esthétiques ou morales qu'il mobilise contre lui.



L'AMBIGUÏTÉ NARRATIVE DANS  
*LES FAUX-MONNAYEURS*: DÉNÉGATIONS ROMANESQUES  
ET CONSTRUCTION TÉLÉOLOGIQUE

*Françoise Rullier-Theuret*  
*Université Paris-Sorbonne*

L'hypothèse du déterminisme universel a gouverné la science du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle a été remise en cause par la physique moderne qui a substitué aux anciennes assurances des scientifiques le principe d'incertitude. Henri Poincaré soutient qu'aucun système n'est prédictible et Antoine-Auguste Cournot apporte une pensée nouvelle du hasard. Les travaux de ces deux savants ont intéressé le monde artistique du début du XX<sup>e</sup> siècle. Par la manière de mettre au centre de son projet la notion de liberté, le roman de Gide s'inscrit naturellement dans cette crise de la conscience moderne et dans cette vision quasi baroque d'un monde contingent, puisqu'il s'efforce de faire croire à l'autonomie de ses personnages de papier, alors qu'ils sont dépourvus d'autre volonté que celle que l'auteur leur prête. Tel est le paradoxe de la narration, dont les effets sont portés par des procédés stylistiques que nous nous efforcerons de faire apparaître.

Le libre arbitre des personnages est une exigence esthétique pour Édouard, qui fonctionne en même temps comme une obligation narrative liée à la thématique du bâtard et de la rupture, de sorte que le texte s'efforce de nous faire croire que l'histoire et les personnages échappent au déterminisme auctorial. Cependant, même si la mise en avant systématique d'un avenir rempli de possibles peut apparaître en décalage par rapport au roman réaliste, il n'empêche que la construction de l'ensemble est très précise et reste traditionnelle : les effets sont arrangés, les fils sont tissés, toute surprise est préparée, bref, le roman est la mise en œuvre d'un *fatum*, auquel préside un auteur.

Tout se passe, à travers une communication parodique, comme si le narrateur gidien voulait donner à Édouard une contre-leçon. Ce narrateur joue ici un jeu très ambigu, car il y a une pensée de l'œuvre en tant que forme qui semble s'inscrire en faux contre l'orientation téléologique qui est celle de tout roman.

#### DÉNÉGATIONS ROMANESQUES

Comment l'auteur s'y prend-il pour faire croire à la contingence du monde romanesque, pour que l'avenir paraisse ouvert, donc libre entre des virtualités dont une seule se réalisera ?

176

L'impression d'opacité ontologique du futur est portée d'abord par le choix d'un positionnement énonciatif instable (on a un roman qui bascule des temps du passé, au présent narratif<sup>1</sup>). Le roman oscille entre deux systèmes, il passe des temps du récit aux temps du discours, sans logique apparente. Cette sorte de présent et ces glissements d'un système des temps à un autre caractérisent l'écriture du roman moderne<sup>2</sup>. Le positionnement du narrateur sur l'axe du temps n'est pas aussi cohérent que dans le roman traditionnel. La première page des *Faux-Monnayeurs* est écrite à l'imparfait et au passé simple, couple qui non seulement imprime d'emblée la griffe du genre, mais suggère une vision rétrospective sur les événements narrés. Quand la narration est conduite au passé, le narrateur se trouve *ipso facto* en position de transcendance, il donne l'impression de travailler sur une intrigue finie dont il organise les pièces depuis l'achevé et sa vision semble se rapprocher de l'omniscience. Le présent, qui s'installe dès la page 27<sup>3</sup>, au contraire, ne signale pas de décalage entre le temps de la narration

- 1 On ne confondra pas le « présent narratif » avec le présent de narration, voir F. Rullier-Theuret, « Un romancier à la recherche de son temps : présent et choix narratifs dans *Les Voyageurs de l'impériale* », *Le Français moderne*, n° 1, 2005, p. 40-58.
- 2 A. Judge, « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans le contexte du récit écrit », dans S. Vogeleer, A. Borillo, C. Vettters & M. Vuillaume (dir.), *Temps et discours*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « Bibl. des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain », 1998, p. 215-236.
- 3 A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996. Notre édition de référence.



et le déroulement des événements. On a alors l'impression d'assister en direct à la souffrance de Profitendieu, à la page 29, on croit attendre avec le personnage les réactions de sa femme à la lecture de la lettre de Bernard : « Il la suit des yeux, tout le long de la lettre, ligne après ligne [...] il regarde sa femme. Que pense-t-elle ? ». Lorsque la narration se donne comme contemporaine des événements, le narrateur coïncide avec le point de vue du personnage pris dans les incertitudes de ce qui ne semble pas encore advenu, cela peut créer l'illusion d'une instantanéité où le hasard gouverne.

Il n'y a qu'au présent que l'avenir peut avoir l'air indéterminé. L'effet textuel est lié à la valeur aspectuelle du tiroir qui propose une saisie ouverte du procès, vu dans son accomplissement même, dans un moment antérieur à sa fin, mais laissant envisager un accomplissement en continuation. Le présent complexe de Gustave Guillaume rend bien compte de cette valeur potentielle, puisqu'il se construit dans une superposition glissante de deux chronotypes : le premier ( $\alpha$ ), prélevé sur le passé, sur du temps qui a effectivement existé et qui s'en va, le second ( $\omega$ ), prélevé sur le futur, sur du temps qui n'a pas encore existé effectivement et qui vient. Cette représentation linguistique n'est pas statique, le présent est « la conversion, continuellement renouvelée, du chronotype  $\alpha$  en chronotype  $\omega$ , le présent étant une image de l'opération par laquelle incessamment, une parcelle de futur se résout en parcelle de passé »<sup>4</sup>.

Ainsi, le présent, chaque fois qu'il intervient, projette les protagonistes dans un temps ouvert et non encore déterminé (l'incertitude du futur est ainsi mise en place, puisqu'aucun individu, même fictif, ne peut dire de quoi demain sera fait). La perplexité du lecteur qui n'est pas plus avancé se confond avec celle des personnages.

L'auto partit. Vincent fit quelques pas sur le quai, traversa la Seine [...].  
Puis, lentement, il revint vers la demeure de Lilian. Laissons-le, tandis que le diable amusé le regarde glisser sans bruit la petite clef dans la serrure...

4 G. Guillaume, *Langage et science du langage*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/Nizet, 1964, p.199.

C'est l'heure où, dans une triste chambre d'hôtel, Laura, sa maîtresse d'hier, après avoir longtemps pleuré, longtemps gémi, va s'endormir. Sur le pont du navire qui le ramène en France, Édouard, à la première clarté de l'aube, relit la lettre qu'il a reçue d'elle, lettre plaintive et où elle appelle au secours. (p. 60)

L'intervention du narrateur en position de régie et s'adressant au lecteur à l'impératif (« laissons-le ») déclenche le passage au présent de l'énonciation alors même qu'on revient au récit, de sorte que le déplacement des repères temporels semble appelé par les réactions du narrateur à ce que vivent les protagonistes, ce qui est un moyen de se (nous) projeter dans l'histoire. On dirait que certains personnages (Lilian, par exemple) appellent les temps du passé, tandis que d'autres (comme Édouard) tissent une relation différente avec le lecteur au moyen du présent.

178

Quant à l'ignorance feinte du narrateur, qui prétend découvrir l'histoire en même temps qu'il la raconte, seul le présent peut l'entériner. Tout le chapitre 7 de la deuxième partie vise à produire cet effet d'irresponsabilité du narrateur : « Ainsi l'auteur imprévoyant s'arrête un instant, reprend souffle, et se demande avec inquiétude où va le mener son récit » (p. 215).

Le récit semble se construire selon une marche progressive, les épisodes semblent s'enchaîner par addition, selon des causes ou des hasards qui n'ont pas l'air de dépendre du créateur omniscient, mais des événements eux-mêmes.

Les déclarations explicites voire prolixes d'Édouard mettent en place un *ethos* narratif qui tire vers le baroque. Le romancier fictif, en effet, choisit de tourner le dos à son passé d'écrivain, le livre qu'il veut écrire ne ressemblera à rien (p. 338), ni à ce que les autres ont déjà fait, ni à ce qu'il a lui-même écrit (p. 182). Il compare ses livres précédents « à ces bassins des jardins publics, d'un contour précis, parfaits peut-être, mais où l'eau captive est sans vie » (p. 322). Il veut se lancer vers l'inconnu, il déclare écrire sans savoir où il va, « en des lacs que je me refuse à prévoir » (p. 322). Il se présente donc comme soumis à

l'improvisation, prétendant faire entrer sa vie au jour le jour dans son roman. C'est pourquoi il déclare que son livre ne peut pas avoir de plan : « Vous devriez comprendre qu'un plan, pour un livre de ce genre, est essentiellement inadmissible. Tout y serait faussé si j'y décidais rien par avance. J'attends que la réalité me le dicte » (p.185). Il s'agit de la *dispositio* rhétorique, de l'organisation des parties en fonction d'un état final visé (Édouard soutient que l'histoire est ouverte et qu'il n'en connaît pas la fin). Le mot *plan* porte des connotations négatives, il évoque quelque chose de scolaire, dans un contexte où les protagonistes sont des bons élèves en train de passer leur baccalauréat et surentraînés à la dissertation.

Il existe plusieurs manières de composer un roman et le romancier fictif oppose deux *ethè* (p. 322). Celui qu'on appelle « le bon romancier », « doit, avant de commencer son livre, savoir comment ce livre finira », en face Édouard place « moi, qui laisse aller le mien à l'aventure ».

Ces déclarations réitérées suggèrent l'idée que tout roman n'est pas nécessairement écrit en fonction de sa fin (contrairement à celui de Gide que nous lisons). Le personnage d'Édouard permet d'évoquer une autre manière d'écrire qui, au lieu d'être téléologique, ressemble à celle des romanciers de l'âge baroque, ou à celle des feuilletonistes ou scénaristes de séries qui écrivent, sans canevas bien établi et dans l'ignorance de la fin, une fiction qui est publiée et livrée au public au fur et à mesure de l'écriture, alors que l'idée du dénouement n'est pas d'actualité. Cet *ethos* de l'écrivain est brillamment mis en scène dans *Saga* de Tonino Benacquista<sup>5</sup>. On pense aussi à Ponson du Terrail obligé par son éditeur de ressusciter Rocambole pour continuer la série.

Pour soutenir cette impression générale d'improvisation et pour construire la relation au possible, le narrateur propose des bifurcations narratives (autrement dit des mondes possibles, voir p. 81) qui n'ont pas été choisis :

Je ne puis point me consoler de la passade qui lui [Bernard] a fait prendre la place d'Olivier près d'Édouard. Les événements se sont mal arrangés.

5 T. Benacquista, *Saga* [1997], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.

C'est Olivier qu'aimait Édouard. Avec quel soin celui-ci ne l'eût-il pas mûri ? Avec quel amoureux respect ne l'eût-il pas guidé, soutenu, porté jusqu'à lui-même ? (p. 217)

Les idées d'Édouard ne reflètent pas la manière d'écrire de Gide, mais elles rappellent constamment au lecteur que le futur est incertain, impression qui est selon Raphaël Baroni<sup>6</sup> le ressort de l'intérêt qu'on prend à la lecture d'un roman.

La gestion de l'information est ainsi construite (par une accumulation de focalisations internes) qu'elle donne très rarement de l'avance au lecteur sur les personnages. Nous ne lisons le journal d'Édouard que par-dessus l'épaule de Bernard, de sorte que nous avons le sentiment d'apprendre les choses après lui. La linéarité du langage fait que la narration est amenée à distribuer les informations les unes après les autres dans le temps, elle est donc éternellement condamnée à l'incomplétude provisoire. Il manque toujours des informations sur la suite des événements et le texte gidien s'efforce de faire sentir ce manque, par exemple, en posant des questions sur un avenir qu'on redoute et qu'on envisage comme une vertigineuse rencontre d'alternatives :

Je crains qu'en confiant le petit Boris aux Azaïs, Édouard ne commette une imprudence. Comment l'en empêcher ? Chaque être agit selon sa loi, et celle d'Édouard le porte à expérimenter sans cesse. (p. 215)

Le roman commence sur une scène d'indiscrétion, Bernard fouille dans un tiroir secret et lit des lettres qui ne lui sont pas destinées, mais qui lui révèlent sa bâtardise. La première phrase ouvre le texte sur un rebondissement possible, même si la présentation en est parodique : « C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor » (p. 13). Le personnage pourrait être surpris et cette remarque met en place une incertitude sur l'issue de la séquence. L'incertitude qui est celle de Bernard devient *ipso facto* celle du lecteur.

Or, cet incipit est là pour rendre au protagoniste sa liberté qui apparaît comme la première conséquence de la bâtardise. Le geste de

6 R. Baroni, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

rupture initial le délivre de la « cellule » familiale (à tous les sens du terme, pour reprendre à Gide son jeu de mots, p. 115). Au moment où il décide de partir, l'avenir n'est plus écrit d'avance pour lui. Comment le romancier va-t-il rendre cette liberté visible ?

Il passe par la restitution du monologue intérieur de Bernard qui présente son propre avenir comme ouvert et qui se sent seul responsable de son choix : « L'aventure<sup>7</sup> ! ce qui doit arriver. Tout le surprenant qui m'attend » (p. 62).

Le vol de la valise qui intervient peu après apparaît comme un acte immotivé, la seule justification que se donne Bernard, « Un adipeux normal n'aurait rien de plus pressé que de lui rapporter ce papier » (p. 85), n'en est pas une. À ce moment-là, il correspond exactement au protagoniste qu'Édouard désire mettre en scène (p. 324). On peut s'étonner que cet acte presque gratuit, décidé dans un présent ouvert à l'imprévu, soit rapporté aux temps du passé, ce qui marque cette séquence comme épisode romanesque.

Pour nous faire croire à la contingence du monde et au libre arbitre des personnages, l'auteur s'efforce de dessiner un futur ouvert. Mais il dispose d'assez peu de moyens stylistiques pour y parvenir, il n'utilise pas pleinement le jeu des temps et préfère investir la dimension polyphonique du roman, en passant par les discours théoriques d'un personnage de romancier qui n'est pas pour autant son porte-parole.

#### LA CONSTRUCTION TÉLÉOLOGIQUE

*Les Faux-Monnayeurs* ne s'écrit pas naïvement, contrairement à ce qu'on voudrait peut-être nous faire croire ; on y retrouve une maîtrise digne des grands romanciers réalistes.

Pendant que le héros prétend découvrir le monde et expérimenter sa liberté, il ne fait que dérouler les étapes du dessein de l'auteur. Pour Bernard, inscrit dans sa rupture, le lendemain est complètement hasardeux, il ignore son destin et ne connaît que des choix. Sa vie est

7 Bernard choisit justement le terme qu'Édouard emploie à propos de l'écriture (p. 322).

projetée vers un horizon caché à lui-même et au lecteur, vers un futur qui ne doit pas avoir l'air prémédité.

Et pourtant, le roman est écrit à l'envers et en fonction de la fin par un auteur qui organise son texte en fonction d'un dénouement, qui sélectionne les épisodes en proportion de leurs conséquences : si Bernard vole la valise d'Édouard, c'est parce que l'auteur veut qu'il devienne son secrétaire, retardant d'autant la conjonction attendue de l'oncle avec son neveu. On peut penser que le roman devient alors de la fausse monnaie.

Chaque élément est pris dans un réseau, autour de Rachel, par exemple, qui devient aveugle : Édouard s'étonne qu'elle ne pleure pas (p. 237), Armand déclare que sa sœur devient aveugle (p. 277), et c'est seulement à la fin qu'on apprend que « l'oculiste lui recommande de ne pas pleurer » (p. 359).

182

Les préparations narratives sont partout, la dimension téléologique apparaît à la relecture. L'*incipit* (Bernard répare la pendule) prépare l'*explicit* (Bernard retourne chez son faux père). La modalisation dans le discours indirect libre de Profitendieu qui présente les enfants Molinier fait attendre des drames : « Les enfants Molinier n'ont pas de mauvais instincts, sans doute » (p. 21). C'est ce qu'Édouard appelle « l'esprit de suite » (p. 324). Comme le romancier fictif, le narrateur gomme les détails qui n'auront pas de conséquence diégétique, il ne parle pas du vrai père de Bernard « que nous n'avons pas à connaître » (p. 32). Et s'il regarde longuement le père de Passavant sur son lit de mort que « nous ne devons plus revoir » (p. 49), c'est parce que nous devons revoir Gontran qui le veille et qui présente dans les dernières pages du roman pour Boris une alternative possible à la confrérie des hommes forts. Ce qui paraît détail inutile dans le roman est le plus souvent utile dans l'économie de l'écriture.

Paul Ricœur<sup>8</sup> et Gérard Genette<sup>9</sup> ont souligné cette double postulation du roman entre l'impression de liberté qui accompagne l'orientation vers le futur et l'impression de nécessité liée à une construction qui

8 P. Ricœur, *Temps et récit, II*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

9 G. Genette, « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

se fait en fonction de la fin. On parle alors de causalité régressive ou de détermination rétrograde, car ce qui vient après dans l'ordre du roman est la seule et vraie cause des explications ou des détails qui ont été mentionnés avant. Ainsi le suicide de Boris est-il soigneusement préparé, de la même manière que le suicide de Claude dans *L'Œuvre* de Zola. Claude se suicide en se pendant à la grande échelle roulante qu'il y a dans son atelier, échelle, précise le romancier, qui fut sa seule dépense lors de son installation (ce détail n'est rapporté que parce qu'il sert la suite de l'histoire). L'échelle est mentionnée treize fois, elle est installée dans l'atelier et surtout installée dans le texte comme un accessoire de scène destiné à servir au cours de la représentation, avant la phrase fatidique : « Claude s'était pendu à la grande échelle en face de son œuvre manquée. Il avait simplement pris une des cordes qui tenaient le châssis au mur et il était monté sur la plate-forme [...] »<sup>10</sup>.

De la même manière, Gide organise le suicide de Boris. On remarque que c'est juste après avoir exposé son intention de mettre fin à ses jours que La Pérouse apprend à Édouard l'existence de son petit-fils (p. 121), de sorte que dans l'esprit du lecteur, l'enfant est lié par une connexion synecdochique à l'idée de mort violente. Le roman fournit ensuite l'arme nécessaire, on apprend que le pistolet est chargé (p. 243), que La Pérouse ne veut pas s'en séparer (p. 246), on le retrouve quand Édouard le remarque sur la table de nuit (p. 344). Une remarque de Ghéridanisol montre qu'il en connaît l'existence (p. 368) et ce retour sur le même objet déclenche une attente chez le lecteur : qui va utiliser le pistolet ? Y aura-t-il « un grand massacre d'élèves » (p. 342) ? Enfin le narrateur revient sur l'objet de manière encore plus explicite : « Non, Ghéridanisol ne chargerait pas le pistolet. Il n'était plus besoin. La cartouche que La Pérouse y avait mise un jour, La Pérouse ne l'avait pas enlevée » (p. 369). La remarque paraît d'autant plus vraie au lecteur que ce détail, il le connaît déjà. Le suicide de Boris paraît vraisemblable après une préparation aussi poussée qui fait apparaître l'orientation du texte vers sa fin, la lecture est un parcours parfaitement balisé. Si l'on revient si souvent sur le pistolet de La Pérouse, c'est pour que Boris

10 É. Zola, *L'Œuvre*, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1985, p. 422.

puisse se suicider, c'est parce que l'auteur veut que Boris se suicide, l'acte est motivé par l'écriture et pas du tout par le hasard ou la vilénie de Ghéridanisol. Toutes ces amorces font que le lecteur est en avance sur le personnage, elles lui permettent d'anticiper la catastrophe dont il espère qu'elle ne se produira pas. Cette chronique d'une mort annoncée ressemble au destin, mais c'est le contraire du destin puisqu'il s'agit d'une construction narrative, où le pistolet n'est pas une cause mais un moyen qui permet de faire arriver le drame.

L'auteur regarde au-delà des événements et des projets de ses personnages, il compose en fonction du tout de son œuvre, au nom d'un principe d'achèvement qui préexiste à l'écriture. Mais à force d'enchaînements trop bien amenés, le roman s'expose à laisser voir le côté prémédité de l'histoire. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, on voit plusieurs fois l'auteur renouer des fils narratifs qui tendent vers la discontinuité. Le travail de composition est manifeste, particulièrement dans les dysfonctionnements de certains dialogues qui s'éloignent un peu trop des maximes conversationnelles.

En effet, les dialogues dans le roman sont un lieu privilégié où s'échangent les informations. Cependant, toute parole de personnage s'adresse dans le roman à un interlocuteur et cherche à donner l'impression d'une conversation qui n'est pas destinée au lecteur. Les personnages discutent entre eux comme si personne ne les écoutait, même si c'est toujours le lecteur qui est visé à travers ce trucage énonciatif (qu'on appelle double énonciation). Il s'agit d'informer le lecteur sans jamais avoir l'air de s'adresser à lui. Les règles de Grice supposent une efficacité maximale dans l'échange d'information<sup>11</sup>. Or, le roman réaliste nous présente des conversations plus ou moins fondées sur l'imitation du monde ordinaire. Mais les besoins de l'information ne coïncident pas nécessairement avec les règles de la conversation et alors le faire vrai et le faire savoir ne sont plus en équilibre. Dans le roman de Gide, la distribution des informations par le truchement du dialogue est souvent maladroite, « je ne sais pas pourquoi je te le raconte », dit Olivier (p. 41) et Bernard écoute sans grand intérêt

11 H.P. Grice, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.



les histoires qui ne le concernent pas, il produit des encouragements conversationnels « non tant par désir de savoir que pour marquer son intérêt » (p. 37).

Le dialogue entre Laura et Édouard (p. 105-107), le jour du mariage de celle-ci avec Douvier, est l'exemple le plus frappant d'une conversation artificielle où l'on reconnaît la main de l'auteur ; on voit que c'est le romancier qui fait parler ses personnages, « mauvais romancier » si l'on se rapporte au jugement de Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs*<sup>12</sup>. Au lieu de parler des choses actuelles ou de leurs amours, ils dissertent d'un sujet indifférent qui permet à l'auteur de faire entrer le nom de Strouvilhou dans le texte. Mais cette introduction se fait au détriment de la maxime de pertinence (« parlez à propos ») et de la maxime de quantité (qui interdit les contributions qui n'apprennent rien aux interlocuteurs). Or, cette discussion, si elle trace pour le lecteur un premier portrait de Strouvilhou, ne tient pas compte de la double destination des paroles dans le roman, elle n'apprend rien, ni à Laura ni à Édouard, sur Strouvilhou, ils ne font que redire ce qu'ils savent déjà l'un et l'autre et aboutissent à un constat d'échec informatif : « Il est parti sans nous payer ; et depuis on ne l'a jamais revu. – Curieux de savoir ce qu'il a pu devenir ». De plus, le sujet est déplacé dans la situation émotive des deux personnages, même s'il est présenté comme un moyen de détourner Laura de l'attendrissement, de sorte que Strouvilhou, au lieu d'apparaître de manière naturelle, semble sortir du chapeau du narrateur par un tour de passe-passe.

Aucun détail ne se soustrait à la structure sémiotique du récit. Par la suite, lorsqu'Édouard retrouve le même nom sur le registre des voyageurs à Saas-Fée (p. 191), la coïncidence paraît un peu forcée. Qu'ensuite Sophroniska lui abandonne le talisman de Boris (p. 205) ne paraît pas non plus entrer en cohérence avec le caractère du personnage. On ne peut qu'y reconnaître un phénomène de causalité régressive, puisque le talisman doit revenir à Boris par les mains de Ghéridanisol.

12 A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, dans *Romans et récits*, éd. P. Masson, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2009, p. 552 : « Le mauvais romancier construit ses personnages ; il les dirige et les fait parler ».

La dimension téléologique permet d'amener les rebondissements avec le consentement du lecteur (qui croit à la vérité de l'histoire dans la mesure où il s'attend aux enchaînements) et de rester dans un mode vraisemblable. C'est pourtant autour de l'illusion réaliste que le roman met en place avec tant de soin que l'écriture gidienne se démarque de l'esthétique traditionnelle.

#### LA MODERNITÉ PARODIQUE

186

Le narrateur, secondé par La Pérouse, Édouard et Strouvillou, exhibe les procédés de fabrication de la fiction, il met en place une pensée de l'œuvre en tant que forme qui semble s'inscrire en faux contre l'orientation téléologique. En effet, Gide, mettant en avant l'aventure de l'écriture, invalide tous les moyens réalistes que son roman utilise.

Le positionnement du narrateur dans le roman tourne à un jeu pirandellien d'ambiguïtés. Le narrateur disparaît presque complètement dans la troisième partie qui est la plus nettement téléologique. Dans la première partie, il se présente comme homodiégétique, il n'est pas l'inventeur des événements mais l'observateur des personnages, témoin extérieur à l'histoire dans laquelle il n'a pas de rôle à jouer, sans pour autant être extérieur à l'univers fictif, il parle de « son » monde sans recourir à aucune marque de fictionnalité. Responsable du texte sans avoir rien inventé, se livrant à un travail de présentation, non de création, il apparaît en position de régie organisatrice du texte et de guide attentionné du lecteur à travers des formules qui semblent venir du roman feuilleton (comme on en trouve chez Paul Féval ou Alexandre Dumas) : « suivons-le » (p. 43), « laissons-le » (p. 60), « il est temps de retrouver Bernard » (p. 60), « C'était le cahier dans lequel Édouard avait serré la triste lettre de Laura. Nous en connaissons déjà les premières pages ; voici ce qui suivait » (p. 88), « Comme leur conversation continua d'être très spirituelle, il est inutile que je la rapporte ici » (p. 147). Les personnages sont affublés d'un narrateur qui les juge sévèrement (p. 142). Ce narrateur emploie volontiers une première personne du pluriel qui associe le lecteur à sa vision du monde, mais

il n'hésite pas devant la première personne du singulier qui le désigne directement : « je le contemple longuement » (p. 49).

Les nombreuses métalepses<sup>13</sup> par lesquelles le narrateur se désigne dans le roman font pénétrer le lecteur dans les coulisses de l'écriture, soulignent non la liberté des protagonistes mais celle de l'écrivain.

Le narrateur homodiégétique de la première partie prétend perdre le contrôle de ses personnages et multiplie les aveux d'ignorance, plus ou moins teintés d'ironie, bref, il surjoue : « J'aurais été bien curieux de savoir ce qu'Antoine a pu raconter à son amie la cuisinière ; mais on ne peut tout écouter » (p. 32), « Je ne sais trop comment Vincent et lui se sont connus » (p. 43). La métalepse est une figure de style et, comme telle, elle n'est pas faite pour être prise au premier degré, il s'agit seulement d'un jeu avec les prérogatives auctoriales. On n'imagine pas un lecteur assez naïf pour croire une seconde à l'existence de ce narrateur débordé et à la traîne de ses personnages. Tout le monde sait que l'auteur écrit ce qu'il veut dans son roman et dispose de tout à sa guise. Ses dénégations, ses « je n'invente rien » auxquels personne ne croit ne sont pas là pour qu'on les prenne au sérieux, au contraire. Ce faisant, Gide va contre le contrat de lecture romanesque qui joue sur la suspension volontaire d'incrédulité. Le narrateur en fait trop, on ne peut jamais l'oublier, du coup le lecteur est sensible au fait qu'il est en train de lire un roman.

Dans la deuxième partie et principalement dans le chapitre 7, il y a une mutation complète du narrateur qui prétend avoir tout écrit, tout inventé et qui s'attribue la paternité du livre, il se montre en train de construire un roman et de choisir ses personnages : « S'il m'arrive jamais d'inventer encore une histoire, je ne la laisserai plus habiter que par des caractères trempés » (p. 218). Il cesse alors d'être homodiégétique et, usurpant la place de l'auteur, il rend saillants les procédés par lesquels une histoire s'échafaude. Les questions qu'il se pose : « Laura, Douvier, La Pérouse, Azais... que faire avec tous ces gens-là ? Je ne les cherchais

13 G. Genette, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004 ; F. Wagner, « Glissements et déphasages, note sur la métalepse narrative », *Poétique*, 130, 2002, p. 235-253 ; J. Pier et J.-M. Schaeffer (dir.) *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.

point ; c'est en suivant Bernard et Olivier que je les ai trouvés sur ma route. Tant pis pour moi ; désormais, je me dois à eux » (p. 218) sont très proches du travail sur les personnages tel que le conçoit Gide qui note dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « Profitendieu est à redessiner complètement. Je ne le connaissais pas suffisamment quand il s'est lancé dans mon livre. Il est beaucoup plus intéressant que je ne le savais »<sup>14</sup>. À l'attitude passive du narrateur fictif soumis à ses personnages, Gide oppose une réappropriation de sa créature romanesque, le mot *redessiner* suppose que le texte doit être revu, donc contrôlé par l'auteur. Le personnage est toujours conçu comme un produit du travail du texte.

188

Gide poursuit le processus de dénudation au-delà de la mise en scène du narrateur en s'appuyant sur les considérations métanarratives des personnages fictifs eux-mêmes, ainsi La Pérouse nous dit-il ce qu'il faut penser de la liberté du personnage. Quant à la dimension téléologique très visible dans la troisième partie, elle se voit dénoncée par Édouard et théorisée par Strouvillou.

Les commentaires de La Pérouse visent à nous faire comprendre que la liberté n'est qu'une illusion :

Si je ne me suis pas tué, c'est que je n'étais pas libre. [...] Quelque chose de complètement étranger à ma volonté, de plus fort que ma volonté me retenait. [...] Imaginez une marionnette qui voudrait quitter la scène avant la fin de la pièce... Halte là ! On a encore besoin de vous pour le finale. Ah ! vous croyiez que vous pouviez partir quand vous vouliez !... J'ai compris que ce que nous appelons notre volonté, ce sont les fils qui font marcher la marionnette [...]. (p. 244)

Cette représentation théâtralisée du moi-marionnette semble l'allégorie du personnage de roman. Il suffit de gommer l'interprétation religieuse de La Pérouse et de remplacer Dieu par l'auteur omniscient pour avoir une image de la création romanesque.

Édouard également y va de son commentaire qui met en cause le genre et casse l'adhésion du lecteur à l'histoire qu'il est en train de lire.

---

14 A.Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, éd. cit., p. 553.

Il n'a pas écrit la scène du vol du livre sur le moment (elle intervient en analepse, c'est-à-dire après coup, une réparation ou une tricherie) parce qu'il sent bien que, dans l'écriture, la hiérarchie entre le détail et l'essentiel ne fonctionne pas comme dans la vie, il n'est pas loin de l'explicitation de la causalité inverse : « il ne me paraissait pas encore que ce que je vais raconter pût avoir une suite, ni comme l'on dit : tirer à conséquence » (p. 89). Il rappelle discrètement au lecteur, encore une fois ramené aux procédés de composition du roman réaliste, que c'est l'orientation téléologique du discours racontant qui donne forme, sens et direction à l'événement.

Enfin, et c'est sans doute le plus significatif, Strouvilhou (le maître de la fausse monnaie) développe devant Passavant une version burlesque de la causalité inverse :

J'aime à retourner les problèmes ; que voulez-vous, j'ai l'esprit ainsi fait qu'ils y tiennent en meilleur équilibre, la tête en bas. Et si je ne puis supporter la pensée d'un Christ se sacrifiant pour le salut ingrat de tous ces gens affreux que je coudoie, je trouve quelque satisfaction, et même une sorte de sérénité, à imaginer cette tourbe pourrissant pour produire un Christ... (p. 317)

Le voilà très près de ce que note Gide dans le *Journal des Faux-Monnayeurs* : « C'est à l'envers que se développe, assez bizarrement, mon roman »<sup>15</sup>.

La position gidienne, entre le sérieux et la parodie, nous paraît aussi indécidable que les perspectives et les espaces paradoxaux dans les dessins de Escher. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'ambiguïté narrative est totale, du fait que la dénégation est portée en grande partie par les personnages et que la subversion du genre vient de l'intérieur.

Ce narrateur qui en fait trop, faut-il le considérer comme une caricature du narrateur réaliste ?

Comment croire à la liberté des personnages quand ceux-ci, de l'intérieur, affirment que le libre arbitre ne les habite pas ?

15 A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, éd. cit., p. 542.

La dimension téléologique n'est-elle pas trop visible (d'autant plus qu'elle est soulignée par La Pérouse, Édouard et Strouvilhou) ? La façon dont le suicide de Boris est amené ne doit-elle pas être considérée comme une contrefaçon ?

Avons-nous lu un roman réaliste ? Oui. Avons-nous lu un roman parodique et critique ? Oui, même si ces deux formes sont exclusives l'une de l'autre.

## BIBLIOGRAPHIE

### MOYEN ÂGE

#### Édition de référence

GUILLAUME DE LORRIS, JEAN DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, éd. A. Strubel, LGF, coll. « Lettres gothiques », 1992, p. 44-154.

BLANC, Odile, *Parades et parures. L'invention du corps de mode à la fin du Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 1977.

BLUMENFELD-KOSINSKI, Renate, « Remarques sur *songel/mensonge* », *Romania*, 101, 1980, p. 385-390.

–, « Overt and covert: amorous and interpretative strategies in the *Roman de la Rose* », *Romania*, 111, 1990, p. 443-444.

BOULNOIS, Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Des travaux », 2008.

FERLAMPIN-ACHER, Christine, « À quoi rime le mensonge ? Étude des rimes en *–ment* dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 23-58.

FRANKLIN-BROWN, M., « Critique and Complicity: Metapoetical reflections on the gendered figures of the body and texte in the *Roman de la Rose* », *Exemplaria*, 21, 2009, p. 129-159.

GALLY, Michèle, « Un art d'aimer en forme de roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 79-92.

HUOT, Sylvia, « The desire for knowledge and the knowledge of desire. Models of poetic composition in the *Roman de la Rose* », dans *Dreams of lovers and lies of poets. Poetry, knowledge and desire in the Roman de la Rose*, London, Legenda/Modern Humanities Research Association, 2010, p. 10-30 ; trad. en français dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

LUCKEN, Christopher, « Narcisse, Guillaume de Lorris et le miroir du roman », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012, p. 121-140.

PLANCHE, Alice, « La fleur noire. Sur un vers du *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », *Romania*, 113, 1992-1995, p. 227-233.

POIRION, Daniel, « From Rhyme to Reason. Remarks on the Text of the *Roman de la Rose* », dans K. Brownlee et S. Huot (dir.), *Rethinking the Romance of the Rose. Text, Image, Reception*, Philadelphia, University of Philadelphia Press, 1992, p. 73-94.

POMEL, Fabienne, « Revêtir la lettre nue : l'allégorie sous le signe du désir et du manque », *Senefiance*, 47, « Le nu et le vêtu au Moyen Âge », 2001, p. 299-311.

192

POSSAMAÏ-PÉREZ, Marylène, « L'écriture allégorique dans le *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris », dans F. Pomel (dir.), *Lectures du Roman de la Rose*, Rennes, PUR, 2012.

STRUBEL, Armand, *Semblance et senefiance. Étude sur le vocabulaire et les conceptions de l'allégorie au XI<sup>e</sup> et au XIII<sup>e</sup> siècles et sur sa présentation dans la critique moderne*, thèse de 3<sup>e</sup> cycle sous la direction de D. Poirion, Paris IV, 1980.

–, « *Grant senefiance a* ». *Littérature et allégorie au Moyen Âge*, Paris, Champion, 2002.

WOLF-BONVIN, Romane, *Textus. De la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*. Le Bel Inconnu. Amadas et Ydoine, Paris, Champion, 2008.

## XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

### Éditions de référence

SCÈVE, Maurice, *Délie object de plus haulte vertu*, éd. E. Parturier, Paris, STFM, 1916 [Réimpr. 1931 ; 1962 ; 1987]. Réimpression avec introduction et bibliographie de Cécile Alduy, STFM, 2001.

### Autre édition citée

SCÈVE, Maurice, *Délie, object de plus haulte vertu*, éd. G. Defaux, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 2003, 2 tomes.



- ALDUY, Cécile, « Délie en mosaïque : “texte” des emblèmes et texte poétique, une “marqueterie mal jointe” ? », *Poétique*, 127, septembre 2001, p. 281-300.
- BALAVOINE, Claudie, « La mise en mot dans la *Délie* de Scève : plaidoyer pour une anabase », dans P. Aquilon, J. Chupeau et F. Weil (dir.), *L'Intelligence du passé : les faits, l'écriture et le sens. Mélanges offerts à Jean Lafond par ses amis*, Tours, Université de Tours, 1988, p. 73-85.
- BONNIER, Xavier, « Troubles du monde, émois du cœur : retour sur les dizains politiques dans *Délie* de Scève », *RHFL*, 111, 2011/1, p. 133-161.
- , « *Mes silentes clameurs* : métaphore et discours amoureux dans *Délie* de Maurice Scève », Paris, Champion, 2011.
- DEFAUX, Gérard, « L'idole, le poète et le voleur de feu : erreur et impiété dans *Délie* », *French Forum*, XVIII, 3, 1993, p. 261-295.
- DIEBOLD, Hélène, *Maurice Scève et la poésie de l'emblème*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque de la Renaissance », 2011.
- FENOALTEA, Doranne, « The Final Dizains of Scève's *Délie* and the *Dialogho d'Amore* of Sperone Speroni », *Studi francesi*, 59, 1976, p. 201-225.
- MÉLANÇON, Charlotte, « Les décimales de *Délie* », *Études françaises*, XI, 1975, p. 33-53.
- NASH, Jerry C., *Maurice Scève : Concordance de la Délie*, Chapel Hill, North Carolina, UNC Department of Romance Languages, 1976, 2 t.
- PERELMAN, Chaïm et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de sociologie, 6<sup>e</sup> éd., 2008.
- SAULNIER, Verdun-Louis, *Le Prince de la Renaissance française, initiateur de la Pléiade*, Maurice Scève, Paris, Klincksieck, 1948-1949 (2 vol.), Reprint Genève, Slatkine, 1981.

## XVII<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

- SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Lettres de l'année 1671*, éd. R. Duchêne, préface de N. Freidel, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 2012.

## Autre édition

SÉVIGNÉ, Marie de Rabutin-Chantal (marquise de), *Correspondance (1646-1696)*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972-1978, 3 vol.

ADAM, Jean-Michel, « Les genres du discours épistolaire. De la rhétorique à l'analyse pragmatique des pratiques discursives », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 37-53.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline, « L'Énonciateur glosateur de ses mots : explicitation et interprétation », *Langue française*, n° 103, septembre 1994, p. 91-102.

BLANC, André, « La rhétorique de l'adieu dans les lettres à Mme de Grignan », dans R. Duchêne (dir.), *Mme de Sévigné (1626-1696). Provence, spectacles, « lanternes »*, Grignan, Association d'action culturelle des châteaux départementaux de la Drôme, 1998, p. 361-371.

BRAY, Bernard, « Quelques aspects du système épistolaire de Mme de Sévigné » [1969], repris dans *Épistoliers de l'Âge classique. L'art de la correspondance chez Mme de Sévigné, quelques prédécesseurs, contemporains et héritiers*, Tübingen, Gunter Narr, coll. « Études littéraires françaises », 2007.

BURY, Emmanuel, « Préface » aux *Lettres portugaises traduites en français*, éd. E. Bury, Paris, LGF, coll. « Le Livre de poche. Libretti », 2003.

GRASSI, Marie-Claire, *L'Art de la lettre au temps de La Nouvelle Héloïse et du romantisme*, Genève, Droz, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1994.

GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale* [1970], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1982.

JAUBERT, Anna, *Étude stylistique de la correspondance entre Henriette\*\*\* et J.-J. Rousseau*, Paris/Genève, Champion/Slatkine, coll. « Études rousseauistes et index des œuvres de J.-J. Rousseau. Série C : "Études diverses" », 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « L'interaction épistolaire », dans J. Siess (dir.), *La Lettre entre réel et fiction*, Paris, SEDES, 1998, p. 15-36.

LANDY-HOUILLOIN, Isabelle, « Une expression féminine de l'amour au XVII<sup>e</sup> siècle : l'exemple de Mme de Sévigné », *L'Information littéraire*, XXXIV, 1982, p. 194-197.

–, « Mme de Sévigné : choix, mesure et démesure », dans *Mélanges de langue et de littérature française offerts à Pierre Larthomas*, Paris, École normale supérieure de jeunes filles, 1985, p. 251-266.

- , « Le féminin vu par les hommes. L'exemple des *Treize lettres amoureuses* de Boursault », dans Chr. Planté (dir.), *L'Épistolaire, un genre féminin ?*, Paris, Champion, coll. « Varia », 1998.
- NIES, Fritz, *Les Lettres de Mme de Sévigné. Conventions du genre et sociologie des publics* [1972], Paris, Champion, coll. « Lumière classique », 2001.
- NØLKE, Henning, *Le Regard du locuteur. Pour une linguistique des traces énonciatives*, Paris, Kimé, 1993.
- SCHAPIRA, Charlotte, *Les Stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, 1999.
- VION, Robert, *La Communication verbale. Analyse des interactions*, Paris, Hachette, coll. « Hachette Supérieur », [1992] 2000.

## XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, livres I à VI, éd. J. Voisine, revue par J. Berchtold et Y. Séité, Paris, Classiques Garnier, 2011.

### Autres éditions

- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Œuvres complètes*, éd. dirigée par B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959-1995, 5 vol.
- AMOSSY, Ruth, *La Présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, PUF, coll. « Interrogation philosophique », 2010.
- BENREKASSA, Georges, « À propos d'un texte de Rousseau : lieu de l'écriture, place de l'idéologie », *Revue des sciences humaines*, 165, janvier-mars 1977, p. 75-83.
- BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966.
- , *Problèmes de linguistique générale 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974.
- CHAUVIER, Stéphane, *Dire « je »*. *Essai sur la subjectivité*, Paris, Vrin, 2001.

- FRANCKEL, Jean-Jacques, LEBAUD, Daniel, *Les Figures du sujet. À propos des verbes de perception, sentiment, connaissance*, Paris, Ophrys, coll. « HDL », 1990.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GOLDSCHMIDT, Georges-Arthur, *Rousseau ou l'Esprit de solitude*, Paris, Phébus, 1978.
- HAMON, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1996.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire ; paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.
- MEIZOZ, Jérôme, « Recherches sur la posture : Jean-Jacques Rousseau », *Littérature*, 126, juin 2002, p. 3-17.
- MERCIER, Roger, « Sur le sensualisme de Rousseau. Sensation et sentiment dans la première partie des *Confessions* », *Revue des Sciences humaines*, 161, 1976/1, p. 19-33.
- RABATEL, Alain, « Quand voir, c'est (faire) penser. Motivation des chaînes anaphoriques et point de vue », *Cahiers de narratologie*, 11, « Figures de la lecture et du lecteur », 2004, p. 1-13.
- RÉCANATI, François, *La Transparence et l'énonciation*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.
- SCHOSLER, Jorn, « La position sensualiste de Jean-Jacques Rousseau », *Revue romane*, 1978, XIII, 1, p. 63-87.
- STAROBINSKI, Jean, « Jean-Jacques Rousseau et le péril de la réflexion », dans *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, 1961, p. 91-188.
- , *Jean-Jacques Rousseau. La transparence et l'obstacle*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1971.

## XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

### Éditions de référence

- MUSSET, Alfred de, *Il ne faut jurer de rien*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2011.

- , *On ne badine pas avec l'amour*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2010.
- , *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*, éd. Françoise Duchamp, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2003.

LEDDA, Sylvain, « Musset et Molière », dans Martial Poirson (dir.), *Ombres de Molière. Naissance d'un mythe littéraire à travers ses avatars du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, « Recherche », 2012.

–, *Musset ou le Ravissement du proverbe*, Paris, PUF, 2013.

MUSSET, Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, éd. Sylvain Ledda, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2010.

–, *Poésies complètes*, éd. Frank Lestringant, Paris, LGF, coll. « Classiques de poche », 2006.

–, *Théâtre complet*, éd. Simon Jeune, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1990.

VIOLLET-LE-DUC, Emmanuel-Louis-Nicolas, *Précis de dramatique, ou l'Art de composer et d'exécuter des pièces de théâtre*, Paris, Bachelier, 1830.

KLIEBENSTEIN, Georges, « Musset et la "fatalité comique" » (dans *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*) », dans Sylvain Ledda (dir.), *Lectures de Musset*, PUR, coll. « Didact Français », 2012.

## XX<sup>e</sup> SIÈCLE

### Édition de référence

GIDE, André, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996.

### Autres éditions

GIDE, André, *Romans et récits*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

BARONI, Raphaël, *La Tension narrative. Suspense, curiosité, surprise*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2007.

GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Communications*, 11, 1968, repris dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1969.

- , *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- GOULET, Alain, « L'écriture de l'acte gratuit », dans *André Gide 8*, « Sur *Les Faux-Monnayeurs* », Minard, Revue des Lettres modernes, 1987.
- GRICE, Herbert Paul, « Logique et conversation », *Communications*, 30, 1979, p. 57-72.
- GUILLAUME, Gustave, *Langage et science du langage*, Québec/Paris, Presses de l'université Laval/Nizet, 1964.
- JUDGE, Anne, « Choix entre le présent narratif et le système multifocal dans le contexte du récit écrit », dans S. Vogeeler, A. Borillo, C. Vetter & M. Vuillaume (dir.), *Temps et discours*, Bibl. des Cahiers de l'institut de linguistique de Louvain, 1998, p. 215-236.
- PIER, John, SCHAEFFER, Jean-Marie (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, 2005.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit, II*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points essais », 1984.
- RULLIER-THEURET, Françoise, « Un romancier à la recherche de son temps : présent et choix narratifs dans les *Voyageurs de l'impériale* », *Le Français moderne*, 1, 2005, p. 40-58.
- WAGNER, Frank, « Glissements et déphasages, note sur la métalepse narrative », *Poétique*, 130, 2002, p. 235-253.
- ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, LGF, coll. « Le Livre de poche », 1985.

## TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	
Catherine Fromilhague .....	7

### PREMIÈRE PARTIE GUILLAUME DE LORRIS

Quand « robe » rime avec « lobe » et « gobe » : enjeux du lexique des parures et semblances chez Guillaume de Lorris	
Fabienne Pomel .....	15

### DEUXIÈME PARTIE SCÈVE

« En si douteuses lisses » : la poétique de l'entre-deux dans <i>Délie</i> de Scève	
Xavier Bonnier.....	41

### TROISIÈME PARTIE MME DE SÉVIGNÉ

Les modulations des aveux de tendresse dans les lettres de 1671 à Mme de Grignan	
Cécile Lignereux .....	55
Y a-t-il un « côté Dostoïevski de Mme de Sévigné » ?	
Laure Depretto.....	71

### QUATRIÈME PARTIE

Présentation de soi : élaboration de l'éthos et processus perceptuels dans <i>Les Confessions</i> de Jean-Jacques Rousseau	
<i>Frédéric Calas</i> .....	89
Rousseau et la présentation de soi dans <i>Les Confessions</i> : une scénographie de la transparence	
Isabelle Chanteloube .....	105

CINQUIÈME PARTIE  
MUSSET

« Par Pollux et par Dieu » : jurons, jurements et blasphèmes dans *On ne badine pas avec l'amour*, *Il ne faut jurer de rien* et *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*  
Esther Pinon ..... 125

Musset et le proverbe. Écriture et structure  
Sylvain Ledda ..... 141

SIXIÈME PARTIE  
GIDE

200

Sotie, ratage et réinvention du roman dans *Les Faux-monnayeurs*  
d'André Gide  
François Bompaire ..... 157

L'ambiguïté narrative dans *Les Faux-Monnayeurs* :  
dénégations romanesques et construction téléologique  
*Françoise Rullier-Theuret* ..... 175

Bibliographie ..... 191