

École doctorale
« Sciences de l'homme et de la société »

**La porosité des genres littéraires au XVIII^e siècle :
le roman-mémoires et le théâtre**

(vol. 1)



Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Reims Champagne-Ardenne
et de l'Université du Québec à Trois-Rivières

par
Charlène Deharbe

sous la direction des professeurs
Françoise Gevrey et Marc André Bernier

27 janvier 2012

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

École doctorale
« Sciences de l'homme et de la société »

La porosité des genres littéraires au XVIII^e siècle :
le roman-mémoires et le théâtre

(vol. 1)



Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Reims Champagne-Ardenne
et de l'Université du Québec à Trois-Rivières

par
Charlène Deharbe

sous la direction des professeurs
Françoise Gevrey et Marc André Bernier

27 janvier 2012

MEMBRES DU JURY

- Marc André BERNIER, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières.
- Michel FOURNIER, professeur à l'Université d'Ottawa.
- Éric FRANCALANZA, professeur à l'Université de Bretagne occidentale.
- Françoise GEVREY, professeur à l'Université de Reims Champagne-Ardenne.
- Jean-Louis HAQUETTE, professeur à l'Université de Reims Champagne-Ardenne.
- Claude LA CHARITÉ, professeur à l'Université du Québec à Rimouski.

REMERCIEMENTS

Je remercie les membres de mon jury, les professeurs Françoise Gevrey, Marc André Bernier, Jean-Louis Haquette, Éric Francalanza, Michel Fournier et Claude La Charité pour leur lecture, leurs remarques et la discussion qu'elles ont suscitée, pour le temps qu'ils ont accordé à ce travail et pour leurs conseils dont je tiendrai compte si cette étude vient à être publiée.

Je remercie également mes directeurs de recherche pour leur aide, pour leur soutien, pour leurs encouragements et pour les connaissances qu'ils m'ont apportées tout au long de ces années.

Je remercie enfin mon entourage dont le soutien a été très précieux et sans lequel je n'aurais pu mener à bien cette étude.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction.....	9
Réflexions théoriques et références théâtrales.....	37
Chapitre I : Des poétiques antiques aux traités modernes.....	39
1. Poétiques antiques	40
1. 1. Platon : tripartition générique et mixité de l'épopée	46
1. 2. Aristote : héritage épique et dramatique.....	49
1. 3. Horace : l'épopée, source du drame.....	56
2. Traités modernes sur le roman.....	58
2. 1. Préface d' <i>Ibrahim</i> : le roman à l'image du théâtre	58
2. 2. <i>Traité de l'origine des romans</i> : théâtre et roman, une finalité morale.....	61
2. 3. <i>Sentiments sur l'histoire</i> : modèle de la tragédie pour le petit roman.....	66
Chapitre II : Le roman-mémoires	75
1. De son origine à son épanouissement.....	76
2. Ses caractéristiques	79
Chapitre III : De l'homme de théâtre au texte	87
1. Dramaturges et comédiennes.....	87
1. 1. Prévost : un tragique racinien ?.....	88
1. 2. Prévost : Racine et quelques autres	103
1. 3. <i>Mithridate</i> et la <i>Gaussian</i> chez Marivaux.....	119
1. 4. Hommes de théâtre et femme de scène chez Louvet	125
2. Le théâtre en titres	152
2. 1. <i>Le Mariage fait et rompu</i> chez Duclos.....	152
2. 2. <i>L'Écossaise</i> chez Loaisel.....	157
2. 3. Du <i>Chien du jardinier</i> à <i>Philoctète</i> chez Louvet	162
3. Références intertextuelles.....	166
3. 1. Les classiques chez Crèvecoeur	167
3. 2. Corneille, Molière, Regnard, Dancourt chez Marivaux	171
3. 3. De Corneille à Beaumarchais chez Louvet.....	188
Lieux, <i>topoi</i> et types de personnages.....	197
Chapitre I : Lieu théâtral et théâtralisation des lieux.....	199
1. Divertissement aristocratique.....	203
2. Spectacle des spectateurs	207

3. Lieu de rencontres amoureuses et galantes.....	212
4. Lieu de vices, de débauche et de corruption.....	219
5. Lieux empreints de théâtralité	226
6. Lieux théâtralisés	229
Chapitre II : Déguisements, travestissements et usurpations d'identité	235
1. Déguisement et « scène muette » chez Marivaux	238
2. Usurpations comiques et travertissements tragiques chez Prévost	241
3. Travestissement tragique chez M ^{me} de Tencin	248
4. Usurpations et travestissements comiques chez Louvet	255
Chapitre III : Types théâtraux et leurs avatars romanesques.....	273
1. Coquettes et petits-maîtres.....	274
2. « Prétendus médecins » et faux malades	291
3. Maris cocus et monomaniaques	303
Ressorts, fonctions et effets de la théâtralité	319
Chapitre I : Construction dramatique de la fable	321
1. Condensation dramatique	322
1. 1. <i>Manon Lescaut</i> : de la comédie à la tragédie	322
1. 2. <i>Mémoires du comte de Comminge</i> : un roman tragédie.....	336
2. Séquences de scènes et tableaux dramatiques	342
2. 1. <i>Les Égarements</i> : une comédie des contresens.....	342
2. 2. <i>La Vie de Marianne</i> : tableaux-pétrifications, tableaux sensibles et pathétiques	360
2. 3. <i>Le Paysan parvenu</i> : tableaux-pétrifications comiques et scènes à témoin caché	397
2. 4. <i>La Religieuse</i> : tableaux pathétiques et tableaux picturaux	424
Chapitre II : Dialogues romanesques et dialogues théâtraux	455
1. Insertions, fréquences et rythmes	455
2. Stylisation de la parole et registres de langue	481
3. Fonctions des dialogues.....	494
Chapitre III : Métaphores théâtrales	505
1. Tradition philosophique et morale	505
2. Fonction méta-théâtrale	509
3. Fonction morale	531
Conclusion	541
Annexes.....	557

Bibliographie.....	705
Index <i>nominum</i>	749
Table des illustrations	759

Introduction

Le titre « La porosité des genres littéraires au XVIII^e siècle : le roman-mémoires et le théâtre » annonce une étude sur les interactions entre ces deux genres. Mais s'il est vrai que l'on se propose d'étudier la perméabilité de leurs frontières, c'est uniquement afin d'examiner l'influence du théâtre dans le roman et non l'influence du roman dans le théâtre. On souhaite alors montrer comment le genre dramatique participe au renouvellement du genre romanesque au XVIII^e siècle. Cette question est d'actualité, comme en témoignent la récente parution de *Roman et théâtre au XVIII^e siècle*¹, l'ouvrage collectif *Jeux d'influences, théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*², un numéro de la revue *Tangence* consacré au *Théâtre de la nouvelle*³, ainsi que la prochaine publication des actes de colloque, *Le Roman mis en scène : fictions narratives et adaptations théâtrales (XVI^e-XVIII^e siècles)*⁴.

Quoique la critique contemporaine ait observé une porosité des genres dès le XVI^e siècle⁵, il semble que le phénomène ne devient véritablement central qu'avec Diderot, qui pose clairement le débat sur la séparation entre les genres en réclamant l'abolition d'une « barrière⁶ » qui ne doit plus être. Diderot prône alors la création d'un nouveau genre dramatique, étranger à la littérature classique et qu'il conçoit à la frontière entre la comédie et la tragédie : « J'ai essayé de donner dans *Le Fils naturel* l'idée d'un drame qui fût entre la comédie et la tragédie⁷ ». Son second drame, *Le Père de famille* (1758), qu'il publie un an après le premier, est « entre le genre sérieux du *Fils naturel* et la comédie⁸ ». Et s'il en a le loisir, il ambitionne de « composer un drame qui se place entre le genre sérieux et la tragédie⁹ ». La création du genre sérieux (*Le Fils naturel*) et celle d'un sous-genre dramatique (*Le Père de famille*) remet en cause les frontières

¹ Catherine Ramond, *Roman et théâtre au XVIII^e siècle. Le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2012.

² Véronique Lochert et Clotilde Thouret (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2010.

³ « Le théâtre de la nouvelle : de la Renaissance aux Lumières », sous la direction de Roxanne Roy, *Tangence*, Rimouski et Trois-Rivières, été 2011, n° 96.

⁴ Frank Greiner et Catherine Douzou (dir.), *Le Roman mis en scène. Fictions narratives et adaptations théâtrales (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », à paraître.

⁵ Véronique Lochert et Clotilde Thouret, « La dynamique des échanges entre théâtre et roman (XVI^e-XVIII^e siècles), dans *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 7-21.

⁶ Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996, p. 1167.

⁷ *Ibid.*, p. 1279.

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

qu'établissait la poétique classique entre les genres dramatiques. Cette importante remise en cause esthétique témoigne d'un contexte où non seulement les genres littéraires sont en crise, mais où s'inventent également de nouvelles formes — cette dynamique invitant dès lors plusieurs romanciers du XVIII^e siècle à se tourner vers le théâtre pour renouveler le genre romanesque.

Après la lecture des ouvrages de Samuel Richardson, Diderot écrit un magnifique *Éloge* (1762) du romancier anglais dans lequel il décrit un phénomène qui témoigne de cette influence du théâtre sur le roman. Les effets que la lecture des romans de Richardson produisent sur le lecteur sont les mêmes que ceux de la représentation théâtrale sur le spectateur :

Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en maxime, Richardson l'a mis en action. Mais un homme d'esprit qui lit avec réflexion les ouvrages de Richardson, refait la plupart des sentences des moralistes ; et avec toutes ces sentences il ne referait pas une page de Richardson.

Une maxime est une règle abstraite et générale de conduite dont on nous laisse l'application à faire. Elle n'imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés ; on se passionne pour ou contre lui ; on s'unit à son rôle, s'il est vertueux ; on s'en écarte avec indignation, s'il est injuste et vicieux. [...]

Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant, *ne le croyez pas, il vous trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu.*¹

Selon Diderot, la lecture des romans de Richardson produit donc un effet d'identification qui est similaire à celui qui s'opère au théâtre : le lecteur s'identifie aux personnages romanesques comme le spectateur s'identifie aux personnages dramatiques. On « prend [...] un rôle dans [s]es ouvrages », écrit Diderot, que la fiction romanesque requiert comme un enfant absorbé par le spectacle auquel il assiste pour la première fois. Il ne s'agit pas de simples métaphores théâtrales, puisque Diderot nomme à plusieurs reprises les trois ouvrages de Richardson des drames : « *Paméla, Clarisse et Grandisson* sont trois grands drames² ». Quelques pages plus loin, il ajoute : « Je ne me lasserai point d'admirer la prodigieuse étendue de tête qu'il t'a fallu pour conduire des drames de trente à quarante personnages, qui tous conservent si rigoureusement les caractères que tu leur as donnés ; l'étonnante connaissance des lois, des coutumes, des usages, des mœurs, du cœur humain, de la vie ; l'inépuisable fonds de morale,

¹ Diderot, *Éloge de Richardson*, dans *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 897-898 ; c'est l'auteur qui souligne.

² *Ibid.*, p. 900.

d'expériences, d'observations qu'ils te supposent¹ ». Cette assimilation des romans de Richardson à des drames — du point de vue de l'effet esthétique — est d'autant plus intéressante lorsqu'on sait que, dans *Jacques le fataliste* (1765), il met sur le même plan le romancier anglais et des dramaturges français :

Telle fut à la lettre la conversation du chirurgien, de l'hôte et de l'hôtesse ; mais quelle couleur n'aurais-je pas été le maître de lui donner, en introduisant un scélérat parmi ces bonnes gens ? Jacques se serait vu, ou vous auriez vu Jacques au moment d'être arraché de son lit, jeté sur un grand chemin ou dans une fondrière. — Pourquoi pas tué ? — Tué, non. J'aurais bien su appeler quelqu'un à son secours, ce quelqu'un-là aurait été un soldat de sa compagnie ; mais cela aurait pué le *Cleveland* à infecter. La vérité ; la vérité ; la vérité, me direz-vous, est souvent froide, commune et plate. Par exemple, votre dernier récit du pansement de Jacques est vrai, mais qu'y a-t-il d'intéressant ? rien. — D'accord. — S'il faut être vrai, c'est comme Molière, Regnard, Richardson, Sedaine ; la vérité a ses côtés piquants, qu'on saisit quand on a du génie.²

Diderot interrompt le dialogue entre les personnages afin de justifier auprès de son lecteur la médiocrité de la conversation. Il en appelle à la vérité qu'il préfère aux péripéties invraisemblables qu'on a coutume de trouver dans les romans. Autrement dit, seul Richardson a su peindre la vérité que Molière, Regnard et Sedaine ont atteinte dans leurs comédies et leurs drames ; seul le roman domestique tel que l'a créé Richardson atteint la vérité que certains dramaturges des XVII^e et XVIII^e siècles ont également touchée.

Outre les intuitions de Diderot qui, à partir d'une perspective esthétique, voire émotionaliste, pointe du doigt les similitudes entre genre dramatique et genre romanesque, il convient d'accorder une attention particulière à l'article « Roman » (1762) que Louis de Jaucourt a rédigé pour l'*Encyclopédie* :

Il semble donc, comme d'autres l'ont dit avant moi, que le *roman* & la comédie pourroient être aussi utiles qu'ils sont généralement nuisibles. L'on y voit de si grands exemples de constance, de vertu, de tendresse, & de désintéressement, de si beaux, & de si parfaits caractères, que quand une jeune personne jette de là sa vue sur tout ce qui l'entoure, ne trouvant que des sujets indignes ou fort au-dessous de ce qu'elle vient d'admirer, je m'étonne avec la Bruyère qu'elle soit capable pour eux de la moindre foiblesse.³

¹ *Ibid.*, p. 905.

² Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Contes et romans*, op. cit., p. 695.

³ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Mis en ordre et publié par Mr. ***, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, 1765 [nouvelle impression en fac-similé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1967, t. XIV, p. 342].

Cet extrait rappelle d'abord un lieu commun de l'époque selon lequel le roman est un genre nuisible qui pourrait être utile « s'il était bien manié¹ ». Cependant, on observe aussi que le philosophe met sur le même plan le genre romanesque, considéré comme futile et inutile, et la comédie qui, au contraire, était pleinement reconnue au XVIII^e siècle. Bien qu'elle reste inférieure dans la hiérarchie des genres dramatiques, elle a sans aucun doute acquis ses lettres de noblesse avec Molière, Regnard, Dancourt et Marivaux. En outre, les « grands exemples de constance, de vertu, de tendresse & de désintéressement », que Jaucourt perçoit dans les deux genres, se trouvent dans les romans de Richardson et de Fielding, qui ont su « tourner ce genre de fiction à des choses utiles² », et non dans la comédie. Cette dernière s'attache davantage à montrer l'envers de ces qualités et de ces « si beaux, & si parfaits caractères », de sorte que le rapprochement entre le roman et la comédie est justifié à condition que l'on entende par « comédie », le drame bourgeois.

À l'instar de La Bruyère, Jaucourt s'étonne que la peinture de héros parfaits puisse corrompre le cœur et les mœurs des jeunes gens. Selon lui, les deux genres n'entraînent aucun effet moralement négatif sur les lecteurs-spectateurs, contrairement à ce que pense Rousseau. Ce dernier est, on le sait, hostile au théâtre (*Lettre à d'Alembert sur les spectacles*) et au roman (préface de *La Nouvelle Héloïse*), dont les dispositifs supposent des effets de mise à distance qui sont indissociables de la représentation et qui empêcheraient de ce fait une communication directe, et ardente, avec l'autre. En s'opposant à un idéal de transparence des cœurs, la représentation détruit l'authenticité des rapports humains au profit de l'artifice d'une mise en scène étudiée ; mais même s'il ne partage pas ce point de vue, Jaucourt associe également les deux genres, ce parallèle apparaissant dès lors comme un lieu commun de la critique, qui lui-même témoigne de la considération que le roman s'est acquise dans la première moitié du XVIII^e siècle. Une première formulation de ce parallèle était apparue quelques dizaines d'années plus tôt chez les romanciers, lorsque ceux-ci recouraient volontiers au genre dramatique afin de légitimer le genre romanesque. À cet égard, la préface des *Égarements du cœur et de l'esprit*, paru en 1736, est exemplaire :

¹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, édition critique par Michel Gilot et Jacques Rustin, dans *Oeuvres complètes. II*, édition critique sous la direction de Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier, 2000, p. 69. Désormais, sauf indication contraire, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

² *Id.*

Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres, qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié ; *si*, au lieu de le remplir de situations ténèbreuses et forcées, de Héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules.¹

Crébillon fils souhaite que le roman prenne pour modèle la comédie, non seulement parce que le genre serait mieux respecté s'il la prenait comme garant, mais encore parce que la référence à un genre accrédité viendrait associer le roman à un projet d'analyse morale et de connaissance de soi. La comédie apparaît comme le modèle approprié pour un genre qui ambitionne de « peindre les hommes tels qu'ils sont² ». Le naturel³, la simplicité⁴ et le vrai⁵ revendiqués par Crébillon pour la réforme du genre romanesque sont autant de notions que Diderot reprendra à son compte dans son esthétique dramatique⁶. Mais si ces réflexions témoignent de la volonté de transformer le roman, elles montrent surtout l'importance que le théâtre a pu avoir dans le renouvellement de la forme romanesque au XVIII^e siècle.

À cet égard, la préface de *Dolbreuse*, roman que Loaisel de Tréogate publie en 1783, est également significative d'une entreprise romanesque qui se pense à partir des catégories du genre dramatique en se proposant de « montrer l'homme en action⁷ » :

Cependant, pour nous amener et nous intéresser à la pratique du bien, ce n'est pas le tout encore d'avoir observé ; ce n'est pas le tout de calculer, de saisir exactement le produit des abus et des vices sur la scène changeante de la société, il faut (aujourd'hui particulièrement, qu'on veut une forme dramatique à presque tous les ouvrages de l'esprit) posséder l'art plus difficile qu'on ne pense, de montrer l'homme en action ; il faut savoir tracer avec des couleurs propres, et surtout avec énergie, ses vertus, ses vices, ses peines, ses plaisirs, et mêler habilement le langage d'une philosophie séduisante, à l'intérêt des situations.⁸

¹ *Ibid.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 70.

³ « Le fait, préparé avec art, serait rendu avec naturel. On ne pécherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré ; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est, on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage » (*ibid.*, p. 69).

⁴ « J'avoue que beaucoup de Lecteurs qui ne sont point touchés de choses simples, n'approuveraient point qu'on dépouillât le Roman des puérilités fastueuses qui le leur rendent cher ; mais ce ne serait point, à mon sens, une raison de ne le point réformer » (*ibid.*, p. 70).

⁵ « Le vrai seul subsiste toujours, et si la cabale se déclare contre lui, si elle l'a quelquefois obscurci, elle n'est jamais parvenue à le détruire » (*id.*)

⁶ « Je ne me lasseraï point de crier à nos Français : La Vérité ! la Nature ! les Anciens ! Sophocle ! Philoctète ! » (*Diderot, Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre, op. cit.*, p. 1155).

⁷ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse ou l'homme du siècle, Ramené à la Vérité par le Sentiment et par la Raison. Histoire philosophique*, Paris, Bélin, 1785 ; rééd. Paris, Lettres modernes, coll. « Bibliothèque introuvable », 1993, I, p. v. Désormais, toutes les références à ce roman renverront à cette édition que nous modernisons.

⁸ *Ibid.*, I, p. iv-v.

Chez Loaisel de Tréogate, la « forme dramatique » serait une forme idéale capable de toucher suffisamment les hommes pour les conduire à faire le bien. Elle participe ainsi au projet moral du narrateur, qui veut « remettre en honneur [...] l'amour conjugal¹ », « ramener les mères aux sentiments de la nature² », « faire sentir le prix des plaisirs faciles et trop négligés de la vie libre et innocente des campagnes³ » et « arracher au luxe et à la corruption des villes, des hommes nés loin des villes, des hommes nés pour ressentir et inspirer le goût de cette simplicité antique qui nous rapproche de notre état primitif⁴ ». Seule la représentation de l'homme en action est à même d'inspirer de tels sentiments et d'amener à une conversion morale, si bien que la réflexion sur le roman-mémoires au XVIII^e siècle se pense alors à partir d'une double ambition, à la fois morale et rhétorique. Comme au théâtre, le roman fait voir des *exempla* grâce auxquels les idées s'incarnent et s'animent, touchent le lecteur et transforment les cœurs.

Référence à la comédie, chez Crébillon, pour faire du roman l'instrument d'une anatomie du cœur, et emprunt au genre dramatique, chez Loaisel, pour mieux redéfinir le roman au nom de la conversion des cœurs à une morale du sentiment : dans les deux cas, ces exemples tirés de préfaces romanesques écrites à quarante ans d'intervalle montrent que les auteurs du XVIII^e siècle revendiquent pleinement le genre dramatique comme source de renouvellement de la forme romanesque. Camille Esmein a souligné l'importance de ces discours dans lesquels « romanciers et théoriciens mettent en place un dispositif visant à faire accéder le genre romanesque à un statut comparable à celui de l'épopée, de l'histoire ou de la tragédie⁵ ». Les extraits de préfaces cités précédemment révèlent, au surplus, que le XVIII^e siècle semble avoir opéré un déplacement par rapport au XVII^e siècle : au lieu de prendre les genres « nobles » tels que l'épopée ou la tragédie comme modèles, les auteurs utilisent la comédie. Cette volonté de rapprocher le roman de la comédie traduit sans doute les aspirations d'un genre qui souhaite désormais représenter un monde plus proche de celui des lecteurs, voire d'inscrire le tragique et l'épique dans l'expérience vécue. De fait, si la référence au théâtre était souvent utilisée dans les discours préfaciels afin de légitimer le genre romanesque, la théâtralité à l'œuvre dans les romans du XVIII^e siècle nous

¹ *Ibid.*, I, p. vi.

² *Ibid.*, I, p. vi-vii.

³ *Ibid.*, I, p. vii.

⁴ *Id.*

⁵ Camille Esmein, *Poétiques du roman : Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004, p. 14.

autorise à y voir davantage qu'une volonté d'accréditer le roman. Suivant un lieu commun de la critique, si le roman devient « le moyen d'expression de la bourgeoisie¹ », il en résulte surtout que « les réalités concrètes de l'existence sont désormais peintes avec sympathie et sans ridicule, de nouvelles catégories sociales entrent dans l'univers romanesque comme dans l'univers du drame ; l'intérêt passe de l'aventure héroïque de la grande passion à la vie de famille, aux moyens de parvenir² ». À l'instar du roman qui se rapproche des préoccupations de la vie ordinaire, le drame veut également intéresser par « le tableau des malheurs qui nous environnent³ ». D'ailleurs, les conditions de l'homme que Diderot veut substituer aux caractères de la comédie doivent, selon lui, s'étendre à tous les genres⁴. On peut donc dire de ce point de vue qu'il y a convergence des genres.

Cet embourgeoisement du genre romanesque s'inscrit dans le changement de sa forme observé à partir de 1660 : « les “aventures extraordinaires” sont abandonnées au profit de “circonstances simples” et d’“événements quotidiens”⁵ », « le roman délaisse “l'héroïsme épique” au profit de la sensibilité individuelle, de “la chronique du cœur solitaire aux prises avec ses propres démons”⁶ ». En somme, « la fiction narrative passe d'un “régime de distanciation maximale” à un “régime de proximité fictionnelle”⁷ ». La recherche d'un certain réalisme va de pair avec un rejet du romanesque⁸, dont témoignent également le « refus du terme “roman” et le recours à des dénominations qui soulignent la dimension vérifique du propos (histoire, nouvelle historique, annales, mémoires, histoire véritable, histoire de ce temps)⁹ ». Le tournant opéré vers

¹ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, [9^e éd.], Paris, Armand Colin, 2000, p. 265.

² *Id.*

³ « MOI. — Mais cette tragédie nous intéressera-t-elle ? DORVAL. — Je vous le demande. Elle est plus voisine de nous. C'est le tableau des malheurs qui nous environnent » (Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres. IV. Esthétique-théâtre*, *op. cit.*, p. 1174).

⁴ « Les conditions de l'homme à substituer aux caractères, peut-être dans tous les genres » (*ibid.*, p. 1185).

⁵ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 210, cité par Camille Esmein, *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ Maurice Lever, *Le Roman français au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, rééd. sous le titre *Romanciers du grand siècle*, Paris, Fayard, 1996, p. 174, cité par Camille Esmein, *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 17.

⁷ Thomas Pavel, *L'Art de l'éloignement. Essai sur l'imagination classique*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1996, p. 316-317, cité par Camille Esmein, *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 17.

⁸ La notion est « associée à un ensemble de *topoi* thématiques (naufrages, scènes de reconnaissance, nature illustre cachée des héros, déguisements et travestissements) et structurels (multiplication des histoires insérées rapportées par des narrateurs secondaires, analepses, conception du roman comme recueil de beaux endroits) » (Camille Esmein, *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 21).

⁹ *Ibid.*, p. 20.

1660 voit les romanciers se placer sous l'autorité de l'histoire, et non plus sous celle de l'épopée¹, qu'ils perçoivent comme « le garant de l'authenticité de leurs récits² ». À la volonté d'accrocher un savoir géographique et historique succède celle de renoncer à ces digressions pour privilégier l'histoire comme matériau³. De « cette fusion entre histoire et roman » émergent des « formes littéraires cultivant l'authenticité (biographies, chroniques et mémoires)⁴ ». On comprend alors pourquoi « l'histoire du roman au XVII^e siècle peut être lue comme celle d'une double libération, de la poétique épique au nom de la vraisemblance, puis de la vraisemblance au nom du vrai⁵ ». C'est dans ce contexte où le genre romanesque tend à se rapprocher des genres historiques qu'apparaissent des formes narratives imitant des récits qui se veulent véridiques : les pseudo-mémoires, le roman-mémoires et le roman épistolaire, qui connaîtront une fortune considérable au siècle suivant.

Notre corpus est constitué de romans qui appartiennent à un sous-genre dont le modèle apparaît en 1671 avec les *Mémoires d'Henriette Sylvie de Molière* de M^{me} de Villedieu et qui connaît son apogée au XVIII^e siècle. Le roman-mémoires est un récit rétrospectif qui se présente comme authentique : les souvenirs rapportés dans un ordre chronologique prennent sous la plume du narrateur des accents de vérité. Il ressemble alors à l'autobiographie, à cette différence près qu'auteur et narrateur ne se confondent pas. La théâtralité de ces romans-mémoires repose sur un paradoxe selon lequel le récit de l'intime s'ouvre sur une sorte de mise en scène spectaculaire du Moi. Ce paradoxe mérite d'être souligné d'autant plus que le roman-mémoires semble être le genre narratif le plus éloigné du genre dramatique dans la classification que donne Catherine Ramond : « par ordre de “théâtralité” croissante, nous trouv[ons] le récit à la première personne, le récit à enchâssement, le roman par lettres, le roman dialogué, le tableau dramatique⁶ ». Ces mémoires fictifs se présentent comme une confidence destinée à soi-même ou à un proche. Mais

¹ « Tandis que le roman d'avant 1660, dont les critiques ont pu montrer les liens avec le roman grec et le *romanzo* italien, se met sous l'autorité d'Aristote et de l'épopée, le roman de la période suivante se réclame parfois de l'Histoire, mais refuse souvent toute référence » (*ibid.*, p. 23-24).

² *Ibid.*, p. 32.

³ Voir la partie de l'introduction intitulée « Référence à l'histoire et concurrence entre histoire fictionnelle et histoire véritable » (*ibid.*, p. 32-35).

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de René Démoris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1993, vol. 3, p. 466-467.

si les narrateurs prétendent entreprendre l'écriture de leurs mémoires à des fins personnelles, avant d'instruire et de plaire, la théâtralité de leur récit les inscrit également dans une savante mise en scène qui crée l'illusion d'une narration rétrospective et introspective se voulant authentique et mimétique. Il convient à présent de rappeler l'origine de cette notion de théâtralité et d'en préciser la définition.

Cette notion apparaît pour la première fois dans le *Dictionnaire de mots nouveaux* (1842) de J.-B. Richard de Radonvilliers avec la définition suivante : « état, qualité de ce qui est théâtral, de ce qui est imité du théâtre¹ ». Mais c'est Roland Barthes qui en donne une définition vraiment opératoire dans un article sur le théâtre de Baudelaire (1954) :

Une notion est nécessaire à l'intelligence du théâtre baudelairien, c'est celle de la théâtralité. Qu'est-ce que la théâtralité ? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes, de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.²

Les trois présentatifs « c'est » mettent en évidence les principales caractéristiques de la théâtralité, qui est d'abord le résultat d'une soustraction (« c'est le théâtre moins le texte »). Or si l'on soustrait le texte au théâtre, il ne reste que le « non écrit », autrement dit les gestes, les corps, les costumes, les décors et l'éclairage (signes visuels) ainsi que les voix, les bruits et la musique (signes sonores). Ces éléments font parfois partie du texte, comme dans le théâtre de Jean Genet où les didascalies laissent peu de liberté au metteur en scène, en indiquant les moindres détails de la représentation. Si l'on applique le début de cette définition au roman, on peut trouver dans les descriptions ces mêmes éléments qui sont autant d'indications utiles au lecteur pour se créer « un théâtre dans un fauteuil ». Mais la théâtralité est aussi « une épaisseur de signes, de sensations, qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit ». Le premier complément du nom semble reprendre la caractéristique précédente, c'est-à-dire l'ensemble des signes visuels et sonores de la mise en scène. En revanche, le second complément introduit un élément nouveau, puisque le mot « sensations » renvoie à la notion de réception. Il s'agit des effets produits sur le spectateur par le passage du texte à la scène. Enfin, la théâtralité, envisagée comme « une sorte de perception

¹ Jean-Baptiste Richard de Radonvilliers, *Enrichissement de la langue française. Dictionnaire de mots nouveaux*, [2^e éd.], Paris, Léautey, 1845, p. 571.

² Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, coll. « Tel que », p. 41-42.

œcuménique des artifices sensuels [...] », reste de l'ordre de la réception, mais celle-ci modifie les données : la « perception » du langage extérieur que constituent les gestes, les bruits, l'éclairage est l'acte par lequel l'esprit se représente les objets à partir de l'argument écrit et de la représentation. Cette définition de la théâtralité est appliquée au théâtre ; cependant, dans son article, Barthes explique justement que la théâtralité est présente dans toute l'œuvre baudelairienne, excepté dans ses projets de théâtre :

Tout se passe comme si Baudelaire avait mis son théâtre partout, sauf précisément dans ses projets de théâtre. C'est d'ailleurs un fait général de création que cette sorte de développement marginal des éléments d'un genre, théâtre, roman ou poésie, à l'intérieur d'œuvres qui normalement ne sont pas faites pour les recevoir.¹

On retiendra donc que « la théâtralité ne doit pas être comprise comme la marque d'une appartenance générique mais comme l'inscription dans le texte, d'un mode de perception qui renvoie à l'univers théâtral² » et « peut être définie comme un “effet de théâtre”³ ». Cette définition constitue un support utile permettant d'éclairer certains aspects dramatiques des œuvres romanesques.

Il convient de poursuivre l'état de la question sur la théâtralité à l'aide d'études qui se sont intéressées à l'application de la notion dans des textes narratifs. Muriel Plana, qui a consacré sa thèse aux relations entre le roman et le théâtre des Lumières à nos jours⁴, offre une synthèse sur ce sujet. Selon elle, la théâtralité est l'un des concepts qui, au même titre que la romanisation (influence du roman sur le théâtre) ou l'épicisation (influence du l'épopée sur le théâtre), « tent[e] de rendre compte de l'inscription d'un genre dans l'autre⁵ ». Alors que la théâtralité du texte dramatique reposera sur « l'inscription de la représentation⁶ » au sein de l'œuvre, celle du texte narratif résiderait dans « le désir de théâtre qui s'y exprime, [dans] la trace d'un appel au jeu et à

¹ *Ibid.*, p. 44.

² Sylvie Dervaux, « De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : l'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *Revue Marivaux*, 1994, n° 4, p. 21.

³ *Id.*

⁴ Muriel Plana, *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours, théorie, études de textes*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Institut d'études théâtrales, 1999.

⁵ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004, p. 17.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

la mise en scène¹ ». Ce désir de théâtre auquel aspirent les romanciers leur permettrait de se libérer du « modèle romanesque », si tant est qu'il en existe un, et exprimerait « une tentative d'évasion par rapport aux normes établies d'un genre² ». Étant tributaires de l'évolution du théâtre et de la personnalité des auteurs, les marques de la théâtralité diffèreraient d'une œuvre à l'autre. Afin de les étudier, Muriel Plana préconise une technique que l'on adopte également pour cette étude de la théâtralité des romans-mémoires au XVIII^e siècle :

Après avoir perçu, souvent intuitivement, des traces « théâtrales » dans un texte, on s'appuiera, pour étayer cette simple impression de lecteur, sur ce qu'on sait des goûts et des théories de l'auteur, du théâtre qu'il connaît ou auquel il aspire, de ses propres tentatives théâtrales, de sa biographie (a-t-il été acteur comme Sade ?), sur une bonne maîtrise de l'histoire littéraire, de l'histoire du théâtre et sur l'absence, ou le refus méthodologique, d'une définition préalable du théâtre ou de l'écriture théâtrale.³

De même, les actes de colloque réunis par Anne Larue offrent une réflexion synthétique et stimulante sur les rapports de la théâtralité avec les genres littéraires. La définition qu'elle en donne semble écarter le genre dramatique lui-même : « Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre⁴ ». Appliquant le concept au texte narratif, elle désigne la théâtralité comme la « transposition, dans un registre littéraire non théâtral, de qualités qui, elles, sont supposées être théâtrales⁵ ». Lorsque l'on quitte le plan général (la théorie) pour approcher le détail du texte romanesque (la pratique), la théâtralité des personnages se manifeste souvent par leur réduction à un type. Selon Anne Larue, « [a]u théâtre, cette simplification du type n'a souvent qu'une fonction utilitaire et dramaturgique ; dans les autres genres littéraires, cette fonction se colore d'une intention moralisatrice⁶ ». À cette typification s'ajoute la présence des dialogues qui est également considérée comme une marque de théâtralité dans les textes narratifs. Quant au récit proprement dit, elle intervient en lui conférant une dimension visuelle : l'utilisation de mots tels que « scène », « tableau », « spectacle » et la figure de style de l'hypotypose invitent le lecteur à voir et à se représenter une

¹ *Ibid.*, p. 24.

² Anne Larue (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, UFR Langues Littératures Poitiers, coll. « Publications de la Licorne. Hors série. Colloques II », 1996, p. 14.

³ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, op. cit., p. 25.

⁴ Anne Larue, *Théâtralité et genres littéraires*, op. cit., p. 3.

⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

scène par l'imagination. Cependant, ces éléments empruntés au théâtre perdent leur caractère théâtral à partir du moment où ils sont introduits dans un autre genre :

On isole dès lors des éléments épars, présumés théâtraux parce qu'ils sont frappants, qu'ils émeuvent, qu'ils relèvent d'un art de la parole, ou du décor, mais ces éléments ne sont plus assujettis à une esthétique réellement théâtrale. La théâtralité n'a de sens qu'en ce qu'elle n'a justement plus grand-chose à voir avec le théâtre dès qu'elle est transmuée dans un roman, un poème, une autobiographie et d'autres genres littéraires encore.¹

Si la théâtralité est, à l'évidence, un concept que les critiques entendent différemment, nous retenons, pour notre part, qu'une telle notion permet surtout de mieux comprendre la manière dont on a pu, au XVIII^e siècle, renouveler la forme romanesque en lui conférant un pouvoir inédit de représentation (*mimésis*). Pour ce faire, le romancier utilise des procédés capables de montrer l'homme en action et, à l'exemple du dramaturge, il devient lui aussi un maître ès illusions, la *diégésis* faisant du lecteur le spectateur d'un théâtre mental. La vivacité et la précision des descriptions lui permettent de voir et de faire voir des décors, des personnages (corps, gestuelle, position, déplacement), des scènes et des actions. Le romancier donne lui aussi une place importante à l'*opsis* et, à cette dimension visuelle, s'ajoute encore la dimension auditive. Le romancier fait entendre des conversations auxquelles le lecteur a l'impression d'assister : par leur étendue, leur vivacité et leur style, certains échanges verbaux n'ont rien à envier au théâtre et concourent à produire un effet de réel. C'est sur la sollicitation des sens que repose donc en partie la *diégésis* romanesque lorsqu'elle s'apparente à la *mimésis* théâtrale. Elle produit également les mêmes effets, comique, tragique (terreur et pitié) et pathétique. Comme le dramaturge, le romancier choisit les scènes propres à intéresser, à émouvoir ou à frapper le lecteur.

Il existe bien sûr de nombreuses études sur les genres littéraires et sur les romanciers du XVIII^e siècle, mais à notre connaissance, la question de la théâtralité des romans-mémoires n'a jamais fait l'objet d'une synthèse susceptible de prolonger et d'approfondir, comme nous proposons de le faire, les réflexions menées par Véronique Lochert et Clotilde Touret, Jacqueline

¹ *Ibid.*, p. 13.

Viswanathan-Delord¹ ainsi que Catherine Ramond qui constituent à nos yeux les études les plus importantes sur l'influence du théâtre dans le roman au XVIII^e siècle.

Dans leur introduction à *Jeux d'influences*, Véronique Lochert et Clotilde Thouret présentent un état de la question sur les échanges entre théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières. Afin de mettre en évidence la dynamique de ces échanges, elles expliquent la nécessité d'étudier aussi bien les modes (mimétique et diégétique) que les genres qui, à cette époque, ne sont pas encore considérés comme un système organique cohérent. On les différencie en fonction de leur mode (narration ou représentation en actes), qui lui-même se distingue par sa « modalité énonciative² » ou sa « modalité d'énonciation³ ». Mais « narration et représentation en actes ne sont pas des modes exclusifs l'un de l'autre (l'écriture romanesque a recours au dialogue et l'écriture dramatique au récit), le genre d'une œuvre se définissant en partie par son mode dominant⁴ ». Puis, elles remarquent à juste titre que « la réflexion théorique et la pratique poétique ont tendance à s'organiser autour de couples génériques qui renvoient à cette opposition modale : épopee et tragédie puis roman et drame bien sûr, mais aussi nouvelle et comédie humaniste, nouvelle et farce, roman pastoral et tragi-comédie, *novela picaresca* et *entremés*, roman sentimental et drame bourgeois, etc.⁵ ». Certains genres comportent en eux-mêmes une sorte de double identité générique, telle que la tragi-comédie et le drame, et certaines œuvres ont un titre qui témoigne de leur caractère hybride : pour ne citer qu'un auteur, *Les Nouvelles tragi-comiques* (1655) et *Le Roman comique* (1668) de Scarron en sont un exemple.

En outre, elles rappellent que le genre dramatique connaît une première crise à la fin du XVI^e siècle et qu'il « se tourne vers le roman pour se régénérer⁶ ». Le XVII^e siècle européen voit à la fois triompher le théâtre et naître le roman moderne. À une vingtaine d'années d'intervalle, le genre dramatique, en 1640, et le genre romanesque, en 1660, vont évoluer. La nouvelle esthétique

¹ Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000.

² Véronique Lochert et Clotilde Thouret, « La dynamique des échanges entre théâtre et roman (XVI^e-XVIII^e siècles), art. cit., p. 8.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*, p. 8-9.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

romanesque est considérablement influencée par la tragédie qui lui inspire « simplicité et concentration de l'action¹ ». Mais le théâtre s'essouffle à nouveau dans la première moitié du XVIII^e siècle, en France comme en Angleterre, et les rapports d'influences entre théâtre et roman s'inversent encore. Si outre-Manche le renversement se produit dans les années 1740 avec un auteur comme Fielding qui, forced d'abandonner le théâtre par le Licensing Act, se tourne vers le roman au sein duquel il convoque le théâtre, en France, ce renversement se produit plutôt dans les années 1760². Le « roman apparaît comme un modèle susceptible de régénérer le théâtre³ ». L'œuvre de Diderot marque effectivement un tournant important dans les rapports entre théâtre et roman, mais on ne doit pas pour autant négliger l'œuvre de Prévost, de Crébillon et de Marivaux. On constate alors la complexité et la variabilité des échanges intergénériques, « enrichis et démultipliés par les échanges entre les différentes littératures nationales⁴ ». En effet, les « décalages chronologiques et culturels alimentent la dynamique d'influences réciproques, car modèles et contre-modèles sont de préférence empruntés à une autre période ou un autre pays⁵ ».

Dans l'ensemble des pays européens, nombreux sont les auteurs qui pratiquent les deux genres : « Scudéry, Mareschal, d'Aubignac, La Calprenède, Scarron, Chappuzeau en France ; Cervantès, Lope de Vega, Tirso de Molina en Espagne ; John Lyly, Thomas Nashe, Aphre Behn, Congreve, Davenant en Angleterre ; L'Arioste, Giraldi Cinzio, Le Tasse en Italie⁶ ». Si, au XVII^e siècle, la théorisation du théâtre devance celle du roman, au XVIII^e siècle, elles s'élaborent simultanément. Au modèle dramatique qui domine le siècle de Louis XIV succède au siècle suivant le modèle romanesque qui inverse les rapports de force et s'impose comme le genre capable de « fournir l'imitation la plus “réaliste” et de produire les émotions les plus intenses⁷ ».

¹ *Ibid.*, p. 12.

² Voir Agathe Novak-Lechevalier, « Roman et drame chez Diderot : une élaboration en miroir », dans Véronique Lochert et Clotilde Thouret (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 61-73.

³ Véronique Lochert et Clotilde Thouret, « La dynamique des échanges entre théâtre et roman (XVI^e-XVIII^e siècles) », *art. cit.*, p. 12.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 12, note 17.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

De fait, le foyer de l'attention se déplace de la construction du récit romanesque vers les moyens susceptibles de produire des effets. On passe ainsi d'une « poétique à une esthétique¹ ».

Outre les tonalités (le comique et le *costumbrismo*²) et les motifs (« le travestissement, la reconnaissance et le discours surpris³ ») communs à certains genres, le dialogue, constitutif du théâtre, est aussi indispensable au roman que le récit, constitutif du roman, l'est au théâtre. Les cinq études de *Jeux d'influences* consacrées à la théâtralité du roman « montrent la complexité de ce phénomène qui ne se résume pas à l'emploi du dialogue, du monologue et de la description, créant des effets de “scène” en ralentissant le rythme du récit⁴ ». Les échanges entre théâtre et roman concernent également les modes de réception, comme en témoigne la « lecture collective à voix haute⁵ » ou le « passage du récit oral au récit écrit [...], de la pièce jouée à la pièce imprimée⁶ ». On note aussi que le « théâtre constitue un modèle paradoxal » dans la mesure où il « peut représenter aussi bien la puissance de l'illusion que la distance de l'artifice⁷ ». Ce double pouvoir inhérent au genre dramatique est également à l'œuvre au sein du genre romanesque qui exploite l'une ou l'autre de ces ressources théâtrales, l'illusion ou la distanciation. Les influences mutuelles entre théâtre et roman apparaissent enfin dans « la nécessité de donner un rôle nouveau à la représentation de l'intérieurité⁸ ». Cette dernière phrase prend toute son importance dans le cadre d'une étude sur la théâtralité des romans-mémoires.

Jacqueline Viswanathan-Delord, quant à elle, se propose d'analyser un certain nombre d'œuvres romanesques qui s'apparentent à de véritables « spectacles de l'esprit⁹ ». L'influence du théâtre sur le roman se fonde sur la volonté des romanciers de « créer une illusion de présence du monde fictif¹⁰ ». Dans une synthèse théorique, l'auteur convoque d'abord Aristote, qui met sur le même plan l'épique et le dramatique au nom d'une *mimésis* comprise comme une

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ Jacqueline Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, op. cit., p. 17.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

« représentation » et non comme une « imitation ». Tous deux entraînent « la représentation d'une action imaginaire¹ ». J. Viswanathan-Delord entreprend l'étude du roman dramatique au XVIII^e siècle avec *Clarissa Harlowe* (1744-1749) de Richardson, *La Nuit et le moment* (1755) et *Le Hasard du coin du feu* (1763) de Crébillon fils, ou encore *Le Neveu de Rameau* (1762) et *Jacques le fataliste et son maître* (1778-1780) de Diderot. Le siècle des Lumières est « une époque passionnante pour l'évolution du genre romanesque² » qui voit parallèlement émerger « un nombre grandissant de pièces³ ». Certains romans deviennent le théâtre d'une « dramatisation de la conscience⁴ », autrement dit, d'une mise en scène de l'intérieurité grâce à laquelle « le roman va affirmer sa supériorité sur le théâtre⁵ ». Au demeurant, si le roman dramatique émerge au XVIII^e siècle, il ne triomphera véritablement qu'au XIX^e siècle avec Henry James. Alors qu'au siècle des Lumières, on s'attache essentiellement « à l'effet du texte sur le lecteur⁶ », au siècle suivant, on se préoccupe davantage « des procédés de narration tout en reprenant plusieurs points de la poétique aristotélicienne⁷ ». Quoi qu'il en soit, le roman dramatique présente un certain nombre de points communs avec le roman réaliste tels que le « voyeurisme, [l]a valorisation du décor, l'absence feinte de l'énonciation et le goût de la présentation scénique⁸ ». À ces éléments s'ajoutent « la valorisation du dialogue et le choix d'une conscience focalisante⁹ ». J. Viswanathan-Delord écarte le théâtre en tant que motif romanesque pour s'intéresser uniquement à « la création d'un spectacle de l'esprit mis en scène par le lecteur¹⁰ ». Du reste, elle distingue « *l'effet dramatique*¹¹ », qui consiste à « créer un monde imaginaire intensément présent et prenant¹² », de « *l'effet de théâtralité*¹³ », qui « met en relief l'artificialité du monde fictionnel et provoque chez le lecteur une prise de conscience de la mise

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰ *Ibid.*, p. 22.

¹¹ *Ibid.*, p. 23 ; c'est l'auteur qui souligne.

¹² *Id.*

¹³ *Id.* ; c'est l'auteur qui souligne.

en scène romanesque¹ ». Tandis que l'un réside dans la production d'une illusion parfaite, l'autre, au contraire, repose sur la révélation de cette illusion purement fabriquée. Ils correspondent à la « dénégation-illusion² » du théâtre qui peut à la fois faire illusion et dénoncer l'illusion. En somme, on s'aperçoit surtout que, pour tous ces critiques, le XVIII^e siècle se révèle un passage obligé, un siècle pivot. En effet, pour étudier la littérature du XIX^e siècle dans ses rapports avec le théâtre, ces études prennent pour point de départ les romans de Crébillon, Diderot (J. Viswanathan-Delord), Rousseau et Sade (M. Plana). En ce sens, le roman des Lumières constitue un laboratoire, un champ d'expérimentation important dans l'infléchissement du genre vers le dramatique.

Mais la principale étude consacrée à la théâtralité des romans du XVIII^e siècle est *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*. En s'attachant aussi bien aux *minores* qu'aux *majores*, Catherine Ramond s'intéresse aux romans-mémoires (*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* et *Cleveland* de Prévost, *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* de Marivaux, *La Religieuse* de Diderot), aux romans épistolaires (*Les Liaisons dangereuses* et *La Nouvelle Héloïse*), picaresques (*Gil Blas*), libertins (*Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *Thérèse philosophie*, *Margot la ravaudeuse*, *Les Amours du chevalier de Faublas*), aux contes moraux de Marmontel et aux œuvres hybrides comme celle de Lacretelle. Elle traite la question de la théâtralité des romans dans le sens le plus large du terme avec une première partie sur l'emploi de la métaphore théâtrale, une deuxième partie sur l'influence comique et tragique héritée des dramaturges du XVII^e siècle et celle du drame bourgeois sur les romans du XVIII^e siècle, et une dernière partie sur les formes de l'écriture théâtrale dans le roman. Elle remarque entre autres que les romans comiques se prêtent plus volontiers au mélange des genres, contrairement au roman « sentimental » ou « tragique », et que si les romanciers empruntent facilement des situations et des personnages à la comédie, la tragédie, elle, n'est pas « transposable » dans le roman. Cette dernière forme un tout indissociable dont les auteurs s'inspirent surtout pour la psychologie des personnages et l'expression des

¹ *Id.*

² Véronique Lochert et Clotilde Thouret, *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 18.

sentiments¹. Quant au roman du XVIII^e siècle et au drame bourgeois, qui est la conséquence de l'évolution du théâtre, ils ont en commun l'esthétique du tableau qui est au fondement de la théorie dramatique de Diderot. Il importera, par ailleurs, de porter une attention particulière à la production critique sur le genre romanesque au XVIII^e siècle, qu'il s'agisse des travaux d'Henri Coulet, de Michel Delon, de Béatrice Didier, d'Henri Lafon, de Jacques Rustin et, plus particulièrement, de ceux de René Démoris et de Jean Rousset, qui a travaillé sur l'écriture à la première personne et abordé la question de la théâtralité des romans-mémoires de Marivaux. En outre, on enrichira cette réflexion par les thèses d'Henri Coulet et de Frédéric Deloffre sur Marivaux, celle de Jean Sgard sur Prévost et celle de Georges May sur Diderot. S'ajouteront enfin des études sur le genre dramatique au XVIII^e siècle, comme celles de Félix Gaiffe, de Pierre Larthomas, de Pierre Frantz et de Gabriel Conesa, ainsi que des textes théoriques du XVIII^e siècle, tels que les *Entretiens sur le Fils Naturel* et *De la poésie dramatique* (1758) de Diderot, ou encore les *Éléments de littérature* (1787) de Marmontel.

Le roman-mémoires connaît une très grande vogue au XVIII^e siècle. À ce propos, Henri Coulet rappelle que « S. P. Jones a dénombré entre 1700 et 1750 plus de deux cents romans écrits sous forme de *Mémoires*² ». Notre étude s'étend sur une large période historique de 1728 à 1790 de manière à prendre en compte l'émergence et la théorisation du drame bourgeois, depuis l'un des premiers grands romans-mémoires du siècle, les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (1728-1731) de Prévost, jusqu'aux *Amours du chevalier de Faublas* de Louvet de Couvray (1787-1790), qui portent la théâtralité à son plein accomplissement. La chronologie retenue permettra de montrer l'évolution des rapports entre le roman-mémoires et le théâtre telle qu'elle se manifeste par exemple dans le dialogue romanesque qui s'émancipe progressivement des incises jusqu'à prendre la forme d'un dialogue de théâtre. Notre corpus comprend dix romans consacrés ou reconnus comme des œuvres majeures du XVIII^e siècle : les *Mémoires et aventures*

¹ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 282-284.

² Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 295. Nicole Masson indique le même nombre pour cette période (*Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Unichamp-Essentiel 13 », 2003, p. 86-87).

*d'un homme de qualité*¹ et l'*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*² (1731) de Prévost, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ****³ (1731-1741) et *Le Paysan parvenu*⁴ (1734-1735) de Marivaux, les *Mémoires du comte de Comminge*⁵ (1735) de M^{me} de Tencin, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*⁶ (1736) de Crébillon fils, *Les Confessions du comte de ****⁷ (1741) de Duclos, *La Religieuse*⁸ (1760) de Diderot, *Dolbreuse ou l'Homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison*⁹ (1783) de Loaisel de Tréogate et *Les Amours du chevalier de Faublas*¹⁰. Pour ce qui est de Prévost, outre *Manon*, nous ne retenons que les deux premiers tomes des *Mémoires et aventures*, dans la mesure où ils forment un ensemble cohérent¹¹. Nous écartons également Lesage parce que ses rapports avec le théâtre ont déjà fait l'objet de nombreux travaux (*Théâtralité et romanesque dans l'œuvre d'Alain René Lesage*¹² par exemple) et, surtout, parce que l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* s'inscrit dans une autre tradition romanesque, le picaresque, et renvoie au théâtre espagnol. Cette œuvre apparaît davantage comme une arlequinade sur le théâtre du monde qu'un roman-mémoires associé à la

¹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, texte présenté et annoté par Jean Sgard, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1995. Désormais, sauf indication contraire, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

² Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, texte établi avec introduction, notes, relevé des variantes, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Raymond Picard, nouvelle édition revue et augmentée par Frédéric Deloffre, Paris, Dunod, coll. « Classiques Garnier », 1995. Désormais, sauf indication contraire, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

³ Marivaux, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ****, édition de Frédéric Deloffre, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990. Désormais, sauf indication contraire, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

⁴ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, texte établi, avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et glossaire par Frédéric Deloffre, édition revue avec la collaboration de Françoise Rubellin, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992. Désormais, sauf indication contraire, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

⁵ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, préface de Michel Delon, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1996. Désormais, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

⁶ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*

⁷ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, édition préfacée, établie et annotée par Laurent Versini, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1992. Désormais, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

⁸ Diderot, *La Religieuse*, dans *Contes et romans*, *op. cit.*, p. 239-415. Désormais, sauf indication contraire, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

⁹ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*

¹⁰ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, édition établie, présentée et annotée par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1996. Désormais, toutes les références à ce roman renverront à cette édition.

¹¹ Voir Jean Sgard, « Préface » aux *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 8.

¹² Alain Rodriguez, *Théâtralité et romanesque dans l'œuvre d'Alain René Lesage*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Michel Delon, Université Paris IV-Sorbonne, 1998, 2 vol.

découverte de soi. Néanmoins, nous y ferons ponctuellement allusion à titre de comparaison pour mieux mettre en valeur la spécificité des romans du corpus.

Ce dernier présente un échantillon des œuvres les plus représentatives du roman-mémoires afin de rendre compte des articulations essentielles d'une évolution affectant l'ensemble de ce sous-genre, sans pour autant exclure les *minores*. Les auteurs choisis sont non seulement des romanciers, mais aussi, pour certains d'entre eux, des dramaturges, tels que Marivaux¹, Diderot² et Loaisel de Tréogate³. Marivaux, par exemple, menait de front écriture dramatique et écriture romanesque, et le roman lui permettait parfois de répondre à la critique formulée contre son théâtre : la réponse, qu'il introduisit dans la quatrième partie du *Paysan parvenu* (1734), était adressée à Crébillon fils qui se moquait de son style dans *L'Écumoire ou Tanzaï et Néadarné* (1734). Ce parallèle a eu pour conséquence une influence mutuelle s'exerçant entre ses œuvres, de sorte que l'étude de ses romans est indissociable de celle de son théâtre.

Parmi les auteurs qui avaient une plume particulièrement féconde, nous avons retenu les romans-mémoires qui ont été partiellement ou intégralement adaptés à la scène, comme ceux de Prévost, de M^{me} de Tencin⁴ et de Louvet de Couvray. L'épisode polonais de la première partie des *Amours de Faublas* a donné lieu à deux opéras-comiques joués à Paris au moment où paraissait la deuxième édition du roman (*Lodoiska, comédie héroïque* de Fillette-Loraux et *Lodoiska, ou les Tartares*). Dans la première moitié du XIX^e siècle, plusieurs pièces se sont également inspirées du héros de ce roman à succès : *Une Aventure de Faublas*, en 1818, et *Les*

¹ Marivaux est l'auteur de nombreuses pièces : *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe* (1712), *L'Amour et la Vérité* (1720), *Annibal* (1720), *Arlequin poli par l'amour* (1720), *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double Inconstance* (1723), *Le Prince travesti ou l'Illustre Aventurier* (1724), *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni* (1724), *Le Dénouement imprévu* (1724), *L'Héritier de village* (1725), *L'Île des esclaves* (1725), *L'Île de la Raison, ou les Petits Hommes* (1727), *La Seconde Surprise de l'amour* (1727), *Le Triomphe de Plutus* (1728), *La Colonie* (1729), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Le Triomphe de l'amour* (1732), *Les Serments indiscrets* (1732), *L'École des mères* (1732), *L'Heureux Stratagème* (1733), *Le Petit-Maître corrigé* (1734), *La Méprise* (1734), *La Mère confidente* (1735), *Le Legs* (1736), *Les Fausses Confidences* (1737), *Les Sincères* (1739) et *L'Épreuve* (1740).

² Diderot a écrit *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu* (1757) et *Le Père de famille* (1758).

³ Loaisel de Tréogate est l'auteur de six comédies, *L'Amour arrange tout* (1788), *Lucile et Dercourt* (1790), *Le Château du Diable* (1792), *La Bisarrerie de la fortune, ou le Jeune Philosophe* (1793), *Le Vol par amour* (1795), *Les Amans siciliens, ou les Apparences trompeuses* (1799), et de quatre drames, *Virginie* (1790), *La Forêt périlleuse ou les Brigands de la Calabre* (1797), *Roland de Monglave* (1799) et *Adélaïde de Bavière* (1801).

⁴ Les *Mémoires du comte de Comminge* sont à l'origine d'un drame de Baculard d'Arnaud, *Les Amans malheureux, ou le Comte de Comminge* (1764).

Amours de Faublas, en 1835. Au XIX^e siècle, l'opéra, puis au XX^e siècle, le cinéma et le petit écran se sont à leur tour emparés des romans de Prévost¹, de Marivaux² et de Diderot³. Ces nombreuses adaptations théâtrales et cinématographiques donnent à penser que ces œuvres narratives présentaient, justement, des potentialités dramatiques.

On pourrait dégager, pour chacune des œuvres, une forme dominante de la théâtralité. Les cinq premiers livres des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* forment une unité narrative, de la naissance à la retraite du héros, et représentent à un moindre niveau la construction d'ensemble de ce long roman, que l'on peut voir comme « un assemblage de nouvelles tragiques, les unes ayant un rapport direct avec les personnages centraux, [...] , les autres n'étant que des incidents artificiellement rattachés à l'intrigue principale⁴ ». La succession d'événements malheureux exposés au début des *Mémoires* place le roman sous le signe du tragique et la fatalité semble être l'ordonnatrice de la vie du protagoniste. Au récit principal s'ajoute un récit secondaire qui présentera les infortunes d'un autre personnage.

L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut constitue le septième et dernier tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* : « composée selon un plan serré, sans intrigue annexe, avec une rigueur et une simplicité classique⁵ », elle ressemble aux petits romans du XVII^e siècle. Tandis que dans les *Mémoires et aventures* la fatalité est indépendante de l'homme de qualité, dans *Manon Lescaut*, elle est inhérente au personnage de des Grieux. Le tragique résulte de sa passion destructrice et subversive qui le conduit à tout abandonner pour Manon et de l'union pernicieuse de deux êtres qui ne sont pas faits l'un pour l'autre, mais qui ne peuvent se résoudre à vivre l'un sans l'autre. Comme l'écrit Marmontel, l'amour est « de toutes les passions actives [...] la plus théâtrale, la plus intéressante, la plus féconde en tableaux

¹ Voir Alan J. Singerman, « *Manon Lescaut* au cinéma », dans Richard A. Francis et Jean Mainil (dir.), *L'Abbé Prévost au tournant du siècle*, University of Oxford, Voltaire Foundation, 2005, p. 369-382.

² Le roman *La Vie de Marianne* a été adapté au cinéma par Benoît Jacquot en 1994 ainsi qu'à la télévision (feuilleton en six épisodes) par Pierre Cardinal en 1976. Dans *Le Paysan parvenu* adapté par René Lucot en 1960, Pierre et Claude Brasseur interprètent les rôles principaux.

³ Le film *La Religieuse*, réalisé par Jacques Rivette, est sorti en France en 1967.

⁴ Henri Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, op. cit., p. 330.

⁵ Ibid., p. 329.

pathétiques, la plus utile à voir dans ses redoutables excès¹ ». Mais si Prévost introduit des tableaux pathétiques, il intègre également des scènes de comédie.

La théâtralité des *Mémoires du comte de Comminge*, quant à elle, réside à la fois dans une construction resserrée de l'intrigue et dans l'utilisation du déguisement et du travestissement qui révèle une structure en chiasme. À cela s'ajoutent l'histoire tragique des amants dont la seule union possible est dans la mort, des scènes où la vue est privilégiée, ainsi que le tableau pathétique sur lequel s'achève le roman. De même, la théâtralité des romans de Marivaux se manifeste non seulement dans leur composition, reposant sur une succession de scènes qui forment des unités dramatiques, mais aussi dans les tableaux sensibles et pathétiques de *La Vie de Marianne* et les scènes à témoin caché du *Paysan parvenu*. Le dialogue constitue également l'un des procédés majeurs de la théâtralité de ses romans : au cœur de la construction, ils témoignent d'un souci de réalisme et participent à la peinture des personnages.

Dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, la théâtralité est indissociable d'un tableau des mœurs de la société aristocratique du XVIII^e siècle. Le romancier présente le spectacle des salons avec ses usages et ses codes. C'est par l'intermédiaire de son héros que Crébillon fait voir une société en constante représentation. Le récit rétrospectif permet au narrateur expérimenté de souligner avec ironie son ignorance, ses incompréhensions, ses maladresses et ses erreurs passées. L'expérience et les connaissances acquises lui permettent désormais d'avoir un regard critique. Il décrit avec minutie la mise en scène des protagonistes et démasque l'artifice de leur discours et de leur comportement. Au sein de cette microsociété comparable à un théâtre où chacun joue le rôle se dégage une série de types caractéristiques du théâtre : la prude, la coquette et le petit-maître. *Les Confessions du comte de **** s'inscrivent dans la même veine que *Les Égarements*, si ce n'est que ce roman n'est pas le récit d'un apprentissage, mais celui des aventures du comte de *** qui multiplie les conquêtes galantes. Le lecteur n'est pas confiné dans les salons mondains, mais il suit le héros dans son voyage à travers l'Europe. Duclos présente une série de portraits féminins qu'il définit soit par leur nationalité, soit par leur trait de caractère ou leur appartenance sociale : « chacune de ces classes a ses détails de galanterie, ses décisions, sa

¹ Jean-François Marmontel, *Éléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005, p. 1102.

bonne compagnie, ses usages et son ton particulier¹ ». Peignant les qualités et les vices des femmes qu'il rencontre, la narrateur des *Confessions* rejoint alors le projet du héros des *Égarements* : dénoncer les ressorts du comportement au profit d'une analyse morale.

C'est un versant plus sombre de l'imaginaire romanesque, et autrement dramatique, qu'illustre *La Religieuse* dont la théâtralité réside dans les tableaux pathétiques propres à susciter horreur et pitié. Ces derniers s'inscrivent dans l'esthétique du tableau que Diderot définit dans sa théorisation du drame bourgeois et autorisent le rapprochement avec ce nouveau genre. C'est également cette esthétique qui est au cœur de *Dolbreuse*, dont le narrateur annonce, dès les premières pages de ses mémoires, son désir d'« offrir à [s]es semblables un abrégé de morale, d'autant plus utile, que tout y sera mis en action² ». C'est par « l'histoire courte et vive de [s]es passions et de [s]es sentiments³ » qu'il entreprend de montrer les bienfaits de la vertu. Parce qu'il a lui-même été entraîné par les plaisirs du libertinage, le vice du jeu et qu'il a connu les remords de l'adultère et l'état de détresse de l'homme pris dans un engrenage dangereux, il est à même de montrer les écueils à éviter. La métaphore du *theatrum mundi*, abondamment employée dans le roman, entre au service de la dénonciation d'une ville corruptrice à l'origine de tous les maux. À cela s'ajoutent les sombres tableaux suscitant terreur et pitié, auxquels s'opposent ceux du bonheur retrouvé au sein de la nature. Seules l'amour et la vertu permettent au héros de connaître à nouveau la félicité. Enfin, *Les Amours du chevalier de Faublas* sont en quelque sorte surthéâtralisés. Le lecteur est introduit dans l'univers de la comédie : scènes, travestissements, caractères, dialogues concourent à sa dimension éminemment théâtrale. Du reste, le roman se présente comme une œuvre hybride qui traduit l'influence de plus en plus prégnante du théâtre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle.

Cette brève présentation du corpus montre qu'il est parfois difficile de dégager la théâtralité dominante des romans-mémoires. Celle-ci imprègne les œuvres à plusieurs niveaux et à des degrés différents. Le choix d'un plan thématique permet de mettre en évidence, dans leur extrême diversité, les éléments théâtraux constitutifs des œuvres. Dans une première partie, on relira les poétiques antiques et les traités modernes à la lumière de notre problématique afin de

¹ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, op. cit., p. 64-65.

² Loaisel de Tréogat, *Dolbreuse*, op. cit., I, p. 2.

³ *Id.*

dégager les caractéristiques communes au roman et au théâtre. Une présentation du sous-genre lui-même du roman-mémoires s'imposera avant d'introduire la question de la théâtralité en examinant l'insertion de noms de dramaturges, la citation de pièces de théâtre et la multiplication des références dramatiques. La prégnance de l'univers théâtral fera ensuite l'objet d'une deuxième partie, consacrée aux *topoi* du déguisement et du travestissement et aux types que le roman emprunte au théâtre. Un ultime développement portera enfin sur les ressorts, les fonctions et les effets de théâtralité auxquels participent la structure des œuvres, les scènes et les tableaux qui les composent, l'utilisation des dialogues et la métaphore théâtrale qui introduit sans cesse l'interrogation du moraliste sur les jeux de masques sociaux.

Première partie

Réflexions théoriques et références théâtrales

Chapitre I : Des poétiques antiques aux traités modernes

Théoriciens, auteurs et critiques ont toujours considéré le théâtre et le roman comme deux genres littéraires distincts l'un de l'autre. Il est vrai que, si l'on se réfère à ce que l'on entend communément par théâtre et roman, tout semble les opposer. Pour ce qui est intrinsèque au texte, cette opposition se manifeste dans le traitement du sujet (l'un obéit à des contraintes génériques, l'autre en est exempt), la forme du discours (l'un est en vers, du moins dans l'Antiquité, l'autre en prose), leur mode d'expression (l'un est joué, l'autre lu), leur dessein (l'un est moral, l'autre divertissant, voire frivole¹) et le destinataire visé (l'un s'adresse à un spectateur, l'autre à un lecteur). Pour ce qui est extrinsèque au texte, il s'agit de leur place au sein du classement générique (l'un a longtemps été jugé supérieur à l'autre), de leur considération chez les lettrés (l'un a été admiré, l'autre méprisé) et de leur fortune (l'un a acquis ses lettres de noblesse plus tôt que l'autre).

Cependant, ces lieux communs ne se trouvent pas toujours corroborés par l'histoire littéraire. On ne saurait, à l'évidence, rendre compte aussi schématiquement de ces deux genres, car, sans être totalement fausses, ces oppositions comportent des raccourcis qui manquent parfois de pertinence. C'est pourquoi il importe tant d'adopter une perspective diachronique, de manière à mettre l'accent sur l'évolution qu'ont pu connaître ces genres, aussi bien dans leur contenu que dans leur forme. En effet, ceux-ci varient selon les nations et selon les époques, si bien que les changements de contenu qu'ils opèrent et la diversité des formes et des styles qu'ils empruntent rendent nécessairement toute définition réductrice et donc incomplète. Ce perpétuel renouvellement témoigne de la complexité d'une notion qui, à ce titre, suppose que la réflexion s'ouvre sur le problème de la perméabilité des frontières entre les genres littéraires. Quoi qu'aient pu édicter les poétiques dans leur volonté normative, on constate que ces frontières ne sont pas toujours étanches. Il arrive, par exemple, qu'un auteur utilise certaines catégories thématiques, formelles ou stylistiques propres à un genre, pour les introduire dans un autre où elles n'ont habituellement pas leur place. L'insertion de ces catégories dans un genre auquel elles ne sont pas

¹ Tel est du moins ce que l'on a longtemps reproché au roman dont le principal défenseur au XVII^e siècle, P.-D. Huet, a montré l'utilité.

destinées suscite de nombreuses questions : comment sont-elles introduites ? Qu'apportent-elles à l'œuvre ? Quelles sont leurs fonctions ? Quels effets produisent-elles ? Modifient-elles la lecture de l'œuvre ? Enfin, une question plus générale se pose également sur la plasticité du genre littéraire.

Afin de déterminer s'il y a ou non intrusion de ces catégories dans un genre auquel elles n'appartiennent pas, il convient de savoir ce qui définit le théâtre et le roman. À partir du moment où l'on aura relevé les éléments qui constituent l'un et l'autre genre, on pourra distinguer les intrusions du genre dramatique dans le genre romanesque. L'objectif de ce premier chapitre consacré aux poétiques antiques et aux réflexions théoriques de l'âge classique sur le roman est de présenter une synthèse des principales catégories génériques qui définissent le genre dramatique et le genre romanesque, afin de ne pas s'en tenir aux lieux communs et de poser les bases indispensables à une étude sur l'influence du théâtre dans le roman. On n'examinera pas toutes les poétiques et les traités existants, mais seulement celles qui ont joué un rôle déterminant jusqu'au XVIII^e siècle.

1. Poétiques antiques

Quand on s'intéresse aux poétiques antiques, on constate d'emblée que le roman en est absent¹. Rien d'étonnant dans ce constat. Comment pouvait-on définir la poétique d'un genre qui n'existe pas encore ? Datée du IV^e siècle avant J.-C., la *Poétique* d'Aristote est le premier traité de poétique antique et précède de loin l'écriture des premiers romans. Chez les Grecs, *Les Aventures de Chréas et Callirhoé* de Chariton d'Aphrodise remontent au I^{er} siècle avant et après J.-C.², *Les Éphésiaques* de Xénophon d'Éphèse au II^e siècle après J.-C.³, *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius à la fin du II^e siècle après J.-C.⁴, *Les Éthiopiques* d'Héliodore d'Émèse au III^e ou

¹ Le roman est également absent des poétiques humaniste et classique, mais il ne l'est pas pour les mêmes raisons. On sait en effet qu'il était l'un des genres les plus dépréciés par les théoriciens qui le considéraient comme un genre futile et mineur.

² Cette datation est confirmée par les études papyrologiques. Voir Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, trad. Marielle Abrioux, Paris, Seuil, 1989, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Id.*

au IV^e siècle après J.-C.¹ et, enfin, *Daphnis et Chloé* de Longus au II^e ou au III^e siècle après J.-C.² Chez les Latins, le premier roman qui nous est parvenu, le *Satyricon* de Pétrone, est contemporain de Néron et *Les Métamorphoses* d'Apulée appartiennent au II^e siècle après J.-C. Le roman apparaît donc bien après la *Poétique* qui, naturellement, n'aborde alors que les genres existant à l'époque : l'épopée et le théâtre dont la tragédie, le drame satirique et la comédie. Cependant, la comédie ne fait l'objet d'aucun développement dans la *Poétique*. Aristote l'évoque au début de son traité, mais il n'en élabore pas la théorie³. La critique contemporaine s'accorde à dire que le philosophe lui réservait un développement dans le deuxième livre de la *Poétique*, qui est aujourd'hui perdu⁴.

Le roman brille donc d'abord par son absence chez Aristote. Pour autant, il convient de faire un détour par son traité, car le roman trouve son origine dans le genre narratif amplement étudié par le Stagirite. Il s'inscrit en effet dans le sillage du genre épique avec lequel il entretient des liens de parenté. L'« *Odyssée* n'est-elle pas le premier roman d'aventures ?⁵ », écrit Pierre Grimal dans son introduction aux *Romans grecs et latins*. Massimo Fusillo lui emboîte le pas en écrivant qu'« on en est [...] arrivé à voir dans *L'Odyssée* le premier roman de la littérature occidentale, parce que c'est un récit d'aventures auquel se mêlent des éléments passionnels⁶ ». Il poursuit en affirmant « que *L'Odyssée* porte en germe certains éléments essentiels de ce qui sera l'univers romanesque⁷ ». Cette idée qu'il emprunte à Q. Cataudella⁸ sera reprise par Gérard Genette : *L'Odyssée* a déjà fait « la moitié du chemin qui sépare l'épopée du roman⁹ ».

¹ *Id.*

² Massimo Fusillo n'indique pas de date pour *Daphnis et Chloé* (*ibid.*, p. 14).

³ « [...] la *Poétique* ne traite pas de la comédie. Cette absence surprend d'autant plus que la comédie, genre mimétique au même titre que la tragédie et l'épopée, est mentionnée au début de l'ouvrage sur le même plan qu'elles (cf., par exemple, chap. 3, 48 a 25-28) ; qu'elle fait l'objet, au début du chapitre 5, d'une brève esquisse historique, et surtout qu'Aristote nous promet, au début du chapitre 6, qu'il "en parlera plus tard"» (Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Introduction », Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 15 et 17).

⁴ « On s'accorde généralement pour penser, notamment sur le témoignage de deux passages de la *Rhétorique* (I, 1371 b 33 sq. ; III, 1419 b 6), qu'Aristote traitait de la comédie dans un deuxième livre, pour nous perdu, de la *Poétique* » (*ibid.*, p. 17). On sait ce qu'Umberto Eco a fait de cette disparition dans *Le Nom de la rose*.

⁵ Pierre Grimal, « Introduction », *Romans grecs et latins*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. x.

⁶ Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, *op. cit.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ Quintino Cataudella, *Il Romanzo antico greco e latino*, a cura e con introduzione di Q. Cataudella, Firenze, Sansoni, 1958 (1981), p. xxi, cité par Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, *op. cit.*, p. 111.

⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 246.

Les principaux thèmes communs aux deux genres sont le voyage et l'amour. Daniel Madelénat remarque, à juste titre, que le voyage est une « trame commode pour distribuer les motifs d'une action en une série d'obstacles, de rencontres et de surprises¹ » et qu'il « reflète l'extraversion d'une vie humaine qui s'affirme ou se construit à travers ses expériences² ». Après le roman baroque, les voyages d'Ulysse à travers la Méditerranée trouvent un écho dans ceux de *Cleveland* dont le héros part à la recherche de Fanny sur terre et sur mer. On a ainsi pu parler de souffle épique à propos de ce roman de Prévost³. Quant à l'amour, il n'est certes pas la matière épique par excellence, mais Virgile lui accorde une place importante dans le livre IV de l'*Énéide*, qu'on a pu qualifier de « roman de Didon et d'Énée », les différentes nuances de l'amour éprouvé par l'*infelix Dido* y étant amplement décrites. Elles reprennent en partie celles qu'Apollonios de Rhodes avait évoquées dans le chant III de ses *Argonautiques*. De même, rares sont les romans où l'amour joue un rôle mineur, voire inexistant. De la malheureuse Princesse de Clèves à Frédéric Moreau en passant par l'infortuné des Grieux, les héros illustrent la puissance du sentiment amoureux qui constitue l'un des thèmes majeurs de la littérature occidentale.

Pour la forme, le roman diffère de l'épopée, dans la mesure où il a été amené à préférer la prose au vers dès le XIII^e siècle. Écrit jusqu'alors en octosyllabes, il va troquer le vers pour la prose qui devient la marque de l'authenticité, du naturel et de la brièveté⁴. À titre d'exemples, on peut citer les romans du Graal (*Joseph d'Arimathie*, *Merlin*, *Perceval*, *Lancelot-Graal*, le *Roman du Graal* ainsi que *Brait Merlin*), le *Tristan* en prose, *Guiron le Courtois*, la *Compilation* de Rusticien, ou encore les *Prophéties de Merlin*⁵. On remarque néanmoins qu'il existe des romans en vers et des épopées en prose⁶. L'utilisation de la versification habituelle au Moyen Âge, avant l'essor de la prose au XIII^e siècle, se retrouve en effet quelques siècles plus tard chez Pouchkine

¹ Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1986, p. 130-131.

² *Ibid.*, p. 131.

³ Voir Jean-Paul Sermain (dir.), *Cleveland de Prévost. L'Épopée du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2006, ainsi que l'introduction de Jean Sgard et de Philip Stewart qui apparentent *Cleveland* au *Roland Furieux* de l'Arioste et à la *Jérusalem délivrée* du Tasse (Prévost, *Cleveland. Le Philosophe anglais, ou histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell*, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2003, p. 16).

⁴ Jacques Roger et Jean-Charles Payen, *Histoire de la littérature française. I. Du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1969, p. 106-107.

⁵ *Ibid.*, p. 112-113.

⁶ Massimo Fusillo, *Naissance du roman, op. cit.*, p. 25.

dans *Eugène Onéguine* (1825-1832), chez Élizabeth Barrett Browning dans *Aurora Leigh* (1857) et chez Robert Browning dans *L'Anneau et le livre* (1868-1869). Mais ce phénomène reste marginal et ne semble pas toucher la littérature française. Quant aux épopées en prose, Massimo Fusillo cite *Les Travaux de Persilès et de Sigismonde*¹ (1617) de Cervantès que la critique contemporaine définit plutôt comme un roman baroque². Toutefois, le rapprochement entre l'épopée et ce roman espagnol est peut-être à voir dans l'« immuabilité » des personnages :

Mais il y manque ce qui est à nos yeux l'essentiel : la façon dont un héros intérieurise les événements auxquels il se trouve mêlé pour en faire la trame de son existence, la matière d'une vie imaginaire. Les obstacles qu'il rencontre, les conflits qu'il ressent le modifient peu à peu, voire le transforment au terme de son parcours. Rien de tel avec Persilès et Sigismonde : qu'ils soient témoins ou acteurs des péripéties qui jalonnent leur aventure, ce sont des êtres qui n'évoluent pas. Des geôles souterraines de l'Île Barbare au séjour glorieux de la Ville Éternelle, les épreuves qu'ils affrontent les confirment dans leur identité, leur fermeté et leur constance ; mais elles ne les modifient pas. Immuables, ils demeurent inachevés.³

Persilès et Sigismonde peuvent s'apparenter aux personnages épiques qui restent semblables à eux-mêmes tout au long de l'œuvre : Achille ne perd jamais sa vaillance, Ulysse sa ruse et Énée montre toujours la même piété.

Les vrais liens de parenté entre l'épopée et le roman sont à chercher ailleurs. Ils appartiennent tous deux au genre narratif : ils racontent une ou plusieurs histoires d'une manière plus ou moins complexe (récits enchâssés, analepses, prolepses). Les pérégrinations de Cleveland valent bien celles d'Ulysse, l'un et l'autre connaissant dans diverses contrées des aventures riches en rebondissements. En outre, dans les deux genres, le temps est semblablement dilaté : une décennie est nécessaire aux Achéens pour prendre Troie, Cleveland consacre de nombreuses années à retrouver Fanny. En ce qui concerne l'énonciation, ils « appartiennent tous deux à

¹ « [...] Cervantès lui-même, l'inventeur du roman moderne, écrivit, après l'antiroman qu'est *Don Quichotte*, *Les Travaux de Persilès et de Sigismonde*, qui présentent sous un jour positif l'idée qu'il se faisait d'une épopée édifiante en prose : sa dernière oeuvre apparaît donc comme un hommage déclaré à Héliodore » (Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, op. cit., p. 11).

² « Si le Chanoine rêvait d'un récit morigéné, le *Persilès* a dépassé ses espérances en offrant aux lecteurs un roman grec *aggiornato*, adapté aux idéaux et aux valeurs de l'Espagne tridentine ; un roman qu'on peut dire baroque dans sa visée, son économie générale et sa progression. [...] Jamais notre romancier n'avait porté si haut ses ambitions ; jamais il n'a lié à ce point, dans son écriture, la théorie et la pratique de la fiction en prose. Pour reprendre l'heureuse définition d'Avalle-Arce, le *Persilès* est tout à la fois un roman, une idée de roman et, dans l'époque qui l'a vu naître, la somme de tous les points de vue possibles sur le genre romanesque » (Jean Canavaggio, *Cervantès*, Paris, Mazarine, 1986, p. 337).

³ *Ibid.*, p. 338-339.

l'univers impersonnel du "il", opposé à celui du "je" lyrique et du "tu" dramatique¹ » : après l'exposé du sujet et l'invocation à la muse, Virgile commence ainsi le récit de l'*Énéide* :

Il fut une ville antique (des colons de Tyr l'habitèrent), Carthage, dressée au loin en face de l'Italie, et des bouches du Tibre, abondante en richesses et redoutable par son ardeur guerrière. Junon la préférail, dit-on, à toutes les autres terres, et à Samos elle-même : c'est là qu'elle avait ses armes et son char ; c'est à lui faire obtenir l'empire du monde, si les destins le permettent, que dès lors elle tend ardemment. Mais elle avait appris qu'une race, issue du sang troyen, renverserait un jour la citadelle tyrienne ; qu'un peuple, régnant au loin et superbe à la guerre, viendrait d'elle pour la ruine de la Libye : ainsi le voulait le destin déroulé par les Parques.²

On constate la même impersonnalité dans le roman dès lors qu'il ne s'agit pas d'un roman-mémoires ou d'un roman épistolaire. Citons par exemple l'*incipit* des *Bijoux indiscrets* :

Hiaouf Zélès Tanzaï régnait depuis longtemps dans la grande Chéchianée ; et ce prince voluptueux continuait d'en faire les délices. Acajou, roi de Minutie, avait eu le sort prédit par son père. Zulmis avait vécu. Le comte de... vivait encore. Splendide, Angola, Misapouf, et quelques autres potentats des Indes et de l'Asie étaient morts subitement. Les peuples, las d'obéir à des souverains imbéciles, avaient secoué le joug de leur postérité, et les descendants de ces monarques malheureux erraient inconnus et presque ignorés dans les provinces de leurs empires. Le petit-fils de l'illustre Schéerazade s'était seul affermi sur le trône ; et il était obéi dans le Mogol sous le nom de Schachbaam, lorsque Mangogul naquit dans le Congo. Le trépas de plusieurs souverains fut, comme on voit, l'époque funeste de sa naissance.³

Le roman partage également avec l'épopée un caractère mixte, dans la mesure où le récit alterne avec le dialogue, qui occupera une place considérable dans certains romans du XVIII^e siècle. On le voit, par exemple, dans *Jacques le fataliste* où le narrateur désinvolte cède rapidement la parole aux personnages éponymes :

Le Maître ne disait rien ; et Jacques disait que son capitaine disait que tout ce qui nous arrive de bien et de mal ici-bas était écrit là-haut.

LE MAÎTRE : C'est un grand mot que cela.

JACQUES : Mon capitaine ajoutait que chaque balle qui partait d'un fusil avait son billet.

LE MAÎTRE : Et il avait raison...⁴

¹ Massimo Fusillo, *Naissance du roman*, op. cit., p. 24.

² Virgile, *L'Énéide*, trad. Maurice Rat, Paris, Garnier Frères, coll. « GF Flammarion », 1965, livre I, p. 33.

³ Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, dans *Contes et romans*, op. cit., p. 5.

⁴ Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Contes et romans*, op. cit., p. 669.

Au début du livre IV de l'*Énéide*, le poète fait parler la reine infortunée et sa sœur Anne :

Le lendemain, l'Aurore éclairait les terres de la lampe de Phébus et elle avait écarté du ciel l'ombre humide, quand Didon égarée parle ainsi à sa sœur qui est sa confidente : « Anne, ma sœur, quelles visions m'épouvantent et me tiennent en suspens ! Quel est cet hôte étrange entré dans nos demeures ! Quelle noblesse empreint son visage ! quelle âme vaillante et quels exploits ! Oui, je le crois, et ce n'est pas une vaine illusion, il est de la race des dieux. [...] ».

Anne répond : « O toi, qui est plus chère à ta sœur que la vie, vas-tu donc passer toute ta jeunesse dans la solitude de l'ennui ? Ne connaîtras-tu ni la douceur d'avoir des enfants ni les plaisirs de Vénus ? »¹

En somme, le genre romanesque est, on s'en aperçoit, étroitement lié au genre épique avec lequel il a des points communs thématiques, narratifs et structurels. On comprend pourquoi s'est établie toute une tradition selon laquelle le roman est un avatar du genre héroïque, en particulier à l'époque moderne où le roman est en plein essor. Écrivains et théoriciens ont souvent cherché à légitimer le roman en le rapprochant du « grand genre » : Fielding le définit comme une « épopée comique en prose² », Troeltsch le considère également comme une épopée en prose³, J. K. Wezel, avant Hegel, comme une « épopée bourgeoise⁴ » et Blanckenburg, comme le relais moderne du genre héroïque⁵. Au regard de cette filiation, on peut désormais aborder le parallèle entre poème épique et genre dramatique qu'établissent les poétiques.

¹ Virgile, *L'Énéide*, op. cit., livre IV, p. 91-92.

² Fielding, « Préface » à *Joseph Andrews* (1742), cité par Daniel Madelénat, *L'Épopée*, op. cit., p. 128, note 38.

³ Troeltsch, *Der Fränkische Robinson* (1751) : « *Roman gleicht Epos minus Vers* » [le roman égale l'épopée moins le vers] (*id.*)

⁴ J. K. Wezel, « Préface » à *Hermann und Ulrike* (1780) (*id.*)

⁵ F. Von Blanckenburg, *Versuch über den Roman [Essai sur le roman]* (1774) (*id.*)

1. 1. Platon : tripartition générique et mixité de l'épopée

Dans sa *République* où il expose sa conception de la cité idéale, Platon évoque la question de la musique¹ et de l'imitation². Quelles sont les circonstances qui le conduisent à parler de la poésie ? La cité idéale qu'il conçoit comprend trois groupes distincts³ : les producteurs assurent la subsistance des citoyens⁴, les gardiens « protège[nt] tous les biens de la cité⁵ » et « combatt[ent] les envahisseurs⁶ » et les philosophes dirigent la cité⁷. À travers la voix de Socrate, Platon explique la nécessité de former les gardiens qui doivent allier un « naturel philosophe⁸ » à une « ardeur impétueuse⁹ ». Deux arts sont alors indispensables à leur éducation : la musique pour l'âme et la gymnastique pour le corps. Il faut d'abord leur enseigner la musique, car on a toujours eu pour habitude de raconter des histoires aux enfants avant d'exercer leur corps¹⁰. Cependant, lorsqu'on connaît l'influence déterminante des fables sur les jeunes âmes¹¹, on ne peut laisser les nourrices et les mères leur conter n'importe quelle histoire. Il est nécessaire de censurer les poètes¹² dont les fictions ne conviennent guère à l'éducation des jeunes gens. En présentant les dieux comme des meurtriers (infanticides)¹³, des belliqueux (ils se battent entre eux)¹⁴, ou encore des pervers iniques¹⁵, amoraux et corruptibles¹⁶ qui causent les malheurs des hommes¹⁷, les poètes n'incitent nullement les futurs citoyens à être vertueux. Leurs récits doivent être

¹ Le terme est à comprendre dans une acceptation large. L'art de la musique englobe la poésie et pourrait se traduire par « culture » (G. Leroux, « Introduction », *La République*, dans Platon, *Oeuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008, p. 1537, note 1).

² Platon parle de la musique et de l'imitation principalement dans les livres II, III et X de *La République*.

³ G. Leroux, « Introduction », *La République*, dans Platon, *Oeuvres complètes*, op. cit., p. 1481.

⁴ *Ibid.*, 369 c-d, p. 1528. Voir également 369 c-373 e, p. 1528-1533.

⁵ *Ibid.*, 374 a-e, p. 1533-1534.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, 473 d-e, p. 1640. Voir 471 c-474 d, p. 1638-1641.

⁸ *Ibid.*, 375 e, p. 1535. Voir 374 e-376 c, p. 1534-1536.

⁹ *Ibid.*, 374 e, p. 1534.

¹⁰ *Ibid.*, 376 e-377 a, p. 1536-1537.

¹¹ *Ibid.*, 377 a-b, p. 1537.

¹² *Ibid.*, 377 b-c, p. 1537.

¹³ *Ibid.*, 377 e-378 a, p. 1538.

¹⁴ *Ibid.*, 378 b-c, p. 1538-1539.

¹⁵ *Ibid.*, 364 b, p. 1522.

¹⁶ *Ibid.*, 365 e, p. 1524.

¹⁷ *Ibid.*, 379 a-380 c, p. 1539-1541.

exemplaires. Les « faiseurs de fables¹ » doivent composer selon un modèle de discours établi par les fondateurs de la cité². C'est en exposant « la première des lois relatives aux dieux et le premier des modèles auxquels on devra se conformer³ » que le philosophe énonce incidemment la fameuse tripartition générique⁴ : épique, lyrique et tragique. Celle-ci sera reprise pendant près de vingt-trois siècles. Platon développe ensuite longuement la manière dont les poètes doivent parler des dieux⁵, du monde des morts⁶ et des héros⁷. C'est en suivant une parfaite logique qu'il passe du contenu des discours à leur forme⁸. Les poètes recourent à trois sortes de récits : le « récit simple⁹ » (narration), le « récit issu d'une imitation¹⁰ » (tragédie et comédie) et la « forme mixte¹¹ » (épopée) :

Je [Socrate] pense qu'à présent tu vois clairement ce que je ne pouvais pas te faire saisir tout à l'heure, à savoir que la poésie et la fiction comportent une espèce complètement imitative, c'est-à-dire, comme tu l'as dit, la tragédie et la comédie ; puis une deuxième qui consiste dans le récit du poète lui-même ; tu la trouveras surtout dans les dithyrambes ; et enfin une troisième, formée du mélange des deux autres ; on s'en sert dans l'épopée et dans plusieurs autres genres.¹²

Il y a imitation lorsque le poète « calque, autant que possible, sa façon de s'exprimer¹³ » sur celle des personnages auxquels il donne la parole, ou lorsqu'il « se conform[e] soi-même à un

¹ Nous préférons ici la traduction d'É. Chambry à celle de G. Leroux qui emploie l'expression « fabricateurs d'histoires » (Platon, *Œuvres complètes. VI. La République*, trad. É. Chambry, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1959, 377 b-c, p. 79-80).

² Platon, *La République*, trad. G. Leroux, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, 378 e-379 a, p. 1539.

³ *Ibid.*, 380 c, p. 1541.

⁴ « Il faut toujours représenter le dieu tel qu'il est, qu'on le présente dans une composition épique, dans des vers lyriques ou dans une tragédie » (*ibid.*, 379 a, p. 1539).

⁵ Les dieux ne sont pas à l'origine des malheurs des hommes (*ibid.*, 378 e-380 c, p. 1539-1541). Ils sont aussi les moins susceptibles de se métamorphoser, car le déguisement les rend inévitablement inférieurs à ce qu'ils sont (*ibid.*, 380 d-381 e, p. 1541-1543). Ils sont également étrangers au mensonge (*ibid.*, 382 a-383 c, p. 1543-1545).

⁶ La représentation du monde des morts ne doit pas être terrifiante, sans quoi les gardiens craindront la mort (*ibid.*, 386 a-387 c, p. 1545-1547).

⁷ Les poètes ne doivent pas montrer les héros et les dieux en pleurs (*ibid.*, 387 d-388 e, p. 1547-1549) ou en train de rire (*ibid.*, 389 a-b, p. 1549). Les récits doivent les peindre modérés dans les plaisirs de toutes sortes (*ibid.*, 389 d-390 d, p. 1549-1551).

⁸ « Nous voici donc au terme de ce qui concerne les discours. Il faut poursuivre, je pense, en examinant la question qui touche à la manière de dire, et alors nous aurons examiné l'ensemble de ce qu'il faut dire, et de la façon dont il faut le dire » (*ibid.*, 392 c, p. 1553). Voir 392 c-394 d, p. 1553-1556.

⁹ *Ibid.*, 392 d, p. 1553-1554.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² Platon, *La République*, trad. É. Chambry, dans *Œuvres complètes. VI, op. cit.*, 394 b-c, p. 104.

¹³ Platon, *La République*, trad. G. Leroux, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, 393 c, p. 1554.

autre, soit par la voix, soit par l'apparence extérieure¹ ». Le poète construit un récit entièrement imitatif quand il supprime du dialogue toutes les interventions du narrateur². Ce type de récit, qui correspond à la tragédie ou à la comédie, donne l'illusion que le personnage parle en son nom propre. Si l'on mène à terme le raisonnement platonicien, on peut donc dire que le lointain ancêtre du roman, l'épopée, associe dialogue et récit. Platon n'invente pas la notion d'imitation qui était, bien avant lui, au fondement de l'invention poétique et artistique, mais il l'attribue au seul genre dramatique dont elle constitue l'essence³. Cette notion est importante, car elle ouvre une piste de travail pour apprécier l'influence du théâtre sur le roman : si le théâtre n'est qu'une succession d'« interventions alternées⁴ », autrement dit un dialogue entre des personnages, l'étude de la théâtralité des romans-mémoires implique nécessairement l'étude des dialogues.

Dans le dernier et dixième livre de *La République*, Platon revient enfin sur la question de la poésie et de l'imitation qu'il applique non plus à un type de récit particulier, mais à son degré d'éloignement par rapport au réel⁵. Un poème n'offre qu'une image ou une apparence de la véritable nature de l'objet. Il ne crée qu'une illusion. Le poète n'a donc pas sa place dans une cité où l'on accorde une grande importance à la vérité. Toutefois, Platon considère Homère comme le « premier maître et le guide de tous [l]es grands poètes tragiques⁶ ». En effet, on trouve déjà dans l'épopée les grands noms de la tragédie : Agamemnon, Cassandre ou Achille. Cette remarque

¹ *Ibid.*

² « Comprends donc aussi, dis-je, qu'il est une espèce de récit opposé à celui-là, quand retranchant les paroles du poète qui séparent les discours, on ne garde que le dialogue./Je le comprends aussi, dit-il : c'est la forme propre à la tragédie » (Platon, *La République*, trad. É. Chambray, dans *Œuvres complètes. VI, op. cit.*, 394 b, p. 104).

³ *Ibid.*, p. 101-102, note 1.

⁴ « Comprends dès lors, dis-je, qu'il s'agit d'une espèce de récit qui est le contraire de l'autre, quand on retranche ce que dit le poète entre les paroles rapportées, pour ne laisser que les interventions alternées » (Platon, *La République*, trad. G. Leroux, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, 394 b, p. 1555).

⁵ *Ibid.*, livre X, 597 e, p. 1766.

⁶ « Il faut que je le dise, même si l'affection et le respect que j'ai depuis l'enfance pour Homère me font hésiter à parler. Il semble bien en effet avoir été le premier maître et le guide de tous ces grands poètes tragiques. Mais le respect pour un homme ne doit pas passer avant le respect pour la vérité et donc, je l'ai dit, il faut parler » (*ibid.*, 595 b-c, p. 1763) ; « Eh bien, repris-je, il convient d'examiner dans la foulée la tragédie et celui qui en est le chef de file, Homère » (*ibid.*, 598 e, p. 1767) ; « Dès lors, Glaucon, repris-je, quand il t'arrivera de tomber sur des admirateurs d'Homère, eux qui affirment que ce grand poète a éduqué la Grèce et qu'il mérite qu'on entreprenne de connaître son œuvre pour apprendre à administrer et à éduquer dans le domaine des affaires humaines, et qui recommandent qu'on mène sa vie en conformant la totalité de notre existence à l'enseignement de ce grand poète, il faudra les considérer comme des amis et leur donner notre affection, en reconnaissant qu'ils sont les meilleurs qu'on puisse trouver, et nous accorder avec eux pour dire qu'Homère est sûrement poétique et qu'il est le premier des poètes tragiques » (*ibid.*, 606 e-607 a, p. 1777).

montre l'influence que l'épopée elle-même a eue sur le théâtre. Par conséquent, le genre épique constitue aussi une source de sujets pour le poème tragique.

1. 2. Aristote : héritage épique et dramatique

À la différence de Platon qui considère la tragédie et la comédie comme les seules formes entièrement imitatives¹ (le récit relevant uniquement de la narration, qui n'est pas imitative, et l'épopée n'étant imitative qu'à moitié), Aristote définit tous les genres comme des « représentations² ». Pour lui, la différence entre les arts imitatifs, que sont l'épopée, la tragédie, la comédie, la poésie dithyrambique, la flûte et la cithare, est ailleurs³. Elle réside dans les multiples combinaisons possibles entre les moyens⁴, les objets et les modes⁵ utilisés par les poètes, les musiciens et les peintres pour représenter. Mais si Aristote se distingue de son maître sur la notion d'imitation qu'il élargit à l'ensemble des arts⁶, il reprend à son compte une idée déjà énoncée dans *La République* :

Quant à Homère, de même qu'il fut le poète par excellence dans les sujets nobles (puisque seul il est l'auteur de représentations non seulement réussies mais encore de forme dramatique), de même aussi il a esquissé les traits principaux de la comédie, en donnant forme dramatique non à un blâme mais au comique. En effet ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* sont aux tragédies, le *Margitès* l'est aux comédies.

Lorsque la tragédie et la comédie furent apparues, chaque poète fut entraîné par sa nature propre vers l'une ou l'autre sorte de poésie : les uns devinrent auteurs de comédies et non plus de poèmes

¹ « Platon, dans la célèbre opposition entre *mimèsis* et *diègèsis* au livre III de la *République*, retient comme critère du mimétique en poésie la présence du *discours direct* qui donne l'illusion que le texte est pris en charge par un autre que l'auteur ; il identifie ainsi texte intégralement mimétique et texte théâtral » (Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Introduction », *La Poétique*, *op. cit.*, p. 18).

² « L'épopée et la poésie tragique, comme aussi la comédie, l'art du dithyrambe, et, pour la plus grande partie, celui de la flûte et de la cithare ont tous ceci de commun qu'ils sont des représentations » (Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chap. 1, 47 a 13, p. 33). Les traducteurs ont préféré le mot de « représentation » à celui d'« imitation » qui est traditionnellement employé pour traduire *mimèsis*. Ils ont choisi le verbe « représenter » en raison de ses « connotations théâtrales » et de « la possibilité de lui donner pour complément [...] l'objet-“modèle” et l'objet produit » (Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Introduction », *La Poétique*, *op. cit.*, p. 20).

³ « Mais il y a entre eux des différences de trois sortes : ou bien ils représentent par des moyens autres, ou bien ils représentent des objets autres, ou bien ils représentent autrement, c'est-à-dire selon des modes qui ne sont pas les mêmes » (Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chap. 1, 47 a 13, p. 33). Voir également chap. 3, 48 a 24, p. 39.

⁴ *Ibid.*, chap. 1, 47 a 18, p. 33 et 47 a 24-28, p. 33-35.

⁵ *Ibid.*, chap. 3, 48 a 19, p. 39.

⁶ « Aristote, entre autres distances qu'il prend avec son maître, déplace le concept : il ne distingue plus, comme Platon, entre texte théâtral et texte épique en terme de degré mimétique ; pour lui, épopée et tragédie ne s'opposent plus, à l'intérieur de la *mimèsis*, qu'en termes de mode (*hôs*, chap. 3). Déplacement capital, dans la mesure où la *mimèsis* poétique déborde désormais le champ de l'œuvre intégralement dialoguée pour recouvrir en partie au moins, ce que Platon appelait *diègèsis* » (Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, « Introduction », *La Poétique*, *op. cit.*, p. 18).

iambiques, les autres de tragédies et non plus d'épopées ; car ces deux formes ont plus d'élévation et de dignité que les précédentes.¹

Dans le cadre d'une étude sur l'influence entre les genres, ce passage de la *Poétique* suscite un intérêt évident : d'abord, Aristote laisse entendre que les épopées homériques ont une forme dramatique et que le *Margitès*, poème burlesque qu'il attribue à Homère, a contribué à la naissance de la comédie. Puis, il ajoute que les poètes épiques sont devenus des auteurs de tragédie et les poètes iambiques, des auteurs de comédie. Par conséquent, le théoricien expose deux idées importantes : la première est la forme dramatique qu'il attribue aux épopées et la seconde est le lien de parenté qu'il établit entre l'épopée et la tragédie. Cette dernière serait la descendante directe du poème épique. En cela, Aristote rejoint Platon qui considérait l'épopée comme la source des poèmes tragiques.

La première idée énoncée est tout à fait singulière, dans la mesure où elle suppose une forme théâtrale au genre narratif. Il ne s'agit pas d'une vague idée qu'Aristote aborde rapidement avant de passer à un autre sujet (« Quant à examiner si la tragédie a dès maintenant atteint la perfection dans ses différentes espèces, trancher la chose en elle-même et par rapport au théâtre, est une autre question² »), puisqu'il la reprend au chapitre 23 où il l'élargit à tout « récit en vers » et non plus aux seules épopées homériques³ :

Venons-en à l'art de représenter par le récit en vers. Il est bien clair que, comme dans la tragédie, les histoires doivent être construites en forme de drame et être centrées sur une action une qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables à un être vivant un et qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre ; leur structure ne doit pas être semblable à celle des chroniques qui sont nécessairement l'exposé, non d'une action une, mais d'une période unique avec tous les événements qui se sont produits dans son cours, affectant un seul ou plusieurs hommes et entretenant les uns avec les autres des relations contingentes ; car c'est dans la même période qu'eurent lieu la bataille navale de Salamine et la bataille des Carthaginois en Sicile, qui ne tendaient en rien vers le même terme ; et il se peut de même que dans des périodes consécutives se produisent l'un après l'autre deux événements qui n'aboutissent en rien à un terme un.

Or on peut dire que la plupart des poètes font ainsi ; aussi, comme nous l'avons déjà dit, [...], sur ce point encore Homère peut paraître divinement inspiré en comparaison des autres : même la guerre de Troie, qui avait un commencement et une fin, il n'a pas essayé de la composer tout entière (elle aurait été trop étendue pour qu'on pût l'embrasser d'un seul regard), ni d'en modérer l'étendue ce qui l'aurait rendue inextricable à force de diversité. En fait il a retenu une partie unique, et il a tiré du reste de nombreux épisodes, dont il parsème sa composition ; les autres, au contraire, consacrant leur poème à un héros unique et à une période unique, composant une action à plusieurs parties ; exemple : l'auteur des *Chants cypriens* et

¹ Aristote, *La Poétique*, op. cit., chap. 4, 48 b 32-49 a 2, p. 45.

² Cette phrase clôture l'extrait cité et introduit l'étude de la tragédie (*ibid.*, chap. 4, 49 a 2, p. 45).

³ Selon les traducteurs, le « récit en vers » ne désigne pas autre chose que l'épopée (*ibid.*, chap. 23, p. 370, note 1).

de la *Petite Iliade*. On comprend donc que l'*Iliade* et l'*Odyssée* aient fourni chacune le sujet d'une tragédie ou de deux au plus, tandis que les *Chants cypriens* en ont fourni plusieurs et la *Petite Iliade* plus de huit, à savoir l'*Attribution des armes*, *Philoctète*, *Néoptolème*, *Euryppyle*, *le Mendiant*, *les Lacédomoniennes*, *le Sac de Troie*, *le Retour de la flotte*, *Sinon* et *les Troyennes*.¹

En d'autres termes, le récit épique doit à la fois adopter une forme dramatique et s'organiser autour d'une seule action qui constitue un ensemble, avec un début, un milieu et une fin. Qu'entend Aristote par « forme dramatique » (chap. 4, 48 b 32) ou « en forme de drame » (chap. 23, 59 a 17), en sachant qu'il distingue bien au début de la *Poétique* la représentation narrative de la représentation dramatique²? Au chapitre 3, il explique en effet que le point commun entre Sophocle et Homère est la représentation d'hommes nobles, alors que le point commun entre Sophocle et Aristophane est la représentation de personnages « qui font le drame³ ». Dès lors, cette « forme dramatique » que le théoricien attribue à l'épopée réside peut-être dans cette « action une » qui forme un « tout » dont chaque partie tend vers le même but. Tandis que la plupart des poètes racontent indifféremment les divers événements passés à une même époque (sans qu'il y ait de lien entre eux), Homère choisit un seul fait (la colère d'Achille) autour duquel il organise l'ensemble de son poème. C'est peut-être en cela que l'*Iliade* a une « forme dramatique ».

Cependant, si l'on observe le texte de plus près, la conjonction de coordination « et » ne permet pas d'expliquer l'un (« en forme de drame ») par l'autre (« centrées sur une action une »)⁴. En fait, l'adjectif grec *dramatikos*⁵ (dramatique) désigne le « mode d'énonciation qui distribue le *je* entre les personnages⁶ ». La référence à la « forme dramatique » est donc « une invitation à faire, dans la narration épique, une large part au discours direct — assez large à la limite pour qu'on puisse, comme l'avait indiqué Platon, obtenir un drame par simple

¹ *Ibid.*, chap. 23, 59 a 17-b 2, p. 119-121.

² *Ibid.*, chap. 23, p. 370-371, note 2.

³ « Si bien que, d'un certain point de vue, Sophocle serait auteur du même type de représentations qu'Homère : car ils représentent tous deux des personnages nobles ; d'un autre point de vue, il se rangerait aux côtés d'Aristophane, car ils représentent des personnages qui font le drame » (*ibid.*, chap. 3, 48 a 24, p. 39).

⁴ La traduction de J. Hardy distingue également les deux éléments : « Pour ce qui est de l'imitation narrative et en vers, il y faut, comme dans les tragédies composer la fable de façon qu'elle soit dramatique et tourne autour d'une seule action, entière et complète, ayant un commencement, un milieu et une fin, afin qu'étant une et entière comme un être vivant, elle procure le plaisir qui lui est propre » (Aristote, *Poétique*, [9^e éd.], trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1985 [1932], chap. 23, 1459 a 17, p. 66).

⁵ Aristote, *La Poétique*, trad. R. Dupont-Roc et Jean Lallot, *op. cit.*, chap. 4, 48 b 32, p. 45.

⁶ *Ibid.*, chap. 4, p. 169, note 8 et *ibid.*, chap. 3, p. 162, note 3.

“soustraction des paroles du poète intercalées entre les discours”¹ ». La présence du poète dans le récit est la marque de l’illusion créée. Il doit s’effacer au profit des personnages dont les paroles réalisent la représentation. Le fait que celle-ci naîsse des échanges entre les personnages rapproche évidemment l’épopée du théâtre.

Aristote rapproche à nouveau l’épopée de la tragédie au chapitre 13 où il expose les erreurs à éviter pour bien composer et les moyens à utiliser pour réaliser le but propre à la tragédie. L’analogie qu’il établit entre l’*Odyssée* et la tragédie apporte-t-elle un nouvel éclairage sur les rapports entre genre narratif et genre théâtral ? Selon lui, la structure de la tragédie la plus belle doit être complexe, et non simple², et représenter des faits capables de susciter terreur et pitié. Le personnage tragique, issu d’une famille illustre, sans être un modèle de vertu, doit tomber dans le malheur à cause d’une faute involontaire (*hamartia*) qu’il commet. Quant au dénouement, il doit être malheureux. En résumé,

Pour être réussie, il faut donc que l’histoire soit simple, plutôt que double comme le veulent certains ; que le passage se fasse non du malheur au bonheur, mais au contraire du bonheur au malheur, et soit dû non à la méchanceté mais à une grande faute du héros, qui sera tel que j’ai dit, ou meilleur plutôt que pire.³

Dans cette phrase récapitulative, Aristote semble revenir sur ce qu’il préconisait au début du chapitre⁴, mais le sens de l’adjectif « simple » (*haploun*) doit être compris différemment⁵. L’exemple de l’*Odyssée* permet de comprendre ce que le théoricien entend par « histoire simple » :

Nous ne mettrons qu’au second rang la structure que certains mettent au premier : la tragédie qui a une structure double, comme l’*Odyssée*, et qui finit de façon opposée pour les bons et pour les méchants ; sa supériorité n’est qu’une apparence due à l’inconsistance du public : car les poètes se laissent mener et se

¹ *Ibid.*, chap. 3, p. 162, note 3 et *ibid.*, chap. 23, p. 370-371, note 2.

² « J’appelle “simple” une action une et continue dans son déroulement, comme nous l’avons définie — où le renversement se produit sans coup de théâtre ni reconnaissance —, et “complexe”, celle où le renversement se fait avec reconnaissance ou coup de théâtre ou les deux ; tout cela doit découler de l’agencement systématique même de l’histoire, c’est-à-dire survenir comme conséquence des événements antérieurs, et se produire par nécessité ou selon la vraisemblance ; car il est très différent de dire “ceci se produit à cause de cela” et “ceci se produit après cela” » (*ibid.*, chap. 10, 52 a 12, p. 69).

³ *Ibid.*, chap. 13, 53 a 7-17, p. 77-79.

⁴ « C’est un point acquis que la structure de la tragédie la plus belle doit être complexe et non pas simple, et que cette tragédie doit représenter des faits qui éveillent la frayeur et la pitié (c’est le propre de ce genre de représentation) » (*ibid.*, chap. 13, 52 b 28-34, p. 77).

⁵ *Ibid.*, chap. 13, p. 246, note 4.

conformément, en composant aux souhaits des spectateurs. Mais ce n'est pas là le plaisir que doit donner la tragédie, c'est plutôt le plaisir propre de la comédie : dans ce cas, les personnages qui dans l'histoire sont les pires ennemis, Oreste et Egisthe, s'en vont amis à la fin, et personne n'est tué par personne.¹

L'histoire « à structure double » est celle « qui finit de façon opposée pour les bons et pour les méchants », qui se termine bien pour les uns (retour au bonheur) et mal pour les autres (dénouement malheureux). « Il faut en conclure que l'histoire *simple* est celle qui, à l'instar des principales tragédies d'Euripide, se termine dans le malheur² ». L'*Odyssée*, d'abord définie comme une tragédie « à structure double » en raison de son dénouement, s'apparente finalement davantage à la comédie qui préfère une fin heureuse. Ainsi, contrairement à ce qu'écrivit Aristote au début de sa *Poétique* (chap. 4, 48 b 32), seule l'*Iliade* préfigurerait la tragédie : sa « forme dramatique » (dialogue), son « action une » (organisation de l'histoire autour d'une action unique) et son « histoire simple » (fin malheureuse) seront constitutifs du poème tragique. Si l'*Odyssée* repose également sur une « forme dramatique » (dialogue), son double dénouement où tout rentre dans un ordre heureux (Ulysse retrouve son épouse et châtie les prétendants) la rapproche de la comédie.

En outre, Aristote formule une idée qui deviendra un *topos* de l'époque moderne, à savoir que l'épopée constitue la matrice de tous les genres : « [...] celui qui sait dire d'une tragédie si elle est bonne ou mauvaise, sait le dire également de l'épopée. Car les éléments qui constituent l'épopée se trouvent aussi dans la tragédie, mais les éléments de la tragédie ne sont pas tous dans l'épopée³ ». Le théoricien ne se borne donc pas à établir une filiation, il introduit aussi un critère de qualité. D'une certaine manière, l'épopée s'accomplit dans la tragédie qui est la forme poétique parfaite (chap. 26) et le genre épique se présente comme la source où vont puiser les poètes tragiques.

À la lecture de certains passages de la *Poétique*, il semble qu'il n'y ait guère de différence entre l'épopée et la tragédie, qui présentent de nombreux points communs⁴ : toutes deux peuvent

¹ *Ibid.*, chap. 13, 53 a 30-35, p. 79.

² *Ibid.*, chap. 13, p. 246, note 4.

³ *Ibid.*, chap. 5, 49 b 16, p. 51.

⁴ « De plus, l'épopée doit comporter les mêmes espèces que la tragédie : elle peut être simple ou complexe, centrée sur les caractères ou sur les effets violents ; les parties aussi sont les mêmes, à l'exception du chant et du spectacle,

« être simple[s] ou complexe[s]¹ » et être centrées sur « les caractères ou sur les effets violents² ». Ainsi l'*Iliade* est « simple et à effets violents³ », alors que l'*Odyssée* est « complexe [...] et centrée sur le caractère⁴ ». À l'exception du chant et du spectacle, l'épopée comprend les mêmes parties que la tragédie : l'histoire, les caractères, l'expression⁵ et la pensée⁶. Elles ont également la caractéristique commune de représenter des « hommes nobles⁷ » et de recourir aux « coups de théâtre, [aux] reconnaissances et [aux] scènes violentes⁸ ».

En dépit de leurs nombreuses analogies, les deux genres sont pourtant bien distincts : l'épopée est narrative et n'utilise que l'hexamètre dactylique, alors que la tragédie n'emploie pas toujours le même mètre. Le poème épique n'est pas limité dans le temps, alors que le déroulement de l'action tragique ne doit pas excéder une journée⁹. En outre, la structure de l'épopée est une structure « à plusieurs histoires¹⁰ », qui permet de représenter en même temps

car l'épopée exige coups de théâtre, reconnaissances et scènes violentes ; et il y faut encore la qualité de la pensée et de l'expression.

C'est Homère qui a utilisé tous ces éléments le premier, à la perfection. Car chacun de ses deux poèmes a sa composition propre : l'*Iliade*, simple et à effets violents, l'*Odyssée*, complexe (ce n'est que reconnaissances d'un bout à l'autre) et centrée sur le caractère. Et en plus ils surpassent tous les autres poèmes par la pensée et l'expression » (*ibid.*, chap. 24, 59 b 8-12, p. 123).

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ « J'appelle “expression” l’agencement même des mètres [...] » (*ibid.*, chap. 6, 49 b 31, p. 53) ; « La quatrième partie, qui relève du langage, c'est l'expression. Je dis que l'expression, comme je l'ai indiqué plus haut, c'est la manifestation du sens à l'aide des noms ; elle a la même fonction dans les vers et dans la prose » (*ibid.*, chap. 6, 50 b 12, p. 57).

⁶ « En troisième lieu vient la pensée : c'est la faculté de dire ce que la situation implique et ce qui convient » (*ibid.*, chap. 6, 50 b 4, p. 57) ; « La pensée, ce sont les formes dans lesquelles on démontre que quelque chose est ou n'est pas, ou dans lesquelles on énonce une vérité générale » (*ibid.*, chap. 6, 50 b 11, p. 57).

⁷ *Ibid.*, chap. 3, 48 a 24, p. 39 et chap. 5, 49 b 9, p. 49.

⁸ *Ibid.*, chap. 24, 59 b 8-12, p. 123.

⁹ « L'épopée s'accorde avec la tragédie en tant qu'elle est une représentation d'hommes nobles qui utilise — mais seul — le grand vers, mais le fait qu'elle a un mètre uniforme et qu'elle est une narration les rend différentes. Elles le sont encore par leur longueur : la tragédie essaie autant que possible de tenir dans une seule révolution du soleil ou de ne guère s'en écarter ; l'épopée, elle, n'est pas limitée dans le temps ; sur ce point aussi elles diffèrent, encore qu'au début les poètes en aient usé dans les tragédies comme dans les épopées. Quant aux parties, certaines sont communes aux deux genres, d'autres propres à la tragédie » (*ibid.*, chap. 5, 49 b 9-16, p. 49-51).

¹⁰ « Il faut garder en mémoire ce que j'ai déjà dit à plusieurs reprises et ne pas donner à la tragédie une structure d'épopée ; j'appelle structure d'épopée celle à plusieurs histoires — comme si, par exemple, on faisait une tragédie avec l'histoire de l'*Iliade* dans sa totalité ; en effet l'étendue de l'épopée permet aux parties de recevoir l'ampleur qui convient, mais dans les drames le résultat est loin d'être ce qu'on escomptait » (*ibid.*, chap. 18, 56 a 10, p. 99).

plusieurs événements, tandis que la tragédie ne peut montrer qu'une chose à la fois¹. Cette structure propre au genre épique permet d'accroître la longueur du poème et de procurer au lecteur « le plaisir du changement en introduisant des épisodes variés² ». Enfin, l'épopée recourt plus à l'irrationnel que la tragédie dont la représentation est un obstacle à l'introduction du merveilleux sur scène³.

Ce parallèle établi entre la tragédie et l'épopée autorise celui du théâtre avec le genre narratif moderne qui nous intéresse, le roman. Les éléments mentionnés par Aristote annoncent le double héritage dramatique et narratif qui échoit au roman. L'épopée lui légue la narration, la longueur, l'absence de limite temporelle, les histoires à épisodes, la représentation d'événements simultanés et l'irrationnel. De l'épopée et du théâtre, le roman reçoit également en partage l'unité d'action, le dialogue, des « parties de l'histoire⁴ » (coups de théâtre, reconnaissances et effets violents), les « caractères », la « pensée » et l'« expression ». Quant aux effets propres au poème tragique (terreur et pitié), ils seront abondamment exploités dans les œuvres romanesques du XVIII^e siècle. Les genres narratif et dramatique ne doivent donc pas seulement être pensés en fonction de leurs différences, mais aussi en fonction de leurs analogies qui témoignent d'une essence commune.

¹ « L'épopée a un trait bien particulier qui lui permet d'accroître son étendue ; c'est que, dans la tragédie, il n'est pas possible de représenter plusieurs parties de l'action qui se produisent simultanément — on peut seulement représenter celle que les acteurs jouent sur la scène —, tandis que dans l'épopée, qui est un récit, on peut raconter plusieurs parties de l'histoire qui se réalisent simultanément : bien appropriées à l'action, elles augmentent l'ampleur du poème ; l'épopée dispose donc là d'un excellent moyen pour atteindre la grandeur, et procurer à l'auditeur le plaisir du changement en introduisant des épisodes variés ; en effet l'uniformité, qui produit vite la saturation, cause l'échec des tragédies » (*ibid.*, chap. 24, 59 b 22, p. 123).

² *Id.*

³ « La tragédie doit produire l'effet de surprise ; mais l'épopée admet bien plus aisément l'irrationnel qui est le moyen le plus propre à provoquer la surprise, puisqu'on n'a pas sous les yeux le personnage qui agit. Ainsi la scène de la poursuite d'Hector serait comique au théâtre — d'un côté la foule debout qui ne le poursuit pas, de l'autre Achille qui la contient d'un signe de tête — ; mais dans l'épopée cela ne se remarque pas. Et l'effet de surprise plaît ; la preuve c'est que tous en rajoutent dans leurs récits pour avoir du succès » (*ibid.*, chap. 24, 60 a 11, p. 125).

⁴ *Ibid.*, chap. 6, 50 a 29, p. 56-57.

1. 3. Horace : l'épopée, source du drame

Dans son *Épitre aux Pisons*, qui appartient au deuxième livre de ses *Épitres*, communément appelée *Art poétique*, Horace expose un certain nombre de principes selon lesquels tout apprenti poète devrait composer. L'auteur latin explique, entre autres, la nécessité pour lui de « respecter le rôle et le ton assignés à chaque œuvre¹ » de sorte qu'« un sujet de comédie ne veut pas être développé en vers de tragédie² ». Chaque genre dramatique doit rester imperméable à l'autre et il est vivement déconseillé de franchir les barrières génériques qui les séparent : « Que chaque genre garde la place qui lui convient et qui a été son lot³ ». Cependant les genres ne sont pas aussi rigides que le souhaiterait le théoricien :

Quelquefois, pourtant, la comédie hausse la voix, et Chrémès en colère enflle la bouche pour gronder ; à son tour un personnage de tragédie parle souvent dans la douleur un langage qui marche à terre, par exemple Télèphe ou Pelée, quand, pauvres et exilés tous deux, ils rejettent le style ampoulé et les mots d'un pied et demi, s'ils ont souci que l'âme du spectateur soit touchée de leur plainte.⁴

Ces glissements de ton et de style qui s'opèrent de la comédie à la tragédie et de la tragédie à la comédie témoignent de la perméabilité des frontières à l'intérieur du genre théâtral. Ces emprunts restent internes au genre dramatique, mais quelques vers plus loin, Horace évoque ces personnages nés sous la plume d'Homère qui ont inspiré le sujet de pièces de théâtre :

Suivez en écrivant, la tradition, ou bien composez des caractères qui se tiennent. S'il vous arrive de remettre au théâtre Achille si souvent célébré, qu'il soit infatigable, irascible, inexorable, ardent, qu'il nie que les lois soient faites pour lui et n'adjuge rien qu'aux armes. Que Médée soit farouche et indomptable, Ino plaintive, Ixion perfide, Io vagabonde, Oreste sombre. Si vous risquez sur la scène un sujet vierge et osez modeler un personnage nouveau, qu'il demeure jusqu'au bout tel qu'il s'est montré dès le début et reste d'accord avec lui-même. Il est difficile d'exprimer sous des traits individuels des caractères généraux, et il est plus sûr pour vous de faire d'un épisode de l'*Iliade* la trame d'une œuvre dramatique que de produire le premier un sujet inconnu et que nul n'a traité.⁵

Horace recommande aux poètes de respecter l'unité des caractères et de puiser leur sujet dans l'épopée et, plus particulièrement, dans l'*Iliade*. Ces emprunts au poème homérique

¹ Horace, *Épitres*, trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1967 [1934], v. 86, p. 207.

² *Ibid.*, v. 89.

³ *Ibid.*, v. 92.

⁴ *Ibid.*, v. 93-98.

⁵ *Ibid.*, v. 119-130, p. 208-209.

constituent en quelque sorte des « valeurs » sûres afin de garantir le succès d'une pièce. Dès lors, le théoricien reprend une idée déjà exprimée par Platon et par Aristote selon laquelle le genre narratif est à même de fournir la matière au genre dramatique. Cette idée permet non seulement de mettre en évidence la théâtralité inhérente au genre narratif, mais aussi de s'interroger sur la nature de la théâtralité qui peut résider dans un personnage ou dans un épisode. Dans *Manon Lescaut*, par exemple, ce sera le chevalier des Grieux qui fera le drame et certains épisodes du roman constituent de vraies scènes de comédie.

Cette relecture des poétiques antiques à la lumière de notre problématique permet de dresser un premier bilan sur la porosité des frontières entre le genre narratif et le genre dramatique. Malgré leur volonté de définir et de classifier les genres, les théoriciens relèvent de nombreuses analogies (dialogues, type de scènes, effets violents, etc.), des intrusions et des emprunts (personnage épique adapté à la scène) entre les deux genres et s'accordent à considérer le poème épique comme la principale source d'invention pour le théâtre. Ces éléments témoignent de la perméabilité des frontières génériques qui favorisent les échanges entre épopée et tragédie. Mais à l'époque moderne qui se signale par l'émergence et l'évolution rapide du genre romanesque, les théoriciens du XVII^e siècle tiennent-ils les mêmes discours que les théoriciens antiques sur les similitudes entre roman et théâtre ? La question se pose d'autant plus que le roman apparaît comme un genre hybride, par définition, un genre protéiforme qui tire parti de tout, une sorte de non genre qui semble se constituer, entre autres, à partir des transgressions génériques.

2. Traités modernes sur le roman

2. 1. Préface d'*Ibrahim* : le roman à l'image du théâtre

Dans la première moitié du XVII^e siècle, la préface d'*Ibrahim* (1641), attribuée à Georges de Scudéry, apparaît comme la « première poétique du roman par la démarche à la fois historique et normative et par la complétude des analyses¹ ». L'une des idées majeures de son discours est l'héritage que les Grecs ont légué aux Français :

Comme nous ne pouvons être savants, que de ce que les autres nous enseignent ; et que c'est à celui qui vient le dernier, à suivre ceux qui le devancent : j'ai cru que pour dresser le plan de cet Ouvrage il fallait consulter les Grecs, qui ont été nos premiers Maîtres : suivre la route qu'ils ont tenue ; et tâcher en les imitant, d'arriver à la même fin que ces grands hommes s'étaient proposée. J'ai donc vu dans ces fameux Romans de l'Antiquité, qu'à l'imitation du Poème épique, il y a une Action principale, où toutes les autres sont attachées ; qui règne par tout l'ouvrage ; et qui fait qu'elles n'y sont employées, que pour la conduire à sa perfection.²

C'est en toute logique que G. de Scudéry voit dans les romans grecs et, par contrecoup, dans l'épopée, les ascendans du roman français. À quel genre pouvait-on en effet associer la naissance du roman, si ce n'est à celui qui constitue la première œuvre narrative de toute la littérature occidentale ? Du poème épique découlerait le roman grec qui, à son tour, aurait donné naissance au roman français. C'est d'abord l'« Action principale » qui permet d'établir cette parenté. Or, la construction d'une pièce repose également sur une action unique : dans *Le Cid* (1637) de Corneille, cette action est l'union compromise de Rodrigue et de Chimène, dans *Bérénice* (1671) de Racine, elle est le renvoi de Bérénice hors de Rome par Titus³, et dans *L'École des femmes* (1663) de Molière, le mariage d'Horace et d'Agnès, les deux « amants » qui triomphent d'Arnolphe.

¹ Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, op. cit., p. 47.

² *Ibid.*, p. 137-138.

³ « C'est-à-dire que, "Titus, qui aimait passionnément Bérénice, et qui même, à ce qu'on croyait, lui avait promis de l'épouser, la renvoya de Rome, malgré lui, et malgré elle, dès les premiers jours de son Empire" » (Racine, « Préface » de *Bérénice*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 450. Désormais, toutes les références aux pièces de Racine renverront à cette édition).

En outre, toutes les parties du roman doivent être liées à cette action principale, afin que « l'on y puisse rien voir de détaché ni d'inutile¹ ». Comme dans une pièce où chaque scène et chaque acte ont un rôle dans la construction du poème dramatique, le roman ne doit comporter que des événements qui contribuent à la progression de l'action et qui l'acheminent sûrement vers son dénouement. Les digressions n'ont donc leur place ni dans le théâtre ni dans le roman. À cela s'ajoute également la nécessité de focaliser le récit sur un ou plusieurs événements de la vie du personnage et non sur l'ensemble de son existence. Il convient de choisir un fait capable de susciter l'intérêt du lecteur par sa singularité. En cela, le dramaturge ne procède pas non plus autrement : « Il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une Tragédie avec cette simplicité d'Action qui a été si fort du goût des Anciens. Car c'est un des premiers préceptes qu'ils nous ont laissés. "Que ce que vous ferez, dit Horace, soit toujours simple, et ne soit qu'un"² », écrit Racine dans la préface de *Bérénice*.

G. de Scudéry rappelle également l'importance de la vraisemblance pour l'action : elle « est comme la pierre fondamentale de ce bâtiment ; et ce n'est que sur elle qu'il subsiste. Sans elle rien ne peut toucher : sans elle rien ne saurait plaire ; et si cette charmante trompeuse ne déçoit l'esprit dans les Romans, cette espèce de lecture le dégoûte, au lieu de le divertir³ ». Ce souci de vraisemblance conduit le théoricien à préférer une simplification de l'action romanesque à une multiplication des accidents⁴. Ce désir d'être au plus près du réel par un certain dépouillement de l'action renvoie également au théâtre où le dramaturge s'efforce d'être simple afin de répondre aux exigences de vraisemblance :

Il n'y a que le vraisemblable qui touche dans la Tragédie. Et quelle vraisemblance y a-t-il qu'il arrive en un jour une multitude de choses qui pourraient à peine arriver en plusieurs semaines ? Il y en a qui pensent que cette simplicité est une marque de peu d'invention. Ils ne songent pas qu'au contraire toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien, et que tout ce grand nombre d'Incidents a toujours été le refuge des Poètes qui ne sentaient dans leur Génie assez d'abondance ni assez de force, pour attacher durant cinq Actes

¹ G. de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, op. cit., p. 138.

² Racine, « Préface » de *Bérénice*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., p. 451.

³ G. de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, op. cit., p. 139.

⁴ « Or le même dessein a fait aussi que mon Héros n'est point accablé de cette prodigieuse quantité d'accidents qui arrivent à quelques autres : d'autant que selon mon sens, cela s'éloigne de la vraisemblance : la vie d'aucun homme n'ayant jamais été si traversée, il vaut mieux à mon avis, séparer les aventures ; en former diverses Histoires, et faire agir plusieurs personnes ; afin de paraître fécond et judicieux tout ensemble, et d'être toujours dans cette vraisemblance si nécessaire » (*ibid.*, p. 141).

leurs Spectateurs, par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments, et de l'élégance de l'expression.¹

Outre cette simplification de l'action, le romancier doit également « imprimer [...] l'image des Héros en l'esprit du Lecteur : [...]. Or pour les faire connaître parfaitement, il ne suffit pas de dire combien de fois ils ont fait naufrage, et combien de fois ils ont rencontré des voleurs : mais il faut faire juger par leurs discours, quelles sont leurs inclinations : autrement l'on est en droit de dire à ces Héros muets ce beau mot de l'antiquité, PARLE AFIN QUE JE TE VOIE² ». Un nouveau rapprochement avec le théâtre s'impose puisque le discours des personnages est le seul moyen pour le spectateur de les connaître. L'abbé d'Aubignac exprime une idée voisine en l'élargissant à l'action dramatique : « les Discours qui [se] font [au théâtre] doivent être comme des Actions de ceux qu'on y fait paraître ; car là *Parler*, c'est *Agir*³ ». Comme le dialogue romanesque, le dialogue théâtral permet de révéler le caractère des personnages, mais il est aussi l'essence de l'action dramatique.

La poétique du roman que constitue la préface d'*Ibrahim* présente de nombreux points communs avec la poétique du théâtre : action simple et unique, enchaînement des faits en vue du dénouement, importance de la vraisemblance et du discours sont autant d'éléments qui définissent le genre dramatique. Le titre de certains chapitres de *La Pratique du théâtre* de d'Aubignac permet de le montrer : « De la Vraisemblance », « De l'unité d'Action », ou encore « Des Discours en général ». En conséquence, la poétique du roman s'adosse à celle du théâtre pour se constituer.

¹ Racine, « Préface » de *Bérénice*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., p. 451.

² G. de Scudéry, « Préface » d'*Ibrahim*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, op. cit., p. 142-143.

³ Abbé d'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, éd. par Hélène Baby, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, 2001, p. 407.

2. 2. *Traité de l'origine des romans* : théâtre et roman, une finalité morale

Destiné dans sa forme première à servir de préface à *Zayde* (1670) de M^{me} de La Fayette, *Le Traité de l'origine des romans* de Pierre-Daniel Huet constitue une histoire du roman qui se propose de retracer l'évolution du genre et il s'ouvre naturellement par sa définition :

[...] ce que l'on appelle proprement Romans sont des fictions d'aventures amoureuses, écrites en Prose avec art, pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs. Je dis des fictions, pour les distinguer des Histoires véritables. J'ajoute, aventures amoureuses, parce que l'amour doit être le principal sujet du Roman. Il faut qu'elles soient écrites en prose, pour être conformes à l'usage de ce siècle. Il faut qu'elles soient écrites avec art, et sous de certaines règles ; autrement ce sera un amas confus, sans ordre et sans beauté. La fin principale des Romans, ou du moins celle qui le doit être, et que se doivent proposer ceux qui les composent, est l'instruction des Lecteurs, à qui il faut toujours faire voir la vertu couronnée ; et le vice châtié. Mais comme l'esprit de l'homme est naturellement ennemi des enseignements, et que son amour-propre le révolte contre les instructions, il le faut tromper par l'appât du plaisir, et adoucir la sévérité des préceptes par l'agrément des exemples, et corriger ses défauts en les condamnant dans un autre. Ainsi le divertissement du Lecteur, que le Romancier habile semble se proposer pour but, n'est qu'une fin subordonnée à la principale, qui est l'instruction de l'esprit, et la correction des mœurs ; et les Romans sont plus ou moins réguliers, selon qu'ils s'éloignent plus ou moins de cette définition et de cette fin.¹

Huet consacre quelques lignes à définir clairement le contenu (« fictions d'aventures amoureuses ») et la forme du roman (« écrites en Prose avec art »), mais il s'attache plus particulièrement à expliquer sa finalité (« pour le plaisir et l'instruction des Lecteurs ») qui permet à nouveau de rapprocher le roman et le théâtre. Comme en témoigne le *Proesme* (1547) de Jacques Amyot, qui fut le premier à traduire *Les Amours de Théagène et de Chariclée* d'Héliodore, cette association du plaisir et de l'instruction était déjà manifeste dans le roman grec :

Mais tout ainsi qu'entre les exercices du corps, que l'on prend par esbatement, les plus recommandables, sont ceux qui, outre le plaisir que l'on en reçoit, adressent le corps, enforcissent les membres, et profitent à la santé : aussi entre les jeux, et passetemps de l'esprit, les plus louables sont ceux qui, outre la resjouyssance qu'ilz nous aportent, servent encore à limer (par maniere de dire) et affiner de plus en plus le jugement, de sorte que le plaisir n'est point du tout oieux. Ce que j'espere que l'on pourra aucunement trouver en ceste fabuleuse histoire des amours de Chariclea, et de Theagenes, en laquelle, outre l'ingenieuse fiction, il y a en quelques lieux de beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle, et Morale : force ditz notables, et propos sentencieux : plusieurs belles harengues, ou l'artifice d'eloquence est tresbien employé, et par tout les passions humaines peintes au vif, avecq' si grande honesteté, que l'on n'en sçauroit tirer occasion, ou exemple de mal faire.²

¹ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, op. cit., p. 441-442.

² Jacques Amyot, *L'Histoire aethiopique d'Heliodorus contenant dix livres, traitant des loyales et pudiques amours de Théagènes Thessalien et Chariclea Aethiopienne*, Paris, Estienne Groullet, 1549, p. 3. Voir aussi Héliodore,

La triple analogie des « exercices du corps », des « jeux, et passetemps de l'esprit » et de la « fabuleuse histoire des amours de Chariclea, et de Theagenes » repose sur l'union connue de l'« *utile dulci*¹ » qu'Horace évoquait déjà dans son *Art poétique*. Amyot montre que ce principe constitue le fondement de toutes les pratiques humaines : les exercices physiques sont à la fois un divertissement (« esbatement ») et un bienfait pour la santé, les exercices de l'esprit sont à la fois un amusement (« resjouyssance ») et un moyen d'exercer nos facultés intellectuelles, enfin le roman est à la fois une histoire agréable à lire (« une ingenieuse fiction ») et un moyen d'apprendre (« beaux discours tirez de la Philosophie Naturelle, et Morale »). Par conséquent, avant même qu'il ne soit théorisé à l'époque moderne, le roman recourt à un principe qui se réfère à la nature de l'homme.

Comme le genre dramatique, le genre romanesque vise une finalité morale qui consiste à conduire les hommes à la pratique du bien et à les détourner du mal. Aussi le narrateur des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* présente-t-il *Manon Lescaut* comme « un traité de morale, réduit agréablement en exercice² ». Selon le narrateur des *Égarements*, l'« homme qui écrit ne peut avoir que deux objets, l'utile et l'amusant³ ». Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, c'est par la représentation de « l'homme en action⁴ » que Dolbreuse veut « nous amener et nous intéresser à la pratique du bien⁵ ». Il présente d'ailleurs ses mémoires comme « un abrégé de morale, d'autant plus utile que tout y sera mis en action⁶ ». À la fin du XVIII^e siècle, Louvet de Couvray s'« engage à prouver que [son] ouvrage, si frivole en ses détails, est au fond très moral ; qu'il n'a peut-être pas vingt pages qui ne marchent directement vers un but d'utilité première, de sagesse profonde, auquel [il a] tendu sans cesse⁷ ».

L'Histoire aethiopique, trad. Jacques Amyot, édition critique, établie, présentée et annotée par Laurence Plazenet, Paris, Honoré Champion, coll. « Textes de la Renaissance », 2008 et Laurence Plazenet, *L'Ébahissement et la délectation : réception comparée et poétique du roman grec en France et en Angleterre aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 1997.

¹ « Les centuries d'anciens rejettent les œuvres qui n'apportent aucun profit ; devant les poèmes sérieux, les Ramnes passent avec une hauteur dédaigneuse : mais il enlève tous les suffrages celui qui mêle l'agréable à l'utile, sachant à la fois charmer le lecteur et l'instruire » (*Horace, Art poétique, op. cit.*, v. 341-344, p. 220).

² Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 6.

³ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 69.

⁴ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, I, p. v.

⁵ *Ibid.*, I, p. iv.

⁶ *Ibid.*, I, p. 2.

⁷ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 50.

Les dramaturges sont eux aussi soucieux de produire des œuvres dont le contenu vise à édifier les spectateurs. Ainsi, dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, Corneille distingue quatre façons de mêler l'utile à l'agréable : la « première consiste aux sentences et instructions morales qu'on y peut semer presque partout¹ » ; la deuxième repose sur « la naïve peinture des vices et des vertus² » ; la troisième réside dans le dénouement « par la punition des mauvaises actions et la récompense des bonnes³ » et la quatrième en « la purgation des passions par le moyen de la pitié et de la crainte⁴ ». Pour Diderot, cette visée morale constitue le but de tout poème dramatique : « DORVAL. — [...] Quel est l'objet d'une composition dramatique ? MOI. — C'est, je crois, d'inspirer aux hommes l'amour de la vertu, l'horreur de vice...⁵ ». Le philosophe place même ce principe moral au cœur de la création artistique : « Ô quel bien il en reviendrait aux hommes, si tous les arts d'imitation se proposaient un objet commun, et concourraient un jour avec les lois pour nous faire aimer la vertu et haïr le vice !⁶ »

Dans cette perspective, P.-D. Huet ajoute que le roman doit corriger les « défauts [de l'homme] en les condamnant dans un autre⁷ ». En d'autres termes, la représentation des vices conduirait l'homme à se regarder et à s'amender. Tel est le dessein que certains romanciers du XVIII^e siècle se proposent de réaliser. On a vu, par exemple, que Crébillon souhaitait rendre le roman, « comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules⁸ ». Le héros de Duclos présente son récit comme « une confession fidèle des travers et des erreurs de [s]a jeunesse, qui pourra [n]ous servir de leçon⁹ ». Comme le théâtre, le roman prétend avoir une portée morale.

¹ Corneille, *Les Trois Discours sur le poème dramatique*, dans *Œuvres complètes. III*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, p. 120. Désormais, toutes les références aux pièces de Corneille renverront à cette édition.

² *Ibid.*, p. 121.

³ *Ibid.*, p. 122.

⁴ *Id.*

⁵ Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., p. 1176.

⁶ Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Œuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., p. 1283.

⁷ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, op. cit., p. 443.

⁸ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 69.

⁹ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, op. cit., p. 28.

C'est ce même principe qui sous-tend la comédie et qui est admirablement résumé dans la célèbre formule latine « *castigat ridendo mores* », attribuée au poète Jean-Baptiste de Santeuil. Dans le premier placet présenté à Louis XIV sur la comédie du *Tartuffe* (1664), Molière, pour sa part, écrivait que le « devoir de la comédie [est] de corriger les hommes en les divertissant¹ ». Le dramaturge avait déjà exprimé la même idée dans une réplique de Brécourt : « l'affaire de la Comédie est de représenter en général tous les défauts des hommes, et principalement des hommes de notre siècle² ». Tourner un vice en ridicule pour mieux l'incriminer est l'objet du comique de caractère qui est

[...] le plus utile aux mœurs, le plus fort, le plus difficile, et par conséquent le plus rare ; le plus utile aux mœurs, en ce qu'il remonte à la source des vices, et les attaque dans leur principe ; le plus fort, en ce qu'il présente le miroir aux hommes, et les fait rougir de leur propre image ; le plus difficile et le plus rare, en ce qu'il suppose dans son auteur une étude consommée des mœurs de son siècle, un discernement juste et prompt, et une force d'imagination qui réunisse sous un seul point de vue les traits que sa pénétration n'a pu saisir qu'en détail.³

Louvet de Couvray, par exemple, procède de la même manière qu'un auteur de comédie lorsqu'il introduit des personnages ridicules dont il condamne les travers en suscitant le rire. Dès lors, de même que l'on dit « *comœdia castigat ridendo mores* », de même il semble que l'on puisse dire « *fabula castigat ridendo mores*⁴ ». Mais la comédie n'a pas l'apanage de la correction des mœurs. La tragédie aussi a pour but de « corriger les mœurs, en les imitant, par une action qui serve d'exemple⁵ ». Elle a une visée morale dans la mesure où susciter terreur et pitié par la représentation du crime inspire à l'homme l'horreur du vice. Ces deux façons de servir la morale se retrouvent dans les œuvres romanesques : aussi Louvet emprunte-t-il la voie de la comédie, alors que Loaisel de Tréogate choisit celle de la tragédie.

¹ Molière, « Premier placet présenté au Roi sur la comédie du *Tartuffe* », dans *Œuvres complètes. I*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 889. Molière exprime la même idée dans la préface de la pièce : « Si l'emploi de la Comédie est de corriger les vices des Hommes, je ne vois pas par quelle raison il y en aura de privilégiés. Celui-ci est, dans l'État d'une conséquence bien plus dangereuse que tous les autres, et nous avons vu que le Théâtre a une grande vertu pour la correction » (Molière, « Préface » de *Tartuffe*, dans *Œuvres complètes. II*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, p. 93. Désormais, sauf indication contraire, toutes les références aux pièces de Molière renverront à cette édition).

² Molière, *L'Impromptu de Versailles*, dans *Œuvres complètes. II*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, scène 4, p. 833.

³ Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 287.

⁴ La formule est de notre invention.

⁵ Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 1104.

À cette définition du genre romanesque succède une double comparaison entre, d'une part, épopée et roman et, d'autre part, ouvrages d'histoire et roman. Ce dernier rapprochement conduit le théoricien à établir un parallèle entre tragédie et roman :

Aristote enseigne que la Tragédie dont l'argument est connu, et pris dans l'histoire, est la plus parfaite : parce qu'elle est plus vraisemblable que celle dont l'argument est nouveau, et entièrement : et néanmoins il ne condamne pas cette dernière. Sa raison est, qu'encore que l'argument d'une Tragédie soit tiré de l'Histoire, il est pourtant ignoré de la plupart des Spectateurs, et nouveau à leur égard, et que cependant il ne laisse pas de divertir tout le monde. Il faut dire la même chose des Romans, avec cette distinction toutefois, que la fiction totale de l'argument est plus recevable dans les Romans dont les Acteurs sont de médiocre fortune, comme dans les Romans comiques, que dans les grands Romans dont les Princes et les Conquérants sont les Acteurs, et dont les aventures sont illustres et mémorables : parce qu'il ne serait pas vraisemblable que de grands événements fussent demeurés cachés au monde, et négligés par les Historiens : et la vraisemblance, qui ne se trouve pas toujours dans l'Histoire, est essentielle au Roman.¹

Comme la tragédie, le roman est plus vraisemblable lorsqu'il prend son sujet dans l'histoire. Les exemples de tragédies à sujet historique sont nombreux : on pense à *Horace* (1640), à *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1642), à *Tite et Bérénice* (1670) de Corneille, à *Alexandre le Grand* (1665), à *Britannicus* (1669), à *Bérénice* (1670), à *Bajazet* (1672) et à *Mithridate* (1673) de Racine. On connaît également la coloration historique de la célèbre *Clélie, histoire romaine* (1654-1660) de M^{lle} de Scudéry. En outre, P.-D. Huet remarque à juste titre que le roman offre une marge de liberté plus grande que la tragédie, lorsqu'il met en scène des personnages issus d'un milieu modeste. La « fiction totale » est alors possible. En effet, il est invraisemblable que les figures des plus grandes cours d'Europe et leur destinée soient inconnues du public. Mais cette liberté du roman qui repose sur la possibilité de créer une illusion complète, on la retrouve également dans la comédie. Aussi pourrait-on reprendre les termes du théoricien de la manière suivante : « la fiction totale de l'argument est[-elle] plus recevable dans les [Pièces] dont les Acteurs sont de médiocre fortune, comme dans les [Comédies] ». Du reste, le lien qu'établit P.-D. Huet entre la tragédie et le roman s'avère fragile, car il existe bon nombre de tragédies à sujets mythologiques et religieux, et maints romans qui ignorent la dimension historique. Cependant, il met en évidence l'exigence de vraisemblance que les dramaturges et les romanciers ne doivent pas perdre de vue.

¹ Pierre-Daniel Huet, *Traité de l'origine des romans*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman, op. cit.*, p. 445-446. Dans une note en bas de page, C. Esmein-Sarrazin indique que P.-D. Huet reprend ici un passage de *La Poétique d'Aristote* (1451b) pour « adopter au genre romanesque la poétique aristotélicienne de la tragédie ».

Cet extrait est l'un des rares passages où P.-D. Huet compare le roman à la tragédie : dans l'un comme dans l'autre genre, la vraisemblance est renforcée par le choix d'un sujet historique. Mais le théoricien ne prolonge pas la comparaison. Son propos est de définir le genre romanesque qui partage avec le genre dramatique le principe selon lequel il faut allier l'utile à l'agréable, l'instruction au plaisir. C'est par cette double fonction morale et divertissante que le roman rejoint le théâtre. Il reprend la justification formulée par les dramaturges afin de se donner une légitimité.

2. 3. *Sentiments sur l'histoire* : modèle de la tragédie pour le petit roman

En nous intéressant à la visée morale, nous avons vu que l'historien du roman met en lumière une finalité qui est aussi celle du théâtre. La concentration de l'intrigue, que l'on aborde à présent, permet de prolonger le parallèle entre les deux genres. C'est en 1683 que les *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*¹ paraissent, sans que l'on connaisse l'identité de leur auteur. On attribue l'ouvrage à un certain Du Plaisir, auteur d'un roman intitulé *La Duchesse d'Estramène* (1682), qui s'intéresse successivement au genre épistolaire (*Sentiments sur les lettres*), au genre romanesque, à l'« histoire galante » (*Sentiments sur l'histoire*) et au style (*Scrupules sur le style*). Dans son deuxième traité, que l'on peut considérer comme un « art poétique de la nouvelle classique»², Du Plaisir s'attache à « montrer ce qui distingue la nouvelle ou l'“histoire galante” des “longs romans”»³ que le XVII^e siècle voit naître avec Honoré d'Urfé (*L'Astrée*) et prospérer avec Gomberville (*Polexandre*), Desmarests de Saint-Sorlin (*L'Ariane*), La Calprenède (*Cassandre, Cléopâtre et Faramond ou l'histoire de France*⁴), ou encore Madeleine de Scudéry (*Artamène ou le Grand Cyrus et Clélie, histoire romaine*). Alors que ces romans-fleuves, inscrits dans la tradition pastorale ou dans la

¹ Toutes les références au texte de Du Plaisir renvoient à l'ouvrage de Camille Esmein, mais la première édition de ce texte revient à Philippe Hourcade (Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, Genève/Paris, Droz/Honoré Champion, coll. « Textes littéraires français », 1975).

² Aron Kibédi Varga, « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », CAIEF, 1966, n° 18, p. 54, cité par Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman, op. cit.*, p. 751.

³ *Id.*

⁴ « [...] La Calprenède — qui composa également, de 1635 à 1641, neuf tragédies et tragi-comédies — a pour sa part publié trois romans, qui comporte le premier dix, le deuizième douze et le troisième sept volumes (les cinq derniers ayant été écrits par Vaumorière) : *Cassandre* (1642-1645), *Cléopâtre* (1647-1658) et *Faramond ou l'Histoire de France* (1661-1670) » (Colette Becker (dir.), *Le Roman*, Rosny, Éditions Bréal, coll. « Grand Amphi Littérature », 1996, p. 89).

tradition héroïque, marquent la première moitié du XVII^e siècle, une nouvelle forme romanesque émerge dans les années 1660. Appelée « histoire » ou « nouvelle », elle se caractérise par un allègement de l'intrigue, un petit nombre de personnages et un ordre narratif calqué sur l'ordre diégétique. L'apparition de ces petits romans, souvent ancrés dans une réalité historique, marque un changement d'esthétique de la forme romanesque que Du Plaisir formule dans ses *Sentiments sur l'histoire*. Ce traité témoigne d'une évolution du genre romanesque qui se veut plus proche de l'esthétique dramatique : Du Plaisir « appliqu[e] à la nouvelle les règles de la tragédie classique¹ ». On ne peut donc faire abstraction de cette poétique qui inscrit la forme narrative, telle qu'elle se manifeste dans le dernier quart du XVII^e siècle, dans une esthétique théâtrale que certains romanciers du XVIII^e siècle ne manqueront pas d'exploiter.

Selon Du Plaisir, le changement de goût des lecteurs du XVII^e siècle est à l'origine de l'évolution de la forme romanesque et de l'apparition des « Romans nouveaux » qui se seraient en quelque sorte constitués en réaction contre les « anciens Romans » :

Ce qui a fait haïr les anciens Romans, est ce que l'on doit d'abord éviter dans les Romans nouveaux. Il n'est pas difficile de trouver le sujet de cette aversion : leur longueur prodigieuse, ce mélange de tant d'histoires diverses, leur grand nombre d'Acteurs, la trop grande antiquité de leurs sujets, l'embarras de leur construction, leur peu de vraisemblance, l'excès dans leur caractère, sont des choses qui paraissent assez d'elles-mêmes.²

Les caractéristiques des « grands Romans³ » permettent de dégager les règles de la poétique de la « petite Histoire⁴ ». Par souci de clarté, nous reproduisons partiellement le tableau réalisé par Camille Esmein dans son introduction aux *Sentiments sur l'histoire*⁵. Les règles de la nouvelle sont fondées sur le refus de celles qui constituaient la poétique des longs romans :

¹ Aron Kibédi Varga, « Pour une définition de la nouvelle à l'époque classique », *art. cit.*, cité par Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 752.

² Du Plaisir, *Sentiments sur l'histoire*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 762.

³ *Ibid.*, p. 761.

⁴ *Id.*

⁵ Camille Esmein-Sarrazin, « Introduction », *Sentiments sur l'histoire*, dans *Poétiques du roman*, *op. cit.*, p. 750-751.

Refus	Règles
Longueur	Brièveté
Mélange d'histoires diverses	Unité d'action
Personnages nombreux	Petit nombre de personnages
Époque et lieu éloignés	Proximité temporelle et géographique
Histoires racontées par un personnage	Tout est pris en charge par le narrateur
Ouverture <i>in medias res</i>	Ordre linéaire du récit
Éléments extraordinaires	Respect de la vraisemblance

La brièveté favorisée par la représentation d'un « seul événement principal¹ », l'unité d'action excluant les digressions, le « petit nombre d'acteurs² », la nécessité de « ne dire que ce qui est moralement croyable³ » et une certaine modération dans les caractères sont autant d'éléments communs à l'esthétique théâtrale du XVII^e siècle. Mais l'assimilation de la poétique romanesque à la poétique dramatique ne se réduit pas à ces analogies. Du Plaisir explique un peu plus loin comment le romancier peut susciter chez le lecteur « divers mouvements de crainte ou de pitié⁴ », qui sont les effets propres à la tragédie⁵. Aristote considère que la terreur et la pitié doivent naître du « système des faits⁶ », alors que Du Plaisir pense que ces émotions doivent naître de ces « peintures naturelles et familières [qui] conviennent à tout le monde ; [...] parce que tout ce qui nous est propre nous est précieux, on ne peut douter que les incidents ne nous attachent d'autant plus qu'ils ont quelque rapport avec nous⁷ ». En d'autres termes, c'est la proximité des événements racontés avec ceux du monde réel qui permet d'éveiller chez le lecteur les sentiments de crainte et de pitié et ainsi de pénétrer son cœur. La nouvelle doit produire les mêmes effets que la tragédie grâce à la représentation d'un monde dans lequel le lecteur peut se projeter.

¹ Du Plaisir, *Sentiments sur l'histoire*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, op. cit., p. 762.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 766.

⁵ Aristote, *La Poétique*, op. cit., chap. 13, 52 b 28-34, p. 77.

⁶ *Ibid.*, chap. 14, 53 b 1, p. 81.

⁷ Du Plaisir, *Sentiments sur l'histoire*, dans Camille Esmein-Sarrazin, *Poétiques du roman*, op. cit., p. 767.

Être au plus près du lecteur signifie être au plus près de la nature. Pour ce faire, il convient de construire une intrigue qui suit « le cours ordinaire de la Nature¹ », de raconter des « événements naturels² » et de peindre des caractères qui ne soient pas « au-dessus de la Nature³ ». Dans cette perspective, le romancier doit attacher une attention particulière à la manière dont les personnages dialoguent :

Les Conversations sont une des premières beautés de l’Histoire ; leur style doit avoir quelque chose de plus facile que le reste de l’Ouvrage. La naïveté qui leur est nécessaire peut même faire excuser dans leur expression une simplicité, et peut-être une irrégularité que l’on n’excuserait pas ailleurs. [...] Ce serait mal écrire que d’écrire ainsi ; mais ce ne serait pas mal parler, ou du moins on pardonnerait tout en faveur de cet air naturel et sincère qui se trouve dans la pensée, et ce n’est qu’en cette faveur seule, que l’on peut prendre des priviléges contre l’exactitude.⁴

Qu’importent les entorses faites au style pourvu que l’on parvienne à rendre la conversation naturelle. C’est cette illusion de naturel qui rend le dialogue vraisemblable. Il faut donc éviter un « dialogue réglé et suivi⁵ » qui trahirait immédiatement la main du romancier et solliciter tout ce qui peut « imiter la Nature dans le discours⁶ ».

Pour finir, il convient d’ajouter quelques mots sur la *dispositio* de la nouvelle que Du Plaisir compare explicitement à celle du poème tragique. Elle doit d’abord indiquer le temps et la scène où se déroule l’action⁷ et sa « course doit toujours être de plus en plus précipitée⁸ ». Comme le dramaturge qui expose le temps, le lieu et les enjeux de l’action dans la première scène

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 768.

³ *Ibid.*, p. 767.

⁴ *Ibid.*, p. 778.

⁵ *Ibid.*, p. 779.

⁶ *Ibid.*, p. 782-783.

⁷ « On donne dès l’ouverture de l’Histoire une idée du lieu, et du règne que l’on a choisis. On fait entendre si c’est de la Paix ou de la Guerre, que naîtront les principaux noeuds, et toutes ces choses doivent être exprimées dans la première période. J’ai déjà parlé de la scène et du temps ; et quant aux autres circonstances, si c’est en paix, on fait un détail de la Cour ou du repos public ; si c’est en Guerre, on expose les progrès, ou les désavantages où l’État se trouve ; et en l’un et en l’autre, on ne doit dire que ce qui est indispensable, pour préparer le premier trait de l’Histoire particulière » (*ibid.*, p. 769-770).

⁸ « On peut être diffus dans le commencement d’une Histoire. On peut y travailler pour soi-même, c’est-à-dire, y faire voir les connaissances que l’on a sur ce qui regarde le cœur, ou la vie civile. On peut dans un grand espace ne rapporter que peu de faits ; mais la course doit toujours être de plus en plus précipitée, parce que les Lecteurs deviennent toujours de plus en plus impatients et curieux. Il faut peu à peu oublier sa propre satisfaction, et se souvenir davantage de leur marquer de la complaisance, et de cette sorte il ne faut plus faire de peintures vers la fin, puisqu’ils n’y demandent plus que des actions, et des dénouements » (*ibid.*, p. 777-778).

de la pièce, le romancier précise le cadre de l'action et ordonne les événements de sorte à susciter l'intérêt du lecteur. L'enchaînement des événements doit s'accélérer à mesure que l'action progresse. Tout ce qui ne concourt pas à la progression de cette action doit être supprimé. L'« Histoire galante » partage avec le théâtre une unité où tout est étroitement lié et où rien n'est inutile. Les événements forment un tout dont chaque élément est indispensable à l'ensemble et conduit au dénouement de l'histoire. D'ailleurs, selon Du Plaisir,

L'Histoire doit toujours avoir une Conclusion ; et quand elle n'en a pas, elle n'est pas moins imparfaite que le serait une Tragédie récitée dans son dernier Acte ; et le plus grand plaisir que puisse goûter l'esprit après toutes les inquiétudes, et toutes les impatiences que donne une longue suite d'intrigues et d'événements, est de voir enfin les Héros, ou entrer au Port, ou faire naufrage.¹

Comme pour une tragédie, la conclusion est le moment attendu par le lecteur qui a suivi le héros tout au long du récit. Ainsi, une nouvelle sans conclusion est une tragédie sans dénouement. L'analogie entre Histoire et tragédie montre que le théoricien pense la nouvelle galante au regard du poème tragique. Le modèle du petit roman de la seconde moitié du XVII^e siècle est dramatique. Aucun doute ne subsiste à la lecture des dernières lignes des *Sentiments sur l'histoire* de Du Plaisir :

Ces sortes d'Histoires aussi bien que les Pièces de Théâtre sont d'elles-mêmes une École d'édification ; leur Conclusion doit toujours enfermer une Morale, et cette Morale doit paraître sensiblement sans avoir besoin de pénétration, et de lumière dans l'esprit des Lecteurs. Quelque malheureuse qu'y soit la Vertu, elle est toujours dépeinte avec des attraits ; elle intéresse, elle donne de la pitié. Au contraire, le moindre vice ou d'habitude, ou d'inclination, quelque favorable qu'il y soit, paraît toujours avec des dangers, s'il ne paraît pas avec des châtiments.²

Roman et théâtre se veulent une école de vertu pour les lecteurs et les spectateurs. Leur morale doit être intelligible afin d'être accessible à tous. Qu'importe l'issue de l'histoire pourvu que l'on rende la vertu aimable et le vice haïssable. C'est donc une ambition commune que les deux genres se proposent d'atteindre. On peut évidemment considérer cette référence au théâtre dans la théorisation du roman comme une volonté de le légitimer, mais on ne peut nier l'importance que le genre dramatique a eu dans l'élaboration d'une poétique romanesque et dans le renouvellement du genre. À la rigidité du poème dramatique, dont les règles imposent une

¹ *Ibid.*, p. 783.

² *Id.*

forme fixe, s'oppose la liberté du genre romanesque qui évolue. On peut difficilement déterminer si le goût des lecteurs a changé au point de faire triompher *L'Astrée* (1607-1627) au début du XVII^e siècle, puis de louer *La Princesse de Clèves* (1678) dans la seconde moitié du siècle, mais le succès de l'œuvre de M^{me} de Lafayette¹, que l'on a comparée à une tragédie², et à laquelle Du Plaisir pense peut-être en écrivant ses *Sentiments sur l'histoire*, laisse penser que les lecteurs du siècle finissant préfèrent une forme romanesque plus proche du genre dramatique que du genre épique. Ce goût pour les « petits romans » à la construction serrée et à la vocation morale sera confirmé par un certain nombre d'œuvres du XVIII^e siècle dont notre corpus offre quelques exemples.

La lecture des poétiques antiques et des premiers traités modernes sur le roman permet de faire un premier état de la question sur la porosité des frontières entre genre romanesque et genre dramatique. Avant que la poétique du roman ne s'adosse à la poétique du théâtre pour se constituer au XVII^e siècle, les théoriciens antiques ont relevé de nombreux points communs et des influences réciproques entre le genre narratif, l'épopée, et le genre dramatique. Ainsi le poème épique est présenté comme une forme mixte qui mêle *diégésis* et *mimésis*. Si la *mimésis* est au fondement du poème dramatique, elle permet aussi de considérer le dialogue comme l'un des éléments théâtraux du poème épique et, plus généralement, du genre narratif. Épopée et tragédie partagent également une structure qui se pense comme un tout ; elles s'organisent autour des « caractères », des « effets violents » et recourent au même type de scènes.

Dans sa théorie du genre romanesque, G. de Scudéry reprend certaines de ces caractéristiques, telles que l'action principale, l'agencement des événements en vue d'un dénouement et le dialogue qui permet de révéler le caractère des personnages. P.-D. Huet place le plaisir et l'utilité au cœur de sa définition du genre romanesque qui se propose alors le même but que le théâtre. Selon les mots de Du Plaisir, le théâtre et le roman se veulent l'un et l'autre une

¹ Rappelons que l'admiration pour l'œuvre de M^{me} de Lafayette n'a pas fait l'unanimité des lecteurs pour des raisons morales. L'aveu de l'héroïne qui dévoile à son époux la passion qu'elle éprouve pour le duc de Nemours a fait l'objet de nombreux débats sur son bien-fondé.

² « L'ouvrage de M^{me} de Lafayette a pu être comparé par la critique moderne, pour son mode de composition et l'esthétique dont il relève, à une tragédie — rapprochement qui apparaissait dans la typologie de J.-B. de Valincour. Or la nouveauté de la codification de Du Plaisir est peut-être justement d'envisager la forme narrative en s'inspirant des poétiques de la tragédie classique et en conférant à ce genre des exigences comparables » (Camille Esmein-Sarrazin, « Introduction », *Sentiments sur l'histoire*, dans *Poétiques du roman*, op. cit., p. 756).

« École d'édification ». C'est même au nom de cette finalité morale que le roman et le théâtre revendentiquent leur légitimité auprès du public. Dès lors, les théoriciens du roman reprennent les arguments des dramaturges afin de justifier l'utilité de la fiction romanesque. Dans le dernier quart du XVII^e siècle, l'influence du théâtre dans le renouvellement du roman est encore plus manifeste. La poétique dramatique constitue la référence permettant d'élaborer la poétique du petit roman qui émerge à cette époque : aussi se veut-il une œuvre brève, fondée sur une unité d'action et sur un nombre restreint de personnages, capable de susciter terreur et pitié chez le lecteur. C'est dans ce contexte de changement esthétique qu'apparaît le sous-genre du roman-mémoires qui devient l'une des formes romanesques les plus utilisées au XVIII^e siècle.

Chapitre II : Le roman-mémoires

Avant d'étudier l'insertion de dramaturges devenus personnages romanesques, celle de titres de pièces ainsi que les références intertextuelles présentes dans les romans de notre corpus, il convient de définir ce sous-genre romanesque qui émerge dans la seconde moitié du XVII^e siècle et qui connaît son heure de gloire au XVIII^e siècle, où il partage le devant de la scène avec le roman épistolaire. On propose de revenir brièvement sur ses origines et sur les premiers grands romans-mémoires du XVIII^e siècle afin d'en dégager les principales caractéristiques.

Rappelons d'abord que ce sous-genre romanesque est un récit à la première personne du singulier dont le personnage principal écrit ses mémoires qu'il présente comme des faits véritables. Ces mémorialistes fictifs entreprennent le récit de leur vie après s'être retirés du monde, « situation qui rend l'esprit sérieux et philosophique¹ », comme l'écrit l'éditeur de *La Vie de Marianne*, et qui « inspire un esprit de réflexion² ». Ces personnages posent un regard rétrospectif sur leurs premières années qu'ils veulent présenter à la lumière des connaissances et de l'expérience acquises. Il s'agit d'un roman de l'introspection qui place le Moi au cœur de l'analyse morale : celui-ci fait l'objet d'une véritable dissection afin de révéler les ressorts cachés qui ont déterminé discours et actions passés. Mais le roman-mémoires est aussi un roman de l'intérieur où le Moi éprouve un plaisir manifeste à se raconter, à se mettre en scène et à exprimer ses sentiments les plus intimes. Il trouve donc naturellement sa place dans une étude du roman à la première personne dont René Démoris a retracé l'histoire depuis ses origines dans le récit picaresque espagnol jusqu'à son apogée avec Marivaux et Prévost.

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 5-6.

² Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 6.

1. De son origine à son épanouissement

René Démoris souligne l'importance du roman picaresque espagnol qui fut le premier à utiliser la première personne, bien qu'il n'ait pas donné naissance au roman picaresque français¹. L'héritage du modèle espagnol est plutôt à voir dans *Francion* (1633) de Charles Sorel. Mais, pour intéressante que soit cette filiation, elle ne concerne pas directement les romans-mémoires de notre corpus, bien que certains relèvent en partie du picaresque, comme l'ont montré plusieurs critiques qui ont vu son influence sur *Manon Lescaut* et sur *Le Paysan parvenu*². On peut se demander alors ce qu'il en est de l'influence des mémoires historiques. Lorsque R. Démoris aborde ce genre à l'époque classique (1660-1680), il le différencie de l'histoire³ et du roman⁴. À la période suivante (1680-1728), on voit apparaître une « espèce romanesque nouvelle⁵ », les pseudos-mémoires, dont Courtiz de Sandras est l'inventeur avec ses *Mémoires de L.C.D.R.* (1687). Ce nouveau genre relance la critique de l'époque qui lui reproche soit d'être nuisible en mêlant la vérité et la fiction, soit de manquer d'invention quand il accorde trop d'importance aux faits historiques. Mémoires et pseudo-mémoires constituent le terreau dans lequel s'enracine le roman-mémoires, où il s'agit également de raconter, à la première personne, des événements passés survenus à une époque précise, mais où l'on quitte la sphère publique pour la sphère privée. Des Grieux, Comminge, ou encore Faublas, tout occupés qu'ils sont à leurs amours, ne prétendent aucunement jouer un rôle historique. Il reste que la mode des mémoires, authentiques ou non, a favorisé l'éclosion de ce sous-genre qu'est le roman-mémoires, le mot « mémoires » piquant la curiosité du public. C'est M^{me} de Villedieu qui ouvre la voie à cette forme romanesque avec les *Mémoires de la Vie d'Henriette Sylvie de Molière* (1671 et 1674) qui inspira peut-être le thème de l'enfant trouvé dans *La Vie de Marianne*⁶.

¹ « Qu'il s'agisse du modèle espagnol ou de celui de Barclay [l'*Euphormio*] le succès de ces œuvres n'a pas provoqué la naissance d'un roman picaresque français, bien que l'on trouve de nombreuses traces de l'influence espagnole » (René Démoris, *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002, p. 20).

² Frédéric Deloffre, « Introduction », *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. xi-xiv.

³ Les mémoires « se distinguent de l'histoire, parce qu'ils ne sont pas soumis aux règles de composition qui les régissent. Ils lui ressemblent par la prétention à la vérité, mais sont le fait de narrateurs suspects en raison de la partialité de leur point de vue — suspicion aggravée par une moralité souvent douteuse » (René Démoris, *Le Roman à la première personne*, op. cit., p. 70).

⁴ « Sur le roman, les mémoires ont l'avantage évident de la vérité » (*ibid.*, p. 71).

⁵ *Ibid.*, p. 179.

⁶ *Ibid.*, p. 135.

Mais ce sont Marivaux et Prévost qui donnent au roman-mémoires ses lettres de noblesse dans la première moitié du XVIII^e siècle. Ces derniers héritent de l'évolution du genre romanesque, amorcée à la fin du XVII^e siècle, et l'exploitent différemment. Les héros de *La Vie de Marianne* et du *Paysan parvenu* sont des figures similaires dans la mesure où elles incarnent l'une et l'autre un lien direct avec la nature : Marianne est une enfant trouvée et Jacob, un paysan originaire de Champagne. Leur pauvreté constitue paradoxalement la voie d'accès à la réussite sociale¹ par la prédominance qu'ils accordent tout au long de leurs aventures au sentiment plutôt qu'à la raison. Mais la nature de ces deux personnages est plus complexe qu'il n'y paraît au premier abord : elle est non seulement paradoxale (l'indigence conduit au succès), mais elle est aussi ambiguë lorsque le lecteur ignore si c'est leur sentiment ou leur raison qui les guide. Leur caractère est à la frontière de la spontanéité, du naturel et du calcul plus ou moins conscient². En effet, à plusieurs reprises, le héros cherche à correspondre à l'image que les autres ont de lui, si bien qu'on assiste à « une comédie à peu près consciente³ » du personnage qui sait ce qui plaît aux autres (vertu chez Marianne, franchise et naturel chez Jacob). Cependant, il est possible aussi que « Marianne et Jacob ne soient rien d'autre que l'idée qu'ils ont d'eux-mêmes⁴ » et qu'ils se plaisent à construire par le récit rétrospectif à la première personne. On peut alors concevoir que « le projet du narrateur n'est pas tant de justifier un épisode lointain de son existence que de donner à ce propos une image actuelle de son esprit⁵ ».

Le roman de Prévost, l'*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, constitue le septième tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* et se présente comme une œuvre à part entière. Le narrateur des *Mémoires et aventures*, Renoncour, se charge de rapporter l'histoire que des Grieux lui a faite de ses malheurs. R. Démoris met en évidence la dimension

¹ « [...] les héros naturels font preuve d'une capacité d'adaptation nettement supérieure à la moyenne, comme le prouve une ascension d'une prodigieuse rapidité. On arrive à ce curieux paradoxe qu'ils semblent les êtres les mieux doués pour la société. Il convient d'expliquer cette différence. Elle tient, on l'a vu, à cette faculté de donner le pas au sentiment sur la raison, de commettre des actions apparemment folles » (*ibid.*, p. 402).

² « Il n'y a peut-être ni pure spontanéité, ni pur calcul » (*ibid.*, p. 401).

³ « Il peut même songer à rendre réelle l'image que les autres ont de lui ; ainsi Marianne : "En un mot, je me proposai une conduite qui était fière, modeste, décente digne de cette Marianne dont on faisait tant de cas." [...] On peut arriver ainsi à une comédie à peu près consciente : Jacob ne manque pas d'appuyer quelque peu sur un langage paysan, qui n'est déjà plus tout à fait le sien, mais qui plaît à M^{le} Habert et la rassure. Marianne donne de nombreux exemples de ce passage d'une ruse inconsciente, quasi animale, à l'action presque calculée. [...] Ils ne vont jamais jusqu'à l'usage du signe faux, c'est-à-dire du mensonge » (*ibid.*, p. 405).

⁴ *Ibid.*, p. 412.

⁵ *Ibid.*, p. 413.

tragique du récit construit autour de la représentation de l'*ethos* tragique du narrateur : « [o]n sait quel abus, en toutes occasions, le narrateur (en tant que tel ou comme personnage agissant) fait du langage racinien ; on sait aussi de quelle manière douteuse il préserve l'innocence essentielle au héros tragique, en rejetant sur les autres, la responsabilité de ses propres actions¹ ». Cette interprétation tragique du chevalier repose sur le thème de l'infidélité « engendrant le fameux mystère de Manon, que l'on envisage suivant les cas, comme exemplaire du mystère féminin ou de celui de la nature en général² ». Dans cette perspective, il rappelle le dénouement de sa dernière aventure à la Nouvelle-Orléans où la « mort de Manon — morte par fidélité — confirme la légitimité de l'optique tragique dans le reste de l'œuvre³ ». Toutefois, cette dimension tragique doit être nuancée au regard des scènes de comédie que l'on évoquera ultérieurement. Le long récit de des Grieux est loin d'être innocent : il s'adresse à un auditeur bienveillant (Renoncour a également souffert de la passion amoureuse) dont il espère susciter la compassion. Son histoire s'inscrit également dans un projet moral plus large où le personnage de Renoncour joue le rôle d'un mentor auprès du marquis de Rosemont : il lui enseigne des principes de sagesse afin de l'éloigner des penchants du cœur, mais ces principes n'empêcheront pas l'issue tragique des *Mémoires et aventures*⁴. Il semble donc que les conseils d'un ami (Tiberge pour des Grieux) ou ceux d'un Mentor (Renoncour pour Rosemont), les principes de vérité et les maximes soient inutiles et que seuls les faits soient vraiment instructifs.

Que ce soit les romans de Marivaux ou ceux de Prévost, ces œuvres exercent une influence considérable sur la littérature du XVIII^e siècle, comme en témoignent les nombreuses rééditions⁵, les traductions, les suites, les imitations, ou encore les adaptations théâtrales. On

¹ *Ibid.*, p. 422.

² *Ibid.*, p. 423.

³ *Ibid.*, p. 426.

⁴ « Cette incohérence mène à la tragédie : usant d'une violence condamnée au livre I des *Mémoires*, Renoncour marie de force Nadine ; le jour de ces noces, l'époux, qui se croit trompé, tue Miladi R..., devenue la confidente et la mère adoptive de la jeune fille, et est à son tour tué par le marquis. Ce carnage est le triomphe d'un raisonnement, dont le narrateur se refuse à mettre en doute la solidité, malgré ses conséquences : "Ce raisonnement me parut solide. Il me le paroît encore, malgré l'effet tragique qu'il a produit ; & si je me trouvois dans la même situation, avec aussi peu de connoissance de l'avenir, je prendrois assurément le même parti." C'est là l'humour noir de Prévost » (*ibid.*, p. 430).

⁵ Les *Mémoires et aventures*, par exemple, sont réédités en 1749, 1751, 1756, 1757 et 1759 (Jean Sgard, *Prévost romancier*, Paris, José Corti, 1968, p. 553 ; voir également le chap. XXI intitulé « La Succession »).

connaît par exemple l'influence que *La Vie de Marianne* a eue sur les œuvres de M^{me} de Tencin¹. Annie Rivara a d'ailleurs consacré un ouvrage qui atteste du succès du roman de Marivaux². De son côté, Servais Étienne a relevé « les œuvres où se lit le mieux l'influence de Prévost ; de 1745 à 1755, il n'en cite guère que six, alors que dans les dix années suivantes, il n'en trouve pas moins de dix-huit, et la progression ne fait que s'affirmer jusqu'à la fin du siècle³ ». Enfin, selon Jean Sgard, c'est après 1760 que l'« influence [de Prévost] va trouver toute son étendue⁴ ».

2. Ses caractéristiques

Comme l'écrit Jean Rousset, « la première personne ne suffit pas à définir le roman-mémoires, car il la partage avec le roman-journal intime, dont la formule sera tardive, et avec le roman par lettres, qui se diffuse au même moment ; il y faut un second trait : la perspective temporelle : le narrateur regarde son histoire de loin, il en connaît l'issue, il ne se saisit que rétrospectivement⁵ ». Ainsi il définit le roman-mémoires d'abord comme un roman rétrospectif ou un « roman du passé⁶ » ; puis, comme un récit qui présente les événements suivant un ordre chronologique⁷ ; enfin, comme un roman « trompeur » où un *je* conteur présent observe un *il* acteur passé⁸. Cette dernière caractéristique est un point essentiel dans le roman-mémoires : le narrateur se raconte, non pas tel qu'il a été, mais tel qu'il « s'est vu vivre⁹ » ou tel qu'il veut se montrer à son destinataire et à son lecteur. Le roman-mémoires oppose le narrateur du présent et le héros du passé et l'unité narcissique du récit repose sur cette dualité entre un *je* présent qui raconte l'histoire d'un *je* passé. Toujours selon Jean Rousset, l'emblème de ce statut narratif

¹ Voir Françoise Gevrey, « Madame de Tencin et *La Vie de Marianne* », dans Geneviève Goubier (dir.), *Marivaux et les Lumières. L'éthique d'un romancier. Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIII^e siècle avec la collaboration de la Société Marivaux*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 59-70.

² Annie Rivara, *Les Sœurs de Marianne. Suites, imitations, variations. 1731-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. 285 », 1991.

³ Servais Étienne, *Le Genre romanesque en France depuis l'apparition de la « Nouvelle Héloïse » jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1922, p. 91, 294, 296, cité par Jean Sgard, *Prévost romancier*, op. cit., p. 553.

⁴ Jean Sgard, *Prévost romancier*, op. cit., p. 530-531.

⁵ Jean Rousset, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986 [1972], p. 127.

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

« pourrait être l'aveu qui ouvre le *Bavard* de des Forets : “Je me regarde souvent dans le miroir”¹ ». Dans cette perspective, le parallèle avec la notion d'autoportrait est incontournable.

Jean Rousset aborde cette notion en évoquant l'autoportrait pictural tel que l'ont pratiqué Poussin et Bernin dont les tableaux montrent que « la meilleure image qu'un artiste puisse donner de lui-même n'est pas toujours celle qu'il contemple dans son miroir² ». En effet, le peintre « se raconte dans le spectacle qu'il met en scène³ ». Dans ce contexte, que ce soit l'autoportrait pictural ou l'autoportrait littéraire qui se développe dans la seconde moitié du XVII^e siècle, on doit se poser la question de l'objectivité lorsqu'il s'agit de peindre sa propre image. Les moralistes et les romanciers du XVII^e siècle semblent partagés, entre ceux qui pensent, comme M^{lle} de Scudéry, que l'homme est incapable de rendre une exacte représentation de lui-même⁴ (incapable de se voir tel qu'il est, il ne peut que se montrer tel qu'il s'imagine être) et ceux, comme Montaigne et La Rochefoucauld, qui accordent un « pouvoir réel d'introspection⁵ » à l'homme capable de s'étudier pour mieux se connaître⁶. Jean Rousset rappelle néanmoins les limites de ce pouvoir introspectif : « où est en ce cas le miroir, garant d'objectivité, si ce n'est dans l'esprit même de celui qui se regarde ?⁷ » Malgré la bonne volonté qu'il peut employer pour se peindre tel qu'il est, l'homme reste inéluctablement assujetti au « miroir déformant⁸ » de l'amour-propre. L'introspection se révèle impossible, car l'amour-propre « figure au premier plan de toute description de la comédie intime que l'homme se joue à lui-même⁹ » ; il « altère, il déguise, il dissimule ce qui ne lui est pas avantageux et l'autoportrait se révèle infailliblement mensonger¹⁰ ». Ces remarques sur l'autoportrait permettent de saisir l'essence même du roman-mémoires fondé sur la représentation et la mise en scène de soi.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 40-41.

⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

Le choix du *je* conteur est également déterminant, car il décide du point de vue selon lequel les événements passés sont présentés et, par conséquent, de la signification du roman¹. Dans *La Vie de Marianne*, le choix de la narratrice est important, parce que la « symbolique » du personnage est une des clefs de lecture du roman. Marianne est l'emblème de la coquette par excellence qui se complaît dans les regards d'autrui, comparables à ce titre à autant de miroirs vivants lui renvoyant une image flatteuse d'elle-même. À ce sujet, Jean Rousset note que « la narration autobiographique [...] représente la variante littéraire du miroir et la mise en scène romanesque de l'amour-propre incarné dans le personnage narrateur, occupé d'un bout à l'autre du livre à se considérer pour se montrer toujours au centre de l'histoire qu'il reconstruit² ». *L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, quant à elle, est le fait d'« une plume conduite par l'amour³ », le narrateur et le héros passionné ne formant qu'un seul et même personnage. L'un amant malheureux « ne voit le monde qu'en perspective, tel que le découpe son angle visuel, la vérité de son dire [est] fragmentaire et douteuse⁴ », mais paradoxalement, « c'est [sa] vérité subjective qui fait l'intérêt principal de la narration⁵ ».

La narration à la première personne offre donc de nombreuses possibilités que les romanciers du XVIII^e siècle, Marivaux et Prévost, les premiers, ont su exploiter selon ce que chacun voulait montrer : le premier, la capacité de l'homme à analyser les motivations secrètes à l'origine de ses actions et de ses discours à une époque où il ne pouvait pas les démêler ; le second, l'incapacité de l'homme à comprendre les ressorts cachés de ses mouvements et à lutter contre les passions. On connaît l'emploi que fera Crébillon fils de ce regard introspectif dans ses *Égarements du cœur et de l'esprit*.

¹ « L'un des problèmes que le romancier recourant à la forme autobiographique doit se poser avant tout autre, c'est celui de la distribution des rôles ; de ce parti initial va dépendre la perspective du récit et toute son organisation. À qui reviendra le privilège de se placer, à l'intérieur du livre, en conscience centrale et ordonnatrice ? Parmi les personnages à mettre en œuvre, lequel parlera et regardera, réduisant tous les autres à l'état d'objets saisis du dehors ? À l'un, mais à un seul, reviendra l'avantage de l'intériorité et le privilège du foyer oculaire ; ce choix capital décidera de la signification du roman » (*ibid.*, p. 132).

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 129.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ *Id.*

Outre ces caractéristiques, ce sous-genre romanesque repose sur un certain nombre de *topoi* qui entrent au service d'« une mise en scène dissimulée¹ ». Afin de rendre la fiction plus vraisemblable, certains romans-mémoires sont présentés comme des ouvrages posthumes et reprennent le *topos* du manuscrit trouvé² :

Ce manuscrit a été trouvé dans les papiers d'un homme après sa mort. On voit bien qu'il a donné des noms faux à ses personnages et que ces noms sont mal choisis ; mais on a donné le manuscrit tel qu'il était et sans y avoir rien changé. Du reste, on a lieu de croire que les événements sont vrais, parce qu'on a d'ailleurs quelque connaissance de la façon dont le manuscrit est venu entre les mains de celui chez qui on l'a trouvé.³

Avant que de donner cette histoire au public, il faut lui apprendre comment je l'ai trouvée.

Il y a six mois que j'achetai une maison de campagne à quelques lieues de Rennes, qui, depuis trente ans, a passé successivement entre les mains de cinq ou six personnes. J'ai voulu faire changer quelque chose à la disposition du premier appartement, et dans une armoire pratiquée dans l'enfoncement d'un mur, on y a trouvé un manuscrit en plusieurs cahiers contenant l'histoire qu'on va lire, et le tout d'une écriture de femme. On me l'apporta ; je le lus avec deux de mes amis qui étaient chez moi, et qui depuis ce jour-là n'ont cessé de me dire qu'il fallait le faire imprimer : je le veux bien, d'autant plus que cette histoire n'intéresse personne. Nous voyons par la date que nous avons trouvée à la fin du manuscrit qu'il y a quarante ans qu'il est écrit ; nous avons changé le nom de deux personnes dont il y est parlé, et qui sont mortes. Ce qui y est dit d'elles est pourtant très indifférent ; mais n'importe : il est toujours mieux de supprimer leurs noms.⁴

La forme des mémoires constitue un gage d'authenticité et de vraisemblance. Aussi l'éditrice de *La Vie de Marianne* annonce-t-elle : « Ce qui est de vrai, c'est que si c'était une histoire simplement imaginée, il y a toute apparence qu'elle n'aurait pas la forme qu'elle a⁵ ». L'homme de qualité revendique la même authenticité pour le récit de des Grieux dont il se fait le rapporteur :

Je dois avertir ici le lecteur que j'écrivis son histoire presque aussitôt après l'avoir entendue, et qu'on peut assurer, par conséquent, que rien n'est plus exact et plus fidèle que cette narration. Je dis fidèle jusque dans

¹ « L'une des conséquences de l'emploi dans le roman de la forme autobiographique, c'est l'évanouissement de l'auteur, plus exactement des signes de l'auteur dans son texte. Le fait est connu, ces romans ne veulent pas être des romans, ces romanciers feignent de s'effacer derrière une rédaction supposée, manuscrit ou liasse de lettres retrouvés dans un coffre, qu'ils se bornent à éditer. Tout au plus admettent-ils être pour quelque chose dans le choix et la distribution des matériaux ; ils n'ont rien écrit, ils se dessaisissent de l'invention et de l'élocution pour n'assumer que la disposition » (*ibid.*, p. 103).

² Sur ce *topos*, voir Jan Herman, Fernand Hallyn (dir.) et Kris Peeters (collab.), *Le Topos du manuscrit trouvé. Actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*, Louvain/Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 1999.

³ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

la relation des réflexions et des sentiments que le jeune aventurier exprimait de la meilleure grâce du monde. Voici donc son récit, auquel je ne mêlerai, jusqu'à la fin, rien qui ne soit de lui.¹

La liberté de style qu'empruntent ces auteurs fictifs se veut aussi une preuve de la véracité de leurs récits. Ils ne sont pas des écrivains de métier et racontent leur histoire avec un style qui leur est propre :

Il est vrai que l'histoire en est particulière, mais je la gâterai, si je l'écris ; car où voulez-vous que je prenne un style ? [...]

Au reste, je parlais tout à l'heure de style, je ne sais seulement ce que c'est. Comment fait-on pour en avoir un ? Celui que je vois dans les livres, est-ce le bon ? Pourquoi donc est-ce qu'il me déplaît tant le plus souvent ? Celui de mes lettres vous paraît-il passable ? J'écrirai ceci de même.²

Je les écrirai [les événements] du mieux que je pourrai ; chacun à sa façon de s'exprimer, qui vient de sa façon de sentir.³

[...] c'est ce motif qui me résout à vaincre mon amour-propre et ma répugnance, en entreprenant ces mémoires où je peins une partie de mes malheurs, sans talent et sans art, avec la naïveté d'un enfant de mon âge et la franchise de mon caractère.⁴

Je suivrai le cours de mes idées tout inégal, tout incertain qu'il sera ; je les rendrai telles qu'elles naîtront et se succéderont en moi, sans jamais les contraindre ni les altérer. Il est tant de bizarries dans l'esprit humain : pourquoi s'étonnerait-on de cet écrit ? Âmes sensibles ! c'est à vous de suppléer aux endroits effacés, et d'achever les tableaux que je n'aurai pu finir.⁵

Habités par ce souci d'authenticité et de vraisemblance, les narrateurs de ces romans-mémoires prétendent écrire soit pour eux-mêmes, soit pour un ami ou un parent, soit encore pour « ceux qui débutent dans le monde⁶ ». Leur confession se propose alors de remplir une fonction de divertissement, une fonction morale, ou encore une fonction thérapeutique. Ainsi Marianne

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 16-17.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 8-9. Cette liberté de ton est celui de la conversation : « Peut-être devrais-je passer tout ce que je vous dis là ; mais je vais comme je puis, je n'ai garde de songer que je vous fais un livre, cela me jettent dans un travail d'esprit dont je ne sortirais pas ; je m'imagine que je vous parle, et tout passe dans la conversation » (*ibid.*, p. 36) ; « Mais je m'écarte toujours ; je vous en demande pardon, cela me réjouit ou me délassé ; et encore une fois, je vous entretiens » (*ibid.*, p. 51).

³ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 6.

⁴ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 241.

⁵ Loaisel de Tréogat, *Dolbreuse*, op. cit., p. 4.

⁶ *Ibid.*, p. 2.

écrit ses aventures à la demande d'une amie¹, Jacob cherche à se distraire², Faublas rédige ses mémoires à des fins curatives³ et Comminge y voit un moyen de se remémorer une existence malheureuse : « Je n'ai d'autre dessein en écrivant les Mémoires de ma vie que de rappeler les plus petites circonstances de mes malheurs, et de les graver, encore s'il est possible, plus profondément dans mon souvenir⁴ ». Son récit constitue une longue lamentation destinée à pleurer celle qu'il aime. Contrairement à d'autres personnages, Comminge ne revendique aucune utilité morale pour ses mémoires, il n'écrit que pour lui, comme s'il souhaitait exalter ce sentiment pour celle qu'il a toujours aimée. De la même manière, l'homme de qualité se met à l'écriture pour lui-même, dans l'espoir d'y trouver un peu de repos : « Je n'écris mes malheurs que pour ma propre satisfaction : ainsi je serai content si je retire, pour fruit de mon ouvrage, un peu de tranquillité dans les moments que j'ai dessein d'y employer⁵ ». Le roman-mémoires se présente alors comme le lieu privilégié de l'expression de soi et du sentiment exalté, une sorte d'exutoire par où s'épanche la sensibilité d'un personnage auquel il ne reste que les souvenirs tendres et douloureux d'un amour disparu.

Enfin, le roman-mémoires s'inscrit dans une ou plusieurs tendances, il peut se situer dans une veine picaresque (*Histoire de Gil Blas de Santillane*, *Le Paysan parvenu*), libertine et mondaine (*Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *Les Confessions du comte de ****, *Les Amours du chevalier de Faublas et Dolbreuse*), sensible (*La Vie de Marianne et Dolbreuse*), ou bien se faire le roman de l'ascension sociale (*La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*). Certains d'entre eux sont également à la frontière du genre épistolaire : les onze parties de *La Vie de Marianne* se présentent comme une série de lettres destinées à son amie et *La Religieuse* constitue une longue lettre adressée au marquis de Croismare. Le roman-mémoires apparaît

¹ « Quand je vous ai fait le récit de quelques accidents de ma vie, je ne m'attendais pas, ma chère amie, que vous me prierez de vous la donner toute entière, et d'en faire un livre à imprimer. [...] Mais enfin, puisque vous voulez que j'écrive mon histoire, et que c'est une chose que vous demandez à mon amitié, soyez satisfaite ; j'aime encore mieux vous ennuyer que de vous refuser » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 8-9).

² « Le récit de mes aventures ne sera pas inutile à ceux qui aiment à s'instruire. Voilà en partie ce qui fait que je les donne ; je cherche aussi à m'amuser moi-même » (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 6).

³ « Willis a reconnu que ce jeune homme ardent et malheureux avait besoin d'une occupation, et qu'il fallait à sa mélancolie un objet capable de la fixer d'abord et de la distraire ensuite ; il lui a conseillé d'écrire l'histoire de sa vie ; votre fille y consent, j'y consens aussi pourvu que le manuscrit ne soit jamais rendu public » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 1091).

⁴ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 21.

⁵ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 27.

souvent comme une œuvre composite mêlant les tons (comique, tragique, pathétique), les formes (récit, dialogue, lettre) et les genres (roman et théâtre). À titre d'exemple, on peut citer *Les Amours du chevalier de Faublas* qui comprennent un long épisode secondaire, des billets, des dialogues de théâtre et qui s'achèvent par une correspondance. Le premier tome des *Mémoires et aventures* contient également l'« Histoire du marquis de Rosambert » qui est un récit enchaîné. Dans *Les Confessions du comte de ****, le narrateur reproduit la « Lettre de la signora Marcella à la signora Maria¹ » qui lui permet de faire le détail de son aventure à Venise. Suzanne, quant à elle, rapporte le contenu de la lettre que sa mère lui écrivit dans ses derniers instants². En cela, le roman-mémoires ne déroge pas à l'usage du genre auquel il appartient, qui consiste à exploiter tout ce qui peut le nourrir et tout ce qui diversifie la lecture et soutient l'intérêt du public. Notons pour finir qu'il adopte une forme brève et fermée (*Mémoires du comte de Comminge*, *Manon Lescaut*) ou bien qu'il s'élabore au gré de son succès : il s'étend alors sur plusieurs centaines de pages, préférant parfois laisser l'œuvre ouverte.

En somme, le roman-mémoires voit le jour dans la seconde moitié du XVII^e siècle avec M^{me} de Villedieu, mais il ne connaît son apogée qu'au XVIII^e siècle où il devient l'une des formes romanesques les plus utilisées, Prévost et Marivaux lui conférant un véritable statut générique. Jean Rousset a mis en évidence les enjeux de ce sous-genre narratif que l'on peut comparer à un miroir où le personnage narrateur s'observe et se raconte tel qu'il se voit. Mais, au regard de la tradition moraliste, cette introspection s'avère illusoire, car elle est faussée par les pièges de l'amour-propre. Le roman-mémoires se fonde sur une mise en scène du narrateur dévoilant au lecteur seulement l'image qu'il veut donner de lui-même. Le décalage temporel entre son présent et le passé de celui qu'il était, ou ce que J. Rousset a appelé « double registre³ » confère à l'œuvre un statut de « *roma[n] du spectateur*⁴ ». Signifiant, le choix du « je » décide du point de vue selon lequel l'histoire est racontée et détermine la portée du récit : Manon n'aurait sans doute pas présenté la même version de l'histoire que celle de des Grieux.

¹ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, op. cit., p. 56-61.

² Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 269-270.

³ Jean Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 2006, p. 53.

⁴ Ibid., p. 47.

Chapitre III : De l'homme de théâtre au texte

On se propose, dans ce nouveau chapitre, d'étudier les mentions de dramaturges, de comédiennes et de pièces ainsi que les emprunts littéraux ou tronqués au théâtre et les allusions que les auteurs de romans-mémoires choisissent de signaler explicitement au lecteur ou de lui laisser le soin de les reconnaître dans l'œuvre. Que le romancier décide ou non d'indiquer la source de ses références, leur insertion témoigne non seulement de la prégnance du théâtre dans l'esprit des auteurs du XVIII^e siècle, mais aussi de l'influence que le genre dramatique peut avoir sur la création d'une œuvre romanesque. À la suite d'un premier travail de repérage et de classification¹, il convient d'étudier la nature et la fonction de ces mentions et de ces emprunts dont la fréquence et la variété diffèrent en fonction des auteurs. On examinera s'ils sont une marque d'admiration ou s'ils entrent au service d'un jeu intertextuel à dessein sérieux ou parodique, de manière à déterminer s'ils apportent un sens nouveau aux romans. Ainsi la personne et l'œuvre de Racine se révèlent importantes pour Prévost, les pièces de Molière constituent l'une des principales sources d'inspiration pour Marivaux et les comédies de Beaumarchais ont considérablement influencé Louvet.

1. Dramaturges et comédiennes

Par le titre de ses pièces, le nom de ses personnages et les vers de ses tragédies, Racine est l'un des dramaturges les plus cités par les auteurs de notre corpus. Si l'on s'en tient d'abord à la mention de son nom, il est cité neuf fois dans le tome II des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*², une fois dans l'*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* et dans *Dolbreuse*. Prévost en fait même un personnage dans ses *Mémoires et aventures*. L'importance

¹ Voir le tableau « Les références théâtrales dans les romans du corpus » en annexe, vol. 2, p. 559-570.

² Le nom de Racine est cité au moins deux autres fois dans le tome III des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* : « Racine est un *pleureux*, qui n'est propre qu'à attendrir les femmes et à amollir les hommes » et « Racine est celui de nos poètes pour lequel j'ai toujours eu le plus de goût » (*Oeuvres choisies de l'Abbé Prévost*, Amsterdam, 1783, I, p. 371 et 372, cité par Henri Coulet, « L'Abbé Prévost et Racine », *Tricentenaire de l'arrivée de Jean Racine à Uzès. 1661-1961. Actes du 1^{er} Congrès International Racinien*, Uzès, 7-10 septembre 1961, Uzès, 1962, p. 95).

qu'il accorde à Racine nous conduit à nous demander en premier lieu si le tragique des romans de Prévost est ou non racinien.

1. 1. Prévost : un tragique racinien ?

Dans une lettre adressée à Thiérot, en 1735, Voltaire témoigne de cette capacité de Prévost à recréer l'univers tragique : « J'ai souhaité [...] qu'il eût fait des tragédies, car il me paraît que le langage des passions est sa langue naturelle¹ ». Quelques décennies plus tard, Grimm, pour sa part, assimile ses romans à des tragédies : « les romans du genre de ceux de l'Abbé Prévost sont d'une classe différente ; je les comparerais volontiers à la tragédie : elle est à peu près chez tous les peuples la même, parce que les grandes passions tiennent immédiatement à l'humanité et ont partout les mêmes ressorts² ». Prévost, quant à lui, a éprouvé que « les grandes sources de l'intérêt sont dans le tragique³ ». Si Henri Coulet reconnaît aussi Prévost comme un « auteur tragique⁴ », il lui refuse toutefois le qualificatif de « racinien ». Du théâtre de Racine, le romancier a retenu « une image tragique de la passion⁵ », ainsi que « la soudaineté, la violence, le caractère fatal et les conséquences funestes⁶ » de l'amour. Tous s'accordent donc à reconnaître que l'œuvre de Prévost est caractéristique du poème tragique. En effet, le romancier utilise non seulement le vocabulaire, mais aussi les lieux communs qui lui sont propres. Allant plus loin, Raymond Picard décèle une influence importante de Racine dans *Manon Lescaut*⁷, y apercevant « les thèmes et parfois les vers mêmes de la tragédie racinienne⁸ ».

¹ Lettre à Thiérot, du 28 décembre 1735, *Correspondance*, t. I, p. 628, cité par Jean Sgard, *Prévost romancier*, Paris, José Corti, 1968, p. 284.

² *Correspondance littéraire*, août 1753, Paris, 1813, t. I, p. 41-42, note 52, cité par Henri Coulet, « L'Abbé Prévost et Racine », *art. cit.*, p. 102.

³ Préface de l'*Histoire du Chevalier Grandisson*, dans *Oeuvres choisies*, xxv, p. ix, cité par Henri Coulet, « L'Abbé Prévost et Racine », *art. cit.*, p. 102.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 103.

⁶ *Id.*

⁷ Raymond Picard, « L'univers de "Manon Lescaut" », *Mercure de France*, Paris, avril 1961, t. 341, p. 606-622 et « L'univers de "Manon Lescaut" (fin) », *Mercure de France*, Paris, mai 1961, t. 342, p. 87-105. Voir plus particulièrement le dernier développement intitulé « *Roman et Tragédie* » aux pages 100-103.

⁸ *Ibid.*, p. 100.

La tragédie se caractérise souvent par l'assujettissement d'un personnage à une force supérieure inexorable. De fait, on trouve fréquemment chez Prévost les substantifs « destin », « destinée », « fatalité », « fortune » et l'un des adjectifs qui leur correspond, « fatal ». Lorsque des Grieux raconte sa rencontre avec Manon dans la cour d'une hôtellerie d'Amiens, il attribue l'engagement qu'il prend à la secourir non pas à ses charmes, mais à une certaine destinée, qui paraît d'ores et déjà le conduire à sa perte : « La douceur de ses regards, un air charmant de tristesse en prononçant ces paroles, ou plutôt, l'ascendant de ma destinée qui m'entraînait à ma perte, ne me permirent pas de balancer un moment sur ma réponse¹ ». Tout au long du récit, le chevalier ne cesse d'évoquer sa « mauvaise destinée² », sa « misérable destinée³ », la « triste destinée de Manon⁴ », ou encore cette « fatalité⁵ », qui s'acharnent sur eux et qui causent leur malheur. Mais la seule et unique destinée du chevalier ne semble pas résider ailleurs que dans le personnage de Manon (« je lis ma destinée dans tes beaux yeux⁶ », lui dit-il dans le parloir de Saint-Sulpice) et, plus particulièrement, dans cette passion qui unit son sort à celui de sa maîtresse. Après l'incendie de leur maison de Chaillot, des Grieux donne rendez-vous à son ami Tiberge à qui il représente sa passion pour Manon « comme un de ces coups particuliers du destin qui s'attache à la ruine d'un misérable⁷ ». N'attribuant la cause de ses malheurs qu'à sa destinée, le narrateur se dégage de toute responsabilité. Il se présente comme la victime d'un sentiment inextinguible et insurmontable, « asservi fatalement à une passion qu'[il] ne pouvai[t] vaincre⁸ ». Aussi caractérise-t-il souvent sa passion par l'épithète « fatal » : « l'aveuglement d'un amour fatal⁹ », « cette fatale tendresse¹⁰ », ou encore « Fatale passion !¹¹ » Dans son étude sur *Manon Lescaut*, Raymond Picard compare le chevalier aux personnages raciniens d'Oreste, de Roxane et de Phèdre, qu'il présente comme des « victimes exemplaires du Destin¹² ». Mais contrairement à

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 20.

² Ibid., p. 164.

³ Ibid., p. 179.

⁴ Ibid., p. 170.

⁵ Ibid., p. 72.

⁶ Ibid., p. 46.

⁷ Ibid., p. 59.

⁸ Ibid., p. 191.

⁹ Ibid., p. 60.

¹⁰ Ibid., p. 90.

¹¹ Ibid., p. 162.

¹² Raymond Picard, « L'univers de "Manon Lescaut" (fin) », art. cit., p. 100.

la « Fille de Minos et de Pasiphaé¹ », descendante de la race du Soleil, condamnée par Vénus, dont l'adultère avec Mars avait été dévoilé aux dieux par le Soleil², des Grieux n'est victime d'aucune malédiction divine. Alors que Phèdre est dédouanée de toute responsabilité, des Grieux est à l'origine de ses malheurs.

Quant à l'homme de qualité, s'il n'a pas été non plus condamné par les dieux, il semble être néanmoins l'objet d'une « malédiction³ » dont l'origine remonte probablement à son aïeul paternel, le comte de ... À cet égard, Prévost inscrit, d'une certaine manière, l'histoire de son héros dans une longue tradition théâtrale antique et classique inspirée de la mythologie grecque. L'exemple des Atrides montre comment un crime peut condamner au malheur toute une descendance : Atréa, roi d'Argos, se venge de son frère Thyeste, qui lui a dérobé le bétail à la toison d'or et son épouse Érope, en lui faisant manger à son insu ses propres enfants. Atréa reproduit alors le crime dont son père Pélops a été la victime dans sa jeunesse⁴. Que la malédiction prenne son origine chez les Pélopides (le crime de Tantale) ou chez les Atrides (le crime d'Atréa), elle touche la plupart des descendants du roi d'Argos : Iphigénie est sacrifiée par Agamemnon afin de favoriser son départ pour la guerre de Troie, Agamemnon est tué par son épouse Clytemnestre et son « lieutenant » Égisthe, Oreste tue sa mère pour venger son père avant d'être poursuivi par les Érinnyes.

Si le grand-père de Renoncour ne commet aucun crime et ne descend pas d'un dieu, il s'oppose violemment à l'union que son fils (le père de Renoncour) veut contracter avec la fille du chevalier (la mère de Renoncour) et maudit ce « fils ingrat⁵ » qu'il déshérite pour se venger de sa désobéissance et de son inconduite. En dépit de l'heureuse réconciliation à laquelle Renoncour et sa sœur œuvrent ensemble, bien des années plus tard, le destin du héros semble être

¹ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Œuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., I, 1, v. 36, p. 822.

² « Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable/Je péris la dernière, et la plus misérable » et « Je reconnus Vénus, et ses feux redoutables,/D'un sang qu'elle poursuit tourments inévitables » (*ibid.*, v. 257-258 et v. 277-278 ; voir p. 822, note 4 et p. 831, note 2).

³ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 35. Plus tard, lorsque Renoncour se souviendra de sa première rencontre avec Selima, il écrira : « Il était donné à ma famille d'aimer comme les autres hommes adorent, c'est-à-dire sans bornes et sans mesure. Je sentis que mon heure était venue et qu'il fallait suivre la trace de mon père. Je priai le Ciel intérieurement de détourner de moi ses malheurs, et de ne pas permettre que les miens augmentassent » (*ibid.*, p. 143-144).

⁴ Le jeune Pélops aurait été offert en pâture aux dieux par son père Tantale.

⁵ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 42.

irrémédiablement marqué du sceau du malheur. En témoigne la multiplication des événements funestes qui s'abattent sur lui, tels que la mort successive de son grand-père paternel, de sa sœur et de sa mère, la retraite de son père chez les Chartreux, la dépossession de ses biens, la mort de son grand-père maternel, celle de son ami Mariener, son arrestation par les Turcs (tome I), sa captivité, son esclavage, puis la mort foudroyante de son épouse Selima et, enfin, celle de son père (tome II). Tous ces événements inscrivent incontestablement la destinée du narrateur sous le signe d'une malédiction. Font cependant exception à cette série noire les années de son enfance et celles de son esclavage en Turquie. À ce propos, Jean Sgard décrit ce long séjour de dix ans comme un « univers sans tragédie¹ ». Excepté cet épisode en Orient où le narrateur rencontre l'amour, sa vie n'est qu'une succession de malheurs, puisqu'il voit disparaître, les unes après les autres, toutes les personnes qui lui sont chères. Renoncour n'exagère rien lorsqu'il se présente comme « le malheureux jouet de la fortune² ».

Dès lors, on ne s'étonne guère de rencontrer — bien avant *Manon Lescaut* — les mots « destin », « destinée », « fatalité », « fortune », ou encore « sort » dans les deux premiers tomes des *Mémoires et aventures*. Au roi d'Angleterre que Renoncour garde prisonnier à Rochester et qui s'étonne de le compter parmi ses ennemis, il répond : « [...] vous savez, sire, qu'on n'est pas le maître de sa fortune, et que souvent, sans l'avoir prévu, on se trouve assujetti aux nécessités les plus fâcheuses. Les grands rois ne sont pas les seuls dont la fortune est exposée à de grands malheurs³ ». Cette réplique de Renoncour prend une résonance toute particulière dans le contexte de ses mémoires. En signifiant au roi qu'il connaît également l'infortune, le personnage établit un lien entre la tragédie, qui réserve les malheurs aux seuls personnages royaux et princiers, et le roman qui met en scène des personnages d'un moindre rang. Le tragique n'est plus l'apanage de la tragédie. Le roman s'empare des sorts funestes et des chutes jusqu'alors réservés aux personnages de tragédie. Ce glissement du tragique, passant d'un genre à l'autre, apparaît moins chez Prévost comme un désir de conférer une dignité à un genre méprisé et, donc, comme un projet littéraire réfléchi et défini, que comme l'expression d'une sensibilité à l'égard d'une condition contrainte et malheureuse. À ce sujet, Jean Sgard a montré les analogies entre l'écriture de ce premier roman, tel qu'il a été rédigé dans sa version initiale (tomes I et II), et la vie de son

¹ Jean Sgard, *Prévost romancier*, op. cit., p. 85.

² Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 192.

³ *Ibid.*, p. 115.

auteur, qui y exprime « un drame personnel et un passé tout récent dont il ne parvient pas à se débarrasser¹ ».

Dans la suite des *Mémoires et aventures*, devenu captif d'Elid Ibezu, Renoncour est profondément attristé par le « misérable état de [s]a fortune² ». Plus tard, épris de Selima, il remplace la leçon de musique par une déclaration dont les premiers mots rappellent à nouveau la malchance qui le poursuit ou « le mauvais sort³ » qui s'attache à ses pas : « Un malheur de fortune m'a rendu l'esclave d'Elid Ibezu, quoique je fusse bien éloigné, par ma naissance, d'une condition si vile⁴ ». Enfin, lorsqu'il évoque « cette fatale année » où il n'a cessé de pleurer son épouse disparue, il se souvient de la visite déterminante de son oncle auquel il adressa une phrase particulièrement signifiante : « Ma destinée est de n[']être heureux] en aucun lieu⁵ ».

Mais la fatalité ne s'attache pas à poursuivre uniquement le héros des *Mémoires et aventures*. Ses malheurs semblent le rapprocher de personnages qui connaissent eux aussi l'infortune. Aussi Rosambert veut-il se lier d'amitié avec lui afin de pouvoir partager ses plaintes : « [...] étant malheureux comme moi, et peut-être encore plus solitaire, il s'était imaginé que la communication de nos chagrins pourrait avoir quelque douceur pour l'un et pour l'autre ; qu'il était rare de trouver parmi les personnes heureuses et contentes des amis qui prissent part à nos peines jusqu'à s'en affliger avec nous ; au lieu que les personnes malheureuses trouvaient de la consolation à s'attendrir ensemble, et à se plaindre de la dureté de la fortune et de l'injustice des hommes⁶ ». Comme les aventures de Renoncour, celles de Rosambert ne sont guère plus heureuses : après s'être fait duper au jeu, il est lâchement attaqué par ses ennemis qui le blessent mortellement. Par la suite, le hasard lui fait rencontrer une jeune femme enceinte qui met fin à ses jours. Même sa relation avec M^{lle} de Colman, qui apporte une touche de rose à tout ce noir, s'achève par un incident funeste : Rosambert se bat en duel contre l'abbé de Levin, son rival, et le

¹ Jean Sgard, *Prévost romancier*, op. cit., p. 35.

² Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 132.

³ Ibid., p. 204.

⁴ Ibid., p. 145.

⁵ Ibid., p. 205.

⁶ Ibid., p. 63.

blesse à mort. Mais ce personnage n'est pas le seul à avoir une « mauvaise étoile¹ ». L'homme de qualité ne cesse de croiser le chemin des malheureuses victimes de la fortune qui n'épargne personne. De la jeune Grecque Oscine, enlevée à son amant par un corsaire et offerte au sultan Mustapha², au riche Murini, ruiné en quelques semaines et dont le « mauvais destin se fai[t] sentir jusqu'à ceux qui s'attach[ent] à lui par compassion³ », jusqu'à la belle Géorgienne Sergio, qui, depuis sa naissance, subit « les persécutions de la fortune⁴ ».

Par conséquent, les *Mémoires et aventures* partagent avec la tragédie l'idée selon laquelle une terrible malédiction poursuit inlassablement le héros. Derrière les apparences du libre-arbitre demeure le destin ou la fortune qui voue le personnage au malheur et le conduit à sa chute. En outre, Renoncour attribue la source de ses malheurs à la « colère du Ciel⁵ », qui, on le sait, est un *topos* de la tragédie. Malédiction, destin, fortune, colère divine sont autant d'éléments caractéristiques du poème tragique, dans un contexte où il convient néanmoins de préciser que Prévost procède en quelque sorte à une christianisation du tragique : alors que les dramaturges mettent en scène les dieux païens (Diane exige le sacrifice d'Iphigénie⁶, Phèdre est victime de la malédiction de Vénus⁷), le romancier semble faire référence au Dieu chrétien. De plus, le roman ne s'achève pas sur la mort du héros, qui retrouve une certaine sérénité. Comme l'écrit Jean Sgard, « à la claustration tragique succède la retraite mélancolique⁸ » :

Je jetai les yeux sur une abbaye qui n'était éloignée que d'une journée de la demeure du comte ; et sans pousser le détachement du monde aussi loin que mon père, je me flattai d'y pouvoir retrouver la paix du cœur dans les exercices d'une vie douce et tranquille.⁹

¹ On trouve cette expression chez la jeune femme que Rosambert abrite momentanément chez lui (*ibid.*, p. 81), chez Renoncour lorsqu'il conduit son épouse, Selima, et sa fille, Julie, à Rome où une épidémie sévit depuis plusieurs jours (*ibid.*, p. 198) et chez des Grieux lorsqu'il apprend que Synnelet veut épouser Manon (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 194).

² Voir Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 155-158 et 161-165.

³ *Ibid.*, p. 186.

⁴ *Ibid.*, p. 224.

⁵ *Ibid.*, p. 198.

⁶ Racine, *Iphigénie*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, *op. cit.*, I, 1, v. 57-62, p. 705.

⁷ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, *op. cit.*, I, 3, v. 249-250, p. 829 et v. 257-258, p. 830.

⁸ Jean Sgard, *Prévost romancier*, *op. cit.*, p. 87.

⁹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 212.

La destinée n'est pas le seul élément permettant de rapprocher les romans de Prévost de la tragédie. Que ce soit Renoncour ou des Grieux, les protagonistes font entendre des exclamations dignes de la scène tragique : « Hélas !¹ », « Ciel !² », « O Ciel !³ », « Dieu[x] !⁴ », « O Dieu[x] !⁵ », « Mon Dieu !⁶ » Ces exclamations sont moins nombreuses dans les *Mémoires et aventures* (tomes I et II) que dans *Manon Lescaut*, comme si ce dernier tome parachevait le tragique des premiers, en le portant à son plein accomplissement. Dans cette progression en crescendo, le tragique atteindrait son apogée avec l'*Histoire du Chevalier des Grieux*, qui montre les souffrances d'un personnage incapable de se soustraire à sa passion pour une jeune femme dont la conception de l'amour diffère de la sienne, ainsi que les conséquences funestes de cet attachement indéfectible, qui le conduit à sa chute. Qu'il s'agisse du héros des *Mémoires et aventures* ou de celui de *Manon Lescaut*, tous deux se présentent comme les victimes d'une destinée qui cause leurs malheurs et leur ruine. Cependant, le tragique est sensiblement différent d'un roman à l'autre, ou plutôt, entre le début de l'œuvre (tomes I et II) et son dénouement (tome VII). Alors que dans les *Mémoires et aventures*, il repose sur une succession d'événements funestes et sur le spectacle de la mort, comme la mise en scène du deuil de Selima par Renoncour, dans *Manon Lescaut*, il réside essentiellement dans la conscience du narrateur qui se pense et se met en scène comme un héros de tragédie. De cette divergence résulte, entre autres, une utilisation différente des exclamations tragiques.

Aussi, dans les *Mémoires et aventures*, retrouve-t-on souvent ces exclamations avant ou après la mort d'un personnage : « Mon Dieu, ma chère Julie, lui répondis-je d'un air chagrin, parlons tant qu'il vous plaira de la mort en général ; mais n'entrons point dans des applications si tristes et si désolantes. [...] Hélas ! n'était-ce pas un présage du malheur qui nous menaçait⁷ », écrit Renoncour, avant de rapporter les circonstances tragiques de la mort de sa sœur. Après le récit du fatal accident, le narrateur reprend la même exclamation : « Je lui parlais comme si elle

¹ *Ibid.*, p. 49, 51, 81, 161, 198, 200 et 203 ; *Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 14, 19, 37, 38, 40, 59, 66, 93, 104, 135, 157, 162, 165, 166, 171, 172, 182, 191 et 196.

² *Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 101.

³ *Ibid.*, p. 86, 156, 173.

⁴ *Mémoires et aventures*, *op. cit.*, p. 152 ; *Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 30, 35, 44, 66, 141 et 176.

⁵ *Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 35, 85, 152 et 199.

⁶ *Mémoires et aventures*, *op. cit.*, p. 49 ; *Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 28.

⁷ *Mémoires et aventures*, *op. cit.*, p. 49.

eût été en état de m'entendre. Mais, hélas ! ma chère et trop aimable Julie ne vivait plus [...]¹ ». Par la suite, Renoncour emploie à nouveau l'interjection, lorsqu'il décrit son désespoir à la disparition de son épouse : « Que me restait-il à espérer au monde après avoir perdu Selima ? [...] Tant de chemins peuvent conduire à la mort ; ne devais-je pas choisir les plus courts ? Hélas ! Je les tentai tous les uns après les autres, et mon cœur désespéré aurait voulu pouvoir les unir tous ensemble² ». Ces interjections constituent des marques d'oralité au sein du récit rétrospectif : soit le narrateur rapporte une conversation qu'il a eue au moment où il vivait ses aventures, comme le personnage de théâtre qui dialogue sur scène ; soit il confie au lecteur ses pensées et ses sentiments, comme le personnage de théâtre qui parle seul sur scène et qui dévoile ainsi ses réflexions au spectateur.

Cette dimension orale est plus développée dans *Manon Lescaut* que dans les *Mémoires et aventures*, d'abord, parce que l'histoire du chevalier se veut le récit fidèle d'un homme dont Renoncour se fait le porte-parole : « Hélas ! reprit-il, je ne vois pas le moindre jour à l'espérance³ », confie des Grieux à l'homme de qualité dont il croise le chemin, pour la première fois, à Pacy. « J'avais marqué le temps de mon départ d'Amiens. Hélas ! que ne le marquai-je un jour plus tôt !⁴ », déclare-t-il lorsqu'il le retrouve deux ans plus tard à Calais où il entreprend de lui « raconter l'histoire de sa vie⁵ ». Ces exclamations topiques entrent au service d'une entreprise de persuasion, qui vise à susciter la bienveillance et la compassion à la fois des auditeurs externes, que sont Renoncour et son élève, et des auditeurs internes aux aventures du chevalier, son père, Tiberge, ou encore le supérieur de Saint-Lazare. À ces personnages homodiégétiques s'ajoute également le lecteur. Ainsi, après l'incendie de sa maison de Chaillot, des Grieux retrouve le fidèle Tiberge dans le jardin du Palais-Royal et commence son plaidoyer de la manière suivante : « Hélas ! lui dis-je, avec un soupir parti du fond du cœur, votre compassion doit être excessive, mon cher Tiberge, si vous m'assurez qu'elle est égale à mes peines⁶ ». Plus tard, enfermé au Châtelet où il reçoit la visite de son père, il nie toute responsabilité pour ses crimes : « C'est l'amour, vous le savez, qui a causé toutes mes fautes.

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 200.

³ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ *Ibid.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 59.

Fatale passion ! Hélas ! n'en connaissez-vous pas la force, et se peut-il que votre sang, qui est la source du mien n'ait jamais ressenti les mêmes ardeurs ?¹ » Peu de temps après, résolu à sauver Manon, il tente de flétrir son père qu'il exhorte par les mots suivants : « Songez que je suis votre fils... Hélas ! souvenez-vous de ma mère. Vous l'aimiez si tendrement !² »

Enfin, des Grieux s'exprime comme un héros de tragédie puisqu'il se considère comme tel. Il n'est donc pas surprenant de trouver les interjections tragiques bien connues : « Ah Dieux ! m'écriai-je, vous pleurez, ma chère Manon ; vous êtes affligée jusqu'à pleurer, et vous ne me dites pas un seul mot de vos peines³ », « O dieux ! dieux ! serait-il possible que Manon m'eût trahi, et qu'elle eût cessé de m'aimer !⁴ », « O Dieu ! m'écriai-je, en poussant mille soupirs ; justice du Ciel ! faut-il que je vive un moment, après une telle infamie ?⁵ », « À l'Hôpital, mon Père ! O Ciel ! ma charmante maîtresse, ma chère reine à l'Hôpital, comme la plus infâme de toutes les créatures !⁶ », « O Ciel ! m'écriai-je, je recevrai avec soumission tous les coups qui viennent de ta main, mais qu'un malheureux coquin ait le pouvoir de me traiter avec cette tyrannie, c'est ce qui me réduit au dernier désespoir⁷ », ou encore « O Ciel ! disais-je, serez-vous aussi impitoyable que les hommes ?⁸ » La plupart de ces exclamations montrent que le chevalier vit sa passion sur un mode tragique. En revanche, Manon s'exprime dans un tout autre registre, comme en témoigne son exclamation à la vue de son amant chez le jeune G... M... où elle ne l'attendait pas : « Bon Dieu ! que vous êtes hardi ! Qui vous aurait attendu aujourd'hui dans ce lieu ?⁹ » L'interjection relève plus du comique que du tragique et s'accorde parfaitement avec l'inconvenance des propos et de la réaction de Manon, qui s'étonne de voir son amant au lieu de se confondre en excuses. En effet, à la différence du chevalier, Manon n'est pas une héroïne tragique. Elle aime les divertissements, les spectacles, les promenades et ne pense qu'à s'amuser. Elle se caractérise par la légèreté, l'insouciance et la satisfaction des plaisirs immédiats, tandis que lui se définit par la gravité, la sensibilité et la souffrance.

¹ *Ibid.*, p. 162.

² *Ibid.*, p. 172.

³ *Ibid.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ *Ibid.*, p. 85.

⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁷ *Ibid.*, p. 156.

⁸ *Ibid.*, p. 173.

⁹ *Ibid.*, p. 140.

En outre, comme un héros tragique, le chevalier verse dans le crime : il vole, il s'enrichit au jeu, il menace un homme avec une arme pour s'évader de Saint-Lazare, il perpétre un meurtre, il fait évader Manon de l'Hôpital, il fait séquestrer le jeune G... M..., il emploie des hommes pour attaquer le convoi conduisant Manon au Havre-de-Grâce et se bat en duel. Mais à la différence de la tragédie où les crimes sont souvent prémédités¹, le meurtre de des Grieux n'a nullement été réfléchi. Il tue le portier de Saint-Lazare par nécessité, car ce dernier veut l'empêcher de fuir. De plus, contrairement aux héros de tragédie, qui assassinent ou font assassiner leur rival(e)² ou l'objet de leur amour³ pour se venger, des Grieux se bat contre Synnelet pour l'empêcher d'épouser Manon. Il combat pour ne pas perdre celle qu'il aime et non pour se venger, bien qu'à la suite des trahisons de Manon, il émet à plusieurs reprises un désir de vengeance : « J'irai à Paris, lui dis-je, je mettrai le feu à la maison de B..., et je le brûlerai tout vif avec la perfide Manon⁴ », confie des Grieux à son père, après la première trahison de Manon ; plus tard, « Va, lui dis-je, rapporte au traître G... M... et à sa perfide maîtresse le désespoir où ta maudite lettre m'a jeté, mais apprends-leur qu'ils n'en riront pas longtemps, et que je les poignarderai tous deux de ma propre main⁵ », répond-t-il à la jeune fille envoyée par Manon. Cependant, il ne passe à l'acte que lorsqu'il est confronté aux « excès d'injustice⁶ », autrement dit lorsque le gouverneur de la Nouvelle-Orléans accorde Manon en mariage à son neveu Synnelet. En d'autres termes, dans *Manon Lescaut*, le tragique réside ailleurs que dans le crime : alors que certains héros de tragédie se vengent de ne pas être aimés (Néron ou Roxane) ou d'être abandonnés (Médée), le héros romanesque se défend plus qu'il ne se venge.

Mais si des Grieux accomplit un meurtre (celui du portier) et croit commettre un assassinat (Synnelet), le mot « crime » ne désigne à aucun moment dans son récit les actes que

¹ Néron empoisonne son frère Britannicus qui est son rival en amour (Racine, *Britannicus*, V, 4, 5, 7 et 8) ; le sultan Amurat donne l'ordre d'exécuter son frère Bajazet, qui constitue une menace pour son trône (Racine, *Bajazet*, I, 1).

² Médée tue la nouvelle épouse de Jason (Corneille, *Médée*, V, 1) ; Néron empoisonne son frère Britannicus, qui est aimé de Junie (Racine, *Britannicus*, V, 4, 5, 7 et 8).

³ Cléopâtre tue son époux Nicanor qui veut s'unir à Rodogune (Corneille, *Rodogune*, I, 4) ; Roxane ordonne la mise à mort de Bajazet (Racine, *Bajazet*, V, 4).

⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 37.

⁵ Ibid., p. 136.

⁶ Ibid., p. 194.

l'on a énumérés ci-dessus. En effet, hormis une occurrence du mot attribuée à Tiberge¹, qui reproche à son ami ses « criminels plaisirs² », le narrateur utilise le mot « crime » pour désigner, par exemple, la trahison de Manon avec le jeune G... M... : « Retournez à elle, et dites-lui de ma part qu'elle jouisse de son crime, et qu'elle en jouisse, s'il se peut, sans remords³ », ordonne-t-il à cette jeune fille envoyée par Manon. Pour sa part, le seul crime dont il se juge coupable est celui de trop aimer : « L'amour m'a rendu trop tendre, trop passionné, trop fidèle et, peut-être, trop complaisant pour les désirs d'une maîtresse toute charmante ; voilà mes crimes⁴ », dit-il à son père. La dernière occurrence du mot entre au service d'une comparaison permettant à des Grioux de dénoncer la cruauté d'une destinée, qui s'oppose à son dessein de s'unir religieusement à Manon : « Mais se trouvera-t-il quelqu'un qui accuse mes plaintes d'injustice, si je gémis de la rigueur du Ciel à rejeter un dessein que je n'avais formé que pour lui plaire ? Hélas ! que dis-je, à le rejeter ? Il l'a puni comme un crime⁵ ». On observe ainsi un déplacement dans l'emploi du mot « crime » puisqu'il ne correspond pas à ceux que le narrateur commet (vol, évasion, séquestration, meurtre). Ce transfert, qui consiste à utiliser le mot « crime » pour des actes qui n'en sont pas en regard des conceptions usuelles, permet au narrateur de présenter sa passion dans une perspective tragique. On retrouve ce même type d'hypallage dans la tragédie classique : si le « crim[e]⁶ » de Néron fait référence à l'assassinat de Britannicus, le seul « crime⁷ » dont Phèdre est coupable est celui d'aimer Hippolyte. Pour cette héroïne tragique, si ses « mains ne sont point criminelles⁸ », son cœur l'est.

Les seuls crimes que le chevalier reconnaît ont rapport avec l'amour : la trahison et la passion qui le rend trop indulgent et complaisant. Cependant le narrateur a parfois des éclairs de

¹ « Il me répondit que l'aveu que je faisais me rendait inexcusable ; qu'on voyait bien des pécheurs qui s'enivraient du faux bonheur du vice jusqu'à le préférer hautement à celui de la vertu ; mais que c'était, du moins, à des images de bonheur qu'ils s'attachaient, et qu'ils étaient les dupes de l'apparence ; mais que, de reconnaître, comme je le faisais, que l'objet de mes attachements n'était propre qu'à me rendre coupable et malheureux, et de continuer à me précipiter volontairement dans l'infortune et dans le crime, c'était une contradiction d'idées et de conduite qui ne faisait pas honneur à ma raison » (*ibid.*, p. 90).

² *Ibid.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 162.

⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁶ Racine, *Britannicus*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., V, 8, v. 1707, p. 436.

⁷ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., I, 3, v. 241, p. 829.

⁸ *Ibid.*, I, 3, v. 221, p. 828.

lucidité, ou plutôt il fait preuve de sincérité à l'égard de lui-même, de ses auditeurs et de son lecteur à un moment où il distingue encore le bien et le mal : « Par quelle fatalité, disais-je, suis-je devenu si criminel ?¹ », pense-t-il après la deuxième trahison de Manon. En réalité, si des Grieux est encore assez lucide pour juger de ce qu'il est devenu, il est désormais incapable de faire marche arrière pour retrouver l'« heureux état² » qu'il a connu. Il pourrait alors s'écrier comme Hippolyte : « Cet heureux temps n'est plus. Tout a changé de face³ ». Les « pointes du remords⁴ » et les « regrets⁵ » font alors place à l'abandon le plus total. Complètement assujetti à sa passion, il ne semble pas toujours mesurer la gravité de ses actes, de sorte que, par la suite, il ne verra « rien d'absolument criminel⁶ » dans le vol du jeune G... M... À la différence de la tragédie où on assiste souvent à un meurtre abominable (parricide, fraticide, infanticide, suicide), le roman de Prévost présente une multitude de crimes plus ou moins graves, un vol n'étant certes pas d'aussi grande conséquence qu'un meurtre. Alors que le poème tragique se joue généralement sur un crime principal, ce roman repose sur une répétition ou, plus précisément, sur une escalade de crimes, qui s'avèrent de plus en plus importants. À ce propos, les sanctions sont révélatrices, puisqu'à l'emprisonnement succède la déportation. Finalement, le tragique de *Manon Lescaut* résiderait peut-être davantage dans cet enchaînement et cette escalade de crimes que dans la nature même de chacun.

Déjà dans les deux premiers tomes des *Mémoires et aventures*, le héros est régulièrement confronté au crime, mais au lieu de le commettre, comme des Grieux, Renoncour le combat : aussi affronte-t-il des hommes masqués qui veulent enlever sa sœur⁷, empêche-t-il l'assassinat du roi Jacques⁸ et contrecarre-t-il l'enlèvement de Selima par le G. D.⁹ De même que dans *Manon Lescaut* où le narrateur emploie la plupart du temps le mot « crime » pour caractériser des actes qui n'en sont pas (la trahison de Manon, par exemple), dans les *Mémoires et aventures*, le crime est lié à la passion, celle du jeune Theodoro qui fraude afin de pouvoir subvenir aux besoins de sa

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 72.

² *Id.*

³ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., I, 1, v. 34, p. 822.

⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 72.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 49-51.

⁸ *Ibid.*, p. 116.

⁹ *Ibid.*, p. 178-180.

maîtresse, dona Thecla. Murini, père de dona Thecla, plaide la cause du jeune homme auprès du pape, de la même manière que le fera des Grieux auprès de son père : « Il lui dit que son mauvais destin se faisait sentir jusqu'à ceux qui s'attachaient à lui par compassion, et qu'il allait être la cause de la perte d'un aimable jeune homme, qui n'avait point d'autre crime que d'aimer trop sa fille, et d'avoir voulu la soulager dans ses malheurs¹ ». À l'instar du chevalier, le seul crime dont le personnage est coupable est celui d'aimer.

On voit alors comment Prévost emprunte des *topoi* caractéristiques de la tragédie², mais les détourne de leur emploi tragique, comme en témoigne l'utilisation du mot « crime ». Dans les *Mémoires et aventures* et dans *Manon Lescaut*, excepté le cruel assassinat de l'amant d'Oscine, la plupart des meurtres ne sont pas tragiques, car ils sont involontaires (le meurtre de Julie dans les *Mémoires et aventures*, le meurtre du portier dans *Manon Lescaut*), déjoués (le roi Jacques est prévenu), ou encore inachevés (Synnelet ne meurt pas). En réalité, le tragique ne réside pas tant dans les *topoi* propres à la tragédie que dans la force des passions décrites et l'expression des sentiments.

¹ *Ibid.*, p. 186.

² « AGRIPPINE : [...] Mais j'espère qu'enfin le Ciel las de tes crimes/Ajoutera ta perte à tant d'autres victimes,/Qu'après t'être couvert de leur sang et du mien,/Tu te verras forcé de répandre le tien,/Et ton nom paraîtra dans la race future/Aux plus cruels Tyrans une cruelle injure » (Racine, *Britannicus*, dans *Œuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, *op. cit.*, V, 7, v. 1687-1692, p. 436) ; « BURRHUS : [...] Son crime seul n'est pas ce qui me désespère ;/Sa jalouse a pu l'armer contre son Frère./Mais s'il vous faut, Madame, expliquer ma douleur,/Néron l'a vu mourir, sans changer de couleur./Ses yeux indifférents ont déjà la constance/D'un Tyrان dans le crime endurci dès l'enfance » (*ibid.*, V, 8, v. 1707-1712, p. 436-437) ; « BURRHUS : Plût aux Dieux que ce fût le dernier de ses crimes ! » (*ibid.*, V, 9, v. 1768, p. 438) ; « PHÈDRE : Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable,/Je n'en mourrai pas moins, j'en mourrai plus coupable » (Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Œuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, *op. cit.*, I, 3, v. 241-242, p. 829) ; « HIPPOLYTE : Quelques crimes toujours précèdent les grands crimes/Quiconque a pu franchir les bornes légitimes/Peut violer enfin les droits les plus sacrés./Ainsi que la Vertu le Crime a ses degrés » (*ibid.*, IV, 2, v. 1093-1096, p. 858) ; « PHÈDRE : Mes crimes désormais ont comblé la mesure » et « Hélas ! Du crime affreux dont la honte me suit,/Jamais mon triste cœur n'a recueilli le fruit » (*ibid.*, IV, 6, v. 1269, p. 864 et v. 1291-1292, p. 865) ; « HIPPOLYTE : Et Phèdre tôt ou tard de son crime punie,/N'en saurait éviter la juste ignominie » (*ibid.*, V, 1, v. 1353-55, p. 867).

Si la tragédie se définit par la malédiction divine, les revers de la fortune et le crime, elle se caractérise aussi par la rivalité amoureuse¹ impliquant jalouse², trahison³ et vengeance⁴, le sacrifice de soi ou de l'être aimé⁵, l'usage de la force ou du pouvoir contre l'innocence⁶, la cruauté⁷ ainsi que les enjeux politiques⁸. Force est de constater que l'on retrouve la plupart de ces éléments chez Prévost : pour ne donner qu'un exemple de chacun de ces *topoi*, on pense à des Grieux et à ses nombreux rivaux, mieux pourvus financièrement, aux trahisons de Manon, toutes pardonnées, aux vengeances inassouvies (M. de B...) ou manquées (le jeune G... M...) et aux sacrifices auxquels consent le chevalier, qui abandonne famille, carrière et honneur. En somme, à y regarder de plus près, Prévost reprend les lieux communs de la tragédie, mais il les dégrade en procédant à leur encanaillement. La tragédie ignore les questions d'argent. L'amour partagé n'est jamais infidèle et soit la mort des amants est évitée (*Bérénice*, *Mithridate*, *Iphigénie*), soit elle les entraîne tous deux : Atalide refuse de survivre à Bajazet. Junie survit à Britannicus, mais elle « meurt » pour Néron en rejoignant le temple des Vestales : « Madame, sans mourir elle est morte pour lui⁹ ». Chez Prévost, Renoncour survit à son épouse, comme des Grieux à sa maîtresse.

¹ Néron et Britannicus aiment Junie, qui aime Britannicus (*Britannicus*, II, 2-3) ; Antiochus et Titus aiment Bérénice, qui aime Titus (*Bérénice*, I, 2, 4 ; II, 2 ; V, 7) ; Atalide et Roxane aiment Bajazet, qui aime Atalide (*Bajazet*, I, 4) ; Mithridate et ses fils, Pharnace et Xipharès, aiment Monime, qui aime Xipharès (*Mithridate*, I, 1-3 ; II, 2, 3, 6 ; III, 5) ; Ériphile et Iphigénie aiment Achille, qui aime Iphigénie (*Iphigénie*, II, 1) ; Phèdre et Aricie aiment Hippolyte, qui aime Aricie (*Phèdre et Hippolyte*, I, 1, 3 ; II, 1, 5 ; IV, 2, 4-6).

² Atalide est jalouse de Roxane, qui veut épouser Bajazet (*Bajazet*, I, 4) ; Mithridate est jaloux de son fils Pharnace, qui veut s'unir à Monime (*Mithridate*, II, 4-5 ; III, 1 ; IV, 2) ; Ériphile est jalouse d'Iphigénie (*Iphigénie*, II, 1), Phèdre est jalouse d'Aricie (*Phèdre et Hippolyte*, IV, 6).

³ Roxane découvre la trahison d'Atalide et de Bajazet (*Bajazet*, IV, 3, 5) ; Pharnace trahit son demi-frère Xipharès en apprenant au roi qu'il aime Monime (*Mithridate*, III, 2) ; Ériphile va découvrir la fuite de Clytemnestre et d'Iphigénie au prêtre Calchas (*Iphigénie*, IV, 11).

⁴ Néron fait empoisonner Britannicus (*Britannicus*, V, 5, 7-8) ; Roxane condamne Bajazet (*Bajazet*, V, 4) ; Mithridate fait porter du poison à Monime (*Mithridate*, V, 2) ; Thésée prie Neptune de le venger (*Phèdre et Hippolyte*, IV, 2-4).

⁵ Titus sacrifie Bérénice pour rester empereur (*Bérénice*, II, 2) ; Bajazet préfère mourir plutôt que d'épouser Roxane (*Bajazet*, II, 3, 5) ; Iphigénie sacrifie son amour pour Achille et sa mère afin d'obéir à son devoir (*Iphigénie*, V, 2-3).

⁶ Néron retient Junie prisonnière dans son Palais (*Britannicus*, I, 1) ; le Sultan retient son frère Bajazet prisonnier dans le Sérapéum (*Bajazet*, I, 1-2) ; Mithridate menace de se venger si Monime ne répond pas plus favorablement à son amour (*Mithridate*, II, 5).

⁷ Néron fait assassiner son demi-frère (*Britannicus*, V, 5, 7-8) ; le Sultan demande la tête de son frère Bajazet (*Bajazet*, I, 1 ; IV, 3) ; Roxane veut montrer le corps mort de Bajazet à Atalide (*Bajazet*, IV, 5) ; Mithridate a déjà fait exécuter deux de ses fils (*Mithridate*, I, 5) ; Phèdre laisse Oenone accuser injustement Hippolyte (*Phèdre et Hippolyte*, IV, 1).

⁸ Néron veut écarter son demi-frère Britannicus qui constitue une menace pour son trône (*Britannicus*, I, 2) ; Titus doit sacrifier Bérénice pour garder l'Empire (*Bérénice*, II, 2 ; III, 1 ; IV, 5) ; Bajazet est une menace pour son frère Amurat (*Bajazet*, I, 1) ; Pharnace s'allie avec les Romains contre son père et son demi-frère (*Mithridate*, V, 4) ; Agamemnon veut attaquer Troie et sacrifie sa fille Iphigénie afin d'obtenir des vents favorables (*Iphigénie*, I, 1).

⁹ Racine, *Britannicus*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie, op. cit.*, V, scène dernière, v. 1722, p. 437.

Il semble donc que le romancier ait surtout retenu de la tragédie racinienne la force et la violence des passions, l'incapacité des protagonistes à s'y soustraire, l'expression lyrique des sentiments, les thèmes tragiques que sont la destinée, le crime, la trahison, la vengeance, ou encore la cruauté et le vocabulaire qui leur est associé (« cruauté¹ », « cruel[le][s]² », « funeste[s]³ », « fureur[s]⁴ », « infidèle⁵ », « ingrat[e]⁶ », « parjure⁷ », « perfide[s]⁸ », « trahison⁹ », « vengeance¹⁰ », etc.). Dans les *Mémoires et aventures*, Prévost parvient à créer un univers tragique où le destin du personnage est marqué par une succession d'événements funestes qui semblent le vouer au malheur ; le thème et le spectacle de la mort y sont récurrents. Dans *Manon Lescaut*, le tragique est différent, car il repose sur la conscience du personnage qui « invoque sporadiquement le langage fatal de la tragédie¹¹ ». Le héros se présente comme une victime de la passion, en tant que force contre laquelle il ne peut lutter. Le tragique contamine le genre romanesque et, plus particulièrement, le roman-mémoires qui apparaît comme la forme congruente au récit de la passion, mais aussi du sentiment. Au même moment, en effet, *Manon Lescaut* tient à la fois du langage de la passion, au sens classique et tragique du terme, c'est-à-dire d'une agitation de l'âme qui fait obstacle à l'ataraxie et à la sagesse, et du langage des sentiments qui correspond à un affect positif dans la mesure où il participe à la découverte de soi. Comme l'écrit Philip Stewart, l'« amour est devenu une chose désirée, un délire exaltant¹² » et c'est « avec ravissement¹³ » que des Grieux parle de sa passion.

¹ *Mémoires et aventures*, op. cit., p. 146, 158, 173 et 223 ; *Manon Lescaut*, op. cit., p. 74, 86 et 164.

² *Mémoires et aventures*, op. cit., p. 40, 45, 49, 50, 51, 59, 78, 79 (deux occ.), 93, 136, 140, 146, 156, 166, 182, 183, 186, 193, 196, 229 et 237 ; *Manon Lescaut*, op. cit., p. 20, 26, 37, 59, 62, 67, 70, 120, 125, 128, 135, 141 (deux occ.), 147, 155, 165, 166 (deux occ.), 175, 180 (deux occ.), 194 et 196.

³ *Mémoires et aventures*, op. cit., p. 31, 33, 44, 45, 49, 52, 86, 89, 93, 108, 114, 185, 193 et 216 ; *Manon Lescaut*, op. cit., p. 42, 52, 73, 107, 125, 164, 183, 191 et 193.

⁴ *Mémoires et aventures*, op. cit., p. 34, 50, 66, 67, 72, 116, 138, 151, 152, 179, 218, 229 et 232 ; *Manon Lescaut*, op. cit., p. 25, 136, 155, 166, 176 et 180.

⁵ *Mémoires et aventures*, op. cit., p. 78 ; *Manon Lescaut*, op. cit., p. 37, 43, 45, 56, 73, 135, 136, 140, 141, 142.

⁶ *Mémoires et aventures*, op. cit., p. 152, 182 ; *Manon Lescaut*, op. cit., p. 19, 36, 65, 69, 70, 74, 135 (deux occ.), 141, 172 et 187.

⁷ *Manon Lescaut*, op. cit., p. 135 (deux occ.), 141 et 142.

⁸ *Mémoires et aventures*, op. cit., p. 160 et 179 ; *Manon Lescaut*, op. cit., p. 30, 36, 37 (deux occ.), 38, 43, 44 (trois occ.), 73, 135-136 (deux occ.) et 142.

⁹ *Manon Lescaut*, op. cit., p. 36, 45, 122, 129, 137 et 141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51, 86, 131, 156, 164, 166 (deux occ.) et 176.

¹¹ Philip Stewart, *L'Invention du sentiment. Roman et économie affective au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010, p. 2.

¹² *Id.*

¹³ *Id.*

1. 2. Prévost : Racine et quelques autres

Dans la mesure où l'œuvre romanesque de Prévost entretient des liens avec la tragédie racinienne, il n'est guère surprenant de retrouver la personne et le théâtre de Racine dans ses romans. Contre toute attente, le dramaturge apparaît pour la première fois dans l'une des rares aventures comiques de l'« Histoire du marquis de Rosambert », récit secondaire placé dans le deuxième livre du premier tome des *Mémoires et aventures*, et largement inspiré d'un livre italien intitulé *Compendio della vita di Fr. Arsenio di Gianson, Monaco cistercience della Trappa, chiamato nel secolo il conte di Rosemberg [...]* de Dom Francesco Alessio d'Avia¹, paru en 1710. Le personnage de Rosambert n'est autre que le marquis François Toussaint de Forbin, qui devient, pendant les dernières années de sa vie, le frère Arsène. L'insertion de la personne de Racine dans un récit secondaire qu'António Coimbra Martins caractérise de « tiroir à héros historique² » est intéressante, puisqu'elle place le dramaturge dans une fiction qui s'inspire elle-même de la réalité du XVII^e siècle. Or, de cette réalité le romancier retient essentiellement les acteurs et non les faits qu'il s'ingénie à imaginer, comme cette rencontre insolite entre Rosambert et Racine. Claire-Éliane Engel³ et António Coimbra Martins⁴ ont montré les « innombrables impossibilités matérielles de cette scène⁵ ».

Renoncour situe l'action au cours de l'année 1680⁶, tandis que le protagoniste et narrateur secondaire, Rosambert, entreprend le récit de ses aventures lors de son arrivée à Paris, sept ans plus tôt, en 1673⁷. Après avoir essuyé plusieurs événements malheureux depuis son entrée dans la

¹ António Coimbra Martins, « L'histoire du marquis de Rosambert par l'abbé Prévost. Mémoires ou roman ? », dans *Annales de la Faculté des Lettres et des sciences humaines d'Aix-en-Provence*, Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, 1960, t. XXXIV, p. 59. En 1711, deux traductions françaises du *Compendio della vita di Fr. Arsenio di Gianson [...]* sont publiées : l'*Abrégué de la vie de frère Arsène de Janson*, attribué à l'abbé Druot de Maupertuy et la *Relation de la vie et de la mort de frère Arsène de Janson* d'Antoine Lancelot.

² *Ibid.*, p. 54.

³ Claire-Éliane Engel, *Le Véritable Abbé Prévost*, Monaco, Éditions du Rocher, 1957, p. 240-242.

⁴ António Coimbra Martins, « L'histoire du marquis de Rosambert par l'abbé Prévost. Mémoires ou roman ? », *art. cit.*, p. 79-82.

⁵ Henri Coulet, « L'abbé Prévost et Racine », *art. cit.*, p. 99.

⁶ « J'arrivai [Renoncour] dans cette grande ville au commencement de l'année. Le surnom de Grand, qui venait d'être donné à Louis XIV, du consentement de toute l'Europe, fut l'occasion de quantité de fêtes publiques » (Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 61).

⁷ « Le marquis de Forbin mon père, qui était gouverneur d'Antibes, où il demeurait assez ordinairement, m'envoya à Paris, vers l'année 1673, pour entrer dans les mousquetaires. Je [Rosambert] n'avais que dix-huit ans » (*ibid.*, p. 64-65).

capitale, ce dernier déménage « au faubourg Saint-Germain, dans la rue de la Comédie¹ », ce qui témoigne d'une volonté de rompre avec son passé, c'est-à-dire d'une aspiration à un avenir plus riant et plus heureux. Curieusement, le nom de la rue où il s'installe semble annoncer la petite comédie dont il va être le spectateur. C'est également à la « comédie² » que Rosambert rencontre le marquis de Sévigny³ — autrement dit Charles de Sévigné — qui lui présente Racine et un obscur abbé :

Il amena avec lui monsieur de Racine, qui s'était déjà fait connaître par ses belles tragédies, et monsieur l'abbé de Cogan, qui passait pour un très bel esprit. Monsieur de Racine nous apprit qu'il devait être reçu, deux jours après, à l'Académie Française. Il nous récita le discours qu'il avait préparé pour sa réception. Nous en critiquâmes plusieurs endroits, qu'il eut la complaisance de changer en suivant nos conseils.⁴

Le 10 janvier 1673, soit deux jours avant sa réception à l'Académie française⁵, Racine a déjà acquis une grande renommée, notamment grâce à *La Thébaïde ou les Frères ennemis* (1664), à *Alexandre le Grand* (1665/1666⁶), à *Andromaque* (1667/1668), à *Britannicus* (1669/1670), à *Bérénice* (1671/1671), à *Bajazet* (1672), à *Mithridate* (1672/1673) et il est tout à fait possible qu'il ait lu son discours à quelques amis afin d'avoir leur avis sur le sujet. Jean Rohou a montré à quel point le dramaturge prenait soin de recueillir les conseils d'autrui⁷ et à quel point il était soucieux de l'effet que produisaient ses textes sur ses auditeurs. En effet, selon les dires de son ami Valincour, « [a]vant que d'exposer au public ce qu'il avait composé, il aimait à lire à ses amis pour en voir l'effet, recevant leurs sentiments avec docilité, mais habile surtout à prendre conseil jusque dans leurs yeux et dans leur contenance et à y démêler les beautés ou les défauts dont ils avaient été frappés souvent sans s'en apercevoir eux-mêmes⁸ ». Racine lui-même insistait sur la nécessité d'« “avoir une extrême docilité pour les avis” des personnes autorisées

¹ *Ibid.*, p. 89.

² *Id.*

³ « Je fis connaissance, à la comédie, avec le marquis de Sévigny, fils de la célèbre marquise de ce nom » (*id.*)

⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁵ L'élection de Racine à l'Académie française eut lieu le 23 novembre 1672, mais sa réception se déroula le 12 janvier 1673 (Georges Forestier, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. Biographies », 2006, p. 458).

⁶ Nous indiquons d'abord l'année de la première représentation de la pièce, puis celle de sa première publication.

⁷ « Dès ses débuts, contrairement à Corneille et à Molière, qui innovent, “il s'est montré avide d'avis et puis attentif à les suivre, soumis aux autorités du métier” » (Jean Rohou, *Jean Racine entre sa carrière, son œuvre et son Dieu*, [s. l.], Fayard, 1992, p. 150).

⁸ *Ibid.*, p. 166.

(3 juin 1695)¹ ». Eût-il été aussi ambitieux, vaniteux et susceptible qu'on l'a prétendu², Racine ne négligeait visiblement pas les conseils de son entourage et attachait une attention toute particulière à leur jugement implicite. Cela dit, si le jeune poète de vingt ans s'est docilement appliqué à corriger son ode de *La Nymphe de la Seine à la Reine* suivant les remarques avisées de Jean Chapelain et de Charles Perrault³, le dramaturge expérimenté de trente-quatre ans, sur le point d'entrer à l'Académie française, qui modifie son discours de réception suivant l'opinion de deux inconnus (Rosambert et l'abbé de Cogan) est peu crédible. Face à la difficulté de cerner le caractère d'une personne, quelle qu'elle soit, on ne s'interrogera pas davantage sur la vraisemblance ou non du personnage de Racine, tel que Prévost l'introduit dans les *Mémoires et aventures*, et de ce bref épisode. Au lieu de chercher à savoir si l'image du personnage correspond à celle du poète, étudions plutôt celle que le romancier a retenue du dramaturge ou, du moins, celle qu'il en a voulu donner : Racine apparaît comme un homme sympathique et réceptif. Aussi se joint-il volontiers à la « partie de plaisir⁴ » organisée par le marquis de Sévigny, qui se prolonge dans la soirée chez la maîtresse de ce dernier :

Il [le marquis de Sévigny] était passionnément épris d'une comédienne, qui épuisait sa bourse par de folles dépenses. Il nous proposa après souper, c'est-à-dire vers minuit, d'aller rendre visite à sa maîtresse. Nous [Sévigny, Rosambert, l'abbé de Cogan et Racine] y fûmes tous ensemble. Elle ne faisait qu'arriver chez elle, dans un carrosse qu'elle tenait de la libéralité du marquis. Malgré les obligations qu'elle lui avait, elle parut choquée de ce qu'il lui amenait trois personnes inconnues à une telle heure. Il me semble que tu veux bouder, lui dit Sévigny : sais-tu que je t'amène un académicien qui t'a fait reine plus d'une fois, un mousquetaire qui paie fort régulièrement ses quinze sols au parterre, et un abbé qui joue la comédie presque aussi bien que toi ? Allons, monsieur l'abbé, dit-il à l'abbé Cogan, paraissez sur la scène. Mademoiselle fit hier le rôle d'Iphigénie, et vous faites le personnage d'abbé. Vous êtes ecclésiastique, à peu près comme elle est princesse. Il faut, s'il vous plaît, que vous nous donniez tous deux un plat de votre métier. Cette tirade d'éloquence fit rire la comédienne, et la mit de bonne humeur. On ne parla plus que de rire, et l'on exécuta le projet du marquis, qui était de faire déclamer quelque scène de Racine à l'abbé de Cogan ; il y consentit. Nous lui mêmes une perruque, un habit galonné, etc. pour faire le rôle de Titus. Je n'ai jamais ri de si bon cœur. La comédienne faisait Bérénice d'une manière enchantée. Le pauvre abbé, qui n'avait jamais exercé son talent pour la parole que dans quelque misérable sermon, exprimait les agitations de Titus avec un ridicule achevé. Nous passâmes ainsi une partie de la nuit ; et nous nous séparâmes, en promettant à monsieur de Racine d'assister à la cérémonie de sa réception à l'Académie.⁵

¹ *Ibid.*, p. 155.

² Jean Rohou considère la grande susceptibilité du poète non pas comme la conséquence d'un excès d'orgueil, mais comme l'effet d'une extrême anxiété (*ibid.*, p. 111-112).

³ « Chronologie », dans Racine, *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., p. lxxiv.

⁴ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 90.

⁵ *Ibid.*, p. 90-91.

Comme la critique l'a déjà noté, la comédienne dont le personnage du marquis de Sévigny est épris est la célèbre tragédienne Marie Desmares, plus connue sous le nom de « la Champmeslé ». Une lettre de la marquise de Sévigné à sa fille, la comtesse de Grignan, datée du 1^{er} avril 1671¹, confirme l'existence de « soupers fins² », que son fils Charles de Sévigné « offrit à la Champmeslé lorsqu'il voulut la séduire pour se distraire des charmes surannés de Ninon de Lenclos³ » et auxquels Racine et Boileau étaient conviés : « Il [Charles] a de plus une petite comédienne, et tous les Despréaux et les Racine, et paie les soupers⁴ ». Comme l'écrit l'abbé Prévost, il est aussi vrai que Racine l'« a fait reine plus d'une fois », puisque la comédienne a interprété les rôles de Bérénice⁵, reine de Palestine (21 novembre 1670), de Monime⁶, reine du Pont (23 ou 30 décembre 1672) et de Phèdre⁷, reine d'Athènes (1^{er} janvier 1677). Le 10 janvier 1673, la Champmeslé avait donc déjà joué Bérénice et Monime sur scène⁸. Malgré tous ces éléments qui confèrent une vraisemblance historique à cet épisode, il s'agit bien d'une invention du romancier. Ce dernier s'appuie sur un événement connu et le transforme à sa guise. Tout d'abord, les dates ne correspondent pas à la réalité. Les soupers organisés par Charles de Sévigné ont vraisemblablement eu lieu en mars et avril 1671 (si ce n'est pas plus tôt), alors que le récit de Rosambert situe l'action en janvier 1673, deux jours avant la réception de Racine à l'Académie française. À cette époque, le dramaturge n'avait nullement besoin d'être présenté à la

¹ « Au vrai, en fait de loup, seule une lettre de M^{me} de Sévigné, le 1^{er} avril 1671, comme on le verra, nous le montre fugitivement en train de participer avec Boileau à des gais soupers que le jeune Charles de Sévigné offrait à la Champmeslé après s'être arraché aux bras de la célèbre Ninon de Lenclos » (Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 414-415).

² *Ibid.*, p. 345.

³ *Id.*

⁴ Lettre à M^{me} de Grignan, 8 avril 1671, Pléiade, I, cité par Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 418. Cette référence est inexacte, puisque, comme G. Forestier l'indique plus tôt, la lettre de M^{me} de Sévigné date du 1^{er} avril 1671 et non du 8 avril 1671. Par conséquent, voir la Lettre à M^{me} de Grignan, 1^{er} avril 1671, dans M^{me} de Sévigné, *Correspondance. I. (1^{er} mars 1646-juillet 1675)*, éd. Roger Duchêne, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p. 206.

⁵ « Le vendredi 21 novembre 1670, l'« Enchantrice » créait à l'Hôtel de Bourgogne son premier grand rôle tragique, celui de Bérénice, donnant la réplique à l'illustre Floridor, [...] » (Georges Forestier, *Jean Racine, op. cit.*, p. 383).

⁶ « Ce qui n'empêche pas au fil des ans, en lui faisant travailler les rôles qu'il [Racine] avait écrits pour elle [la Champmeslé], il ait pu lui permettre de progresser encore en lui faisant adopter telle ou telle inflexion de voix, comme on le raconte à propos du rôle de Monime dans *Mithridate* » (*ibid.*, p. 417).

⁷ « Lorsqu'à partir de 1691 elle remit progressivement ses rôles à la disposition de sa troupe pour n'en conserver que trois jusqu'à sa retraite définitive, ces trois rôles furent ceux d'Hermione, de Monime et de Phèdre : d'un côté un rôle tout en extériorisation furieuse, de l'autre un rôle d'intériorisation torturée, entre les deux le désespoir retenu, peut-être le plus difficile de tous » (*ibid.*, p. 457).

⁸ On se distingue ici des thèses d'A. Coïmbra Martins et d'Henri Coulet d'après lesquels la Champmeslé n'avait joué qu'un seul rôle de reine en janvier 1673 (« L'histoire du marquis de Rosambert par l'abbé Prévost. Mémoires ou roman ? », *art. cit.*, p. 80 et « L'abbé Prévost et Racine », *art. cit.*, p. 99).

Champmeslé, puisqu'il était son amant depuis environ un an¹. En outre, la comédienne a effectivement interprété le rôle d'Iphigénie au théâtre, mais elle n'aurait pu en aucun cas le jouer la veille de cette soirée fine (le 9 janvier 1673), car la pièce ne verra le jour que le 18 août 1674 à Versailles. Par conséquent, Prévost n'a guère l'ambition de reconstituer un cadre historique véritable et vérifiable. Pourtant il n'était sans doute pas difficile de connaître la date de la réception de Racine à l'Académie française et celle de la première représentation d'*Iphigénie*.

Après avoir montré l'impossibilité d'une telle rencontre, il convient d'étudier le passage qui nous montre les personnages en train de parodier une scène de *Bérénice*². La métaphore du *theatrum mundi*, mise en évidence par le discours direct et la double injonction (« Allons, monsieur l'abbé, dit-il à l'abbé Cogan, paraissez sur la scène »), est une cordiale invitation à jouer devant le public, que constituent, à eux seuls, le marquis de Sévigny, le comte de Rosambert et Racine. Autrement dit, le temps d'une soirée, le salon de la comédienne se fait théâtre. On assiste à une théâtralisation de l'espace privé, qui devient un lieu de spectacle et, plus particulièrement, le lieu d'un spectacle comique. Ce rire repose paradoxalement sur la « déclam[ation] de quelque scène de Racine ». En d'autres termes, la comédie naît de la représentation d'une tragédie ou, pour être exact, du mauvais jeu d'un tragédien amateur, l'abbé de Cogan. Par ailleurs, il ne s'agit pas d'une scène de comédie proprement dite, mais de son récit. On sait que la scène est risible par l'effet qu'elle produit sur le narrateur spectateur (« Je n'ai jamais ri de si bon cœur »), résultant du jeu de l'abbé (« avec un ridicule achevé ») et de son déguisement (« une perruque, un habit galonné »), et non par la description d'une action ou par la citation de quelques répliques. Cette comédie est vue par les personnages, mais elle est donnée à voir par le narrateur à l'imagination du lecteur. À la métaphore du *theatrum mundi* s'ajoute celle de l'homme acteur, puisque le métier de l'abbé est explicitement assimilé à celui de la

¹ Selon Georges Forestier, on ignore quand la relation entre Racine et la Champmeslé a commencé exactement, mais il est vraisemblable que leur histoire ait débuté à la fin de l'année 1671 (« Ce qui donne à croire qu'il [Racine] le serait devenu seulement vers la fin de 1671, à l'époque de la composition de *Bajazet*, la marquise [de Sévigné] ne l'ayant appris que dans les mois suivants », *Jean Racine, op. cit.*, p. 419) et qu'elle se soit achevée au début de l'année 1677 (« Une fois prise la décision d'épouser une bourgeoise de bon rang, il convenait de se présenter en prétendant irréprochable : en avril [1677] au plus tard, il [Racine] avait quitté sa trop voyante actrice », *ibid.*, p. 581). On ne reprend donc pas la thèse de Claire-Éliane Engel d'après laquelle Racine et la Champmeslé sont amants depuis 1670 (*Le Véritable Abbé Prévost, op. cit.*, p. 241) et que A. Coimbra Martins et Henri Coulet adoptent également (« L'histoire du marquis de Rosambert par l'abbé Prévost. Mémoires ou roman ? », *art. cit.*, p. 79-80 et « L'abbé Prévost et Racine », *art. cit.*, p. 99).

² Henri Coulet, « L'abbé Prévost et Racine », *art. cit.*, p. 100.

comédienne : « Mademoiselle fit hier le rôle d’Iphigénie, et vous faites le personnage d’abbé. Vous êtes ecclésiastique, à peu près comme elle est princesse ». La métaphore théâtrale et la comparaison, soulignées par un chiasme de construction, entrent au service d’une moquerie qui fait écho, mais de loin, aux critiques du temps sur les faux dévots. Certains abbés jouent un rôle dans la société, comme les acteurs jouent un personnage au théâtre. Quelques années plus tard, Marivaux utilisera également la métaphore théâtrale dans sa *Vie de Marianne* et dans son *Paysan parvenu* pour dénoncer les faux dévots. Cependant, à la différence de Prévost qui présente le religieux comme un plaisant imposteur¹, Marivaux, lui, révèle les intentions perverses de ces « tartuffe[s]² ». On pense au personnage de Climal dans *La Vie de Marianne*, qui attende à la vertu de l’héroïne, au jeune abbé, qui tente de séduire une jeune religieuse³ et qui œuvre pour ternir la réputation de Tervire⁴, ou encore au directeur de conscience des demoiselles Habert dans *Le Paysan parvenu*.

Prévost ne précise pas la scène de *Bérénice* dont il s’agit, mais la scène 4 de l’acte V constitue la scène de confrontation la plus tragique de toute la pièce. Comme l’a montré Henri Coulet, « la 4^e [scène] de l’acte II, où Titus est assez embarrassé pour prêter le flanc à la parodie, et la 5^e [scène] de l’acte V, scène de dépit amoureux, pourraient bien servir de divertissement agréable. Mais, si l’on veut bien suivre notre interprétation du tragique chez Prévost, il ne peut s’agir que de la 4^e [scène] de l’acte V. Non seulement, c’est celle où Bérénice est la plus émouvante, mais c’est celle où Titus est le plus grand. La parodie ne prend son sens sarcastique que si le rôle est authentiquement tragique⁵ ». Le romancier choisit donc de faire jouer à la Champmeslé et à l’abbé de Cogan la scène la plus tragique de *Bérénice*, celle où Titus annonce à sa maîtresse qu’il la sacrifie à l’Empire romain. Or parodier la scène la plus tragique de la pièce

¹ L’abbé de Cogan « pass[e] pour un bel esprit » (Prévost, *Mémoires et aventures d’un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 90). De manière générale, Prévost présente les religieux comme des hommes bienfaisants : dans les *Mémoires et aventures*, le père prieur de la Chartreuse écrit régulièrement à l’homme de qualité pour lui donner des nouvelles de son père, l’évêque de Vence apporte son secours à Rosambert, lorsqu’il découvre ses blessures mortelles et le cordelier sauve la jeune femme enceinte et sa femme de chambre menacées de mort par le frère et ses complices. Dans *Manon Lescaut*, Tiberge ne cesse d’aider des Grieux, le supérieur de Saint-Lazare prend le chevalier sous sa protection et dissimule son crime. Mais les religieux sont aussi des hommes comme les autres : dans les *Mémoires et aventures*, le jeune abbé de Levin tombe amoureux de M^{lle} de Colman et quitte l’habit pour venger son honneur.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 460-461.

⁴ *Id.*

⁵ Henri Coulet, « L’abbé Prévost et Racine », *art. cit.*, p. 100, note 38.

signifie parodier la plus forte expression du tragique. Toujours selon Henri Coulet, cette dérision du tragique correspondrait à une volonté chez Prévost de donner « apreté¹ » et « mordant² » à une œuvre racinienne « qu'il a tendance à affadir en la tirant vers la tendresse³ ». Ne pourrait-on pas y voir plutôt le signe d'une œuvre romanesque qui veut prendre ses distances avec le tragique ? En effet, à la différence de M^{me} de Tencin qui n'offre aucun répit à ses héros, Prévost accorde parfois aux siens quelques moments de joie où le jeu entre en scène. Alors que le tragique de M^{me} de Tencin est entier, celui de Prévost est parfois délesté de sa gravité et interrompu par une scène comique, voire burlesque. Le romancier semble entretenir un rapport ambigu avec Racine qui se traduit non seulement par l'importance qu'il accorde au tragique, mais aussi par une volonté de s'en écarter.

Enfin, il convient de s'interroger sur le choix de *Bérénice*. À première vue, la pièce ne présente aucun lien avec l'histoire de Renoncour et avec celle de Rosambert. Or, comme Bérénice, Selima, la future épouse de Renoncour, est originaire d'un pays d'Orient et quitte son pays pour suivre son amant jusqu'à Rome. Si les deux héroïnes ont un cheminement semblable, l'héroïne tragique ne meurt pas, tandis que l'héroïne romanesque succombe. Il est peu probable que Prévost ait souhaité accomplir ce que Racine a épargné à Bérénice. Le choix de *Bérénice* n'apparaît pas non plus comme la marque d'une préférence chez Prévost, qui cite Iphigénie dans ce même passage des *Mémoires et aventures*, quelques vers de cette même pièce dans *Manon Lescaut*, « un vers de *Bajazet* dans le nombre 8⁴ » et « un vers déformé de *Phèdre* dans le nombre 58⁵ » du *Pour et Contre*.

On retiendra que l'essentiel de cet épisode réside dans l'introduction de l'un des plus grands poètes tragiques du XVII^e siècle, qui devient un personnage de fiction à part entière. À l'instar du marquis de Sévigny et de Rosambert, Racine se fait spectateur de la petite comédie de la Champmeslé et de l'abbé de Cogan, qui parodient la scène la plus tragique de *Bérénice*. Le dramaturge est présenté comme un joyeux convive et un homme ouvert qui ne se formalise pas

¹ *Ibid.*, p. 100.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 96.

⁵ *Id.*

lorsqu'on joue avec son théâtre au lieu de le jouer. Le personnage de Racine sert peut-être de contrepoids au tragique des *Mémoires et aventures*.

Outre ses tragédies, l'intérêt que suscite Racine pour Prévost est visiblement d'avoir été reconnu par la « République des Lettres ». Rien d'étonnant alors si le romancier évoque sa réception à l'Académie française :

La salle était remplie de quantité de personnes de la première distinction, que la réputation du nouvel académicien y avait attirées. Il faut avouer que Racine charma tous ses auditeurs. Il était bel homme ; il déclamait bien. Son discours était bien composé. À peine put-il répondre à l'empressement de tous ceux qui venaient l'embrasser et le féliciter de son succès. Je ne lui dis que deux mots à l'oreille pour l'inviter à souper. Il me promit de s'y rendre. J'avais eu soin de prier auparavant monsieur Boileau, que je connaissais, et monsieur Molière que je ne connaissais pas, mais à qui le marquis de Sévigny avait fait le compliment de ma part. Il amena encore le chevalier de Méré et l'abbé Genest. Nous nous trouvâmes sept à table et de la meilleure humeur du monde. [...]

Nous applaudîmes aux réponses de monsieur Boileau ; et les réflexions que nous fimes sur son histoire nous conduisirent à parler d'une foule de mauvais écrivains qui inondaient alors Paris. Tous les convives lâchèrent quelques traits plaisants ; et Boileau surtout triomphait sur cette matière. Pradon, Boursault, Perrault, et quantité d'autres ne furent point épargnés. Monsieur le chevalier de Méré, qui était d'une humeur assez grave, nous dit que, quoiqu'il trouvât fort raisonnable la coutume du royaume, qui ne permet point qu'un livre soit imprimé s'il n'a subi l'examen des censeurs, il lui semblait néanmoins que l'intérêt du public demandait quelque chose de plus ; qu'il faudrait que tous ceux qui se laissent surprendre à la démenceaison d'écrire, fussent obligés de faire preuve de leur capacité ; et qu'au lieu qu'on examine l'ouvrage pour en permettre l'impression, on commençât par examiner l'auteur, pour lui permettre de composer l'ouvrage.

Cette pensée fut trouvée fort judicieuse et fort convenable aux besoins présents de la République des Lettres. On chargea monsieur de Molière de dresser un placet qui serait présenté à monsieur le Chancelier, pour lui demander cette réforme dans la littérature. Nous badinâmes ainsi très agréablement le reste de la soirée.¹

Il est tout à fait possible que Rosambert, le marquis de Sévigny et l'abbé de Cogan aient pu assister à la réception de Racine à l'Académie française qui, pour la première fois, en ce 12 janvier 1673, ouvrit ses portes au public². Prévost insiste sur la notoriété du poète et sur le charme qu'il exerce sur toute l'assemblée, grâce à son heureuse physionomie, ses qualités d'orateur et ses talents d'écrivain. Si le romancier enjolive sans doute la prestation de Racine le jour de sa réception à l'Académie française³, il invente de toutes pièces le repas qui s'ensuit et

¹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 91-92.

² « C'était la première fois que le public était admis » (Georges Forestier, *Jean Racine*, op. cit., p. 458).

³ Comme l'explique Georges Forestier, Racine n'a peut-être pas excellé, mais il n'a probablement pas versé dans la médiocrité qu'on lui reproche : « Pour autant, l'interprétation qu'en donna Louis Racine au siècle suivant — son père n'avait pas été content de son discours, qu'il avait d'ailleurs “prononcé d'une voix si basse, que M. Colbert qui était venu pour l'entendre, n'en entendit rien, et que ses voisins même en entendirent à peine quelques mots” — n'est guère soutenable. [...] Sans doute Louis Racine a-t-il raison sur un point : “L'auteur apparemment n'en fut pas

auquel sont conviés le nouvel académicien, le marquis de Sévigny, Boileau, Molière, Antoine Gombaud (dit le chevalier de Méré) et Charles-Claude Genest. Il s'agit de la première et de la dernière apparition de Molière dans les *Mémoires et aventures* (tomes I et II). Comme Racine, Molière devient le temps d'un souper un personnage de fiction. Sa présence à ce repas mondain est on ne peut plus surprenante, puisque les deux hommes de théâtre sont brouillés depuis décembre 1665, sept ans avant la réception de Racine à l'Académie, en janvier 1673. Au cours de ce souper, les deux dramaturges sont inclus dans le « nous » collectif des convives qui confient à Molière le rôle de « porte-parole ». À ces deux grands représentants du genre tragique et du genre comique s'ajoute un auteur dramatique moins connu, l'abbé Genest. Auteur des pièces *Zélonide*, *princesse de Sparte* (1682), *Pénélope* (1684), *Polymneste* (1696), *Joseph* (1710) et *Les Voyageurs* (1736), il partage avec Racine et Boileau-Despréaux l'honneur d'avoir été reçu à l'Académie française. Comme l'atteste la *Lettre de l'abbé d'Olivet au président Bouhier*, écrite à la mémoire de son « ami intime¹ », l'abbé Genest n'aurait pas pu participer à ce souper du 12 janvier 1673, parce qu'il était en campagne². À plusieurs reprises, l'abbé d'Olivet explique que son confrère « aimoit les plaisirs de la table, et qu'il s'y livroit de bonne grâce³ ». Nul doute que l'abbé Genest aurait accepté l'invitation du marquis de Sévigné s'il avait été convié. Mais, en janvier 1673, ce poète en devenir n'« avait alors publié que trois odes⁴ ». Il connaît son premier succès au théâtre avec sa *Zélonide*, « représentée 17 fois du 4 février au 19 mars 1682 à la Comédie française et demeurée au répertoire jusqu'en 1705⁵ ». Ainsi, comme l'écrit A. Coimbra

content.” Le perfectionniste Racine a dû juger son discours inférieur à celui de Fléchier, l'un des meilleurs orateurs sacrés de son temps et qui était à son aise dans ce type de situation, et il a préféré “oublier” de la communiquer au secrétaire perpétuel » (*ibid.*, p. 460).

¹ D'Alembert, *Oeuvres philosophiques, historiques et littéraires de d'Alembert*, *Membre de toutes les Académies savantes*, Paris, Jean-François Bastien, An XIII (1805), t. IX, p. 371.

² « Il fit, à la suite du duc de Nevers, la campagne de 1672 et celle de 1673 » (*ibid.*, p. 376 ; cité aussi par A. Coimbra Martins, « L'histoire du marquis de Rosambert par l'abbé Prévost. Mémoires ou roman ? », *art. cit.*, p. 81).

³ D'Alembert, *Oeuvres philosophiques, historiques et littéraires de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 378. À ce sujet, on peut également citer les premières lignes de la lettre d'Olivet : « Personne, monsieur, n'étoit plus en état que moi de satisfaire pleinement votre curiosité sur ce qui regarde l'abbé Genest. Je l'ai fort connu, et pendant les trois ou quatre dernières années de sa vie, il ne s'est guère passé de mois que nous ne nous soyons vus à table. Voilà où ses amis le possédoient tout entier » (*ibid.*, p. 372).

⁴ A. Coimbra Martins, « L'histoire du marquis de Rosambert par l'abbé Prévost. Mémoires ou roman ? », *art. cit.*, p. 82.

⁵ Patrick Dandrey (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle*, [Paris], Fayard, 1996, p. 528.

Martins, « [o]n le voit difficilement assis aux côtés de Molière, de Racine et Boileau¹ » à ce souper du 12 janvier 1673 qui réunit des auteurs à l'apogée de leur carrière.

Outre les nombreuses atteintes faites à la réalité historique, il convient de se demander pourquoi le romancier a réuni autour d'une table cette pléiade d'érudits mêlant des dramaturges, des poètes, un polémiste, un « satirique² », un tractatiste et un théoricien du XVII^e siècle. Tous ont en commun le fait d'avoir fréquenté la cour : Molière avait les faveurs du souverain, Boileau³ et Racine étaient les historiographes de Louis XIV, l'abbé Genest fut le précepteur de Mademoiselle de Blois et devint un familier des Mortemarts⁴. Choisis par le roi et les Grands du royaume, ils constituent les représentants de la littérature française à cette époque.

Si l'on revient au souper, on remarque que les personnes en présence ne traitent que de querelles littéraires : d'abord Boileau rapporte sa « plaisante querelle avec monsieur Mocolieri⁵ », puis tout le groupe lance « quelques traits plaisants⁶ » à l'égard d'*« une foule de mauvais écrivains⁷ »* dans laquelle ils incluent « Boursault », « Pradon » et « Perrault ». On ne peut évidemment pas manquer de noter que Boursault et Pradon étaient des dramaturges et des polémistes de premier ordre : tous deux ont eu des démêlés avec Molière, Racine et Boileau, qui prit part à la querelle de *L'École des femmes* (Boursault) et à celle de *Phèdre* (Pradon). Edme Boursault attaqua non seulement la *Critique de l'École des femmes* dans son *Portrait du peintre ou la Contre-Critique de l'École des femmes*, à laquelle Molière répondit par son *Impromptu de Versailles*, mais il s'en prit aussi à *Britannicus*. Jacques Pradon, quant à lui, porta à la scène sa pièce *Phèdre et Hippolyte* au moment précis où Racine faisait représenter la sienne par les acteurs de l'Hôtel de Bourgogne. En outre, Pradon « polémiqua contre Boileau dans son auto-apologie

¹ A. Coimbra Martins, « L'histoire du marquis de Rosambert par l'abbé Prévost. Mémoires ou roman ? », *art. cit.*, p. 81.

² Le mot apparaît dans l'épisode du souper pour désigner Boileau (Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 91).

³ Pierre Clarac, *Boileau*, Paris, Hatier, coll. « Connaissance des Lettres », 1964, p. 96-98.

⁴ « Un homme de lettres ne trouve pas moins à profiter avec les femmes d'une grande condition, lorsqu'elles ont eu une éducation proportionnée à leur rang ; et de ce côté-là votre confrère fut aussi heureux qu'en hommes ; car madame de Thiange, à qui le duc de Nevers, son gendre, le présenta, ne put lui refuser son amitié, et bientôt le mit en liaison avec ses deux sœurs, madame de Montespan, et l'abbesse de Fontevrault » (D'Alembert, *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires de d'Alembert*, *op. cit.*, p. 383).

⁵ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 92.

⁷ *Id.*

du *Triomphe de Pradon* (1684) et dans ses *Remarques* (1685) critiques¹ ». Perrault est également à l'origine de l'une des plus grandes querelles littéraires du XVII^e siècle : chef de fil des Modernes, il s'oppose à Boileau qui, comme on le sait, prend la défense des Anciens. Dans ce contexte, cet épisode permet à Prévost de conférer une vraisemblance historique à son récit et, surtout, d'y emprunter le ton de l'écriture mémorialiste en mettant en scène quelques grands auteurs du XVII^e siècle. Les personnes présentes sont autant d'amis et d'ennemis les uns pour les autres et les personnes évoquées illustrent les grandes querelles littéraires qui ont animé ce siècle, alors présenté comme un siècle de controverses littéraires, un siècle polémique où le théâtre a joué un rôle clef.

Pour finir, Prévost présente deux nouvelles facettes du personnage de Racine qui méritent quelque attention afin de pouvoir compléter le portrait du dramaturge tel qu'il veut le peindre au lecteur. Le lendemain du souper, le 13 janvier 1673, Racine convie Rosambert à l'accompagner à l'abbaye de Port-Royal des Champs où ils séjournent pendant plusieurs jours :

Le lendemain, monsieur de Racine, qui avait pris quelque amitié pour moi, me proposa d'aller promener avec lui jusqu'à l'abbaye de Port-Royal-des-Champs, où il avait une proche parente, et quantité d'amis. Le plaisir de l'accompagner et la réputation de cette célèbre abbaye m'y firent consentir volontiers. Nous y fûmes reçus à merveille. On nous y retint quelques jours. Monsieur Arnault, qui y était alors, me fit mille caresses. Comme j'avais l'esprit assez cultivé pour un homme de mon âge, il prit plaisir à m'instruire du sujet des fameuses contestations qui divisaient alors l'église de France. Il me fit même goûter ses sentiments ; et je puis dire que j'étais à demi-janséniste lorsque je quittai cette maison. La mère Agnès, qui était parente de monsieur de Racine, prit fort à cœur ce qu'elle appelait ma conversion. Elle avait beaucoup de brillant dans la conversation, et n'avait pas moins de solidité d'esprit. Elle me fit promettre de retourner de temps en temps pour la voir. Je fus obligé, quelques mois après, de chercher un asile dans cette abbaye, pour éviter les suites d'une aventure qui a renversé ma fortune.²

Prévost dresse ici le portrait d'un Racine janséniste, qui revient sur le lieu de son enfance, le lieu où résident sa famille et ses amis et le lieu de son attachement spirituel. La mère Agnès de Sainte-Thècle n'est autre que sa tante paternelle, qui est postulante à l'abbaye de Port-Royal dès l'âge de quinze ou seize ans, devient professe à vingt-deux ans et demi³, puis abbesse à soixante-quatre ans. On sait aussi que Marie Desmoulins, grand-mère paternelle et marraine du poète qu'il

¹ Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey, *Dictionnaire des écrivains de langue française*, A-L, Paris, Larousse/VUEF, 2001, p. 1415.

² Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 92-93.

³ Georges Forestier, *Jean Racine*, op. cit., p. 33.

appelle sa « mère¹ », entre à l'abbaye de Port-Royal en 1651. Mais, déjà en 1625, Suzanne Desmoulins², « sœur aînée de la grand-mère de Racine³ », se retire au monastère où elle occupe la fonction d'intendante jusqu'à sa mort⁴. Deux de ses belles-sœurs (les Passart), sa sœur Claude⁵ et sa famille (les Vitart) la rejoignent. Comme on le voit, les liens entre Port-Royal et les familles Desmoulins-Passart, Desmoulins-Vitart et Desmoulins-Racine, qui recueillent le jeune Racine à la mort de ses parents, sont particulièrement étroits. Aussi n'est-il pas étonnant que le futur poète intègre les Petites Écoles de Port-Royal dès l'âge de dix ou sept ans (1646). Après un séjour de deux ans dans le collège Pastour à Beauvais⁶, il rejoint les élèves des Granges de Port-Royal jusqu'à l'âge de dix-huit ans pour effectuer ses deux années de philosophie au collège janséniste d'Harcourt à Paris. Autrement dit, sur une durée totale de quatorze ans d'enseignement, dix ans ont été assurés par les maîtres de Port-Royal.

La visite de Racine à Port-Royal des Champs, le 13 janvier 1673, avec Rosambert est impossible, puisque le poète est brouillé avec les jansénistes depuis la publication de sa *Lettre à l'auteur des Hérésies imaginaires et des deux Visionnaires* en janvier 1666⁷ et que « le premier indice d'un rapprochement⁸ » du dramaturge avec ses anciens maîtres remonte seulement au 17 mai 1679⁹. Là encore, c'est la vraisemblance historique que recherche Prévost et non la véracité des faits. Le romancier présente le foyer du jansénisme comme un lieu réputé (« la réputation de cette célèbre abbaye ») dont l'accueil est extrêmement bienveillant (« Nous y fûmes reçus à merveille »), dont l'abbesse Agnès témoigne d'une remarquable éloquence et d'une grande intelligence (« beaucoup de brillant dans la conversation » et une « solidité d'esprit ») et dont l'un de ses plus éminents théologiens exerce un pouvoir de séduction notable (« Il me fit même goûter

¹ *Ibid.*, p. 31.

² Suzanne est l'aînée des huit sœurs Desmoulins. Mariée pendant cinq ans à l'un des frères Passart, elle devient veuve à l'âge de vingt-deux ans et entre à Port-Royal où elle prend le nom de sœur Suzanne-Julienne de Saint-Paul (*ibid.*, p. 49-50).

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

⁵ Claude Desmoulins — sœur de Suzanne — est mariée à Nicolas Vitart. Le couple hébergea, pendant un an (1638-1639), les trois jansénistes, Antoine et Simon Le Maître ainsi que Claude Lancelot, qui s'occupait alors de l'éducation du jeune Nicolas Vitart. Lorsque les jansénistes regagnèrent Port-Royal, le couple Vitart et leurs enfants les rejoignirent.

⁶ Georges Forestier, *Jean Racine*, op. cit., p. 76.

⁷ *Ibid.*, p. 263-268.

⁸ « Chronologie », dans Racine, *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., p. lxxxii.

⁹ *Id.* Voir aussi Georges Forestier, *Jean Racine*, op. cit., p. 632-635.

ses sentiments ; et je puis dire que j'étais à demi-janséniste lorsque je quittai cette maison »). Cette image positive de Port-Royal et de ses représentants est néanmoins nuancée quelques pages plus loin, lorsque le narrateur se refugie au monastère où il retrouve le Grand Arnault qui le « régala[e]¹ » d'« une morale intransigeante et inhumaine² ». Cet épisode chez les jansénistes, d'abord présentés sous leur meilleur jour, puis montrés en sempiternels moralisateurs, peut paraître surprenant sous la plume d'un abbé bénédictin qui, au surplus, a fait son noviciat chez les Jésuites. Mais, comme le remarque Jean Sgard, Prévost « aime les écrivains satiriques et jansénistes³ ». Le romancier a d'ailleurs effectué ses trois années de théologie dans des abbayes jansénistes⁴ auxquelles il faut ajouter « une année d'exercices spirituels⁵ » au couvent des Blancs-Manteaux, également « connu pour son jansénisme⁶ ». Comme Jean Sgard, on peut penser que l'expérience personnelle de l'abbé Prévost lui a inspiré l'omniprésence de la mort et de la claustration dans le premier tome de ses *Mémoires et aventures*. Le personnage de Racine permet au romancier non seulement d'introduire cet épisode à Port-Royal, mais aussi de compléter le portrait du poète dont il a visiblement retenu trois traits principaux : l'auteur dramatique (la soirée avec la Champmeslé), l'académicien (le discours à l'Académie) et le janséniste (le séjour à Port-Royal). Aux querelles littéraires, qui animent le souper des littérateurs, succèdent les controverses religieuses liées à Port-Royal. On se souvient d'ailleurs qu'Arnault « instrui[t] [Rosambert] du sujet des fameuses contestations qui divis[ent] alors l'église de France⁷ ». À travers le personnage de Racine, le romancier présente la seconde moitié du XVII^e siècle comme une période de tensions, que le théâtre et la religion ont suscitées et animées durant plusieurs décennies.

Une ultime rencontre entre les protagonistes et le poète a lieu dans le livre III des *Mémoires et aventures* et mérite quelques instants d'attention, dans la mesure où le romancier imagine comment le poète construit ses tragédies. Prévost livre en quelque sorte une « vision romanesque » du génie racinien. À ce moment du récit, on a quitté l'« Histoire du marquis de

¹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 96.

² Jean Sgard, *Prévost romancier*, op. cit., p. 82.

³ Ibid., p. 59.

⁴ Ibid., p. 61. Voir aussi Jean Sgard, *Vie de Prévost. 1697-1733*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres. Études », 2006, p. 63-64.

⁵ Jean Sgard, *Prévost romancier*, op. cit., p. 61.

⁶ Id.

⁷ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 93.

Rosambert », qui situe l'action en 1673, pour revenir en 1680. Après avoir présenté Renoncour au père Bouhours, Rosambert introduit son ami auprès de Racine :

Une connaissance très agréable que je fis encore par le moyen du comte de Rosambert, fut celle de monsieur de Racine. Je n'ai guère vu d'homme dont l'esprit fût plus cultivé, et les manières plus polies. Il nous dit qu'il devait le caractère tendre et gracieux qu'on admire dans ses tragédies, à la tendresse qu'il avait pour sa femme, et à celle dont elle était remplie pour lui ; que lorsqu'il avait à traiter quelque endroit tendre et touchant, il montait à la chambre de sa chère épouse, et qu'un moment de son entretien et de ses caresses lui mettait le cœur dans la situation qu'il fallait pour produire les plus beaux sentiments. Il nous lut quelques endroits de l'histoire de Louis-le-Grand, à laquelle il était chargé de travailler. Nous ne pûmes refuser des éloges à la beauté du style ; mais il nous parut que les louanges du grand monarque y étaient trop souvent répandues ; et nous jugeâmes que si cet ouvrage était un jour donné au public, on ne le lirait tout au plus que comme un beau panégyrique.¹

Cette première rencontre entre l'homme de qualité et Racine permet de compléter le portrait moral du dramaturge présenté, cette fois-ci, comme un homme hors du commun, qui brille par sa grande érudition et son exquise courtoisie. Le point de vue de Renoncour rejoint celui de Rosambert, car il corrobore le portrait laudatif du poète. En revanche, l'association que le romancier établit entre l'œuvre de Racine et sa vie maritale est surprenante : « la tendresse qu'il [a] pour sa femme » et celle qu'elle éprouve à son égard est, selon Prévost, la source du « caractère tendre et gracieux qu'on admire dans ses tragédies ». Prévost offre une vision pré-romantique de la création racinienne² dans le sens où il associe l'œuvre dramatique à la vie de l'auteur : « Racine devient le modèle des écrivains à qui l'amour [conjugal] donne le génie³ ». Comme le montre Georges Forestier, au XVII^e siècle, M^{me} de Sévigné assimilait déjà l'inspiration de Racine à la passion qu'il ressentait alors pour sa maîtresse : « Racine fait des comédies pour la Champmeslé ; ce n'est pas pour les siècles à venir. Si jamais il n'est plus jeune et qu'il cesse d'être amoureux, ce ne sera plus la même chose⁴ », ou encore, bien plus tard, au sujet d'*Esther*, « Racine s'est surpassé ; il aime Dieu comme il aimait ses maîtresses⁵ ». Si Georges Forestier refuse « la signification romantique⁶ » qu'on a donnée à la phrase de M^{me} de

¹ *Ibid.*, p. 101.

² Dans sa biographie de Racine, Georges Forestier explique l'interprétation que les romantiques (XIX^e siècle) et les néo-romantiques (XX^e siècle) ont faite de certaines phrases de Boileau ou de M^{me} de Sévigné concernant le théâtre de Racine. Voir Georges Forestier, *Jean Racine*, *op. cit.*, p. 283-286.

³ Jean Sgard, *Prévost romancier*, *op. cit.*, p. 92.

⁴ Lettre à M^{me} de Grignan, 16 mars 1672, Pléiade, I, p. 459, cité par Georges Forestier, *Jean Racine*, *op. cit.*, p. 283.

⁵ Lettre à M^{me} de Grignan, 7 février 1689, Pléiade, III, p. 498, cité par Georges Forestier, *Jean Racine*, *op. cit.*, p. 285.

⁶ Georges Forestier, *Jean Racine*, *op. cit.*, p. 285.

Sévigné, on ne peut pas non plus exclure totalement cette interprétation. Si la vie d'un auteur ne saurait suffire à expliquer son œuvre, la vie ne saurait pas non plus ne pas intervenir dans la création.

Concernant la représentation que Prévost se fait des tragédies de Racine, on remarque la répétition de l'adjectif qualificatif « tendre ». Le romancier reprend ici un lieu commun qui tire son origine du *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine* (1686) de Longepierre. Aussi peut-on lire dans le sixième « fragment » de ce *Parallèle* que « M. Racine a plus de tendresse, plus de grace, plus de douceur [que M. Corneille]¹ » ; dans le septième « fragment » qu'« on sent dans [Racine] quelque chose de plus vray, de plus agréable, de plus touchant² », ou encore, dans le vingt-septième fragment où il « compar[e] les beautés de Monsieur Corneille à celles d'une belle statuë³ » et « les beautés de M. Racine à celles d'un excellent tableau⁴ », il décèle chez ce dernier « plus de grace, plus de douceur, plus de délicatesse ; quelque chose de plus tendre, de plus naturel, de plus plein de vie⁵ ». Ce sont bien là les qualités du théâtre racinien que le romancier met dans la bouche du poète. Autrement dit, Prévost ne formule pas un jugement fondé sur sa propre lecture de Racine, mais il reprend à son compte un *topos* des *Parallèles* entre les deux grands dramaturges « tragiques » du siècle passé. Si La Bruyère souligne la tendresse « répandue dans tout le Cid, dans Polyeucte et dans Les Horaces⁶ » et la grandeur de Mithridate⁷, de Porus⁸ et de Burrhus⁹, il distingue néanmoins Corneille de Racine en reprenant les caractéristiques qu'on attribue communément à chacun d'eux : le premier « élève, étonne, maîtrise, instuit¹⁰ », le second « plaît, remue, touche, pénètre¹¹ » ; l'un excelle dans « ce

¹ Longepierre, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine*, dans *Médée. Tragédie. Suivie du Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine (1686) et de la Dissertation sur la tragédie de Médée par l'abbé Pellegrin (1729)*, publiés avec une introduction et des notes par Emmanuel Minel, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Sources classiques », 2000, fragment VI, p. 167.

² *Ibid.*, fragment VII, p. 167.

³ *Ibid.*, fragment XXVII, p. 182.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ La Bruyère, *Les Caractères*, introduction et notes d'Emmanuel Bury, [s. l.], Le Livre de poche classique, 1995, fragment 54, *Des ouvrages de l'esprit*, p. 148.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

qu'il y a de plus beau, de plus noble et de plus impérieux dans la raison¹ », l'autre dans « ce qu'il y a de plus flatteur et de plus délicat dans la passion² » ; le poète normand manie les « maximes³ », les « règles⁴ » et les « préceptes⁵ », le poète milonais s'attache au « goût⁶ » et aux « sentiments⁷ ». Il est fort probable que le romancier se soit inspiré de ces *Parallèles* où Corneille est présenté comme le poète de la grandeur, de l'héroïsme et de l'éclat, et Racine comme celui de ces « passions douces⁸ » que sont « l'amour, la pitié, la tendresse⁹ ». Au théâtre de l'esprit s'oppose le théâtre du cœur. Une comparaison que fera Prévost, quelques années plus tard, dans son *Pour et Contre* corrobore cette hypothèse selon laquelle le romancier se fait l'écho de la critique dramatique d'une époque à défaut d'exprimer ses convictions et ses sentiments sur une œuvre qu'il admire : « [Voltaire] s'élève plus que Racine, mais il est moins tendre et moins gracieux. Il a plus de graces et de tendresse que Corneille, mais avec moins d'élévation¹⁰ ».

Dans ses *Mémoires et aventures*, Prévost introduit plusieurs épisodes autour du personnage de Racine dont il dresse un portrait mélioratif qui retrace de manière chronologique les événements marquants de sa vie. Aussi évoque-t-il ses succès au théâtre et sa rencontre avec la Champmeslé, sa réception à l'Académie française, sa réconciliation avec Port-Royal, sa vie conjugale et, enfin, sa nouvelle fonction d'historiographe du roi. En cela, le romancier confère une fonction pseudo-historique à son récit qui témoigne des liens complexes qu'il entretient avec le dramaturge. Enfin, le romancier débutant s'abrite derrière la critique dramatique du XVII^e siècle, au lieu de livrer des impressions personnelles sur sa lecture de Racine. Il semble donc qu'il faille chercher ses sentiments sur le poète tragique dans ses propres romans plutôt que dans l'introduction du personnage.

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁷ *Id.*

⁸ Longepierre, *Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine*, op. cit., fragment XV, p. 173.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Pour et Contre*, I, nombre 5, p. 111, cité par Henri Coulet, « L'abbé Prévost », art. cit., p. 97.

1. 3. *Mithridate* et la Gaussin chez Marivaux

Outre des auteurs dramatiques, certains romanciers introduisent dans leur récit des comédiennes bien connues. On a vu que Prévost prêtait un jeu parodique à la Champmeslé lorsqu'elle jouait Bérénice avec l'abbé de Cogan devant Racine. À la différence de cette représentation privée, qui prend place dans l'appartement de la comédienne, Marivaux achève la cinquième partie du *Paysan parvenu* en conduisant son héros, pour la première fois, à la « Comédie¹ », où celui-ci découvre une « grande actrice ». La joie secrète que lui procure l'invitation du comte d'Orsan² et le profond malaise qu'il éprouve dans le chauffoir³, où les deux hommes se rendent avant la représentation, montrent que le protagoniste accède à un tout autre monde que le sien. M. de La Vallée est, pour ainsi dire, parvenu au sommet de son ascension sociale, même si cette première rencontre avec la société aristocratique est une pénible épreuve pour celui qui fait l'objet de railleries de la part de ces « honnêtes gens⁴ ». En fait, le narrateur donne plus de précisions sur sa confrontation avec ce nouveau monde que sur le spectacle auquel il assiste. L'accent est mis davantage sur son sentiment d'infériorité que sur sa découverte du théâtre et la description des émotions ressenties devant la pièce. Au reste, ce n'est pas tant de la pièce dont le narrateur se souvient que de l'admirable actrice qui interprète le rôle principal :

Il [le comte d'Orsan] me mena sur le théâtre, où la quantité de monde me mit à couvert de pareils affronts, et où je me plaçai avec lui comme un homme qui se sauve.

C'était une Tragédie qu'on jouait, *Mithridate*, s'il m'en souvient. Ah ! la grande actrice que celle qui jouait Monime ! J'en ferai le portrait dans ma sixième partie, de même que je ferai celui des acteurs et des actrices qui ont brillé de mon temps.⁵

On peut d'abord s'interroger sur le choix de cette pièce de Racine. Marivaux affectionne-t-il plus *Mithridate* que les autres tragédies du dramaturge ? Cette pièce est-elle particulièrement appréciée du public au moment où Marivaux conclut la cinquième partie de son roman entre la

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 262.

² « Jusque-là je m'étais assez possédé, je ne m'étais pas tout à fait perdu de vue ; mais ceci fut plus fort que moi, et la proposition d'être mené ainsi gaillardement à la Comédie me tourna entièrement la tête ; la hauteur de mon état m'éblouit ; je me sentis étourdi d'une vapeur de joie, de gloire, de fortune, de mondanité, si on veut bien me permettre de parler ainsi [...] » (*id.*)

³ « Les airs et les façons de ce pays-là me confondirent et m'épouvantèrent. Hélas ! mon maintien annonçait un si petit compagnon, je me voyais si gauche, si dérouté au milieu de ce monde qui avait quelque chose de si aisément et de si leste ! Que vas-tu faire de moi ? me disais-je » (*ibid.*, p. 265).

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 266-267.

fin de l'année 1734 et le début de l'année suivante ? Le romancier a-t-il l'idée de cet épisode à la Comédie-Française parce qu'il a en tête, sans qu'on puisse savoir exactement le degré d'avancement du projet, l'écriture de sa comédie, *La Mère confidente*, représentée pour la première fois, par les Comédiens italiens le 9 mai 1735, soit un peu plus d'un mois après l'approbation pour la cinquième partie du *Paysan parvenu*, le 1^{er} avril 1735¹ ? Ou bien est-ce un désir de rendre hommage à l'un des plus grands auteurs dramatiques du XVII^e siècle ? Pourquoi Marivaux choisit-il de conclure son récit par l'évocation d'une tragédie, alors que son roman-mémoires est placé sous le signe de la gaieté, de l'enjouement et de la joie de vivre ? Et pourquoi opte-t-il pour le Théâtre-Français, alors que la plupart de ses pièces sont jouées au Théâtre-Italien² ? La célèbre comédienne italienne Gianetta Benozzi, plus connue sous son nom de scène Silvia, n'a-t-elle pas davantage interprété les rôles du théâtre marivaudien que ne l'a fait Jeanne Catherine Gaussem, dite M^{lle} Gaussin, en laquelle le continuateur reconnaît cette « grande actrice » jouant le rôle de Monime ?

Si *Mithridate* n'est pas la tragédie de Racine la plus jouée au XVIII^e siècle, elle occupe néanmoins une place honorable avec ses deux cent quarante-neuf représentations à la Comédie-Française³. À notre connaissance, aucun document ne permet de savoir si Marivaux préférait cette pièce du dramaturge. Cependant, il est fort probable que le romancier en ait eu l'idée parce qu'elle était jouée au Théâtre-Français au moment où il rédigeait son *Paysan parvenu*⁴, *Mithridate* ayant été représentée deux fois à la Comédie-Française au cours de l'année 1734⁵. Par conséquent, le choix de Marivaux s'explique d'abord par un souci de vraisemblance, auquel

¹ Si *Le Petit-Maître corrigé* est représenté, pour la première fois, par les Comédiens Français, le 6 novembre 1734 — autrement dit entre la publication des quatrième et cinquième parties du *Paysan parvenu* — l'écriture de la pièce remonte en réalité au début de l'année 1733 (« Notice », *Le Petit-Maître corrigé*, dans Marivaux, *Théâtre complet*, édition établie par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Le Livre de poche/Classiques Garnier, coll. « La Pochothèque », 1996 et 2000, p. 1289. Désormais, sauf indication contraire, toutes les références aux pièces de Marivaux renverront à cette édition).

² Marivaux a écrit deux fois plus de pièces pour le Théâtre-Italien que pour la Comédie-Française (vingt-et-une pièces contre dix).

³ *Mithridate* est la cinquième tragédie de Racine la plus jouée, au XVIII^e siècle, à la Comédie-Française, après *Phèdre* (424 représentations), *Iphigénie* (348 représentations), *Andromaque* (296 représentations), *Iphigénie* (348 représentations) et *Britannicus* (289 représentations). Voir Jean Rohou, *Jean Racine. Bilan critique*, édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres 128 », 2005, p. 38.

⁴ Le 9 novembre 1731, *Mithridate* de Racine fut jouée au Théâtre-Français avec *La Réunion des Amours* de Marivaux (Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., p. 944, note 1).

⁵ Alexandre Joannidès, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, New-York, B. Franklin, 1971 [1901], [n. p.]

Iphigénie, *Britannicus*, *Bajazet*, *Phèdre*, *Andromaque*, ou encore *Les Plaideurs*, également interprétés par la troupe du roi en 1734¹, auraient très bien pu répondre.

Étant donné la tonalité joyeuse du roman, il aurait été moins surprenant que les personnages assistent à la représentation de la seule comédie de Racine, *Les Plaideurs*, d'autant que cette dernière est la pièce de Racine la plus jouée non seulement en 1735², année qui voit paraître la cinquième partie du *Paysan parvenu*, mais aussi tout au long du XVIII^e siècle³. C'est que, outre l'effet de réel, le choix de *Mithridate* peut être aussi considéré comme le symbole de l'ascension sociale du héros. On sait que la tragédie met en scène les Grands d'un royaume, des personnages princiers, des dieux ; en revanche, le choix d'une comédie aurait sans doute rappelé les origines villageoises du Champenois et lui aurait tendu, en quelque sorte, un miroir de sa condition passée. Dans cette perspective, on remarque que Marivaux ne fait aucune mention de la comédie qu'on joue ce soir-là avec *Mithridate*, alors qu'il était de coutume au Théâtre-Français de représenter une seconde pièce après la première. Le romancier semble donc vouloir mettre l'accent sur le monde aristocratique auquel le héros accède en entrant à la Comédie. Ajoutons que M. de La Vallée, alors âgé de dix-huit ou de dix-neuf ans, n'a probablement jamais assisté à la représentation d'une tragédie. Les troupes de théâtre ambulantes jouaient plutôt des comédies et des farces pour divertir les villageois. Or, le fait que le protagoniste est sensible à la pièce ou, tout au moins, à sa principale interprète témoigne chez lui d'un certain goût aristocratique, de sorte qu'en insistant sur la qualité de la prestation de l'actrice (« Ah ! la grande actrice que celle qui jouait Monime ! »), M. de La Vallée fait preuve d'une certaine adaptabilité au milieu aristocratique et à ce monde de la représentation, où néanmoins il n'a pas encore fait sa place.

Mithridate rappelle peut-être le noble et courageux geste de M. de La Vallée volant au secours du comte d'Orsan assailli par trois hommes. On se souvient en effet que Xipharès combat, aux côtés de son père Mithridate, son frère Pharnace, les soldats rebelles et les Romains

¹ L'année 1734 comprend six représentations d'*Iphigénie*, cinq de *Britannicus*, quatre de *Bajazet*, trois des *Plaideurs*, deux de *Phèdre* et deux d'*Andromaque* (*id.*)

² L'année 1735 compte six représentations des *Plaideurs*, trois d'*Iphigénie*, deux de *Britannicus*, deux de *Bajazet*, deux de *Phèdre* et une d'*Andromaque* (*id.*)

³ Comparée à la tragédie racinienne la plus jouée au XVIII^e siècle — *Phèdre* (424 représentations) — la comédie des *Plaideurs* connut 507 représentations au siècle des Lumières (Jean Rohou, *Jean Racine. Bilan critique, op. cit.*, p. 38).

venus envahir le Pont. L'acte de bravoure du héros romanesque est peut-être un lointain écho de celui du héros tragique : l'un sauve un homme de haut rang, l'autre sauve son royaume des traîtres et des envahisseurs. En outre, *Mithridate* est une tragédie à fin heureuse : l'ennemi est vaincu et le roi mourant consent à l'union de sa promise Monime et de Xipharès. Dès lors, la relation d'une représentation tragique à la fin du roman ne saurait contrevenir à la gaieté générale du récit, à l'enthousiasme et à la gaillardise de son héros. Il n'y a pas de choc des tonalités et il s'agit avant tout, pour les personnages, de sortir et de se divertir en assistant à un spectacle¹.

En introduisant cet épisode de la Comédie-Française, Marivaux rejoint finalement ses contemporains qui conduisent, au moins une fois, leurs protagonistes à l'Opéra ou à la Comédie. La sortie au théâtre constitue, on le verra, un passage obligé des romans-mémoires aristocratiques et libertins du XVIII^e siècle. Si le lecteur ignore la suite des aventures du héros marivaudien, il sait que cette rencontre entre M. de La Vallée et le comte d'Orsan achève la fortune du narrateur : « Mon cher la Vallée, votre fortune n'est plus votre affaire, c'est la mienne, c'est l'affaire de votre ami² », déclare le comte à son nouveau compagnon. Ainsi, Jacob rejoint ces Meilcours, ces chevaliers des Grieux, ces comtes de ***, ou encore ces Faublas, le choix de la Comédie-Française, théâtre des comédiens du roi, répondant sans doute à un désir de marquer de manière significative le changement de fortune du héros. En somme, à ce moment du récit, *Le Paysan parvenu* cesse d'être un roman-mémoires de l'ascension sociale pour devenir un roman-mémoires aristocratique, la représentation de *Mithridate* en devient l'expression commode et voilà sans doute la raison pour laquelle Marivaux cesse de s'y intéresser et retourne au théâtre.

Comme le note Frédéric Deloffre³, le continuateur anonyme a vraisemblablement reconnu M^{le} Gaussin dans la « grande actrice » interprétant le rôle de Monime. À son entrée à la Comédie-Française en 1731, alors âgée de dix-neuf ou de vingt ans, la Gaussin interprète le rôle de Junie dans *Britannicus* et celui d'Agnès de *L'École des femmes*⁴. À la fin de cette même

¹ « Avez-vous à faire ? me dit le comte d'Orsan (c'était le nom du maître de l'équipage) ; je me porte fort bien, et je ne veux pas m'en retourner sitôt chez moi ; il est encore de bonne heure, allons à la Comédie, j'y serai aussi à mon aise que dans ma chambre » (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 262).

² *Ibid.*, p. 264.

³ *Ibid.*, p. 267, note 1.

⁴ André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française. De Molière à Talma*, [s. l.], Perrin, 2007, p. 175.

année, elle joue l'Amour dans *La Réunion des Amours* de Marivaux¹ et, le 8 juin 1732, elle interprète Phénice dans *Les Serments indiscrets*². Autrement dit, le romancier connaît la comédienne lorsqu'il écrit la dernière partie de son *Paysan parvenu* à la fin de l'année 1734. On sait qu'elle était aussi à l'aise dans le registre comique que dans le registre tragique³. Dans les tragédies, « elle tenait les emplois de princesse⁴ » et, dès ses débuts, elle interprète Iphigénie dans la pièce de ce nom, Aricie dans *Phèdre* et Monime dans *Mithridate*, ce dernier rôle étant « un de ceux qui semblaient le mieux faits pour la nature de ce talent⁵ ». Par conséquent, Marivaux n'invente rien, il puise dans la réalité de son époque : *Mithridate* est une des nombreuses tragédies raciniennes portées sur la scène du Théâtre-Français dans la première moitié du XVIII^e siècle et la Gaussin l'une des meilleures interprètes de son héroïne princière. Cependant, il convient de rappeler que Marivaux ne fait aucune mention de M^{lle} Gaussin et que c'est son continuateur qui identifie la comédienne dans la sixième partie du roman. Après avoir longuement décrit le spectacle de la salle, il reprend le récit là où Marivaux l'avait arrêté et se propose de remplir la tâche que le romancier promettait d'accomplir dans la partie suivante (« J'en ferai le portrait dans ma sixième partie, de même que je ferai celui des acteurs et des actrices qui ont brillé de mon temps »), qui n'a d'ailleurs jamais vu le jour :

Ce serait ici le lieu de faire le portrait et de donner les caractères des acteurs et des actrices qui jouaient ; mais on sent assez qu'entrainé par le torrent, je n'ai pu assez les étudier pour satisfaire suffisamment le public sur cet article. Il est vrai que l'étude que j'en ai faite depuis pourrait y suppléer ; mais outre que, depuis que j'ai interrompu mes Mémoires, j'ai été prévenu, c'est que d'ailleurs je me suis imposé la loi de suivre l'ordre de mes événements, et qu'alors je n'aurais pu les peindre, faute de les connaître.

Je me contenterai de dire simplement que Monime m'arrachait, même malgré moi, de ma distraction, quoiqu'elle fût volontaire. Je n'étais point encore familiarisé avec les beautés théâtrales ; mais l'aimable fille qui représentait ce rôle, portait dans mon âme un feu qui suspendait tous mes sens. Rien d'extérieur dans ces instants ne pouvait plus les frapper, et dès qu'elle ouvrait la bouche, elle me captivait ; je suivais ses paroles, je prenais ses sentiments, je partageais ses craintes, et j'entrais dans ses projets.

¹ « Notice », *La Réunion des Amours*, dans Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., p. 944.

² « Notice », *Les Serments indiscrets*, dans Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1058, note 1 et p. 1070. Plus tard, la Gaussin joue le rôle d'Angélique dans *Le Préjugé vaincu* (6 août 1646), peut-être celui d'Hortense dans la représentation du *Legs* qui eut lieu le 24 novembre 1736 (« Notice », *Le Legs*, dans Marivaux, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1435, note 2) et occupe un emploi dans *La Femme infidèle*, représentée sur le théâtre de Berny les 24 et 25 août 1755 (Marivaux, *La Femme infidèle*, dans *Théâtre complet*, op. cit., p. 1887, note 1).

³ « C'était, d'après les contemporains, la "meilleure actrice pour les rôles tendres dans la tragédie et pour les rôles naïfs dans la comédie" » (*Correspondance de Grimm, Meister, etc.*, t. I, p. 286, cité par F. Deloffre, dans Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 267, note 1).

⁴ André Blanc, *Histoire de la Comédie-Française. De Molière à Talma*, op. cit., p. 176.

⁵ *Oeuvres de Jean Racine*, nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes [...] par M. Paul Mesnard, Paris, Hachette et C^e, 1865, t. III, p. 11.

Oui, je lui dois cette justice ; la grâce qu'elle donnait à tout ce qu'elle prononçait le lui rendait si propre, que, tout simple et tout neuf que j'étais, je m'apercevais bien que je m'intéressais moins à Monime représentée par la demoiselle Gaussin, qu'à la Gaussin qui paraissait sous le nom de Monime. Il est, parmi les acteurs et les actrices des rangs différents proportionnés aux qualités qu'exige chaque genre de personnages. J'aurais voulu pouvoir remplir à leur égard la loi que je m'étais imposée à la fin de ma cinquième partie. Mon silence mécontentera peut-être et acteurs et lecteurs. En effet, si les grands hommes en tout genre ont des droits sur notre estime, qu'on ne peut leur refuser sans injustice, la postérité réclame le plaisir de les connaître. Elle leur rend justice ; et cette équité à laquelle on la force, pour ainsi dire, fait plus d'honneur à la nature, qu'un préjugé vulgaire, qui cherche à les flétrir, ne leur peut imprimer de honte. Ce n'est donc point pour diminuer la gloire qui leur est due que je me tais sur leur compte. Je n'avais point d'attention, je ne pouvais bien les connaître ; voilà les motifs de mon silence.¹

Notons d'emblée que le continuateur ne répond pas aux attentes du lecteur ou, tout au moins, n'accomplit pas totalement ce que Marivaux annonçait pour la suite à l'issue de sa cinquième partie. S'il donne un nom à cette « grande actrice » qui interprète le rôle de Monime sur le Théâtre-Français, il brosse un portrait qui est loin de ressembler à ceux auxquels le romancier a habitué son lecteur. On pense par exemple à celui de la femme du financier², à celui de M. Doucين³, à celui de M^{me} d'Alain⁴, à celui d'Agathe⁵, à celui de M^{me} de Ferval⁶, ou encore à celui de M^{me} de Fécur⁷. À la différence du romancier moraliste qui s'étend assez longuement sur ses portraits de coquette, de babillarde ou de fausse prude, le continuateur ébauche rapidement celui de la comédienne dont il relève à la fois le charme (« l'aimable fille [...] portait dans mon âme un feu qui suspendait tous mes sens ») et la qualité de sa prestation (« dès qu'elle ouvrait la bouche, elle me captivait : je suivais ses paroles, je prenais ses sentiments, je partageais ses craintes, et j'entrais dans ses projets »). Cependant, la beauté de la jeune femme l'emporte sur ses talents de comédienne : « [...] je m'intéressais moins à Monime représentée par la demoiselle Gaussin, qu'à la Gaussin qui paraissait sous le nom de Monime ». Le continuateur prend alors ses distances avec le romancier qui semblait ne s'attacher qu'à la virtuosité de l'actrice : « Ah ! la grande actrice que celle qui jouait Monime ! » Enfin, s'il convient de la nécessité de rendre hommage aux acteurs et aux actrices qui suscitent notre admiration, il prétexte qu'il ne les connaît pas suffisamment pour les décrire et s'en retourne au théâtre.

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 288-289.

² Ibid., p. 10-11.

³ Ibid., p. 59-60.

⁴ Ibid., p. 77-78.

⁵ Ibid., p. 87-88.

⁶ Ibid., p. 141-144.

⁷ Ibid., p. 179-181.

En somme, que ce soit Prévost ou Marivaux, les romanciers se préoccupent peu de faire le portrait des actrices de leur temps, comme en témoigne l'absence du nom des comédiennes qu'ils introduisent dans leur fiction. Il revient ainsi au lecteur de faire un premier travail de décryptage qu'il peut effectuer à partir des quelques éléments fournis par les auteurs. Si l'identité des comédiennes importe peu pour la compréhension, la signification et la portée des passages en question, leur présence dans le roman permet soit de parodier un poème tragique et de montrer ainsi le rapport ambigu que le romancier entretient avec un dramaturge dont il s'inspire, mais dont il veut aussi se démarquer (la Champmeslé), soit de représenter le plus haut lieu théâtral de la capitale dont l'élégance et le prestige témoignent de la fulgurante ascension sociale du héros romanesque (la Gaussin). Mais les romanciers s'attachent moins aux comédiennes qu'aux auteurs dramatiques et à leurs œuvres qu'ils nomment de manière explicite, ou qu'ils évoquent de façon indirecte au moyen d'une citation, du nom d'un personnage, ou encore d'une situation. Louvet cite par exemple les noms de Molière, de Beaumarchais, de La Harpe et d'une certaine Balleti. On se propose de voir à présent l'influence de ces dramaturges sur son œuvre.

1. 4. Hommes de théâtre et femme de scène chez Louvet

Parmi les romans-mémoires retenus pour cette étude, *Les Amours du chevalier de Faublas* est celui qui présente le plus grand nombre et la plus grande variété de mentions d'auteurs et d'emprunts textuels au théâtre. Louvet de Couvray cite autant de dramaturges et de pièces de théâtre qu'il multiplie les références intertextuelles. Arrêtons-nous d'abord sur un passage de la première partie des *Amours* où, retenu prisonnier dans une maison de campagne par son père, le héros reçoit « [s]es livres, [s]es instruments de mathématiques, [s]on forte-piano¹ » pour occuper utilement le temps de sa captivité. Le narrateur se souvient des visites reçues, des heures passées à contempler le portrait de Sophie et des œuvres qui « contribuèrent à charmer l'ennui de [s]a solitude² ». Comme Dolbreuse, il mentionne certains auteurs et poèmes dramatiques qu'il affectionne plus particulièrement et ceux qu'il prise si peu qu'il s'en sert comme d'un « narcotique³ » :

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 326 ; c'est l'auteur qui souligne.

² Ibid., p. 328.

³ Voir Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, dans *Contes et romans*, op. cit., p. 182, chap. XLVI, note 1.

Je lus Moncrif et Florian ; Lemonnier et Imbert ; Deshoulières et Beauharnais ; La Fayette et Riccoboni ; Colardeau et Léonard ; Dorat et Bernis ; de Belloy et Chénier ; Crébillon fils et de La Clos ; Sainte-Foi et Beaumarchais ; Duclos et Marmontel ; Destouches et de Bièvres ; Gresset et Colin ; Cochin et Linguet ; Helvétius et Cerutti ; Vertot et Raynal ; Mably et Mirabeau ; Jean-Baptiste et Le Brun ; Gessner et Delille ; Voltaire et *Philoctète et Mélanie****, ses élèves ; Jean-Jacques surtout, Jean-Jacques et Bernardin de Saint-Pierre.

Mais, lorsqu'à la fin d'un jour si heureusement abrégé, mon esprit et mon cœur avaient besoin d'un égal repos ; lorsqu'il fallait tout à coup rompre le double charme, tout à coup et en même temps oublier les lettres et l'amour ; lorsqu'il le fallait ? Eh bien ! ma Sophie, notre littérature qui avait fait le mal était là pour le réparer. J'allais demander à d'autres écrivains le bienfaisant sommeil ; et c'était de mes contemporains, je dois le dire à leur gloire : oui, c'était de mes contemporains que j'obtenais ordinairement les plus violents narcotiques. Bon Dieu ! Comme en ce genre elle est riche, la génération présente ! Que de Scudéris, que de Cotins, que de Pradons elle a ressuscités ! que d'écrivains fameux pendant un jour ! hélas ! hélas ! et que de réputations plus longtemps usurpées... Quoi ! même dans le sanctuaire ! jusqu'au sein de l'Académie ! Eh, monsieur S... qui donc y pourra-t-on recevoir après vous ? Néanmoins je vous rends mille grâces ! Vos écrits si plats et si barbares sont tout-puissants contre l'insomnie.¹

Comme l'écrit Michel Delon, la « liste de Faublas est une accumulation plus qu'un choix² » : elle mélange « les genres et les positions idéologiques³ ». Aussi trouve-t-on pêle-mêle des auteurs dramatiques bien connus au XVIII^e siècle (Beaumarchais⁴, Bièvre⁵, Colin⁶, De Belloy⁷, Destouches⁸, Dorat⁹, Gresset¹⁰, Imbert¹¹, La Harpe¹², Lemmonier¹³, Saint-Foix¹⁴, Voltaire¹⁵) et des dramaturges occasionnels (Beauharnais¹⁶, Colardeau¹, Deshoulières², Florian³,

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 328. À la suite des trois astérisques, le romancier indique dans une note : « *** Qui ne connaît pas ces deux excellents ouvrages de M. de La Harpe ? »

² Ibid., p. 328, note 1.

³ Id.

⁴ Outre ses drames et ses comédies, Beaumarchais est l'auteur de nombreuses parades, d'un opéra-comique et d'un *Essai sur le drame sérieux* (1767).

⁵ Le marquis de Bièvre (1747-1789) a composé la tragédie burlesque de *Vercingentorixe* (1770) et les comédies du *Séducteur* (1783) et des *Réputations* (1788).

⁶ Jean-François Collin (1755-1806) a connu le succès avec ses nombreuses comédies.

⁷ Dormont de Belloy (1727-1775) a écrit *Titus* (1759), *Zelmire* (1762), *Le Siège de Calais* (1765), *Gabrielle de Vergy* (1770), *Gaston et Bayard* (1770) et *Pierre le Cruel* (1772).

⁸ Philippe Néricault-Destouches (1680-1754) est l'un des auteurs dramatiques les plus prolifiques du XVIII^e siècle.

⁹ Outre ses poèmes, *Essai sur la déclamation tragique* (1758) et *La Déclamation théâtrale* (1766-1767), Claude-Joseph Dorat (1734-1780) a écrit des tragédies et des comédies.

¹⁰ Jean-Baptiste-Louis Gresset (1709-1777) s'est essayé à la tragédie, *Édouard III* (1740), puis au drame, *Sidney* (1745) avant de triompher avec la comédie du *Méchant* (1747).

¹¹ Barthélemy Imbert (1747-1790) a offert à la scène cinq comédies, un drame, *Les Égarements de l'amour, ou Lettres de Fanéli et de Milfort* (1776), et une tragédie, *Marie de Brabant, reine de France* (1781).

¹² Jean-François de La Harpe (1739-1803) composa de nombreuses tragédies dont *Mélanie ou la Religieuse* (1770) qui est citée par Louvet.

¹³ Pierre-René Lemmonier (1731-1796) est notamment l'auteur de quatre comédies.

¹⁴ Germain-François Poullain de Saint-Foix (1698-1776) a abondamment écrit pour le théâtre.

¹⁵ Voltaire (1694-1778) a composé soixante-cinq pièces de théâtre dont *Sémiramis* (1749) qui est citée par Louvet.

¹⁶ Louvet fréquentait le salon de Fanny de Beauharnais (1737-1813).

Gessner⁴, Linguet⁵, Marmontel⁶, Moncrif⁷, Riccoboni⁸, J.-B. Rousseau⁹, J.-J. Rousseau¹⁰), des poètes et des poétesse, des romanciers et des romancières, des conteurs et des traducteurs, des journalistes et des pamphlétaire, un critique littéraire et un critique d'art, des historiens et des mémorialistes, des comédiens et une comédienne, des graveurs et un peintre, des académiciens et des salonnières, des philosophes et des musiciens. Excepté M^{me} Deshoulières, la plupart des auteurs lus par le chevalier de Faublas appartiennent à son siècle, si bien que le héros apparaît comme un homme de son temps. Nombreux sont ceux qui trouvent un écho dans *Les Amours* (Crébillon fils, Laclos, J.-J. Rousseau), mais on se limitera à l'étude des dramaturges qui ont influencé son œuvre.

Tout d'abord, Louvet cite le nom de La Harpe ainsi que l'une de ses pièces, *Mélanie*, à laquelle il emprunte le nom de son héros¹¹. Ce drame traite d'un sujet d'actualité au XVIII^e siècle où il était fréquent d'obliger les jeunes filles à se retirer du monde pour des « principes d'intérêt¹² » ou pour des « raisons d'intérêt¹³ ». Pourquoi le héros des *Amours* évoque-t-il ce drame de La Harpe qu'il juge « excellen[t] » ? Peut-on établir un lien entre cette pièce et le roman ? Comme M. de Faublas (le père de Mélanie), le baron de Faublas a un fils et une fille. Son aîné n'est pas encore marié et sa cadette est au couvent, comme cela était d'usage pour les

¹ Surtout connu pour son adaptation de la *Lettre d'Héloïse à Abélard*, Charles Pierre Colardeau (1732-1776) est également l'auteur de deux poèmes tragiques, *Astarbé* (1758) et *Caliste* (1760).

² La poétesse M^{me} Deshoulières (1637-1694) a composé les tragédies de *Genséric* (1680) et de *Jules Antoine*.

³ Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) est l'auteur des comédies des *Deux Billets* (1779), de *Jeannot et Colin* (1780), du *Bon Ménage* (1782), de *La Bonne Mère* (1785) et du *Bon Père* (1790).

⁴ Le poète suisse Salomon Gessner (1730-1788) a écrit deux pastorales dramatiques en allemand, *Évandre et Alcimne* et *Éraste*.

⁵ Outre ses études historiques et ses travaux journalistiques, Nicolas-Simon-Henry Linguet (1736-1794) a composé une tragédie intitulée *Socrate* (1764).

⁶ Outre ses tragédies, Marmontel adapta au théâtre plusieurs de ses contes moraux, tels que *Lucile* (1769), *Silvain* (1770), *Zémire et Azor* (1771) et *La Fausse Magie* (1771).

⁷ François-Augustin Paradis de Moncrif (1687-1770) a écrit, entre autres, les comédies de la *Fausse Magie* (1719), de *L'Oracle de Delphes* (1722) et des *Abdérites*, ainsi que les pastorales dramatiques d'*Érosine* et d'*Ismène*.

⁸ La romancière épistolaire Marie-Jeanne Riccoboni (1714-1792) a collaboré avec son époux à l'écriture d'une comédie, *Les Caquets* (1761).

⁹ Jean-Baptiste Rousseau (1669 ou 1670-1741) composa *Le Café* (1694), *Le Flatteur* (1696) et *Le Capricieux* (1670).

¹⁰ Avant de condamner vigoureusement le théâtre dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) a écrit une comédie intitulée *Narcisse* (1752).

¹¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 53, note 1.

¹² « Préface » de Mélanie, dans *Théâtre du XVII^e siècle. II*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 834.

¹³ Ibid., II, 1, v. 631, p. 855.

jeunes filles de la noblesse. Mais, contrairement à M. de Faublas, le baron n'envisage pas de forcer sa fille à prendre le voile pour favoriser l'avancement du frère. Il ne sacrifie pas la vie de l'un au profit de l'ascension sociale de l'autre. Néanmoins, s'il n'accorde pas d'importance à la fortune et à la grandeur, il en accorde à l'amitié : « Mon fils, je n'ai plus qu'un mot à vous dire. Préparez-vous à réparer les longues infortunes d'un gentilhomme pour qui mon amitié ne doit pas être vaine...¹ ». Le baron destine Faublas à la fille de son ami Lovzinski et l'emprisonne parce qu'il lui désobéit. Est-ce un hasard si le héros évoque le drame de *Mélanie*, alors qu'il subit lui-même l'autorité de son père ? Est-ce un hasard si la jeune fille qu'il aime (Sophie) se trouve elle aussi dans un couvent ? À ce propos, il convient de s'intéresser au personnage de Dorothée qui permet aux amants (Faublas et Sophie) de se retrouver la nuit venue dans le jardin du couvent. On ignore le détail de ses « amours longtemps infortunées² », mais le groupe nominal « indignes parents³ » laisse entendre qu'elle a été forcée à prendre le voile. À l'aide de son amant, elle parvient à s'échapper du couvent et à fuir à l'étranger⁴. Son évasion est à l'origine de l'arrestation de Faublas travesti en religieuse. Ce malheureux concours de circonstances permet à Louvet d'introduire un épisode où il donne une vision menaçante du milieu conventuel :

Avant que j'eusse le temps de me reconnaître, on se précipita dans la voiture, on me saisit, on me lia ; les archers, trop respectueux ou trop inattentifs, soit qu'ils eussent un reste de considération pour mon sexe ou pour mon habit, soit qu'ils imaginassent ne devoir rien craindre d'une religieuse qu'apparemment ils ne croyaient point armée, ne me fouillèrent pas ; mais la troupe sacrilège osa souiller ma sainte étamine en l'enveloppant d'un manteau guerrier, et ne craignit pas de cacher mon voile béni sous une toile grossière et profane. Leur chef s'assit cavalièrement près de moi, le postillon eut ordre d'avancer.⁵

La description auditive du lieu inhospitalier où l'on conduit le chevalier fait de ce lieu inconnu un *locus terribilis*. Les noms « fracas » et « cri », le groupe nominal « gémissement sourd et prolongé », ainsi que les adjectifs « humide » et « froid » présentent un endroit glacial, « effrayant⁶ » et hostile, aux allures de prison :

Au défaut de mes yeux, j'exerçais mes oreilles, j'écoutais avec autant de curiosité que d'inquiétude. J'entendais le fracas des portes, le bruit des verrous, le cri des grilles, la marche prompte de plusieurs

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 324.

² Ibid., p. 365.

³ Ibid., p. 366.

⁴ Ibid., p. 415-416, 422-428, 431-439 et 450.

⁵ Ibid., p. 489-489.

⁶ Ibid., p. 492.

personnes accourues de divers côtés. L'endroit où l'on me déposa me parut humide et froid. Je fus assis dans un immense fauteuil de bois ; assez loin de moi l'on murmurait quelques mots qu'il m'était impossible d'entendre ; mes oreilles étaient seulement frappées de cette espèce de gémissement sourd et prolongé que produit dans un vaste lieu, ordinairement solitaire, le bourdonnement inaccoutumé de plusieurs voix réunies. Au tumultueux brouhaha d'une grande assemblée, succéda tout à coup un profond silence qui dura quelque temps. Mon âme s'en émut, mon imagination travailla ; je ne sais quel sentiment jusqu'alors inconnu... Hé bien ! Soit, je l'avoue, j'eus peur.¹

Commence alors un interrogatoire auquel le narrateur est soumis sans ménagement :

« D'où venez-vous ? — Que sais-je ? Demandez-le à ceux qui m'ont amenée. — Qu'avez-vous fait depuis que vous êtes sorti d'ici ? — Ici ! Je n'y suis peut-être jamais venu. Où suis-je ? — N'avez-vous pas séduit mademoiselle de Pontis ? — Mademoiselle de Pontis ! ô Sophie !... — Oui, Sophie de Pontis : vous la connaissez ? — J'ai entendu parler d'elle. Si je l'avais connue, je l'aurais adorée et non séduite. — Connaissez-vous le chevalier de Faublas ? — Ce nom-là est venu jusqu'à moi. — Derneval, le connaissez-vous ? — Non. »

Ce nom, répété par plusieurs voix, circula dans l'assemblée. « Ne vousappelez-vous pas Dorothée ? — Non. »

Celui-ci fit encore plus d'effet que l'autre. La voix qui m'interrogeait reprit : « Qu'on lui ôte cette serviette, et qu'onlève son voile. »

L'ordre aussitôt s'exécute, et quel spectacle vient m'étonner ! Devant un autel, sur un banc circulaire qui m'enveloppe en son vaste contour, sont rangées à la file plus de cinquante... Mes yeux ne me trompent-ils pas ? Non, ce n'est pas un rêve et mon imagination égarée. Plus je regarde et plus je vois que cinquante religieuses sont là qui m'examinent ; je les entends même s'écrier en chœur : « ce n'est pas elle ! »²

Si l'aventure tourne à l'avantage du héros, qui se remet de ses frayeurs en se consolant avec la sœur Ursule, avant de s'évader, elle est toutefois l'occasion pour le romancier de dénoncer les communautés religieuses acharnées à poursuivre celles qui fuient leur emprise. La satire du milieu conventuel est esquissée et l'épisode s'achève sur une touche libertine qui prolonge cette satire. Louvet était sans doute sensible au sujet, puisqu'il aborde à nouveau la question religieuse dans son *Émilie de Varmont ou le Divorce nécessaire et les Amours du curé Sévin*³, où il met à nouveau en scène un personnage prénommé Dorothée. Ce roman épistolaire commence d'ailleurs le jour même où Dorothée prend le voile⁴ : elle écrit à sa sœur Émilie pour la prévenir du danger qui la menace. Comme dans *Mélanie de La Harpe*, il s'agit de sacrifier les

¹ *Ibid.*, p. 491-492.

² *Ibid.*, p. 492-493.

³ Jean-Baptiste Louvet, *Émilie de Varmont ou le Divorce nécessaire et les Amours du curé Sévin*, texte présenté et annoté par Geneviève Goubier-Robert et Pierre Hartmann, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001.

⁴ « C'est ce matin... Dieu ! Il me semble qu'il y a déjà un siècle... un siècle de douleurs... Oui, ce matin même j'ai pris le voile : l'éternel sacrifice vient de se consommer » (*ibid.*, p. 21).

deux sœurs pour favoriser l'avancement d'un frère « dénaturé¹ ». L'une est sacrifiée et l'autre échappe de peu à la vie monacale, avant que son frère ne l'estourbisse pour qu'elle se noie². Si le romancier n'était pas tant concerné par « l'irrévocabilité des vœux ecclésiastiques³ » que par « l'indissolubilité du mariage⁴ », puisqu'il dut attendre quinze années avant de pouvoir épouser celle qu'il aimait⁵, il se préoccupait manifestement des diverses questions religieuses. Aussi le nom de La Harpe et sa pièce *Mélanie* trouvent-ils un écho dans l'œuvre de Louvet.

Bien davantage que La Harpe, Beaumarchais a considérablement inspiré l'œuvre de Louvet qui retient de son théâtre des personnages, des scènes et des motifs. Tout d'abord, Faublas semble avoir hérité de certains traits de l'un des plus charmants personnages de *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, prénommé Chérubin⁶. Cet « enfant de treize ans » est le filleul de la « belle » et « noble » comtesse Almaviva qu'il idolâtre, sans pour autant cesser de folâtrer avec Fanchette (la fille du jardinier) et de poursuivre Suzanne (la camériste). Chérubin est un adolescent « vif, espiègle et brûlant⁷ », dont le « cœur palpite au seul aspect d'une femme⁸ » sans jamais pouvoir s'attacher à l'une d'elles. C'est un « petit libertin⁹ » dont le charme et l'impétuosité annonce le « plus grand petit vaurien¹⁰ », qui causera, par la suite, le malheur de sa chère marraine. Il ne faut pas pour autant le confondre avec un roué qui collectionnerait ses victimes, mais plutôt le voir comme un jeune homme ardent que sa gaieté et sa spontanéité

¹ *Ibid.*, p. 29 et 45.

² *Ibid.*, p. 45-46 et p. 48-49.

³ Geneviève Goubier-Robert et Pierre Hartmann, « Préface » à *Émilie de Varmont ou le Divorce nécessaire et les Amours du curé Sévin*, *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.* Voir Michel Delon, « Préface » aux *Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 11.

⁶ Nous reprenons ici la matière de notre article auquel nous apportons de légères modifications (« L'exemplarité du théâtre de Beaumarchais dans *Les Amours du chevalier de Faublas* », dans Sébastien Drouin et Nelson Guilbert (dir.), *Avatars de l'exemplarité. Écrire l'histoire au siècle des Lumières. Actes du colloque organisé dans le cadre du Congrès de la Société canadienne d'étude du dix-huitième siècle (Université d'Ottawa, novembre 2009)*, placé sous la responsabilité scientifique de Marc André Bernier et d'Isabelle Lachance, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Cahiers du CIERL », à paraître en 2012). Il en est de même dans les pages suivantes pour les parallèles établis entre Bartholo et M. de Lignolle, puis entre la scène de travestissement de Chérubin et celle de Faublas.

⁷ Beaumarchais, « Préface » de *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre. Le Sacristain. Le Barbier de Séville. Le Mariage de Figaro. La Mère coupable*, texte établi, introduction, chronologie, bibliographie, notices, notes et choix de variantes par Jean-Pierre de Beaumarchais, [s. l.], Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1980, p. 153. Désormais, toutes les références aux pièces de Beaumarchais renverront à cette édition.

⁸ Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, *op. cit.*, I, 7, p. 185.

⁹ *Ibid.*, I, 9, p. 191.

¹⁰ *Ibid.*, I, 7, p. 185.

rendent attachant. Il « ne s'impose vraiment que dans les deux premiers actes », car son intervention dans le dernier acte de la pièce (V, 6) « n'ajoute aucun trait nouveau au personnage¹ ». Le spectateur le retrouve la plupart du temps dans la chambre d'une femme, celle de Suzanne (I, 7-10) ou celle de la comtesse (II, 4-10), ce que Figaro confirme en le saluant avant son départ pour la garnison : « Tu vas mener un train de vie bien différent, mon enfant : dame ! tu ne rôderas plus le jour au quartier des femmes, plus d'échaudés, de goûts à la crème ; plus de main-chaude ou de colin-maillard² ». Chérubin n'entre pas dans les chambres pour ce que l'on pourrait croire³, mais il tente malgré tout de profiter de la situation, menaçant Suzanne de « mille baisers » (I, 7) et brûlant d'embrasser sa marraine (II, 9). C'est un petit séducteur bouillant qui témoigne d'une grande agilité (scène du fauteuil) et d'un réel courage (il saute par la fenêtre pour ne pas compromettre la comtesse). Le caractère androgyne de son physique lui permet à deux reprises de se travestir en femme (II, 4-9 et IV, 4).

Ce personnage a séduit Louvet. Faublas n'est guère plus âgé que Chérubin (deux ans seulement les séparent), mais il va vivre les plaisirs sexuels que le petit page aura eu à peine le temps de connaître⁴. Il devient un libertin « jouisseur » qui ne dédaigne aucune femme, passant de la marquise de B*** à la soubrette Justine, saisissant toutes les occasions qui se présentent à lui. Son « impatiente vivacité⁵ » et son « imagination bouillante⁶ » rappellent le « petit garnement⁷ » du *Mariage*, qui lui inspire peut-être l'intrépidité dont il fait preuve tout au long du récit : Faublas escalade les murs, saute par les fenêtres et court sur les toits. Il n'hésite pas à tirer

¹ Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Beaumarchais*, Paris, Presses universitaires de France, 1974, p. 224-225.

² Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 10, p. 198.

³ Il va d'abord trouver Suzanne pour lui demander d'intervenir en sa faveur auprès de la Comtesse qui, elle seule, peut apaiser le Comte furieux de l'avoir surpris avec Fanchette (I, 7), puis se rend chez la Comtesse à la demande de Figaro sans savoir ce que l'on attend de lui (II, 4).

⁴ Dans *La Mère coupable*, le spectateur apprend que Léon est le fils illégitime de la Comtesse et de Chérubin. La description de leur union dans une lettre, que la Comtesse écrit à son ancien amant, laisse penser qu'il s'agissait plutôt d'un assaut inattendu que d'un tendre embrassement : « Malheureux insensé ! notre sort est rempli. La surprise nocturne que vous avez osé me faire, dans un château où vous fûtes élevé, dont vous connaissiez les détours ; la violence qui s'en est suivie, enfin votre crime, — le mien... [...] le mien reçoit sa juste punition. Aujourd'hui, jour de saint Léon, patron de ce lieu et le vôtre, je viens de mettre au monde un fils, mon opprobre et mon désespoir. Grâce à de tristes précautions, l'honneur est sauf ; mais la vertu n'est plus » (Beaumarchais, *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 1, p. 368).

⁵ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 652.

⁶ Id.

⁷ Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 15, p. 221.

son glaive pour venger son honneur ou celui d'une femme outragée. Il a, en outre, le mérite d'avoir « une jolie figure » dont les ressources ne passeront pas inaperçus par la gente masculine et féminine. Sa « figure douce et fine¹ » et ce « léger duvet [qui] couvre à peine ses joues² » favorisent le travestissement qui trompera systématiquement la vigilance des maris et des duègnes, sans pour autant être le recours à une vile séduction. Comme on le verra, la scène du travestissement de Chérubin inspirera à Louvet une scène du roman.

Outre le personnage de Chérubin, celui de La Jeunesse du *Barbier de Séville* a un homonyme dans *Les Amours*. Les deux personnages sont des valets de barbons de comédie : le premier est le « vieux domestique de Bartholo³ » et le second est d'abord le valet du marquis de B***⁴ avant d'entrer au service du vicomte de Valbrun⁵. Faublas le décrit comme « un de ces grands coquins insolents et lâches, que le luxe enlève à l'agriculture, que [eux] autres, gens comme il faut, pay[ent] pour jouer aux cartes ou pour dormir sur des chaises renversées près des fournaises de [leurs] antichambres ; pour jurer, boire et se moquer d['eux] dans [leurs] offices ; pour manger au cabaret l'argent de *monsieur*, pour caresser dans les mansardes les femmes de chambre de *madame*⁶ ». Le personnage a un rôle secondaire dans la pièce de Beaumarchais où il n'intervient qu'à la scène 7 de l'acte II : il est convoqué, avec l'Éveillé, par son maître Bartholo afin de savoir si quelqu'un s'est ou non introduit chez sa pupille Rosine pendant son absence. Le comique de La Jeunesse est d'emblée inscrit dans son prénom qui est antiphrastique par rapport à son âge (« LA JEUNESSE arrive en vieillard avec une canne en béquille⁷ »), comme celui de L'Éveillé est antinomique par rapport à l'état de fatigue qu'il manifeste. Le comique de ces deux domestiques repose également chez l'un sur ses éternuements répétés et chez l'autre sur ses bâillements incessants, dont le « sternutatoire⁸ » et le « narcotique⁹ » administrés par Figaro sont la cause. Le premier « éternue à se faire sauter le crâne et jaillir la cervelle¹⁰ » et le second

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 64.

² *Id.*

³ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., p. 40.

⁴ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 302.

⁵ *Ibid.*, p. 504.

⁶ *Ibid.*, p. 498-499.

⁷ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 7, p. 70.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, II, 4, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, III, 5, p. 104.

« bâille et dort tout éveillé¹ ». Au comique de geste s'ajoute enfin un comique que l'on pourrait appeler de « non action », parce que l'un comme l'autre sont incapables de remplir leur emploi. Aussi apprend-on à la scène 5 de l'acte III qu'on a dû « les faire coucher² ». Ni l'un ni l'autre ne reparaîtront sur scène.

Que devient La Jeunesse dans *Les Amours du chevalier de Faublas* ? On constate d'abord que Louvet exploite ce personnage principalement dans la première partie du roman, où il prend de l'ampleur par rapport à son archétype dramatique. Non seulement l'auteur le fait intervenir à plusieurs reprises, mais il lui confère aussi un emploi comique dans des scènes où le valet se trouve souvent confronté seul au chevalier. Comme le personnage dramatique, le personnage romanesque est indissociable d'un comique de geste. Mais ce comique ne réside pas dans un geste indépendant de sa volonté (l'éternuement), il surgit la plupart du temps d'une altercation ou d'une échauffourée entre le héros et ce « grand coquin³ » qui se retrouve souvent, malgré lui, sur la route du gentilhomme. Ce dernier ne cesse d'éconduire « ce pauvre domestique⁴ », ce « pauvre la Jeunesse⁵ » qu'il « salu[e] d'un grand coup de fouet⁶ » le jour où ce « zélé postillon⁷ » le poursuit vigoureusement à cheval « dans les environs de Paris⁸ ». Aux dires de Justine, il en eut « le bras tout noir⁹ ». Plus tard, surpris dans la chambre de la soubrette par son amant en titre, Faublas lui décoche un coup de poing, qui le fait « tombe[r] à la renverse¹⁰ » et lui cause « une balafre sur l'œil¹¹ ». Sans le savoir, la Jeunesse fait de Faublas un rosseur rossé, lorsqu'il le « régala[e] de coups de bâton¹² » dans le jardin de « la petite maison de M. de Valbrun¹³ ». Ce

¹ *Id.*

² *Ibid.*, III, 5, p. 108.

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 504.

⁴ *Ibid.*, p. 302.

⁵ *Ibid.*, p. 303 et 304. Dans *Les Amours du chevalier de Faublas*, le nom du personnage est écrit avec une minuscule ; nous conservons cette orthographe afin de le distinguer du personnage de Beaumarchais.

⁶ *Ibid.*, p. 302.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 303.

⁹ *Ibid.*, p. 389.

¹⁰ *Ibid.*, p. 399.

¹¹ *Ibid.*, p. 400.

¹² *Ibid.*, p. 498.

¹³ *Ibid.*, p. 502.

« grand diable de palefrenier¹ » est donc à l'origine de plusieurs scènes farcesques et de scènes de comédie, comme celle qui se joue chez le commissaire, où ce « butor² » occupe le rôle de plaignant³. Dès lors, si la Jeunesse ne saurait être considéré comme un personnage important chez Louvet, il bénéficie cependant d'une forme de promotion par rapport à ce qu'il était chez Beaumarchais, où il produisait des effets comiques faciles. Il joue désormais un rôle dans l'évolution de l'action et produit un comique de situation (quiproquos au pont de Sèvres et dans la chambre de Justine) et un comique de geste (coup de fouet, coup de poing et coups de bâton). Louvet étoffe ce personnage qui n'est plus une simple silhouette bouffonne.

Bartholo, le médecin du *Barbier de Séville*, est peut-être l'un de ceux auxquels Louvet pensait en créant le comte de Lignolle dont le portrait suffit à rendre compte du ridicule :

C'est un homme épais, mal fait dans sa grande taille, et dont la grosse figure fut peut-être belle dans son temps, mais n'eut jamais d'expression. On assure que plusieurs femmes ont tenté de lui plaire ; mais on n'en peut citer qu'une qu'il ait aimée. Ce monsieur a consacré sa vie aux muses ; il est du nombre de ces petits beaux esprits de qualité dont Paris fourmille, de ces nobles littérateurs qui croient aller au temple de mémoire par des quatrains périodiquement imprimés dans les papiers publics. Il raffolera de vous, si vous prenez la peine de déclamer contre la philosophie moderne et de deviner des énigmes.⁴

Le portrait physique et moral du comte n'est guère flatteur, mais il est pourtant moins antipathique que celui de Bartholo, présenté par Figaro comme « un beau, gros, court, jeune vieillard, gris, pommelé, rusé, rasé, qui guette, et furette, et gronde, et geint tout à la fois⁵ ». La fonction de ces portraits n'est pas tant de permettre au lecteur-spectateur de se les représenter que d'introduire deux personnages qui vont, sans aucun doute, susciter le rire. Il convient alors de se demander si le comique relève d'un trait, d'un discours ou d'une situation communs aux protagonistes, ou bien s'il résulte d'une caractéristique propre à chacun d'eux. Rappelons d'abord qu'ils appartiennent à la longue lignée des barbons jaloux et avares, si ce n'est que le comte est, de surcroît, gratifié de vanité, de sottise et d'une impuissance sexuelle. Ils sont prudents et soupçonneux, mais Bartholo s'avère plus perspicace que Monsieur de Lignolle : « [...] il ne se laisse prendre ni à l'explication de la chanson tombée dans la rue, ni à celle du cornet de bonbons

¹ *Ibid.*, p. 383.

² *Ibid.*, p. 387.

³ *Ibid.*, p. 400-414.

⁴ *Ibid.*, p. 561.

⁵ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 4, p. 52.

destinés à la petite Figaro¹ ». Bartholo démêle les petites ruses de sa pupille Rosine qu'il s'acharne à vouloir confondre par des interrogatoires, témoignant d'une cruelle lucidité. Beaumarchais l'avait annoncé dans sa *Lettre sur la critique et la chute du Barbier de Séville* : « le tuteur est un peu moins sot que tous ceux qu'on trompe au théâtre² ». Cependant, la note du dramaturge relève presque de l'euphémisme, lorsqu'on voit la clairvoyance dont le personnage fait preuve dans les premiers actes de la pièce :

BARTHOLO

Le vent, le premier venu !... Il n'y a point de vent, madame, point de premier venu dans le monde ; et c'est toujours quelqu'un posté là exprès qui ramasse les papiers qu'une femme a l'air de laisser tomber par mégarde.³

BARTHOLO

Heureux, m'amour, d'avoir pu nous en délivrer ! Mais n'es-tu pas un peu curieuse de lire avec moi le papier qu'il t'a remis ?

ROSINE

Quel papier ?

BARTHOLO

Celui qu'il a feint de ramasser pour te le faire accepter.⁴

À l'opposé de la méfiance et de la jalousie exacerbée de Bartholo, qui prend l'allure d'un persécuteur, on relève la crédulité du comte dont la vanité lui fait approuver le choix de la nouvelle dame de compagnie de sa femme (Faublas travesti), pour la simple raison qu'elle a résolu sa « plus belle charade⁵ ». À l'image de Bartholo qui restreint la liberté de Rosine, M. de Lignolle exerce une censure à l'égard d'Éléonore : le premier ne laisse que six feuilles de papier à sa pupille⁶, le second n'autorise que la lecture de « bons livres, bien moraux⁷ ». Tous deux sont également opposés à l'esprit du siècle : le discours antiphilosophe du comte fait sensiblement écho à « l'esprit rétrograde⁸ » de Bartholo (« Pardon de la liberté ! Qu'a-t-il produit pour qu'on le loue ? Sottises de toute espèce : la liberté de penser, l'attraction, l'électricité, le

¹ Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Beaumarchais*, op. cit., p. 67.

² Beaumarchais, *Lettre sur la critique et la chute du Barbier de Séville*, dans *Théâtre*, op. cit., p. 27.

³ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 4, p. 67.

⁴ *Ibid.*, II, 15, p. 86.

⁵ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 564-568.

⁶ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 11, p. 77.

⁷ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 568.

⁸ Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Beaumarchais*, op. cit., p. 66.

tolérantisme, l'inoculation, le quinquina, *L'Encyclopédie*, et les drames...¹ »), mais le conservatisme du comte n'est pas un héritage de Bartholo. Sa critique des philosophes fait en réalité écho à un ouvrage de M^{me} de Genlis² et s'inscrit dans le portrait traditionnel du barbon hostile aux nouveautés.

Le ridicule de M. de Lignolle est intrinsèque au personnage, qui se méprend constamment sur le sens du mot « charade », que les amants entendent évidemment d'une autre manière³. Le rire surgit des nombreux quiproquos où le comte encourage M^{le} de Brumont (Faublas travesti), à enseigner la technique de la charade à la comtesse, sans savoir de quoi il retourne exactement :

La comtesse l'interrompit : « À propos de charade, mademoiselle de Brumont, savez-vous bien que monsieur n'a pas encore pu deviner la nôtre ? — Bon ! c'est qu'elle n'est pas exacte, répondit-il. — Voilà une bonne raison ! s'écria madame de Fonrose. Comment ! mademoiselle, votre charade n'est pas exacte ? » Je lui répliquai, en montrant la comtesse : « C'est madame qui l'a faite. — Oui, répondit celle-ci ; mais c'est vous qui me l'avez fait faire. — N'importe, reprit la baronne ; si elle n'est pas exacte, il faut la recommencer. » La comtesse repartit : « C'est notre intention, madame. — Sans doute, dit M. de Lignolle, il faut la recommencer. — Cela vous fera donc plaisir ? lui demanda sa femme. — Assurément, madame, et beaucoup ; je voudrais même pouvoir vous y aider, je voudrais pouvoir vous enseigner... — Je vous rends mille grâces, interrompit-elle. Je ne veux plus désormais d'autre précepteur que mademoiselle de Brumont. D'ailleurs, monsieur, ce serait peut-être bien inutilement que vous essaieriez de devenir le mien. — Sans doute ! j'ai fait dans ma vie, tant en énigmes qu'en charades, plus de cinq cents poèmes : ce serait un vrai travail pour moi de me remettre aux premiers éléments. — Cependant, monsieur, lui dis-je, je prendrai la liberté de vous observer que madame la comtesse est jeune, curieuse et pressée d'apprendre. — Eh bien ! mademoiselle, vous n'avez pas besoin d'un second pour lui montrer tout ce qui lui importe de connaître ; vous êtes, j'en suis sûr, très en état de donner d'excellents principes à votre écolière [...] ».⁴

Le comte tient à son insu un rôle dont la bêtise donne lieu à de véritables scènes de farce. En revanche, le ridicule de Bartholo est extrinsèque au personnage, qui « n'est pas comique en lui-même⁵ » : Bartholo « est moins ridicule par ce qu'il dit et par ce qu'il fait que par la situation

¹ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 3, p. 49.

² Dans une note, Louvet indique qu'il fait référence à *La Religion considérée*.

³ « Je quittai brusquement le poste que j'occupais, et je me préparais à sortir du lit de la comtesse ; mais elle me fit signe de rester à ses côtés, et d'une voix ferme, elle demanda : « Qui va là ? — C'est moi, répondit monsieur de Lignolle, ne vous levez-vous pas aujourd'hui ? — Pas encore, monsieur. — Il est tard cependant, madame. — Oui, monsieur, mais je suis occupée. — À quoi, madame ? — Monsieur, je compose. — Qui vous apprend à composer ? — Mademoiselle de Brumont. — Je voudrais bien assister à la leçon. — Cela ne se peut pas, monsieur, vous ne feriez sûrement rien, et vous nous empêcheriez de faire quelque chose. — Et que faites-vous donc, madame ? — Des enfants qu'on puisse croire les vôtres, monsieur. — Que voulez-vous dire ? — Que je finis une charade. — Une charade ! voyons donc. — Vous avez envie de chercher le mot ? — Oui vraiment. — Hé bien, attendez une minute » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 601-602).

⁴ *Ibid.*, p. 667.

⁵ Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Beaumarchais*, op. cit., p. 69.

dans laquelle il est placé et [par le fait que] cette situation se retourne contre lui¹ ». Mais bien que le personnage dramatique et le personnage romanesque ne suscitent pas le rire de la même manière, ils appartiennent tous deux à la grande famille des vieillards dupés dont les « précautions » s'avèrent « inutiles ». Ils s'inscrivent dans une tradition théâtrale, mais possèdent une personnalité propre qui permet au lecteur-spectateur de différencier M. de Lignolle de Bartholo et Bartholo de ses prédécesseurs.

Le comte de Lignolle rappelle également les personnages de Chrysale et de Trissotin dans *Les Femmes savantes* et la comtesse évoque celui de Célimène dans *Le Misanthrope*. D'abord, comme Chrysale qui obtempère aux moindres injonctions de Philaminte², M. de Lignolle se soumet instantanément aux incessants « Je le veux³ » de son épouse. Or, ce « Je le veux » est la formule exacte de Célimène dans la scène 4 de l'acte II du *Misanthrope* : « Je le veux⁴ », ou encore « Je le veux, je le veux⁵ ». C'est aussi un « *je le veux*⁶ » qu'Ariste dit à son frère Chrysale d'opposer à Philaminte. Cet emprunt littéral est d'autant plus important dans le roman qu'il caractérise d'emblée le personnage féminin : il est d'abord fait par la baronne, qui achève ainsi le portrait du couple⁷, puis il est employé par la comtesse lors de sa première apparition⁸. Le romancier procède alors comme le dramaturge : lorsque Molière fait entrer un personnage principal, il fait voir immédiatement au spectateur le défaut dont il est l'incarnation. Ainsi en va-t-il d'Alceste dans la première scène du *Misanthrope*. Ici, le romancier souligne le caractère autoritaire de M^{me} de Lignolle en reprenant le dialogue molièresque dont il accentue le comique. En effet, il multiplie l'injection de cette maîtresse femme. Quant au comte de Lignolle, il partage

¹ *Ibid.*, p. 67.

² Molière, *Les Femmes savantes*, dans *Oeuvres complètes*. II, *op. cit.*, II, 6.

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 564, 569, 573, 576, 577, 578, etc.

⁴ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Oeuvres complètes*. I, *op. cit.*, II, 4, v. 554, p. 672.

⁵ *Ibid.*, II, 4, v. 557, p. 673.

⁶ Molière, *Les Femmes savantes*, dans *Oeuvres complètes*. II, *op. cit.*, II, 9, v. 686, p. 570.

⁷ « Vous savez que monsieur n'a pas de volonté quand madame parle ; vous savez bien que quand la comtesse a prononcé le fatal *je veux*, il faut que le comte veuille » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 562 ; c'est l'auteur qui souligne).

⁸ « La comtesse irritée prit une attitude fière, regarda M. de Lignolle avec majesté, et du ton le plus impérieux, lui dit : "Je le veux. — Puisque vous le prenez ainsi, madame, répondit le comte, il faut bien que cela soit ; que ne vous expliquiez-vous tout d'un coup [...]" » (*ibid.*, p. 564).

avec Trissotin son pédantisme. Tous deux sont de « beaux esprits¹ ». Louvet exploite également la métaphore de la procréation pour évoquer la création littéraire². Chez le romancier, le comique naît du décalage entre le sens propre et le sens figuré : alors que le comte prend la composition de la charade au sens propre, les deux amants la prennent au sens figuré³. La situation fait enfin penser au *Barbier de Séville* : à l'instar de Bartholo, qui veut assister à la leçon de musique de sa pupille, le comte de Lignolle veut assister à la leçon de son épouse. En somme, Louvet pratique abondamment la contamination dans ses emprunts théâtraux.

Le parallèle que l'on a établi entre Chérubin et Faublas est corroboré par celui que l'on peut faire entre la scène de travestissement du page dans *La Folle Journée* et une des premières scènes de travestissement de Faublas dans *Les Amours*. Dans *Le Mariage de Figaro*, le motif du travestissement de Chérubin, dont Figaro a l'idée, se veut moral : il est destiné à démasquer les projets malveillants du comte qui veut acheter les faveurs de Suzanne. Toute l'intrigue repose sur la réussite de cette mystification où Chérubin travesti doit confondre le grand seigneur devant ses gens. Mais l'exécution du plan est empêchée par l'arrivée inattendue de « Monseigneur » et laisse au spectateur le souvenir d'une scène ambiguë entre la comtesse et son filleul. Là où le dramaturge ne peut que suggérer, le romancier a l'entièrre liberté de décrire ce que la bienséance empêche de représenter. Louvet n'omet pas d'exploiter cette fameuse séquence (sc. 4-10) du *Mariage*. De la superbe chambre d'une comtesse, on pénètre dans le charmant boudoir d'une marchande de modes ; le grand lit en alcôve est remplacé par un lit à ressorts placé « dans le fond d'une alcôve dorée, tapissée de glaces⁴ » ; la baigneuse, les épingle et les hardes de Suzanne font place au jupon, au corset, à la pommade et à la poudre de la marquise. On passe d'un travestissement de servante à celui de demoiselle. Le changement de décor donne immédiatement le ton à une scène qui est désormais loin d'être équivoque :

Une porte, que je n'avais pas remarquée, s'ouvrit tout à coup ; la marquise entra. Voler dans ses bras, lui donner vingt baisers, l'emporter dans l'alcôve, la conduire sur le lit mouvant, m'y plonger avec elle dans

¹ *Ibid.*, p. 561. On trouve également le « nom de bel Esprit » dans Molière, *Les Femmes savantes*, dans *Oeuvres complètes*. II, *op. cit.*, II, 9, v. 692, p. 570.

² « TRISSOTIN : Hélas, c'est un Enfant tout nouveau-né, Madame./Son sort assurément a lieu de vous toucher,/Et c'est dans votre cour, que j'en viens d'accoucher » (Molière, *Les Femmes savantes*, dans *Oeuvres complètes*. II, *op. cit.*, III, 1, v. 720-722, p. 572).

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 132, note 6.

⁴ *Ibid.*, p. 163.

une douce extase, ce fut l'affaire d'un moment. La marquise reprit ses sens en même temps que moi. Je lui demandai comment elle se portait.¹

Chez Louvet, l'action devance le badinage galant. Les confidences explicites d'une marquise éprise de son amant n'ont plus rien à voir avec la retenue d'une comtesse aux prises avec un « goût naissant² ». L'une accomplit ce que l'autre s'interdit de penser, mais elles témoignent toutes deux une tendresse maternelle à l'égard de leur amant (« Taisez vous, taisez-vous, *enfant*³ » et « Petite, il faut coiffer *cette enfant*⁴ »). C'est dans un style qui imite Beaumarchais que Louvet procède à un encanaillement de la séquence du travestissement. Le dramaturge avait pourtant donné des indications précises afin que toute équivoque soit écartée. À propos du jeu de la comtesse, il explique que « pour tenir ce rôle, un des plus difficiles de la pièce, il convient de ne montrer qu'une sensibilité réprimée⁵ », « rien surtout qui dégrade aux yeux du spectateur son caractère aimable et vertueux⁶ ». Ses précautions doivent être néanmoins nuancées par une lettre de Sedaine à l'auteur, datée du 9 septembre 1781, dans laquelle il évoque la première version de la scène qui était bien plus explicite que le texte définitif : « Je crains qu'on ne puisse supporter sur la scène cette charmante et facile Comtesse que l'imagination au sortir du cabinet voit encore toute barbouillée de foutre⁷ ». Une autre variante du début de l'acte II (sc. 1) rend compte de la grivoiserie marquée des premiers manuscrits, qui sont indiscutablement plus audacieux que la version finale : la réplique de Suzanne qui se plaint des assauts de Chérubin — « Ma marraine par-ci ; je voudrais bien par l'autre ; et parce qu'il n'oseraut seulement baiser la robe de madame, il voudrait toujours m'embrasser, moi⁸ » — était moins édulcorée : « [...] et parce qu'il ne peut rien baiser à madame, il veut toujours me baiser quelque chose⁹ ».

¹ *Id.*

² Beaumarchais, « Préface » de *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., p. 152.

³ Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 9, p. 215.

⁴ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 168.

⁵ Maurice Descotes, *Les Grands Rôles du théâtre de Beaumarchais*, op. cit., p. 155.

⁶ *Id.*

⁷ « Variantes », *Théâtre*, op. cit., p. 464.

⁸ Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 1, p. 203.

⁹ « Variantes », *Théâtre*, op. cit., p. 466.

On ignore si Louvet connaissait l'existence de la première version du *Mariage*, mais son adaptation romanesque de la séquence du travestissement réalise ce qui n'était que latent chez Beaumarchais. Il transforme une scène équivoque en une scène libertine dont il accentue l'érotisme par la répétition des attaques auxquelles la marquise est obligée de mettre un terme : « Non, mon bon ami, ajouta-t-elle, il ne faut abuser de rien¹ ». Le romancier rend explicite un acte symbolisé tout au long de la pièce par le fameux ruban de *La Folle Journée*, qui n'est « jamais décrit, mais toujours présent, [et] chargé de laisser entendre ce qui ne sera jamais dit² ». Il est l'objet de la femme aimée, volé par Chérubin, repris par la comtesse et jeté en guise de jarretière aux noces de Figaro. Un ruban est présent dans la scène des *Amours*, mais il est relégué au second plan, devenu un simple accessoire de la parure féminine. Ajoutons un dernier mot sur le rôle de la camériste dont la présence est indispensable pour permettre le parallèle entre ces deux scènes construites autour d'un trio. La folle gaieté et les taquineries de Suzanne deviennent impertinence et brutalité chez Justine qui malmène Faublas en lui tirant les cheveux et en lui jetant de la poudre aux yeux. La première agace la comtesse par son enjouement, la seconde est agacée par les galanteries de celui qui l'honorait peu de temps auparavant. Suzanne s'efface progressivement de la scène, alors que Justine gêne le jeu des amants et met fin au badinage par une querelle. Le mouvement des soubrettes illustre le renversement opéré par Louvet dans l'adaptation romanesque de la séquence du travestissement : Suzanne est écartée afin de favoriser une intimité entre la comtesse et son filleul, tandis que Justine s'impose entre les amants et abrège une scène qu'il faut désormais clore. Par conséquent, Louvet renverse la séquence dramatique de différentes manières : il abandonne le badinage pour l'action, la résistance de la comtesse et la timidité de Chérubin pour l'abandon de la marquise et la vivacité de Faublas, la symbolique du ruban pour l'acte concret des amants et l'allégresse de Suzanne pour la jalousie de Justine. Ces renversements entrent au service de la peinture d'une scène libertine bien éloignée des ambitions morales des scènes originelles³. L'adaptation romanesque dépasse les simples

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 168.

² Christiane Mervaud, « Le "ruban de nuit" de la comtesse », *RHLF*, n° 5, sept-oct. 1984, p. 722-733, cité par Pierre Frantz et Florence Balique, *Beaumarchais. Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro et La Mère coupable*, Neuilly, Atlante, coll. « Clefs concours. Lettres XVIII^e siècle », 2004, p. 99.

³ Dans la préface de sa *Folle Journée*, Beaumarchais justifie l'apparente immoralité de la relation entre la comtesse et Chérubin en ces termes : « Abandonnée d'un époux trop aimé, quand l'expose-t-on à vos regards ? Dans le moment critique où sa bienveillance pour un aimable enfant, son filleul, peut devenir un goût dangereux, si elle permet au ressentiment qui l'appuie de prendre trop d'empire sur elle. C'est pour mieux faire ressortir l'amour vrai du devoir, que l'auteur la met un moment aux prises avec un goût naissant qui le combat ! Oh ! combien on s'est

fonctions esthétique et psychologique, et joue un rôle dramatique en relançant l'action quelques pages plus loin avec la scène de l'ottomane. Cette dernière est un passage extrêmement théâtralisé où la tension est portée à son apogée jusqu'à l'incroyable coup de théâtre de la marquise, qui parvient à inverser les rapports de force entre elle et son mari : elle devient l'accusatrice après avoir été l'accusée. Cette scène de travestissement est sans aucun doute un des emprunts les plus manifestes de Louvet à Beaumarchais. Non seulement elle participe à la construction du récit auquel elle fournit une admirable scène de comédie, mais elle témoigne aussi d'un plaisir de lecteur et de littérateur qui montre beaucoup d'habileté dans l'utilisation des emprunts à son contemporain.

D'autres passages des *Amours* font écho à *La Folle Journée*¹, comme la scène de reconnaissance qui clôt la première partie du roman. On se souvient que, dans *La Folle Journée*, Marceline retrouve son fils Figaro, ou plutôt Emmanuel, grâce au « hiéroglyphe² » ou à la « spatule³ » tatouée sur son bras droit⁴. Cette reconnaissance supprime le principal obstacle au mariage de Suzanne et de Figaro, puisque Marceline voulait obliger ce dernier à l'épouser. Si Antonio s'oppose à son tour au mariage de sa nièce parce que les parents de Figaro — désormais connus — ne sont pas mariés⁵, l'obstacle est vite levé⁶. Comme dans la comédie de Beaumarchais, le mariage de Faublas et de Sophie se fait à la suite d'une scène de reconnaissance⁷ et, comme dans la pièce, la reconnaissance a lieu grâce à un signe distinctif gravé sur le bras de l'héroïne. Là encore, Louvet procède à un renversement de la scène du *Mariage* : il

étayé de ce léger mouvement dramatique pour nous accuser d'indécence ! On accorde à la tragédie que toutes les reines, les princesses, aient des passions bien allumées qu'elles combattent plus ou moins ; et l'on ne souffre pas que, dans la comédie, une femme ordinaire puisse lutter contre la moindre faiblesse ! » (Beaumarchais, « Préface » de *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., p. 151-152).

¹ Voir Catherine Ramond, « Les éléments théâtraux dans *Les Amours du chevalier de Faublas* », dans Pierre Hartmann (dir.), *Entre libertinage et Révolution. Jean-Baptiste Louvet (1760-1797). Actes du colloque du Bicentenaire de la mort de Jean-Baptiste Louvet. Strasbourg 1997*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 64.

² Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., III, 16, p. 269.

³ *Id.*

⁴ « FIGARO : Monseigneur, quand les langes à dentelles, tapis brodés et joyaux d'or trouvés sur moi par les brigands n'indiqueraien pas ma haute naissance, la précaution qu'on avait prise de me faire des marques distinctives témoignerait assez combien j'étais un fils précieux : et cet hiéroglyphe à mon bras... » (*Il veut se dépouiller le bras droit*) » (*id.*)

⁵ *Ibid.*, III, 18, p. 276.

⁶ *Ibid.*, III, 19, p. 277-278.

⁷ « Le lendemain, j'épousai Dorliska » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 444).

ne s'agit plus d'un valet de chambre, mais d'une jeune fille de la haute noblesse polonaise ; il ne s'agit plus non plus d'annuler une promesse de mariage pour en permettre un autre, mais de la révélation d'un secret important qui va favoriser l'union des deux amants (Faublas et Sophie) et de deux familles amies (les Faublas et les Lovzinski). Cette scène de reconnaissance permet également de lier le récit secondaire de Lovzinski¹, dit M. du Portail, au récit principal de Faublas. Par conséquent, elle remplit à la fois une fonction dramatique, dans la mesure où elle conduit au dénouement, et une fonction narrative, puisqu'elle justifie le long épisode polonais. À la fin d'*Une Année de la vie de Faublas*, les deux histoires se rejoignent pour mener à l'heureux dénouement :

« Messieurs, continue le baron de Gorlitz, j'ai passé ma vie au milieu des armes. En 1771, je servais dans les armées russes, nous faisions la guerre à des Polonais révoltés.

M. DU PORTAIL
À des Polonais ! en 1771 ?

LE BARON DE GORLITZ

Oui, monsieur ; mais vous m'interrompez à chaque instant... Après une sanglante victoire remportée sur eux, je ne demandai pour ma portion d'un butin considérable qu'un enfant alors âgé de deux ans à peu près.

M. DU PORTAIL, *se levant et courant vers Sophie.*
Ah ! ma chère Dorliska !

LE BARON DE GORLITZ, *le retenant.*
Dorliska ? c'est le nom que j'ai trouvé écrit au bas d'une miniature attachée sur sa poitrine !

M. DU PORTAIL, *tire promptement un portrait de sa poche.*
Monsieur, voilà le pareil portrait... Ô ma fille ! ma chère fille !

LE BARON DE GORLITZ, *le retenant encore.*
Votre fille ! Monsieur, quelles sont les armes de votre maison ?

M. DU PORTAIL, *montre son cachet.*
Les voilà.

LE BARON DE GORLITZ
C'est cela même ; elle les porte gravées sous l'aisselle.²

La fonction dramatique de cette scène est soulignée par la disposition des répliques du dialogue qui adopte la forme d'un texte de théâtre. Louvet utilise cette disposition à plusieurs reprises dans *Les Amours*. À ce moment du récit, la tension dramatique est à son apogée. Le

¹ *Ibid.*, p. 129-157 et 234-276.

² *Ibid.*, p. 442.

choix de cette présentation permet de mettre en évidence une scène clef pour l'issue de la première partie du roman et une scène type du théâtre. On sait en effet que ce procédé fort utile pour dénouer les fils d'une intrigue est employé par les dramaturges depuis l'Antiquité. Tout se passe comme si Louvet voulait, pour finir, mettre volontairement l'accent sur le théâtre et, plus particulièrement, sur celui de Beaumarchais. À l'instar de la « spatule » qui désigne la profession du père de Figaro (le médecin Bartholo), le signe gravé sur le bras de Sophie révèle son appartenance à la maison Lovzinski. Enfin, comme dans *La Folle Journée* où le jardinier s'oppose soudainement au mariage de sa nièce, alors que la situation semblait résolue, Lovzinski « repousse sa fille¹ » qu'il vient de retrouver après douze ans de recherche. Un second obstacle s'ajoute au premier afin de prolonger le suspens. Non seulement Louvet adapte la scène de reconnaissance à son récit, mais il reprend aussi l'enchaînement des deux obstacles au mariage.

Outre les personnages et les scènes, Louvet emprunte probablement à Beaumarchais certains motifs, comme la romance de Chérubin chantée à la comtesse². On se souvient que le comte Almaviva entonnait aussi quelques couplets à Rosine sur l'air de *La Précaution inutile*³ et qu'il l'accompagnait ensuite au clavecin⁴. Le parallèle entre Chérubin et Faublas, le sujet de la chanson et le mot de « romance⁵ » favorisent le rapprochement entre la romance du petit page et celle du chevalier. Tout d'abord, celle de Chérubin remplit une fonction de révélation, puisqu'elle contient une déclaration du jeune homme à sa belle marraine ; celle de Faublas est un moyen d'attirer les « jeunes filles⁶ » du couvent et, ainsi, sa « jolie cousine⁷ » et de se faire reconnaître. On constate que les personnages utilisent des instruments différents : Suzanne accompagne Chérubin à la guitare, Faublas joue du « *forte-piano*⁸ », mais les deux romances traitent d'un sujet semblable, l'amour malheureux. Les airs ne sont pas non plus les mêmes. Dans un cas, il s'agit d'une chanson populaire, qui résonne joyeusement, « *Marlroug s'en va-t-en guerre*⁹ ». Son air gai contraste immanquablement avec ses paroles tristes. Plus tard, lorsque le petit page fait

¹ *Ibid.*, p. 443.

² *Ibid.*, p. 358, note 1.

³ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 6, p. 18.

⁴ *Ibid.*, III, 4, p. 100-102.

⁵ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 352, 358 et 496.

⁶ *Ibid.*, p. 349 et 352.

⁷ *Ibid.*, p. 348.

⁸ *Ibid.*, p. 347, 349-350.

⁹ Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 4, p. 209.

entendre « *la reprise de l'air de [s]a romance*¹ », le contraste est d'autant plus frappant qu'il « *chant[e] gaiement*² ». On ne peut décidément pas prendre Chérubin au tragique. Dans l'autre cas, les accents sont élégiaques, c'est la plainte qui l'emporte et l'on peut imaginer que l'air sur lequel Faublas prononce les paroles se caractérise par une grande mélancolie. Alors que Chérubin appartient à l'univers de la comédie, Faublas, ici, rappelle les lamentations des bergers de pastorales et les « [j]eunes beautés³ » présentes dans ce jardin ne sont pas sans faire penser aux nymphes que l'on trouve dans ce type de pièces :

¹ *Ibid.*, V, 6, p. 308.

² *Id.*

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 349-351.

ROMANCE DE CHERUBIN

PREMIER COUPLET¹

Mon coursier hors d'haleine,
(Que mon cœur, mon cœur a de peine !)
J'errais de plaine en plaine,
Au gré du destrier.

DEUXIÈME COUPLET

Au gré du destrier,
Sans varlet, n'écuyer ;
Là près d'une fontaine,
(Que mon cœur, mon cœur a de peine !)
Songeant à ma marraine.
Sentais mes pleurs couler.

TROISIÈME COUPLET

Sentais mes pleurs couler,
Prêt à me désoler.
Je gravais sur un frêne,
(Que mon cœur, mon cœur a de peine !)
Sa lettre sans la mienne ;
Le roi vint à passer.

QUATRIÈME COUPLET

Le roi vint à passer,
Ses barons, son clergier.
Beau page, dit la reine,
(Que mon cœur, mon cœur a de peine !)
Qui vous met à la gêne ?
Qui vous fait tant plorer ?

CINQUIÈME COUPLET

Qui vous fait tant plorer ?
Nous faut le déclarer.
Madame et souveraine,
(Que mon cœur, mon cœur a de peine !)
J'avais une marraine,
Que toujours adorai.

ROMANCE DE FAUBLAS

Jeunes beautés, je vous supplie
De terminer vos jeux si doux ;
Venez, venez, et parmi vous
Amenez-moi la plus jolie.
La plus jolie et la plus belle !
Celle-là m'a donné sa foi !
Où la verrai-je ? où donc est-elle ?
Jeunes beautés, montrez-la-moi.

Montrez-la-moi, ma voix l'appelle,
Mes yeux la cherchent vainement :
Je ne pourrais que faiblement
Vous peindre ma crainte mortelle.
La plus modeste et la plus belle !
Celle-là m'a donné sa foi !
Où la verrai-je ? où donc est-elle ?
Jeunes beautés, montrez-la-moi.

[...]
Le doux penchant qui nous entraîne,
Vous aussi vous l'éprouverez !
Un jour, un jour vous sentirez,
Vous sentirez toute ma peine !
La plus sensible et la plus belle,
Celle-là m'a donné sa foi !
Jeunes beautés, volez près d'elle,
Et daignez lui parler de moi.

Dites-lui que, séparé d'elle,
Je n'ai vécu que pour souffrir ;
Dites-lui que je vais mourir,
Si je ne la revois fidèle.
La plus aimable et la plus belle,
Celle-là m'a donné sa foi !
Jeunes beautés, volez près d'elle,
Et daignez lui parler de moi.

[...]
Mais dans ce bois, quelle est donc celle
Qui se promène en soupirant ?
Quand on poursuit son jeune amant,
Ainsi gémit la tourterelle.
Amour me dit : C'est la plus belle,
Qui t'a toujours gardé sa foi.
Jeunes beautés, volez près d'elle,
Amenez-la, rendez-la-moi.²

¹ Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 4, p. 209-211. On ne reproduit pas ici l'intégralité de la romance qui comprend trois couplets supplémentaires. D'après une note du dramaturge, ces trois derniers couplets n'étaient pas chantés au théâtre (*ibid.*, p. 210, note b).

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 349-351.

Si l'on regarde de plus près les paroles, excepté le dialogue entre le page et la reine, la romance de Chérubin est essentiellement à l'imparfait. Elle évoque une marraine adorée à jamais perdue, voire disparue. Ce « cavalier errant » pleure son amante, chante sa douleur et « *veu[t], traînant sa chaîne/[...] [m]ourir de cette peine*¹ ». Cette romance remplit une fonction d'annonce, avant même que le personnage ne soit nommé officier et envoyé en Catalogne, avant même que la comtesse ne lui interdise de ne plus jamais la voir et qu'il décide alors de perdre la vie « dans la vive attaque d'un fort² ». La chanson de Chérubin contient partiellement son avenir. Celle de Faublas est principalement au présent de l'indicatif et à l'impératif : le chevalier prie les demoiselles de lui « *amene[r]* » son amante, de la lui « *montre[r]* », de lui « *parler de [lui]* » ; lui aussi croit mourir s'il perd son amour. Au moment où il écrit sa romance, Chérubin est un tout jeune homme, novice en amour, qui cache sa peine sous la joie. Plus expérimenté et plus noble, Faublas exprime directement le tourment amoureux. Louvet reprend la chanson du petit page non seulement pour permettre la reconnaissance, mais aussi pour signifier la souffrance de l'amant séparé de celle qu'il aime. Alors que l'emprunt de la scène de travestissement entre au service du libertinage, celui de la romance concourt à la dimension sentimentale de l'œuvre. Dès lors, Louvet prend de nombreux éléments à Beaumarchais qu'il utilise soit pour alimenter la veine comique de son roman, soit pour nourrir la veine sensible.

Un autre exemple permet de saisir ce détournement du comique vers le sérieux. Toujours dans *Le Mariage de Figaro*, on se souvient que le comte veut acheter les faveurs de Suzanne et l'invite à le retrouver « sur la brune au jardin³ ». Informée de l'indigne projet de son époux qu'elle veut confondre, la comtesse précise elle-même le lieu du rendez-vous : « Je mets tout sur mon compte. (*Suzanne s'assied, la comtesse dicte.*) “*Chanson nouvelle, sur l'air : ... Qu'il fera beau ce soir sous les grands marronniers... Qu'il fera beau ce soir...*”⁴ ». Ces « grands marronniers » sont d'autant plus importants qu'ils constituent le décor du cinquième et dernier acte de la pièce⁵ où le comte est démasqué⁶ et Figaro joliment attrapé¹. Ces « grands

¹ Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 4, p. 211.

² Beaumarchais, *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 1, p. 368.

³ Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 8, p. 188.

⁴ *Ibid.*, IV, 3, p. 283.

⁵ « Le théâtre représente une salle de marronniers, dans un parc ; deux pavillons, kiosques, ou temples de jardin, sont à droite et à gauche ; le fond est une clairière ornée, un siège de gazon sur le devant » (*ibid.*, V, 1, p. 301).

⁶ *Ibid.*, V, 7, 9-12 et 14-19.

marronniers » deviennent ainsi le théâtre de la démystification, le lieu de la vérité et de l'heureux dénouement de cette *Folle Journée*.

C'est sous un « vieux marronnier² » que Faublas trouve refuge dans le jardin du couvent où il a l'imprudence de sauter pour secourir sa « jolie cousine » évanouie. À la différence des « vieux marronniers » du *Mariage* qui offrent le lieu d'un rendez-vous galant, ce « marronnier protecteur³ » abrite des amours illicites, mais tendres et partagées : celui de Derneval et de Dorothée⁴, puis celui de Faublas et de Sophie⁵. Comme dans la comédie, le couple fortuné est surpris par un tiers. Mais alors que dans la pièce tout chemine vers le dénouement, dans le roman, l'arbre devient le séjour de fréquentes rencontres nocturnes⁶. Si la nature se fait d'abord spectatrice d'un « amour vertueux et pur⁷ », elle va être aussi celle de « grands combats⁸ » que Sophie doit « soutenir⁹ » face au désir de son amant, et se faire enfin le témoin du crime. Ce « marronnier si propice aux amours¹⁰ » devient à son tour le lieu d'un détestable chantage de la part du chevalier : une fois la vertu de Sophie sacrifiée, le baron ne pourra plus s'opposer à leur union¹¹. Aux odieuses paroles s'ensuit le crime. On voit ainsi comment Louvet reprend un élément du *Mariage de Figaro*, qui offre le cadre de scènes comiques, d'abord pour préserver l'amour respectueux (le sensible), puis pour dévoiler l'amour coupable (le tragique). Le *locus amœmus* devient alors un *locus terribilis*.

Plus tard, lorsque le héros se retrouve par hasard dans ce jardin, qui a couronné ses amours, le tragique a disparu, seul le sensible subsiste :

Plus loin... oui, le voilà ! c'est lui !... je l'ai salué d'un cri de reconnaissance et de joie ; ne le voyez-vous pas le *marronnier propice*, cet arbre consacré par ses derniers combats et par mon triomphe ? Vite ! je vais

¹ *Ibid.*, IV, 14-15 et V, 2-3 et 7-8.

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 354.

³ *Ibid.*, p. 355.

⁴ *Ibid.*, p. 356.

⁵ *Ibid.*, p. 423-428.

⁶ *Ibid.*, p. 362-366, 370, 378, 415, 422-428.

⁷ *Ibid.*, p. 362.

⁸ *Ibid.*, p. 378.

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 423.

¹¹ *Ibid.*, p. 424-425.

baiser ses rameaux tutélaires, je vais sur son tronc protecteur graver mon chiffre et celui de ma femme... De ma femme ! ah ! nous étions amants, et nous vivions réunis ! nous sommes époux, et nous languissons séparés !... Séparés ! Je vole vers elle...¹

Le tragique n'est plus, car l'honneur désormais est sauf. Pour le chevalier, ce marronnier environné de souvenirs est le lieu des « derniers combats » de sa promise et celui de « [s]on triomphe ». À la nature végétale de l'arbre dont la tendreté permet l'expression de la tendresse (le chiffre gravé) s'ajoute ainsi une dimension mémorielle : l'arbre rappelle au personnage sa première union charnelle avec celle qu'il aime et qu'il a épousée. À son entrée dans le jardin, les souvenirs surgissent dans sa mémoire dans un ordre qui répond à une sorte de *crescendo* : « cette partie du mur où [il] place l'échelle qu'[il] porte est celle que Derneval et [lui ont] si souvent escaladée ensemble² », « la rue ***³ », « le pavillon⁴ », « l'allée couverte⁵ », « cette promenade chérie où soupirait [s]a jolie cousine⁶ », « ce banc⁷ » où « elle venait s'asseoir dans les heures de récréation⁸ », « la place où [il] la joignai[t] presque tous les soirs⁹ » et, pour finir, ce « *marronnier propice*¹⁰ ». L'arbre fait éprouver au héros le trouble le plus fort : « oui, le voilà ! c'est lui !... je l'ai salué d'un cri de reconnaissance et de joie ». Les exclamations et les aposiopèses rendent compte de l'exaltation du personnage, qui se remémore une époque heureuse, bien que coupable, dont l'agréable souvenir accentue la triste situation dans laquelle il se trouve. La référence à Rousseau s'ajoute à celle de Beaumarchais : les « monuments de nos amours¹¹ » rappellent les « anciens monuments d'une passion si constante et si malheureuse¹² » que Saint-Preux fait découvrir à Julie au village de Meillerie ; « ces lieux sont pleins de [l]a présence de Sophie¹³ » comme ce « lieu si plein de [Julie]¹ » ; « graver son chiffre et celui de [s]a

¹ *Ibid.*, p. 496 ; c'est l'auteur qui souligne.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.* Voir la note 2 à la même page.

¹² Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, dans *Oeuvres complètes. II. La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, quatrième partie, lettre XVII, p. 518.

¹³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 496.

femme² » évoque aussi ce « chiffre gravé dans mille endroits³ ». À l'instar de Saint-Preux, Faublas « éprouv[e] combien la présence des objets peut ranimer puissamment les sentiments violents dont on fut agité près d'eux⁴ ». Mais Louvet opère un renversement de la scène à Meillerie : alors que Saint-Preux revient sur les lieux de sa retraite avec Julie, Faublas retrouve le jardin de ses amours sans Sophie. Tandis que le premier ne peut plus s'unir à l'« objet chéri », le second est uni à l'objet adoré, mais il en est cruellement séparé. Pour l'un, il n'est plus permis d'espérer, pour l'autre, il est question de retrouver celle qu'on lui a enlevée. Cette double référence dramatique et romanesque dépasse son statut de décor de scène pour devenir à la fois un symbole de l'amour tendre et le lieu où s'exprime la sensibilité.

Il n'est donc pas surprenant de trouver le nom de Beaumarchais dans la longue liste des lectures de Faublas. Son théâtre constitue l'une des principales sources de Louvet qui lui emprunte le nom d'un personnage, un type propre au théâtre, des scènes et des motifs. C'est dans *Le Barbier de Séville* et dans *Le Mariage de Figaro* que puise le romancier afin de nourrir le comique de son roman et le sensible. On a d'ailleurs comparé la construction tripartite des *Amours* à la trilogie du dramaturge : « *Le Barbier de Séville*, proche encore de la farce, est suivi par une comédie, *Le Mariage de Figaro*, où l'on se hâte de rire de peur d'avoir à en pleurer puis par *La Mère coupable*, un drame où plus rien n'est comme avant, où l'on a perdu jusqu'au goût du rire⁵ ». Sans faire référence à la trilogie de Beaumarchais, Paul Morand percevait l'évolution du roman de la même manière : « C'est un fabliau, puis un marivaudage, et, pour finir (parce qu'il faut bien finir), une tragédie élisabéthaine⁶ ». Dans les deux cas, la référence théâtrale s'impose. Louvet ne cite pas les noms de Corneille et de Molière parmi les lectures du chevalier, mais le théâtre de Molière — dont le nom apparaît plus tard de façon surprenante⁷ — offre plusieurs traits à ses personnages et Corneille sera convoqué ailleurs dans le roman.

¹ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, quatrième partie, lettre XVII, p. 519.

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 496.

³ Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, *op. cit.*, quatrième partie, lettre XVII, p. 519.

⁴ *Id.*

⁵ Michel Delon, « Préface » aux *Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 24.

⁶ *Ibid.*, p. 34-35.

⁷ « On sait que ce mot de Molière est devenu proverbe » (*Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 537) ; c'est ainsi que Louvet commente en note le propos qu'il fait tenir à son personnage : « Où tant de vertu va-t-elle se nicher ! » (*ibid.*, p. 537).

Enfin, le nom de « *Balleti*¹ » semble faire référence à l'illustre comédienne de la nouvelle troupe italienne, Giovanna Benozzi², plus connue sous son nom de scène, Silvia, et faire ainsi écho à Marivaux, qui composa de nombreuses pièces pour elle³. Pourtant, il convient de s'inscrire en faux contre ce rapprochement très tentant⁴. L'auteur des *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle comédie italienne* témoignait déjà du talent prometteur de la jeune actrice, alors âgée de seize ou dix-sept ans, lors de ses premiers rôles en tant que seconde amoureuse : « son jeu est tout à fait noble & elle entre vivement dans la passion ; son action en dit plus que ses discours, qui ne sont pas asséz variez⁵ ». Il ne fait aucune mention particulière de sa voix, alors qu'il note « la voix aigre & par consequent désagréable⁶ » d'Helena Balletti, dite Flaminia. Or, dans *Les Amours*, Louvet cite le nom de « *Baletti* » pour la douceur de sa voix envoûtante et non pas pour ses qualités de comédienne :

Ma compagne [la marquise d'Armincourt], à ces mots, se rendormit ; et son ronflement nasillard, qui tout à l'heure déchirait mon oreille, maintenant la caressait comme l'aurait pu faire la voix la plus enchanteresse, la voix de *Baletti*. Ne vous en étonnez pas : il m'annonçait que l'heure du berger m'était rendue ; c'était l'heureux signal auquel je devais me hâter d'aller reprendre un charmant ouvrage très avancé, mais enfin malheureusement interrompu comme il s'achevait.⁷

Au surplus, il existe une autre « *Balleti* », exactement contemporaine du romancier. Sa caractéristique essentielle, la voix, permet de penser qu'il s'agit d'Elene-Riccoboni, « connue sous le nom de *Rose Baletti*⁸ ». Les qualités de la voix de cette cantatrice correspondent parfaitement à celle que le narrateur évoque : « [s]a voix était douce, sa vocalisation parfaite et son expression touchante⁹ ». Cette référence est d'autant plus vraisemblable que l'artiste arrive à

¹ *Ibid.*, p. 919 ; c'est l'auteur qui souligne.

² Ola Forsans, *Le Théâtre de Lélio. Étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2006, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 21 et 354. Voir aussi Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 2010 [réimpression de l'édition de Neuchâtel, 1950], p. 387-388.

⁴ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 919, note 1.

⁵ [Nicolas Boindin], *Lettres historiques à M^r D*** sur la nouvelle comédie italienne. Dans lesquelles il est parlé de son Établissement, du Caractère des Acteurs qui la composent, des Pièces qu'ils ont représentées jusqu'à présent, & des Avantures qui y sont arrivées*, Paris, Pierre Prault, 1717, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 919 ; c'est l'auteur qui souligne.

⁸ François Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, deuxième édition entièrement refondue et augmentée de plus de moitié, Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, 1860, t. I, p. 229 ; c'est l'auteur qui souligne.

⁹ *Id.*

Paris en novembre 1788 et intègre « la troupe des Bouffons du théâtre de Monsieur¹ ». Or, on sait que Louvet exploite toutes sortes de traits tirés de l'actualité de son époque et que, justement, en 1788 et 1789, il rédige la dernière partie de ses *Amours* où le nom de « Baletti » est mentionné. En somme, il est peu probable que le romancier fasse ici référence à la fameuse interprète des comédies de Marivaux.

Soit les romanciers font des dramaturges de personnages de fiction et confèrent ainsi une vraisemblance à leur récit, soit ils mentionnent uniquement leur nom. Dans les deux cas, le théâtre de ces auteurs trouve manifestement un écho dans les romans. Aussi Racine influence-t-il Prévost et Beaumarchais nourrit-il Louvet. C'est bien un univers tragique que représente Prévost dans ses *Mémoires et aventures* où la vie du protagoniste n'est qu'une succession d'infortunes. *Manon Lescaut* y trouve naturellement sa place en tant que peinture de la passion et de ses conséquences funestes. La passion y est évidemment tragique, donc négative, mais elle est aussi un sentiment dont on sait qu'il est perçu positivement au siècle des Lumières. Toutefois, la figure du poète tragique telle que Prévost la présente dans ses *Mémoires et aventures* s'élabore essentiellement à partir d'éléments biographiques importants et d'un lieu commun sur la nature de son théâtre. Mais, contre toute attente, le « tendre Racine » est aussi l'objet d'un traitement burlesque qui témoigne d'une volonté d'introduire une note comique dans le roman. Outre Racine, d'autres dramaturges sont utilisés comme personnages de fiction pour évoquer, de manière quasi sociologique, la vie animée de la République des Lettres. Prévost et Marivaux ne s'intéressent pas aux comédiennes en tant que telles (on ne connaît pas leur nom) ; elles font partie d'une vie théâtrale qu'ils évoquent et le rôle qu'elles interprètent permet d'apprécier la fortune de Racine au XVIII^e siècle. Enfin, Louvet donne à son lecteur le nom de son principal modèle en mentionnant Beaumarchais auquel il emprunte des personnages pittoresques et des épisodes clefs. S'il en garde la tonalité comique, il lui arrive aussi d'orienter des éléments vers le sensible. Le théâtre fait donc figure de source à laquelle les romanciers vont puiser régulièrement.

¹ *Id.*

2. Le théâtre en titres

Charles Duclos, Loaisel de Tréogate et Louvet de Couvray mentionnent des titres de pièces dans leurs romans-mémoires, tels que *Le Mariage fait et rompu, ou l'hôtesse de Marseille* de Dufresny dans *Les Confessions du comte de ****, *L'Écossaise ou le Café* de Voltaire dans *Dolbreuse*, ou encore *Le Cid*, *Le Médecin malgré lui*, *Philoctète* de La Harpe et *Sémiramis* de Voltaire dans *Les Amours*. Tout comme Loaisel, Duclos évoque une comédie qui lui est contemporaine et dont la première au théâtre précède d'une vingtaine d'années l'écriture de son roman¹, alors que Louvet mélange les genres dramatiques (la comédie, la tragédie et le drame) et les siècles, XVII^e et XVIII^e siècles. On pourrait s'attendre à ce que dernier cite une tragédie de Racine à une époque où ses pièces étaient beaucoup jouées, mais il n'en est rien, c'est son rival qui a sa faveur. En effet, comme Corneille, Louvet se réclame plutôt d'un tragique héroïque qu'il exploite par exemple dans son épisode polonais.

2. 1. *Le Mariage fait et rompu* chez Duclos

*Les Confessions du comte de **** sont un roman-mémoires libertin et moral, ou encore, ce que Laurent Versini appelle un « roman-liste² », qui promène le lecteur dans une grande galerie de portraits féminins où l'auteur distingue les caractères (la coquette, la pétulante, la dévote, la capricieuse, la changeante, la libertine, la dédaigneuse, la jalouse, le bel esprit, etc.), les professions (l'intendant, la marchande bourgeoise), les catégories sociales (l'épouse d'un homme de robe ou celle d'un financier) et les pays (l'Espagne, l'Italie, l'Angleterre et la France). À l'issue de la première partie du roman, Duclos introduit son héros dans le cercle de M^{me} de Tonins qui se pique de bel esprit et dont le modèle est la célèbre salonnière et romancière, M^{me} de Tencin³. Le théâtre apparaît d'abord comme un sujet de conservation et, plus

¹ Pour être plus précis, vingt ans séparent la première représentation du *Mariage fait et rompu, ou l'hôtesse de Marseille* (1721) de la publication des *Confessions du comte de **** (1741) et vingt-trois ans séparent la première de *L'Écossaise ou le café* (1760) de la parution de *Dolbreuse* (1783).

² Laurent Versini, « Présentation », *Les Confessions du comte de ****, op. cit., p. 8.

³ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, op. cit, p. 99, note 2.

particulièrement, comme tous les autres sujets abordés dans la maison de M^{me} de Tonins, un moyen pour l'hôtesse de briller devant « sa petite cour¹ » :

On parla alors de deux romans nouveaux et d'une comédie que l'on jouait depuis quelques jours : on me demanda mon avis. Comme j'ai toujours été plus sensible au beau qu'au plaisir de chercher des défauts, je dis naturellement que dans les deux romans j'avais trouvé beaucoup de choses qui m'avaient fait plaisir, et que la comédie, sans être une bonne pièce, avait de grandes beautés. Mme de Tonins prit la parole pour faire la critique de ce que je venais de louer. Je voulus défendre mon sentiment, et je cherchai des yeux quelqu'un qui pût être de mon avis. J'ignorais qu'il n'y en avait jamais qu'un dans cette société. Mme de Tonins, peu accoutumée à la contradiction, soutint son opinion avec aigreur, et la compagnie en choeur applaudissait sans cesse à tout ce qu'elle disait. Je pris le parti de me taire, m'apercevant un peu trop tard que le ton de cette petite république était de blâmer généralement tout ce qui ne venait pas d'elle, ou qui n'était pas sous sa protection.²

Peu importe le titre des romans et de la comédie en question, l'intérêt de la conversation n'est pas là pour la salonnière. La littérature est un prétexte — comme un autre — pour montrer l'habileté de M^{me} de Tonins à contredire l'opinion de quelqu'un et à recevoir ainsi la vive et joyeuse approbation de ses « courtisans ». Le théâtre participe alors à la peinture et à la critique des caractères et des mœurs du XVIII^e siècle à laquelle Duclos était particulièrement attaché³. Le romancier dénonce le caractère d'une femme orgueilleuse qui ne discute pas une opinion, mais qui s'y oppose vigoureusement pour avoir le dernier mot. Aucun jugement d'ordre esthétique, philosophique ou moral n'entre en jeu dans la prise de position de M^{me} de Tonins, mais un simple désir de l'emporter sur l'autre. Le romancier poursuit sa critique des « beaux esprits » au moyen du théâtre, qui apparaît comme l'un des sujets et des divertissements privilégiés des salons du XVIII^e siècle où, le temps d'une soirée, on se prête au jeu de la comédie :

La fureur de jouer la comédie régnait alors à Paris ; on trouvait partout des théâtres. La société de Mme de Tonins prenait le même plaisir, et portait l'ambition plus haut. Pour comble de ridicule, on n'y voulait jouer que du neuf ; presque tous les acteurs étaient auteurs des pièces qu'ils jouaient. Nos représentations, car je fus bientôt admis dans la troupe, étaient d'un ennui mortel ; on se le dissimulait ; nous applaudissions tout haut, et nous nous ennuyions tout bas.⁴

¹ *Ibid.*, p. 100 et 107.

² *Ibid.*, p. 102.

³ Charles Duclos est également l'auteur des *Considérations sur les mœurs* (1751) et des *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du dix-huitième siècle* (1751).

⁴ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *op. cit.*, p. 105.

Le romancier témoigne d'abord de la grande vogue du théâtre de société au XVIII^e siècle, qui « constitue un des fondements les plus stables de la vie mondaine et des échanges sociaux¹ » et auquel se rattache le théâtre de salon, comme celui de M^{me} de Tonins, pour ne pas dire M^{me} de Tencin. Cette « fureur de jouer la comédie » correspond à ce que l'on appelle la « théâtromanie² » ou la « folie abdéritaire³ », qui caractérise, au siècle des Lumières, cette exaltation générale pour le théâtre. Duclos est un des familiers de cette éminente société, qui se réunit, tous les mardis, rue Saint-Honoré, chez la salonnière. Le romancier y distingue « deux modes de conversation⁴ » : le premier concerne « les mots d'esprits [sic] et les conversations [sic] frivoles⁵ » et le second a trait « aux discussions les plus doctes, aux arguments scientifiques, à la lecture de poésies ou de pièces de théâtre⁶ » auxquels ils consacraient généralement l'après-midi. À ce propos, François Moureau écrit que « la maîtresse de maison aimait à avoir la primeur des productions dramatiques de ses habitués⁷ ». Aussi est-ce à partir de sa connaissance du salon de Tencin que Duclos nourrit sa fiction romanesque. Aux dires du narrateur, la société de M^{me} de Tonins ajoute au « ridicule » de ne jouer que des pièces nouvelles celui de s'y « ennuy[er] » fermement. Telle est la situation lorsque M^{me} de Tonins, devenue la maîtresse du héros, le sollicite pour écrire un poème dramatique de son cru :

Mme de Tonins m'obligea aussi de faire une comédie. J'eus beau lui représenter combien j'en étais incapable, elle blâma cette modestie, et m'assura qu'avec ses conseils je ferais d'excellents ouvrages. Je n'en crus rien ; mais, par complaisance, je me mis à travailler. Dans ce temps-là Dufresny, qui était un peu engagé dans notre société, nous proposa d'essayer sur notre théâtre sa comédie du *Mariage fait et rompu*, avant de la donner au public ; on l'accepta, et on la joignit à la mienne. Dix ou douze spectateurs choisis furent admis à cette représentation ; ma pièce réussit au mieux, et celle de Dufresny fut trouvée détestable. Je fus moi-même indigné d'un jugement si déraisonnable ; je pris seul le parti de la comédie de Dufresny. La dispute s'échauffa tellement à ce sujet que Mme de Tonins voulut absolument faire donner ma pièce aux comédiens français en même temps que *Le Mariage fait et rompu*. [...] Les deux pièces furent jouées à quelques jours de distance. Celle de Dufresny fut applaudie, comme elle le méritait ; elle est restée au

¹ Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 306.

² *Ibid.*, p. 311.

³ *Ibid.*, p. 306 et 310. « S'il est une société du spectacle, c'est bien celle-ci, et ses contemporains en notent le caractère déséquilibré, quasi délirant : "abdératin", car c'est une fièvre maligne, dit la légende, qui a poussé les habitants d'Abdère à courir dans les rues en criant des vers d'Euripide. Une curieuse histoire relevée dans les archives de la police par Campardon révèle l'excitation, l'irritation, l'éréthisme provoqué par la grande mascarade du théâtre de société » (*ibid.*, p. 311).

⁴ Marinella Mariani, « Un roman d'amour de M^{me} de Tencin. *Les Mémoires du comte de Comminge* », *Quaderni di filologia e lingue romane*, Macerata, 1986, vol. 1, p. 113.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'Université de Haute-Alsace », 1979, p. 101.

théâtre et le public la revoit toujours avec plaisir ; et ma comédie, dont on ne connaissait point l'auteur, fut trouvée fort ennuyeuse. Le parterre, désespéré de ne pouvoir ni s'intéresser, ni rire, ni même siffler, fut réduit à bâiller. Le bon ton et l'esprit qu'on admirait chez Mme de Tonins ne firent point d'effet au théâtre. Point d'action, peu de fond, quelques portraits de société qui ne pouvaient pas être entendus et qui ne valaient guère la peine de l'être, ne faisaient pas une pièce qu'on pût hasarder en public. Je vis clairement que les gens du monde, faute d'étude et de talent exercé, sont rarement capables de former un tout tel que le théâtre l'exige. Ils composent comme ils jouent, mal en général, et passablement dans quelques endroits. Ils ont quelques parties au-dessus des comédiens de profession ; mais le total du jeu de la pièce est toujours mauvais : l'intelligence générale de toute l'action et le concert ne s'y trouvent jamais.¹

Au moyen du théâtre, le narrateur montre que « chaque société, et surtout celles du bel esprit, croient composer le public² » et, qu'à ce titre, elle s'octroie le droit de juger les bonnes et les mauvaises pièces. Cette plaisante anecdote, où la comédie du comte de ***, se voit comparée à celle de Dufresny, d'abord dans le cercle privé et trié de M^{me} de Tonins, où la première triomphe et la seconde tombe, puis à la Comédie-Française³ où, inversement, la première échoue et la seconde réussit, illustre non seulement la prétention et le mauvais goût de « ces bureaux de bel esprit⁴ », mais aussi la corruption et l'avilissement de ceux qui la composent. À plusieurs reprises, en effet, le protagoniste souligne l'impossibilité de résister aux volontés de la maîtresse de maison : « Mme de Tonins m'obligea aussi de faire une comédie⁵ », « Je voulus en vain m'y opposer⁶ », ou encore « il fallut céder et me soumettre à tout⁷ ». Le caractère autoritaire et opiniâtre de M^{me} de Tonins participe à la critique de ces cercles qui « ne servent qu'à dégoûter le génie, rétrécir l'esprit, encourager les médiocres, donner de l'orgueil aux sots, et révolter le public⁸ ».

Au même titre que Racine, Molière, ou encore l'abbé Genest dans *Les Mémoires et aventures*, Dufresny devient momentanément un personnage de fiction. On peut alors se

¹ *Ibid.*, p. 105-106.

² *Ibid.*, p. 107.

³ La comédie du comte est jouée à quelques jours de distance de celle de Dufresny, autrement dit, en février 1721. Or, F. Deloffre rappelle qu'à cette date, Duclos n'avait que dix-sept ans et qu'aucune pièce anonyme n'a été représentée à la Comédie-Française. Voir F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle, Marivaux et le Marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 24, note 38, cité par François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, p. 101, note 170.

⁴ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *op. cit.*, p. 107.

⁵ *Ibid.*, p. 105.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 106.

⁸ F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle, Marivaux et le Marivaudage*, Paris, Armand Colin, 1967, p. 24, note 38, cité par François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, *op. cit.*, p. 101, note 170.

demander pourquoi le romancier choisit de confronter la comédie du comte de *** au *Mariage fait et rompu* du dramaturge breton. En effet, excepté le personnage de la Présidente, fausse prude¹, digne de rejoindre la galerie de portraits des *Confessions*, et celui de Damis, séducteur et époux infidèle² dont les nombreuses conquêtes évoquent celles du narrateur, on ne perçoit guère d'analogie entre la pièce³ et le roman. Serait-ce alors parce que Duclos pressentait certaines affinités avec un homme qui, comme lui, se distinguait par ses traits d'esprit⁴? Ou bien serait-ce la marque d'une admiration pour un peintre des caractères⁵ et des mœurs de son temps, décrits à travers le regard neuf d'un Siamois en visite à Paris⁶? Sous la forme d'un dialogue qu'il entretient avec l'étranger, quand il ne s'égare pas dans ses réflexions, Dufresny présente Paris et son palais, son opéra, ses promenades, ses cafés, esquissant une pléthore de portraits allant du courtisan au philosophe, abordant tour à tour le mariage, le jeu, les cercles bourgeois, ou encore le public. Ses *Amusemens sérieux et comiques* contiennent un nombre d'éléments considérable dont Duclos a pu s'inspirer pour ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle*. En somme, mots d'esprit, peinture des caractères et des habitudes séculaires sont autant de points communs entre les deux hommes. Est-ce pour cette raison que Duclos cite Dufresny et une des « trois plus jolies pièces qu'il nous ait laissées⁷ »? Il convient de rappeler que le dramaturge était particulièrement admiré dans le cercle de Tencin dont l'un des plus anciens et des plus fidèles convives le plaçait au-dessus des Anciens : « au scandale de Boissy, l'illustre Fontenelle “fronde Homère et vante du Freni” : “Si l'on en croit M. de Fontenelle, ajoute-t-il, le sieur du Freni est le premier homme de

¹ « LA TANTE. — [...] Elle est vindicative, injuste, méprisante,/Hypocrite, sans foi. L'HÔTESSE. — Fière, prude et pédante ;/J'achève le portrait, joignons-y la fadeur ;/C'est elle-même » (Dufresny, *Le Mariage fait et rompu*, dans *Répertoire général du théâtre français, composé des tragédies, comédies et drames des auteurs du premier et du second ordre*, édition stéréotype d'après le procédé d'Herhan, Paris, H. Nicolle, 1818, t. XL, I, 4, p. 44).

² « LA VEUVE, demi-haut. — Ce mari qui m'avoit trahie en cent façons,/Il faut donc le revoir ? il le faut bien, allons, ... » (*ibid.*, II, 5, p. 69) ou « DAMIS. — Moi, j'ai vu du défunt chaque intrigue côtée/sur son journal galant » (*ibid.*, III, 3, p. 86).

³ La comédie du *Mariage fait et rompu* raconte comment l'hôtesse d'une auberge de Marseille parvient à annuler le contrat de mariage entre une jeune veuve et un « homme d'âge » (Ligournois) pour favoriser celui de la jeune veuve avec son amant Valère — en faisant « revenir à la vie » l'époux disparu (Damis). Ce « revenant » n'est autre que le frère de l'hôtesse — sosie du fameux Damis dont il était l'ami et le compagnon de voyage.

⁴ « C'est là surtout ce qui le distingue : il pétille d'esprit, et cet esprit est absolument original » (J. F. La Harpe, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, An VII, t. VI, p. 41).

⁵ On pense aussi à certaines comédies de Dufresny, telles que *La Malade sans maladie* (1699), *L'Esprit des contradictions* (1700), *Le Faux Honnête Homme* (1703), *Le Jaloux honteux* (1708), *La Coquette de village* (1715), *La Joueuse* (1716), ou encore *Le Faux sincère* (1731).

⁶ Dufresny, *Amusemens sérieux et comiques*, Paris, Claude Barbin, 1699.

⁷ J. F. La Harpe, *Lycée, ou cours de littérature ancienne et moderne*, op. cit., p. 42.

son siècle”¹ ». Il est possible que la faveur dont bénéficiait Dufresny au sein de cet illustre groupe ait donné l'idée à Duclos de l'introduire dans sa peinture des salons.

Par conséquent, le choix du *Mariage fait et rompu* s'explique plus par la faveur de son auteur auprès du cercle de Tencin que par son intrigue. La comédie de Dufresny et, plus généralement, le théâtre entrent ainsi au service d'une satire des salons mondains dont le sectarisme, la sotte prétention, la fatuité et la vacuité sont brillamment épingleés par le moraliste. Aussi le narrateur achève-t-il sa satire en invoquant une dernière fois le monde de la scène : « D'ailleurs notre société n'était pas moins ennuyeuse que ridicule ; j'étais étourdi et excédé de n'entendre parler d'autre chose que de comédies, opéras, acteurs et actrices. On a dit que le dictionnaire de l'Opéra ne renfermait pas plus de six cents mots ; celui des gens du monde est encore plus borné² ». Non seulement le théâtre constitue un objet privilégié de divertissement des salons, mais il met aussi en évidence le caractère artificieux de la mondanité, véritable société du spectacle auquel la scène dramatique renvoie une sorte d'image en miroir.

2. 2. *L'Écossaise* chez Loaisel

Dans la seconde partie de *Dolbreuse*, après être revenu de ses égarements dont Paris fut la source corruptrice, le héros s'en retourne dans sa Bretagne natale où il coule des jours heureux auprès de son épouse. Il s'agit là d'une touchante peinture de l'intimité du couple. Alors que la saison d'été voit ce couple s'émerveiller devant le « tableau de la nature riante³ », « la saison des frimats⁴ » les retrouve « autour d'un foyer antique⁵ » où ils partagent la lecture des « bons livres que ce [XVIII^e] siècle a produits⁶ », parmi lesquels figurent les œuvres de Buffon, de Voltaire et de Rousseau. Cependant, le narrateur distingue le génie de Voltaire de celui de Rousseau pour lequel les amants ont une profonde vénération. Selon lui, l'écriture voltairienne est entachée par la haine dont le philosophe poursuit inlassablement ses ennemis. La « Comédie de *L'Écossaise* »

¹ Louis de Boissy, *L'Élève de Terpsicore*, Amsterdam, 1718, t. I, p. 56, cité par François Moureau, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, op. cit., p. 101.

² Duclos, *Les Confessions du comte de ****, op. cit., p. 107.

³ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, op. cit., II, p. 73.

⁴ *Ibid.*, II, p. 75.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, II, p. 76-77.

prend place dans une énumération de pièces diverses qui témoignent du ressentiment que le poète et dramaturge éprouve à l'égard de ses adversaires :

Il est peu d'ouvrages de Voltaire, où l'on ne trouve quelque trait qui ait rapport à ses querelles particulières. On sait que pendant sa vie, il ne s'acharna pas seulement contre des hommes estimables par leur état et par leurs talents, mais qu'il descendit plus d'une fois dans l'arène littéraire, et s'y déchaîna avec une fureur presque risible, contre des adversaires qui ne méritaient de lui qu'un silence plein de mépris. On sait que son esprit se trouble, que son génie s'éclipse, et que le ton des personnages de Vadé lui devient propre toutes les fois qu'il est sur le chapitre de ses ennemis ; il est intarissable sur cette matière, il y revient sans cesse, les injures et la malignité paraissent son élément (*). *Les Deux Siècles*, *le Pauvre Diable*, *le Dialogue de Pégase et du Vieillard*, *la Comédie de l'Écossaise*, une infinité de pièces de vers, et de morceaux de prose, charmants d'ailleurs, en fournissent la preuve convaincante.¹

Loaisel assimile le langage du Voltaire vindicatif à celui des personnages de Vadé afin de déplorer le niveau auquel le philosophe s'abaisse lorsqu'il déchire ses ennemis. Considéré comme l'inventeur du genre poissard, Jean-Joseph Vadé fait en effet parler ses personnages comme les femmes des Halles, d'une manière populaire, familière, grossière et vulgaire. Dix-sept jours après la mort du dramaturge, le 21 juillet 1747, le journaliste et pamphlétaire Fréron publie « un long article approfondi [sur] l'originalité de Vadé² » dans lequel il distingue le burlesque et le poissard : « ‘le Burlesque ne peint rien ; le Poissard peint la nature, basse, si l'on veut, aux regards dédaigneux d'une certaine dignité philosophique, mais très agréable à voir’³ ». Cette définition méliorative met en évidence « l'intérêt et la force critique d'un réalisme qui ouvre les yeux sur la ‘nature basse’⁴ ». Comme l'a montré Sylvain Menant, le genre poissard n'était pas étranger à Voltaire qui s'est sans doute inspiré des *Amans constans* de Jean-Joseph Vadé pour son *Candide ou l'Optimisme*⁵. À ce propos, il rappelle que « les premiers lecteurs de *Candide* ont été frappés par ‘beaucoup de choses de mauvais goût’, ‘des polissonneries et des ordures’⁶ », qui permettent de rapprocher le conte philosophique du genre poissard. Comme en témoigne sa

¹ *Ibid.*, II, p. 78. L'astérisque dans la citation renvoie à une note de l'auteur : « C'est le destin de l'homme de génie, d'être persécuté de son vivant ; mais c'est alors qu'il oppose le silence aux injures, le calme de l'âme aux clamours de l'envie ; c'est lorsqu'il pardonne à ses ennemis, et cherche même à les servir, qu'il a droit aux hommages de l'univers ».

² Sylvain Menant, « *Candide et Félix* », dans Christiane Mervaud et Sylvain Menant (dir.), *Le Siècle de Voltaire. Hommage à René Pomeau*, Oxford, Voltaire Foundation, 1987, t. II, p. 644.

³ *L'Année littéraire*, p. 352-353, cité par Sylvain Menant, « *Candide et Félix* », *art. cit.*, p. 644.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 643-649.

⁶ *Candide*, éd. R. Pomeau, *Oeuvres complètes de Voltaire* 48, Oxford, 1980, p. 66, cité par Sylvain Menant, « *Candide et Félix* », *art. cit.*, p. 647.

correspondance, Voltaire admirait le théâtre de Vadé¹ qu'il considérait comme « un des représentants d'une inspiration comique moderne² ». Aussi n'est-ce pas par hasard qu'il emprunte le nom de Vadé, auquel il invente une petite famille — Guillaume Vadé, son frère Antoine et sa cousine Catherine — pour signer et préfacer ses *Contes de Guillaume Vadé*³, son *Discours aux Welches, par Antoine Vadé, frère de Guillaume*⁴, ou encore *Le Pauvre Diable, ouvrage en vers aisés de feu M. Vadé, mis en lumière par Catherine Vadé, sa cousine*⁵. Outre le « plaisir de jouer des rôles d'écrivain qui ne sont pas le sien⁶ », la création de ces pseudonymes inspirés du nom du dramaturge témoigne peut-être, également, d'une volonté chez Voltaire — alors résidant à Ferney — « de rester en contact avec la mode, avec le goût de la capitale⁷ ».

Cependant, lorsque Loaisel compare le langage de Voltaire à celui des personnages de Vadé, il ne l'entend certainement pas comme Fréron qui propose une définition valorisante du style poissard. Le romancier rejoint plutôt la position de Diderot, qui avait déjà opéré un parallèle entre Voltaire et Vadé concernant la pièce *Socrate*, jugée en ces termes : « “Ô mon ami [Grimm], qu'est-ce que cela ? Du Vadé un peu redressé⁸ ». D'accord avec Diderot, Grimm note de son côté : « M. de Voltaire prétend que ce mélange du pathétique et du familier a son mérite : pour moi, je le tiens pour barbare, et d'un goût absolument faux et gothique⁹ ». Ce « familier » est sans doute ce qui permet à Loaisel de rapprocher Voltaire du créateur du genre poissard. Cette référence à Vadé est donc loin d'être un compliment pour le philosophe : elle est un moyen de critiquer le grand penseur en soulignant la discordance entre la noblesse des principes fondamentaux qu'il défend et la bassesse de son attitude à l'égard de ses ennemis. À ce propos, le choix de *L'Écossaise* est significatif. Que cette comédie en prose soit ou non une réponse aux

¹ « En février 1758, il [Voltaire] se vante qu'on ait joué chez lui, à Lausanne, en même temps que *Fanine*, ‘le très joli opéra des *Troqueurs*’, qui est de Vadé » (*ibid.*, p. 644).

² *Id.*

³ Voltaire, *Romans et contes en vers et en prose*, préface, notice et notes d'Édouard Guitton, [s. l.], Le Livre de poche, coll. « La Pochothèque », 1994, p. 339-446.

⁴ *Ibid.*, p. 430-446. Le titre donné par cette édition est abrégé en *Discours aux Welches* et ne fait pas apparaître le lien de parenté dans la famille Vadé. Toutefois, nous renvoyons à cette édition par commodité.

⁵ *Ibid.*, p. 320-334.

⁶ Sylvain Menant, *L'Esthétique de Voltaire*, [s. l.], C.D.U. & SEDES, coll. « Esthétique », 1995, p. 51.

⁷ Sylvain Menant, « *Candide et Félix* », *art. cit.*, p. 644.

⁸ Raymond Trousson, *Voltaire*, Paris, Tallandier, 2008, p. 445.

⁹ Grimm, *Correspondance littéraire*, t. IV, p. 122, cité par Raymond Trousson, *Voltaire, op. cit.*, p. 445, note 29.

Philosophes de Palissot¹, elle est bel et bien une attaque *ad hominem* contre Fréron, qui apparaît sous le nom translucide de Frélon². Cet « écrivain de feuilles³ » y joue le rôle d'un « gazetier postiche⁴ » aux « feuilles de chêne⁵ », qui « lou[e] les sots⁶ » et « dénigr[e] les talents⁷ ». Lorsqu'il explique son métier⁸ au nouvel arrivant venu demander le gîte dans ce café londonien, l'étranger écossais s'étonne qu'« on ne [l'ait] pas encore montré en public, le cou décoré d'un collier de fer de quatre pouces de hauteur⁹ ». Fréron est aussi désigné comme un « bel esprit, ennuyeux et méchant¹⁰ », une « langue de vipère¹¹ », un « impertinent¹² », « un esprit de travers¹³ », « un cœur de boue¹⁴ », « un barbouilleur de papier¹⁵ », un « dogu[e]¹⁶ », « un vilain griffonneur¹⁷ », ou encore comme « le plus impudent et le plus lâche coquin qui soit dans les trois royaumes¹⁸ ». Au cafetier, qui propose à l'un de ses hôtes « les feuilles de Fréon¹⁹ », le négociant répond : « Non, que m'importe ce fatras ? Je me souviens bien qu'une araignée dans le

¹ À ce sujet, les avis divergent : certains pensent que Voltaire écrit *L'Écossaise* pour venger l'affront porté aux philosophes par Palissot (R. Trousson, *Voltaire, op. cit.*, p. 452-457), alors que d'autres considèrent la pièce comme une vengeance contre Fréron, qui a critiqué *La Femme qui a raison* (Jean Balcou, *Fréron contre les philosophes*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire n° 151 », 1975, p. 206 ; voir la note 9 à cette même page).

² Comme l'indique Fréron lui-même, Voltaire n'est pas le premier à le nommer ainsi : « M. de Voltaire [...] ne se serait pas abaissé jusqu'à être le plagiaire de M. Piron, qui longtemps avant *L'Écossaise*, m'a très ingénieusement appelé "Frélon" » (*Année littéraire*, 1760, IV, 14, cité par J. Balcou, *Fréron contre les philosophes*, p. 205, note 6). Comme l'exigea la censure, le nom de Frélon fut remplacé par celui de *Wasp* (guêpe) lors de l'impression et de la représentation de la pièce.

³ Voltaire, *Le Café ou l'Écossaise. Comédie*, dans *Théâtre du XVIII^e siècle. II*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 212.

⁴ Fréron, *Année littéraire*, 1760, IV, 115, cité par Jean Balcou, *Fréron contre les philosophes, op. cit.*, p. 203.

⁵ Voltaire, *Le Café ou l'Écossaise, op. cit.*, I, 3, p. 216.

⁶ *Ibid.*, I, 1, p. 213.

⁷ *Id.*

⁸ « FRÉLON : Je ne suis point de la maison, monsieur ; je passe ma vie au café ; j'y compose des brochures, des feuilles ; je sers les honnêtes gens. Si vous avez quelque ami à qui vous vouliez donner des éloges, ou quelque ennemi dont on doive dire du mal, quelque auteur à protéger ou à décrier, il n'en coûte qu'une pistole par paragraphe » (*ibid.*, I, 2, p. 215).

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, I, 4, p. 218.

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

¹³ *Ibid.*, I, 5, p. 219.

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, II, 3, p. 226. On lit aussi « barbouilleur de feuilles » (*ibid.*, III, 1, p. 235).

¹⁶ *Ibid.*, II, 4, p. 226.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ *Id.*

¹⁹ *Ibid.*, II, 5, p. 227.

coin d'un mur marche sur sa toile pour sucer le sang des mouches !¹ » Ajoutons enfin les noms de « faquin² », de « délateur³ », de « fripon⁴ », d'« espion⁵ », de « malhonnête homme⁶ » et de « mauvais auteur⁷ ». Contrairement à ce qu'écrit Fréron dans son compte rendu de la pièce, le personnage de *Wasp* dépasse le simple rôle de « gazetier postiche » : il espionne pour le compte de Lady Alton (II, 3), qui veut connaître l'identité de la jeune femme dont son ancien fiancé est épris, et dénonce la présence dans le café d'un proscrit écossais condamné à perdre la tête (IV, 2). Ses actes auront des conséquences importantes : la première est l'ordre d'arrêt lancé par Lady Alton contre la jeune inconnue (fille de lord Monrose), soupçonnée d'être ennemie de l'État ; la seconde est la découverte d'un autre opposant politique, Monrose lui-même. Cette dernière révélation est primordiale, car elle va permettre au jeune lord Murray — amoureux de la fille de Monrose — d'obtenir la grâce du seigneur écossais et celle de sa fille. Tout est bien qui finit bien.

En résumé, la comédie de *L'Écossaise* permet à Loaisel de rappeler au lecteur que Voltaire n'hésite pas à utiliser le théâtre pour régler ses comptes avec ses ennemis et à les critiquer dans les termes les plus injurieux. En effet, le personnage de Frélon apparaît moins comme « un odieux feuilliste⁸ » que comme « un pitoyable [et malveillant] délateur⁹ ». *Le Café ou L'Écossaise* illustre bien la hargne avec laquelle le philosophe pouvait rendre les coups à ses adversaires. La référence théâtrale permet de présenter la République des Lettres comme un théâtre où se jouent les réputations sur une scène où feintes et artifices inscrivent la joute intellectuelle au sein d'une société du spectacle. En outre, le théâtre sert la critique du théâtre ou, plutôt, celle de son auteur, lorsque Loaisel compare le style poissard de Vadé au langage du Voltaire vengeur. L'admiration nuancée du romancier qui applaudit aux plus belles œuvres du philosophe, dont il dénonce cependant l'attitude indigne, lui permet finalement de valoriser un autre auteur, auquel, cette fois-ci, il ne trouve rien à redire, un autre ennemi de Voltaire et, de surplus, un ennemi du théâtre : Rousseau.

¹ *Id.*

² *Ibid.*, III, 2, p. 238.

³ *Ibid.*, IV, 1, p. 244.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*, p. 245.

⁷ *Id.*

⁸ Jean Balcou, *Fréron contre les philosophes*, op. cit., p. 203.

⁹ *Id.*

2. 3. Du *Chien du jardinier* à *Philoctète* chez Louvet

On se souvient que le narrateur des *Amours du chevalier de Faublas* citait deux pièces de La Harpe dans la liste des nombreux auteurs dont le héros lit les ouvrages lors de sa retraite forcée. Outre *Mélanie* et *Philoctète*, Faublas évoque également au cours de son récit *Le Chien du jardinier*, *Le Cid*, *Le Médecin malgré lui*, ou encore *Sémiramis*. Soit il mentionne uniquement le titre des pièces, comme pour celles de Lope de Vega, de Molière et de La Harpe, soit il indique le titre de la pièce dont il cite quelques vers, comme pour celles de Corneille et de Voltaire. Ce dernier cas où il précise ses sources fera l'objet de la troisième et dernière partie du chapitre.

Tout d'abord, lorsque Louvet mentionne « *le chien du jardinier*¹ », il fait référence à un proverbe bien sûr, mais surtout à la pièce que Lope de Vega a construite à partir de lui. La situation que le roman expose en effet, pour un bref moment, est une relation triangulaire où le personnage de M^{me} d'Armincour (qui dit être « *le chien* ») intervient de façon marginale dans la relation amoureuse entre Faublas et sa nièce, la comtesse de Lignolle. Mais si elle s'oppose à leur histoire, ce n'est pas par jalousie, c'est par souci des convenances. À bien y regarder, on n'est donc loin de l'intrigue de la comédie espagnole où la comtesse Diana s'éprend de son secrétaire Teodoro parce qu'il aime sa femme de chambre, Marcela². Les autres titres cités par Louvet sont-ils plus pertinents ?

Peut-on établir des rapprochements entre *Philoctète* et *Les Amours* ? Louvet cite-t-il la traduction que le dramaturge fit de la tragédie de Sophocle pour la seule raison qu'il s'agit d'un « excellen[t] ouvrage³ » ? Ou bien choisit-il de citer cette pièce parce qu'elle traite d'un sujet qui le touche et dont on peut retrouver des échos dans son œuvre ? À la lecture de la pièce, on relève effectivement plusieurs points communs entre la situation du héros dramatique et celle du

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 941 ; c'est l'auteur qui souligne.

² « DIANA : Je ne sais pas, Teodoro. C'est là ce que je pense de cette dame, car elle m'a dit n'avoir jamais éprouvé envers ce gentilhomme autre chose que de l'inclination ; et, dès qu'elle l'a vu aimer, mille désirs, tels des brigands ont bondi sur le chemin de son honneur et ont dépouillé son âme des honnêtes pensées dont elle pensait faire sa règle de vie » (Lope de Vega, *Comedia famosa del Perro del hortelano. Comedia fameuse du chien du jardinier*, texte présenté, traduit et annoté par Frédéric Serralta, dans *Théâtre espagnol du XVII^e siècle. I*, édition publiée sous la direction de Robert Marrast, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994, acte I, p. 451).

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 328 ; voir la note en bas de page du romancier.

héros romanesque, au moment où ce dernier évoque la tragédie de La Harpe. Tout d'abord, comme Philoctète, abandonné par les Grecs et par Ulysse dans l'île de Lemnos, où il vit en reclu, Faublas est en prison. Ensuite, l'agent de la réclusion est aussi celui de la libération : dans la tragédie, il s'agit d'Ulysse¹ ; dans le roman, il s'agit de la marquise. Par dépit, elle dénonce Faublas à son père qui met le jeune homme à l'isolement ; mais c'est elle aussi qui, grâce à une ruse digne de celle d'Ulysse, le fait libérer par deux hommes de main. On peut donc dire que le schéma est le même dans la tragédie et dans le roman. Psychologiquement, il est vraisemblable que le héros trompe son ennui avec une œuvre dont un des thèmes principaux est la perte de la liberté. D'un point de vue littéraire, Louvet procède alors à une sorte de mise en abyme en faisant lire à son héros une pièce qui offre des analogies avec sa situation.

L'évocation du *Médecin malgré lui* dans la deuxième partie des *Amours* permet de lier les aventures du héros et l'histoire de M. Desprez. À ce moment du récit, Faublas est en convalescence à Luxembourg où un « petit homme² », nommé M. Desprez, ne cesse de lui administrer des tisanes³. La première rencontre entre le chevalier et son « Esculape⁴ » est placée sous le signe du comique :

Un amant jeune et vif, à qui l'on vient offrir un verre de tisane quand il demande sa maîtresse enlevée, peut bien ressentir un mouvement d'impatience, et n'être pas exactement poli. Je pris le vase avec promptitude, et je le vidai lestement sur la tête pointue de mon Esculape. L'épais liquide, découlant le long de sa face oblongue, inonda aussitôt son maigre corps. « Ah ! ah ! dit froidement le petit homme en épongeant sa ronde perruque et son habit court, il y a encore du délire ! Mais, monsieur le baron, que cela ne vous inquiète pas. Qu'il continue sa tisane ; seulement ayez soin de la lui donner vous-même, parce que, comme vous êtes son père, il n'osera pas vous la jeter au nez. »⁵

La prosopographie du médecin participe au comique de la scène : sa « tête pointue », « sa face oblongue », « son maigre corps » affublés d'une « ronde perruque » et d'un « habit court » ne sont pas pour valoriser ce « petit homme » dont la tête angulaire rappelle quelque peu le

¹ Si Pyrrhus joue un rôle essentiel dans la délivrance du héros éponyme, c'est à l'instigation d'Ulysse qui est responsable de la relégation du héros sur l'île de Lemnos.

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 449-450.

³ *Ibid.*, p. 450-451.

⁴ *Ibid.*, p. 451, 454.

⁵ *Ibid.*, p. 450-451.

chapeau de Sganarelle, qui est « des plus pointus¹ ». Le personnage a d'ailleurs le langage des gens de son métier, puisqu'il attribue le geste de Faublas à du « délire ». C'est chez lui que le baron, son fils et leurs domestiques sont logés pendant quelque temps². Outre le fait de leur louer sa maison et de préconiser à Faublas son « *excellente tisane*³ », le « petit docteur⁴ » est persuadé de la présence de revenants dans sa maison d'*Hollriss*⁵. À la demande du jeune homme, qui veut connaître l'origine de cette « éternelle plaisanterie⁶ », M. Desprez lui conte l'histoire tragique de Lucas et de Lisette qui, paradoxalement, va évoquer à Faublas la comédie du *Médecin malgré lui* :

Ah ! Monsieur Desprez, que vous contez bien ! — N'est-il pas vrai que je n'oublie rien ? — Et vous vous répétez, de peur qu'on n'oublie. — C'est qu'il faut être clair, monsieur. Or donc, cette autre chose que Lucas aimait autant et peut être plus que sa femme, c'était le bon vin du pays, à trois sous la pinte, *mesure de Saint-Denis* ; et ce goût différent que la femme avait, c'était celui de l'eau de la fontaine ; car elle ne pouvait souffrir le jus de la treille. — Comment docteur, de la poésie ! — Quelquefois je m'en mêle, monsieur. Il y avait dans le goût de Lucas cet inconvénient que le vin, échauffant les fibres irritable de son estomac, portait aux fibres chaudes de son cerveau brûlé des vapeurs âcres, qui faisaient qu'il était grossier, méchant et brutal quand il avait bu. — Voilà, permettez-moi de vous le dire, docteur, une définition presque digne du *Médecin malgré lui*. — Vous m'offensez, monsieur ; moi, je le suis devenu malgré tout le monde ; mon génie médical m'a entraîné...⁷

L'éthopée de Lucas (« il était grossier, méchant et brutal quand il avait bu ») rappelle à Faublas la pièce de Molière, qui est évidemment une manière de se moquer du « génie médical » de « cet étrange Esculape⁸ » qui soigne à coups de tisanes. Lucas est d'ailleurs un des personnages du *Médecin malgré lui*. Comme en témoigne la première scène de la pièce, Sganarelle est « un Débauché⁹ », un « ivrogne¹⁰ », un joueur, qui non seulement réduit son épouse à la pauvreté, mais qui lui donne aussi volontiers des coups de bâton¹¹. De même que

¹ « SGANARELLE, en Robe de Médecin, avec un Chapeau des plus pointus » (Molière, *Le Médecin malgré lui*, dans *Oeuvres complètes. I, op. cit.*, II, 2, p. 746).

² « Nous allâmes au village de *Hollriss*, situé à deux lieues de Luxembourg, occuper une maison bourgeoise que mon Esculape venait d'acquérir tout récemment » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 451).

³ *Ibid.*, p. 454.

⁴ *Ibid.*, p. 456.

⁵ *Ibid.*, p. 452, 454.

⁶ *Ibid.*, p. 456.

⁷ *Ibid.*, p. 457-458.

⁸ *Ibid.*, p. 454.

⁹ Molière, *Le Médecin malgré lui*, dans *Oeuvres complètes. I, op. cit.*, I, 1, p. 732.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Ibid.*, I, 1-2.

Lucas, Sganarelle se caractérise avant tout par son penchant pour le vin. On se souvient de sa chanson « *Bouteille jolie* » à la scène 5 de l'acte I¹. Cependant, à la différence de Martine, qui se venge de Sganarelle, en le faisant battre, Lisette, elle, va succomber aux « treize coups de broc² » de Lucas. La comédie devient drame domestique chez Louvet. Si le début pouvait faire penser au *Médecin malgré lui*, la fin de l'histoire est aux antipodes de la pièce : Lisette meurt sous les coups de son mari, Lucas se noie. À ses souvenirs du théâtre molièresque, le romancier associe l'intrigue d'une comédie contemporaine. Comme le remarque Michel Delon³, l'histoire de Lisette et de Lucas dont Faublas veut « faire pour l'Opéra-Comique un joli drame bien réjouissant⁴ » fait écho à la comédie de *Lucette et Lucas* du jeune Nicolas Julien Forgeot, représentée à la comédie italienne le 8 novembre 1781. Bien que l'intrigue de la comédie ne présente aucune analogie avec le récit funeste de M. Desprez⁵, les prénoms de Lucette et de Lucas inspirent sans doute à Louvet ceux de Lisette et de Lucas et la pièce est « mêlée d'ariettes⁶ », comme Faublas propose de le faire. Par conséquent, le romancier mêle indistinctement le théâtre du XVII^e siècle et le théâtre du XVIII^e siècle, les plus grands dramaturges et d'autres moins connus⁷. Manifestement, l'auteur des *Amours* se nourrit de tout, de ses souvenirs de théâtre et de l'actualité dramatique de son époque. À l'image de son roman, il ne fait aucune discrimination puisqu'il invoque aussi bien la comédie que la tragédie ou le drame. Outre *Le Chien du Jardinier*, *Le Médecin malgré lui*, *Mélanie* et *Philoctète*, Louvet cite *Le Cid* et *Sémiramis*, que l'on abordera dans le développement suivant où on se propose d'étudier le traitement du texte théâtral inséré dans le récit romanesque et non plus la simple mention du titre.

¹ « *Qu'ils sont doux,/Bouteille jolie,/Qu'ils sont doux/Vos petits glouglous !!Mais mon Sort ferait bien des Jaloux,/Si vous étiez toujours remplie./Ah ! Bouteille, ma mie,/Pourquoi vous vuidez-vous ?* » (*ibid.*, I, 5, p. 739).

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 459.

³ *Ibid.*, p. 460, note 1.

⁴ *Ibid.*, p. 460.

⁵ « *Lucette est aimée de Lucas ; il a pour rival une espèce de nigaud, fort content de lui-même, que nos deux amants trompent sans beaucoup de peine. M^{me} Simone, la marraine de Lucette, qui s'opposait à leur union, y consent, parce que, surprise elle-même au rendez-vous avec un M. Durand, l'intendant du château, elle se persuade qu'il n'y a que son mariage et celui de sa filleule qui puisse la mettre à l'abri du caquet des mauvaises langues, etc.* » (*Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris, notices, notes, table générale* par Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1880, t. XIII, p. 38, novembre 1781).

⁶ *Id.*

⁷ Nicolas Forgeot a vingt ans lorsqu'il écrit sa pièce.

Le théâtre se trouve donc au cœur de la société du XVIII^e siècle. D'une part, dans les salons mondains où il fait l'objet non seulement de discussions et de débats, mais aussi d'un divertissement qui révèle la complaisance d'une petite cour à l'égard de sa reine ; en cela, il sert à la dénonciation de ces sociétés où l'esprit grégaire et le conformisme interdisent tout esprit critique. D'autre part, il constitue un moyen pour les hommes de lettres de se livrer à un combat intellectuel au service de la confrontation d'idées. Plus précisément, *L'Écossaise* permet à Loaisel de révéler la pugnacité de Voltaire dont le « génie s'éclipse¹ » et dont le style est présenté comme vulgaire lorsqu'il mène ses combats personnels. La référence à Molière chez Louvet s'ajoute à une référence au théâtre contemporain ; elle est peut-être une manière de souligner la culture théâtrale de son personnage, qui est évidemment la sienne.

3. Références intertextuelles

Le nombre et la diversité des références intertextuelles varient en fonction des œuvres. Ainsi on en relève davantage dans *Les Amours du chevalier de Faublas* que dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*. Parmi ces références, il convient de distinguer les emprunts littéraux, qui consistent à reprendre fidèlement un ou plusieurs vers à une pièce, et les emprunts tronqués qui permettent également aisément la reconnaissance du texte théâtral, mais qui ne sont pas exacts, un ou plusieurs mots ayant été volontairement changés. Il s'agira de voir si ces références renvoient aux dramaturges-personnages de fiction, aux pièces citées par les romanciers, ou si elles proviennent d'autres sources. En d'autres termes, par le biais d'un jeu intertextuel, le romancier choisit-il de mettre l'accent sur certains poètes dramatiques ou bien préfère-t-il en introduire de nouveaux ? Outre ces références, on accordera une place aux nombreuses allusions qui peuvent être une situation rappelant celle d'une pièce.

¹ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, op. cit., II, p. 78.

3. 1. Les classiques chez Crébillon fils

Déjà en 1732, dans ses *Lettres de la Marquise de *** au Comte de R****, Crébillon fils pratiquait « le pastiche du style tragique, en particulier de Racine¹ ». Quelques années plus tard, dans ses *Égarements du cœur et de l'esprit*, le romancier introduit un hémistiche pris à *Polyeucte martyr*² et fait une allusion au *Misanthrope*. Comme ce premier roman épistolaire dont « le cheminement [...] nous conduit de la comédie galante des premières lettres à la tragédie finale³ », son roman-mémoires présente une comédie des sentiments où le narrateur expérimenté raconte ses bêtises de jeunesse, incapable de démêler la subtilité du langage amoureux, éprouvant tour à tour le désir et l'amour, la timidité, le respect de la passion et l'insolence du mépris, avant d'être piégé par son impudente vanité. Cette comédie s'achève par une longue « justification⁴ » de M^{me} de Lursay, qui décide de répondre au jeune Meilcour pour s'offrir « le plaisir de [le] confondre, de dévoiler [sa] mauvaise foi, et [ses] caprices, et de [le] faire enfin rougir de [lui]-même⁵ ». Elle revient alors sur les différentes étapes de leur histoire pour mieux montrer comment l'amour s'est insinué dans son cœur, sans qu'elle puisse s'en défendre, et se présenter ainsi comme une victime de la passion. Elle reprend également un à un les différents reproches de Meilcour pour mieux dénoncer ses mauvais procédés et ainsi le déconcerter et l'émuvoir. Elle recourt à un vocabulaire hyperbolique et de registre élevé, caractéristique de la tragédie⁶ : « ma chute⁷ », « coupable⁸ », « sacrifié⁹ », « un crime¹⁰ », « une passion¹¹ », « je me sacrifiais¹² »,

¹ Jean Dagen, « Préface » aux *Lettres de la Marquise de *** au Comte de R****, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2010, p. 19.

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Paris, Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1985, p. 262, note 145.

³ Thierry Viart, « La Préface des *Lettres de la Marquise de M**** de Crébillon : les prémisses d'une éthique subversive », dans Jan Herman, Fernand Hallyn (dir.) et Kris Peeters (collab.), *Le Topos du manuscrit trouvé*, op. cit., p. 122.

⁴ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., p. 235.

⁵ Id.

⁶ Les mots « crime », « criminel », « coupable » relèvent également du « jargon » amoureux (*ibid.*, p. 100, note 37 et p. 244, note 197).

⁷ *Ibid.*, p. 237.

⁸ *Ibid.*, p. 237, 239 et 241.

⁹ *Ibid.*, p. 238.

¹⁰ Id.

¹¹ *Ibid.*, p. 240.

¹² Id.

« une douleur mortelle¹ », « des crimes² », « Ah ! cruel³ ». À ce propos, les éditeurs scientifiques ont remarqué que l'aveu de M^{me} de Lursay⁴, assimilé à un « aveu racinien⁵ », « est placé de façon à apparaître, dramatiquement, comme un coup de théâtre⁶ ». Le discours produit l'effet escompté, étant donné que Meilcour finit par se « repentir de faire le malheur d'une femme, qui par sa beauté du moins, ne méritait pas une si cruelle destinée⁷ ». Aussi n'est-il pas surprenant de retrouver dans *Les Égarements* à la fois une référence à la tragédie et une allusion à la comédie.

Lorsque M^{me} de Lursay explique à Meilcour le changement qui s'est produit en elle, elle reprend en partie un vers du personnage de Pauline : « Un je ne sais quel charme, trop faible dans sa naissance pour que je crusse avoir besoin de le combattre, m'attachait à vos discours⁸ ». Comme dans la pièce de Corneille, l'expression est placée en début de phrase, ce qui permet d'accentuer le parallèle entre le roman et le théâtre : « Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte,/Votre mérite est grand, si ma raison est forte/Je le vois encor tel qu'il alluma mes feux⁹ ». Si, dans les deux cas, il s'agit d'un aveu de l'héroïne à son amant, l'un est tragique, puisque l'union de Pauline et de Sévère est désormais impossible¹⁰, tandis que l'autre entre au service d'une entreprise de séduction, où il est encore possible de reconquérir un amant. Prononcés par M^{me} de Lursay, les mots de Pauline perdent leur tonalité tragique : ils n'expriment plus l'amour vrai et sincère, mais ils sont le masque de l'amour. On passe alors de la tragédie à la comédie de l'amour. M^{me} de Lursay emprunte ponctuellement le langage de l'héroïne tragique pour mieux toucher Meilcour. Situé au début de sa « tirade », cet hémistiche permet d'indiquer au lecteur la position et le langage qu'elle adopte dans cette dernière scène où elle parvient à ses fins. Cet emprunt littéral est en quelque sorte synecdotique de l'aveu final : le pastiche de Corneille annonce le pastiche du style tragique.

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 243.

³ *Id.*

⁴ « Vous dites encore que j'ai voulu vous faire penser qu'avant que mon cœur fût à vous, il n'avait été à personne. S'il est vrai que c'ait été mon intention, je suis coupable d'une étrange fausseté : non, Monsieur, j'ai aimé, et avec toute la violence possible » (*ibid.*, p. 239).

⁵ *Ibid.*, p. 239, note 192.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 239.

⁸ *Ibid.*, p. 236.

⁹ Corneille, *Polyeucte martyr. Tragédie chrétienne*, dans *Œuvres complètes. I, op. cit.*, II, 2, v. 505-507, p. 1001.

¹⁰ Depuis quinze jours, Pauline est mariée à Polyeucte (*ibid.*, II, 1).

À l'opposé de la tragédie, Crébillon se réfère volontiers à la comédie et, plus particulièrement, au *Misanthrope*. On trouve d'abord dans la bouche du personnage de Versac et dans celle de M^{me} de Meilcour, qui s'entretient avec lui, l'expression « mettre du blanc », qui était fréquente dans le discours des moralistes et que l'on lit chez Molière¹ : « Ce que je vous dis est aussi prouvé, qu'il l'est, qu'elle et la divine Lursay ont mis du blanc toute leur vie. [...] Autre genre de calomnie, répondit Madame de Meilcour, jamais Madame de Lursay n'a mis de blanc² ». Dès la scène 1 de l'acte I du *Misanthrope*, Philinte évoque « le blanc³ » de « la vieille Émilie⁴ », lorsqu'il demande à Alceste si sa franchise irait jusqu'à dire à une femme d'âge mûr que sa coquetterie la rend ridicule⁵. Cette allusion est d'autant plus probante que la querelle entre M^{me} de Senanges et M^{me} de Mongennes, au début de la troisième partie des *Égarements*, rappelle la querelle entre Arsinoé et Célimène dans la scène 4 de l'acte III du *Misanthrope*, où on retrouve cette fois-ci l'expression dans la bouche de la jeune coquette⁶. Comme dans la pièce de théâtre, c'est la femme la plus âgée qui attaque la plus jeune :

Elles s'examinaient mutuellement avec un œil railleur et critique ; et après quelques moments d'une extrême attention, Madame de Senanges dit à Madame de Mongennes qu'elle se coiffait trop en arrière pour son visage. Cela se peut, Madame, répondit l'autre ; le soin de ma parure ne m'occupe pas assez pour savoir jamais comme je suis. En vérité ! Madame, répliqua, Madame de Senanges, c'est que cela ne vous sied pas du tout, et je ne sais comment j'ai jusques ici négligé de vous le dire. Pranzi même, qui, comme vous savez, vous trouve aimable, le remarquait aussi la dernière fois. Monsieur de Pranzi, répondit-elle, peut faire des remarques sur ma personne, mais je ne lui conseillerais pas de me les confier. Mais pourquoi donc, Madame ? reprit Madame de Senanges. Qui voulez-vous (si ce n'est pas notre ami) qui nous dise ces sortes de choses ? Ce n'est point que vous ne soyez fort bien, mais c'est que fort peu de personnes pourraient soutenir cette coiffure-là ; c'est vouloir de gaieté de cœur gâter sa figure que de ne pas consulter quelquefois comme elle doit être, ou plutôt, ajouta-t-elle avec un ris malin, c'est vouloir penser qu'on la croit faite pour aller avec tout, et cela ne ferait pas une prétention modeste. Eh ! Mon Dieu ! Madame, répondit-elle, qui est-ce qui n'en a pas de prétentions, qui ne se croit point toujours jeune, toujours aimable, et qui ne se coiffe pas à cinquante ans comme je le fais à vingt-deux.⁷

Si l'âge favorise le parallèle entre Arsinoé et M^{me} de Senanges, ainsi qu'entre Célimène (vingt ans) et M^{me} de Mongennes (vingt-deux ans), leur caractère et leur rapport de force sont

¹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, éd. Jean Dagen, *op. cit.*, p. 131, note 56.

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 134.

³ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Oeuvres complètes. I*, *op. cit.*, I, 1, v. 83, p. 650.

⁴ *Ibid.*, I, 1, v. 81, p. 650.

⁵ « PHILINTE : Quoi ? vousiriez dire à la vieille Émilie/Qu'à son âge, il sied mal de faire la jolie./Et que le blanc qu'elle a, scandalise chacun ? » (*ibid.*, I, 1, v. 81-83, p. 650).

⁶ « CÉLIMÈNE : [...] Dans tous les Lieux dévots, elle étale un grand Zèle,/Mais elle met du blanc, et veut paraître belle » (*ibid.*, III, 4, v. 941-942, p. 691).

⁷ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 188-189.

néanmoins différents. Alors que le dramaturge oppose clairement une prude à une coquette, le romancier oppose deux femmes également méprisables et ridicules. Tandis que la répartition de la parole entre Arsinoé et Célimène est à peu près égale (à une tirade répond une tirade, à une éthopée répond une éthopée), la répartition de la parole entre M^{me} de Senanges et M^{me} de Mongennes est disproportionnée, bien que cette dernière parvienne à remettre sa rivale à sa place. La querelle perd alors de sa puissance dramatique. En revanche, comme Arsinoé, avec ces « Gens, de Vertu singulière¹ », et comme Célimène, avec ces « quelques Gens, d'un très rare mérite² », M^{me} de Senanges prend le personnage de Pranzi comme caution pour critiquer sa rivale. Comme celles-là, également, elle s'abrite derrière l'amitié pour excuser ses impertinences. Enfin, comme Célimène, M^{me} de Mongennes finit par « fai[re] sonner terriblement [son] Âge³ ». Si la scène des *Égarements* est moins bien construite dramatiquement que celle du *Misanthrope*, elle témoigne néanmoins de l'influence de Molière chez Crébillon et participe au comique de l'œuvre.

Cette influence molièresque se manifeste à nouveau à la page 218 du roman où le personnage de Versac reprend la même idée que celle d'Armande⁴, afin d'expliquer à Meilcourt ce que signifie le « ton de la bonne compagnie⁵ » : « Ce que nous appelons le ton de la bonne compagnie, nous, c'est le nôtre, et nous sommes bien déterminés à ne le trouver qu'à ceux qui pensent, parlent, et agissent comme nous⁶ ». Cette allusion au théâtre de Molière est peut-être un moyen pour le romancier de critiquer cette société des fats et des petits-maîtres qui est aussi sectaire et ridicule que l'est l'« Académie⁷ » des femmes savantes. D'ailleurs, comme ce « jargon⁸ » des femmes savantes, les petits-maîtres ont eux aussi un « jargon⁹ » qui leur est

¹ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes. I*, op. cit., III, 4, v. 885, p. 689.

² *Ibid.*, III, 4, v. 922, p. 690.

³ *Ibid.*, III, 4, v. 986, p. 692.

⁴ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., p. 218, note 172.
« ARMANDE : Nous serons par nos Lois les Juges des Ouvrages./Par nos Lois, Prose et Vers, tout nous sera soumis./Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos Amis./Nous chercherons partout à trouver à redire,/Et ne verrons que nous qui sache bien écrire » (Molière, *Les Femmes savantes*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., III, 2, v. 922-926, p. 585).

⁵ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., p. 217.

⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁷ Molière, *Les Femmes savantes*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., III, 2, v. 846, p. 582 et v. 909, p. 584.

⁸ *Ibid.*, II, 6, v. 474-475, p. 560.

⁹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., p. 216.

propre. Cependant, à la différence des personnages dramatiques qui sont tournés en ridicule, le personnage romanesque est le mentor libertin du jeune Meilcour et il présente les « ridicules¹ » comme le moyen de réussir dans le monde. Si la satire est moins éclatante et moins comique dans *Les Égarements* que dans *Les Femmes savantes*, elle est néanmoins manifeste : Crébillon décrit la comédie sociale, que les hommes se jouent quotidiennement, et dont un roué expose au débutant les principes pour obtenir un rôle de premier plan.

3. 2. Corneille, Molière, Regnard, Dancourt chez Marivaux

Concernant Marivaux, il n'est guère surprenant de retrouver des thèmes caractéristiques de son théâtre dans ses romans, quand on sait que le dramaturge écrivit dix-neuf comédies pendant la longue période d'élaboration de *La Vie de Marianne* (1727-mars 1742²) et qu'il composa deux comédies pendant l'écriture du *Paysan parvenu* (avril 1734-avril 1735). En effet, *La Méprise* a été représentée pour la première fois le 16 août 1734 et *La Mère confidente* a été jouée le 9 mai 1735. Autrement dit, la rédaction de ses romans-mémoires a été parallèle à celle de plusieurs pièces. Aussi retrouve-t-on dans ses œuvres romanesques les thèmes de « la naissance de l'amour³ », du « désamour⁴ », du « conflit [de l'amour] avec le milieu d'où l'on vient⁵ », ou encore ceux du « parvenu⁶ » et « des moyens de parvenir⁷ » que Marivaux traitait déjà dans ses œuvres dramatiques. À cela s'ajoute le trouble que les personnages ressentent immanquablement

¹ *Ibid.*, p. 210.

² Michel Gilot et Frédéric Deloffre retiennent la date de 1727 pour la remise du premier manuscrit de *La Vie de Marianne*. L'approbation et le privilège datent de l'année suivante. En fait, la première partie du roman ne paraîtra qu'en 1731. Quant à la publication de la onzième et dernière partie du roman, elle aura lieu en 1742 (Frédéric Deloffre, « Introduction », *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. xix ; Michel Gilot, « Introduction », *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de ****, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1978, p. 13-14).

³ J.-M. Goulemot, « Introduction », *La Vie de Marianne*, [s. l.], Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche. Classique », 2007, p. 11. Voir aussi *La Vie de Marianne*, éd. F. Deloffre, *op. cit.*, p. 66, note 1.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ « À côté de personnages uniquement occupés de leur cœur, Marivaux lui-même en avait mis en scène pour lesquels le problème de la réussite matérielle se posait. Déjà, l'Arlequin de *La Double Inconstance* ne résistait qu'un temps à la tentation de faire fortune, celui du *Jeu de l'Amour et du Hasard* songeait d'entrée de jeu à la faire, et le financier du *Triomphe de Plutus* l'avait déjà faite » (Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, « Introduction », *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. xxiii).

⁷ *Id.*

devant l'être aimé¹, des mouvements de dépit², des dissonances « entre la pensée formulée [par les protagonistes] et le sentiment profond [qu'ils éprouvent]³ », des mouvements où l'amour-propre éclate dans toute sa force⁴, et qui sont autant d'éléments communs au théâtre et aux romans de Marivaux. Encore doit-on évoquer certaines situations⁵, le ton de certains personnages⁶, des figures de style⁷ et des expressions⁸ qui témoignent à leur tour de l'influence du théâtre de Marivaux sur son invention romanesque. *A fortiori*, l'un ne va pas sans l'autre.

À ce propos, il convient de rappeler que le romancier s'est d'abord essayé au théâtre avec *Le Père prudent et équitable ou Crispin l'heureux fourbe* (1712), avant de se consacrer pendant plusieurs années à l'écriture de diverses œuvres narratives, que sont *Les Effets surprenants de la sympathie* (1712-1713), *Pharsamon* (1713), *Le Bilboquet* (1713-1714), *La Voiture embourbée* (1713-1714) et *Le Télémaque travesti* (1714). Sept ans après sa première pièce, Marivaux revient au théâtre avec une tragédie, *La Mort d'Annibal* (1719), puis des comédies, *L'Amour et la Vérité* (1720), *Arlequin poli par l'amour* (1720) qui est « son premier succès⁹ » ; suivront *La Surprise de l'amour* (1722), *La Double Inconstance* (1723), *Le Prince travesti* (1724), *La Fausse Suivante* (1724), etc. Marivaux mène une double carrière de dramaturge et de romancier avec *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu*, comme il mène une double carrière de dramaturge et de journaliste avec *Le Spectateur français* (1721-1724). Son invention romanesque et son invention dramatique procèdent donc d'un même élan créatif. Mais bien que ses romans soient imprégnés de son théâtre, on est à la limite de l'intertextualité dans la mesure où il ne cite pas son propre texte. En revanche, il fait de fréquents emprunts à ses prédecesseurs et à ses contemporains.

Tout d'abord, une courte réplique que Marianne adresse à Valville lors de leur premier entretien chez lui (« Non, monsieur, je ne vous hais pas, lui dis-je ; vous ne m'avez pas donné

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. F. Deloffre, *op. cit.*, p. 73, note 1.

² *Ibid.*, p. 130, note 1.

³ *Ibid.*, p. 131, note 1.

⁴ *Ibid.*, p. 160, note 2.

⁵ *Ibid.*, p. 195, note 1 et *Le Paysan parvenu*, éd. de F. Deloffre et F. Rubellin, *op. cit.*, p. 65, note 1.

⁶ *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 16, note 1 et p. 94.

⁷ *Ibid.*, p. 17, note 1.

⁸ *Ibid.*, p. 176, note 2. Voir aussi *La Vie de Marianne*, éd. M. Gilot, p. 195, note 93.

⁹ « Notice », *Arlequin poli par l'amour*, dans Marivaux, *Théâtre complet*, *op. cit.*, p. 111.

lieu de vous haïr, il s'en faut bien¹ ») rappelle un des plus beaux et des plus célèbres vers que Chimène dit à Don Rodrigue (« Va, je ne te hais point² »). Toutefois, la réponse de Marianne n'a pas la force dramatique de celle de Chimène. L'absence d'injonctif, le passage du tutoitement au vouvoiement, le changement de la négation (« pas » au lieu de « point ») et la disparition du demi alexandrin, qui devient une phrase au style direct introduite par une incise (« lui dis-je »), annihile la force de la litote. Cependant, comme Chimène, Marianne est confrontée à un dilemme : ou elle apprend à Valville qu'elle loge chez une lingère et lui découvre ainsi qu'elle est sans fortune, ou bien elle garde le silence et « le laiss[e] douter de [s]es mœurs³ ». Finalement, elle préfère sacrifier « une situation qu'[elle] vo[it] remplie de mille instants délicieux⁴ » que de perdre l'estime et le respect du jeune homme. En d'autres termes, elle choisit de sacrifier son cœur à sa vanité⁵. Il y a donc une dégradation du tragique. Chimène sacrifiait son amour à son honneur et non pas à son amour-propre. Au demeurant, alors que la vertu de Chimène est sauve⁶, celle de Marianne est compromise, puisque Climal et la dame qui l'accompagne surprennent Valville à ses genoux.

À cette dégradation du tragique s'ajoute une dégradation de l'héroïne. Si les deux femmes déclarent leur amour à l'être aimé, l'une fait preuve de courage, parce qu'elle est déterminée à venger son père et à sacrifier son amant, tandis que l'autre montre sa faiblesse, en refusant de dire qui elle est et où elle réside. Au reste, lorsque Marianne se résout enfin à prononcer le nom de M^{me} Dutour, Valville se méprend : « Chez M^{me} Dutour ! une marchande de linge ? Hé ! je la connais, dit Valville ; c'est donc elle qui aura soin d'aller chez vous avertir où vous êtes ?⁷ » À ce moment du récit, la scène devient burlesque. Tandis que Chimène et Rodrigue savent ce que l'honneur exige l'un de l'autre, Valville ne brille pas par sa clairvoyance. Par conséquent, ce clin

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. F. Deloffre, *op. cit.*, p. 76.

² Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes. I*, *op. cit.*, III, 4, v. 973, p. 747.

³ Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. F. Deloffre, *op. cit.*, p. 71.

⁴ *Id.*

⁵ « Je trouvai un expédient dont ma misérable vanité fut contente, parce qu'il ne prenait rien sur elle, et qu'il n'affligeait que mon cœur ; mais n'importe que notre cœur souffre pourvu que notre vanité soit servie ? Ne se passe-t-on pas de tout, et de repos, et de plaisirs, et d'honneur même, et quelquefois de la vie, pour avoir la paix avec elle ? » (*id.*)

⁶ « CHIMÈNE : Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ :/Si l'on te voit sortir, mon honneur court hasard,/La seule occasion qu'aura la médisance,/C'est de savoir qu'ici j'ai souffert ta présence,/Ne lui donne point lieu d'attaquer ma vertu » (Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes. I*, *op. cit.*, III, 4, v. 985-989, p. 747).

⁷ Marivaux, *La Vie de Marianne*, éd. F. Deloffre, *op. cit.*, p. 82.

d'œil à Corneille apparaît davantage comme une réplique galante que comme une volonté de conférer un caractère tragique à cette scène.

Marivaux cite non seulement *Le Cid*, mais aussi *Polyeucte* de Corneille : « il nous perdra, ma fille¹ », dit à deux reprises le gouverneur Félix à sa fille Pauline à qui il vient apprendre la venue de Sévère, vainqueur des Perses. Ancien amant de Pauline, valeureux combattant, mais sans fortune, on lui préféra le seigneur arménien Polyeucte. Le vers « il nous perdra, ma fille » exprime alors la crainte d'un père (Félix) qui méprisa l'honnêteté et la vertu (Sévère) au bénéfice de la richesse (Polyeucte). Dans *La Vie de Marianne*, Marivaux place ce vers de Félix dans la bouche de Climal : « Vous me faites trembler pour vous, s'écria-t-il d'un air sérieux et compatissant : oui, trembler. Voilà un événement bien fâcheux, et qui aura les plus malheureuses suites du monde, si vous ne les prévenez pas ; il vous perdra ma fille² ». À ce moment du récit, Climal est dans la boutique de M^{me} Dutour où il représente à Marianne les dangers d'une liaison avec son neveu qu'il qualifie de « jeune étourdi³ » et de « petit libertin⁴ ». Cet « événement bien fâcheux » pour lequel il prévoit « les plus malheureuses suites du monde » est la rencontre de sa protégée avec Valville qui sait où elle habite et qui « cherchera à la revoir⁵ ». D'une certaine manière, Marivaux aurait très bien pu reprendre littéralement le vers de Félix sans changer la personne du pronom personnel complément d'objet direct : « il nous perdra, ma fille » au lieu de « il vous perdra, ma fille » qui sonne comme une sentence. Après tout, le personnage de Climal, tout autant que Marianne, risque sa réputation. En fait, ce passage de la première à la deuxième personne du pluriel entre au service d'une rhétorique de « l'effroi » ou de « l'épouvante⁶ » qui consiste à effrayer la jeune femme par une « triste peinture⁷ » de sa situation⁸. D'ailleurs, le dévot le lui dit : « je n'ai voulu, dans ce que je vous ai dit, que vous inspirer un peu de frayeur utile⁹ ».

¹ Corneille, *Polyeucte martyr. Tragédie chrétienne*, dans *Oeuvres complètes. I*, op. cit., I, 4, v. 327 et 329, p. 994. Cet emprunt a été relevé par Michel Gilot (« Introduction », *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 17).

² *La Vie de Marianne*, éd. F. Deloffre, op. cit., p. 110-111.

³ *Ibid.*, p. 112.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁶ « Et comme il crut que mon exclamation venait de l'épouvante qu'il me donnait : Doucement, me dit-il d'un air consolant et en me serrant la main » (*ibid.*, p. 116).

⁷ *Ibid.*, p. 113.

⁸ « Oui, monsieur, lui répondis-je les larmes aux yeux, confuse et même aigrie de la triste peinture qu'il venait de faire de mon état, et scandalisée du vilain intérêt qu'il avait à m'effrayer tant » (*id.*)

⁹ *Ibid.*, p. 116.

En d'autres termes, alors que dans la tragédie, le vers de Félix traduit la juste frayeur d'un homme craignant la vengeance d'un prétendant qu'il a évincé, dans le roman, la citation tronquée est un élément important dans la stratégie de séduction ou, plus exactement, de corruption, qui repose sur un abus de pouvoir. On assiste alors à une sorte de dégradation du texte dramatique qui entre au service d'un projet malveillant.

Excepté ces deux emprunts au *Cid* et à *Polyeucte*, Marivaux préfère puiser dans le genre comique auquel il reprend par exemple certains tics de langage ou bien une formule ironique. Michel Gilot a relevé plusieurs de ces emprunts dramatiques qui proviennent pour la plupart des comédies de Molière :

Le romancier [Marivaux] ne se refuse pas, bien au contraire, les réminiscences ni les pastiches ; ils viennent aux lèvres de ses héros dans leurs grands moments de « naïveté » : Marianne et Valville dans leur première rencontre sont une petite Bérénice, et un petit Titus ; à M. de Climal, nouveau Tartuffe, il advient d'être M^{me} Pernelle (« Allez, petite fille, Allez ») ou Félix (« Il vous perdra, ma fille »), tandis que la gamme du bon père Saint-Vincent peut aller de Géronte (« Qu'aviez-vous affaire de ce jeune homme ? ») ou d'Orgon (« Ce pauvre homme ! ») à Pascal (« Plaisante charité qui apprend aux gens à aller au bal ! »)¹

Si on ne saurait approuver la comparaison entre Marianne et Bénérice et Valville et Titus, on souhaite néanmoins revenir sur les autres emprunts dramatiques que M. Gilot a soulignés. Il est vrai que Marivaux fait parfois parler Climal comme M^{me} Pernelle, dont la langue se caractérise par un tic de langage qui consiste à répéter un injonctif et qui est d'ailleurs mis en évidence dès le début du *Tartuffe* :

MADAME PERNELLE

Allons, Flipote, allons ; que d'eux je me délivre.

ELMIRE

Vous marchez d'un tel pas, qu'on a peine à vous suivre.

MADAME PERNELLE

Laissez, ma Bru, laissez : ne venez pas plus loin ;
Ce sont toutes façons, dont je n'ai pas besoin.²

¹ Michel Gilot, « Introduction », *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 17.

² Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Oeuvres complètes. II*, op. cit., I, 1, v. 1-4, p. 99.

La tirade de M^{me} Pernelle qui clôture la scène 1 de l'acte I s'achève par le même procédé :

Allons, vous ; vous rêvez, et bayez aux Corneilles ;
Jour de Dieu, je saurai vous frotter les oreilles ;
Marchons, gaupe, marchons.¹

Il n'est sans doute pas anodin de la part de Marivaux de reprendre un tic de langage propre à l'un des deux personnages de la pièce, avec Orgon, qui se méprend sur la véritable nature de Tartuffe, pour le placer dans la bouche de ce nouveau Tartuffe qu'est Climal. Alors que ce dernier vient d'être surpris à son tour par Valville aux genoux de Marianne, la jeune fille dénonce son hypocrisie et menace d'aller tout raconter à Valville. Climal change alors de ton à son égard : « Allez, petite fille, allez, me répondit-il, en homme sans pudeur, qui ne se souciait plus de mon estime, et qui voulait bien que je le méprisasse autant qu'il méritait ; je ne vous crains point, vous n'êtes pas capable de me nuire : et vous qui me menacez, craignez à votre tour que je ne me fâche, entendez-vous ?² » Cette citation tronquée empruntée à un adjuvant de Tartuffe (M^{me} Pernelle) renforce l'analogie entre Tartuffe et Climal dont l'hypocrisie vient d'éclater au grand jour. Au reste, le personnage romanesque est qualifié de Tartuffe à quatre reprises dans *La Vie de Marianne* et ce, à chaque fois qu'il fait preuve d'hypocrisie dans des scènes où la tension dramatique est à son apogée. Tel est le cas par exemple lorsqu'il découvre Marianne chez Valville, qu'il feint de ne pas la connaître et que la dame propose de la raccompagner chez elle où M^{me} Dutour n'aurait sans doute pas manqué de les interpeller :

Il pâlissait et je ne répondais rien ; ses yeux me disaient : Tirez-moi d'affaire ; les miens lui disaient : Tirez-m'en vous-même ; et notre silence commençait à devenir sensible, quand il entra un laquais qui dit à Valville que le carrosse qu'il avait envoyé chercher pour moi était à la porte.

Cela nous sauva, et mon tartufe en fut si rassuré qu'il osa même abuser de la sécurité où il se trouvait pour lors, et porter l'audace jusqu'à dire : Mais il n'y a qu'à renvoyer ce carrosse ; il est inutile, puisque voilà le mien et cela du ton d'un homme qui avait compté me mener, et qui n'avait négligé de répondre à la proposition que parce qu'elle ne faisait pas la moindre difficulté.

Je songe pourtant que je devrais rayer l'épithète de tartufe que je viens de lui donner ; car je lui ai obligation, à ce tartufe-là. Sa mémoire me doit être chère ; il devint un homme de bien pour moi. Ceci soit dit pour l'acquit de ma reconnaissance, et en réparation du tort que la vérité historique pourra lui faire encore. Cette vérité a ses droits, qu'il faut bien que M. de Climal essuie.³

¹ *Ibid.*, I, 1, v. 169-171, p. 105.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 123.

³ *Ibid.*, p. 88.

Le nom de « tartufe » est évidemment emprunté à Molière qui composa la célèbre comédie sur le personnage du faux dévot. La comparaison est d'autant plus manifeste que Marivaux multiplie les allusions à cette pièce : comme Tartuffe qui disait à Elmire « Ah ! pour être Dévot, je n'en suis pas moins homme¹ », Climal rétorque à Marianne « on n'en est pas moins honnête homme pour aimer une jolie fille² ». Si la logique de la phrase est la même, l'idée exprimée est sensiblement différente : alors que le personnage dramatique « s'excuse au nom de la faiblesse humaine³ », le personnage romanesque juge que « son attitude est compatible avec la morale mondaine⁴ ». D'une certaine manière, Climal est pire que Tartuffe, puisqu'il ne justifie pas son comportement au nom de la nature humaine, mais au nom d'un idéal mondain. On se souvient aussi que Tartuffe s'engageait auprès d'Elmire à agir avec la plus grande discrétion :

Votre honneur, avec moi, ne court point de hasard ;
Et n'a nulle disgrâce à craindre de ma part.
Tous ces Galants de Cour, dont les Femmes sont folles,
Sont bruyants dans leurs faits, et vains dans leurs paroles.
De leurs progrès sans cesse on les voit se targuer ;
Ils n'ont point de faveurs, qu'ils n'ailent divulguer ;
Et leur langue indiscrete, en qui l'on se confie,
Déshonore l'Autel où leur cœur sacrifie :
Mais les Gens comme nous, brûlent d'un feu discret,
Avec qui pour toujours on est sûr du secret.
Le soin que nous prenons de notre renommée,
Répond de toute chose à la Personne aimée ;
Et c'est en nous qu'on trouve, acceptant notre cœur
De l'amour sans scandale, et du plaisir sans peur.⁵

On retrouve le même type de discours dans la bouche de Climal lorsqu'il se déclare à Marianne :

Je ne vous ai parlé que de cette indigence où vous resteriez au premier jour, si vous écoutiez mon neveu, lui ou tout autre, et ne vous ai rien dit de l'opprobre qui la suivrait, et que voici : c'est que la plupart des hommes, et surtout des jeunes gens, ne ménagent pas une fille comme vous quand ils la quittent ; c'est qu'ils se vantent d'avoir réussi auprès d'elle ; c'est qu'ils sont indiscrets, impudents et moqueurs sur son compte ; c'est qu'ils l'indiquent, qu'ils la montrent, qu'ils disent aux autres : la voilà. Oh ! jugez quelle aventure ce serait là pour vous, qui êtes la plus aimable personne de votre sexe, et qui par conséquent seriez aussi la plus déshonorée. Car, dans un pareil cas, c'est ce qu'il y a de plus beau qui est le plus méprisé, parce que c'est ce qu'on est le plus fâché de trouver méprisable. [...] Or, ce n'en est plus un quand elle est décriée, et vous ne risquez rien de tout cela avec moi. Vous sentez bien, du caractère dont je suis, que votre

¹ Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Oeuvres complètes. II, op. cit.*, III, 3, v. 966, p. 147.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 109, note 1.

⁴ *Id.*

⁵ Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Oeuvres complètes. II, op. cit.*, III, 3, v. 987-1000, p. 148.

réputation ne court aucun hasard : je ne serai pas curieux qu'on sache que je vous aime, ni que vous y répondez.¹

Là encore, une phrase de Climal, « Vous sentez bien, du caractère dont je suis, que votre réputation ne court aucun hasard », fait écho à un vers de Tartuffe : « Votre honneur, avec moi, ne court point de hasard ». Si le but de ces tirades est d'assurer à la personne aimée une totale discréetion, les arguments avancés sont toutefois différents : alors que Tartuffe critique l'indiscrétion et l'impudence des « galants de cour » et justifie la nécessité de la plus grande circonspection afin de préserver sa propre « renommée », Climal dénonce le comportement des « jeunes gens », insiste sur la condition de Marianne (« une fille comme vous ») pour laquelle il prédit la plus grande misère² et le plus grand déshonneur. À la différence de Tartuffe, Climal tient un discours dont la rhétorique repose non seulement sur « l'effroi », mais aussi sur le rejet de sa responsabilité sur la Providence³. Il ne cesse en effet de représenter à Marianne le « triste⁴ » et « déplorable⁵ » état qu'est le sien et les dangers d'une liaison avec son neveu.

À ce propos, il convient de rappeler que la situation de Climal est aux antipodes de celle de Tartuffe : le personnage romanesque est un homme riche, respecté et admiré par ses confrères (le père Saint-Vincent) et ses concitoyens, il est évidemment en position de force par rapport à Marianne qui n'a aucun parent ni aucun bien. En revanche, le personnage dramatique ne possède rien⁶. C'est un véritable escroc qui s'enrichit aux dépens du maître de maison, Orgon, qui lui

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 114-115 ; voir également p. 115, note 1.

² « Vous ne voudriez pas perdre votre temps à être la maîtresse d'un jeune étourdi que vous aimeriez tendrement et de bonne foi ; à la vérité, ce qui serait un plaisir, mais un plaisir bien malheureux, puisque le petit libertin ne vous aimera pas de même, et qu'au premier jour il vous laisserait dans une indigence, dans une misère dont vous auriez plus de peine à sortir que jamais : je dis une misère, parce qu'il s'agit de vous éclairer, et non pas d'adoucir les termes ; et c'est à tout cela que j'ai songé depuis que je vous ai quitté » (*ibid.*, p. 111-112).

³ « Car je ne prétends pas m'excuser, j'ai tort : il aurait été mieux de ne vous pas aimer, j'en serais plus louable, assurément ; il fallait vous craindre, vous fuir, vous laisser là : mais d'un autre côté, si j'avais été si prudent, où en seriez-vous, Marianne ? dans quelles affreuses extrémités alliez-vous vous trouver ? Voyez combien ma petite faiblesse, ou mon amour (comme il vous plaira l'appeler) vient à propos pour vous. Ne semble-t-il pas que c'est la Providence qui permet que je vous aime, et qui vous tire d'embarras à mes dépens ? Si j'avais pris garde à moi, vous n'avez point d'asile, et c'est cette réflexion-là qui me console quelquefois des sentiments que j'ai pour vous ; je me les reproche moins parce qu'ils m'étaient nécessaires, et que d'ailleurs ils m'humilient » (*ibid.*, p. 114).

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Id.*

⁶ « DORINE : Certes, c'est une chose aussi qui scandalise,/De voir qu'un Inconnu céans s'impatronise ;/Qu'un Gueux qui, quand il vint, n'avait pas de souliers,/Et dont l'habit entier valait bien six deniers,/En vienne jusque-là, que de se méconnaître,/De contrarier tout, et de faire le Maître » (Molière, *Le Tartuffe ou l'Imposteur*, dans *Oeuvres complètes. II*, op. cit., I, 1, v. 61-66, p. 102).

offre toute sa fortune¹. Excepté M^{me} Pernelle et Orgon, tous les personnages de la pièce savent que Tartuffe est un hypocrite qui abuse de la crédulité de son bienfaiteur pour mieux le dérober. L'intrigue de la comédie consiste à faire tomber le masque de ce faux dévot qui vole le père, tente de séduire la mère — alors qu'il doit épouser la fille — et qui dénonce toute la famille au Prince. Dans *La Vie de Marianne*, seule l'héroïne connaît la véritable nature de Climal, même si Valville éprouvait déjà des doutes à son sujet². Petit à petit, le jeu de ce « franc hypocrite³ » est découvert, par M^{me} Dutour d'abord⁴, par Valville ensuite⁵, par le père Saint-Vincent après⁶, par M^{me} de Miran enfin⁷. Comme la pièce de Molière où la scène 5 de l'acte IV constitue un coup de théâtre (Orgon écoute sous une table ce que Tartuffe dit à sa femme), la « scène de pétrification⁸ » où Valville surprend Climal aux pieds de Marianne renverse le déroulement de l'action. S'ensuivent une scène de rupture chez M^{me} Dutour, une scène de confrontation au couvent du père Saint-Vincent avant la confession de Climal dans la cinquième partie. On ne peut évidemment retracer le plan de la comédie dans le roman, mais on y retrouve plusieurs scènes telles que la déclaration d'amour⁹ et la dénonciation inefficace¹⁰. Mais, alors que, dans la pièce, Tartuffe est arrêté, dans le roman, Climal demande pardon aux siens avant de mourir. Par conséquent, tandis que le personnage dramatique reste figé dans son essence du début jusqu'à la fin de la pièce, le personnage romanesque évolue d'un point de vue moral. En effet, dans son passage du théâtre au roman, le personnage comique devient un personnage pathétique qui passe d'une forme d'abjection au repentir. Contrairement au théâtre qui condamne, le roman permet à ses personnages de suivre un cheminement moral. On voit alors comment le genre romanesque utilise un personnage dramatique et l'adapte à une esthétique « émotionaliste » au service de la

¹ *Ibid.*, IV, 8 et V, 4.

² « Il faut savoir que, depuis quelques temps, il soupçonnait son oncle de n'être pas tout ce qu'il voulait paraître ; il avait appris, par de certains faits, à se défier de sa religion et de ses mœurs » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 85).

³ *Ibid.*, p. 86.

⁴ *Ibid.*, p. 44-48.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ *Ibid.*, p. 141-145.

⁷ *Ibid.*, p. 185-186.

⁸ Cette appellation est empruntée à Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 335-343.

⁹ Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, III, 3 et Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 72-76.

¹⁰ Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, III, 5 et 6 et Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 138-141. Contrairement à Orgon qui chasse son fils de chez lui, le père Saint-Vincent finit par croire Marianne.

morale du sentiment. Du reste, Marivaux avait sans doute à l'esprit le personnage de Tartuffe tel que La Bruyère l'a transposé dans ses *Caractères*, avec le personnage d'Onuphre¹ en lui conférant un caractère plus vraisemblable et en le dotant d'une intériorité².

Un autre emprunt confirme l'influence de *Tartuffe* dans *La Vie de Marianne* comme l'exclamation du père Saint-Vincent, « ce pauvre homme !³ », au moment où il apprend de la bouche de Marianne que Climal a tenté de l'embrasser. En fait, Marivaux reprend la célèbre exclamation « Le pauvre Homme !⁴ » qu'Orgon ne cesse de répéter à Dorine lorsqu'elle l'informe qu'Elmire a été malade⁵ et que Tartuffe, au contraire, « se porte à merveille⁶ ». Alors que le spectateur s'attendrait plutôt à entendre « La pauvre femme ! », Orgon plaint un homme qui n'en a nul besoin. Le rire surgit alors du décalage entre la vérité des propos de Dorine et le jugement irraisonné d'Orgon. La même formule revient à deux reprises dans la pièce : l'une témoignant à nouveau de l'aveuglement d'Orgon⁷, l'autre permettant à Dorine de rendre la pareille à son maître désormais déniaisé⁸. Dans *La Vie de Marianne*, Marivaux place l'exclamation dans la bouche d'un personnage également dupe du faux dévot. Cependant, l'effet comique de la répétition mécanique et mal appropriée à la situation disparaît au profit de l'expression de l'incrédulité, de la stupeur et de l'indignation. Si Marivaux n'exploite pas dramatiquement cet emprunt, il montre néanmoins que *Tartuffe* a été l'une des principales sources dramatiques des cinq premières parties de son roman. Notons pour conclure que son héroïne Marianne porte le même nom que la fille d'Orgon (Mariane). Il est possible que le

¹ La Bruyère, *Les Caractères*, op. cit., *De la mode*, p. 516-519.

² Benedetta Papasogli, « Onuphre : l'intérieur et l'extérieur », dans Jean Dagen, Élisabeth Bourguinat et Marc Escola (dir.), *La Bruyère. Le Métier du moraliste. Actes du Colloque international pour le Tricentenaire de la mort de La Bruyère* (Paris, 8-9 novembre 1996), Paris, Honoré Champion, coll. « Moralia », 2001, p. 211-220.

³ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 139.

⁴ Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., I, 4, v. 235, 241, 250, 256, p. 108-109.

⁵ Ibid., I, 4, v. 231-256, p. 108-109.

⁶ Ibid., I, 4, v. 233, p. 108.

⁷ « ORGON : Le pauvre Homme ! Allons vite en dresser un Écrit,/Et que puisse l'Envie en crever de dépit » (*ibid.*, III, 7, v. 1183-1184, p. 157).

⁸ « ORGON : Ce sont des nouveautés dont mes yeux sont témoins,/Et vous voyez le prix dont sont payés mes soins./Je recueille, avec zèle, un Homme en sa misère,/Je le loge, et le tiens comme mon propre Frère ;/De biensfaits, chaque jour, il est par moi chargé,/Je lui donne ma Fille, et tout le bien que j'ai ;/Et dans le même temps, le Perfide, l'Infâme,/Tente le noir dessein de suborner ma Femme ;/Et non content encor de ces lâches essais,/Il m'ose menacer de mes propres biensfaits,/Et veut, à ma ruine, user des avantages/Dont le viennent d'armer mes bontés trop peu sages ;/Me chasser de mes biens où je l'ai transféré,/Et me réduire au point d'où je l'ai retiré./DORINE : Le pauvre Homme ! » (*ibid.*, V, 3, v. 1643-1657, p. 176).

romancier ait voulu signaler ses emprunts, tout en s'en démarquant, par une légère modification orthographique des noms : *Tartuffe* et *Mariane* chez Molière et *Tartufe* et *Marianne* chez Marivaux.

La querelle entre la lingère et le cocher est un autre exemple d'emprunt dramatique dans *La Vie de Marianne*. F. Deloffre cite diverses sources théâtrales de cette scène de comédie qui clôt pratiquement la deuxième partie du roman : *Les Précieuses ridicules* (1660) de Molière, *Arlequin homme à bonne fortune* (1690) de Jean-François Regnard et *Le Moulin de Javelle* (1696) de Dancourt¹. Tout d'abord, dans la pièce de Molière, on assiste à une querelle entre deux porteurs et un valet, se faisant passer pour un marquis, dont l'origine était déjà la question du paiement de la course :

MASCARILLE : Holà, porteurs, holà. Là, là, là, là, là. Je pense que ces marauds-là ont dessein de me briser, à force de heurter contre les murailles, et les pavés.

LE PREMIER PORTEUR : Dame, c'est que la porte est étroite. Vous avez voulu aussi, que nous soyons entrés jusqu'ici.

MASCARILLE : Je le crois bien. Voudriez-vous, faquins, que j'exposasse l'embonpoint de mes plumes aux inclémences de la saison pluvieuse ? et que j'allasse imprimer mes souliers en boue ? allez ôtez votre chaise d'ici.

LE SECOND PORTEUR : Payez-nous donc, s'il vous plaît, monsieur.

MASCARILLE : Hem ?

LE SECOND PORTEUR : Je dis, monsieur, que vous nous donniez de l'argent, s'il vous plaît.

MASCARILLE, *lui donnant un soufflet* : Comment, coquin, demander de l'argent à une personne de ma qualité ?

LE SECOND PORTEUR : Est-ce ainsi, qu'on paie les pauvres gens ? et votre qualité nous donne-t-elle à dîner ?

MASCARILLE : Ah, ah, ah, je vous apprendrai à vous connaître. Ces canailles-là s'osent jouer à moi.

LE PREMIER PORTEUR, *prenant un des bâtons de sa chaise* : Ça, payez-nous virement.

MASCARILLE : Quoi ?

LE PREMIER PORTEUR : Je dis, que je veux avoir de l'argent, tout à l'heure.

MASCARILLE : Il est raisonnable.

LE PREMIER PORTEUR : Vite donc.

MASCARILLE : Oui-da, tu parles comme il faut, toi ; mais l'autre est un coquin, qui ne sait ce qu'il dit. Tiens, es-tu content ?

LE PREMIER PORTEUR : Non, je ne suis pas content, vous avez donné un soufflet à mon camarade, et...

MASCARILLE : Doucement, tiens, voilà pour le soufflet. On obtient tout de moi, quand on s'y prend de la bonne façon. Allez, venez me reprendre tantôt, pour aller au Louvre au petit coucher.²

¹ F. Deloffre, « Introduction », *La Vie de Marianne*, op. cit., p. xxviii-xxxii et F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, [3^e éd.], Genève, Slatkine, coll. « Réréfences 18 », 1993, p. 225-227.

² Molière, *Les Précieuses ridicules*, dans *Oeuvres complètes. I*, op. cit., scène 7, p. 13-14.

Dans cette scène farcesque qui montre que l'usage de la force (la menace du bâton) est finalement plus efficace que la politesse (le second porteur répète « s'il vous plaît ») pour obtenir son dû, il n'y a aucun témoin extérieur. À cet égard, Marivaux innove, puisqu'il introduit deux témoins importants, Marianne, la principale intéressée, et le peuple de Paris, qui fournit à la narratrice le sujet d'un des nombreux portraits qui émaillent son récit¹. Autrement dit, à défaut d'avoir des spectateurs dans la salle, Marivaux en introduit dans le roman. Cet ajout confère inévitablement une dimension dramatique à la scène qui devient l'objet d'un « spectacle » à part entière. À ce propos, le jugement de Raynal est éclairant : « On est excédé par exemple de cette querelle de la lingère et du fiacre dans la *Marianne* de M. de Marivaux. Rien n'est mieux rendu d'après nature et d'un goût plus détestable que le tableau que je cite² ». La métaphore picturale témoigne de l'aspect visuel de cette scène dont le réalisme est applaudi, mais dont « la raison d'être » est condamnée : pour Raynal, la peinture des mœurs populaires n'a pas sa place dans le genre romanesque.

On ajoutera, toujours à ce propos, que M^{me} Dutour excelle dans le rôle de la victime outragée, interpellant Marianne, appelant M. Ricard à son secours, « apostrophant la foule³ », ameutant tout le quartier. Alors que le cocher ne veut pas faire d'esclandre (« Donnez-moi mon affaire, et ne crions pas tant⁴ »), elle se donne volontairement en spectacle :

Le bruit qu'ils faisaient attirait du monde ; on s'arrêtait devant la boutique. Me laisseras-tu ? lui disait M^{me} Dutour, qui disputait toujours son aune contre le cocher. Levez-vous donc, Marianne ; appelez M. Ricard. Monsieur Ricard ! criait-elle tout de suite elle-même ; et c'était notre hôte qui logeait au second, et qui n'y était pas. Elle s'en douta. Messieurs, dit-elle, en apostrophant la foule qui s'était arrêtée devant la porte, je vous prends tous à témoin ; vous voyez ce qui en est, il m'a battue (cela n'était pas vrai) ; je suis maltraitée. Une femme d'honneur comme moi ! Eh vite ! eh vite !, allez chez le commissaire ; il me connaît bien, c'est moi qui le fournis ; on n'a qu'à lui dire que c'est chez M^{me} Dutour. Courez-y, madame Cathos, courez-y, ma mie, criait-elle à une servante du voisinage ; le tout avec une cornette que les secousses que le cocher donnait à ses bras avaient rangée de travers.⁵

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 95-96.

² « Lettre du 1^{er} août 1753 », dans Grimm, *Correspondance littéraire. I. 1753-1754*, éd. Ulla Kölving avec la collaboration de Jean de Booy et Christoph Frank, Ferney-Voltaire, Centre international d'étude du XVIII^e siècle, 2006, p. 43-44. F. Deloffre attribue cette citation à l'abbé Raynal (*Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, op. cit., p. 225).

³ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 92-93.

⁵ *Ibid.*, p. 94.

Tandis que la marchande est l'offenseur, elle joue l'offensée. Dans cette inversion des rôles, elle menace le cocher de son aune qu'elle s'est empressée d'aller chercher près de son comptoir. En somme, non seulement elle refuse de le payer, du moins de le payer honnêtement, mais elle menace aussi de le rosser. Outre le point de vue apporté par le regard extérieur de la narratrice qui introduit parfois un commentaire (« (je vous raconte cela pour vous divertir)¹ », dit-elle à la destinataire de sa lettre, ou encore « (cela n'était pas vrai)² »), ce témoin spectateur permet l'évitement de la « catastrophe³ » et le dénouement de la scène en donnant « vingt sols⁴ » au cocher. Par conséquent, comme la querelle des *Précieuses ridicules*, celle de *La Vie de Marianne* suscite inévitablement le rire du lecteur. Elle constitue une admirable scène pittoresque dont le comique réside dans le passage d'un certain calme et d'une certaine maîtrise de soi chez M^{me} Dutour à la perte de contrôle et à l'éclatement de la colère,

Le mauvais exemple débauche. M^{me} Dutour, qui s'était maintenue jusque-là dans les bornes d'une assez digne fierté, ne put résister à cette dernière brutalité du cocher : elle laissa là le rôle de femme respectable qu'elle jouait, et qui ne lui rapportait rien, se mit à sa commodité, en revint à la manière de quereller qui était à son usage, c'est-à-dire aux discours d'une commère de comptoir subalterne ; elle ne s'y épargna pas.
[...]

De ce plaisir-là, M^{me} Dutour s'en donna sans discréction. Attends ! Attends ! ivrogne, avec ton fichu des dimanches : tu vas voir la Perrette qu'il te faut ; je vais te la montrer, moi, s'écriai-t-elle en courant se saisir de son aune qui était à côté du comptoir.

Et quand elle fut armée : Allons, sors d'ici, s'écria-t-elle, ou je te mesure avec cela, ni plus ni moins, qu'une pièce de toile, puisque toile il y a.⁵

dans la description d'une lutte dont l'aune catalyse les forces,

Jarnibleu ! ne me frappez pas, lui dit le cocher qui lui retenait le bras ; ne soyez pas si osée ! je me donne au diable, ne badinons point ! Voyez-vous ! je suis un gaillard qui n'aime pas les coups, ou la peste m'étouffe !⁶

Le moyen qu'aucun des assistants eût voulu renoncer à voir le progrès d'une querelle qui promettait tant ! À tout moment on touchait à la catastrophe. M^{me} Dutour n'avait qu'à pouvoir parvenir à frapper le cocher de l'aune qu'elle tenait, voyez ce qu'il en serait arrivé avec un fiacre !⁷

¹ *Ibid.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 94.

³ *Ibid.*, p. 96.

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 93-94.

⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁷ *Ibid.*, p. 96.

Tout ceci ne se disait pas sans tâcher d'arracher le bâton des mains du cocher qui le tenait, et qui, à la grimace et au geste que je lui vis faire, me parut prêt à traiter M^{me} Dutour comme un homme.

Je crois que c'était fait de la pauvre femme : un gros poing de mauvaise volonté, levé sur elle, allait lui apprendre à badiner avec la modération d'un fiacre, si je ne m'étais pas hâtée de tirer environ vingt sols, et de les lui donner.¹

et dans l'imitation du « langage des petits gens² » avec ses interjections, ses jurons et ses insultes, aussi fleuries les unes que les autres :

Hé bien ! qu'est-ce que vient conter cette chiffonnière ? répliqua l'autre en vrai fiacre. Gare ! prenez garde à elle ; elle a son fichu des dimanches. Ne semble-t-il pas qu'il faille tant de cérémonies pour parler à madame ? On parle bien à Perrette. Eh ! palsambleu ! payez-moi. Quand vous seriez encore quatre fois plus bourgeoise que vous n'êtes, qu'est-ce que cela me fait ? Faut-il pas que mes chevaux vivent ? Avec quoi dîneriez-vous, vous qui parlez, si on ne vous payait pas votre toile ? Auriez-vous la face si large ? Fi ! que cela est vilain d'être crasseuse !³

Marivaux rassemble ici tous les ingrédients d'une véritable scène de farce où le comique de langage s'associe au comique de geste pour le plus grand plaisir du lecteur. Excepté l'accessoire du bâton et les jurons, Marivaux ne fait pas d'allusion précise à la querelle des *Précieuses ridicules*. En fait, il semble avoir surtout retenu de la comédie de Molière un type de scène dont l'effet comique est garanti. Certains ont perçu l'introduction de cette scène de farce, qui rompt avec la gravité des incidents auxquels Marianne est confrontée, après l'épisode sentimental qui offre à Valville l'occasion de se déclarer, comme un désir de la part de Marivaux de changer radicalement de ton, ce dont témoigne, au surplus, l'écriture du *Paysan parvenu*, qu'il entreprend à la fin de cette deuxième partie.

En revanche, un emprunt littéral et plusieurs allusions à *Arlequin homme à bonne fortune* prouve que Marivaux s'est inspiré de la comédie de Regnard, du moins de la querelle entre Arlequin et le fiacre lorsqu'il a composé la scène entre M^{me} Dutour et le cocher :

(*Arlequin, en vicomte, suivi d'un fiacre, entre et fait plusieurs réverences à Colombine*).

LE FIACRE, tirant Arlequin par la manche. — Ça, monsieur, de l'argent.

ARLEQUIN, au fiacre. — Va, va, mon ami, tu rêves : un homme de ma qualité ne paie pas plus dans les fiacres que sur les ponts.

LE FIACRE. — Paie-t-on comme cela le monde ? Vous ne me donnez pas un sou.

¹ *Ibid.*, p. 97.

² Frédéric Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, op. cit., p. 225.

³ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 93.

ARLEQUIN. — Tu ne sais ce que tu dis, maraud. Est-ce qu'un homme de ma qualité n'a pas toujours son franc fiacre ?

LE FIACRE. — Mardi, monsieur, je veux être payé, ou par la sambleu, nous verrons beau jeu.

ARLEQUIN. — Insolent, tu te ferras battre.

LE FIACRE. — Jernibleu ! je ne crains rien : je veux être payé tout à l'heure. (*Il enfonce son chapeau et lève son fouet.*)

ARLEQUIN. — Ah ! ah ! ventrebleu ! il faut que je coupe les oreilles à ce coquin-là. (*Il met la main sur la garde de son épée, comme s'il voulait la tirer.*) Mademoiselle, prétez-moi un écu ; je n'ai point de monnaie.

COLOMBINE. — Monsieur, je n'ai point ma bourse sur moi ; mais je vais le faire payer. Holà quelqu'un, qu'on paie cet homme-là (*Au fiacre.*) Allez, allez, l'homme ; on vous contentera.¹

Outre « Par la sambleu » devenu « Palsambleu !² » chez Marivaux, et « Jernibleu » devenu « Jarnibleu !³ », on retrouve dans le roman un juron qu'écrivit Arlequin sur un billet adressé à Colombine⁴ ainsi que le geste du fiacre qui « *enfonce son chapeau* »⁵. Comme Molière, Regnard fait endosser le rôle du noble (le vicomte de Bergamotte) par un valet (Arlequin), bien qu'il fasse rapidement avorter le combat qui s'annonçait (« [...] et lève son fouet » et « *Il met la main sur la garde de son épée* »). À la différence de Regnard, Marivaux a très bien vu les potentialités dramatiques de ce type de scène et en a tiré parti. Enfin, dans la pièce, la présence d'un tiers personnage permet le dénouement de la scène : Colombine paie la course d'Arlequin au fiacre ; Marivaux s'en est peut-être souvenu pour l'issue de sa scène.

Une ultime référence théâtrale s'impose comme source de la querelle entre la lingère et le cocher : la scène 2 du *Moulin de Javelle* (1695) de Dancourt met en scène une comtesse, sa suivante Finette et le cocher qui les a menées au moulin et auquel la comtesse fait dire qu'il les attende :

¹ *Arlequin homme à bonne fortune*, dans Gherardi Évariste, *Le Théâtre italien. II. Les comédies italiennes de J. F. Regnard*, textes établis, présentés et annotés par Roger Guichemerre, Paris, Société des Textes Français Modernes, 1996, scène 5, p. 173-174.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 93.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ « COLOMBINE lit. — “L'amour est comme la gale, on ne le saurait cacher ; c'est ce qui fait que je vous irai voir aujourd'hui, ou que la peste m'étouffe ! Le vicomte de Bergamotte” » (*Arlequin homme à bonne fortune*, op. cit., scène 5, p. 173). Alors que M^{me} Dutour s'apprête à frapper le cocher avec son aune, ce dernier s'écrie : « je suis un gaillard qui n'aime pas les coups, ou la peste m'étouffe ! » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 94).

⁵ « Il les [les vingt sols] prit sur-le-champ, secoua l'aune entre les mains de M^{me} Dutour assez violemment pour l'en arracher, la jeta dans son arrière-boutique, enfonça son chapeau en me disant : grand merci, mignonne » (*La Vie de Marianne*, op. cit., p. 97). F. Deloffre a déjà fait ce rapprochement (« Introduction », *La Vie de Marianne*, op. cit., p. xxix).

LE COCHER, ivre.

Qu'est-ce à dire que je vous attends ? Je me donne au diable si je vous attends, à moins que je ne sois payé, je vous en avertis.

FINETTE.

Eh ! si on lui donne de l'argent, il s'en ira, madame.

LE COCHER.

Ça se pourra bien. Quand je serai payé, je n'aurai que faire ici.

LA COMTESSE.

Eh ! comment veux-tu qu'on s'en retourne ?

LE COCHER.

Bon ! qu'on s'en retourne ! Est-ce que ça vous embarrassé ? Vous êtes jolie, je vous amène au Moulin de Javelle, vous y trouverez fortune, ne vous mettez pas en peine.

FINETTE.

Ah ! quel discours, madame ! Quel insolent !

LA COMTESSE.

C'est un maraud à qui il faut donner les étrivières.

LE COCHER.

Oui ? les étrivières ? Oh ! écoutez donc, point tant de fierté ; je vous ai prises dans la rue de Seine ; je vous déshonorerais, prenez-y garde.

FINETTE.

Par ma foi, madame, cela n'est point poli ; un coquin de fiacre parler de la sorte !

LE COCHER.

Fiacre ? Oh ! fiacre vous-même ; point tant de bruit, vous dis-je, et de l'argent. Autrement...

LA COMTESSE.

Écoute, nous voici près de la maison ; si j'appelle quelqu'un, tu seras rossé.

LE COCHER.

Oh palsembleu ! appelez, nous sommes faits à cela ; je serai rossé, mais je serai payé, ou je ferai beau bruit. Je n'ai pas la langue morte, non, quoique je l'aie un peu embarrassée. [...]¹

Cette querelle est beaucoup plus longue que celle des *Précieuses ridicules* et celle d'*Arlequin homme à bonne fortune*. Plusieurs éléments ont pu inspirer la dispute de *La Vie de Marianne* : les expressions « Je me donne au diable », que Marivaux place également dans la bouche de son cocher, « je me donne au diable, ne badinons point !² », et « point tant de bruit, vous dis-je, et de l'argent », qui trouve un écho dans « Donnez-moi mon affaire, et ne crions

¹ *Le Moulin de Javelle*, dans *Œuvres choisies de Dancourt. III*, édition stéréotype, d'après le procédé de Firmin Didot, Paris, De l'imprimerie et de la fonderie stéréotypes de P. Didot l'aîné, et de Firmin Didot, 1810, scène 2, p. 115-116.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 94.

point tant¹ ». La menace de la comtesse (« si j'appelle quelqu'un, tu seras rossé ») est semblable à celle de M^{me} Dutour : « Si j'appelle un voisin, on vous apprendra à parler aux bourgeois plus honnêtement que vous ne faites² ». Au reste, les répliques de la comtesse et de Finette ainsi que les impertinences du cocher n'égalent pas la verve de la marchande et les expressions fleuries du fiacre. À ce propos, F. Deloffre observe que « sans tomber dans une vulgarité plus grande que ses devanciers, auxquels il doit sans doute quelques détails, Marivaux l'emporte de loin sur eux par la verve soutenue de son personnage [celui du fiacre]³ ». En somme, le romancier a sollicité le talent du dramaturge afin de donner le ton approprié à des personnages hauts en couleur. Il a également su exploiter les ressources dramatiques d'une scène où la confrontation physique des personnages était un moyen d'en assurer le comique. Seul Molière avait perçu l'importance de ce comique de geste (le soufflet). Les pièces de Regnard et de Dancourt y auraient peut-être gagné.

Ainsi, il apparaît que Marivaux nourrit sa matière romanesque du théâtre de Molière et de celui de ses continuateurs. Avec une référence au *Cid* et une autre à *Polyeucte*, le genre tragique ou tragi-comique est délaissé au profit du genre comique. Dans les deux cas, le texte dramatique est corrompu au profit de la galanterie (« je ne vous hais pas ») ou de la séduction (« il vous perdra, ma fille »). La référence au *Cid* concourt à une dégradation du tragique et la référence à *Polyeucte* entre au service d'une rhétorique de l'effroi. En ce qui concerne l'influence du genre comique, *Le Tartuffe* tient évidemment une place de choix : les nombreux emprunts témoignent de l'influence de la comédie de Molière dans la construction du personnage du faux dévot (Climal) et, à un moindre degré, dans la composition du roman (type de scène). Mais si Marivaux s'en inspire, il s'en distingue aussi nettement. D'un personnage comique et condamnable, il fait un personnage pathétique et pardonnable. Alors que le personnage dramatique apparaît plus monolithique, le personnage romanesque est moins « tranché », puisqu'il réhabilite l'héroïne avant de mourir. À cet égard, Marivaux a pu également développer amplement sa querelle entre la lingère et le cocher. À la différence des comédies de Molière et de Regnard, où la scène est assez courte, le romancier a su exploiter la force dramatique d'une querelle populaire en décrivant l'évolution des sentiments chez la marchande (du contrôle de soi à la rage), en peignant

¹ *Ibid.*, p. 93-94.

² *Ibid.*, p. 93.

³ F. Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, op. cit., p. 226.

la rixe des personnages, en rapportant leur joute verbale et en présentant la scène comme un spectacle dont l'issue est attendue avec impatience.

3. 3. De Corneille à Beaumarchais chez Louvet

On distingue deux sortes d'emprunts intertextuels dans *Les Amours du chevalier de Faublas* : les uns sont affichés, puisque le narrateur indique lui-même la source des vers cités, précisant à la fois l'auteur et le titre de la pièce de théâtre ; les autres sont adroitemment disséminés dans le texte, où il est parfois difficile de les repérer, étant donné que la citation se limite souvent à un segment de phrase, et non pas à un vers entier. On peut alors se demander pourquoi Louvet ne précise pas systématiquement ses sources dramatiques, ou bien, au contraire, pourquoi il ne laisse pas constamment au lecteur le soin de les trouver. Le romancier semble donc procéder un double jeu : le premier consiste à utiliser le texte dramatique afin d'illustrer son propos, de l'agrémenter avec une référence théâtrale connue, voire de lui conférer une certaine théâtralité ; le second sollicite davantage l'attention et la participation du lecteur, parce qu'il repose sur un exercice mémoriel. Dans ce dernier cas, le plaisir du repérage s'ajoute au plaisir de la lecture. Qu'en est-il de ces hypothèses sur la fonction des emprunts intertextuels dans *Les Amours* ?

Nul se sera étonné de découvrir des références au *Barbier de Séville*, auquel Louvet empruntait déjà les personnages de La Jeunesse et de Bartholo. Cette fois-ci, le romancier reprend une infime partie de la tirade de Figaro¹, pour le compte de Lovzinski, qui retrace à Faublas son combat contre les envahisseurs de la Pologne, aux côtés de son beau-père Pulauski : « Je ne vous fatiguerais pas, mon cher Faublas, du récit de nos opérations pendant huit années

¹ « FIGARO : C'est mon bon ange, Excellence, puisque je suis assez heureux pour retrouver mon ancien maître. Voyant à Madrid que la république des lettres était celle des loups, toujours armés les uns contre les autres, et que, livrés au mépris où ce risible acharnement les conduit, tous les insectes, les moustiques, les cousins, les critiques, les maringouins, les envieux, les feuillistes, les libraires, les censeurs, et tout ce qui s'attache à la peau de malheureux gens de lettres, achevait de déchiqueter, et sucer le peu de substance qui leur restait ; fatigué d'écrire, ennuyé de moi, dégoûté des autres, abîmé de dettes et léger d'argent ; à la fois convaincu que l'utile revenu du rasoir est préférable aux vains honneurs de la plume, j'ai quitté Madrid ; et, mon bagage en sautoir, parcourant philosophiquement les deux Castilles, la Manche, l'Estramadure, la Sierra-Morena, l'Andalousie ; accueilli dans une ville, emprisonné dans l'autre, et partout supérieur aux événements ; loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là ; aidant au bon temps, supportant le mauvais ; me moquant des sots, bravant les méchants, riant de ma misère, et faisant la barbe à tout le monde ; vous me voyez enfin établi dans Séville, et prêt à servir de nouveau votre Excellence en tout ce qu'il lui plaira m'ordonner » (Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 2, p. 47).

consécutives d'une guerre sanglante. Quelquefois vaincu, plus souvent vainqueur ; aussi grand dans ses défaites que redoutable après ses victoires ; toujours supérieur aux événements, Pulauski fixa sur lui l'attention de l'Europe, et l'étonna par sa longue résistance¹ ». D'une tirade dénonçant la violence avec laquelle on s'attaque aux auteurs, on passe au récit d'un combat national ; d'un jeune barbier gai, perspicace et riche en expédients, musicien, philosophe et poète à ses heures, « chirurgien² » et « apothicaire³ » à l'occasion, mais filou, « paresseux⁴ » et volontiers porté sur le vin⁵, on passe au portrait d'un républicain polonais, d'un patriote acharné, un résistant infatigable et d'un homme qui place l'honneur et l'indépendance du pays au-dessus de tout. Bien que le romancier emprunte les mots d'un valet de comédie pour les placer dans la bouche d'un personnage romanesque noble, ce dernier n'en est pas pour autant dégradé. Au contraire, comme Figaro, qui parvient toujours à se tirer d'embarras, Pulauski échappe constamment à ses persécuteurs. Si Louvet n'avait pas forcément l'intention de rapprocher ces deux personnages, il est manifeste qu'il connaissait bien la comédie du *Barbier* dont il avait visiblement retenu certains passages.

Au-delà d'une utilisation volontaire de cet emprunt littéral, il convient d'envisager également un simple jeu de la part du romancier qui s'amuse de ses réminiscences de lectures ou de spectacles, qui paraissent lui venir à l'esprit au fil de l'écriture. C'est ainsi que l'on peut interpréter un autre clin d'œil au *Barbier* dans la première partie du roman : « Tandis qu'on meublait ma chambre de ces effets nouveaux, je [Faublas] fis pour m'évader une tentative que la vigilance de mes gardes rendit inutile ; et je demeurai convaincu, après avoir examiné la situation de ma prison et le régime établi pour sa sûreté, que, loin, de négliger les précautions nécessaires ; on en prenait de fort inutiles⁶ ». Doit-on rappeler que la pièce de Beaumarchais s'intitule exactement *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*⁷. Cette précaution est non seulement le

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 248-249.

² Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 4, p. 53 ; II, 4, p. 67 et III, 5, p. 104.

³ *Ibid.*, I, 2, p. 44 ; I, 4, p. 53 ; II, 4, p. 67 et III, 5, p. 104.

⁴ *Ibid.*, I, 2, p. 46.

⁵ *Ibid.*, I, 2, p. 41-43.

⁶ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 327.

⁷ Scarron avait déjà intitulé l'une de ses nouvelles *La Précaution inutile* (1655-1657).

titre d'« une comédie nouvelle¹ », le moyen pour le comte d'apprendre à Rosine son « nom² », son « état³ » et ses « intentions⁴ » et celui pour Rosine de lui chanter son amour⁵, mais aussi la mise en abyme de cette comédie où les précautions s'avèrent inutiles. Si les précautions prises à l'égard du chevalier n'ont pas cette fonction, elles ont pour but, comme dans *Le Barbier*, de contrarier les amours des jeunes gens et, de même, elles se révéleront inutiles. Si cette référence intertextuelle fait quelque peu penser à la situation des personnages de la comédie, elle apparaît davantage comme un clin d'œil littéraire destiné à un lectorat qui, sans doute, repérait facilement ces allusions.

Comme les emprunts « non affichés », autrement dit non signalés par le romancier, la plupart des emprunts « affichés » sont insérés dans le corps du texte. Aussi découvre-t-on à la page 725 des *Amours* l'adaptation d'un des plus célèbres vers du théâtre cornélien :

Je demeurai confondu de ce que je venais d'entendre ; et, dans le premier moment de surprise, je répétais quelques-unes des expressions qui venaient d'échapper à madame de B***. Allez et revenez content... Je ne puis dire quels vœux j'ose former... Qu'il serait cruel de ne se plus voir ! Il n'est plus douteux que madame de B*** sait que je vais me battre, et connaît mon ennemi... Quels vœux j'ose former ! Ces vœux, elle ne pourrait, sans crime, les exprimer clairement. Mais peut-être suis-je excusable, moi, de chercher à pénétrer le secret de son cœur, sa pensée la plus cachée... Qu'il serait cruel de ne se plus voir ! Vous me reverrez madame de B***, vous me reverrez, n'en doutez pas ; je sortirai vainqueur d'un combat dont vous êtes le prix*.⁶

« Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix⁷ » : tel est l'ordre que Chimène donne à Don Rodrigue, résolu de mourir sous les coups de Don Sanche, choisi par sa maîtresse pour venger son père. En prononçant ce vers, Chimène préfère l'amour à l'honneur. Comme Don Rodrigue, Faublas est sur le point de se battre en duel contre le marquis de B***, mais il n'est pas question de lui abandonner sa vie. En reprenant le célèbre alexandrin, le chevalier se voit et

¹ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 3, p. 48.

² *Ibid.*, I, 4, p. 50.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, III, 4, p. 100-102.

⁶ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 725. L'astérisque qui clôt le paragraphe renvoie à une note de l'auteur : « *Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix. Corneille, *Le Cid*. »

⁷ Corneille, *Le Cid*, dans *Oeuvres complètes*. I, op. cit., V, 1, v. 1566, p. 767.

se présente comme un héros tragique¹. Cependant, contrairement à Don Rodrigue, même si Faublas triomphe de son ennemi, il n'épousera pas la marquise. En réalité, le narrateur souligne le quiproquo dont il a été victime : il croit que la marquise est informée de son duel et qu'elle craint pour sa vie (« *Qu'il serait cruel de ne plus se voir* »). En fait, elle se révèle être l'auteur du cartel et l'ordonnatrice d'une mise en scène où elle se fait duelliste et lui spectateur de sa vengeance. Comme Chimène, la marquise de B*** a perdu son honneur le soir où Rosambert se substitua à la place de Faublas².

Louvet opère alors un renversement par rapport à la pièce de Corneille, puisque la femme entreprend à elle seule de laver l'affront subi. Cette initiative courageuse s'inscrit dans l'évolution du libertinage dans la seconde moitié du XVIII^e siècle où les femmes ont davantage de prise sur les événements. En témoignent M^{me} de T... dans *Point de lendemain* (1777), la marquise de Merteuil et la présidente de Tourvel dans *Les Liaisons dangereuses* (1782), ou encore Suzanne dans *Le Mariage de Figaro*³ (1784). Comme l'écrit Michel Delon, « la défaite des libertins mondains est la revanche des femmes⁴ ». Tandis que le vers de Corneille est un aveu dans la bouche de Chimène, il devient une simple exhortation personnelle dans la bouche de Faublas. Nul duel pour le chevalier, nul héros pour le lecteur, mais un admirable coup de théâtre, rondement mené par la marquise, et une vengeance éclatante. Si Louvet modifie la portée des vers qu'il emprunte au théâtre, il invoque visiblement l'écriture dramatique lorsque la situation de son héros fait penser à une situation rencontrée sur scène.

Un autre emprunt « affiché », inséré cette fois-ci dans un de ces dialogues dont les répliques adoptent la disposition d'une pièce, montre à nouveau que le romancier puise dans le théâtre pour nourrir son récit. Il est en effet fort probable qu'il ait emprunté l'idée de « l'équilibre des humeurs⁵ » ou de « la juste proportion des affections du corps et des affections de l'âme⁶ » au *Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être* (1727) de Destouches, que la baronne de Fonrose

¹ *Le Cid* est une trag-comédie, mais on sait que la situation des amants est tragique et qu'ils s'expriment dans ce registre.

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 471-472.

³ Michel Delon, « Préface » aux *Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 29.

⁴ *Id.*

⁵ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 975.

⁶ *Ibid.*, p. 982.

cite lors de la joyeuse auscultation du « docteur » Rosambert, qui délivre une prescription surprenante :

ROSAMBERT

Huit mois ! mais vous devriez être sur le point d'accoucher... Monsieur le comte, vite un enfant à madame ; un enfant, dès ce soir ! ou je ne réponds plus des événements.

[...]

LA MARQUISE D'ARMINCOUR, *en pleurant.*

Hélas ! monsieur le docteur, vous lui ordonnez peut-être l'impossible.

ROSAMBERT, *en montrant la comtesse.*

Comment ? Impossible ! Est-ce que madame ne le voudrait pas ?

[...]

ROSAMBERT, *à M. de Lignolle.*

Elle le veut, qu'avez-vous à dire ?

MADAME D'ARMINCOUR, *avec des sanglots.*

Qu'il ne le peut pas, le traître !

ROSAMBERT

Qu'il ne le peut pas ! voilà ce qu'on ne me fera jamais entendre. La répugnance n'est pas probable ; cette femme est charmante !... Ce n'est pas non plus faiblesse physique, vous êtes tout jeune encore. Quel âge à peu près ? Soixante ans ?

MONSIEUR DE LIGNOLLE, *un peu fâché.*

Guère plus de cinquante, monsieur.

ROSAMBERT

Vous voyez bien ! mais en eussiez-vous le double, voilà des appas capables de ressusciter un centenaire.

LA BARONNE

Oui, docteur, mais permettez une citation :

On dit qu'on n'a jamais tous les dons à la fois,
Et que les gens d'esprit, d'ailleurs très estimables,
Ont fort peu de talent pour former leurs semblables.

DESTOUCHES, *Le Philosophe marié.*¹

Ces trois vers extraits de la scène 4 de l'acte I du *Philosophe marié*² permettent d'introduire l'idée que les esprits des gens de lettres, tout occupés à leur création, énervent, au sens propre, leur corps qui est alors privé des ressources nécessaires pour la procréation : ils inspirent au prétendu médecin sa « tirade » comique³ sur la guérison de toute « une académie de

¹ *Ibid.*, p. 971-973.

² Destouches, *Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être. Comédie en cinq actes et en vers. Par N. Néricault Destouches. Représentée, pour la première fois, par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le 15 février 1727, Paris, Duchesne, 1763, I, 4, p. 17.* Louvet a remplacé « les grands esprits » par « les gens d'esprit ».

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas, op. cit.*, p. 974-976.

province¹ » grâce à une « potion » de son cru et préparent une longue scène de comédie² dont le ressort est l'étude de l'« effet du remède³ » administré au barbon. Dès lors, Louvet exploite dramatiquement ce qui n'était que taquinerie de la part de la suivante Finette au philosophe Ariste. Comme Destouches, le romancier évoque la question de l'âge : « J'augure/Que vous n'aurez jamais grande progéniture⁴ », dit Finette ; « Mais je n'ai pas trente ans. À mon âge, je crois...⁵ », répond Ariste ; « On dit qu'on n'a jamais tous les dons à la fois,/Et que les grands esprits, d'ailleurs très-estimables,/Ont fort peu de talent pour former leurs semblables⁶ », rétorque la suivante. À la différence du dramaturge qui ne rebondit pas sur cette réplique, le romancier l'utilise afin de renforcer le comique d'une scène. Mais si Louvet puise dans la comédie afin de susciter le rire, il emprunte aussi à la tragédie pour alimenter la veine sensible de son roman.

À la page 363 des *Amours* où le lecteur assiste au « premier rendez-vous⁷ » nocturne des amants dans le jardin du couvent, le narrateur cite deux alexandrins, qu'il sépare de son texte par un blanc typographique et qu'il présente comme au théâtre :

C'est avec cette ardeur et ces vœux épurés,
Que sans doute les Dieux veulent être adorés.
VOLTAIRE, *Sémiramis*.⁸

Ces deux vers sont empruntés à la scène 1 de l'acte IV de la *Sémiramis*⁹ de Voltaire, où le héros Arzace est désespéré de la réaction de son amante Azéma qui, croyant avoir été trahie, lui ordonne de finir ses jours. Dans la pièce, ces deux alexandrins sont prononcés par le personnage d'Arzace : il reconnaît que la reine « Sémiramis [lui] est chère¹⁰ » et rappelle que « [leurs] yeux la regardaient comme un dieu tutélaire/[q]ui de [leurs] chastes feux protégeaient le mystère. C'est

¹ *Ibid.*, p. 974.

² *Ibid.*, p. 980-991.

³ *Ibid.*, p. 975.

⁴ Destouches, *Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être*, op. cit., I, 4, p. 17.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 363.

⁸ *Id.*

⁹ *Œuvres complètes de Voltaire. 1746-1748. I*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003, IV, 1, p. 222.

¹⁰ *Id.*

avec cette ardeur, et ces vœux épurés,/[q]ue peut-être les dieux veulent être adorés¹ ». Faublas reprend ces deux derniers vers au moment où il raconte sa première rencontre intime avec Sophie ; il rend compte ainsi de la force de ses sentiments et de la pureté de ses intentions. Comme Arzace², le chevalier va se révéler promis à sa maîtresse. Mais il est possible aussi que le narrateur procède ici par association d'idées : les amants se retrouvent dans un jardin, or le jardin est éminemment associé au nom de Sémiramis, célèbre pour les magnifiques jardins suspendus de son palais de Babylone. D'ailleurs, ces jardins apparaissent en arrière plan dans le décor de la scène de théâtre : « *Le théâtre représente un vaste péristyle, au fond duquel est le palais de Sémiramis. Les jardins en terrasse sont élevés au-dessus du palais ; le temple des mages est à droite, et un mausolée, à gauche, orné d'obélisques*³ ». Par conséquent, le narrateur mobilise sa culture littéraire pour rendre compte de la nature et de l'ardeur des sentiments qui l'animaient alors. Cet « amour vertueux et pur⁴ » transforme le jardin du couvent en l'une des sept merveilles du monde.

Parmi les auteurs de notre corpus, Louvet est celui qui introduit le plus grand nombre et la plus grande variété de références dramatiques dans son œuvre. Tandis que les emprunts « non affichés », que l'on a pu trouver, apparaissent comme des clins d'œil littéraires, les emprunts « affichés » participent à la théâtralité du roman. On remarque en effet que les extraits de comédie servent le comique des *Amours* et, à l'inverse, que les extraits de tragi-comédie et de tragédie participent soit à la gravité de certains événements (emprisonnement, duel), soit à la dimension sentimentale d'un passage (rendez-vous nocturne). Si les emprunts « non affichés » s'inscrivent davantage dans une dynamique ludique de la lecture, les emprunts « affichés », eux, témoignent non seulement de l'amour d'un auteur pour le théâtre en général — que ce soit celui du XVII^e ou du XVIII^e siècle — auquel d'une certaine manière il rend hommage, mais aussi d'une invention romanesque qui se pense et s'élabore étroitement au sein d'un dialogue permanent avec le théâtre.

¹ *Id.*

² Arzace est en réalité Ninias, le fils de Sémiramis, qui a été promis à Azéma dans son berceau.

³ *Les Œuvres complètes de Voltaire. 1746-1748. I, op. cit., I, 1, p. 169.*

⁴ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 362.

Chez Crébillon, la tragédie cornélienne et la comédie molièresque sont utilisées dans une optique différente de celle de ses modèles. L'expression d'un amour sincère y sert un projet galant, alors que le comique se trouve affadi. Quant à la reprise de Corneille par Marivaux, elle entre au service d'un projet moraliste qui permet de mettre en évidence l'amour-propre de son héroïne. Lorsqu'il reprend la tragédie sacrée de *Polyeucte*, Marivaux n'en garde pas l'esprit : la crainte manifestée par Félix devient chez Climal une menace destinée à servir ses intérêts. En outre, il recourt davantage aux auteurs comiques qu'aux auteurs tragiques, Molière étant la grande référence, en particulier son Tartuffe qu'il fait évoluer en lui donnant moins de noirceur. D'une certaine façon, son roman est plus théâtral que ses modèles, dans la mesure où le comique de geste et de langage y est plus appuyé. Pour terminer, Louvet est sans aucun doute celui qui introduit le plus de citations théâtrales explicites ou implicites. Ces citations empruntées soit à la tragi-comédie, soit à la tragédie, soit à la comédie sont insérées dans des contextes eux-mêmes tragiques ou comiques. Le roman prend dans le théâtre des fragments de texte ou des vers qui non seulement instaurent une connivence avec le lecteur, mais témoignent aussi de la grande culture théâtrale de son auteur. Une telle œuvre devait être évidemment appréciée par un public amateur de théâtre.

Deuxième partie

Lieux, *topoi* et types de personnages

Chapitre I : Lieu théâtral et théâtralisation des lieux

À la lecture des romans-mémoires, on remarque l'abondance du vocabulaire théâtral, au sens propre, comme au sens figuré. Au sens propre, il désigne le lieu théâtral qui apparaît d'abord comme un des lieux privilégiés de divertissement au XVIII^e siècle. En cela, le roman se fait l'écho des mœurs d'une époque où le théâtre se trouve au cœur des distractions et des plaisirs mondains. Mais si les romanciers conduisent leurs personnages au théâtre, ils préfèrent décrire le spectacle de la salle plutôt que celui de la scène. Lieu de la représentation et de la mise en scène de soi, le théâtre constitue un cadre propice pour les rencontres amoureuses et galantes ; les comédiennes et les danseuses accueillant volontiers leurs admirateurs après le spectacle. Toutefois l'arrière du décor peut être moins séduisant qu'il n'y paraît : aux jeux et aux plaisirs lascifs s'oppose un foyer de vices et de corruption. En outre, comme on l'a vu, le théâtre se joue ailleurs : dans les théâtres de société, dans les salons mondains, ou encore, loin du cadre urbain où la nature offre un décor propice à une entreprise de séduction. Enfin, au sens figuré, le vocabulaire théâtral renvoie au *topoi* de l'homme acteur et du théâtre du monde qui désignent cette société des apparences où chacun tient un rôle. Ce dernier point fera l'objet de l'ultime développement de cette étude.

Toutes les œuvres de notre corpus comprennent, à un degré plus ou moins important, des mots appartenant au vocabulaire théâtral. Si on relève les occurrences en partant du plus petit au plus grand nombre, on en trouve 1 dans les *Mémoires du comte de Comminge*¹, 31 dans *La Religieuse*², 51 dans *La Vie de Marianne*³, 58 dans *Manon Lescaut*⁴, 62 dans *Les Égarements*⁵, 68 dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*⁶ (tomes I et II), 93 dans *Les Confessions du comte de ****⁷, 106 dans *Dolbreuse*⁸, 141 dans *Le Paysan parvenu*¹ et 314 dans *Les Amours*

¹ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans les *Mémoires du comte de Comminge* » en annexe, vol. 2, p. 573.

² Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *La Religieuse* » en annexe, vol. 2, p. 574.

³ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *La Vie de Marianne* » en annexe, vol. 2, p. 575.

⁴ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *Manon Lescaut* » en annexe, vol. 2, p. 576.

⁵ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* » en annexe, vol. 2, p. 577.

⁶ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans les *Mémoires et aventures* » en annexe, vol. 2, p. 578.

⁷ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *Les Confessions du comte de **** » en annexe, vol. 2, p. 580-581.

⁸ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *Dolbreuse* » en annexe, vol. 2, p. 582-583.

*du chevalier de Faublas*². Dans la mesure où les romans ne sont pas de la même longueur, il est difficile de se rendre compte de l'importance du vocabulaire théâtral pour chacun d'entre eux. On constate ainsi que *Les Amours du chevalier de Faublas*, qui comptent mille soixante-cinq pages dans la collection Folio, contiennent plus de mots relevant du lexique théâtral que les autres romans. Toutefois, l'importance de ce vocabulaire ne dépend pas nécessairement de la longueur de l'œuvre : *La Vie de Marianne* est sans nul doute beaucoup plus vaste que *Dolbreuse*, mais le premier recourt moitié moins au vocabulaire théâtral que le second, 51 contre 106 occurrences. Quant au *Paysan parvenu*, il convient de préciser que c'est surtout la suite apocryphe qui permet d'atteindre le nombre de 141 occurrences. Les cinq premières parties du roman n'en comptent en réalité que 31. Cette dernière remarque montre d'ores et déjà que le continuateur n'a pas écrit selon « l'esprit » de Marivaux ou, du moins, suivant la manière dont il a exploité le vocabulaire théâtral dans son roman.

Si le nombre des occurrences peut sensiblement varier en fonction du choix des mots retenus, il témoigne néanmoins de la présence du théâtre dans le roman en tant que lieu de représentation (salle, scène, coulisses, rideau, pièce, acteurs, spectateurs, etc.) ou bien en tant qu'objet de comparaison. Les tableaux réalisés permettent de constater que le vocabulaire théâtral est le plus souvent employé de manière métaphorique. L'écart est particulièrement important dans *Manon Lescaut* (14 emplois non métaphoriques contre 44 métaphoriques), dans *La Vie de Marianne* (4 contre 47), dans *La Religieuse* (5 contre 25) et dans *Dolbreuse* (13 contre 93) ; il est moins marqué dans les *Mémoires et aventures* (28 contre 40), dans *Les Égarements* (23 contre 39) et dans *Le Paysan parvenu* (82 contre 59) ; enfin, il est absent ou presque dans les cinq premières parties de ce roman (16 contre 15) et dans *Les Amours du chevalier de Faublas* (157 contre 157). L'écart est aussi considérable dans *Les Confessions du comte de ****, mais la différence quantitative entre le vocabulaire théâtral utilisé au sens propre et celui utilisé au sens figuré est inversée, puisque le roman comprend 80 emplois non métaphoriques et 13 métaphoriques. On pouvait s'attendre à un tout autre résultat, dans la mesure où l'œuvre de Duclos est un roman de mœurs dont la succession de portraits féminins permet de nombreuses considérations morales. Si le sens propre s'impose, c'est parce que le romancier a développé un

¹ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *Le Paysan parvenu* » en annexe, vol. 2, p. 584-585.

² Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *Les Amours du chevalier de Faublas* » en annexe, vol. 2, p. 586-588.

épisode à la Comédie française, de sorte que l'originalité de Duclos réside dans l'utilisation du vocabulaire théâtral pris au sens propre pour servir son projet moral. C'est à la suite de la double représentation donnée par les Comédiens français que le jugement émis dans le cercle de M^{me} de Tonins se révèle faux, parce qu'il relève de la superficialité d'esprits qui se piquent à tort d'avoir du goût. Pareillement, si l'on considère *Le Paysan parvenu* dans son ensemble, on constate que l'emploi non métaphorique domine et, encore une fois, c'est à cause d'une représentation théâtrale. Il n'y a rien d'étonnant dans ce constat. En effet, Marivaux achevait sa cinquième partie par l'entrée de son héros au théâtre. Son continuateur a donc choisi d'ouvrir la sixième partie en reprenant et en développant considérablement cet épisode ; ce faisant, il dénature le style du romancier qui n'aurait sans doute pas exploiter cette sortie au théâtre de la même manière.

Inversement, dans *La Vie de Marianne*, le vocabulaire théâtral utilisé au sens propre est quasi absent. La théâtralité réside ailleurs que dans l'évocation de la réalité du théâtre. L'héroïne, qui a été élevée par un curé et sa sœur en province, ignore les divertissements de la capitale et passe une grande partie de son temps avec les religieux (le curé, le père Saint-Vincent, Climal), les religieuses (la tourière, la prieure, l'abbesse, les pensionnaires du couvent, Tervire) et avec sa généreuse protectrice (M^{me} de Miran). Sa condition ne favorise pas la fréquentation des théâtres et nulle place n'est donc accordée à ce divertissement. On peut faire le même constat dans le roman de Diderot où l'action se déroule la plupart du temps dans des couvents. Si les mots du théâtre utilisés au sens propre sont peu nombreux dans *La Vie de Marianne* et dans *La Religieuse*, ils sont néanmoins plus fréquents dans les autres romans.

Un rapide examen des tableaux permet de repérer un certain nombre de mots qui reviennent régulièrement dans les œuvres : « acteur(s) », « actrice(s) », « applaudir », « applaudissements », « comédie » (la pièce, le théâtre, la rue), « comédien(s) », « comédienne(s) », « déguisement », « (se) déguiser », « loge(s) », « opéra » (la pièce et le théâtre), « parterre », « personnage(s) », « rôle », « scène(s) », « spectacle(s) », « spectateur(s) », « théâtre », « tragédie(s) » et « (se) travestir ». Outre ces mots, on relève également « machines » et « machiniste » dans les *Mémoires et aventures*, « billet de parterre » dans *Manon Lescaut*, « amphithéâtre » et « coulisses » dans *Le Paysan parvenu*, « intrigue » et « balcons » dans *Les*

Égarements, « action », « dictionnaire de l’Opéra » et « troupe » dans *Les Confessions du comte de ****, « dramatique » et « rideau » dans *Dolbreuse*, ou encore « claquements de mains », « costume », « (se) démasquer », « drame », « farce », « masque », « masqué (bal) », « masquer », « opéra-comique », « public », « reconnaissance », « représentations » et « travestissement(s) » dans *Les Amours*. Louvet de Couvray est celui qui exploite le plus le vocabulaire théâtral dans sa diversité et dans ses emplois. Au reste, parmi les mots cités, certains se détachent de l’ensemble par leur fréquence dans les romans ; afin de mettre en évidence ceux qui sont le plus utilisés au sens propre, on propose le tableau suivant :

ROMANS DU CORPUS ¹	LES MOTS THÉÂTRAUX LES PLUS UTILISÉS AU SENS PROPRE
<i>Mémoires et aventures d'un homme de qualité</i>	« machiniste » (4 occ.), « comédie (rue de la) » (3 occ.), « comédienne » (3 occ.), « tragédies » (3 occ.)
<i>Manon Lescaut</i>	« comédie (le théâtre) » (8 occ.), « loge(s) » (2 occ.)
<i>La Vie de Marianne</i>	« déguisement » (2 occ.)
<i>Le Paysan parvenu</i> (cinq premières parties)	« comédie (le théâtre) » (5 occ.), « loge(s) » (3 occ.)
<i>Le Paysan parvenu</i> (y compris la suite apocryphe)	« comédie (le théâtre) » (13 occ.), « loge(s) » (12 occ.), « spectacle(s) » (11 occ.), « théâtre (l’estrade) » (8 occ.)
<i>Les Égarements du cœur et de l'esprit</i>	« opéra (le théâtre) » (4 occ.), « loge » (4 occ.), « spectacle(s) » (3 occ.)
<i>Les Confessions du comte de ***</i>	« pièce(s) » (8 occ.), « applaudir » (6 occ.), « comédie (la pièce) » (6 occ.), « public » (6 occ.), « spectacle(s) » (6 occ.)
<i>Dolbreuse</i>	« personnage(s) » (3 occ.)
<i>Les Amours du chevalier de Faublas</i>	« déguiser » (24 occ.), « masque » (16 occ.), « travestissement(s) » (15 occ.), « déguiser (se) » (13 occ.), « déguisement » (12 occ.), « masqué (bal) » (7 occ.), « travestir » (6 occ.)

Ce tableau permet de montrer que les mots les plus employés au sens propre sont la « comédie » et l’« Opéra » en tant que lieu de représentation (*Manon Lescaut*, *Le Paysan parvenu* et *Les Égarements*) ainsi que le « déguisement » et le « travestissement » (*La Vie de Marianne* et *Les Amours du chevalier de Faublas*). Cette remarque autorise à organiser notre deuxième partie

¹ On n’a pas relevé de mot théâtral utilisé au sens propre dans les *Mémoires du comte de Comminge* et on n’en a relevé qu’une seule occurrence dans *La Religieuse*.

autour de ces éléments que sont, d'une part, le lieu théâtral et, d'autre part, le déguisement et le travestissement dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle.

1. Divertissement aristocratique

Le théâtre est avant tout un lieu de divertissement où l'on se rend en fin d'après-midi avant le jeu et le souper. Le spectacle commence à cinq heures ou à cinq heures et quart selon la saison¹ et débute par « une comédie ou une tragédie en cinq actes² », suivie par « une comédie en un ou trois actes, suivant la longueur de la première pièce³ ». Il n'est donc pas surprenant de retrouver ce passe-temps qu'aime la haute société dans des romans où les narrateurs, issus de la noblesse, évoquent le déroulement de leurs journées oisives. Ainsi, des Grieux, Meilcour, le comte de ***, Dolbreuse et Faublas vont soit au théâtre, soit à l'Opéra. Le premier dialogue entre Meilcour et M^{me} de Lursay concerne une comédie à laquelle ils ont assisté⁴ et qui, comme on le verra, fournit à la marquise le prétexte d'une conversation au cours de laquelle elle conduit habilement le jeune homme à se déclarer. Plus tard, Meilcour se rend à l'Opéra où il fait la rencontre d'une « belle inconnue⁵ ». Dolbreuse est également mené au théâtre⁶ par « ces agréables de la capitale, qui érigent la scéléritesse en système, et la font passer en amusement⁷ ». Si Faublas va aussi à l'Opéra⁸, comme son père⁹, il fréquente davantage les loges des danseuses¹⁰. Le théâtre est donc bien un divertissement aristocratique qui offre aux romanciers diverses ressources, mais il accueille aussi les personnages de Manon et de Jacob qui appartiennent à un autre rang social. On ignore la naissance de Manon, de basse extraction

¹ Henri Lagrave, *Le Théâtre et le public à Paris de 1715 à 1750*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1972, p. 234.

² Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 133, note 5.

³ *Id.*

⁴ « Cependant une Comédie qu'on jouait alors, et avec succès, lui en fournit l'occasion. Elle me demanda si je l'avais vue : je lui répondis qu'oui » (Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 80).

⁵ *Ibid.*, p. 92-95.

⁶ Loisel de Tréogate, *Dolbreuse*, op. cit., I, p. 84.

⁷ *Ibid.*, p. 83.

⁸ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 291-294.

⁹ « Je sus le même soir que mon père fréquentait les spectacles et lisait les papiers publics ; il venait de prendre une maîtresse à l'Opéra, et un intendant dans les petites affiches ! » (*ibid.*, p. 62).

¹⁰ *Ibid.*, p. 295.

assurément, et on sait que Jacob est un paysan champenois. Leur fréquentation des théâtres n'est possible que lorsqu'ils se sont élevés socialement.

Manon d'abord se rend au théâtre, lorsqu'elle est entretenue par le riche fermier général, M. de B...¹ Quand elle s'installe pour la première fois avec des Grieux à Chaillot, les amants prévoient, pour seule dépense, « l'entretien d'un carrosse² » et « les spectacles³ ». « Vous aimez l'Opéra : nous irons deux fois la semaine⁴ », lui dit des Grieux. Manon aime le luxe et les divertissements⁵. Le théâtre en est un que des Grieux ne peut lui refuser. Le fait que les amants parodient des vers de l'*Iphigénie* (1675) de Racine témoigne à la fois de leur assiduité au théâtre et d'un plaisir manifeste à jouer la comédie :

Parlons de bonne foi, ajoutai-je ; cette offre ne vous tente-t-elle point ? Moi ? répondit-elle, en ajustant à sa pensée deux vers de Racine :

*Moi ! vous me soupçonnez de cette perfidie ?
Moi ! je pourrais souffrir un visage odieux,
Qui rappelle toujours l'Hôpital à mes yeux ?*

Non, repris-je, en continuant la parodie :

*J'aurais peine à penser que l'Hôpital, Madame,
Fût un trait dont l'Amour l'eût gravé dans votre âme.⁶*

Manon reprend les paroles d'Ériphile qui dément les accusations d'*Iphigénie*⁷. On se souvient que, dans la tragédie de Racine, Ériphile est tombée amoureuse d'Achille dont elle est la

¹ « Il [Tiberge] me raconta qu'après s'être aperçu que je l'avais trompé et que j'étais parti avec ma maîtresse, il était monté à cheval pour me suivre ; mais qu'ayant sur lui quatre ou cinq heures d'avance, il lui avait été impossible de me joindre ; qu'il était arrivé néanmoins à Saint-Denis une demi-heure après mon départ ; qu'étant bien certain que je me serais arrêté à Paris, il y avait passé six semaines à me chercher inutilement ; qu'il allait dans tous les lieux où il se flattait de pouvoir me trouver, et qu'un jour enfin il avait reconnu ma maîtresse à la Comédie ; qu'elle y était dans une parure si éclatante qu'il s'était imaginé qu'elle devait cette fortune à un nouvel amant ; qu'il avait suivi son carrosse jusqu'à sa maison, et qu'il avait appris d'un domestique qu'elle était entretenue par les libéralités de Monsieur B... » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 39-40).

² *Ibid.*, p. 49.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

⁵ « C'était du plaisir et des passe-temps qu'il lui fallait » (*ibid.*, p. 61).

⁶ *Ibid.*, p. 130 ; c'est l'auteur qui souligne.

⁷ « ÉRIPHILE : Moi ? Vous me soupçonnez de cette perfidie ?/Moi j'aimerais, Madame, un Vainqueur furieux,/Qui toujours tout sanglant se présente à mes yeux,/Qui la flamme à la main, et de meurtres avide/Mit en cendres Lesbos.../IPHIGÉNIE : Oui vous l'aimez, Perfide./Et ces mêmes fureurs que vous me dépeignez,/Ses bras que dans le sang vous avez vus baignés,/Ces morts, cette Lesbos, ces cendres, cette flamme,/Sont les traits dont l'amour l'a

captive. Mais Achille est fiancé à Iphigénie qu'il aime éperdument. Dans la scène 5 de l'acte II, Iphigénie, qui s'est prise d'amitié pour la jeune captive, l'accuse de l'avoir trahie. Prévost a bien distribué les rôles. À Manon revient celui de la jeune femme perfide et à des Grieux celui du personnage innocent trompé par celle qu'il aime. Cependant, à ce moment du récit, on est loin d'une atmosphère tragique. Les amants viennent de jouer un tour au jeune G... M... qui prétend séduire Manon par « un très gros présent et par l'offre de dix mille livres de pension¹ ». Lorsque des Grieux demande à Manon si elle est tentée par son offre, Manon parodie la réponse d'Ériphile pour l'assurer de son amour. Mais, à la différence d'Iphigénie qui refuse de croire sa rivale, des Grieux n'en demande pas davantage pour être convaincu de sa bonne foi. Ce dernier aurait dû se méfier une fois de plus de cette Ériphile romanesque dont la parole n'est pas plus sincère que celle de l'Ériphile dramatique. Manon le trahira une troisième fois avec le jeune G... M... ; c'est alors qu'il prononcera la même injure qu'Iphigénie à l'égard de la traîtresse, « perfide² ».

On peut d'ailleurs considérer que le rendez-vous fixé devant la Comédie-Française produit un effet d'ironie tragique. Selon le plan élaboré par les amants, le jour où Manon doit dérober l'argent au jeune G... M..., il est convenu qu'elle lui demande de la conduire à la Comédie d'où elle s'éclipsera pour rejoindre des Grieux, qui l'attendra à la porte du théâtre à sept heures³. Le lieu de rendez-vous choisi témoigne d'une pratique sociale de l'époque : le théâtre constitue un endroit où la haute société a l'habitude de se retrouver en fin d'après-midi. La demande de Manon ne doit pas paraître suspecte au jeune G... M... Néanmoins, le choix de ce lieu relève de l'ironie, lorsque des Grieux constate l'absence de Manon. Cette dernière ne se trouve ni à l'intérieur ni à l'extérieur du théâtre⁴. Le narrateur et « co-auteur » de la « pièce », qui doit se jouer, pensait être le spectateur d'une nouvelle fourberie, mais il devient l'acteur d'une mauvaise farce. On assiste alors à un retournement de situation : le trompeur se retrouve trompé.

gravé dans votre âme » (Racine, *Iphigénie*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., II, 5, v. 674-682, p. 725).

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 127.

² « Je vois mieux que jamais que tu n'es qu'une coquine et une perfide » (*ibid.*, p. 142).

³ *Ibid.*, p. 132.

⁴ *Ibid.*, p. 133.

La comédienne et « co-auteur » de la « pièce » modifie l'intrigue initiale à sa guise¹. Elle improvise et devient ainsi l'auteur exclusif d'une « comédie » dont elle occupe le rôle principal. Le spectacle n'est plus au théâtre, mais dans la vie, de sorte que Manon et des Grieux sont amenés à plusieurs reprises à jouer la comédie. Quoi qu'il en soit, ici, Comédie rime avec perfidie, et le nom du lieu devient métonymie de ce grand jeu, celui de la vie elle-même.

Jacob n'est pas non plus un aristocrate. Comme on l'a vu, il entre à la Comédie grâce au comte d'Orsan dont il a sauvé la vie. Cette entrée au théâtre clôt la cinquième partie du roman² et constitue le sommet de son ascension sociale et la porte d'accès à un monde de privilégiés. Lorsque le comte lui propose d'aller à la Comédie, le héros est d'abord « étourdi d'une vapeur de joie, de gloire, de fortune, de mondanité³ », mais il éprouve ensuite un profond sentiment d'infériorité. L'expression « ce pays-là⁴ » indique qu'il s'agit d'un monde à part où Jacob se trouve « gauche⁵ » et « dérouté⁶ ». Alors qu'il s'est toujours bien adapté aux circonstances, pour la première fois, il est mal à l'aise. Il évoque son visage « déplacé⁷ » et « honteux⁸ », son absence de contenance, une « confusion secrète⁹ », ou encore le « sentiment de [son] indignité¹⁰ ». Il attribue son malaise et son embarras à la rapidité de son ascension. La description de sa physionomie, de sa tenue vestimentaire et de ses sentiments met en évidence l'écart important qu'il y a entre le monde d'où il vient et celui dans lequel il pénètre. Cette entrée au théâtre est d'autant plus spectaculaire pour le personnage que le comte le conduit directement sur la scène. Jacob et son protecteur se situent alors au même niveau que les acteurs. Les deux personnages assistent au spectacle à un endroit privilégié, mais ils y participent également. On sait que les

¹ « J'ai fait réflexion que ce serait dommage de nous priver tout d'un coup de tant de biens, en me contentant d'emporter les dix mille francs et les bijoux, que c'était une fortune toute faite pour vous et pour moi, et que nous pourrions vivre agréablement aux dépens de G... M... Au lieu de lui proposer la Comédie, je me suis mis dans la tête de le sonder sur votre sujet, pour pressentir quelles facilités nous aurions à nous voir, en supposant l'exécution de mon système » (*ibid.*, p. 145).

² « Suivez-moi, me dit-il, après avoir donné à un laquais de quoi prendre des billets ; et nous entrâmes ; et me voilà donc à la Comédie, d'abord au chauffoir, ne vous déplaise, où le Comte d'Orsan trouva quelques amis qu'il salua » (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 265).

³ *Ibid.*, p. 262.

⁴ *Ibid.*, p. 265.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

places qui étaient louées sur la scène étaient un moyen pour les aristocrates de se donner en spectacle, la société aulique favorisant de pareilles mises en scène de soi où s'estompent les frontières entre le théâtre et la vie. Toutefois, une telle intrusion des spectateurs sur la scène non seulement dérangeait considérablement le jeu des acteurs, mais elle empêchait aussi l'illusion dramatique. La réforme adoptée en 1759, à la demande du tragédien Lekain et de Voltaire, interdit leur présence sur scène¹ et marque un jalon important dans l'élaboration de la mise en scène moderne. La cinquième partie du *Paysan parvenu* s'achève avec cette entrée sur scène où on joue ce jour-là *Mithridate*. Dans la sixième partie, le continuateur développe longuement cet épisode au théâtre qui s'organise autour de deux thèmes principaux : le spectacle des spectateurs et la rencontre amoureuse.

2. Spectacle des spectateurs

Chez Prévost, les sorties au théâtre sont évoquées, mais ne sont jamais décrites. Aucune indication n'est donnée sur la salle, la pièce, les spectateurs, ou encore les acteurs. Il en est autrement chez le continuateur de Marivaux qui s'attarde sur la présence du héros à la Comédie. Jacob, devenu M. de la Vallée, assiste pour la première fois à une représentation. C'est donc à travers le regard d'un novice que le théâtre est présenté. Or l'attention et la curiosité du personnage sont moins suscitées par la représentation que par le comportement de ses voisins. Jacob est d'abord charmé par la musique qui prélude au spectacle², puis il est totalement absorbé par le jeu des acteurs³ et, plus particulièrement, par celui de la Gaussin qui joue le personnage de Monime⁴, enfin, il est rapidement distrait et amusé par un autre spectacle, celui du public. Ces « lorgneurs⁵ » et « contemplateurs¹ » s'intéressent à tout ce qui ne concerne pas directement le

¹ Jean-Louis Haquette, « La scène des Lumières », dans *Le Théâtre*, Rosny, Bréal, coll. « Grand Amphi Littérature », 1996, p. 292.

² « Ma première surprise eut le sien ; un coup d'archet me rendit à moi-même, ou, pour mieux dire, saisit tous mes sens, et vint s'emparer de mon âme » (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 280).

³ « Or, dans l'extase qui me tenait hors de moi-même, je n'étais en état de voir que ce qui pouvait concerner le spectacle ; tout le reste m'était étranger, et semblait n'être plus sous mes yeux ; rien donc ne me gênait, et j'étais heureux » (*ibid.*, p. 283).

⁴ « Je n'étais point encore familiarisé avec les beautés théâtrales ; mais l'aimable fille qui représentait ce rôle portait dans mon âme un feu qui suspendait tous mes sens. Rien d'extérieur dans ces instants ne pouvait plus les frapper, et dès qu'elle ouvrait la bouche, elle me captivait ; je suivais ses paroles, je prenais ses sentiments, je partageais ses craintes, et j'entrais dans ses projets » (*ibid.*, p. 288).

⁵ *Ibid.*, p. 284.

spectacle de la scène. Étrangers à toute retenue et à toute discrétion, ils scrutent les beautés féminines situées dans les loges, partagent leurs observations, répandent les bruits sur les personnes en vue et applaudissent à mauvais escient. Toute cette dispersion gêne les comédiens et les seuls vrais spectateurs que sont les « provinciaux² » et les « bourgeois³ ». Une des questions de Jacob au comte d'Orsan résume à elle seule l'attitude des nobles au théâtre : « Est-ce donc cette mode qui fait venir au spectacle pour ne s'en pas occuper ?⁴ » Cette « mode⁵ » ou cet « usage⁶ » qui consiste à observer les femmes au moyen de lorgnettes est la même que celle qui dicte la désinvolture des spectateurs à l'égard de la représentation théâtrale. Aussi, une fois éclairé, le héros s'ingénie à adopter le « bel air⁷ » : « Me voilà donc un peu à la mode : j'assiste maintenant à la comédie, c'est-à-dire que je fais nombre au spectacle⁸ ». Une telle pratique témoigne de l'habitude chez les aristocrates d'être le point de mire : le théâtre n'est pas le lieu d'un divertissement intellectuel, mais celui d'un spectacle du Moi, où se mettent en scène la sociabilité mondaine et les affaires amoureuses et galantes qui s'y nouent. À ce titre, le théâtre devient, dans ces romans, l'emblème par excellence de la société de cour, où « l'être social de l'individu est totalement identifié avec la représentation qui est donnée par lui-même ou par les autres⁹ ».

Cette pratique est également décrite dans *Les Égarements*, mais à un moindre degré. Meilcour ne se donne pas en spectacle sur la scène devant l'ensemble du public, il essaie simplement de « briller » devant la « belle inconnue¹⁰ » de la loge voisine :

J'avais naturellement l'esprit badin, et porté à manier agréablement ces petits riens qui font briller dans le monde. L'envie que j'avais que mon inconnue ne perdit rien de tout ce qui pourrait me faire valoir me donna plus d'élégance dans mes expressions ; je n'en eus peut-être pas plus d'esprit. Je remarquai cependant

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 287.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 286.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 287.

⁹ Roger Chartier, « Préface » à Norbert Elias, *La Société de cour*, traduit de l'allemand par Pierre Kamnitzer et par Jeanne Etoré, [Paris], Flammarion, 1985 [Hermann Lutcherhand Verlag, 1969], p. xxi.

¹⁰ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 93.

qu'elle était plus attachée à ce que je disais qu'elle ne l'était au spectacle ; quelquefois même je la vis sourire.¹

La jeune femme n'est pas plus au spectacle que ne le sont les deux jeunes hommes de la loge attenante à la sienne. Ses sourires que Meilcour surprend à plusieurs reprises permettent d'imaginer ses yeux fixés sur la scène, mais ses oreilles à l'écoute de leurs bavardages. Son inattention est confirmée, quelques pages plus loin, au cours d'une conversation avec l'une des dames qui l'accompagne ce jour-là : « Eh bien, répondit la Dame, vous souvient-il de votre inconnu ? De votre attention à le regarder ? Du soin que vous prîtes de me le faire remarquer ? Ajoutez à cela l'opinion avantageuse que vous avez conçue de son esprit, sur quelques mots, jolis à la vérité, mais cependant assez frivoles pour ne devoir rien déterminer là-dessus² ». Tout laisse penser que Meilcour et Hortense ont porté plus attention l'un à l'autre qu'ils n'en ont accordé à l'opéra. Comme dans *Le Paysan parvenu*, où les aristocrates se donnent en spectacle pour le plaisir de paraître et de séduire, Meilcour joue un rôle afin de plaire à la jeune femme. Son jeu entre au service de la conquête amoureuse. C'est par un effet de contraste avec son ami, présenté comme « un de ces étourdis brillants, familiers avec insolence³ », que le héros tente de se mettre en valeur. La conversation surprise par Meilcour quelques jours plus tard aux Tuilleries témoigne de la réussite de sa petite « mise en scène ».

On peut relever trois spectacles distincts dans cet épisode des *Égarements* : le premier, évident mais jamais décrit, l'opéra ; le deuxième, la nouvelle venue qui suscite la curiosité du public⁴ ; le troisième, Meilcour qui parade devant elle. Le spectacle n'est donc plus sur la scène, mais dans les loges. Le romancier opère en quelque sorte un déplacement du dramatique de la scène à la salle qui permet de souligner l'hypocrisie⁵ des hommes au sens étymologique du mot. Ceux-ci sont dotés d'une capacité à adapter et à soigner leurs discours en fonction de leur interlocuteur et à adopter les gestes et les positions idoines afin de se mettre en valeur, comme l'avaient déjà noté, unanimes, les moralistes classiques, qui observaient, à l'exemple de Jacques

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 109.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ « Cette personne me parut extrêmement jeune, et je crus, à la surprise des spectateurs, qu'elle ne paraissait en public que de ce jour-là : j'en eus involontairement un mouvement de joie, et j'aurais souhaité qu'elle n'eût jamais été connue que de moi » (*ibid.*, p. 93).

⁵ On sait que le mot grec *hypocrîtes* signifie acteur.

Esprit, à quel point l'homme se fait « vanité de sçavoir l'art de tromper¹ » et a « érigé en habileté sa duplicité et sa fourberie² ».

Dans *Les Amours*, les spectateurs que sont Faublas, Rosambert et le marquis de B*** offrent au lecteur une véritable scène de comédie dans les loges de l'Opéra³. Ce trio compose déjà la distribution de la première grande scène de comédie du roman dont le dialogue est disposé comme au théâtre⁴. Le comique de cette rencontre à l'Opéra naît de la méprise du marquis qui croit tout savoir, alors qu'il se fourvoie depuis le début. Rappelons qu'il prend Faublas pour le fils de M. de Portail et qu'il est convaincu que la fille de ce dernier (Faublas travesti) fréquente un certain Faublas⁵. Cependant, les trois personnages ne forment qu'une seule et même personne. Le rire surgit alors d'une situation fréquente au théâtre où le personnage dupé ignore ce que tout le monde, y compris le spectateur, sait. Cette situation favorise l'équivoque de certaines répliques à laquelle Rosambert recourt pour son plus grand plaisir :

Il [Le marquis de B***] se plaignit de ce que depuis plus de deux mois, il n'avait pas eu le bonheur de pouvoir me joindre, et il me demanda comme mon père se portait. « Fort bien, monsieur le marquis, il est actuellement en Russie. — Ah ! ah ! cela est donc vrai ? — Assurément. — Monsieur, et mademoiselle du Portail ? — Ma sœur se porte à merveille. — Toujours à Soissons ? — Oui, monsieur. — Et quand revient-elle dans ce pays-ci ? — Au carnaval prochain », répondit Rosambert.⁶

Si le mot « carnaval » fait évidemment référence à la période festive qui précède le Carême, il évoque surtout le déguisement et le travestissement ; source du quiproquo dans le roman⁷. Aussi la réplique de Rosambert peut-elle être entendue de deux manières : la première, sans conséquences, telle que la comprend le marquis, la seconde, risible et compromettante, telle que l'entendent le héros, son ami et le lecteur. Mais le comte n'est pas en reste et poursuit sur sa lancée. Lorsque le marquis propose à Faublas de le présenter à son épouse, Rosambert se fait une joie d'encourager la périlleuse rencontre :

¹ Jacques Esprit, *La Fausseté des vertus humaines*, Amsterdam, P. Mortier, 1710 [1678], p. 37.

² *Id.*

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 291-294.

⁴ *Ibid.*, p. 101-113.

⁵ *Ibid.*, p. 188-194.

⁶ *Ibid.*, p. 291.

⁷ *Ibid.*, p. 64.

Tenez, je veux vous procurer quelque agrément, quelque dissipation. La marquise est ici : je veux vous présenter à la marquise. — Monsieur, je ne puis... — Venez, venez, elle vous recevra bien. — Je ne doute pas que, présenté par vous... — Mais, monsieur... — Hé ! mais pourquoi toutes ces façons ? me dit Rosambert ; madame la marquise est très aimable. — N'est-il pas vrai, monsieur, reprit le marquis, en s'adressant d'abord au comte, et ensuite à moi ; n'est-il pas vrai qu'elle est très aimable, ma femme ?... Elle a beaucoup d'esprit ! D'abord je ne l'aurais pas épousée sans cela. — La vérité est que madame la marquise a beaucoup d'esprit, et monsieur le sait bien, s'écria Rosambert. — Monsieur le sait bien ? répéta le marquis. — Oui, monsieur, ma sœur me l'a dit. — Ah ! mademoiselle votre sœur, oui... Je vous assure, monsieur, qu'il ne manque à ma femme que d'être un peu plus physionomiste. Mais cela viendra, cela viendra... J'ai déjà remarqué qu'elle a un goût naturel pour les belles figures...¹

Cette fois-ci, le rire surgit du caractère amphibologique des répliques du mari trompé : « n'est-il pas vrai qu'elle est très aimable, ma femme ?... Elle a beaucoup d'esprit ! » Le marquis ne croit pas si bien dire. Les deux libertins savent à quel point la marquise est « aimable » et spirituelle. Louvet joue sur l'ambiguïté des mots que les libertins et le lecteur entendent autrement que le personnage dupé. Le même énoncé prend malicieusement un sens différent selon les interlocuteurs. Aussi comprennent-ils le qualificatif au sens où la marquise « est digne d'être aimé[e]² », « mérite d'être aimé[e]³ » tel que le comte l'a « aimée » pendant six semaines et tel que le chevalier « l'aime » depuis deux mois ; et le substantif « esprit » au sens où elle fait preuve d'une grande ingéniosité à tromper son époux. Le comique de la scène réside donc dans les sous-entendus incompris :

« [...] Connaissez-vous un certain M. de Faublas ? » [...] — De Faublas ? répliqua Rosambert ; mais oui, je crois avoir entendu ce nom-là... j'ai vu cela quelque part. (Il prit le marquis par la main, et affectant de parler plus bas :) Ne parlez jamais des Faublas devant les du Portail ; ces deux familles-là sont ennemis !... Il y aura du sang répandu au premier jour. — Tout cela s'est donc découvert ? répliqua le marquis à mi-voix. — Quoi ? tout cela, répondit Rosambert. — Bon, vous m'entendez de reste. — Non, le diable m'emporte. — Oh que si ! mais vous avez raison : à votre place, je serais aussi discret que vous. — D'honneur, si je comprends un mot... — Allons, brisons là, dit le marquis.⁴

Les sous-entendus sont d'autant plus risibles qu'ils relèvent de l'invention du mari trompé qui s'est mépris sur la distribution : ce n'est pas M^{me} du Portail (Faublas travesti) qui est allée avec Faublas, mais son épouse dont il vante « l'amabilité » et « l'esprit ». Et s'il refuse d'être plus explicite avec Rosambert, c'est parce qu'il croit que celui-ci a eu également une aventure

¹ *Ibid.*, p. 292.

² *Dictionnaire universel françois et latin contenant la signification et la definition Tant des Mots de l'une & de l'autre Langue, avec leurs différens usages*, [nouv. éd.], Imprimé à Trevoux & se vend à Paris, Florentin Delaulne, Hilaire Foucault, Michel Clousier, Jean-Geoffroy Nyon, Estienne Ganeau, Nicolas Gosselin, 1721, t. I, p. 234 et *Dictionnaire de l'Académie françoise*, [4^e éd.], A-K, Paris, La Veuve de Bernard Brunet, 1762, t. I, p. 44.

³ *Dictionnaire de l'Académie françoise*, [4^e éd.], *op. cit.*, p. 44.

⁴ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 293.

galante avec la demoiselle¹. Outre le comique du quiproquo, cet épisode a un fort degré de théâtralité dans la mesure où il vole la place au spectacle de la scène. Rien n'est dit sur l'opéra, l'attention se focalise ici encore sur la salle.

3. Lieu de rencontres amoureuses et galantes

Comme on l'a vu, le lieu théâtral constitue le lieu de nouvelles rencontres et, plus particulièrement, celui de l'amour. Dans *Les Égarements*, la scène entre Meilcour et Hortense à l'Opéra est une scène muette où la communication s'établit exclusivement par le regard dont le champ lexical révèle l'importance dans le passage. On compte ainsi 2 occurrences de « fixer² » et de « revoir³ », 3 occurrences de « regards⁴ », de « yeux⁵ », de « vue⁶ », de « regarder⁷ », 6 occurrences de « voir⁸ », sans oublier les pronoms possessifs « les miens⁹ » et « les siens¹⁰ », qui désignent respectivement les yeux de Meilcour et ceux d'Hortense. On peut distinguer divers regards : le premier, le plus actif et le plus décrit, le regard appuyé et analytique du narrateur, qui observe la nouvelle venue avec insistance, suit les mouvements de ses yeux, attire son regard et lui parle avec les yeux : « [...] je ne sais ce que mes yeux lui dirent, mais elle détourna les siens en rougissant un peu¹¹ » ; le deuxième, neuf, imprécis, mais expressif, le regard d'Hortense, qui traduit « le sentiment et l'esprit¹² », parcourt la salle avant de croiser celui du protagoniste ; le

¹ « Oui, oui, madame : d'abord, je dirai à Rosambert ce que je pense de son procédé ; il y a peut-être été avec elle, Rosambert ! ensuite je verrai M. du Portail, et je l'instruirai de la conduite de sa fille. — Quoi ! monsieur, vous ferez à M. de Rosambert une mauvaise querelle ? — Madame ! Madame ! Rosambert savait ce qui en était ; il était jaloux de moi comme un tigre. — De vous ! monsieur. — Oui, madame, de moi, parce que la petite avait l'air de me préférer... Elle me faisait même des avances, et c'est en cela qu'elle m'a joué, elle ! car elle avait alors ce M. de Faublas » (*ibid.*, p. 192).

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 93.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 92-93 et 95.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 93-94.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 92, 94-95.

⁹ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² « [...] ; le sentiment et l'esprit paraissaient briller dans ses yeux » (*id.*)

troisième, déplacé et présomptueux¹, celui de l'ami de Meilcour ; le quatrième et dernier, qui suscite la jalouse du héros, celui qu'Hortense échange avec le marquis de Germeüil. Dès lors, la première rencontre entre Meilcour et la jeune femme est avant tout celle d'un regard qui exprime à lui seul la passion naissante. Le sens de la vue précède le discours. Le regard relève de l'éloquence du corps, qui est « la langue première des passions² », comme l'écrit Baculard d'Arnaud. Les yeux apparaissent comme un moyen de communication direct, efficace (Hortense déchiffre le regard de Meilcour), puissant (un regard en appelle un autre) et universel. Les nombreux regards, que le narrateur intercepte dans la salle, ont tous pour objet la jeune femme et suscitent alors sa jalouse :

Uniquement occupé de ma belle inconnue, je ne cessais de la regarder que quand par hasard elle jetait ses yeux sur quelqu'un. Les miens se portaient aussitôt sur l'objet qu'elle avait paru vouloir chercher : si elle s'y arrêtait un peu de temps, et que ce fût un jeune homme, je croyais qu'un Amant seul pouvait la rendre si attentive.³

Je crus même avoir surpris entre eux des regards, j'en ressentis une peine mortelle : elle me paraissait si digne d'être aimée, que je ne pouvais penser que Germeüil, ni qui que ce fût au monde, pût la voir avec indifférence ; et lui-même me semblait si redoutable, que je ne pouvais me flatter qu'il l'eût attaquée sans succès.⁴

Ces relais des yeux où les regardants sont regardés témoignent de l'emprise d'un sentiment que Meilcour ne maîtrise pas. Les déterminants possessifs dans « ma belle inconnue⁵ » et dans « mon inconnue⁶ » montrent un désir exclusif de possession. Placée sous le signe de la jalouse et de la frustration, cette rencontre à l'Opéra prend toute son importance dans le récit, puisqu'elle introduit celle qui sera la concurrente de la marquise de Lursay dans le cœur de Meilcour. Hortense incarne l'amour-passion, alors que la marquise représente l'amour-goût. Ainsi, à la fin de la troisième et dernière partie du roman, lorsque M^{me} de Lursay triomphe de Meilcour, Hortense « rev[ient] régner sur [s]on cœur⁷ ».

¹ « [...] : il vantait si haut les charmes de l'inconnue, et la regardait avec si peu de ménagement et tant de fatuité, que j'en rougis pour lui et pour lui » (*ibid.*, p. 94).

² Baculard d'Arnaud, « Préface » du *Comte de Comminge, ou les Amans malheureux*, [3^e éd.], Paris, Le Jay, 1768, p. xlvi.

³ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 93.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵ *Ibid.*, p. 93.

⁶ *Ibid.*, p. 94-95.

⁷ *Ibid.*, p. 245.

C'est également à la Comédie que Jacob découvre l'amour-passion. À plusieurs reprises, le narrateur annonce l'importance de son entrée au théâtre et, surtout, de la rencontre qu'il y fait. Elle est pour lui « une circonstance, qui n'est pas la moins essentielle de [s]a vie, puisqu'elle fut la source du bonheur dont [il] joui[t] maintenant¹ », la « situation [...] la plus intéressante de sa vie² » et un « heureux instant³ ». Cet épisode dépasse la simple fonction d'ornement, où le narrateur décrit un divertissement aristocratique de l'époque, pour assumer un rôle dramatique dans le récit. À l'instar d'une rencontre qui favorise l'avancement et la fortune du narrateur, il concourt à la progression de l'action. L'une des dames dont il fait la connaissance deviendra par la suite sa seconde épouse. Du point de vue du sentiment, M^{me} de Vambures sera à M. de la Vallée ce qu'Hortense est à Meilcour ; et, dans cette rencontre amoureuse, les regards jouent un rôle tout aussi important que chez Crébillon. Il convient d'abord de rappeler que les personnages ne se trouvent pas au même endroit dans le théâtre : Jacob et le comte d'Orsan sont placés sur la scène, alors que M^{me} de Damville et M^{me} de Vambures sont dans une loge. Les deux hommes se situent donc à un niveau inférieur par rapport à elles. Cette disposition spatiale permet aux deux femmes de les observer à leur aise. Elles se font ainsi les spectatrices de ce que l'on pourrait appeler une « comédie masculine ». Si la tragédie de Racine en est à son quatrième acte, il s'agit pour les personnages de l'exposition d'une pièce où ils sont tour à tour acteurs et spectateurs. On retrouve ici le sens étymologique de théâtre qui est « le lieu d'où l'on voit (*theatron*)⁴ ». Mais il ne s'agit pas d'un regard neutre ; c'est l'intersubjectivité qui lui donne « sa valeur et sa signification⁵ ». Ainsi Jacob surprise la lorgnette de M^{me} de Vambures orientée dans leur direction. Commence alors un jeu des regards qui s'apparentent aux répliques d'un dialogue dans ce que Marivaux a appelé « une petite scène muette⁶ ». Chacun d'eux exprime une idée, une volonté, un désir ou un sentiment précis :

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 283.

² *Ibid.*, p. 289.

³ *Id.*

⁴ Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 2008 [1991], p. 1338.

⁵ Jean Molino, « Orgueil et sympathie. À propos de Marivaux », dans *XVIII^e siècle (Au tournant des Lumières)*, 1982, n° 14, p. 341.

⁶ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 15, cité par J. Molino, « Orgueil et sympathie. À propos de Marivaux », art. cit., p. 341.

Je le suivis des yeux ; j'envisageai ces deux personnes ; je m'aperçus qu'un mot qu'il me dit alors parut les inquiéter ; mais un grand œil brun et brillant que la seconde dame fixa sur moi, lorsqu'un regard timide semblait le chercher et l'éviter tout à la fois, me déconcerta. Je soupçonnai, par sa vivacité à se détourner, qu'elle était fâchée que je l'eusse surprise ; mais l'ardeur avec laquelle elle parlait à sa compagne, qui ne faisait que redoubler son attention à me regarder, semblait me dire : Je vous prie de continuer, mais n'attribuez mes réponses qu'à la distraction. Les yeux de cette personne me paraissaient s'animer ; car je m'étais enhardi, et rien n'était plus capable de me retirer de cette loge ; le rouge m'en monta au visage, et M. de Dorsan qui s'en aperçut sans doute, me dit :

[...] J'allais donc répondre à M. de Dorsan, quand un coup d'œil jeté par mon nouvel ami sur les personnes de la loge me parut avoir lié la partie.

Que la réponse des deux personnes, telle que je crus la lire dans leurs regards, me sembla différente ! Celle à laquelle s'adressait le comte, par un geste simple lui disait : Comme vous voudrez ; mais l'autre semblait timidement lui marquer sa gratitude d'être si bien entré dans ses désirs.¹

On note d'abord le rapport synecdotique entre le regard et le personnage. Le « grand œil brun et brillant » de M^{me} de Vambures exprime probablement son désir, alors que le « regard timide » de Jacob, qui ne sait quelle attitude adopter, témoigne de son embarras. La traduction des signes visuels et gestuels par le narrateur (« semblait me dire », « par un geste simple lui disait », etc.) montre que le corps permet à lui seul de véhiculer toutes sortes de messages. Le « rouge » au visage de Jacob et la « rougeur² » au front de M^{me} de Vambures sont les marques physiologiques et les effets psychologiques de l'émotion des personnages. Un « coup d'œil » du comte d'Orsan suffit également pour « li[er] la partie ». L'éloquence corporelle est d'autant plus importante que les bienséances et la pudeur n'autorisent pas les personnages à exprimer directement leurs désirs et leurs sentiments. Dans cette combinaison du langage corporel et du langage parlé, le premier peut compléter et affirmer le second, mais il peut aussi le nuancer ou le démentir. Ainsi, Jacob est parvenu à attirer l'attention de la marquise de Vambures avec ses regards, mais craint de rompre l'illusion avec son langage³. Toutefois, cette rencontre au théâtre, si prometteuse pour le narrateur, n'est pas avortée comme dans *Les Égarements*. Les deux hommes rejoignent les deux dames dans leur loge et les conduisent à leur carrosse. Ce n'est que le début d'une longue soirée.

Que l'on soit dans un roman libertin ou dans un roman d'ascension sociale, le théâtre, en somme, est moins le lieu de l'illusion où l'on va chercher un divertissement, une consolation, un

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 290.

² *Ibid.*, p. 291.

³ « J'appréhendai bientôt que ma hardiesse ne se sentît de ma rusticité. Je regardais M. de Dorsan et je tâchais de l'imiter. Je parlais peu, par la crainte que j'avais de mal parler ; je sentais que je n'étais plus à mon aise comme avec M^{me} de la Vallée » (*id.*)

plaisir esthétique que le lieu de la « réalité ». Le texte brouille savamment et constamment les frontières entre représentation et expérience vécue, et les personnages y vivent leur vie d'autant plus fortement qu'ils y rencontrent l'amour.

Néanmoins, l'amour comporte différentes acceptations. Dans les scènes prises chez Crébillon et le continuateur de Marivaux, il s'agissait de la naissance de la passion. Il en va différemment chez Louvet de Couvray. La danseuse Coralie, dont le héros fait la connaissance dans la loge de M^{lle} *** à l'Opéra¹, où son ami Rosambert le conduit après le spectacle, annonce une nouvelle intrigue galante. Aussi celle-ci ne dure-t-elle que quatre jours². Ici, nul jeu de regards, nul préliminaire, nulle précaution et nulle attente. Un rapide coup d'œil suffit à la connaisseuse pour juger le jeune homme : « Il est joli ! dit celle-ci, après m'avoir majestueusement toisé³ ». Le compliment succède immédiatement au premier regard. Aucune présentation non plus n'est nécessaire : « C'est l'Amour, répondit l'autre, ou c'est le chevalier de Faublas !⁴ » Que faut-il de plus pour décider une affaire ? On se découvre, on se plaît et on se prend. Il n'en faut pas davantage au quatuor pour arrêter la « partie carrée⁵ ». Puis un tête-à-tête permet de pousser plus loin la connaissance de l'autre. À la scène de rencontre succède une scène de libertinage dont l'un des deux acteurs rapporte une circonstance particulièrement drôle :

[...] je m'avisai de vouloir parler dans un de ces moments où l'homme le plus étourdi, exempt de toute distraction, ne laisse échapper que de très courts monosyllabes ou de longs soupirs étouffés. « Ah ! Sophie ! » m'écriai-je ; j'aurais dû dire « Ah ! Coralie ! » « Sophie ! répéta la nymphe sans se déranger, Sophie ! vous la connaissez ? Hé bien, c'est une sotte, une bégueule, une pécore, qui n'a jamais été jolie, qui est fanée, et à qui il est arrivé la semaine passée... »⁶

Le lapsus du héros produit un effet comique. Le narrateur se présente comme clivé : son corps va vers Coralie, mais son cœur est à Sophie. On retrouve alors le conflit entre les « sens⁷ » et le « cœur⁸ », entre « l'amour libertin¹ » et « l'amour tendre² », entre les « goûts passagers³ » et

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 295-296.

² Ibid., p. 308.

³ Ibid., p. 295.

⁴ Id.

⁵ Id.

⁶ Ibid., p. 296.

⁷ « [...] la marquise régnait sur mes sens étonnés ; mon cœur adorait Sophie » (*ibid.*, p. 84).

⁸ Id.

« l'amour pur et désintéressé⁴ », entre les plaisirs éphémères et « l'amour tendre et respectueux⁵ », auquel les héros romanesques sont souvent confrontés. Au sein de ce conflit, force est de constater que le sentiment l'emporte souvent sur la sensualité et la volupté ; mais dans notre scène, le comique est renforcé par le détachement de la danseuse qui ne se formalise pas de l'erreur de son partenaire. Si les dénominatifs « une sotte, une bégueule, une pécore » témoignent de sa jalouse, la volubilité de la danseuse rend la scène comique et non pathétique. Alors qu'une comtesse ou une marquise se serait offusquée, Coralie, elle, dénigre « une Sophie » inconnue de Faublas. Cet épisode, qui débute à l'Opéra et s'achève chez la « nymphé⁶ » dans la même soirée, remplit diverses fonctions. Il permet d'abord au romancier d'introduire le charmant personnage de Coralie qui est à l'origine de plusieurs scènes de comédie dans le roman. Outre celle-ci, il y a celle où Faublas se découvre rival de son propre père⁷. On sait que la rivalité amoureuse entre le père et le fils est une situation fréquente au théâtre. On pense, par exemple, à la rivalité entre Harpagon et Cléante qui tous deux veulent épouser Mariane⁸ ou à celle entre Pharasmane et son fils Arsame qui tous deux aiment Zénobie⁹. Le personnage de Coralie réapparaît dans la deuxième partie du roman sous le nom de M^{me} Leblanc¹⁰. Cette fille de théâtre joue la comédie dans la vie comme elle la jouait sur scène :

¹ « [...] je laisse au lecteur à décider si ce fut le dégoût qui étouffa le désir, ou si, pour cette fois, l'amour tendre triompha de l'amour libertin » (*ibid.*, p. 392).

² *Id.*

³ « Ces trois intrigues-là ne signifient rien... ce ne sont que des goûts passagers... c'est l'effervescence de la jeunesse... La marquise, il est vrai, me paraît beaucoup plus aimable que les deux autres ; mais enfin il n'y a que ma jolie cousine qui m'inspire un amour pur et désintéressé... » (*ibid.*, p. 298).

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁷ *Ibid.*, p. 306-308.

⁸ « HARPAGON : [...] Oh sus, mon fils, savez-vous ce qu'il y a ? c'est qu'il faut songer, s'il vous plaît, à vous défaire de votre amour ; à cesser toutes vos poursuites auprès d'une Personne que je prétends pour moi ; et à vous marier dans peu avec celle qu'on vous destine. [...] / HARPAGON : Comment, pendard, tu as l'audace d'aller sur mes brisées ? / CLÉANTE : C'est vous qui allez sur les miennes ; et je suis le premier en date » (Molière, *L'Avare*, dans *Œuvres complètes. II, op. cit.*, IV, 3, p. 54-55).

⁹ « ARSAME : Ah ! malgré tout l'amour dont je brûle pour vous,/Faites-moi seul l'objet d'un injuste courroux ;/Imposez à mes feux la loi la plus sévère,/Pourvu que votre main se refuse à mon père./[...] Mais un père jaloux, un rival inhumain,/Veut me ravir encore ce sceptre et votre main./Qu'il m'enlève à son gré l'une et l'autre Arménie,/Mais qu'il laisse à mes feux la charmante Isménie » (Prosper Jolyot de Crébillon, *Rhadamiste et Zénobie. Tragédie*, présentation de Magali Soulages, Montpellier, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII^e siècle », 1999, I, 2, p. 33).

¹⁰ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 519-532.

Tu sais, mon ami, que je suis née rieuse, et que toujours je me suis divertie aux dépens de ceux que j'attrapais. D'ailleurs, on m'éleva pour les tréteaux, et le somnambulisme est presque une comédie publique : d'honneur, au mariage près, ma nouvelle condition ne me déplaît pas. Coralie ne danse plus, mais elle magnétise ; elle prophétise au lieu de déclamer ; tu vois qu'il me reste toujours un rôle à jouer, et que dans le fond je n'ai fait que changer de théâtre.¹

Cette rencontre à l'Opéra introduit aussi un petit tableau de mœurs de l'époque centré sur les actrices dont la caractéristique essentielle est la propension au libertinage :

Qui ne sait pas qu'à l'Opéra, les divinités sont de bien faibles mortelles ; que c'est le pays du monde où les passions se traitent le plus lestement ; que c'est là surtout qu'une affaire de cœur commence et s'achève dans la même soirée ?²

Au début du XVIII^e siècle, Lesage évoquait déjà abondamment le milieu théâtral et ses comédiennes dites « faciles » dans *Gil Blas*³. Quelques années avant la publication des *Amours*, Loisel de Tréogate, contemporain de Louvet, témoigne également de la légèreté des actrices dont il dresse un tableau dépréciatif dans son roman.

¹ *Ibid.*, p. 529.

² *Ibid.*, p. 295.

³ MELCHIOR ZAPATA : « Admirez la fatalité de mon étoile ! J'épouse une aimable actrice, dans l'espérance qu'elle ne me laissera pas mourir de faim : et, pour mon malheur, elle a une sagesse incorruptible. [...] Il faut que parmi les comédiennes de campagne il s'en trouve une vertueuse et qu'elle me tombe entre les mains » (Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, chronologie, introduction, bibliographie, établissement du texte, glossaire, notes par Roger Laufer, [Paris], GF Flammarion, 1977, p. 121) ; LAURE : « Nous autres, dames de théâtre, nous vivons sans contrainte et pêle-mêle avec les hommes. Je conviens qu'il y paraît quelquefois ; mais le public en rit, et nous sommes faites, comme tu sais, pour le divertir » (*ibid.*, p. 152) ; DON POMPEYO : « Je n'ai point de liaisons avec elles [les comédiennes de Lisbonne], repartit don Pompeyo. Je ne suis point de leurs débauches » (*ibid.*, p. 154) ; « Elle me conta [Laure à Gil Blas] mille aventures arrivées aux actrices de la troupe du Prince, et je conclus de tous ses discours, que je ne pouvais être mieux placé pour connaître parfaitement les vices » (*ibid.*, p. 170) ; « Quand je [Gil blas] n'aurais pas su ce qui se passait chez Casilda, chez Constance et chez les autres comédiennes, la maison d'Arsénie toute seule n'était que trop capable de me perdre » (*ibid.*, p. 175) ; « La débauche ne triompha point de ces remords ; au contraire, ils augmentaient à mesure que je devenais plus débauché, et, par un effet de mon heureux naturel, les désordres de la vie comique commencèrent à me faire horreur » (*ibid.*, p. 176).

4. Lieu de vices, de débauche et de corruption

Chez Loisel, la naissance de l'amour s'accompagne de la découverte des « Tragédies de Racine¹ », de « ce code sublime de tendresse et de grands sentiments² ». Les amants s'identifient aux personnages raciniens et se projettent dans « divers tableaux³ ». Outre la délectation que cette lecture procure à des cœurs qui battent pour la première fois, elle « développ[e] en [eux] le sentiment du goût⁴ » et leur dévoile « une idée de la beauté essentielle des choses⁵ ». Racine est alors présenté comme le poète de la passion et du sentiment d'émerveillement que l'on éprouve devant la magnificence du monde sensible. La force de la poésie racinienne leur fait voir le monde autrement qu'ils ne le percevaient avant de s'éprendre l'un de l'autre. Aussi les protagonistes retrouvent-ils « toujours avec un nouveau plaisir [ce] Poète immortel dont [ils ont] senti le prix dès le moment qu'[ils ont] commencé d'aimer⁶ ». Si l'auteur dramatique joue un rôle important dans l'éducation sentimentale des héros, il est finalement supplanté par Rousseau et sa *Nouvelle Héloïse* qui « produi[t] en [eux] une grande métamorphose⁷ ». Aux « passions douces⁸ » succèdent le trouble, le ravisement et l'enivrement⁹. Ainsi le roman achève ce que le théâtre a commencé. On peut en déduire que le genre romanesque est à même de reproduire les effets du genre dramatique qu'il exacerbe au point de dépasser la puissance émotionnelle de la poésie dramatique. C'est Rousseau et non Racine qui leur fait « vers[er] des torrents de pleurs¹⁰ ». À ce propos, Catherine Ramond a montré les rapports que le roman épistolaire de *La Nouvelle Héloïse* entretient avec la tragédie racinienne¹¹. Selon elle, ces rapports sont « moins d'ordre structurel ou dramatique¹² » que d'ordre « psychologique et poétique¹³ ». Les références à Racine permettent,

¹ Loisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, I, p. 10.

² *Id.*

³ *Ibid.*, I, p. 11.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, I, p. 12.

⁸ *Ibid.*, I, p. 11.

⁹ « Pour la première fois nous fûmes troublés, ravis, enivrés » (*id.*)

¹⁰ *Ibid.*, I, p. 12.

¹¹ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 291-294.

¹² *Ibid.*, vol. 2, p. 291.

¹³ *Ibid.*, vol. 2, p. 292.

par exemple, d'« enrichir l'analyse d'un personnage¹ » et d'approfondir « la compréhension du personnage de Julie² ». Mais, dans *Dolbreuse*, si les protagonistes lisent Rousseau, ce n'est pas tant pour y retrouver Racine que pour « b[oire] à longs traits le philtre de l'amour³ » et « être agrandis par la vertu⁴ ».

Les héros se sont donc familiarisés de bonne heure avec la poésie dramatique, mais ils n'ont fréquenté que les théâtres de province. Aussi, lors de son séjour dans la capitale, Dolbreuse découvre-t-il avec horreur le théâtre parisien, comme en témoigne le tableau qu'il en fait :

[...] le spectacle fut l'écueil le plus funeste à mes principes de constance et de foi conjugale, déjà bien altérés. La pompe du théâtre, dont je n'avais vu qu'une faible esquisse en province, la perfection du jeu des acteurs, et la beauté des femmes exagérée par tous les prestiges de l'art, qui exerce tant de pouvoir sur les yeux ; cette illusion complète et délicieuse qui fait oublier l'actrice pour laisser voir seulement le personnage qu'elle représente, et ramener l'âme à tout l'intérêt qu'il inspire, cet attendrissement doux qu'on éprouve et qui dure encore lors même que l'illusion n'est plus, ce charme, enfin, de songer que l'expression si vraie d'un sentiment vertueux et tendre, ne peut partir que d'un cœur fait pour en être pénétré, tout cela vint me livrer au délire passager, mais impétueux, de la passion la plus vive.⁵

Le théâtre est présenté comme le lieu du libertinage et de la débauche. Le qualificatif « funeste », propre à la tragédie, accentué par le superlatif de supériorité, confère une dimension tragique au lieu théâtral où le héros perd définitivement ses « principes de constance et de foi conjugale ». On se souvient que J.-J. Rousseau, dans sa *Lettre à d'Alembert* (1758), adressée à l'encyclopédiste en réponse à son article « Genève », paru un an plus tôt, évoquait déjà l'effet « funeste » de la comédie pour les mœurs⁶. Loisel décrit le théâtre comme le lieu de la faute morale et de la chute. Somptuosité des décors, performance admirable des acteurs et beauté des comédiennes concourent à créer une « illusion complète et délicieuse », qui fait oublier la tragédienne au profit du personnage qu'elle joue. Cette illusion conduit le spectateur à identifier la comédienne à son personnage. Elle le trompe au point qu'il ne parvient plus à distinguer la

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 293.

³ Loisel de Tréogate, *Dolbreuse, op. cit.*, I, p. 11.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, I, p. 84.

⁶ « Tout est mauvais et pernicieux, tout tire à conséquence pour les spectateurs ; et le plaisir même du comique étant fondé sur un vice du cœur humain, c'est une suite de ce principe que plus la comédie est agréable et parfaite, plus son effet est funeste aux mœurs » (Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Marc Buffat, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2003, p. 83).

fiction de la réalité. Elle est aussi tellement forte qu'elle perdure après le spectacle. On peut ainsi comparer le lieu théâtral au palais d'Armide et le héros à Renaud envoûté par un « charme ». Du reste, on trouve le thème de la magie, sous la forme de métaphores, ailleurs dans le roman¹. Le héros se présente comme la victime de cette illusion fatale, qui mène l'homme à sa perte. De cette peinture du spectacle se dégage la volonté de dénoncer la nature pernicieuse des comédiennes et, ainsi, le danger du théâtre qui annihile chez l'homme sa capacité à différencier le vrai du faux, la sincérité du mensonge et la vertu du vice.

Comme l'a récemment observé Philip Knee, le projet rousseauiste est structuré par l'intuition, sans cesse réaffirmée, « d'une dégradation du sentiment par sa représentation, ou par ce qu'on peut appeler son *spectacle*² ». C'est en ce sens que Loaisel de Tréogate s'inscrit dans la lignée de Rousseau qui condamnait vigoureusement le théâtre. Cette illusion, qui se prolonge après la représentation dramatique, semble correspondre à cette « émotion, [c]e trouble et [cet] attendrissement qu'on sent en soi-même, et qui se prolonge après la pièce³ ». Cependant, le philosophe expose plus loin que la pitié suscitée par la tragédie n'est qu'*« une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite⁴ »*. L'illusion est aussi éphémère que les sentiments qu'elle éveille chez le spectateur. Chez Rousseau, l'évanescence de l'illusion dramatique empêche d'agir sur le spectateur pour l'amener à la pratique du bien ; alors que chez Loaisel, la persistance de l'illusion est cause de la chute de l'homme. Chez l'un, l'illusion est inefficace, tandis que chez l'autre, elle est funeste. Loaisel semble donc insister davantage que Rousseau sur l'efficacité délétère de l'illusion dramatique dont la force repose sur sa nature captieuse et fallacieuse. Mais lorsque Rousseau évoque cette illusion fugitive qui disparaît à la fin

¹ « Je bus l'oubli de l'innocence, l'oubli même de mon crime, avec la coupe empoisonnée que m'offrit une nouvelle Circé » (Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, I, p. 85) ; « Cette maison de campagne, que j'avais pris soin d'embellir, offrait, en la voyant, l'idée du palais d'Armide, ou de la retraite magique de quelque génie » (*ibid.*, I, p. 114).

² Philip Knee, « Les mésaventures politiques de la sympathie chez Rousseau », dans Thierry Belleguic, Éric Van der Schueren, Sabrina Vervacke (dir.), *Les Discours de la sympathie. Enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres », 2007, p. 423-441, et p. 424 pour la citation ; c'est l'auteur qui souligne.

³ Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, *op. cit.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 72. Rousseau reprend la même idée un peu plus loin : « Je réponds que quand cela serait vrai, la plupart des actions tragiques, n'étant que de pures fables, des événements qu'on sait être de l'invention du poète, ne font pas une grande impression sur les spectateurs » (*ibid.*, p. 76-77).

de la représentation, il pense uniquement au poème tragique. Or, il montre plus loin dans sa *Lettre* que l'illusion dramatique constitue un réel danger pour le salut de l'homme :

Le plus charmant objet de la Nature, le plus capable d'émouvoir un cœur sensible et de le porter au bien, est, je l'avoue, une femme aimable et vertueuse ; mais cet objet céleste, où se cache-t-il ? N'est-il pas bien cruel de le contempler avec tant de plaisir au théâtre, pour en trouver de si différents dans la société ? Cependant le tableau séducteur fait son effet. L'enchantement causé par ces prodiges de sagesse tourne au profit des femmes sans honneur. Qu'un jeune homme n'ait vu le monde que sur la scène, le premier moyen qui s'offre à lui pour aller à la vertu est de chercher une maîtresse qui l'y conduise, espérant bien trouver une Constance ou une Cénie tout au moins. C'est ainsi que, sur la foi d'un modèle imaginaire, sur un air modeste et touchant, sur une douceur contrefaite, *nescius auræ fallacis* [ne sentant pas les trahisons de la brise], le jeune insensé court se perdre, en pensant devenir un sage.¹

On peut d'emblée relever un certain nombre d'analogies entre ce passage de la *Lettre* et celui de *Dolbreuse* cité précédemment. Dans les deux cas, c'est le tableau de la vertu incarnée par la comédienne qui confond le spectateur et le précipite dans l'abîme. « Tableau séducteur » et « enchantement » témoignent de la fascination exercée par ces « prodiges de sagesse », qui n'ont de « sage » que l'apparence. Bien que Dolbreuse connaisse Ermance, il ressemble à ce « jeune insensé », qui croit trouver la vertu dans les bras d'un « modèle imaginaire ». La comédienne se fond dans son personnage pour former un mirage de vertu. Loaisel reprend cette même idée selon laquelle l'image du bien trompe le spectateur pour le conduire vers le mal. Le romancier ne précise pas le genre des pièces auxquelles son héros assiste, mais Rousseau fait référence au drame bourgeois, qui « a renforcé l'intérêt de l'amour² » à défaut de savoir « nourrir la force du comique et des caractères³ ». Autrement dit, si l'illusion produite par le poème tragique est d'une certaine manière « inoffensive », car trop inconsistante pour « envoûter » le spectateur⁴, celle produite par le drame est fatale. Seule l'image de la vertu semble présenter un véritable danger pour le spectateur.

Outre le danger que constitue la représentation de la vertu sur scène, Loaisel reprend également au philosophe le préjugé selon lequel les comédiennes sont pernicieuses. Ce préjugé

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Id.*

⁴ « Heureusement la tragédie telle qu'elle existe est si loin de nous, elle nous présente des êtres si gigantesques, si boursouflés, si chimériques, que l'exemple de leurs vices n'est guère plus contagieux que celui de leurs vertus n'est utile, et qu'à proportion qu'elle veut moins nous instruire, elle nous fait aussi moins de mal » (*ibid.*, p. 83).

est d'autant plus important qu'il constitue l'un des prétextes de la *Lettre à d'Alembert*¹ et le second sujet de discussion sur le théâtre². Rousseau annonce, en effet, dans sa préface qu'il entend réfuter un passage précis de l'article de Genève où d'Alembert montre l'intérêt et l'utilité du théâtre et des spectacles qui, selon lui, « forme[nt] le goût des citoyens, et leur donne[nt] une finesse de tact, une délicatesse de sentiment³ » et où il dénonce le « préjugé barbare [des Genevois] contre la profession de comédien⁴ ». Après avoir longuement exposé les dangers du théâtre, qui favorise les penchants des spectateurs au lieu de les modérer⁵, suit les mœurs au lieu de les choquer⁶, « renforc[e] le caractère national⁷ », « augment[e] les inclinations naturelles⁸ », « donn[e] une nouvelle énergie à toutes les passions⁹ », peint des « actions atroces¹⁰ » qui « accoutumant les yeux du peuple à des horreurs¹¹ », constitue « une école de vices et de mauvaises mœurs¹² », « tourn[e] la bonté et la simplicité en ridicule¹³ » et « avilit la vertu¹⁴ » pour « faire rire le parterre¹⁵ », Rousseau énumère les préjudices que causerait inévitablement

¹ « Comme tout le monde n'a pas sous les yeux l'*Encyclopédie*, je vais transcrire ici de l'article de "Genève" le passage qui m'a mis la plume sous la main. [...] "On ne souffre point de comédie à Genève : ce n'est pas qu'on y désapprouve les spectacles en eux-mêmes ; mais on craint, dit-on, le goût de parure, de dissipation et de libertinage que les troupes de comédiens répandent parmi la jeunesse [...]" » (Rousseau, « Préface » de la *Lettre à d'Alembert*, *op. cit.*, p. 49).

² Rousseau, *Lettre à d'Alembert*, *op. cit.*, p. 108.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ « Il faut, pour leur plaire [aux peuples], des spectacles qui favorisent leurs penchants, au lieu qu'il en faudrait qui les modérassent » (*ibid.*, p. 66).

⁶ « Qu'on n'attribue donc pas au théâtre le pouvoir de changer des sentiments ni des mœurs qu'il ne peut que suivre et embellir. [...] On dit que jamais une bonne pièce ne tombe ; vraiment je le crois bien, c'est que jamais une bonne pièce ne choque les mœurs de son temps » (*ibid.*, p. 67).

⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 83. C'est le théâtre de Molière que Rousseau désigne comme « une école de vices et de mauvaises mœurs ». Quelques pages plus loin, le philosophe reprend l'expression pour *L'Avare* : « C'est un grand vice d'être avare et de prêter à usure ; mais n'en est-ce pas un plus grand encore à un fils de voler son père, de lui manquer de respect, de lui faire mille insultants reproches et, quand ce père irrité lui donne sa malédiction, de répondre d'un air goguenard qu'il n'a que faire de ses dons ? Si la plaisanterie est excellente, en est-elle moins punissable ; et la pièce où l'on fait aimer le fils insolent qu'il l'a faite en est-elle moins une école de mauvaises mœurs ? » (*ibid.*, p. 85). Voir également la page 130 où Rousseau utilise à nouveau l'expression « écoles de mauvaises mœurs » pour désigner les théâtres de son temps où hommes et femmes jouent ensemble sur la scène, contrairement au théâtre grec où le métier d'acteur était uniquement réservé aux hommes.

¹³ *Ibid.*, p. 83.

¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵ *Id.*

l'établissement d'un théâtre dans une petite ville et aborde la question du métier d'acteur. Il considère l'« état de comédien¹ » comme un « état de licence et de mauvaises mœurs² » et dénonce « le désordre³ » des comédiens et la « vie scandaleuse⁴ » des comédiennes, qui « cultiv[ent] pour tout métier de tromper les hommes⁵ ». En outre, il juge les actrices pires que les acteurs, car elles entraînent ces derniers dans leur propre « désordre⁶ », « source de mauvaises mœurs⁷ ». Assimilées à des femmes galantes⁸, elles constituent le foyer de tous les vices. Aussi n'y a-t-il de vertueux que le personnage dont elle joue le rôle sur scène :

L'immodestie tient si bien à leur état, et elles le sentent si bien elles-mêmes, qu'il n'y en a pas une qui ne se crût ridicule de feindre au moins de prendre pour elle les discours de sagesse et d'honneur qu'elle débite au public. De peur que ces maximes sévères ne fissent un progrès nuisible à son intérêt, l'actrice est toujours la première à parodier son rôle et à détruire son propre ouvrage. Elle quitte, en atteignant la coulisse, la morale du théâtre aussi bien que sa dignité, et si l'on prend des leçons de vertu sur la scène, on les va bien vite oublier dans les foyers.⁹

Le passage de *Dolbreuse*, où le héros décrit le spectacle comme un lieu de libertinage et de perdition, permet de placer le roman de Loaisel dans la continuité de la pensée rousseauiste et de sa condamnation du théâtre et, plus généralement, d'une société du spectacle indissociable des protocoles propres à l'univers aulique. Sur ce point, on verra que la métaphore du *theatrum mundi* dans *Dolbreuse* permet d'opposer la capitale et ses effets corrupteurs à la Bretagne natale du protagoniste, où règnent la simplicité et l'honnêteté. Rousseau, aussi, dans sa *Lettre*, oppose les grandes villes « où les mœurs et l'honneur ne sont rien¹⁰ » aux petites, où l'on méprise « le chemin des honneurs et de la fortune¹¹ ». On retrouve également chez Loaisel le mot

¹ *Ibid.*, p. 127.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 132.

⁶ *Ibid.*, p. 134.

⁷ *Id.*

⁸ « A-t-on besoin même de disputer sur les différences morales des sexes, pour sentir combien il est difficile que celle qui se met à prix en représentation ne s'y mette bientôt en personne, et ne se laisse jamais tenter de satisfaire des désirs qu'elle prend tant de soin d'exciter ? » (*ibid.*, p. 143).

⁹ *Ibid.*, p. 144-145.

¹⁰ *Ibid.*, p. 109.

¹¹ *Ibid.*, p. 110.

« automates¹ » que Rousseau utilise dans sa *Lettre* pour désigner ces « singes des grandes villes² ». Tous ces éléments témoignent de l'influence du philosophe sur le roman de Loaisel. Mais il semble que ce dernier ait également subi l'influence d'un autre Rousseau, beaucoup moins connu que son illustre homonyme, qu'il pastiche dans une *Lettre à M***, sur les Spectacles des Boulevards* (1781)³. On se souvient que le héros de Loaisel présentait le spectacle comme « l'écueil le plus funeste à [s]es principes de constance et de foi conjugale ». Or, dans sa *Lettre sur les Spectacles*, le nommé Thomas Rousseau évoquait déjà « les funestes Salles du Boulevard⁴ », « les funestes conséquences de ce Spectacle⁵ », ou encore l'« utilité funeste⁶ » des « Trétaux⁷ ». Il qualifie même les « écoles du Rempart⁸ » d'« écoles funestes, qui sont autant d'écueils où viennent échouer, se perdre & s'engloutir la raison, l'honneur & les sentimens⁹ ». Le parallèle entre la phrase de Loaisel et celle de Thomas Rousseau est manifeste. Mais que le romancier se soit inspiré à la fois de son modèle et d'un épigone de celui-ci montre surtout à quel point la référence critique au théâtre et à la théâtralité dans un roman-mémoires de la fin du siècle se fait l'écho d'une critique radicale d'une société de cour désormais proche de son point de rupture.

Il semble donc que Loaisel n'aït retenu de Thomas Rousseau qu'une expression et qu'il ait puisé chez Jean-Jacques Rousseau l'idée selon laquelle l'illusion produite par le jeu de l'actrice engendre des conséquences funestes sur le spectateur. Cette illusion trompeuse repose paradoxalement sur la représentation de la vertu qui perd ainsi sa vérité et son exemplarité morale. À l'origine de cette image pernicieuse se trouvent les comédiennes et leurs artifices qui achèvent de perdre les spectateurs. Le théâtre est présenté comme un simulacre qui conduit

¹ « C'est ce qui fait que la société fourmille de ces automates légers et mobiles que les vents de l'opinion poussent et repoussent en tous sens au gré de mille directions, et qu'il est rare de rencontrer un seul être qui mérite le nom d'homme » (Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse, op. cit.*, I, p. 89).

² Rousseau, *Lettre à d'Alembert, op. cit.*, p. 110.

³ Thomas Rousseau, *Lettre à M. ***, sur les Spectacles des Boulevards*, Bruxelles/Paris, Les Libraires qui vendent les Nouveautés, 1781.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁹ *Id.*

l'homme sur « le grand chemin d'Enfer et de perdition¹ » au lieu de le mener à la pratique du bien. On est désormais loin du charmant lieu de rencontre amoureuse et galante des romans libertins. Le lieu théâtral n'est plus qu'un lieu de désordres et de dissolution des mœurs qui concourt à la perte de l'homme.

5. Lieux empreints de théâtralité

Si l'Opéra est le lieu de représentations dramatiques chantées, il est également celui d'un autre divertissement théâtral : le bal masqué. Ce divertissement aristocratique est saturé de théâtralité, au sens où l'entend Roland Barthes. En effet, ce n'est pas d'abord le dialogue qui le caractérise, mais les éléments matériels d'une véritable représentation. Avant même d'entendre les personnages, le lecteur les voit comme de véritables acteurs. Masques et dominos constituent les accessoires d'une fête où l'on perd son identité pour revêtir un autre rôle le temps d'une nuit. À l'instar du carnaval, mais sans son caractère populaire et sans la généralisation à toute une ville, le bal masqué favorise la liberté de comportements habituellement régis par le code social pour lui en substituer d'autres. Un épisode des *Amours* se déroule au bal masqué qui sert de cadre à la deuxième entrée dans le monde du héros² :

Dès que nous [Faublas et la marquise de B***] parûmes à la porte de la salle, la foule des masques nous environna ; on nous examina curieusement, on nous fit danser : mes yeux furent d'abord agréablement flattés de la nouveauté du spectacle. Les habits élégants, les riches parures, la singularité des costumes grotesques, la laideur même des travestissements baroques, la bizarre représentation de ces visages cartonnés et peints, le mélange des couleurs, le murmure de cent voix confondues, la multitude des objets, leur mouvement perpétuel qui variait sans cesse le tableau en l'animaient, tout se réunit pour surprendre mon attention bientôt lassée. Quelques nouveaux masques étant entrés, la contredanse fut interrompue, et la marquise, profitant du moment, se mêla dans la foule ; je la suivis en silence, curieux d'examiner la scène en détail. Je ne tardai pas à m'apercevoir que chacun des acteurs s'occupait beaucoup à ne rien faire, et bavardait prodigieusement sans rien dire.³

La métonymie qui assimile les participants à des « masques » souligne d'emblée le caractère théâtral de ce divertissement où l'on dissimule son identité pour en emprunter une autre, où l'on devient « acteu[r] » pendant une soirée. On délaisse alors l'habit mondain pour revêtir des

¹ Molière, *L'École des femmes*, dans *Oeuvres complètes. I, op. cit.*, III, 1, v. 650, p. 432.

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 90-98.

³ *Ibid.*, p. 90-91.

« habits élégants », de « riches parures », des « costumes grotesques », des « travestissements baroques » qui offrent un « spectacle » varié au novice. Le grimage complète le masque pourachever la métamorphose. Les mots « spectacle », « représentation », « tableau », « scène », « acteurs » indiquent que les personnages ont perdu tout naturel pour adopter l’artifice de la représentation. Mais, paradoxalement, dans ce moment où les identités sont fausses, l’*incognito* ne fonctionne pas. Rosambert reconnaît Faublas et la marquise¹, deux masques sagaces inconnus procèdent peu de temps après à la même identification², enfin, mais grâce à l’étiquette qu’on lui a collée dans le dos, toute l’assistance, à la fois actrice et spectatrice, démasque le marquis de B***³. On joue certes, mais Faublas et la marquise « jouent serré » : alors qu’il est normalement le lieu du pur divertissement, le bal masqué devient celui des tourments, des « rudes coups⁴ » et des « attaque[s]⁵ ». Pour les parer, la marquise et son amant sont contraints d’improviser comme on improvise dans la *commedia dell’arte*. Aristocrate, bien vêtu et découvrant l’amour, Faublas pourrait être assimilé à Lélio s’il n’était pas travesti en M^{lle} du Portail. Le vieux marquis, amoureux d’une « demoiselle », ridicule et trompé, se confond avec Pantalon, à moins qu’il ne s’agisse d’une sorte d’Arlequin. En effet, avant d’aller au bal, il exécute une étonnante pirouette dont le résultat désastreux est une bosse au front. C’est là une manière imagée d’afficher son cocuage comme sur un masque de *commedia*. Enfin, la marquise peut être rapprochée d’Isabella : elle en a la beauté, la finesse et témoigne d’une aptitude à la

¹ « “Comment se portent madame la marquise et sa belle amie ?” nous demanda-t-il avec un intérêt affecté » (*ibid.*, p. 92).

² « Nous nous disposions à sortir, lorsque deux masques nous arrêtèrent. L’un des deux dit à la marquise : “Je te connais, beau masque. — Bonsoir, monsieur de Faublas”, me dit l’autre. [...] — Tu deviens fou, beau masque. — Point du tout : les uns te baptisent Faublas et te soutiennent beau garçon ; les autres vous nomment du Portail, et jurent que vous êtes très jolie fille » (*ibid.*, p. 96). Cet épisode des *Amours* est sans doute un clin d’œil au bal masqué, qui eut lieu à l’Opéra, à la fin du mois de janvier 1778, où Marie-Antoinette — habillée en amazone — demanda à l’un des invités : « “Qui est-tu, beau masque ? ” — Ton sujet, belle amazone, répondit-il en se démasquant. C’était le comte d’Artois, qui avait changé de déguisement » (Jacques Boncompain, *Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle*, préface d’Alain Decaux, [s. l.], Librairie Académique Perrin, 1976 p. 53).

³ « Je ne sais si mon trouble ne m’allait pas trahir, lorsqu’il s’éleva dans la salle une grande rumeur : on se précipitait vers la porte ; les masques se pressaient en foule autour d’un masque qui venait d’entrer ; ceux-ci le montraient au doigt ; ceux-là poussaient de longs éclats de rire, et tous ensemble criaient : *C'est M. le marquis de B***, qui s'est fait une bosse au front !* » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 96-97 ; c’est l’auteur qui souligne).

⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵ « “Je ne m’y fie pas, me répondit-elle : il [Rosambert] sait que vous avez passé la nuit avec moi, il est piqué ; le retour qu’il vous annonce n’est pas d’un bon augure ; sans doute il nous prépare une attaque plus forte. [...]” » et « La marquise ne perdait pas un mot de ce dialogue ; mais déjà trop pressée par l’inconnu qui l’avait attaquée, elle ne pouvait me secourir » (*ibid.*, p. 95-96).

ruse. Comme elle encore, elle s'évanouit volontiers pour se tirer d'embarras¹. Aussi voit-on comment Faublas et la marquise tentent tant bien que mal d'en imposer à Rosambert :

Je [Faublas travesti] conviens, monsieur de Rosambert, que vous savez quelque chose que madame ne sait pas ; mais, ajoutai-je en affectant de lui parler bas, ayez donc un peu plus de discrétion ; la marquise n'a pas voulu vous croire avant-hier ; que vous coûte-t-il de lui laisser, seulement encore aujourd'hui, une erreur qui ne laisse pas d'être piquante ? — Fort bien, s'écria-t-il, la tournure n'est pas maladroite ! Vous, si novice avant-hier ! aujourd'hui si *manégé* ! il faut que vous ayez reçu de bien bonnes leçons ! — Que dites-vous donc, monsieur ? reprit la marquise un peu piquée. — Je dis, madame, que ma jeune parente a beaucoup avancé en vingt-quatre heures ; mais je n'en suis pas étonné, on sait comment l'esprit vient aux filles. — Vous nous faites donc la grâce de convenir enfin que mademoiselle du Portail est de son sexe ! — Je ne m'aviserai plus de le nier, madame ; je sens combien il serait cruel pour vous d'être détruite. Perdre une bonne amie, et ne trouver à sa place qu'un jeune serviteur ! la douleur serait trop amère. Ce que vous dites là est tout à fait raisonnable, répliqua la marquise avec une impatience mal déguisée ; mais le ton dont vous le dites est si singulier !²

Dans ce dialogue, la vérité n'a évidemment pas sa place, tout le monde ment. Mais on est devant une scène de comédie, aucun enjeu grave n'est lié à cet échange continu de mensonges. Bien au contraire, ce qui fait le « piquant » de ces répliques, c'est que personne n'est dupe. En outre, le caractère théâtral de la situation est marqué par les interventions de l'auteur qui sont autant de didascalies (« en affectant de lui parler bas », « avec une impatience mal déguisée »). Les adverbes de temps mis en évidence par un parallélisme (« la marquise n'a pas voulu vous croire avant-hier ; que vous coûte-t-il de lui laisser, seulement encore aujourd'hui, une erreur qui ne laisse pas d'être piquante ? ») sont repris par le comte à plusieurs reprises dans la conversation pour montrer qu'il ne se laisse pas abuser : « Vous, si novice avant-hier ! aujourd'hui si *manégé* ! » et un peu plus loin, en répondant à la question de la marquise, « Ce qu'il en est madame ! je pouvais hasarder de le dire avant-hier, mais aujourd'hui c'est à moi à vous le demander³ ». On note le « *manégé*⁴ » qui témoigne de la transformation du héros désormais capable de jouer la comédie.

Cet épisode du bal masqué passe du plaisant au comique farcesque avec l'entrée du marquis de B***. Dans ce dernier cas, l'efficacité comique vient d'un accessoire, l'étiquette, qui révèle ce qui est caché sous le masque, à savoir la fameuse bosse. Elle vient également des mots

¹ « La marquise porta la main à son front, jeta un cri de douleur et s'évanouit » (*ibid.*, p. 113).

² *Ibid.*, p. 93-94 ; c'est l'auteur qui souligne.

³ *Ibid.*, p. 94.

⁴ *Ibid.*, p. 93, note 1.

répétés par le personnage : « jamais je ne me suis si bien déguisé, et tout le monde m'a reconnu !¹ » Le bal masqué se présente donc comme le lieu par excellence du paraître et de la comédie, on s'y déguise, on se grime et on y joue un rôle. Pourtant on y est découvert. Le bal se fait alors le lieu d'un jeu où l'on montre que l'on est au fait de la réalité, que l'on n'est pas dupe, mais que l'on feint de l'être ; et l'ironie permet de révéler cette clairvoyance. Éminemment théâtral, ce divertissement mondain introduit des scènes de comédie et participe à ce titre à la théâtralité du roman.

6. Lieux théâtralisés

Certains lieux hors de l'enceinte du théâtre font également l'objet d'une mise en scène (décor, musique, éclairage) et constituent le cadre d'une « intrigue » dont les personnages se font les acteurs. Dans *Dolbreuse*, c'est une « délicieuse maison de campagne² » « sur les bords de la Seine³ » qui forme le cadre général d'une mise en scène savamment préparée par la « vieille Baronne de ...⁴ » et Dolbreuse pour servir leur « noir complot⁵ » : séduire et perdre l'innocence et la vertu, qu'incarne la jeune comtesse de ... D'une certaine manière, ce long épisode rappelle l'une des principales intrigues des *Liaisons dangereuses*, lorsque Valmont entreprend de vaincre la présidente de Tourvel. Le parallèle est d'autant plus remarquable que la comtesse présente des points communs avec l'héroïne de Laclos, comme la volonté de convertir Dolbreuse et de la ramener sur le chemin de la vertu⁶. Mais, à la différence de la marquise de Merteuil qui n'intervient pas dans l'entreprise de séduction de Valmont, la Baronne est un précieux adjoint pour Dolbreuse⁷. L'intrigante et le libertin s'allient pour mener à bien une machination soigneusement ourdie. La maison de campagne, où le héros doit triompher de la comtesse, a été

¹ Le marquis répète la phrase à deux reprises avec quelques variantes : « Demandez à Justice ; elle vous dira que je n'ai jamais été si bien déguisé, car elle me l'a répété cent fois, et cependant tout le monde m'a reconnu ! » et « je me déguise beaucoup mieux qu'à l'ordinaire, et tout le monde me reconnaît ! » (*ibid.*, p. 98).

² Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, I, p. 113.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, I, p. 105.

⁵ *Ibid.*, I, p. 113.

⁶ « Elle voulait me faire abjurer ce qu'elle appellait mes erreurs, et pour cela il fallut nous voir plus souvent. Elle avait à cœur de me voir une autre façon de penser dont elle me jugeait digne. [...] Elle me croyait séduit et non pas corrompu ; elle voulait me corriger » (*ibid.*, I, p. 111).

⁷ « Oui, Monsieur, l'on aura pitié de vous, l'on vous servira » (*ibid.*, I, p. 108) ; « Après le repas, tous les convives s'éclipseront, à l'exception d'un seul, destiné à servir mes desseins » (*ibid.*, I, p. 114).

apprêtée pour l'éblouir, la désorienter et toucher ses sens. Elle est le lieu d'un spectacle vertigineux destiné à la perdre. Comparée au « palais d'Armide, ou [à] la retraite magique, de quelque génie¹ », la demeure se caractérise par la magnificence et la somptuosité du décor extérieur. Alors qu'au théâtre, Dolbreuse était victime de l'illusion, il en est ici l'ordonnateur. C'est par un effet de surprise² renforcé par un effet de sustentation³ que le héros étourdit la jeune femme et prépare sa défaite. À cela s'ajoutent tous les éléments qui donnent au spectacle sa dimension « baroque ». Le lieu du souper se déroule dans des jardins qui font l'objet d'une éclatante mise en scène où chaque objet, chaque son, chaque odeur et chaque couleur concourent à envoûter la « victime⁴ » :

Des chœurs de musiciens, placés aux extrémités du jardin, remplissent, tout à coup l'air de sons éclatants. Cent lustres suspendus aux arbres, et soudain illuminés, font disparaître l'éclat des astres, et laissent voir une tente de taffetas incarnat enrichi de porfilures d'or, et parsemé d'étoiles d'argent. Des gradins chargés de fruits glacés, de rafraîchissements de toute espèce, sont placés sous le pavillon ; des faisceaux de verdure et de fleurs destinés à servir de sièges, et disposés autour d'une table délicatement servie, invitent à prendre un souper délicieux.⁵

Quand la nature ne disparaît pas derrière l'artifice, elle est utilisée par la main de l'homme pour servir de vils « projets séducteurs⁶ ». Pervertie par le luxe de la société mondaine, elle forme le décor d'une pièce en un acte dont le dénouement est moralement funeste pour les personnages. L'hyperbole « [c]ent lustres » accentue la profusion des éléments ainsi que le choix de l'étoffe et des métaux d'or et d'argent témoigne de la richesse d'un décor qui se veut spectaculaire. L'autel du « sacrifice », qu'est « l'Île enchantée⁷ » où le « tigre⁸ » conduit sa proie, fait sans aucun doute référence à la célèbre fête des *Plaisirs de l'île enchantée* donnée à Versailles, du 7 au 13 mai

¹ *Ibid.*, I, p. 114.

² « On commençait d'admirer ce beau lieu, quand je parus tout à coup » (*id.*)

³ « Je prétextai un voyage indispensable, et pris congé de la Comtesse, voulant que son amour s'irritât par mon absence, que la solitude changeât ses désirs en besoins, et que son imagination ramenée, livrée toute entière aux séduisantes images que j'avais rassemblées mille fois sous ses yeux,achevât de subjuger son cœur » (*ibid.*, I, p. 113).

⁴ *Ibid.*, I, p. 112.

⁵ *Ibid.*, I, p. 115.

⁶ *Id.*

⁷ « Un pont en ruines nous introduit dans l'Île enchantée. Les esprits aromatiques émanés des plantes et des ruisseaux limpides, et formant autour de nous une atmosphère de parfums, les sons d'une musique lointaine, le spectacle varié de mille objets complices de mes projets séducteurs, ouvrent les sens et l'âme de la jeune Comtesse à toutes les impressions de la volupté » (*id.*)

⁸ *Ibid.*, I, p. 111.

1664¹, en l'honneur de la favorite du roi, Louise de la Vallière². Le titre, *Les Plaisirs de l'île enchantée*, s'inspire du chant VII du *Roland Furieux* où le héros Roger est retenu prisonnier dans le majestueux palais de la magicienne Alcine. Il n'est pas surprenant que ce palais, décrit dans le *romanzo* comme le lieu d'« une fête perpétuelle,/[de] Joutes, combats, théâtre, et danse et bain³ », ait inspiré le duc de Saint-Aignan, chargé de trouver un thème permettant de lier de manière cohérente les différents divertissements⁴. Au cours de cette fête grandiose, le théâtre occupe une place de choix, puisque la troupe de Molière joue *La Princesse d'Élide*, le 8 mai, *Les Fâcheux*, le 11, *Tartuffe*, le 12, et *Le Mariage forcé*, le 13. On peut ainsi établir plusieurs parallèles entre l'*île enchantée* de Versailles et celle de *Dolbreuse* : d'abord, toutes deux se situent aux alentours d'une jolie maison de campagne comparée à un « palais enchanté⁵ », celui d'Alcine ou celui d'Armide ; puis, toutes deux mêlent harmonieusement art et nature⁶ ; ensuite, toutes deux se caractérisent par le faste, le spectacle et la mise en scène ; enfin, toutes deux sont au service d'une entreprise de séduction adultérine. Comme Louis XIV désireux d'éblouir et d'honorer sa maîtresse, le personnage de Dolbreuse veut conquérir la comtesse. Mais alors que la fête de Versailles dure trois jours pendant lesquels la Cour se diverte, celle de Dolbreuse ne dure que quelques heures et s'ensuit d'un profond désarroi. À l'illusion et à l'enchantement succède un cruel retour à la réalité.

Cet épisode de l'île enchantée où la nature fait l'objet d'une mise en scène éclatante marque l'apogée de la corruption morale du héros qui utilise l'artifice afin de créer un monde

¹ *Les Plaisirs de l'île enchantée* durent trois jours (du 7 au 10 mai), mais les divertissements se poursuivent jusqu'au 13 mai.

² « Officiellement, elles [les fêtes des *Plaisirs de l'île enchantée*] étaient données en l'honneur des deux reines, mais Louise en était l'héroïne secrète, vers qui montaient tous les hommages » (Jean-Christian Petitfils, *Louise de La Vallière*, [s. l.], Perrin, 2002 [1990], p. 140-141).

³ L'Arioste, *Le Roland furieux*, trad. Michel Orcel, Paris, Éditions du Seuil, 2000, t. I, VII, octave 31, v. 5-6, p. 237.

⁴ Molière, *Les Plaisirs de l'île enchantée. Course de bague, Collation ornée de Machines. Comédie de Molière, Intitulée la Princesse d'Élide, mêlée de Danse et de Musique, Ballet du Palais d'Alcine, Feu d'Artifice : Et autres Fêtes galantes et magnifiques, faites par le Roi à Versailles, le 7 Mai 1664. Et continuées Plusieurs autres Jours, dans Œuvres complètes. I, op. cit., p. 522.*

⁵ « Le Roi voulant donner aux Reines, et à toute sa Cour le plaisir de quelques Fêtes peu communes, dans un lieu orné de tous les agréments qui peuvent faire admirer une Maison de Campagne, choisit Versailles à quatre lieues de Paris. C'est un Château qu'on peut nommer un Palais Enchanté, tant les ajustements de l'art ont bien secondé les soins que la Nature a pris pour le rendre parfait » (*ibid.*, p. 521).

⁶ « Jamais je ne sentis mieux qu'en cette belle soirée, combien les heures sont fugitives ; mais admirer l'heureux accord des merveilles de l'art et des beautés de la nature, n'est-ce pas l'emploi le plus agréable qu'on puisse faire en ce lieu de ses moments ? » (Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, I, p. 116).

fallacieux qui frappe et séduit les sens pour mieux tromper. Dès lors, la théâtralité sert, non pas l'exaltation de l'artifice, comme ce pouvait être encore le cas dans *Point de lendemain*, mais la critique d'une société du spectacle, où, suivant une perspective rousseauiste, l'être se perd dans le paraître.

En somme, la plupart des romanciers introduisent dans leur récit une sortie à la Comédie ou à l'Opéra, mais aucun d'entre eux ne s'attache à décrire la représentation théâtrale proprement dite. Au mieux, ils donnent le titre de la pièce jouée ce jour-là. En fait, c'est un autre spectacle qui intéresse les auteurs, celui de la salle où le public offre à lui seul le véritable spectacle, celui qui se joue sur le théâtre du monde. Ce dernier s'inscrit dans un projet moral, dans la mesure où il montre la société mondaine comme une société des apparences, du paraître et donc du mensonge et de la duperie. Dans cette perspective, le lieu théâtral constitue un cadre propice à la séduction, dont le regard se fait le catalyseur, et au libertinage auquel les comédiennes sont généralement associées. Alors qu'il est le terrain du jeu, de la comédie et des plaisirs sensuels chez Louvet, il devient celui de la corruption et de la dépravation chez Loaisel qui dénonce l'effet pervers de l'illusion produite par la représentation théâtrale et par ses interprètes ; objet de simulacre, le sentiment moral s'en trouve avili et son action édifiante, réduite à néant.

Chapitre II : Déguisements, travestissements et usurpations d'identité

Rappelons d'abord que les déguisements, les travestissements et les usurpations d'identité sont abondamment utilisés dans la comédie. À titre d'exemple, on pense à Covielle, le valet de Cléonte, qui se déguise en ambassadeur pour annoncer à M. Jourdain la venue du fils du Grand Turc et à Cléonte lui-même qui se fait passer pour ce dernier dans *Le Bourgeois gentilhomme* (IV, 3-5). On songe également à Cléante qui se présente comme un « ami [du] Maître de Musique¹ » d'Angélique dans *Le Malade imaginaire* (II, 1-5) et à Toinette qui se déguise en « Médecin passager² » dans la pièce du même nom (III, 8 et 10). Chez Marivaux, le prince Léon apparaît comme un « simple gentilhomme³ » nommé Lélio et le roi de Castille joue le rôle de son propre ambassadeur auprès de la Princesse dans *Le Prince travesti* (I, 5 et III, 11). On se souvient aussi du seigneur Iphicrate qui, sous les ordres de Trivelin, doit échanger ses habits avec son valet Arlequin et d'Euphrosine qui doit prendre le nom de sa camérière Cléanthis dans *L'Île des esclaves* (I, 2 et 3), cette dernière prenant l'identité de sa maîtresse. Chez Beaumarchais, le comte Almaviva joue l'ivresse dans un uniforme de cavalerie (II, 12-14) avant de réapparaître en « bachelier⁴ » afin de pouvoir approcher Rosine dans *Le Barbier de Séville* (III, 2-13). Chérubin, lui, est travesti avec les habits de Suzanne, la comtesse revêt les habits de sa camariste pour confondre son époux et Suzon emprunte ceux de sa maîtresse dans *Le Mariage de Figaro* (II, 4-9 ; IV, 4-5 ; V, 4-9 et 18-19). Ces exemples montrent l'importance des déguisements, des travestissements et des usurpations d'identité dans la production dramatique des XVII^e et XVIII^e siècles.

Présents dans les « récits depuis l'Antiquité gréco-latine⁵ », on les retrouve dans le roman pastoral du XVII^e siècle, comme en témoigne le travestissement de Céladon dans *L'Astrée*. Les auteurs de notre corpus les exploitent volontiers ; Louvet, plus particulièrement, en fait un véritable ressort dramatique. Aussi doit-on considérer les travestissements et les déguisements

¹ Molière, *Le Malade imaginaire*, dans *Oeuvres complètes. II*, op. cit., II, 1, p. 670.

² Ibid. [version de l'édition de 1682], III, 10, p. 734.

³ Marivaux, *Le Prince travesti*, dans *Théâtre complet*, op. cit., I, 2, p. 399.

⁴ Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, op. cit., II, 1, p. 92.

⁵ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. 297 », 1992, p. 69.

comme un *topos* commun aux deux genres. Dans son ouvrage, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, Henri Lafon établit « deux grands critères de classement¹ » pour le travestissement, qui correspondent exactement à la définition de « travestir », telle qu’elle est formulée dans la deuxième édition du *Dictionnaire de l’Académie française* en 1718 : « Desguiser en faisant prendre l’habit d’un autre sexe ou d’une autre condition² ». Lorsque le travestissement implique une inversion des sexes, il est utilisé « soit pour séduire, soit au contraire pour se protéger de la séduction³ » ; lorsqu’il entraîne un changement de condition sociale, ou il est adopté par un « picaro⁴ » pour une « fourberie profitable⁵ », ou il est emprunté par un « noble héros⁶ » pour « les nécessités de l’aventure, ou celles de la passion⁷ ».

Les principaux dictionnaires du XVIII^e siècle définissent les deux termes de la manière suivante : dans le *Furetière*, « déguiser » signifie « Travestir, changer ; rendre meconnoissable ; mettre quelque chose d’une autre maniere, dans une autre vuë qu’elle n’est en effet⁸ » et « travestir » veut dire « Se déguiser en prenant d’autres habits, se masquer⁹ » ; dans le *Richelet*, « déguiser » renvoie à « Changer, rendre méconnaissable. Déguiser son nom¹⁰ » et « travestir » à « Déguiser une personne. Mettre une personne en un état méconnaissable, en lui donnant les habits qu’elle n’avoit pas accoutumé d’avoir¹¹ » ; dans le *Dictionnaire de Trévoux*, « déguiser » consiste à « faire prendre à quelqu’un un habit extraordinaire pour le rendre méconnaissable¹² »

¹ *Id.*

² *Nouveau Dictionnaire de l’Académie française*, [2^e éd.], [Paris], J.-B. Coignard, 1718, t. II, p. 732.

³ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, op. cit., p. 71.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Dictionnaire universel, Contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences et des arts, [...] Recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetiere, Abbé de Chalivoi, de l’Academie Françoise, Seconde Edition, Revuë, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval, A-D, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1701, t. I, [n.p.]*

⁹ *Ibid.*, t. III, [n.p.]

¹⁰ *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne, de Pierre Richelet ; augmenté de plusieurs additions d’histoire, de grammaire, de critique, de jurisprudence, et d’une liste alphabétique des auteurs et des livres citez dans ce dictionnaire, nouvelle édition augmentée d’un grand nombre d’articles*, A-H, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1732, t. I, p. 486.

¹¹ *Ibid.*, t. II, p. 846.

¹² *Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, contenant la Signification & la Définition des mots de l’une & de l’autre Langue, avec leurs différens usages ; les termes propres de chaque État & de chaque Profession : La Description de toutes les choses naturelles & artificielles ; leurs figures, leurs*

et « travestir » à « donner à quelqu'un un habit commun dans la société, mais très-diférent de celui de son état¹ ». Le *Dictionnaire de Trévoux* précise que l'emploi pronominal de « travestir » signifie « prendre l'habit d'un autre sexe² ». Enfin, dans l'*Encyclopédie*, d'Alembert introduit une nuance entre les deux mots : « il semble que *déguisement* suppose une difficulté d'être reconnu & que *travestissement* suppose seulement l'intention de ne l'être pas, ou même seulement l'intention de s'habiller autrement qu'on n'a coutûme³ ».

Dans la définition du déguisement que propose Georges Forestier, « le seul critère en jeu est le critère minimal de l'identité⁴ » : « on parlera de déguisement dans tous les cas d'interruption momentanée de l'identité relayée par l'imposition d'une identité usurpée⁵ ». Cette définition inclut non seulement l'emprunt d'un habit autre que le sien, mais aussi celui d'un habit appartenant au sexe opposé, ou encore celui d'un nom, inventé ou usurpé. À la différence de Georges Forestier, on distinguera les mots de « déguisement », c'est-à-dire une métamorphose vestimentaire qui rend possible un changement de condition (maître en valet, soubrette en bourgeoise) ; celui de « travestissement », qui caractérise l'emprunt d'un habit appartenant au sexe opposé et qui entraîne une plus grande métamorphose physique du personnage ; et, enfin celui d'« usurpation d'identité », qui consiste à prendre une fausse identité, mais qui n'implique pas nécessairement un changement de vêtement. Si, au demeurant, le *topos* du travestissement dans les romans du XVIII^e siècle a déjà fait l'objet de plusieurs études, il semble toutefois que l'on ait écarté son exploitation dramatique. Non seulement il participe à la progression de l'action, mais il instaure aussi une tension dramatique ; il donne alors lieu à des scènes théâtrales et suscite des effets propres au théâtre.

espèces, leurs propriétés : [...], nouv. éd. corrigée et considérablement augmentée, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771, t. III, p. 183.

¹ *Ibid.*, t. VIII, p. 163.

² *Id.*

³ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de Lettres. Mis en ordre et publié par M. Diderot [...], et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert [...]*, Paris, Briasson, 1754 [nouvelle impression en fac-similé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günter Holzboog), 1988, t. IV, p. 769].

⁴ Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », vol. 259, 1988, p. 11.

⁵ *Id.*

1. Déguisement et « scène muette » chez Marivaux

De même qu'au théâtre, les déguisements et les travestissements entrent au service de l'action dans les romans. Dans *La Vie de Marianne*, le personnage de Valville se déguise en valet afin de pouvoir remettre une lettre à Marianne, entrée au couvent :

Un jour que je [Marianne] rêvais à cela, malgré que j'en eusse (et c'était l'après-midi), on vint me dire qu'un laquais demandait à me parler ; je crus qu'il venait de la part de ma bienfaitrice, et je passai au parloir. À peine considérai-je ce préteur domestique, qui ne se montrait que de côté, et qui d'une main tremblante me présenta une lettre. De quelle part ? lui dis-je. Voyez, mademoiselle, me répondit-il d'un ton de voix ému, et que mon cœur reconnut avant moi, puisque j'en fus émue moi-même.

Je le regardais alors en prenant sa lettre, je lui trouvai les yeux sur moi ; quels yeux, madame ! les miens se fixèrent sur lui ; nous restâmes quelque temps sans nous rien dire ; et il n'y avait encore que nos coeurs qui se parlaient, quand une tourière arriva, qui me dit que ma bienfaitrice allait monter, et que son carrosse venait d'entrer dans la cour. Remarquez qu'elle ne la nomma pas ; c'est votre bonne maman, me dit-elle, et puis elle se retira.

Ah ! monsieur, retirez-vous,criai-je toute troublée à Valville (car vous voyez bien que c'était lui), qui ne me répondit que par un soupir en sortant.¹

Le subterfuge du personnage réussit, puisque ni la tourière ni Marianne ne s'étonnent de la venue d'un « laquais » au couvent. D'ailleurs, l'héroïne « cr[oit] qu'il v[ient] de la part de [s]a bienfaitrice ». La narratrice se remémore tout de même certains détails qui auraient dû éveiller ses soupçons : « ce préteur domestique, qui ne se montrait que de côté, et qui d'une main tremblante me présenta une lettre² ». Mais la voix trahit Valville. S'ensuit alors un échange de regards qui supplée au discours et qui confère un caractère dramatique à cette scène du parloir où l'expression des sentiments passe uniquement par la vue, le ton de la voix et un « soupir ». Dans cette scène quasi muette, ce sont les « coeurs » qui « se parl[ent] ». En outre, selon Frédéric Deloffre, le déguisement de Valville rappelle celui de Terny dans une des nouvelles des *Illustres Françaises*³ et sa lettre fait écho à une réplique théâtrale que Rosimond adresse à Hortense dans *Le Petit-Maître corrigé*⁴ (1734). Comme le personnage dramatique, qui exhorte la femme qu'il aime à lui refuser son pardon⁵, Valville formule par écrit la même demande à Marianne : « [...] je

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 160-161.

² *Ibid.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 183, note 1.

⁴ *Ibid.*, p. 188, note 1.

⁵ ROSIMOND. [...] Triomphez donc d'un malheureux qui vous adorait, qui a pourtant négligé de vous le dire, et qui a porté la présomption jusqu'à croire que vous l'aimeriez sans cela : voilà ce que j'étais devenu par de faux airs ; refusez-m'en le pardon que je vous en demande ; prenez en réparation de mes folies l'humiliation que j'ai voulu

*ne veux que vous demander pardon, non pas dans l'espérance de l'obtenir, mais afin que vous vous vengiez en me le refusant*¹ ». Marivaux reprend donc sa propre matière dramatique pour servir le projet d'un autre amoureux qui, cette fois-ci, ne se repent pas d'avoir dissimulé son amour par orgueil (Rosimond), mais qui regrette d'avoir offensé celle qu'il aime (Valville). L'un n'en a pas assez dit, tandis que l'autre en a trop dit et trop fait. On se souvient en effet que, quelques heures après avoir rencontré Marianne à l'église, Valville surprend son oncle aux pieds de la demoiselle. Les regards qu'il lui jette, la réplique qu'il lui adresse et le ton sur lequel il lui parle témoignent d'un jugement hâtif fondé sur les apparences :

Pour moi, qui n'avais rien à me reprocher, il me semble que je fus plus fâchée qu'interdite de cet événement, et j'allais dire quelque chose, quand Valville, qui avait d'abord jeté un regard assez dédaigneux sur moi, et qui ensuite s'était mis froidement à contempler la confusion de son oncle, me dit d'un air tranquille et méprisant : Voilà qui est joli, mademoiselle ! Adieu, monsieur, je vous demande pardon de mon indiscretion ; et là-dessus il partit en me lançant encore un regard aussi cavalier que le premier, et au moment que M. de Climal se relevait.²

C'est de cette parole insultante dont Valville se repent dans le billet qu'il remet à Marianne quelques semaines après l'incident. Son déguisement lui permet alors de lever deux obstacles : le premier est le refus que Marianne lui aurait opposé après l'offense subie, le second concerne l'abbesse qui lui aurait sans doute demandé son nom et la raison de sa visite³. Rappelons également que le billet destiné à Marianne est d'abord lu par M^{me} de Miran qui apprend ainsi la passion secrète de son fils⁴, passion d'autant plus forte, selon elle, qu'il s'est abaissé à « prendre une livrée⁵ ». Autrement dit, le choix du déguisement témoigne de la violence d'une passion d'un homme résolu à tout pour établir un commerce avec celle qu'il aime. Dès lors, le déguisement apparaît d'abord comme un simple artifice romanesque permettant

subir en vous les apprenant ; si ce n'est assez, riez-en vous-même, et soyez sûre d'en être vengée par la douleur éternelle que j'en emporte » (Marivaux, *Le Petit-Maître corrigé*, dans *Théâtre complet*, op. cit., III, 10, p. 1354).

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 187.

² *Ibid.*, p. 120.

³ « La première fois qu'il m'y avait vue, à ce qu'il m'a dit depuis, il avait cru nécessaire de se travestir, par deux raisons : l'une était qu'après l'insulte qu'il m'avait faite, je refuserais de lui parler, s'il me demandait sous son nom ; l'autre, que l'abbesse voudrait peut-être savoir ce qui l'amenaît, et qui il était, avant que de me permettre de le voir ; au lieu que toutes ces difficultés n'y seraient plus, dès qu'il paraîtrait sous la figure d'un domestique, qui venait même de la part de M^{me} de Miran : car c'était une précaution qu'il avait prise » (*ibid.*, p. 190).

⁴ « M^{me} de Miran la prit en soupirant, l'ouvrit, la parcourut, et jeta les yeux sur son amie, qui fixa aussi les siens sur elle ; elles furent toutes deux assez longtemps à se regarder sans se rien dire ; il me sembla même que je les vis pleurer un peu : [...] » (*ibid.*, p. 181).

⁵ *Ibid.*, p. 183.

d'atteindre la personne aimée, mais il confère aussi une théâtralité à cette scène du parloir et met en relief l'intensité des sentiments du personnage aimant.

Dans l'histoire de la religieuse dont Marianne se fait l'auditrice, à l'initiative de Tervire qui bénéficie de la protection de sa tante (M^{me} Dursan), la belle-fille de cette dernière se fait passer pour une femme de chambre nommée Brunon¹ : « Je suis sûre que sous ce personnage elle gagnera le cœur de ma tante² ». Ce rôle est d'autant plus délicat à tenir que cette belle-fille est la cause de la rupture entre M^{me} Dursan et son fils³, cependant elle parvient à se faire aimer de la vieille femme⁴. Cette usurpation d'identité est importante : elle a pour but de favoriser la réconciliation entre M. Dursan fils et sa mère et constitue le point d'orgue de la longue scène de reconnaissance pathétique qui s'ensuit quelques jours plus tard, alors que le fils malade se meurt. C'est par un geste très théâtral que l'épouse de Dursan fils se découvre à sa belle-mère et complète le tableau sensible :

Mais ma tante, lui dis-je alors, vous oubliez encore une personne qui est chère à vos enfants, qui nous intéresse tous, et qui vous demande la permission de se montrer.

Je t'entends, dit-elle. Eh bien ! je lui pardonne ! Mais je suis âgée, ma vie ne sera pas encore bien longue, qu'on me dispense de la voir. Il n'est plus temps, ma tante, lui dis-je alors ; vous l'avez déjà vue, vous la connaissez, Brunon vous le dira.

Moi, je la connais ! reprit-elle ; Brunon dit que je l'ai vue ? Eh ! où est-elle ? À vos pieds, répondit Dursan le fils. Et celle-ci à l'instant venait de s'y jeter.

Ma tante, immobile à ce nouveau spectacle, resta quelque temps, sans prononcer un mot, et puis tendant les bras à sa belle-fille : Venez donc, Brunon, lui dit-elle en l'embrassant ; venez que je vous paye de vos services. Vous me disiez que je la connaissais, vous autres ; il fallait dire aussi que je l'aimais.⁵

Ce rôle donne lieu à une scène très spectaculaire qui constitue l'apogée d'un long épisode dans l'histoire de Tervire. Toutefois, le portrait du personnage ne laisse nullement présager son changement d'attitude qui va renverser la fortune de Tervire⁶. Alors que l'avenir de celle-ci

¹ « Votre mère a besoin d'une femme de chambre, elle ne saurait s'en passer ; elle en a perdu une que vous avez connue sans doute, c'était la le Fèvre ; mettons à profit cette conjoncture, et tâchons de placer auprès d'elle M^{me} Dursan que voilà » (*ibid.*, p. 511).

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 484-485.

⁴ « Elle avait de l'esprit, elle sentait l'importance du rôle qu'elle jouait ; je continuais de lui donner des avis qui la guidaient sur une infinité de petites choses essentielles. Elle avait tous les agréments de l'insinuation, et ma tante, au bout de huit jours, fut enchantée d'elle » (*ibid.*, p. 516).

⁵ *Ibid.*, p. 529.

⁶ « J'ai vu Brunon me rendre plus de justice, lui criai-je pendant qu'elle s'éloigna ; et depuis ce moment nous ne nous parlâmes presque plus, et j'en essuyai tous les jours tant de dégoût qu'il fallut enfin prendre mon parti trois

semblait assuré, elle se retrouve livrée à elle-même, obligée de fuir à Paris à la recherche d'une mère qui l'a abandonnée. En somme, Marivaux n'exploite pas le motif du déguisement et de l'usurcation dans son roman autant que dans son théâtre, mais il en fait usage à des moments clefs pour les deux héroïnes.

2. Usurpations comiques et travestissements tragiques chez Prévost

L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut commence par une usurpation d'identité et inscrit alors le roman sous le signe de la ruse et de la tromperie dont on sait qu'elles sont le ressort de la farce et de la comédie. Lorsque des Grieux entreprend le récit de ses malheurs, il se souvient de sa rencontre avec Manon :

Ma belle inconnue savait bien qu'on n'est point trompeur à mon âge ; elle me confessa que, si je voyais quelque jour à la pouvoir mettre en liberté, elle croirait m'être redévable de quelque chose de plus cher que la vie. Je lui répétais que j'étais prêt à tout entreprendre, mais, n'ayant point assez d'expérience pour imaginer tout d'un coup les moyens de la servir, je m'en tenais à cette assurance générale, qui ne pouvait être d'un grand secours pour elle et pour moi. Son vieil Argus étant venu nous rejoindre, mes espérances allaient échouer si elle n'eût assez d'esprit pour suppléer à la stérilité du mien. Je fus surpris à l'arrivée de son conducteur, qu'elle m'appelât son cousin et que, sans paraître déconcertée le moins du monde, elle me dît que, puisqu'elle était assez heureuse pour me rencontrer à Amiens, elle remettait au lendemain son entrée dans le couvent, afin de se procurer le plaisir de souper avec moi. J'entrai fort bien dans le sens de cette ruse. Je lui proposai de se loger dans une hôtellerie, dont le maître, qui s'était établi à Amiens, après avoir été longtemps cocher de mon père, était dévoué entièrement à mes ordres.¹

L'invention de cette pseudo-parenté avec des Grieux permet à l'héroïne de retarder d'une journée son entrée au couvent et marque ainsi le début de leurs aventures. Cette usurpation d'identité est mise au service de l'action puisque les protagonistes s'enfuiront à Paris pendant la nuit. Cette fonction dramatique se double d'une fonction psychologique. La « ruse » de Manon montre non seulement sa rouerie, sa capacité à s'adapter rapidement à une situation et son aptitude à jouer un personnage, mais aussi l'habileté du chevalier à entrer dans ses plans. C'est des Grieux qui invente le petit « conte » du cocher. Ce jeu auquel il se prête immédiatement témoigne également de la violence d'une passion pour celle qu'il vient de rencontrer. Jeune noble

mois après la mort de ma tante, et quitter le château, malgré la désolation du fils, que je laissai malade de douleur, brouillé avec sa mère, et que je ne pus ni voir ni informer du jour de ma sortie, par tout ce que m'alléguait sa mère, qui feignait ne pouvoir comprendre pourquoi je me retirais, et qui me dit que son fils, avec la fièvre qu'il avait, n'était pas en état de recevoir des adieux aussi étonnantes que les miens » (*ibid.*, p. 535).

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 21.

brillant « dont tout le monde admir[e] la sagesse et la retenue¹ », il n'hésite pourtant pas à mentir, à peine sorti du collège. Cette première usurpation sert donc à faire avancer l'intrigue et introduit un certain nombre d'éléments sur la psychologie des protagonistes.

La seconde usurpation d'identité introduit la première grande scène de comédie du roman. Alors que le chevalier se fait passer d'abord pour le cousin de Manon à Amiens, il se voit attribuer ensuite le rôle du « jeune frère » de celle-ci à Paris. Cette fois-ci, c'est Lescaut, frère de Manon, qui en a l'idée :

Je lui ai dit [Lescaut à M. de G... M...] que cela était honnête pour le présent, mais que l'avenir amènerait à ma sœur de grands besoins ; qu'elle s'était chargée, d'ailleurs, du soin d'un jeune frère, qui nous était resté sur les bras après la mort de nos père et mère, et que, s'il la croyait digne de son estime, il ne la laisserait pas souffrir dans ce pauvre enfant qu'elle regardait comme la moitié d'elle-même. Ce récit n'a pas manqué de l'attendrir. Il s'est engagé à louer une maison commode, pour vous et pour Manon, car c'est vous-même qui êtes ce pauvre petit frère orphelin.²

Il s'agit d'un rôle à temps plein pour permettre au chevalier de vivre aux côtés de Manon dans la maison que le vieux G... M... leur apprête. « Quel est l'infâme personnage qu'on vient ici me proposer ?³ », s'insurge intérieurement le chevalier, réduit à jouer une mauvaise comédie sous les yeux de sa maîtresse et de son protecteur. Les qualificatifs employés par Lescaut (« pauvre enfant », « pauvre petit frère orphelin ») montrent qu'il a suscité la pitié de M. de G... M... afin d'obtenir la place de des Grieux. Il a aussi présenté le chevalier comme la « moitié » de Manon, ce que le héros ne manque pas de reprendre à sa manière lors du souper chez le vieux G... M... : « j'aime ma sœur Manon comme un autre moi-même⁴ ». Cette usurpation fait partie d'une stratégie que les deux hommes préparent avec soin. Aussi est-ce ensemble qu'ils réfléchissent au jeu du « jeune frère » :

Nous [Lescaut et des Grieux] concertâmes de quelle manière nous pourrions prévenir les défiances que M. de G... M... pourrait concevoir de notre fraternité, en me voyant plus grand et un peu plus âgé peut-être qu'il ne se l'imaginait. Nous ne trouvâmes point d'autre moyen, que de prendre devant lui un air simple et provincial, et de lui faire croire que j'étais dans le dessein d'entrer dans l'état ecclésiastique, et que j'allais

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

pour cela tous les jours au collège. Nous résolûmes aussi que je me mettrais fort mal, la première fois que je serais admis à l'honneur de le saluer.¹

Le pronom personnel pluriel révèle que le chevalier est désormais entré dans les vues de Lescaut. Nul déguisement n'est de mise, mais « un air simple et provincial » et une tenue négligée pourvoient à son rôle. Tout repose alors sur la technique de l'« acteur » et non sur un costume de scène. Mais ce vilain rôle qu'il est censé jouer pendant une durée indéterminée, il ne l'interprète que le temps d'une soirée :

Il fut donc réglé que nous nous trouverions tous à souper avec M. de G... M..., et cela pour deux raisons : l'une, pour nous donner le plaisir d'une scène agréable en me faisant passer pour un écolier, frère de Manon ; l'autre, pour empêcher ce vieux libertin de s'émanciper trop avec ma maîtresse, par le droit qu'il croirait s'être acquis en payant si libéralement d'avance.²

Non seulement cette ruse consiste à tromper pour voler, mais elle permet aussi de se « donner le plaisir d'une scène agréable ». À la tromperie s'ajoute donc la volonté de s'amuser et de rire aux dépens d'une dupe. Alors que les trois complices et leur victime se font les acteurs d'une scène de comédie, les lecteurs en deviennent les spectateurs. La longueur de la scène, la description des objets³, les précisions concernant la situation spatiale des personnages⁴ et leurs déplacements⁵, les verbes indiquant leurs actions⁶ et le dialogue favorisent la « représentation mentale » de la scène. Le discours direct lui confère également une immédiateté et accentue son « effet de réel ». On lit la scène comme on y assisterait dans un théâtre. On note que le narrateur choisit de rapporter en style direct uniquement la présentation du « jeune frère » à M. de G... M... Étant donné que ce mode n'est pas celui qui est le plus employé, Prévost met l'accent sur la prestation de l'« acteur », qui d'ailleurs joue son rôle à merveille :

¹ *Ibid.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 75-76.

³ « Le premier compliment du vieillard fut d'offrir à sa belle un collier, des bracelets et des pendants de perles, qui valaient au moins mille écus. Il lui compta ensuite, en beaux louis d'or, la somme de deux mille quatre cents livres, qui faisaient la moitié de la pension » (*ibid.*, p. 76).

⁴ « Lescaut était avec sa sœur, dans la salle. [...] J'étais à la porte, où je prêtai l'oreille, en attendant que Lescaut m'avertît d'entrer » (*id.*)

⁵ « Il vint me prendre par la main, lorsque Manon eut serré l'argent et les bijoux, et me conduisant vers M. de G... M..., il m'ordonna de lui faire la révérence. [...] Vous aurez l'honneur de voir ici souvent monsieur, ajouta-t-il, en se tournant vers moi ; [...] » (*id.*)

⁶ Les verbes « offrir », « compter », « mettre [entre les mains] », « prendre [par la main] », « conduire », « faire [la révérence] », « donner [deux ou trois petits coups sur la joue] », « se retirer » dépeignent les actions des personnages et participent ainsi à la théâtralisation de la scène.

Excusez, monsieur, lui dit Lescaut, c'est un enfant fort neuf. Il est bien éloigné, comme vous voyez, d'avoir les airs de Paris ; mais nous espérons qu'un peu d'usage le façonnera. Vous aurez l'honneur de voir ici souvent monsieur, ajouta-t-il, en se tournant vers moi ; faites bien votre profit d'un si bon modèle. Le vieil amant parut prendre plaisir à me voir. Il me donna deux ou trois petits coups sur la joue, en me disant que j'étais un joli garçon, mais qu'il fallait être sur mes gardes à Paris, où les jeunes gens se laissent aller facilement à la débauche. Lescaut l'assura que j'étais naturellement si sage, que je ne parlais que de me faire prêtre, et que tout mon plaisir était à faire de petites chapelles. Je lui trouve de l'air de Manon, reprit le vieillard en me haussant le menton avec la main. Je répondis d'un air niais : Monsieur, c'est que nos deux chairs se touchent de bien proche ; aussi, j'aime ma sœur Manon comme un autre moi-même. C'est dommage que cet enfant-là n'ait pas un peu plus de monde. Oh ! monsieur, repris-je, j'en ai vu beaucoup chez nous dans les églises, et je crois bien que j'en trouverai, à Paris, de plus sots que moi. Voyez, ajouta-t-il, cela est admirable pour un enfant de province.¹

Le jeu du protagoniste est une réussite. Le vieux G... M... est dupe de cet « enfant de province » auquel il donne quelques recommandations bienveillantes. On peut aisément imaginer l'« air niais » du chevalier qui feint d'être un benêt. Au comique de caractère s'ajoute ainsi un comique de gestes et un comique de mots. Le comique de mots surgit par exemple de l'ironie de Lescaut lorsqu'il adresse indirectement un compliment hypocrite à G... M... : « faites bien votre profit d'un si bon modèle ». Sans développer davantage ici le traitement du comique, on soulignera l'importance du rôle de des Grieux, d'une part, dans le succès de cette fourberie et, d'autre part, dans la dramatisation de cette scène. L'usurpation constitue le ressort d'une scène de comédie et suscite ainsi le rire des personnages² et des lecteurs. Avec la scène de rencontre à Amiens, elle forme également l'un des principaux « noeuds de l'intrigue³ ».

Alors que des Grieux se fait passer pour un autre, Manon recourt au travestissement qui donne lieu à une nouvelle péripétie, son évasion de l'Hôpital : « [...] nous résolûmes d'apporter des habits d'homme, dans la vue de faciliter notre sortie⁴ ». Le chevalier se souvient des circonstances de ce travestissement et de l'incident qui manqua de compromettre leur fuite :

J'avais avec moi, pour Manon, du linge, des bas, etc., et par-dessus mon juste-au-corps, un surtout qui ne laissait rien voir de trop enflé dans mes poches. Nous ne fûmes qu'un moment dans sa chambre. M. de T... lui laissa une de ses deux vestes ; je lui donnai mon juste-au-corps, le surtout me suffisant pour sortir. Il ne se trouva rien de manque à son ajustement, excepté la culotte que j'avais malheureusement oubliée. L'oubli de cette pièce nécessaire nous eût, sans doute, apprêté à rire si l'embarras où il nous mettait eût été moins sérieux. J'étais au désespoir qu'une bagatelle de cette nature fût capable de nous arrêter. Cependant, je pris

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 76-77.

² « Manon, qui est badine, fut sur le point, plusieurs fois, de gâter tout par ses éclats de rire » (*ibid.*, p. 77).

³ Michèle Bokobza-Kahan, « Les Amours du chevalier de Faublas : Du déguisement à la folie », dans Pierre Hartmann (dir.), *Entre libertinage et Révolution. Jean-Baptiste Louvet (1760-1797)*, op. cit., p. 52.

⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 105.

mon parti, qui fut de sortir moi-même sans culotte. Je laissai la mienne à Manon. Mon surtout était long, et je me mis, à l'aide de quelques épingle, en état de passer décentement à la porte.¹

L'évocation des différentes pièces composant l'habillement masculin met en évidence la pièce manquante que des Grieux sacrifie à Manon. Outre les vêtements qu'il apporte pour constituer le travestissement, il se dépouille de sa propre culotte pour compléter la métamorphose. Cette dépossession de la « pièce nécessaire » semble être métonymique de la relation du héros avec sa maîtresse à laquelle il abandonne tout. Après avoir renoncé à sa carrière ecclésiastique, non seulement il rompt avec sa famille, mais il renonce aussi à son honneur et à sa probité. Symboliquement, il ne lui reste plus que sa culotte qui signale sa condition de gentilhomme et qui renvoie à sa virilité. On peut ainsi dire qu'au sens propre comme au sens figuré, Manon « porte la culotte ». Bien évidemment, elle n'impose pas toujours ses décisions, mais l'intrigue du roman montre assez que des Grieux perd son libre-arbitre en la suivant *nolens volens*. On oscille ici entre la comédie et la tragédie, mais le balancier tend plutôt vers cette dernière. Comme le raconte des Grieux, l'oubli de la culotte est risible, mais les conséquences redoutées de cet oubli malencontreux annihilent le comique de la situation.

En outre, à la différence du gentilhomme Valville qui endosse une livrée, la roturière Manon prend l'habit d'un aristocrate. Le changement de condition opéré par le déguisement de l'un et le travestissement de l'autre assure une métamorphose temporaire, mais révélatrice des personnages. Comme dans l'ensemble du roman où Manon se hisse au-dessus de sa condition d'origine, elle revêt encore ici un costume qui l'annoblit. Manon est faite pour le grand monde. Elle en a la prestance. Comme une comédienne, elle joue à merveille le rôle qu'on lui assigne. Aussi est-ce la faute de des Grieux et non la sienne quand le cocher découvre son travestissement : « Le cocher fit réflexion à mon langage², et lorsque je lui dis ensuite le nom de la rue où nous voulions être conduits, il me répondit qu'il craignait que je ne l'engageasse dans une mauvaise affaire, qu'il voyait bien que ce beau jeune homme, qui s'appelait Manon, était une fille que j'enlevais de l'Hôpital, et qu'il n'était pas d'humeur à se perdre pour l'amour de moi³ ». La découverte du travestissement fait l'objet d'un chantage dont les suites s'avèrent funestes. Des

¹ *Ibid.*, p. 105-106.

² Au cocher qui demande à des Grieux où il doit les conduire, le héros répond : « Touche au bout du monde, lui dis-je, et mène-moi quelque part où je ne puisse jamais être séparé de Manon » (*ibid.*, p. 106).

³ *Id.*

Grieux s'engage à payer un louis d'or au cocher alors qu'il n'en a pas les moyens. Arrivé chez Lescaut, le chevalier lui demande de régler la course. Lescaut refuse et alors les compromet. Obligés de fuir, ils poursuivent à pied jusqu'à ce qu'un inconnu assassine le frère de Manon. L'évasion est donc réussie, mais l'issue en est malheureuse.

L'arrivée des amants à Chaillot témoigne également des mœurs d'une époque concernant l'usage du travestissement : « Nous fûmes reçus à l'auberge comme des personnes de connaissance ; on ne fut pas surpris de voir Manon en habit d'homme, parce qu'on est accoutumé, à Paris et aux environs, de voir prendre aux femmes toutes sortes de formes¹ ». Au XVIII^e siècle, il était en effet fréquent de recourir au déguisement ou au travestissement afin de favoriser une fuite ou de prévenir les dangers que l'on pouvait rencontrer sur les routes². Ainsi, dans *Les Amours du chevalier de Faublas*, le personnage de Dorliska se travestit en paysan pour fuir les Russes avec son époux et son père³ et, par la suite, Sophie et Dorothée s'habillent en homme afin de rejoindre plus sûrement la ville de Luxembourg⁴.

Au surplus, Lynn Ramey a souligné la nature androgyne⁵ des personnages dans la scène de l'Hôpital : le héros se dévêtu du vêtement qui marque son appartenance à la gent masculine et l'héroïne travestie se révèle être un « beau jeune homme⁶ ». D'ailleurs, l'un et l'autre se confondent en un seul et même corps⁷ : « Je tenais Manon si étroitement serrée entre mes bras que nous n'occupions qu'une place dans le carrosse⁸ ». Cette androgynie est à nouveau mise en évidence à la fin du roman, lorsque, dans le désert américain, des Grieux se « dépouill[e] de tous

¹ *Ibid.*, p. 109.

² Lynn Ramey, « A Crisis of Category : Tranvestism and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », dans *Proceedings of the Fourth Annual Graduate Student Conference in French and Comparative Literature*, [New York], Columbia University, 1994, p. 74. À ce sujet, L. Ramey fait référence à une étude de Rudolf Dekker, *The Tradition of Female Transvestism in Early Modern Europe*, New York, St. Martin's Press, 1989.

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 265-270.

⁴ *Ibid.*, p. 427-428 et 431-437.

⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 106.

⁷ « The two have attained the myth of androgyny, both being neither male nor female, but a rejoining of one single body » (Lynn Ramey, « A Crisis of Category : Tranvestism and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », *art. cit.*, p. 73).

⁸ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 107.

[s]es habits, pour lui faire trouver la terre moins dure en les étendant sous elle¹ » et, dans la scène de l’ensevelissement², quand il « l’envelopp[e] de tous [s]es habits, pour empêcher le sable de la toucher³ ». La jeune femme achève alors de dépouiller son amant qui, deux jours plus tard, est retrouvé « presque nu⁴ ». Comme le montre Lynn Ramey, la lecture qu’a faite l’illustrateur Pasquier de cette scène pour l’édition de 1753 confirme le caractère androgyne des protagonistes :



Fig. 2

La moitié supérieure de la gravure est vide, de manière à accentuer le dépouillement du décor. Non seulement ce dépouillement renforce l’hostilité du désert et, ainsi, le dénuement des personnages, mais il évoque aussi symboliquement le dépouillement du héros, qui a tout perdu.

¹ *Ibid.*, p. 199.

² Lynn Ramey, « A Crisis of Category : Tranvestism and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », *art. cit.*, p. 73.

³ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 200.

⁴ *Ibid.*, p. 201.

Si des Grieux n'est pas représenté « presque nu » (comme l'indique le texte), il est néanmoins sans veste, sans chapeau et sans épée, tandis que Manon est recouverte de son manteau¹. Elle n'est pas travestie à proprement parler, mais elle quitte le monde dans les vêtements de son amant. La représentation des accessoires masculins sur le sol, au premier plan, participe à l'émasculation symbolique du héros. Au reste, l'épée cassée, vers laquelle la position de ses bras oriente le regard du lecteur, est peut-être emblématique de la perte de sa virilité². Enfin, la finesse et la délicatesse de ses traits ainsi que la longueur de ses cheveux confèrent au jeune homme un visage plus féminin que masculin. Dès lors, le travestissement dans *Manon Lescaut* implique le dépouillement partiel ou total du héros et fait passer au second plan sa dimension virile. Que ce soit à l'Hôpital ou dans le désert, il est aussi lié au tragique de la situation : dans le premier cas, il s'agit de faire évader Manon et, dans le second cas, il s'agit de lui faire un linceul. Alors que le comique du roman repose entre autres sur l'usurpation d'identité, le travestissement, lui, est lié au tragique de l'œuvre.

3. Travestissement tragique chez M^{me} de Tencin

Comme *Manon Lescaut*, les *Mémoires du comte de Comminge* commencent par une usurpation d'identité et s'achèvent sur un travestissement, ce qui témoigne de l'importance du *topos* dans le roman de M^{me} de Tencin, où les personnages se déguisent et se travestissent pendant plusieurs jours, plusieurs mois, voire toute une année. Le narrateur se souvient des raisons de sa venue à Bagnières où il rencontre Adélaïde et couche sur le papier les mots suivants :

Après m'avoir donné toutes les instructions qu'il [le père de Comminge] crut nécessaires, nous convînmes que je prendrais le nom de marquis de Longaunois, pour ne donner aucun soupçon dans l'abbaye où madame de Lussan avaient plusieurs parents ; je partis, accompagné d'un vieux domestique de mon père et de mon valet de chambre. Je pris le chemin de l'abbaye de R... Mon voyage fut heureux. Je trouvai dans les archives les titres qui établissaient incontestablement la substitution dans notre Maison, je l'écrivis à mon père, et comme j'étais près de Bagnières, je lui demandai la permission d'y aller passer le temps des eaux. L'heureux succès de mon voyage lui donna tant de joie qu'il y consentit.³

¹ Lynn Ramey, « A Crisis of Category : Tranvestism and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », *art. cit.*, p. 73.

² « The broken sword in the foreground is perhaps emblematic of the loss of manhood, the surrender of sexuality which Des Grieux experiences at this point » (*id.*)

³ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 24.

Si l'usurpation d'identité permet au héros de récupérer les droits de succession de son père, elle se révèle être avant tout à l'origine du malheur et de la tragédie des amants. C'est sous le nom de marquis de Longaunois que Comminge se présente à sa cousine Adélaïde, dont il tombe amoureux avant même de découvrir son identité. La rivalité de son père et de son oncle, comte de Lussan, l'empêche de se démasquer :

Mais que devins-je quand on me nomma la fille du comte de Lussan. Tout ce que j'avais à redouter de la haine de nos pères se présenta à mon esprit ; mais de toutes les réflexions, la plus accablante fut la crainte que l'on n'eût inspiré à Adélaïde, c'était le nom de cette belle fille, de l'aversion pour tout ce qui portait le mien. Je me sus bon gré d'en avoir pris un autre, j'espérais qu'elle connaîtrait mon amour sans être prévenue contre moi ; et que quand je lui serais connu moi-même, je lui inspirerais du moins de la pitié.

Je pris donc la résolution de cacher ma véritable condition encore mieux que je n'avais fait, et de chercher tous les moyens de plaire, mais j'étais trop amoureux pour en employer d'autre que celui d'aimer ; je suivais Adélaïde partout.¹

Cette usurpation place la passion sous le signe du mensonge et de la tromperie. « Pourquoi, [...] m'avez-vous trompée ? que ne vous montriez-vous sous votre véritable nom ; il m'aurait averti de vous fuir² », lui dit Adélaïde, quand elle apprend son nom. Le déguisement autorise la naissance de l'amour et devient l'élément fatal qui précipite les amants dans une chute. La romancière semble donc opérer un renversement dans l'utilisation du *topos* : alors que le déguisement devrait être un élément de salut pour les protagonistes, il constitue l'instrument de leur perte. De même, l'obstacle paternel, traditionnellement réservé à la comédie³, accélère la destinée tragique des amants. M^{me} de Tencin procède alors à des renversements par rapport à la tradition théâtrale.

Par la suite, le déguisement du personnage éponyme et le travestissement d'Adélaïde donnent lieu à des scènes de voyeurisme et à un tableau dramatique. Rappelons d'abord que le personnage de Saint-Laurent, ancienne connaissance de Comminge, est envoyé par celui-ci à Bordeaux afin de s'enquérir d'Adélaïde nouvellement mariée. Il se rend ensuite en Biscaye où elle est désormais installée et où il se fait passer pour un architecte afin de pénétrer *incognito*

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 32.

³ La tragédie de Shakespeare fait exception. C'est la haine entre les Capulets et les Montaigus qui cause le malheur de Roméo et Juliette.

dans sa maison¹. Ce premier artifice permet d'en introduire un second, puisque le héros va « se déguiser » en peintre². Si le narrateur ne donne aucun détail vestimentaire, on imagine que le personnage a adopté une tenue appropriée à l'emploi. C'est sous ce déguisement que Comminge surprend Adélaïde à son insu à deux reprises :

Il y avait plusieurs jours que mon travail était commencé sans que j'eusse encore vu madame de Bénavidès ; je la vis enfin un soir passer sous les fenêtres de l'appartement où j'étais pour aller à la promenade ; elle n'avait que son chien avec elle ; elle était négligée ; il y avait dans sa démarche un air de langueur ; il me semblait que ses beaux yeux se promenaient sur tous les objets sans en regarder aucun. Mon Dieu, que cette vue me causa de trouble. Je restai appuyé sur la fenêtre tant que dura la promenade. Adélaïde ne revint qu'à la nuit. Je ne pouvais plus la distinguer quand elle repassa sous ma fenêtre, mais mon cœur savait que c'était elle.³

Dans cette scène de voyeurisme où le héros prend la place d'un spectateur, Comminge relève non seulement son aspect « néglig[é] », mais aussi sa mélancolie et son absence à l'égard du monde sensible. Ce comportement témoigne de la profonde tristesse du personnage féminin et, ainsi, de sa passion secrète. Outre la description de ce spectacle, le narrateur prend soin d'indiquer l'effet qu'il produit sur lui (« Mon Dieu, que cette vue me causa de trouble »), puis le cœur relaie les yeux, lorsque l'obscurité empêche la vue. Le cadre de la fenêtre de l'appartement offre les contours d'un tableau que l'on donne à voir au personnage et au lecteur. La critique a fait le rapprochement entre cette scène de voyeurisme et celle, fameuse, de *La Princesse de Clèves*, où le duc de Nemours surprend aussi M^{me} de Clèves à son insu⁴. Les œuvres ont d'ailleurs été publiées ensemble au XIX^e siècle⁵. L'épisode du cabinet constitue l'une des « grandes scènes du roman⁶ » et s'apparente à un véritable spectacle⁷. Si la scène des *Mémoires*

¹ « Saint-Laurent demeura près de six semaines à son voyage ; il revint au bout de ce temps-là ; il me conta qu'après beaucoup de peines et de tentatives inutiles, il avait appris que Bénavidès avait besoin d'un architecte, qu'il s'était fait présenter sous ce titre et qu'à la faveur de quelque connaissance qu'un de ses oncles, qui exerçait cette profession, lui avait autrefois donnée, il s'était introduit dans la maison [...] » (M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 55).

² « Il a besoin d'un peintre, me dit-il, pour peindre un appartement, je lui ai promis de lui en mener un, il faut que ce soit vous » (*ibid.*, p. 56). M^{me} de Tencin s'inscrit dans une tradition, car l'un des personnages de *l'Histoire d'Hypolite* (1690) de M^{me} d'Aulnoy se déguisait déjà en peintre.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ Diane Duffrin Kelley, « Epiphanies : The Narrative Effect of the Woman's Spying Gaze in Lafayette's *Princesse de Clèves* and Tencin's *Mémoires du Comte de Comminge* », *Women in French Studies*, 2006, n° 14, p. 27-36.

⁵ *Oeuvres complètes de M^{mes} de La Fayette et de Tencin*, nouvelle édition revue, corrigée, précédée de notices historiques et littéraires, Paris, Colnet, 1804.

⁶ Françoise Gevrey, *L'Esthétique de M^{me} de Lafayette*, [s. l.], SEDES, coll. « Esthétique », 1997, p. 84.

⁷ *Id.*

du comte de Comminge est beaucoup plus courte que celle de *La Princesse de Clèves*, on retrouve néanmoins l'amant, spectateur d'une scène, épiait d'une porte-fenêtre la femme aimée¹. Mais l'un observe de l'intérieur (Comminge se trouve dans un appartement), tandis que l'autre regarde de l'extérieur (le duc est dans le jardin). M^{me} de Tencin semble donc mettre l'accent sur le caractère mélancolique du personnage féminin, que lui confère la promenade à la tombée du jour, alors que M^{me} de Lafayette met en valeur l'aspect intime de cette observation indiscrete. Les deux scènes se déroulent aussi le soir et la nuit, ce qui non seulement facilite l'entreprise des amants, mais aussi favorise un moment propice à l'intimité et au rêve. On remarque également la présence d'un élément appartenant ou rappelant l'être aimé : le chien de Comminge que promène Adélaïde² et la canne de M. de Nemours que possède M^{me} de Clèves³. L'animal et les objets sont métonymiques de l'être aimé. À cela s'ajoute l'aspect négligé des deux femmes qui accentue leur beauté et leur sensualité⁴. Au « transport⁵ » et au « trouble⁶ » du duc de Nemours fait écho le « trouble⁷ » de Comminge. Tous deux aussi éprouvent la même crainte de déplaire à la femme aimée. M^{me} de Tencin cite textuellement M^{me} de Lafayette : « [...] la crainte de lui déplaire m'arrêtait⁸ » reprend mot pour mot une des exclamations du duc, « Quelle crainte de lui déplaire !⁹ » Mais les deux hommes n'ont pas les mêmes intentions¹⁰ : M. de Nemours veut

¹ « Il se rangea derrière une des fenêtres, qui servaient de porte, pour voir ce que faisait M^{me} de Clèves » (M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Montpensier* (1662). *La Princesse de Clèves* (1678), éd. Christian Biet et Pierre Ronzeaud, [s. l.], Magnard, coll. « Texte et contextes », 1989, p. 244).

² « Elle passait ses journées dans sa chambre sans autre compagnie que celle d'un chien qu'elle aimait beaucoup ; cet article m'intéressa particulièrement. Ce chien venait de moi » (M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 56).

³ « Il vit qu'elle en faisait des noeuds à une canne des Indes, fort extraordinaire, qu'il avait portée quelque temps et qu'il avait donnée à sa sœur à qui M^{me} de Clèves l'avait prise sans faire semblant de la reconnaître pour avoir été à M. de Nemours » (M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 244). M^{me} de Clèves possède également le portrait de Nemours : « [...] elle prit un flambeau et s'en alla, proche d'une grande table, vis-à-vis du tableau du siège de Metz, où était le portrait de M. de Nemours ; elle s'assit et se mit à regarder ce portrait avec une attention et une rêverie que la passion seule peut donner » (*ibid.*, p. 250).

⁴ « Il faisait chaud, et elle n'avait rien sur sa tête et sur sa gorge, que ses cheveux confusément rattachés » (*ibid.*, p. 244).

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 250.

⁷ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 57.

⁸ *Ibid.*, p. 54.

⁹ M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, *op. cit.*, p. 250.

¹⁰ Contrairement à ce qu'écrivit Diane Duffrin Kelley : « He [Comminge] initially has the same intentions as Nemours — first to see her, and then to speak to her » (« Epiphanies : The Narrative Effect of the Woman's Spying Gaze in Lafayette's *Princesse de Clèves* and Tencin's *Mémoires du Comte de Comminge* », *art. cit.*, p. 31).

« voir M^{me} de Clèves sans être vu que d'elle¹ », tandis que Comminge aspire à la « voir sans être vu² ». Leur projet est antinomique : l'un entreprend de la rencontrer, alors que l'autre prétend uniquement la voir. Cependant la résolution de Comminge s'amenuise à mesure qu'il la contemple :

Je la vis la seconde fois dans la chapelle du château. Je me plaçai de façon que je la pusse regarder pendant tout le temps qu'elle y fut, sans être remarqué. Elle ne jeta point les yeux sur moi ; j'en devais être bien aise, puisque j'étais sûr que si j'en étais reconnu, elle m'obligerait de partir. Cependant je m'en affligeai, je sortis de cette chapelle avec plus de trouble et d'agitation que je n'y étais entré.³

Cette deuxième scène de voyeurisme témoigne d'un changement important chez le héros. Au spectacle des manifestations de l'amour, que lui offre Adélaïde la première fois, succède la description d'une frustration personnelle. Son « trouble » et son « agitation » ne sont plus les effets de la vue de la jeune femme, mais ceux de sa tristesse et de sa souffrance. Le désir de lui parler supplante le désir de la voir. Si le déguisement se présente d'abord comme un moyen de s'introduire *incognito* chez Adélaïde, de lever les obstacles dans la progression du héros vers sa bien aimée, il ne lui garantit pas totalement l'anonymat dans la mesure où elle peut le reconnaître. Il est un subterfuge commode pour partager son intimité et la contempler à loisir à son insu.

La spécificité des *Mémoires du comte de Comminge* est d'offrir une symétrie de ces scènes de voyeurisme, où d'ailleurs le personnage-spectateur est systématiquement déguisé ou travesti. Par la suite, c'est l'héroïne habillée en moine qui surprend à son tour Comminge à son insu⁴ :

Voici le moment heureux que Dieu avait préparé pour m'attirer à lui ; nous allions dans la forêt couper du bois pour l'usage de la maison, quand je m'aperçus que mon compagnon m'avait quitté ; mon inquiétude m'obligea à le chercher. Après avoir parcouru plusieurs routes du bois, je le vis dans un endroit écarté, occupé à regarder quelque chose qu'il avait tiré de son sein. Sa rêverie était si profonde que j'allai à lui et que j'eus le temps de considérer ce qu'il tenait sans qu'il m'aperçut : quel fut mon étonnement quand je reconnus mon portrait ! je vis alors que bien loin de jouir de ce repos que j'avais tant craint de troubler, il était comme moi la malheureuse victime d'une passion criminelle [...].⁵

¹ M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, op. cit., p. 243.

² M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, op. cit., p. 54.

³ *Ibid.*, p. 57-58.

⁴ Diane Duffrin Kelley, « Epiphanies : The Narrative Effect of the Woman's Spying Gaze in Lafayette's *Princesse de Clèves* and Tencin's *Mémoires du Comte de Comminge* », art. cit., p. 32.

⁵ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, op. cit., p. 91-92.

On retrouve la mélancolie suscitée par l'amour malheureux (« rêverie »), l'objet mémoriel (le « portrait ») et l'obsession (« la malheureuse victime d'une passion criminelle »). Cette scène est révélatrice pour l'héroïne qui découvre que la ferveur de Comminge n'est pas destinée à Dieu, comme elle le croyait, mais à sa mémoire¹. Elle réalise qu'il n'a jamais cessé de l'aimer. Cette prise de conscience entraîne chez elle une véritable conversion grâce à laquelle elle guérit de sa passion : « Je goûtais dès ce moment la paix d'une âme qui est avec vous et qui ne cherche que vous² ». Elle relance l'action et conduit au dénouement tragique où la jeune femme se dévoile aux yeux de son amant et à ceux des Trappistes.

Dès lors, le travestissement d'Adélaïde³ constitue d'abord un moyen de faciliter sa fuite : « Je pris un habit d'homme pour sortir avec plus de facilité du château⁴ » ; il devient ensuite un moyen de tromperie (entrée chez les Trappistes) et, enfin, un long cheminement vers la mort : « Dieu qui voulait, en m'abandonnant à moi-même, me donner de plus en plus des raisons de m'humilier un jour devant lui, permettait sans doute ces douceurs empoisonnées que je goûtais à respirer le même air, à être dans le même lieu⁵ ». En d'autres termes, le travestissement « utile » fait place à un travestissement subversif et blasphématoire d'un point de vue religieux⁶, mais passionnel et mortel d'un point de vue dramatique. Tous ces événements sont narrés par l'héroïne mourante dans un long monologue aux accents lyriques et pathétiques⁷ ; sa reconnaissance donne lieu à un spectacle mortuaire :

¹ Diane Duffrin Kelley, « Epiphanies : The Narrative Effect of the Woman's Spying Gaze in Lafayette's *Princesse de Clèves* and Tencin's *Mémoires du Comte de Comminge* », *art. cit.*, p. 32.

² M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 92.

³ Sur l'origine de ce travestissement, Henri Coulet écrit : « La source de cet épisode est double : d'une part une anecdote recopiée par un secrétaire de Montesquieu dans le Spicilège (une fille déguisée en garçon fut reçue à la Trappe et y fit profession ; elle y resta plusieurs années jusqu'au jour où un abcès au sein fit découvrir son sexe et la fit chasser) ; d'autre part un conte de Lesage, dans son adaptation d'Avellaneda (au moment d'enterrer un ermite barbu, on lui arrache la barbe et l'on découvre que c'est une femme, dont l'amant se fait religieux dans le même couvent) » (« Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de M^{me} de Tencin », *Cahiers de l'association internationale des études françaises. Les romancières devant la société de leurs temps. Le théâtre en France depuis 1960*, mai 1994, n° 46, p. 47).

⁴ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 89.

⁵ *Ibid.*, p. 90.

⁶ Lynn Ramey, « A Crisis of Category : Tranvestism and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », *art. cit.*, p. 74.

⁷ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 88-93.

Il y avait trois années que je [Comminge] menais cette vie sans que mes peines eussent eu le moindre adoucissement, quand je fus appelé par le son de la cloche pour assister à la mort d'un religieux ; il était déjà couché sur la cendre, et on allait lui administrer le dernier sacrement, lorsqu'il demanda au père abbé la permission de parler.¹

J'étais prosterné comme les autres religieux. Tant qu'elle avait parlé, la crainte de perdre une de ses paroles avait retenu mes cris ; mais quand je compris qu'elle avait expiré, j'en fis de si douloureux que les religieux vinrent à moi et me relevèrent. Je me démêlai de leurs bras, je courus me jeter à genoux auprès du corps d'Adélaïde, je lui prenais les mains que j'arrosois de mes larmes. [...] Le père abbé attendri de ce spectacle, tâcha par les exhortations les plus tendres et les plus chrétiennes de me faire abandonner ce corps que je tenais étroitement embrassé. Il fut enfin obligé d'y employer la force ; on m'entraîna dans une cellule où le père abbé me suivit.²

Le roman de M^{me} de Tencin ne compte qu'une seule occurrence du mot « spectacle » qui apparaît de façon révélatrice au dénouement. Au spectacle de la mort s'ajoute celui de la détresse du héros qui forme un tableau dont s'inspirera Baculard d'Arnaud pour son drame monacal, *Les Amans malheureux, ou le comte de Comminge*³ (1764). Le travestissement d'Adélaïde constitue bien un « exemple tragique⁴ ».

En résumé, M^{me} de Tencin exploite abondamment les *topoi* de l'usurpation, du déguisement et du travestissement sur lesquels s'ouvre et se ferme le roman. L'usurpation initiale du héros est à l'origine de cette passion malheureuse et tragique ; le déguisement auquel il recourt pour s'introduire chez Adélaïde lui permet à plusieurs reprises d'observer la jeune femme à son insu, de se faire le témoin indiscret de sa tristesse. La romancière multiplie les scènes de voyeurisme qui remplissent une fonction dramatique (révélation) et qui confèrent une dimension visuelle au récit. Enfin, lorsque les rôles s'inversent, on passe du sensible au tragique. L'exemple des *Mémoires du comte de Comminge* montre que le roman fait un usage plus varié qu'au théâtre de ces *topoi* qui font l'objet d'un traitement tragique.

¹ *Ibid.*, p. 88.

² *Ibid.*, p. 93-94.

³ Sur cette adaptation du roman au théâtre, voir notre article « La réception des *Mémoires du comte de Comminge* : un canevas de drame pour Baculard d'Arnaud », dans Marilyne Audet et Lou-Ann Marquis (dir.), *Les Fortunes des œuvres d'Ancien Régime. Lectures et réceptions avant la Révolution. Actes du colloque organisé dans le cadre du VII^e colloque jeunes chercheurs du Cercle Interuniversitaire d'Études sur la République des Lettres (CIERL) (Université du Québec à Rimouski, juin 2008)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Cahiers du CIERL », 2012, p. 323-340.

⁴ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, op. cit., p. 72.

4. Usurpations et travestissements comiques chez Louvet

De tous les romans du XVIII^e siècle, *Les Amours du chevalier de Faublas* sont sans aucun doute l'un de ceux qui exploitent le plus les *topoi* de l'usurpation d'identité, du déguisement et du travestissement, que ce soit dans leur fréquence et dans la diversité de leur emploi. Selon Jacques Rustin, le roman de Louvet « se fonde sur la multiplication et l'efficacité quasi magique des travestis¹ ». Le travestissement apparaît en effet comme une seconde nature chez le héros qui ne cesse de revêtir l'habit féminin. Aussi est-il révélateur que Faublas fasse son entrée dans le monde travesti :

« Tenez, ajouta-t-il [Rosambert], je veux demain vous conduire à un bal charmant où je vais régulièrement quatre fois par semaine ; vous y verrez bonne compagnie. » J'hésitais encore. « Il est sage comme une fille ! poursuivit le comte ; hé ! mais craignez-vous que votre honneur ne courre quelques hasards ? habillez-vous en femme : sous des habits qu'on respecte, il sera bien à couvert. » Je me mis à rire sans savoir pourquoi. « En vérité, reprit-il, cela vous irait mieux ! vous avez une figure douce et fine, un léger duvet couvre à peine vos joues ; cela sera délicieux !... et puis... tenez, je veux tourmenter certaine personne... Chevalier, habillez-vous en femme, nous nous amuserons... Cela sera charmant... vous verrez, vous verrez ! »²

Ce premier travestissement est d'abord présenté comme un moyen de vaincre les scrupules de Faublas, qui hésite à se rendre au bal, mais il devient ensuite un prétexte au divertissement. Comme l'écrit Henri Lafon, « Louvet détourne ici le cliché de son emploi traditionnel, car ce travestissement qui se présente comme ‘de protection’, sera en vérité un travestissement ‘de séduction’³ ». Or cette séduction se fait à deux niveaux : un premier niveau où le travestissement fonctionne réellement, comme pour l'assemblée⁴ et pour le marquis de B***⁵, et un second niveau où le travestissement ne trompe pas, comme pour la marquise de B***. Il va alors servir à une petite vengeance personnelle. Le trompeur (Rosambert) sera trompé, au sens propre et au sens figuré. On retrouve là le schéma farcesque bien connu. Ce premier travestissement oblige le héros à revêtir trois costumes différents dans la

¹ Jacques Rustin, « Travestis : Faublas entre l'abbé de Choisy et le chevalier d'Éon (1735-1836) », dans Pierre Hartmann (dir.), *Entre libertinage et Révolution. Jean-Baptiste Louvet (1760-1797)*, op. cit., p. 25.

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 64.

³ Henri Lafon, *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII^e siècle de Prévost à Sade*, op. cit., p. 71.

⁴ « Il me vint d'abord dans l'esprit que quelque partie de mon ajustement, mal arrangée, ou que mon maintien emprunté m'avaient trahi ; mais bientôt, à l'empressement général des hommes, au mécontentement universel des femmes, je jugeai que j'étais bien déguisé » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 66).

⁵ « Le marquis trouva que j'avais la physionomie heureuse, il me prodigua des éloges ridicules ; je l'en remerciai par des compléments outrés » (*ibid.*, p. 70).

première partie des *Amours*¹. On peut imaginer le nombre d'habillages et de déshabillages dans un roman où le protagoniste n'endosse pas moins de quatorze rôles. On dénombre, pour le seul personnage de Faublas, cinq usurpations d'identité : M. du Portail fils², Justine³, M. *de Noirval*⁴, le chevalier de Flourvac⁵ et le fils du commissaire Chénon⁶. Toutefois, M. du Portail fils et M. *de Noirval* ne sont pas des usurpations au sens strict du terme, puisque le héros joue des personnages inventés de toute pièce. Certaines d'entre elles sont de son invention (Justine, Flourvac et le fils Chénon), alors que d'autres sont de celle du marquis de B*** et de son père. Toutes participent à l'avancée de l'intrigue et la plupart donnent lieu à de véritables scènes de comédie ou à des scènes de farce. On pense, par exemple, à la scène où Faublas contrefait Justine :

J'examinais la serrure avec attention, je tâchais de l'ouvrir avec mon couteau, quand la Jeunesse, dont je reconnus la voix, me dit tout bas : « C'est toi, Justine ? Je te croyais chez ta maîtresse. » Ouvre-moi donc. » L'occasion était trop belle pour la laisser échapper. Je prends mon parti sur-le-champ, et résolu de donner quelque chose au hasard, je déguise ma voix en la diminuant ; je contrefais de mon mieux celle de Justine, et glissant, pour ainsi dire, les mots à travers la serrure, je réponds : « C'est toi, la Jeunesse ? Dis-moi donc comment va ma maîtresse. — Ta maîtresse va bien, la peau est à peine écorchée ; Monsieur vient de nous dire que le chirurgien a dit que ce n'était rien. Mais comment ne sais-tu pas cela, toi ? Ouvre-moi donc. — Je ne puis pas, mon bon ami, madame m'a enfermée. — Bah ! — Oui ; tiens, la clef est par terre dans le corridor : cherche. »

La Jeunesse regarde et trouve la clef ; il ouvre la porte et me regarde. « Ah ! mon Dieu ! c'est le diable ! » dit-il. Je tente le passage, il m'adresse un grand coup de poing ; je pare et je riposte. Le coup est si prompt, si heureux, que le coquin tombe à la renverse, avec une balafre sur l'œil. Je saute par-dessus lui, je me précipite sur l'escalier ; mon ennemi se relève et me poursuit.⁷

Cette usurpation d'identité permet non seulement à Faublas de s'échapper de sa « prison⁸ », mais aussi de s'amuser aux dépens de La Jeunesse. Ce dernier croit voir le « diable », lorsqu'il découvre le visage de Faublas couvert de suie⁹. La tromperie du protagoniste qui « déguise [s]a

¹ « Dans *Une Année de la vie de Faublas*, on compte trois changements de costume pour le seul rôle de mademoiselle du Portail. Il apparaît au bal habillé en amazone ; ce costume est jugé indécent pour une demoiselle de condition, par conséquent, il revêt une robe de la marquise, puis quelques heures plus tard, il endosse un costume de domino pour accompagner la marquise à un bal masqué » (Michèle Bokobza-Kahan, « *Les Amours du chevalier de Faublas* : Du déguisement à la folie », *art. cit.*, p. 56).

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 157.

³ *Ibid.*, p. 399.

⁴ *Ibid.*, p. 452.

⁵ *Ibid.*, p. 509 et 598.

⁶ *Ibid.*, p. 542. À la page 531, il est question d'un certain « commissaire Chenon », mais à la page 542, il s'agit du « fils du commissaire Chénon ». Par souci d'uniformité, on choisit l'un des deux noms.

⁷ *Ibid.*, p. 399-400.

⁸ *Ibid.*, p. 397-398.

⁹ Peu de temps auparavant, Faublas était caché dans la cheminée : « Elle [la marquise de B***] prit en même temps le pot à l'eau qui se trouva sous sa main, et le vida sur les trois ou quatre tisons qui se consumaient dans les coins de

voix » et « contrefai[t] de [s]on mieux celle de Justine », la surprise qu'elle engendre et les coups de poing manqué et réussi sont caractéristiques de la farce. Cette usurpation est uniquement fondée sur la voix. Faublas parvient si bien à imiter celle de la soubrette que le valet s'y méprend. On pourrait parler ici d'« usurpation vocale ». La situation est typiquement farcesque. Un personnage enfermé recourt à la ruse pour pouvoir sortir. La situation et la « mine¹ » du héros rappellent la farce de *La Jalousie du Barbouillé* de Molière, où le personnage du Barbouillé verrouille la porte de la maison, afin que son épouse infidèle ne puisse pas rentrer (I, 11). C'est par la ruse qu'Angélique parvient à inverser les rôles. Si Faublas fait penser au personnage féminin parce qu'il utilise la ruse, il évoque aussi le personnage masculin en raison de son « masque ». L'emploi exigeait que le Barbouillé de la farce noircisse son visage². Ou mieux la situation dans laquelle se trouve Faublas et, surtout, le moyen, qu'il utilise pour sortir de la chambre, font penser, scatalogie mise à part, au malheureux amant de la farce du *Retrait*³. Comme lui, il a le visage barbouillé (mais d'une matière moins vile) et fait fuir l'importun légitime en prenant l'apparence d'un diable. Dans les deux cas, la feinte fonctionne. Dans les deux cas encore, la vraisemblance n'est pas de mise ; ce qui est visé avant tout c'est un rire facile. Enfin, comme on l'a vu, Louvet donne comme nom à l'importun celui du vieux domestique de Bartholo dans *Le Barbier de Séville* qui est à l'origine d'un comique farcesque.

L'usurpation de l'identité du chevalier de Flourvac par Faublas donne aussi lieu à une scène de farce. Konrad Schoell a dressé une typologie des personnages propres à ce genre médiéval. Comme dans les farces, la femme infidèle choisit pour amant un homme d'une condition sociale plus élevée que la sienne⁴ et, dans cette guerre des sexes, elle a pour alliée sa

la cheminée. Aussitôt s'éleva une épaisse fumée qui, entrant à la fois par ma bouche, mon nez et mes yeux, faillit à m'étouffer » (*ibid.*, p. 396).

¹ Faublas décrit sa « mine » de la manière suivante : « En effet, il était impossible d'en présenter une plus étrange. Tant de soins m'avaient occupé sur la fin de cette nuit qu'alors seulement je m'aperçus du grotesque équipage dans lequel je courrais les rues. Une partie de mon habit brûlée, l'autre bariolée de suie, toute ma personne barbouillée de fumée, et enfin ma tête enterrée dans un bonnet de nuit de Justine, je ne m'étonnai plus qu'en me voyant, la Jeunesse eût dit : c'est le diable ! » (*ibid.*, p. 400).

² « Le Barbouillé devait remplir cet emploi dans la troupe de Molière ; avec peut-être le désir de se distinguer des autres farinés en se barbouillant de noir ; ou de lie-de-vin » (Molière, *La Jalousie du Barbouillé*, dans *Oeuvres complètes. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 13, note 1).

³ André Tissier, *Recueil de farces (1450-1550). I*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1986, p. 177-242.

⁴ « Dans la farce, la femme, être sensuel, cherche son plaisir ailleurs que chez le mari qu'elle n'a pas choisi, à savoir chez le jeune homme discret et disponible que paraît être le curé de la paroisse ou bien chez le voisin tout proche,

chambrière¹. À la page 509 des *Amours*, le héros prend la place du gentilhomme Flourvac dans le lit de la bourgeoise Desglins. L'obscurité se fait alors adjvant de son intrusion et de son usurpation :

J'avance à pas comptés, sans bruit j'arrive, et doucement je tâtonne. Comment donc se fait-il qu'on m'ait entendu ? Je ne le conçois pas ; mais enfin la porte m'est ouverte, et comme je ne vois plus de lumière, j'entre avec confiance.

« C'est vous, monsieur le chevalier ? » me dit-elle alors tout bas. Aussitôt je déguise ma voix en l'adoucissant beaucoup, et d'un ton aussi mystérieux que le sien, je réponds : « Oui, c'est moi. » Elle avance au hasard sa main qui rencontre la garde de mon épée : « Vous avez l'épée à la main ! — Oui. — Est-ce qu'on vous poursuit ? — Oui. — Est-ce qu'on vous a vu passer par la brèche ? — Oui. — Ne le dites pas à ma maîtresse, elle aurait peur. — Où est-elle ? — Qui ? ma maîtresse ? — Oui. — Vous le savez bien, dans son lit. Vous pourrez passer toute la nuit ensemble ; Monsieur est allé à Versailles accoucher une grande dame ; il ne reviendra que demain. — Bon. Mène-moi chez ta maîtresse. — Ne savez-vous pas les êtres ? — Oui, mais j'ai eu peur, ma tête n'y est plus ; conduis-moi... Là, bien, par la main. »

A peine avons-nous fait quatre pas que la femme de chambre, en ouvrant une seconde porte, dit « Madame, c'est lui. »

La dame du logis m'adresse la parole : « Tu viens bien tard ce soir, mon cher Flourvac. — Impossible plus tôt. — Ils t'ont retenu ? — Oui. — Eh bien ! où donc es-tu ? — Je viens. — Qui t'arrête ? — Je me déshabille.²

Comme dans la scène du « barbouillé », Faublas « déguise [s]a voix en l'adoucissant beaucoup » et prend « un ton aussi mystérieux » que la femme de chambre, qui le reçoit en premier. L'usurpation est d'autant plus remarquable qu'elle trompe à la fois la caméristerie et sa maîtresse. À cette « usurpation vocale » s'ajoute une « usurpation corporelle » : Faublas ne se contente pas d'imiter la voix du chevalier, il le remplace physiquement dans le lit. Le personnage de Rosambert recourt au même type d'usurpation, lorsqu'il abuse de la marquise de B*** dans la maison de Hollriss³. On voit ici avec quelle adresse Faublas prend la place d'un autre. Il parle peu et s'« efforc[e] de ne répondre que par de courts monosyllabes aux questions que multipli[e] l'inconnue trompée⁴ ». La brièveté des réponses lui permet de ne trahir ni sa voix ni son identité. La tromperie rappelle celle que l'« Abuseur de Séville » joue à Isabelle (I, 1)⁵ : Don Juan usurpe

plus souvent chez un galant d'une couche sociale supérieure qui sait plaire aux femmes » (Konrad Schoell, *La Farce du quinzième siècle*, Tübingen, Gunter Narr Tübingen, 1992, p. 85).

¹ « Leur rôle n'est pas très important non plus : dans la plupart des cas elles [les chambrières] aident leur maîtresse en formant avec elle la ligue féminine qui s'oppose à la coalition masculine » (*ibid.*, p. 86).

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 509.

³ « Je vois sur mon lit dont il s'était emparé, à ma place qu'il usurpait, Rosambert à peu près nu, tenant étroitement embrassée dans la moins équivoque des situations, une femme... Ô madame de B*** ! que vous me parûtes belle encore, quoique vous fussiez évanouie ! » (*ibid.*, p. 472).

⁴ *Ibid.*, p. 511.

⁵ « ISABELLE. Duc Octave, par ici tu pourras sortir avec moins de péril. — DON JUAN. Duchesse, de nouveau je vous jure de donner le doux consentement. — ISABELLE. Je jouirai vraiment de ma bénédiction, tes offres et tes

l'identité du duc Octave, à la faveur de la nuit, pour abuser d'une femme. Faublas se révèle ainsi un *burlador*. Mais si le rapprochement entre les deux scènes s'impose, le chevalier se distingue néanmoins de Don Juan : son but n'est pas d'abuser, toute perversité est absente de lui ; il apparaît plutôt comme un Chérubin accompli. Une scène comme celle-ci fait rire, mais il ne s'agit pas d'un rire jaune. Cette usurpation d'identité est le fruit du hasard et non celui du calcul. En outre, à la différence du *Burlador de Sevilla*, qui commence abruptement, juste après que le crime a été perpétré, la scène des *Amours* montre, de façon enjouée, la tromperie du début jusqu'à la fin. Alors que le dramaturge met l'accent sur le dénouement et ses suites fâcheuses (exil de Don Juan, arrestation du duc et de la duchesse), le romancier, lui, développe une scène comique. Le lecteur savoure longuement la ruse en action. Contrairement au spectateur de *L'Abuseur de Séville*, qui condamne l'acte du protagoniste, le lecteur des *Amours* s'amuse de la scène et se fait complice du héros. L'effet produit n'est donc pas le même. Louvet exploite le comique d'une situation qui suscite plutôt l'indignation dans la pièce. La tromperie de Rosambert¹ ressemble davantage à celle du « grand seigneur méchant homme² », qui prend plaisir à abuser de toutes celles qu'il rencontre. En revanche, les usurpations de Faublas ne quittent guère le domaine de la comédie.

Celle de M. du Portail est aussi l'occasion de scènes comiques³. Cette usurpation résulte du premier travestissement de Faublas en M^{lle} du Portail. C'est parce que le marquis de B*** connaît M^{lle} du Portail qu'il croit découvrir son frère (M. du Portail fils), lorsqu'il rencontre Faublas pour la première fois⁴. L'usurpation d'identité de Chénon fils a une fonction dramatique, puisqu'elle entraîne un renversement de situation. Alors qu'il est poursuivi par les « suppôts de la

serments, tes attentions, tes présents, ton amour et ton affection seront ma certitude. — DON JUAN. Oui, mon bien. — ISABELLE. Je vais allumer un flambeau. — DON JUAN. Hé ! pourquoi ? — ISABELLE. Pour que le cœur fasse paraître la joie qui me possède. — DON JUAN. Je le soufflerai, ton flambeau ! — ISABELLE. Ah ! ciel !... Homme, mais qui es-tu ? — DON JUAN. Qui suis-je ? Un homme sans nom. — ISABELLE. N'es-tu donc pas le duc ? — DON JUAN. Non. — ISABELLE. Ah !... Du palais, à mon secours ! » (Tirso de Molina, *L'Abuseur de Séville et l'invité de Pierre (Don Juan)*. *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*, éd. Pierre Guenoun et Bernard Sesé, Paris, Aubier, coll. « Domaine hispanique billingue », 1991 [1968], p. 27).

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 472.

² Molière, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, dans *Oeuvres complètes. II*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, I, 1, p. 34. L'expression a été supprimée dans l'édition de 2010.

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 173-178 et 291-293.

⁴ *Ibid.*, p. 157-161.

police¹ », le héros se fait passer pour le fils du commissaire et devient ainsi l'inquisiteur au lieu de faire l'objet de leur poursuite. Si cette usurpation lui permet de se sortir d'une situation périlleuse, elle offre au lecteur une nouvelle scène de comédie où le protagoniste fait preuve à nouveau de ses talents de comédien :

Je quittais à peine le seuil hospitalier, que plusieurs hommes me suivaient déjà. L'un d'entre eux surtout m'épouvanta d'un coup d'œil scrutateur ; puis, d'un air tantôt irrésolu, tantôt décidé, reportant alternativement son louche regard sur ma figure pâlie et sur les basses figures de ses vils compagnons, il sembla plusieurs fois les consulter, et plusieurs fois aussi leur dire : c'est lui ! je vis le moment où j'étais pris. Persuadé que je ne pouvais échapper au danger qu'en payant d'audace, j'assurai promptement mon maintien, et ma mémoire m'ayant à propos servi, je répétais à haute voix le nom que m'avait dit madame Leblanc. « Griffart, m'écriai-je. Le vilain monsieur qui m'inquiétait, c'était justement ce monsieur Griffart ! — *Qu'est-ce que y a ?* me dit-il. — Comment ! tu ne me reconnais pas ? — *Je ne sais pat encore.* Et vous, messieurs ? — *Pis qui n'sait pat, lui,* répondit l'un deux, *nous n'savont pat itou.* » Alors je pris noblement un air dédaigneux, par-dessus mon épaulé je passai toute la troupe en revue, je toisai le chef de la tête aux pieds, enfin je laissai tomber de ma bouche ces mots : « Quoi ! mes beaux messieurs, vous ne connaissez pas le fils du commissaire Chénon ? » À ce nom révéré, vous eussiez vu tous mes coquins saisis de respect, soudain mettre bas chapeaux de laine ou bonnets de coton ; d'une façon gentille empoigner leurs toupet, subtilement rejeter leurs pieds droits en arrière et me faire ainsi, avec de très humbles excuses, la révérence de cérémonie. D'un signe de tête, je témoignai que j'étais content ; et m'adressant à Griffart : « Eh bien ! mon brave, y a-t-il quelque chose de nouveau ? — *Pat encore, not matte, mais y a gros que ça n'tardera pas. Je crois que nous l'avons reluquée sur le toit, la bonne fille ! Faudra ben qu'elle en dégringolle. Elle a pris les habits de mon sesque ; mais c'est zégal, je dis quoique ça qu'elle n'gourera pas Griffart.* — Et si elle se présente au bout de la rue ? — *Ah ! je dis, on la gobe, Bras-de-Fer l'allume zavec les enfans perdus.* — Et de ce côté-là ? — *Tout de même pour changer. Trouve-Tout bat l'antif aavec les lurons !* — Avec les lurons ! tenez, mes enfants, allez déjeuner au cabaret ; toi, Griffart, je te charge de porter tout de suite un bon morceau de pain, une pièce de rôti et une bouteille de vin à un sieur Florval qui demeure là... dans cette allée, au cinquième étage. Ce qui restera de mes six francs, tu reviendras au cabaret le boire avec tes camarades. »²

On ignore s'il s'agit d'une vraie usurpation, mais le respect que les hommes témoignent au héros, à l'annonce de son nom, laisse penser que le commissaire a probablement un fils. En réalité, il importe peu que le fils Chénon existe ou pas, pourvu que les « coquins » y croient. Ainsi, au « coup d'œil scrutateur » et au « louche regard » du chef Griffard succèdent les « chapeaux » bas et la « révérence de cérémonie ». Les compléments de matière « chapeaux de laine³ » et « bonnets de coton⁴ » rappellent la condition des hommes auxquels le protagoniste a affaire et mettent en évidence le ridicule d'un cérémonial qui prête à rire. Cette mise en scène grotesque va de pair avec un langage populaire et patoisant qui participe au comique. Ce comique

¹ *Ibid.*, p. 531.

² *Ibid.*, p. 542-543 ; c'est l'auteur qui souligne.

³ *Ibid.*, p. 542.

⁴ *Id.*

de langage n'est pas sans rappeler Beaumarchais, pas tant l'auteur du *Barbier* et du *Mariage*, que celui des *Parades*¹. On sait que, dans ces courtes pièces, les personnages réjouissent les spectateurs par les nombreux pataquès qu'ils font entendre ainsi que par leur façon d'écarter les mots. Les « *pat encore* », « *pis* », « *pas* », « *nous n'savont pas itou* », « *not matte* », « *sesque* », « *c'est zégal* », « *zavec* » de Griffart et de ses acolytes caractérisent le langage des personnages des *Parades*. Sans le savoir, « les coquins » renseignent celui qu'ils poursuivent : « *Je crois que nous l'avons reluquée sur le toit, la bonne fille ! faudra ben qu'elle en dégringolle. Elle a pris les habits de mon sesque ; mais c'est zégal, je dis quoique ça qu'elle n'gourera pas Griffart* ». Informé de l'état de leurs recherches, le héros peut alors anticiper ses actions². Les noms Griffart, Bras-de-Fer et Trouve-Tout, particulièrement signifiants³, accentuent la menace, qui plane au-dessus du protagoniste. Comme toutes les autres, l'usurcation réussit. Elle permet à Faublas non seulement d'« échapper au danger », mais le détermine aussi à reprendre l'habit féminin. Cette usurcation est en effet à l'origine d'un nouveau travestissement, celui de Faublas en femme publique. Il semble donc que tout soit imbriqué dans *Les Amours*. Certains travestissements entraînent des usurpations (celui de M^{lle} du Portail provoque celle de M. du Portail fils) et inversement (celle du fils Chénon entraîne celui de la femme publique). Notons que le travestissement est lui-même une usurcation à laquelle s'adjoignent le costume et le changement de sexe, de sorte que le héros apparaît comme prisonnier de cette succession de rôles féminins et masculins, l'un en amenant un autre.

Enfin, les usurpations d'identité de M. *de Noirval* et du chevalier de Flourvac, dont le héros emprunte le nom une seconde fois, sont plus neutres. Ainsi, les noms de M. *de Belcourt* pour le baron et de M. *de Noirval* pour Faublas sont une « précaution » de plus pour garantir leur anonymat à l'étranger. L'onomastique appelle à nouveau une remarque : le nom d'emprunt de Faublas (M. *de Noirval*) est peut-être une manière de rappeler son visage « barbouillé » de noir lors d'un épisode précédent et, surtout, la nécessité de se cacher, de rester dans le « noir ». Il est possible aussi que ce nom témoigne d'un sombre changement dans la vie du héros, qui est

¹ Beaumarchais, *Parades*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977.

² Les « coquins » savent que Faublas a changé de costume : « J'ai peur... cette prétendue religieuse qu'ils poursuivent a, disent-ils, pris des habits d'homme ; si je pouvais me déguiser en femme ! » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 543).

³ Sur l'onomastique dans *Les Amours*, voir p. 53, note 1.

désormais en exil et qui a perdu son épouse. Quant au second emprunt du nom de Flourvac¹, évidemment inspiré de l'aventure de Faublas avec M^{me} Desglins, il s'agit là encore d'un moyen de préserver son anonymat auprès de la comtesse de Lignolle. Cependant, cet anonymat ne dure guère. Lorsque la jeune femme retrouve Faublas, peu de temps après sa sortie de prison, elle est au fait de sa véritable identité et de ses nombreuses usurpations : « Nous y reviendrons, monsieur de Faublas, du Portail, de Flourvac, de Florville ; car vous êtes le jeune homme aux cinquante noms² ».

À ces cinq usurpations s'ajoutent deux déguisements : Faublas revêt un « large habit noir³ » appartenant au médecin, M. Leblanc, puis une « robe⁴ » d'avocat. Dans les deux cas, le déguisement constitue un moyen de fuite. Le premier permet au chevalier de fuir la maison des magnétiseurs cernée par la police. On peut alors le rapprocher de celui de Sagnarelle, qui se déguise en médecin⁵ pour fuir « [d]ouze hommes à cheval⁶ ». Le second lui permet de sortir dans la rue avec un autre habit. En effet, ayant été aperçu sur les toits, il doit à nouveau changer de costume. L'avocat Florval lui offre sa robe, habit qui a d'autant plus de valeur qu'il constitue le bien ultime d'un homme vivant dans la misère⁷. Mais, que ce soit l'habit de médecin ou celui de l'avocat, le protagoniste ne les endosse que très peu de temps. À ce moment du récit, le héros est pris dans une sorte de tourbillon étourdisant de déguisements et de travestissements. Aussi, après la robe de l'avocat, revêt-il une autre sorte de robe. Il semble que Faublas soit plus à couvert sous les habits féminins que sous les habits masculins ; le travestissement constitue bien chez lui une seconde nature.

¹ *Ibid.*, p. 598.

² *Ibid.*, p. 627.

³ *Ibid.*, p. 531.

⁴ *Ibid.*, p. 538.

⁵ « SGANARELLE : Oui, c'est l'habit d'un vieux Médecin qui a été laissé en gage au lieu où je l'ai pris, et il m'en a coûté de l'argent pour l'avoir » (Molière, *Le Festin de Pierre*, dans *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, III, 1, p. 873).

⁶ *Ibid.*, II, 5, p. 872.

⁷ « Tenez, dans ce coin, ces guenilles noires. C'est ma robe, c'est le meuble qu'il m'a fallu toujours conserver. Ce matin je [Florval] comptais l'aller vendre ; mais je n'ai pas eu la force de gagner l'escalier » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 538).

On le voit ainsi devenir successivement M^{les} du Portail¹ et de Brumont², M^{mes} Ducange³ et Firmin⁴, une religieuse⁵, une fille publique⁶ et la veuve Grandval⁷. Si le héros endosse la plupart du temps le rôle d'une demoiselle, il se voit aussi contraint de prendre momentanément l'habit et de porter « l'ajustement *du Panthéon*⁸ », que lui vend Fanchette. Certains travestissements de Faublas impliquent alors un changement de condition.

Mais ce sont surtout les rôles de M^{lle} du Portail et de M^{lle} de Brumont que Faublas joue le plus souvent et le plus longtemps au cours de ses aventures : le premier est celui qu'il tient dans la première partie du roman, le second, celui qu'il occupe dans les deuxième et troisième parties de l'œuvre. Dans les deux cas, il ne s'agit pas d'un travestissement momentané, comme celui de la religieuse et de la femme publique, mais d'un emploi à part entière : présenté comme la « parente⁹ » de Rosambert, il devient la « fille¹⁰ » de la marquise de B***, puis occupe la fonction de « demoiselle de compagnie, secrétaire et lectrice chez madame de Lignolle¹¹ ». Ces deux travestissements se présentent avant tout comme un « moyen de protection¹² » pour le héros : l'un pour protéger son honneur¹³, l'autre pour garantir son anonymat dans un royaume où il est désormais interdit de séjour¹⁴. Mais ce « moyen de protection » que constitue le travestissement initial, dont Faublas n'est jamais l'instigateur¹⁵, devient rapidement un moyen de tromper le monde pour servir ses amours. Ses travestissements vont alors donner lieu à plusieurs

¹ *Ibid.*, p. 70.

² *Ibid.*, p. 562.

³ *Ibid.*, p. 333.

⁴ *Ibid.*, p. 346.

⁵ *Ibid.*, p. 487.

⁶ *Ibid.*, p. 545.

⁷ *Ibid.*, p. 609.

⁸ « Tiens, mon enfant, donne-moi tes meilleures nippes, je les paierai ce que tu les estimeras ; les deux louis sont pour le secret. — Voilà qui est parler ! Foi d'honnête fille, *Fanchette* va vous donner ce qu'elle a de plus brillant, son ajustement *du Panthéon* » (*ibid.*, p. 545).

⁹ *Ibid.*, p. 67.

¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹¹ *Ibid.*, p. 560.

¹² Jacques Rustin, « Travestis : Faublas entre l'abbé de Choisy et le chevalier d'Éon (1735-1836) », *art. cit.*, p. 23.

¹³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.* p. 64.

¹⁴ « Messieurs, ajouta-t-elle [M^{me} de Fonrose], il est tard, passons dans la salle à manger, où nous ne resterons pas longtemps, et, pendant le dîner, chacun de nous trois voudra bien rêver aux moyens de sauver cet aimable cavalier, l'ami de toutes les femmes et l'amant de la sienne » (*ibid.*, p. 559).

¹⁵ C'est Rosambert qui propose à Faublas de se déguiser en fille et c'est la baronne de Fonrose qui le fait entrer au service de M^{me} de Lignolle.

scènes de comédie, reposant sur le canevas farcesque de la femme, de l'amant et l'époux trompé, auquel s'ajoutent souvent d'autres personnages. On peut citer, par exemple, le premier et le second souper chez la marquise de B***¹, l'arrivée de Faublas travesti chez M. du Portail², la scène de l'ottomane³ et la scène avec l'astrologue⁴ dans la première partie ; la leçon de M^{lle} de Brumont⁵ dans la deuxième partie ; la scène de dépit de la comtesse⁶, le souper chez cette dernière⁷, variante de celui qui a lieu chez la marquise, les scènes dans le château du Gâtinais⁸, celle d'une visite surprise⁹, celle où un prétendu docteur diagnostique « plénitude, engorgement, pléthore complète¹⁰ » à la comtesse et ordonne au comte de lui faire un enfant¹¹, ou encore celle où ce même docteur vient constater les effets de sa « potion¹² » destinée à « rétablir l'équilibre¹³ » entre le corps et l'esprit chez l'époux impuissant¹⁴.

Dans ces scènes de comédie, on distingue différents schémas qui reposent systématiquement sur la présence d'un ou de plusieurs personnages travestis et déguisés. Le premier consiste en la présence commune de la femme, de l'amant et de l'époux trompé dans des scènes où les amants se jouent de la méprise du mari. À l'aveuglement de ce dernier s'ajoutent des vices caractéristiques des personnages de comédie : le marquis de B*** se dit « grand physionomiste¹⁵ » et doué de « talents pour l'astrologie¹⁶ », tandis que le comte de Lignolle se pique d'exceller dans l'art des charades et se révèle avare. Le second schéma comprend le trio précédent ainsi qu'un personnage informé du travestissement, qui menace de révéler la ruse au mari trompé. La confrontation du travesti et de l'importun crée une tension dramatique dans des

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 72-74 et 98-116.

² *Ibid.*, p. 79-81.

³ *Ibid.*, p. 188-194.

⁴ *Ibid.*, p. 340-345.

⁵ *Ibid.*, p. 601-603.

⁶ *Ibid.*, p. 662-669.

⁷ *Ibid.*, p. 670-675.

⁸ *Ibid.*, p. 787-791, 792-801, 803-816, 824-830.

⁹ *Ibid.*, p. 953-954.

¹⁰ *Ibid.*, p. 971.

¹¹ *Ibid.*, p. 965-976.

¹² *Ibid.*, p. 975.

¹³ *Ibid.*, p. 976.

¹⁴ *Ibid.*, p. 980-991.

¹⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹⁶ *Ibid.*, p. 342.

scènes comiques qui manquent de tourner au drame (souper chez la marquise de B*** avec Rosambert et scènes du Gâtinais). Le comique de ces scènes est souvent renforcé par la présence d'un personnage déguisé : dans celle de l'astrologue, par exemple, M^{me} Dutour, servante de la marquise de B***, se fait passer pour la mère de la jeune M^{me} Ducange¹, qui n'est autre que Faublas travesti :

Madame de Verbourg, qui venait de mettre sa belle robe, entra dans ce moment. Elle fut très déconcertée en voyant le marquis de B***. Après avoir fait une révérence comique, elle vint à moi ; je lui dis tout bas de quoi il s'agissait. Je ne sais quelle question la marquis faisait alors à sa femme ; mais j'entendis celle-ci lui répondre : « C'est une mère supposée. » Le marquis salua madame de Verbourg, qu'il regarda beaucoup. « C'est là madame votre mère ? Mais je crois... en vérité, madame, je crois avoir eu l'honneur de vous voir quelque part ? — Cela se peut bien, monsieur, répondit la Dutour qui perdait la tête, cela se peut bien ; j'y vais quelquefois. — Où cela, madame ? — *Ousque* vous disiez, monsieur. — Comment ! madame, est-ce que vous m'avez entendu parler du boudoir ? C'était une plaisanterie. — Quoi ! du boudoir ! *Quoi que* vous me rabâchez donc, monsieur, avec votre boudoir ? — Rien, rien, madame. Nous ne nous entendons pas. — Ni moi non plus, interrompit Villartur, je ne comprends plus rien à ce qu'ils disent ! »

Ma belle maîtresse riait de tout son cœur, et moi, qui était las de me contenir, je saisis le moment pour donner un libre cours à ma gaieté.

Mais, reprit le marquis, voyez donc comme elle rit !... Madame, madame votre fille est un peu folle. Prenez garde qu'elle ne fasse une fausse couche ! — Une fausse couche ! répondit madame de Verbourg, une fausse couche ! elle ! pardieu ! Je voudrais bien voir ça. — Madame ! prenez-y garde, vous dis-je ; madame votre fille monte à cheval, et cela est dangereux. — Sans doute, interrompit Villartur, on peut tomber ; cela m'est arrivé l'autre jour. — Tomber ! répondit le marquis, ce n'est pas cela que je crains pour elle. — Hé ! pourquoi ne tomberait-elle pas ? je suis bien tombé, moi. — Pourquoi ? parce qu'elle monte mieux que vous. Vous n'imaginerez pas comme elle est forte, cette jeune dame-là ! Mon ami Villartur, quoique vous soyez bien gros et bien rond, je ne vous conseillerais pas de vous battre avec elle. — Bon ! voyons donc ça ! s'écria le financier en venant à moi. — Monsieur, lui dis-je, êtes-vous fou ? » Il voulut me prendre au corps, je le saisis par le bras droit : « *Quoi que* c'est donc que cet homme-là qui veut tripoter madame ma fille ? » dit la Dutour. Elle empoigna le bras gauche de Villartur. Le lecteur se souvient d'avoir fait tourner en tous sens, dans son enfance, un petit moule de bouton, traversé d'une mince allumette. M. de Villartur, mû par une double secousse, fit, comme ce frêle jouet plusieurs tours sur lui-même en chancelant, et finit par tomber sur le parquet.²

Après avoir exploité le comique du travestissement de Faublas au début de la scène, le romancier poursuit sur sa lancée en introduisant le déguisement de la Dutour. Cette surcharge de théâtralité accentue le comique d'une situation de plus en plus complexe. Le déguisement de la servante suscite le rire en raison du décalage entre le rang du personnage qu'elle joue et le niveau de langage qu'elle emprunte. Les « *ousque* », « *quoi que* », « *pardieu* » et « *tripoter* » ne correspondent pas au langage soutenu d'une aristocrate. Elle n'en a pas non plus la prestance,

¹ La marquise de B*** explique à Faublas : « Elle s'appelle Ducange, et cette madame Ducange, mon ami, c'est vous ; mais comme il n'aurait pas été décent que vous vinssiez seule à Paris, la femme Dutour, impatiente de réparer sa faute, s'essaie depuis quatre jours à jouer le personnage important de madame de Verbourg ; c'est ainsi que se nommera, si vous le voulez bien, la respectable mère de madame Ducange » (*ibid.*, p. 333).

² *Ibid.*, p. 344-345.

puisqu'elle « fait une révérence comique ». Une autre source du rire réside dans le dialogue de sourds qui s'engage entre les personnages, quiproquo qui tire son origine du travestissement du héros. Il manque une information à M^{me} Dutour : le marquis de B*** a reconnu M^{lle} du Portail dont la marquise invente la grossesse afin d'expliquer son nom d'emprunt. Cette scène de comédie est un spectacle à la fois pour les protagonistes (Faublas et la marquise) et pour le lecteur. En outre, l'esquisse de lutte entre les personnages déguisés et le financier s'apparente, par le contact physique qu'elle implique et la chute qu'elle cause, au procédé farcesque des coups de bâton. Comme l'explique le narrateur, le personnage devient une sorte de jouet : il répond alors pleinement à la fameuse définition de Bergson selon lequel le rire est du « *mécanique plaqué sur du vivant*¹ ». En somme, on voit ici comment le déguisement s'allie au travestissement pour assurer le comique de la scène.

Le travestissement prend une ampleur considérable dans la vie du héros et, de ce fait, dans la construction de l'intrigue. Certaines situations obligent parfois le protagoniste à se travestir pour sauver les apparences. Ainsi, lorsque le marquis de B*** rend inopinément visite à M. du Portail et rencontre le vrai Faublas, il croit faire la connaissance du fils de M. du Portail, autrement dit, du frère de M^{lle} du Portail². Paradoxalement, le « non travestissement » de Faublas crée une nouvelle scène de comédie³, qui prend sa source dans le déguisement initial du héros : c'est parce que Faublas s'est d'abord présenté au marquis sous les habits de M^{lle} du Portail que le marquis croit découvrir le frère de la demoiselle. Le marquis va contraindre Faublas à se travestir à nouveau, puisqu'il décide d'attendre la demoiselle :

Mais n'aurais-je pas le bonheur de voir la chère sœur ? M. du Portail se hâta de répondre : « Non, monsieur, elle est allée faire ses adieux. — Ses adieux ! — Oui, monsieur ; elle part demain pour son couvent. — Pour son couvent ! À Paris ? — Non... à... Soissons. — À Soissons ! demain matin ? Cette chère enfant nous quitte ? — Il le faut bien, monsieur. — Elle fait actuellement ses visites ? — Oui, monsieur. — Et sans doute elle viendra dire adieu à sa maman ? — Assurément, monsieur, et elle doit même être actuellement chez vous. — Ah ! que je suis fâché ! ce matin, la marquise était encore malade, elle a voulu sortir ce soir ! je lui ai représenté qu'il faisait froid, qu'elle s'enrhumerait ; mais les femmes veulent ce qu'elles veulent, elle est sortie ; hé bien ! tant pis pour elle, elle ne verra pas sa chère fille, et moi je la verrai ; car elle ne tardera sûrement pas à revenir. — Elle a plusieurs visites à faire, dis-je au marquis. — Oui, ajouta M. du Portail, nous ne l'attendons que pour souper. — On soupe donc ici ? vous avez raison ; ils ont tous la manie

¹ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, [13^e éd.], Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine », 2007 [1940], p. 29.

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 157.

³ Ibid., p. 157-161.

de ne pas manger le soir : moi, je n'aime pas à mourir de faim parce que c'est la mode. Vous soupez, vous ! hé bien ! je reste, je soupe avec vous [...].¹

Malgré toutes leurs tentatives, M. du Portail et Faublas ne parviennent pas à chasser le marquis. Le héros est alors obligé de se métamorphoser en M^{lle} du Portail, ce qui donne lieu à une scène d'habillage², qui, comme on l'a vu, rappelle celle de Chérubin dans *La Folle Journée*, et à une nouvelle scène de comédie³. Le « non travestissement » oblige le travestissement, de sorte que Faublas devient progressivement prisonnier de ses rôles féminins. Dans la dernière partie des *Amours*, il est également contraint de reprendre l'habit de M^{lle} de Brumont pour sauver l'honneur de la comtesse⁴ et doit jouer une dernière fois son rôle auprès d'elle. S'ensuivront également de nouvelles scènes de comédie. En ce sens, le travestissement du protagoniste constitue assurément un important ressort dramatique, puisqu'il fait naître d'autres scènes de comédie, ses travestissements l'obligeant sans cesse à en prendre de nouveaux : « Monsieur, votre ancien travestissement a nécessité des travestissements nouveaux⁵ », résume la marquise à Faublas. À celui de M^{lle} du Portail succède celui de M^{me} Ducange, qui est rapidement supplanté par celui de M^{me} Firmin. Le héros n'a alors guère le temps de reprendre son habit de chevalier. Il passe directement d'un travestissement à un autre :

Rosambert me dit : « Nous voilà déjà près de la Bastille ; allons, belle enlevée, cette superbe parure, qui sied si bien à une femme de qualité, ne convient pas du tout à une bourgeoise. Il s'agit de faire une autre toilette. D'abord, ôtons ce brillant chapeau ; de ces cheveux flottants, faisons, le moins mal que nous le pourrons, un chignon modeste ; couvrons ces grosses boucles de la simple *baigneuse* que voici ; à cette robe galante, substituons ce petit *caraco* blanc. Belle dame, mettez ce *jupon* hardiment ; je ne serai pas téméraire ; je vous aime beaucoup, mais je vous respecte davantage. Fort bien ; allons, couvrez votre sein de ce *fichu* de mousseline ; arrangez ce mantelet noir par-dessus ; cachez votre visage sous cet ample *therèse*. Voilà qui est fait et vous êtes encore gentille à croquer.⁶

Au rôle de « femme de qualité » succède celui de « bourgeoise ». On remarque que le soin apporté à la description du costume relève d'une sorte de complaisance : manifestement, le narrateur joue autant que son personnage. Par ailleurs, ces travestissements successifs permettent la plupart du temps au personnage de s'évader de prison : celui de M^{me} Ducange de la prison de

¹ *Ibid.*, p. 160.

² *Ibid.*, p. 168-172.

³ *Ibid.*, p. 173-178.

⁴ *Ibid.*, p. 963-964.

⁵ *Ibid.*, p. 373.

⁶ *Ibid.*, p. 346-347.

son père, celui de M^{me} Firmin de la prison de la marquise et, plus tard, celui de la religieuse de la maison d'*Hollriss*. Mais s'ils constituent un moyen d'évasion, ils peuvent aussi le mener en prison : travesti en fille publique, Faublas est emmené à Saint-Martin. Ils participent à la progression de l'action et revêtent ainsi une fonction dramatique. Le héros est, en quelque sorte, pris dans un « engrenage » de travestissements. On observe alors une accélération des événements, les métamorphoses étant souvent à l'origine d'une succession de scènes qui s'enchaînent « à un rythme rapide et haletant, évoquant le tourbillon de “*La Folle Journée*”¹ ». Dans la deuxième partie des *Amours*, par exemple, on voit le héros travesti en religieuse, conduit dans un cachot² d'où il s'échappe pour tomber sur une escouade dont le chef est l'amant de Justine³, s'enfuir de la petite maison de M. de Valbrun pour se retrouver dans le jardin de M^{me} Desglins⁴, avant d'atteindre « l'enclos des voisins les magnétiseurs⁵ », etc. Cet enchaînement de scènes s'accompagne d'habillages et de déshabillages incessants. Entraînés par les événements, Faublas s'adapte, improvise et fait preuve d'audace. Cette course folle crée une tension dramatique à laquelle l'arrestation du protagoniste met fin.

Mais Faublas n'est pas le seul personnage à se travestir. Comme l'écrit Jacques Rustin, « les métamorphoses sexuelles du héros enclenchent d'autres métamorphoses⁶ ». Au travestissement de M^{lle} du Portail fait écho celui du vicomte de Florville qu'adopte la marquise⁷. Si ce « jeu de miroir⁸ » sert occasionnellement les amours des amants, qui jouent avec cette inversion de rôles⁹, il mène aussi à leur chute. Il manque déjà de les compromettre à Saint-

¹ Catherine Ramond, « Les éléments théâtraux dans *Les Amours du chevalier de Faublas* », *art. cit.*, p. 65.

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 493.

³ *Ibid.*, p. 497-507.

⁴ *Ibid.*, p. 507-515.

⁵ *Ibid.*, p. 515-531.

⁶ Jacques Rustin, « Travestis : Faublas entre l'abbé de Choisy et le chevalier d'Éon (1735-1836) », *art. cit.*, p. 25.

⁷ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 201.

⁸ Jacques Rustin, « Travestis : Faublas entre l'abbé de Choisy et le chevalier d'Éon (1735-1836) », *art. cit.*, p. 25.

⁹ « Je voulus donner un baiser au vicomte : “Mademoiselle, me dit-il, c'est à moi qu'appartient l'attaque.” Il me prit par la main, me fit quitter la table, et voulut m'embrasser. Je le repoussai vivement : “Monsieur, laissez-moi, vous êtes un impertinent.” Le vicomte, plus obstiné qu'entretenant, semblait vouloir ne dérober qu'un baiser, et riait beaucoup de la résistance qu'on lui opposait. Apparemment plus accoutumé à résister qu'à poursuivre, il déployait dans l'attaque beaucoup d'adresse et peu de vigueur. Mademoiselle du Portail, au contraire, renversant tous les usages reçus, mettait dans la défense peu de grâce et beaucoup de force » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 300 ; voir l'ensemble de l'épisode p. 298-301).

Cloud¹ et finit par provoquer un scandale. Ce n'est pas le travestissement à proprement parler qui les trahit, mais son dévoilement par une importune :

Un quart d'heure s'est passé de la sorte : voilà que tout d'un coup nous entendons un coup de fusil, tiré à quelque distance ; et dans la cour du château quelqu'un s'écrie : « Aux armes ! Aux braconniers ! » M. de Lignolle, à ce cri de guerre, oublie les charades, le vicomte et la Cour ; il se lève, il s'élance, il nous fuit. La comtesse, soit pour le calmer, soit pour le retenir, veut courir après lui ; madame de Fonrose l'en empêche, et lui dit :

« Ce n'est rien, rien qu'une ruse tout à l'heure imaginée pour éloigner votre mari malgré vous, et malgré vous chasser votre rivale.

LA COMTESSE

Ma...

LA BARONNE

Eh ! oui, malheureuse enfant que vous êtes ! vous vous laissez duper ainsi ! Regardez donc ce prétendu jeune homme. À sa taille, à ses traits, pouvez-vous méconnaître une femme ? À son adresse, à sa perfidie surtout, à son inconcevable audace, pouvez-vous méconnaître ?...

LA COMTESSE

La marquise de B*** ! grands dieux ! [...] »²

Le jeu fonctionne jusqu'à la dénonciation de la baronne et l'usage du travestissement atteint ici ses limites, comme si cette surenchère de métamorphoses devait, à un moment donné, prendre fin. D'une certaine manière, les amants sont pris à leur propre jeu. On observe le phénomène contraire aux Tuilleries où le premier scandale éclate³. Aucun personnage n'y est déguisé. Mais la présence d'Adélaïde (sœur de Faublas), que le marquis de B*** prend pour M^{lle} du Portail, engendre un quiproquo dont les conséquences sont funestes, pour ne pas dire tragiques. Il semble alors que les extrêmes (surcharge ou absence de travestissement) soient à l'origine d'un violent retour à la réalité. On quitte le principe de plaisir pour celui de réalité. S'il est en grande partie lié au plaisir et, en particulier, au plaisir de tromper, le travestissement fait parfois quitter aux personnages et au lecteur la sphère du ludique. Toutefois, si la cause du scandale dans le château du Gâtinais réside dans le travestissement de la marquise, celui des Tuilleries repose, non pas sur le fait que Faublas est déguisé en fille, mais sur le fait qu'il l'a été. C'est parce qu'il y a eu travestissement que le quiproquo naît et engendre les suites que l'on connaît. Le travestissement est tellement imbriqué dans l'intrigue qu'il donne lieu à des scènes de

¹ *Ibid.*, p. 301-304.

² *Ibid.*, p. 818.

³ *Ibid.*, p. 417-419.

comédie (rencontre de Faublas chez M. du Portail¹, rencontre de Faublas à l'Opéra²) et engendre parfois un scandale (scène des Tuilleries³), même lorsqu'il n'est pas en jeu. Tout l'art de Louvet réside entre autres dans cet usage paradoxal du travestissement. On peut définir le héros Faublas comme une sorte d'artiste transformiste que les multiples métamorphoses finissent par conduire à la folie⁴. À trop jouer, il finit par se perdre. Le « jeune homme aux cinquante noms⁵ » finit par ne plus savoir quel est le sien. Au moyen de ces travestissements et de ces déguisements, le roman devient un immense « jeu de rôles » dont l'issue s'avère tragique pour bon nombre de participants : la comtesse de Lignolle se suicide, la marquise de B*** meurt sous les coups de son époux, la baronne est estropiée par un coup de pistolet, le valet La Fleur est pendu, Rosambert se retire du monde et Faublas — qui recouvre la raison — est à jamais hanté par les fantômes de ses amours libertines.

En résumé, à la différence du théâtre qui utilise ces *topoi* essentiellement dans la comédie, le roman en fait un usage plus large, puisqu'ils suscitent le comique et le tragique. Marivaux les exploite plus dans ses pièces, dont ils constituent l'un des ressorts principaux, que dans ses romans où ils mettent néanmoins en évidence deux scènes importantes ; l'une d'entre elles est d'ailleurs caractéristique du théâtre. Les usurpations d'identité du chevalier des Grieux inscrivent l'histoire des amants sous le signe de la ruse et de la tromperie et le travestissement de Manon, qui constitue un moyen pour s'évader de sa prison, a des conséquences funestes. Chez M^{me} de Tencin, usurpation, déguisement et travestissement forment le nœud de l'intrigue. On a vu que la passion naissait d'une usurpation, que le déguisement permettait de surprendre l'être aimé dans son « intimité » et d'introduire ainsi des scènes de voyeurisme. Au déguisement du héros fait écho celui d'Adélaïde qui endosse l'habit monacal afin de vivre à ses côtés ; et à la scène de voyeurisme du jardin répond celle de la forêt. Déguisement et travestissement sont des artifices qui favorisent une proximité avec un être auquel il est devenu impossible de s'unir (Adélaïde mariée, Comminge retiré du monde). Le dévoilement de l'héroïne fait l'objet d'une

¹ *Ibid.*, p. 157-161.

² *Ibid.*, p. 291-293.

³ *Ibid.*, p. 417-419.

⁴ *Ibid.*, p. 627.

⁵ Michèle Bokobza-Kahan, « *Les Amours du chevalier de Faublas* : Du déguisement à la folie », *art. cit.*, p. 51-61.

longue scène pathétique et tragique où elle retrace le tableau de ses « égarements¹ » avant d'expirer. Les *Mémoires du comte de Comminge* montrent comment ces *topoi* concourent au tragique. D'une autre manière, les travestissements de Faublas sont au cœur de l'action, mais, par la répétition des scènes de comédie qu'ils suscitent, ils se perdent dans une multitude d'aventures où le héros semble être entraîné malgré lui. Moyen commode pour se protéger ou pour se sortir d'une situation compromettante, le travestissement entre au service du libertinage et de la comédie dont il finit par rendre le héros prisonnier.

¹ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, op. cit., p. 92.

Chapitre III : Types théâtraux et leurs avatars romanesques

Dans le chapitre intitulé « De l'homme de théâtre au texte », on a rencontré les personnages de La Jeunesse, de Faublas, du comte de Lignolle (*Les Amours du chevalier de Faublas*) et de Climal (*La Vie de Marianne*) qui constituaient des références théâtrales précises à Beaumarchais et à Molière, et qui présentaient des traits communs manifestes avec des personnages dramatiques. Ce nouveau chapitre est consacré aux personnages romanesques qui renvoient plus généralement à des types tels que la coquette, le petit-maître, le faux médecin, le malade imaginaire ou encore le mari cocu, auxquels le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles recourt abondamment. À ce propos, Fabienne Boissières remarque dans les romans de Marivaux « toute une galerie de portraits auxquels le romancier prête les traits plus ou moins typisés des personnages molièresques¹ ». S'attachant aux situations et aux personnages théâtraux dans le roman, Catherine Ramond écrit, pour sa part, que « le roman du XVIII^e siècle reste imprégné pour une bonne part des conceptions classiques du théâtre, et s'il lui emprunte des personnages, ce seront, pour une bonne part, des types, et peut-être même ce que les types peuvent comporter de plus conventionnel² ». On propose ainsi d'étudier les types dont les romans-mémoires du XVIII^e siècle ont hérité et d'observer le traitement que les auteurs en font. Avec le personnage de Climal, inspiré de Tartuffe, on a vu non seulement ce que Marivaux retenait de son modèle dramatique, mais aussi ce qu'il y apportait afin de créer un caractère nouveau. En est-il de même pour tous les personnages romanesques inspirés de types théâtraux ? Étant donné que « la limitation du temps théâtral exige l'unité et la cohérence du personnage³ » et que « la durée romanesque permet de faire évoluer et même de changer un héros⁴ », on peut penser que l'insertion d'un type dans un roman en montrera nécessairement la transformation et, de ce fait, associera ce genre au projet qui consiste à dépasser des catégories conventionnelles dont

¹ Fabienne Boissières, « Marivaux ou la confusion des genres », dans Aphrodite Sivtidou et Maria Litsardaki (dir.), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française. Actes du colloque international organisé du 21 au 24 mai 2008 par la section de littérature du département de langue et de littérature françaises de l'université Aristote de Thessalonique*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres 10 », 2010, p. 78.

² Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 230.

³ Ibid., p. 228.

⁴ Id.

l'analyse morale avait largement hérité de la psychologie théophrastienne. On sera alors attentif aux phénomènes de transformations qui se produisent dans le passage d'un genre à un autre.

1. Coquettes et petits-maîtres

Le personnage de la coquette a inspiré au XVII^e siècle de nombreuses pièces de théâtre auxquelles il a d'ailleurs donné bien des titres. Songeons par exemple à *La Mère coquette ou les Amants brouillés* de Donneau de Visé (1665), dont Quinault aurait tiré une comédie sur le même sujet, en en reprenant aussi le titre et en la portant à la scène une semaine avant celle de son rival¹. Quelques décennies plus tard, Dancourt fit représenter son *Été des coquettes* (1690), Regnard fit jouer sa *Coquette ou l'Académie des dames* (1691) et, au siècle suivant, Dufresny présenta sa *Coquette de village, ou le Lot supposé* (1715). Même lorsqu'il ne donne pas son nom à la pièce, ce personnage tient néanmoins un rôle important. À ce propos, on peut citer le personnage bien connu de Célimène² dans *Le Misanthrope* (1666), celui d'Euphrosine³ dans *L'Île des esclaves* (1725), ou encore celui d'Églé⁴ dans *La Dispute* (1744).

Ce type de la coquette se caractérise par un certain nombre d'éléments que l'on retrouve dans la plupart des pièces où elle est présente. Tout d'abord, elle est souvent entourée d'une petite cour de prétendants dont elle ménage les uns autant que les autres. Ainsi Célimène ménage

¹ Telle est l'hypothèse de Pierre Mélèse (« Introduction », Donneau de Visé, *Trois Comédies. La Mère coquette. La Veuve à la mode. Les Dames vengées*, Paris, Droz, coll. « Société des textes français modernes », 1940, p. vii-xxii).

² « PHILINTE : [...] La sincère Éliante a du penchant pour vous,/La prude Arsinoé vous voit d'un œil fort doux :/Cependant, à leurs vœux, votre âme se refuse,/Tandis qu'en ses liens Célimène l'amuse,/De qui l'humeur coquette, et l'esprit médisant/Semblé si fort donner dans les Mœurs d'à présent » (Molière, *Le Misanthrope*, dans *Oeuvres complètes. I, op. cit.*, I, 1, v. 215-220, p. 656).

³ « TRIVELIN. Vaine minaudière et coquette, voilà d'abord à peu près sur quoi je vais vous interroger au hasard. Cela la regarde-t-il ?? CLÉANTHIS. Vaine minaudière et coquette, si cela la regarde ? Et voilà ma chère maîtresse ; cela lui ressemble comme son visage. [...] Madame se tait, Madame parle ; elle regarde, elle est triste, elle est gaie : silence, discours, regards, tristesse et joie, c'est tout un, il n'y a que la couleur de différente ; c'est vanité muette, contente ou fâchée ; c'est coquetterie babillardre, jalouse ou curieuse ; c'est Madame, toujours vaine ou coquette, l'un après l'autre, ou tous les deux à la fois : etc. » (Marivaux, *L'Île des esclaves*, dans *Théâtre complet, op. cit.*, scène 3, p. 599).

⁴ « ÉGLÉ. Eh bien ! il n'a qu'à me plaire davantage, car à l'égard d'être aimée, je suis bien aise de l'être, je le déclare, et au lieu d'un camarade, en eût-il cent, je voudrais qu'ils m'aimassent tous, c'est mon plaisir ; il veut que ma beauté soit pour lui tout seul, et moi je prétends qu'elle soit pour tout le monde » (Marivaux, *La Dispute*, dans *Théâtre complet, op. cit.*, scène 15, p. 1793).

aussi bien Alceste que Clitandre qui peut l'aider pour son procès¹, Acaste qui pourrait la desservir à la cour² et Oronte³. À l'instar du personnage molièresque, Colombine reçoit successivement Octave (son amant)⁴, Pierrot (un valet)⁵, Nigaudin (un juge)⁶, un capitaine⁷ et Arlequin, le baillif du Maine, que son père lui destine⁸, et qui se fait marquis pour la satisfaire⁹. Angélique, pour sa part, reçoit d'abord la visite de son maître à chanter, nommé Des Soupirs¹⁰, puis celle de M. l'abbé Cheurepied¹¹, ensuite celle de monsieur Patin (un financier)¹² et, enfin, celle de Clitandre¹³. Dans ce défilé de soupirants, tous aussi ridicules les uns que les autres, on observe avec quel art consommé, la coquette flatte leur fatuité, s'adaptant avec une extrême habileté à chacun d'entre eux. Avec un si grand nombre de courtisans, il n'est guère surprenant de découvrir des rivalités amoureuses comme celle de Clitandre et d'Acaste¹⁴, celle d'Alceste et d'Oronte¹⁵ (en fait, ces quatre personnages sont rivaux), celle de Nigaudin et du capitaine¹⁶, ou encore celle d'Arimant et du Marquis¹⁷ (en réalité, Arimant est rival de son propre père Géronte¹⁸). À cette rivalité masculine, conséquence directe du comportement de la coquette, qui aime être entourée de son cercle d'adorateurs, fait écho une rivalité féminine. La prude Arsinoé provoque Célimène¹⁹ et cherche à lui soustraire Alceste²⁰, Lucinde veut ravir le jeune Arimant à sa fille Belamire²¹. Dans la comédie de Dancourt, le ressort est différent : si Angélique, Cidalise et la

¹ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Oeuvres complètes*. I, op. cit., II, 1 et 4.

² *Ibid.*, II, 2 et 4.

³ *Ibid.*, IV, 2.

⁴ Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames*, dans Évariste Gherardi, *Le Théâtre italien*. II, op. cit., I, 3.

⁵ *Ibid.*, I, 5.

⁶ *Ibid.*, I, 6.

⁷ *Ibid.*, I, 7.

⁸ *Ibid.*, II, 3.

⁹ *Ibid.*, II, 3 et III, 3.

¹⁰ Dancourt, *L'Été des coquettes*, dans *Théâtre du XVII^e siècle*. III, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet et André Blanc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, scène 7, p. 432-434.

¹¹ *Ibid.*, scène 10.

¹² *Ibid.*, scène 16.

¹³ *Ibid.*, scène 21.

¹⁴ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Oeuvres complètes*. I, op. cit., III, 1 et V, scène dernière.

¹⁵ *Ibid.*, IV, 2 et V, 2-3.

¹⁶ Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames*, op. cit., I, 7-8.

¹⁷ Donneau de Visé, *La Mère coquette, ou les Amants brouillés*, op. cit., II, 7-8.

¹⁸ *Ibid.*, I, 7 -8 ; III, 3, 6-7.

¹⁹ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Oeuvres complètes*. I, op. cit., III, 3.

²⁰ *Ibid.*, III, 5.

²¹ Donneau de Visé, *La Mère coquette, ou les Amants brouillés*, I, 1-3.

comtesses sont rivales, c'est parce qu'elles ont toutes été trompées par Clitandre¹ et non parce qu'elles œuvrent les unes contre les autres afin de conquérir le jeune homme. En outre, ces intrigues amoureuses intègrent volontiers des scènes de dépit où l'amant(e) blessé(e) décide d'offrir son cœur à un(e) autre pour se venger d'une (supposée) trahison : Arimant déclare sa flamme à Lucinde (sa future belle-mère) pour se venger de Belamire², cette dernière feint de l'amour pour le Marquis³ et accepte de souffrir Géronte (son futur beau-père)⁴; Alceste donne son cœur à Éliante pour se venger de Célimène⁵. Enfin, au dénouement, soit la coquette triomph⁶, soit elle est confondue et abandonnée de tous⁷.

Ce caractère est également présent dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle. On a déjà étudié celui de M^{me} de Senanges que le jeune Meilcour perçoit comme « une coquette délabrée⁸ » et dont la querelle avec M^{me} de Mongennes rappelait celle de Célimène et d'Arsinoé. L'héroïne de *La Vie de Marianne* apparaît comme la coquette par excellence et M^{me} de Sezanne et M^{me} de Lery des *Confessions du comte de **** relèvent également de ce type commun au roman, au théâtre et à l'écriture moraliste. Après avoir présenté quelques coquettes de théâtre, voyons toutefois si les coquettes de roman partagent certains traits avec ces dernières et si elles suscitent le même type de scènes (scène de rivalité, scène de dépit amoureux). Il faudra alors tenir compte du fait que Marivaux s'intéresse de bonne heure au thème de la coquetterie, qu'il aborde dans ses *Lettres contenant une aventure*⁹ et qu'il traite également dans ses comédies, en sachant que « la conception de la coquetterie féminine qui s'exprime dans des pièces telles que *le Jeu de l'Amour*

¹ Dancourt, *L'Été des coquettes*, op. cit., scène 14.

² Donneau de Visé, *La Mère coquette, ou les Amants brouillés*, op. cit., II, 2-3 et III, 4.

³ Ibid., II, 7.

⁴ Ibid., III, 6-7.

⁵ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes*. I, op. cit., IV, 2.

⁶ Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames*, op. cit., III, scène dernière et Dancourt, *L'Été des coquettes*, op. cit., scènes 21-23 et dernière.

⁷ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes*. I, op. cit., V, scène dernière.

⁸ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 148.

⁹ Au sujet de ces *Lettres contenant une aventure*, Jean Rousset écrit : « C'est Narcisse en personne que nous entendons se confesser, et se glorifier de son narcissisme. Toute la doctrine des coquettes et des petits-maîtres marivaudiens se trouve condensée dans ces quelques pages (où l'on devine, tout à fait à l'arrière-plan, le souvenir détourné de l'augustinisme diffus du XVII^e siècle) : aimer, c'est s'aimer soi-même » (*Narcisse romancier*, op. cit., p. 105). Toujours selon J. Rousset, le « *Paysan parvenu* présente une version masculine de la coquette des *Lettres contenant une aventure* : au cours des quelques mois racontés, six rencontres, six figures féminines (dont cinq simultanées) servent à faire valoir les attraits et les mérites du narrateur » (*ibid.*, p. 109).

*et du Hasard, l'Heureuse Surprise ou les Sincères*¹ » a sans doute été empruntée à Dufresny². Il y revient également en 1734 dans la 5^e feuille du *Cabinet du Philosophe*³ (« Réflexions sur les Coquettes »).

Comme toute coquette, Marianne estime appartenir, ou plutôt avoir appartenu à ces « jolies femmes⁴ », puisqu’au moment où elle rédige l’histoire de sa vie ses « agréments sont passés⁵ ». Comme au théâtre, la coquetterie est affaire de jeunesse⁶. À ce propos, Célimène faisait « sonner, terriblement, [son] Âge⁷ » devant Arsinoé. Aussi, après une réflexion sur l’art de se parer⁸, la narratrice conclut-elle en s’adressant à son amie : « Je badine un peu sur notre science, et je n’en fais point de façon avec vous, car nous ne l’exerçons plus ni l’une ni l’autre ; et à mon égard, si quelqu’un riait de m’avoir vu coquette, il n’a qu’à venir me trouver, je lui en dirai bien d’autres, et nous verrons qui de nous deux rira le plus fort⁹ ». C’est une femme d’expérience qui sait le soin infini que les femmes apportent à leur parure et le pouvoir que celle-ci peut exercer sur les hommes.

¹ Frédéric Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, op. cit., p. 130.

² *Id.*

³ Marivaux, *Journaux et Œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier Frères, 1969, p. 371-375.

⁴ « Nous autres jolies femmes, car j’ai été de ce nombre, personne n’a plus d’esprit que nous, quand nous en avons un peu : les hommes ne savent plus alors la valeur de ce que nous disons ; en nous écoutant parler, ils nous regardent, et ce que nous disons profite de ce qu’ils voient » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 8).

⁵ *Id.* La narratrice Marianne a plus de cinquante ans : « [...] j’ai cinquante ans passés [...] » (*ibid.*, p. 22) et « Dans ce temps, on se coiffait en cheveux, et jamais créature ne les a eus plus beaux que moi ; cinquante ans que j’ai n’en ont fait que diminuer la quantité, sans en avoir changé la couleur, qui est encore du plus clair châtain » (*ibid.*, p. 36).

⁶ Au théâtre, lorsqu’un personnage d’un âge plus avancé est une coquette, elle échoue. Par exemple, dans *La Mère coquette, ou les amants brouillés*, Lucinde (la mère de Belamire) n’épousera pas le jeune Arimant (l’amant de Belamire).

⁷ Molière, *Le Misanthrope*, dans *Œuvres complètes. I*, op. cit., III, 4, v. 986, p. 692.

⁸ « Si on savait ce qui se passe dans la tête d’une coquette en pareil cas, combien son âme est déliée et pénétrante ; si on voyait la finesse des jugements qu’elle fait sur les goûts qu’elle essaye, et puis qu’elle rebute, et puis qu’elle hésite de choisir, et qu’elle choisit enfin par pure lassitude ; car souvent elle n’est pas contente, et son idée va toujours plus loin que son exécution ; si on savait tout ce que je dis là, cela ferait peur, cela humilieraît les plus forts esprits, et Aristote ne paraîtrait plus qu’un petit garçon. C’est moi qui le dis, qui le sais à merveille ; et qu’en fait de parure, quand on a trouvé ce qui est bien, ce n’est pas grand chose, et qu’il faut trouver le mieux pour aller de là au mieux du mieux ; que, pour attraper ce dernier mieux, il faut lire dans l’âme des hommes, et savoir préférer ce qui la gagne le plus à ce qui ne fait que la gagner beaucoup : et cela est immense ! » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 50).

⁹ *Id.*

Petite déjà, Marianne promettait beaucoup : « J'étais jolie, j'avais l'air fin¹ », « Je vous avouerai aussi que j'avais des grâces et de petites façons qui n'étaient point d'un enfant ordinaire ; j'avais de la douceur et de la gaieté, le geste fin, l'esprit vif, avec un visage qui promettait une belle physionomie ; et ce qu'il promettait, il l'a tenu² », ou encore « j'étais d'une figure très aimable³ ». Marianne décrit l'enfant qu'elle était comme un être qui se distinguait du commun des mortels. Outre la beauté physique qui la caractérise, l'héroïne possède un caractère affable et jovial, des grâces charmantes et délicates, un esprit prompt et une âme pénétrante. Ce mélange de beauté et d'intelligence est propre à la coquette : « Oui, je me plais à connaître les différents effets que l'esprit et la beauté peuvent produire dans les cœurs⁴ », dit Angélique à sa suivante dans *L'Été des coquettes*. À l'instar des coquettes de théâtre qui savent s'y prendre admirablement pour « engager un homme⁵ », la narratrice se souvient qu'elle aussi maîtrisait l'art de séduire :

J'ai eu un petit minois qui ne m'a pas mal coûté de folies, quoiqu'il ne paraisse guère les avoir méritées à la mine qu'il fait aujourd'hui : aussi il me fait pitié quand je le regarde, et je ne le regarde que par hasard ; je ne lui fais presque plus cet honneur-là exprès. Mais ma vanité, en revanche, s'en est bien donné autrefois : je me jouais de toutes les façons de plaire, je savais être plusieurs femmes en une. Quand je voulais avoir un air fripon, j'avais un maintien et une parure qui faisaient mon affaire ; le lendemain on me retrouvait avec des grâces tendres ; ensuite j'étais une beauté modeste, sérieuse, nonchalante. Je fixais l'homme le plus volage ; je dupais son inconstance, parce que tous les jours je lui renouvelais sa maîtresse, et c'était comme s'il en avait changé.⁶

Si Marianne se souvient des grâces qui faisaient son succès à l'époque et rappelle ainsi que la coquetterie n'appartient qu'à la jeunesse, elle évoque également sa capacité à s'adapter à chaque individu. À la façon d'une comédienne qui change de personnage, de costume et de discours en fonction des rôles qu'elle joue sur scène, la coquette adopte un comportement et choisit une toilette en fonction de l'homme sur lequel elle jette son dévolu. Aux dires de

¹ *Ibid.*, p. 13.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Dancourt, *L'Été des coquettes*, *op. cit.*, scène première, p. 427.

⁵ « COLOMBINE : Cependant ce n'est pas une chose si difficile d'engager un homme. Savoir risquer un billet dans son temps, marcher sur le pied à l'un, tendre la main à l'autre, se brouiller avec celui-ci, se raccommoder avec celui-là : crois-moi, avec ce petit manège-là, il faut bon gré, mal gré, que quelque bête donne dans les toiles » (Regnard, *La Coquette ou l'Académie des dames*, *op. cit.*, I, 2, p. 298-999).

⁶ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 51.

l'ancienne coquette, la versatilité est paradoxalement garante de constance, dans la mesure où seuls les jeux de la séduction parviennent à fixer l'inconstance.

Si la narratrice décrit comment elle s'y prenait, c'est à l'église qu'on la découvre pour la première fois en action. Avant de s'y rendre, Marianne se réjouit à l'idée de paraître dans le monde avec ses nouveaux atours : « Il me tardait de me montrer et d'aller à l'église pour voir combien on me regarderait¹ ». Comme en témoigne le verbe pronominal, au-delà du simple plaisir de paraître, c'est un véritable désir de parader qu'elle exprime. Elle sait qu'elle ne passera pas inaperçue et se réjouit de l'effet qu'elle va produire. Déjà l'habillage qui précède sa sortie révélait son narcissisme :

À cet aspect, Toinon et moi nous perdîmes d'abord toutes deux la parole, moi d'émotion de joie, elle de la triste comparaison qu'elle fit de ce que j'allais être à ce qu'elle serait : elle aurait bien troqué son père et sa mère contre le plaisir d'être orpheline au même titre que moi ; elle ouvrira sur mon petit attirail de grands yeux stupéfaits et jaloux et d'une jalousie si humiliée que cela me fit pitié dans ma joie ; j'essayai mon habit le plus modestement qu'il me fut possible, devant un petit miroir ingrat qui ne me rendait que la moitié de ma figure ; et ce que j'en voyais me paraissait bien piquant.

Je me mis donc vite à me coiffer et à m'habiller pour jouir de ma parure ; il me prenait des palpitations en songeant combien j'allais être jolie : la main m'en tremblait à chaque épingle que j'attachais ; je me hâtais d'achever sans rien précipiter pourtant : je ne voulais rien laisser d'imparfait. Mais j'eus bientôt fini, car la perfection que je connaissais était bien bornée ; je commençais avec des dispositions admirables, et c'était tout.²

La jalousie de la fille de boutique témoigne de la beauté de l'habit qui va évidemment mettre en valeur les grâces naturelles de Marianne. Cette dernière qualifie le « petit miroir » de sa chambre d'« ingrat », car il ne lui permet pas de se contempler de la tête aux pieds. Les réactions physiologiques qu'elle éprouve (palpitations, tremblement de la main) traduisent l'intensité de son amour-propre. Apprêtée comme elle ne l'a jamais été auparavant, elle est aussi impatiente qu'elle l'aurait été le jour d'un grand événement. En dépit d'une maladresse de débutante, Marianne va pourtant séduire ceux qu'elle croise sur son chemin :

Je sortis donc toute seule, un peu embarrassée de ma contenance, parce que je m'imaginais qu'il y en avait une à tenir, et qu'étant jolie et parée, il fallait prendre garde à moi de plus près qu'à l'ordinaire. Je me redressais, car c'est par où commence une vanité novice ; et autant que je puis m'en ressouvenir, je ressemblais assez à une aimable petite fille, toute fraîche sortie d'une éducation de village, et qui se tient mal, mais dont les grâces encore captives ne demandent qu'à se montrer.

¹ *Ibid.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 49-50.

Je ne faisais pas valoir non plus tous les agréments de mon visage : je laissais aller le mien sur sa bonne foi, comme vous le disiez plaisamment l'autre jour d'une certaine dame. Malgré cela, nombre de passants me regardèrent beaucoup, et j'en étais plus réjouie que surprise, car je sentais fort bien que je le méritais ; et sérieusement il y avait peu de figures comme la mienne, je plaisais au cœur autant qu'aux yeux, et mon moindre avantage était d'être belle.¹

Si la narratrice reconnaît une certaine gaucherie due à son inexpérience, elle souligne toutefois qu'elle n'en est pas moins attrayante. En outre, bien qu'elle ne sache pas encore mettre en valeur ses grâces naturelles, elle parvient non seulement à séduire, mais aussi à toucher (« je plaisais au cœur autant qu'aux yeux »). On ne peut pas dire non plus qu'elle fasse preuve de modestie à son égard : « je sentais fort bien que je le méritais », « il y avait peu de figures comme la mienne » et « mon moindre avantage était d'être belle ». Marianne est jolie, elle le sait et veut le montrer, mais elle est aussi plus qu'une jolie fille à ravir les yeux. C'est sans doute à sa noblesse supposée, à sa vertu et à son intégrité que pense la narratrice. Une telle autolâtrie a du mal à s'accorder avec une « vanité novice ». À ce propos, la scène de l'église qui s'ensuit montre que, bien loin d'être une ingénue, l'héroïne sait se faire valoir :

Je vous ai dit que j'allai à l'église, à l'entrée de laquelle je trouvai de la foule ; mais je n'y restai pas. Mon habit neuf et ma figure y auraient trop perdu ; et je tâchai, en me glissant tout doucement, de gagner le haut de l'église, où j'apercevais du beau monde qui était à son aise. [...]

La place que j'avais prise me mettait au milieu du monde dont je vous parle. Quelle fête ! C'était la première fois que j'allais jouir un peu du mérite de ma petite figure. J'étais toute émue de plaisir de penser à ce qui allait en arriver, j'en perdais presque haleine ; car j'étais sûre du succès, et ma vanité voyait venir d'avance les regards qu'on allait jeter sur moi.

Ils ne se firent pas longtemps attendre. À peine étais-je placée, que je fixai les yeux de tous les hommes. Je m'emparai de toute leur attention ; mais ce n'était encore là que la moitié de mes honneurs, et les femmes me firent le reste.

Elles s'aperçurent qu'il n'était plus question d'elles, qu'on ne les regardait plus, que je ne leur laissais pas un curieux, et que la désertion était générale. [...]

Quoi qu'il en soit, cette petite figure dont on avait refusé de tenir compte, et devant qui toutes les autres n'étaient plus rien, il fallut en venir à voir ce que c'était pourtant, et retourner sur ses pas pour l'examiner, puisqu'il plaisait au caprice des hommes de la distinguer, et d'en faire quelque chose.

Voilà donc mes coquettes qui me regardent à leur tour, et ma physionomie n'était pas faite pour les rassurer : il n'y avait rien de si ingrat que l'espérance d'en pouvoir médire ; et je n'avais, en vérité, que des grâces au service de leur colère.²

Tout d'abord, Marianne est consciente de la nécessité de se placer de manière stratégique parmi la foule des fidèles afin non seulement de se faire voir, mais aussi, peut-être, de se faire remarquer par un gentilhomme. Pour quelle autre raison irait-elle s'asseoir au sein du « beau

¹ *Ibid.*, p. 52.

² *Ibid.*, p. 58-61.

monde » si ce n'est l'espérance de conquérir un cœur ? À moins que ce ne soit ici le comble de la coquetterie. En effet, quoi de plus valorisant pour elle que d'attirer l'attention de la haute société ? En témoigne dans ce passage un élément stylistique caractéristique du romancier : comme le remarque Jean Rousset, « [t]out autre eût écrit : je voyais venir [d'avance les regards qu'on allait jeter sur moi]¹ » au lieu de « ma vanité voyait venir... ». Le fait de préférer un « substantif abstrait² » à un pronom personnel sujet permet à Marivaux « d'identifier le personnage à sa seule vanité³ ». En d'autres termes, Marianne est le narcissisme personnifié. D'ailleurs, ce narcissisme constitue l'essence même du personnage féminin marivaudien qui distingue « deux sortes d'esprit⁴ » : « celui qui nous sert à raisonner⁵ » et celui « que la vanité de plaisir nous donne, et qu'on appelle, autrement dit, la coquetterie⁶ ». Ce dernier est défini comme « un enfant de l'orgueil qui naît tout élevé⁷ » auquel « on peut [...] enseigner des grâces et l'aisance ; mais il n'apprend que la forme, et jamais le fond⁸ ». Cette idée selon laquelle la coquetterie serait innée chez la femme est un emprunt de Marivaux à Dufresny⁹ et, plus largement, à la pensée morale de l'âge classique. Comme au théâtre, Marivaux montre la coquette en action, mais le roman permet d'élargir « l'espace scénique » de l'héroïne et le récit rétrospectif favorise l'analyse psychologique et morale du personnage.

À l'église, l'héroïne ne manque pas son effet, puisqu'elle capte presque instantanément tous les regards avoisinants ; les regards masculins d'abord, les regards féminins ensuite, par contrecoup. En effet, comme l'explique la narratrice, ces « coquettes » finissent par la distinguer parce qu'elle devient le centre d'intérêt de ceux qui leur prenaient attention avant qu'elle ne fasse son entrée. Objet de tous les regards, Marianne se donne en spectacle afin de soutenir l'attention de son public :

¹ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p. 107.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 59 ; voir Jean Rousset, *Narcisse romancier*, op. cit., p. 106-107.

⁵ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 59.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ « La théorie de la coquetterie féminine avait été faite par Dufresny, l'un des rares auteurs comiques que Marivaux fit profession d'admirer, dans *La Coquette de Village* (1715) : la coquetterie est une leçon que les femmes se transmettent, et dont le but est d'apprendre à conquérir et à conserver les hommages masculins (cf. acte I, scène 3) » (*ibid.*, p. 59, note 1).

De temps en temps, pour les tenir en haleine, je les régalaient d'une petite découverte sur mes charmes ; je leur en apprenais quelque chose de nouveau, sans me mettre pourtant en grande dépense. Par exemple, il y avait dans cette église des tableaux qui étaient à une certaine hauteur : eh bien ! j'y portais ma vue, sous prétexte de les regarder, parce que cette industrie-là me faisait le plus bel œil du monde.

Ensuite, c'était ma coiffe à qui j'avais recours ; elle allait à merveille, mais je voulais bien qu'elle allât mal, en faveur d'une main nue qui se montrait en y retouchant, et qui amenait nécessairement avec elle un bras rond, qu'on voyait pour le moins à demi, dans l'attitude où je le tenais alors.¹

Âgée de quinze ans et demi, Marianne possède d'ores et déjà l'art de plaire à la perfection : au moyen d'une attitude (contempler des tableaux) ou d'un geste (replacer une coiffe) en apparence naturels et innocents, elle met en valeur quelques-uns de ses agréments (un « bel œil », « une main nue », « un bras rond »). Le romancier montre que la coquette se caractérise par un naturel étudié. En effet, le mot « industrie » correspond précisément à celui de « manège² » chez Crébillon. Tout est soigneusement pensé et exécuté afin de produire l'effet attendu. Mais alors qu'elle fait l'objet de tous les regards et qu'elle se soucie uniquement du soin de les conserver, Marianne va à son tour porter son attention sur l'un de ses admirateurs³. C'est à ce moment précis que se situe « la naissance de l'amour⁴ » : « *Être aimable*, c'est-à-dire se laisser aimer, va faire place à une activité du cœur orientée vers les élus, le jeune premier d'abord, sa mère ensuite⁵ ». Cependant, comme le souligne Jean Rousset, « à côté de la nouvelle Marianne découvrant la tendresse, continue de vivre l'ancienne, cette coquette qui appartient à un fond permanent du personnage marivaudien : pendant que le cœur de l'une ne se détournera plus de Valville, l'autre ne se perdra jamais de vue, jusqu'au jour où, se retournant exclusivement sur elle-même et sur son passé, elle rédigera cette autobiographie complaisante [...]»⁶.

Mais si Marianne est bien l'incarnation de la coquetterie, que partage-t-elle vraiment avec ses devancières du théâtre ? Tout d'abord, comme elles, Marianne a plusieurs soupirants : Climal

¹ *Ibid.*, p. 62.

² « La vérité de son caractère ne peut s'accommoder de ce manège dont se servent les Coquettes, ni de ces dehors affectés qui rendent les Prudes d'un accès si difficile » (Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 119).

³ « Parmi les jeunes gens dont j'attrayais les regards, il y en eut un que je distinguai moi-même, et sur qui mes yeux tombaient plus volontiers que sur les autres. J'aimais à le voir, sans me douter du plaisir que j'y trouvais ; j'étais coquette pour les autres, et je ne l'étais pas pour lui ; j'oubliais à lui plaire, et ne songeais qu'à le regarder. Apparemment que l'amour, la première fois qu'on en prend, commence avec cette bonne foi-là, et peut-être que la douceur d'aimer interrompt le soin d'être aimable » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 63-64).

⁴ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, *op. cit.*, p. 107-108.

⁵ *Ibid.*, p. 108 ; c'est l'auteur qui souligne.

⁶ *Id.*

est le premier d'entre eux, Valville, le deuxième, M. Villot¹, le troisième (quoiqu'il soit en réalité imposé à Marianne) et un officier² que, peut-être, elle épousa. En outre, le fait que certains prétendants se croisent à plusieurs reprises, tels Climal et Valville, et que l'héroïne est fiancée à Valville lorsqu'on lui présente M. Villot pourrait provoquer des scènes de rivalité, mais Marivaux préfère la « pétrification³ » à l'action et l'insulte et le mépris à la querelle⁴. Au surplus, à la différence des coquettes de théâtre, à aucun moment, Marianne n'entretient plusieurs intrigues à la fois. Certes, elle a accepté les présents de Climal lorsqu'elle rencontre Valville, mais elle ne s'est nullement engagée avec le dévot. Enfin, contrairement à ses devancières, au lieu d'essayer de nuire à sa rivale⁵, M^{me} Varthon, en menant diverses intrigues, Marianne se plaint de son sort⁶, adresse des reproches à son ennemie⁷, la démêle et la confond⁸, puis démasque l'infidèle⁹; mais, à aucun moment, elle ne s'abaisse à les dénoncer. Ignorant la vengeance, elle fait preuve de grandeur d'âme. Si le romancier n'exploite pas dramatiquement la rivalité des deux femmes, il emprunte néanmoins un thème que l'on retrouve entre autres au théâtre, celui des « rivales confidentes¹⁰ ». Par conséquent, Marivaux reprend le type de la coquette, mais le modifie en profondeur : Marianne est un personnage de comédie dans la mesure où elle « a deviné très tôt que tout est théâtre¹¹ » et, à cet égard, elle dispose sans apprentissage d'une

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 307-312.

² « Je vis un homme d'environ cinquante ans tout au plus, de bonne mine, d'un air distingué, très bien mis, quoique simplement, et de la physionomie du monde la plus franche et la plus ouverte. [...] Je suis connu pour un homme d'honneur, pour un homme franc, uni, de bon commerce ; depuis que j'entends parler de vous, votre caractère est l'objet de mon estime et de mon respect, de mon admiration, et je vous dis vrai. Je suis au fait de vos affaires : M. de Valville, malheureusement pour lui, est un inconstant. Je ne dépende de personne, j'ai vingt-cinq mille livres de rente, et je vous les offre, mademoiselle ; elles sont à vous, quand vous voudrez, sauf l'avis de M^{me} de Miran, que vous pouvez consulter là-dessus » (*ibid.*, p. 420-421).

³ Ce mot est emprunté à Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 335.

⁴ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 83 et 120.

⁵ « Achevez, lui dis-je, ne me déguisez rien : ce ne serait pas la peine, je crois vous entendre. Où avez-vous vu M. de Valville ? L'indigne ! Est-il possible qu'il ne m'aime plus ! [...] Eh bien ! insistai-je : après, parlez franchement ; est-ce que vous m'avez ravi son cœur ? Dites donc qu'il m'en coûte le mien ! répondit-elle. Quoi ! crieai-je encore, il vous aime donc, et vous l'aimez ? Que je suis malheureuse ! » (*ibid.*, p. 367).

⁶ *Ibid.*, p. 367.

⁷ *Ibid.*, p. 367-368.

⁸ *Ibid.*, p. 387-394.

⁹ *Ibid.*, p. 401-406.

¹⁰ « Le thème des "rivales confidentes" est bien connu dans la littérature romanesque : on le trouve par exemple dans *Les Rivales* de Quinault (IV, 5) » (*ibid.*, p. 369, note 1).

¹¹ Jean Dagen, « Préface » à *La Vie de Marianne*, Paris, Gallimard, 1997, coll. « Folio classique », p. 37.

gamme suffisante de rôles¹ ». C'est aussi un personnage instinctif qui s'accommode avec les différentes situations. Contrairement aux coquettes de comédie, elle dispose d'une palette émotionnelle qui permet au romancier de dépasser la dimension satirique de la comédie et de réhabiliter la coquetterie qui n'est pas tant présentée comme un vice que comme un sentiment instinctif.

Alors que Marivaux en fait l'héroïne de son roman, chez Duclos, la coquette est un personnage parmi d'autres et présente plusieurs traits communs avec celle de Molière, Célimène. Tout d'abord, le personnage de M^{me} Lery², comme toute coquette digne de ce nom, possède l'art de mener plusieurs intrigues de front et de garder auprès d'elle ceux qui viennent à se lasser de son « manège³ ». Aux dires du narrateur, ce ne sont pas trois ou quatre amants qu'elle amuse, mais trente dont une « demi-douzaine » passent leur temps à ses côtés où ils applaudissent et encouragent son esprit médisanter :

Nous nous trouvions toujours chez Mme de Lery une demi-douzaine d'amants, et ce n'était pas le quart des prétendants. Elle était vive, parlant avec facilité et agrément, extrêmement amusante, et par conséquent médisanter. Elle plaisantait assez volontiers tous ceux qui l'entouraient ; mais elle déchirait impitoyablement les absents, et les chargeait de ridicules d'autant plus cruels qu'ils étaient plus plaisants. Il est rare que les absents trouvent des défenseurs, et l'on n'applaudit que trop lâchement aux propos étourdis d'une jolie femme. J'ai toujours été assez réservé sur cette matière ; mais l'homme le plus en garde n'est jamais parfaitement innocent à cet égard.⁴

À ce portrait, on reconnaît aisément celui de Célimène qui, elle aussi, excelle dans l'art du portrait-chARGE, le trait d'esprit l'emportant sur le souci de vérité, pour mieux briller au sein de sa petite cour. Mais à la différence de la pièce où le dramaturge montre la coquette en action, peignant les uns après les autres (Damon, Timante, Géralde, Bélise, Adraste, Cléon, Damis et Alceste), pour le plus grand plaisir de ses auditeurs, le romancier décrit comment la coquette

¹ *Id.*

² « Elle n'avait d'autre beauté que des yeux pleins d'esprit et de feu ; mais elle passait pour sage, et l'était en effet avec un fonds de coquetterie inépuisable » (Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *op. cit.*, p. 88).

³ « M^{me} de Lery avait trente amants qui l'assiégeaient ; elle les amusait tous également, et n'en favorisait aucun. J'allais tous les jours chez elle ; chaque jour elle me plaisait davantage, et mes affaires n'en avançaient pas plus. Comme je m'aperçus bientôt du manège et de la coquetterie de M^{me} de Lery, je ne voulus pas perdre mon temps avec elle, et je songeai à l'employer plus utilement ailleurs ; mais elle savait conserver ses amants avec autant d'art qu'elle avait de facilité à les engager. Elle ne vit pas plus tôt que j'étais prêt de lui échapper qu'elle employa toutes les marques de préférence pour me retenir » (*ibid.*, p. 88-89).

⁴ *Ibid.*, p. 89.

exerce son caractère médisant, mais il ne la représente pas à l'œuvre. En cela, Duclos perd sans doute la meilleure peinture de la coquette et ainsi l'exploitation dramaturgique de ce type.

Quant à M^{me} de Sezanne¹, que le narrateur rencontre après son aventure avec l'italienne Marcella, on ne peut dire que c'est une vraie coquette, même si le mot est utilisé. Si elle est « jeune, belle, bien faite et nouvellement mariée² », elle entretient un commerce de deux mois avec le comte de *** avant qu'il ne s'aperçoive de sa supposée coquetterie. L'hyperbole « mille amants s'empressèrent autour d'elle³ » révèle la jalousie du narrateur qui « trouv[e] qu'elle se prêt[e] avec trop de facilité à toutes les agaceries qu'on lui fai[t]⁴ ». En réalité, le personnage de M^{me} de Sezanne n'est coquette qu'à travers le point de vue du narrateur qui finit par lui rendre justice : « Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'elle n'a jamais pris d'autre amant ; le public l'a toujours regardée comme un caractère fort opposé à la coquetterie, et elle m'a paru depuis à moi-même mériter le jugement du public⁵ ». Par conséquent, à la différence de Marivaux qui montre à travers le personnage de Marianne la petite comédie à laquelle se livre la coquette, Duclos décrit la jalousie d'un amant plus habitué à la « constance espagnole⁶ » et à la « passion italienne⁷ » qu'à « la légèreté et la galanterie française⁸ ». La coquette est le fantasme sur lequel se cristallise la jalousie du narrateur. Contrairement au théâtre où les points de vue multiples permettent de nuancer les portraits (Philinte ne voit pas Célimène comme Alceste), le roman-mémoires rend compte d'un unique point de vue dont la subjectivité peut tromper le lecteur.

Le type de la coquette en appelle un autre tout aussi connu, celui du petit-maître :

L'histoire d'une coquette est l'histoire de toutes les coquettes ; et les incidents de la vie d'un petit-maître sont les mêmes que ceux qui sont arrivés et qui arriveront toujours à ceux qui courront cette brillante carrière. Aussi vivent-ils chacun de son sexe, à peu près sur les mêmes fonds ; leur conduite roule sur le même pivot, le mécanisme de l'un est le mécanisme de l'autre. Une grande légèreté, une étourderie continue, beaucoup de perfidies sans remords, une source inépuisable d'amour-propre et de mépris réciproque, voilà les moyens généraux qui font mouvoir les deux machines. Le tableau d'une coquette est toujours le digne

¹ *Ibid.*, p. 62-64.

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 63.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 63-64.

⁶ *Ibid.*, p. 64.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

pendant de celui d'un petit-maître ; l'un et l'autre rendent les traits, à quelques nuances près, de toutes les coquetteries et de tous les petits-maîtres nés et à naître ; il est en d'eux comme de la confession des honnêtes gens ; elle ne diffère que par le plus ou moins de fois.¹

Comme la coquette, le petit-maître correspond à un emploi au théâtre. F. Deloffre relève une soixantaine de pièces où figure le personnage², dont onze de 1685 à 1697³ et quarante-cinq de 1700 aux environs de 1770⁴ où le petit-maître disparaît au profit du fat⁵. Bien que F. Deloffre considère *Le Rendez-vous des Tuilleries ou le Coquet dupé* (1685) de Baron comme la première comédie introduisant ce personnage du petit-maître⁶, même si le mot n'apparaît que l'année suivante dans *l'Homme à bonnes fortunes* du même auteur⁷, Molière en « immortalisa les devanciers [quelques années] plus tôt avec [leurs] "talons rouges"⁸ ». On pense par exemple au personnage d'Oronte dans *Le Misanthrope*, aux petits marquis applaudissant les portraits médisants de Célimène, dans la même pièce, ou encore à Trissotin dans *Les Femmes savantes*. En tout cas, le petit-maître a semble-t-il été introduit au théâtre avant de l'avoir été dans le roman : « [...] les petits-maîtres échappèrent aux mémorialistes et aux pamphlétaire, pour devenir le

¹ « À deux de jeu » in Caylus (et autres), *Recueil de ces messieurs*, loc. cit., t. V, p. 362-363, cité par Jacques Rustin, *Le Vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Ophrys, coll. « Association des publications près les Universités de Strasbourg », 1979, p. 92.

² Marivaux, *Le Petit-Maître corrigé*, texte publié avec introduction et commentaire par Frédéric Deloffre, Genève/Lille, Droz/Giard, coll. « Textes littéraires français », 1955, p. 44-85. Les pièces citées aux pages 86-87 concernent le personnage du fat et non celui du petit-maître.

³ *Le Chevalier à la mode* (1687), *La Femme d'intrigues* (1692) et *L'Impromptu de garnison* (1692) de Dancourt, *L'Homme à bonnes fortunes* (1690), *Le Distrait* (1697) de Regnard, *Le Caffé* (1694) de J. B. Rousseau, *Les Dames vengées* (1695) de Donneau de Visé, *La Foire Saint-Germain* (1695) de Regnard et Dufresny, etc.

⁴ Pour n'en citer que quelques-unes : *Le Retour imprévu* (1700) de Regnard, *Le Petit-Maître de campagne, ou le vicomte de Génicourt* (1701), *Le Petit-Maître de robe* de Boindin, *Les Petits-Maîtres* (1712) de Lesage, *L'Écolier petit-maître ou M. Nigaudinet* (1714) de Carolet, *L'Obstacle imprévu* (1717) de Destouches, *Les Petits-Maîtres* (1719) de Juste Van Effen, *L'Indiscret* (1725) de Voltaire, *Le Petit-Maître corrigé* (1734) de Marivaux, *Le Préjugé à la mode* (1735) de Nivelle de la Chaussée, *L'École des petits-maîtres* (1740) de Charles Coypel, *Le Méchant* (1747) de Gresset, *Le Petit-Maître en province* (1765) d'Harny.

⁵ « Ainsi, les dernières pièces consacrées aux petits-maîtres ne dépassent pas les dates de 1765 pour le Théâtre français, de 1770 pour les autres scènes de Paris et les théâtres de société. Après ces dates, le petit-maître cède la place au fat, personnage plus fade, à l'élégance trop régulière, au ton platement galant » (F. Deloffre, « Introduction », *Le Petit-Maître corrigé*, op. cit., p. 85). On ne saurait donc s'accorder avec Philippe Laroch qui englobe dans son décompte les pièces où le fat a pris la suite du petit-maître (*Petits-maîtres et roués. Evolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVII^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979, p. 19).

⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 19.

gibier commun des auteurs comiques, des satiriques et des moralistes, avant d'être celui des romanciers et des journalistes¹ ».

Parmi les œuvres de notre corpus, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* mettent en scène plusieurs petits-maîtres. Le narrateur présente Versac comme « le plus audacieux petit Maître qu'on eût jamais vu² » et le marquis de Pranzi comme un « homme à la mode, élève et copie éternelle de Versac³ ». Cependant, la seule apparition de ce dernier chez M^{me} de Lursay montre que le personnage est très loin du modèle qu'on lui assigne. Amené par Versac, il est volontairement présenté par celui-ci comme « une ancienne connaissance⁴ » et « un vieux ami⁵ » de M^{me} de Lursay, insinuant ainsi l'existence d'une ancienne liaison : « Quand on a, pour ainsi dire, vu naître les gens, qu'on les a mis dans le monde, on a beau les perdre de vue, on s'intéresse à eux, on est toujours charmé de les retrouver⁶ ». Le dessein de Versac est non seulement de dévoiler à Meilcour l'existence d'une relation passée entre M^{me} de Lursay et Pranzi, mais aussi de dégrader la marquise aux yeux du jeune homme en lui présentant ce personnage infatué⁷. Ce double projet est couronné de succès : « [...] je conclus sur-le-champ, de son silence, et de son air humilié, que Pranzi était infailliblement un de mes prédecesseurs⁸ », confie le narrateur. Après avoir porté un premier coup à sa rivale, Versac poursuit ainsi :

Devineriez-vous bien, Madame, dit-il à Madame de Lursay, d'où j'ai tiré Pranzi aujourd'hui, où cet infortuné allait passer sa soirée ? Eh paix ! interrompit Pranzi ; Madame connaît, ajouta-t-il d'un air railleur, mon respect, et si je l'ose dire, mon tendre attachement pour elle. Je me souviens de ses bontés, et je n'aurais point résisté à Versac, si j'avais pu croire qu'elle me les eût conservées. Discours poli, dit Versac, et qui ne détruit rien de ce que je voulais dire : en honneur, il allait souper tête-à-tête avec la vieille Madame de ***. Ah mon Dieu ! s'écria Madame de Senanges, est-il vrai, Pranzi ? quelle horreur ! Madame de *** ! mais cela a cent ans ! Il est vrai, Madame, reprit Versac, mais cela ne lui fait rien, peut-être même la trouve-

¹ F. Deloffre, « Introduction », *Le Petit-Maître corrigé*, op. cit., p. 21-22.

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 131.

³ Ibid., p. 149.

⁴ Ibid., p. 150.

⁵ Id.

⁶ Id.

⁷ « J'ignorais qu'il y avait dix ans que le Public avait donné Pranzi à Madame de Lursay, et qu'il y avait apparence qu'elle l'avait pris. Elle aurait eu raison de se défendre d'avoir jamais pu faire un pareil choix, et si l'on peut juger le cœur d'une femme sur les objets de ses passions, rien n'était plus capable d'avilir Madame de Lursay, et de la rendre à jamais méprisable, que son goût pour Monsieur de Pranzi » (*id.*)

⁸ Ibid., p. 151.

t-il trop jeune ; quoi qu'il en soit, ce que je sais et quelques autres aussi, c'est que vers cinquante ans, on ne lui déplaît pas ?¹

Cette révélation avilit le petit-maître réduit à avoir un commerce avec une femme d'âge mûr. Les exclamations de M^{me} de Senanges (« Ah mon Dieu ! », « quelle horreur ! », « mais cela a cent ans ! ») concourent à la dégradation du personnage, et, par contrecoup, à celle de M^{me} de Lursay. L'hyperbole et le pronom démonstratif neutre « cela » témoignent du mépris de M^{me} de Senanges pour la « vieille Madame de *** » à laquelle elle refuse le statut de sujet. Aussi méprisable que le personnage de Pranzi puisse paraître, son comportement ne dément nullement son portrait : servile exécutant de Versac, il passe la soirée à « traiter familièrement avec [la marquise]² », lui tenant des « propos indécents, équivoques et familiers³ », « la pressa[nt] assez haut de lui rendre des bontés qui, disait-il, lui devenaient plus nécessaires que jamais⁴ ». Si le narrateur précise que le petit-maître accapare la parole pendant tout le souper⁵, il ne rapporte qu'une seule réplique du personnage qui suffit néanmoins à montrer son attitude méprisante à l'égard d'une femme que le public croit en commerce avec Versac : « Oui ! elle est jolie, dit Pranzi, cela est vrai, mais cela est obscur : c'est une femme de fortune, cela n'a point de naissance, ne convient pas à un homme d'un certain nom ; il faut surtout dans le monde garder les convenances. L'homme de la Cour le plus désœuvré, le plus obéré même, serait encore blâmé, et à juste titre, de faire un pareil choix⁶ ». Comme le remarquent M. Gilot et J. Rustin⁷, on retrouve le pronom neutre (« cela n'a point de naissance ») que M^{me} de Senanges utilisait peu de temps auparavant pour marquer son mépris à l'égard de M^{me} de ***. Quand on sait que Pranzi est « noble à peine⁸ », on saisit l'ironie du narrateur qui montre que le personnage n'a pas une origine beaucoup plus prestigieuse que celle du personnage féminin. L'attitude de la jeune Hortense témoigne du peu de cas qu'elle fait de ce petit-maître tout aussi méprisant que

¹ *Ibid.*, p. 151-152.

² « Ce ne fut pas tout : il [Versac] pria Pranzi de vouloir bien traiter familièrement avec elle, et de faire tout ce qui serait possible honnêtement pour que je ne pusse pas douter qu'elle l'avait autrefois bien traité » (*ibid.*, p. 155).

³ *Ibid.*, p. 156.

⁴ *Ibid.*, p. 160.

⁵ « Ce fut le ton de notre souper ; Madame de Senanges et Monsieur de Pranzi parlant toujours, et laissant rarement à la raison de quelques-uns d'entre nous, et à l'enjouement de Versac, le temps de paraître et de briller » (*ibid.*, p. 155).

⁶ *Ibid.*, p. 154.

⁷ *Ibid.*, p. 152, note 90. Il y a bien répétition du pronom neutre, mais il semble que dans « cela est obscur », le pronom ne renvoie pas à la femme comme dans l'occurrence suivante, il désigne une origine sociale peu claire. On peut parler ici de syllepse.

⁸ *Ibid.*, p. 151.

méprisable : « Pour Monsieur de Pranzi qui s'avisa aussi de lui donner des marques d'attention, elle ne daigna seulement pas témoigner qu'elle s'aperçût de sa présence¹ ». Finalement, le portrait qu'en dresse le narrateur résume parfaitement la nature foncièrement déplaisante du personnage :

C'était un homme qui, noble à peine, avait sur sa naissance cette fatuité insupportable même dans les personnes du plus haut rang, et qui fatiguait sans cesse de la généalogie la moins longue que l'on connaît à la Cour. Il faisait avec cela semblant de se croire brave ; ce n'était pas cependant ce sur quoi il était le plus incommodé, quelques affaires, qui lui avaient mal tourné, l'avaient corrigé de parler de son courage à tout le monde. Né sans esprit comme sans agréments, sans figure, sans biens, le caprice des femmes et la protection de Versac en avaient fait un homme à bonnes fortunes, quoiqu'il joignît à ses autres défauts le vice bas de dépouiller celles à qui il inspirait du goût. Sot, présomptueux, impudent, aussi incapable de bien penser que de rougir de penser mal ; s'il n'avait pas été un fat (ce qui est beaucoup à la vérité), on n'aurait jamais su ce qui pouvait lui donner le droit de plaire.²

Pranzi semble contenir à lui seul tous les défauts des petits-maîtres : sans aucun attrait physique, suffisant, outrecuidant et profiteur. Il est d'ailleurs qualifié d'« homme à bonnes fortunes », type à partir duquel certains dramaturges ont construit une comédie à part entière : *L'Homme à bonnes fortunes* (1686) de Baron qui est entièrement « consacrée à un personnage de petit-maître³ », *Le Chevalier à la mode* (1687) de Dancourt où le « chevalier de Villefontaine, dont la noblesse est fort suspecte est un coureur de dot⁴ », ou encore *L'Homme à bonnes fortunes* (1690) de Regnard. Par conséquent, le personnage de Pranzi partage le vice de certains petits-maîtres de théâtre. Cependant, il a un rôle presque insignifiant dans *Les Égarements* où il apparaît davantage comme un moyen de tourmenter M^{me} de Lursay que comme un personnage essentiel à l'intrigue. Élément perturbateur, il contribue à rendre la marquise encore plus méprisable aux yeux de Meilcour, mais il n'est qu'une pâle réplique de son mentor Versac.

En effet, ce dernier est présenté comme le petit-maître par excellence et joue un rôle important dans le roman. Aussi le portrait qu'en fait Meilcour, lors de leur première rencontre, contraste-t-il nettement avec celui de Pranzi :

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 151.

³ F. Deloffre, « Introduction », *Le Petit-Maître corrigé*, op. cit., p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

Versac, de qui j'aurai beaucoup à parler dans la suite de ces Mémoires, joignait à la plus haute naissance l'esprit le plus agréable et la figure la plus séduisante. Adoré de toutes les femmes qu'il trompait et déchirait sans cesse, vain, impérieux, étourdi, le plus audacieux petit Maître qu'on eût jamais vu, et plus cher peut-être à leurs yeux par ces mêmes défauts, quelque contraires qu'ils leur soient : quoi qu'il en puisse être, elles l'avaient mis à la mode dès l'instant qu'il était entré dans le monde, et il était depuis dix ans en possession de vaincre les plus insensibles, de fixer les plus coquettes, et de déplacer les Amants les plus accrédités ; ou s'il lui était arrivé de ne pas réussir, il avait toujours su tourner les choses si bien à son avantage, que la Dame n'en passait pas moins pour lui avoir appartenu. Il s'était fait un jargon extraordinaire qui tout apprêtré qu'il était, avait cependant l'air naturel. Plaisant de sang froid et toujours agréable, soit par le fond des choses, soit par la tournure neuve dont il les décorait, il donnait un charme nouveau à ce qu'il rendait d'après les autres, et personne ne redisait comme lui ce dont il était l'inventeur. Il avait composé les grâces de sa personne comme celles de son esprit, et savait se donner de ces agréments singuliers qu'on ne peut ni attraper, ni définir. Il y avait cependant peu de gens qui ne voulussent l'imiter, et parmi ceux-là, aucun qui n'en devînt plus désagréable ; il semblait que cette heureuse impertinence fût un don de la nature, et qu'elle n'avait pu faire qu'à lui. [...] Vêtu superbement, il l'était toujours avec goût et avec noblesse, et il avait l'air Seigneur, même lorsqu'il l'affectait le plus.¹

Homme de la Cour², et donc, évidemment, maître dans l'art de plaire, Versac est un petit-maître noble, séduisant, libertin, expérimenté et le superlatif « le plus audacieux » le révèle comme un personnage hors du commun, inimitable en son genre, qui s'est d'ailleurs fait lui-même. Considéré comme le « premier des conquérants³ », il devient presque un type à lui seul, une sorte de « Héros⁴ », comme en témoigne une question que lui pose M^{me} de Senanges : « Peut-on savoir, lui demanda-t-elle, d'où vient le Versac ?⁵ » Le protagoniste se caractérise également par la médisance et la menace qu'il constitue pour celles qu'il entreprend de tourmenter ou dont il veut contrecarrer les projets. Ainsi, lorsqu'il entre en scène pour la première fois chez M^{me} de Meilcour, il calomnie une certaine comtesse et M^{me} de Lursay⁶ ; quand il comprend ensuite les desseins de la marquise à l'égard du jeune homme, il s'ingénie à la discréditer à ses yeux⁷. Il constitue donc l'un des principaux opposants de M^{me} de Lursay et, à cet égard, remplit une fonction essentielle dans le récit.

Si Versac partage avec les petits-maîtres de théâtre certains traits, le romancier confère à son personnage une dimension plus sérieuse. La « leçon » qu'il donne à Meilcour révèle un esprit

¹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 131-132.

² « Ne nous trouvant point tous deux dans les mêmes maisons, et moi allant peu à la Cour où Versac était presque toujours, nous nous connaissions fort peu » (*ibid.*, p. 131).

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ *Ibid.*, p. 153.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 132-134.

⁷ *Ibid.*, p. 149-165.

« Philosophe¹ » qui regrette d'avoir perdu la réalité de son être pour devenir ce qu'il est. Crébillon en fait un personnage supérieur, plus subtil et plus profond. Admirateur de ce petit-maître d'exception, Meilcour en sera le disciple² et la « copi[e] gauch[e]³ » avant d'en devenir le rival⁴. On ne verra pas le séducteur à l'œuvre, mais on imagine le parcours de ce futur petit-maître qui, comme l'annonce la préface, sera « rendu à lui-même⁵ ».

Ces trois petits-maîtres des *Égarements* montrent les déclinaisons possibles que le romancier peut faire du type théâtral. Si le personnage de Pranzi est médiocre, Versac, lui, est d'une essence supérieure et Meilcour est en devenir. Par la mise en scène de ces caractères, Crébillon se fait le peintre des vices de son temps et s'inscrit alors dans une tradition théâtrale, cependant la spécificité du roman-mémoires lui permet d'enrichir ses personnages.

2. « Prétendus médecins⁶ » et faux malades

Les prétendus médecins et les faux malades appartiennent à une longue tradition littéraire dont le fabliau du *Vilain Mire* (XIII^e siècle) est sans doute l'une des illustrations les plus connues⁷. Ce fabliau est l'histoire d'un paysan jaloux qui bat sa femme tous les matins afin de tenir éloignés les éventuels prétendants pendant qu'il travaille dans les champs. Un jour, l'épouse fait croire à deux messagers en quête d'un médecin pour la fille du roi que son mari est médecin, mais qu'il est fait de telle sorte qu'on doit le battre pour en obtenir quelque chose. Conduit à la Cour, il sauve la demoiselle Ade en la faisant rire. Après avoir menacé quatre-vingt malades de les brûler, il retrouve sa liberté et son épouse avec laquelle il vit en paix. On sait que Molière a repris le sujet de ce fabliau dans son *Médecin malgré lui*, mais on ignore comment il en a eu

¹ *Ibid.*, p. 151.

² « Comme je n'ai d'autre but que celui de vous instruire, je me ferai toujours un vrai plaisir d'éclaircir vos doutes, reprit-il, et de vous montrer le monde tel que vous devez le voir » (*ibid.*, p. 208).

³ *Ibid.*, p. 132.

⁴ « Personne ne pouvait lui ressembler, et moi-même, qui ai marché depuis si avantageusement sur ses traces, et qui parvins enfin à mettre la Cour et Paris entre nous deux je me suis vu longtemps au nombre de ces copies gauches et contraintes qui, sans posséder aucune de ses grâces, ne faisaient que défigurer ses défauts et les ajouter aux leurs » (*id.*)

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ L'expression apparaît dans *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 529.

⁷ *Le Vilain Mire*, dans *Fabliaux*, présentation, choix et traduction de Gilbert Rouger, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1978, p. 40-46.

connaissance. Les farces aussi recourent volontiers aux faux médecins et aux faux malades : dans *l'Amoureux*, Alison feint d'être malade pour faire sortir son mari qui manque de la surprendre au lit avec son amant ; elle le charge d'emmener son urine au médecin¹ ; dans *Le Badin, la femme et la chambrière*, le badin se déguise en médecin pour ausculter sa femme et découvrir « ses fredaines passées² » avec son amant et médecin³. La comédie française du XVII^e siècle s'empare à son tour de ces médecins usurpateurs et de ces malades simulateurs que l'on observe à l'œuvre dans *La Comédie de Francion* (1640) de Gillet de la Tessonerie⁴, *Le Médecin volant*⁵ (1659⁶) de Molière⁷ et dans celui de Boursault (1661)⁸, dans *La Désolation des filoux* (1661) de Chevalier⁹, dans *L'Amour médecin* (1665), *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665), *Le Médecin malgré lui* (1666) et *Monsieur de Pourceaugnac* (1669) de Molière, *Crispin médecin* (1670) de Hauteroche¹⁰, *Le Malade imaginaire* (1673) de Molière, *Le Festin de Pierre* (1677) de Thomas Corneille¹¹, ou encore *La Dame médecin* (1678) de Monfleury¹².

¹ Bernard Faivre, *Répertoire des farces françaises. Des origines à Tabarin*, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Le spectateur français », 1993, p. 39-40.

² *Ibid.*, p. 64.

³ *Ibid.*, p. 64-65.

⁴ « Le noble, le filou, le bourgeois et la bourgeoisie déguisés en médecin, que nous retrouvons respectivement dans *La Comédie de Francion*, *La Désolation des filoux*, *L'Amour médecin* et *La Dame médecin*, n'utilisent, bien entendu, pas le même jargon que le valet déguisé en médecin » (Irene Pihlström, *Le Médecin et la médecine dans le théâtre comique français du XVII^e siècle*, Stockholm, Uppsala, Almqvist & Wiksell International, coll. « Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Romanica Upsaliensia. 47 »), 1991, p. 61).

⁵ Dans cette comédie, le personnage de Lucile « contrebat la malade » afin de « différer [son] mariage » avec Villebrequin, pendant que sa cousine Sabine propose à Valère (amant de Lucile) de déguiser son valet en médecin. Le subterfuge fonctionne : Sganarelle conseille au père de Lucile de faire prendre l'air à sa fille. Les amants peuvent alors se voir à leur aise dans une chambre au fond du jardin.

⁶ Telle est l'année de la première représentation indiquée dans le registre de La Grange (« Notice », *Le Médecin volant*, dans Molière, *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 1719).

⁷ Concernant les sources italiennes et espagnoles de ce sujet, voir la « Notice » du *Médecin volant*, dans Molière, *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 1721-1724.

⁸ Irene Pihlström, *Le Médecin et la médecine dans le théâtre comique français du XVII^e siècle*, *op. cit.*, p. 11.

⁹ « Un filou déguisé en médecin aborde le valet pour lui tâter le pouls au lieu de lui remettre la somme due. Le valet se débat pour obtenir son argent, tandis que le filou veut continuer son examen médical » (*ibid.*, p. 73).

¹⁰ « Dans cette pièce, le valet se déguise deux fois, d'abord en revêtant la robe du médecin Mirabolan que Dorine, l'une des servantes, promet d'aller lui chercher. [...] Par la suite, il utilisera cet uniforme pendant les consultations qu'il donnera à la servante d'une voisine et au Magister du village lorsqu'ils arrivent à la maison du médecin pour lui demander conseil » (*ibid.*, p. 37-38).

¹¹ « [...] le Sganarelle du *Festin de pierre* donne de sa propre main un « certain Cataplasme » sous forme de poudre au personnage malade (III : 3) » (*id.*)

¹² « Le Sganarelle du *Médecin malgré lui* demande une robe comme signe de sa nouvelle profession (I : 6) et l'une des jeunes filles amoureuses de *La Dame médecin* revêt, selon l'une des suivantes, “un habit long” (III : 1) pour contrefaire le médecin » (*ibid.*, p. 37).

Ces types du faux médecin et du faux malade sont caractéristiques de la comédie. Ce dernier type est double : il comprend le malade feint (celui qui feint une maladie) et le malade imaginaire qui croit réellement souffrir d'un mal quelconque. Il n'est donc guère surprenant de les retrouver dans les romans comiques ou à tonalité comique. Ainsi, au début du XVIII^e siècle, Lesage en introduit dans son *Gil Blas de Santillane* : il y a d'abord le docteur Sangrado (Saigné) qui n'est pas un faux médecin, mais qui « est si expéditif, qu'il ne donne pas le temps à ses malades d'appeler des notaires¹ » ; livrant à son élève Gil Blas « le secret de guérir toutes les maladies du monde² », qui consiste en tout et pour tout à « saigner et faire boire de l'eau chaude³ », il le charge d'aller visiter ses malades « du tiers-état⁴ » et fait ainsi de lui un faux médecin : « Je pendis au croc une seconde fois mon habit pour en prendre un de mon maître et me donner l'air d'un médecin⁵ ». Les deux personnages œuvrent tant et si bien « qu'en moins de six semaines [ils font] autant de veuves et d'orphelins que le siège de Troie⁶ ». Quatre des neufs chapitres du deuxième livre de *Gil Blas*⁷ servent la satire de la médecine et des médecins qui sont désignés comme des « ignorants⁸ » et des « assassins⁹ ».

Cette satire est d'autant plus caustique que, contrairement aux faux médecins de comédie qui n'auscultent que de faux malades, Gil Blas médecin se rend au chevet de vrais malades dont il cause systématiquement la mort. Le jour où le héros vient à passer par Valladolid plusieurs années après y avoir exercé la médecine « sous les auspices du docteur Sangrado¹⁰ », il confie même à son serviteur : « Ma conscience m'en fait de secrets reproches dans ce moment, il me

¹ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, op. cit., livre II, chap. 2, p. 84.

² Ibid., livre II, chap. 3, p. 88.

³ Id.

⁴ Id.

⁵ Id.

⁶ Ibid., livre II, chap. 5, p. 100.

⁷ Il s'agit des deuxièmes (« De quelle manière le chanoine, étant tombé malade, fut traité ; ce qu'il en arriva, et ce qu'il laissa, par testament, à Gil Blas »), troisième (« Gil Blas s'engage au service du docteur Sangrado, et devient un célèbre médecin »), quatrième (« Gil Blas continue d'exercer la médecine avec autant de succès que de capacité. Aventure de la bague retrouvée ») et cinquième chapitres (« Suite de l'aventure de la bague retrouvée. Gil Blas abandonne la médecine et le séjour de Valladolid ») du livre II.

⁸ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, op. cit., livre II, chap. 5, p. 100.

⁹ Id.

¹⁰ Ibid., livre II, chap. 4, p. 90.

semble que tous les malades que j'ai tués sortent de leurs tombeaux, pour venir me mettre en pièces¹ ». Ce thème du médecin « assassin » revient incessamment dans l'œuvre de Lesage².

À l'instar de Lesage qui exploite dans un roman picaresque le type du faux médecin non seulement pour servir la critique d'une médecine traditionnelle dont la pratique repose sur les mêmes moyens thérapeutiques, quels que soient les symptômes du malade, mais aussi, et surtout, pour introduire des scènes de comédie dans son roman et susciter ainsi le rire du lecteur, Louvet recourt à ce type à plusieurs reprises dans ses *Amours du chevalier de Faublas*. On se souvient par exemple du docteur Desprez qui ne cesse d'administrer des tisanes au chevalier³, du docteur Rosambert qui prépare une « potion » pour guérir le comte de Lignolle de son infirmité⁴, sans oublier les magnétiseurs⁵. Comme dans la comédie où un valet revêt l'habit du médecin pour favoriser les amours de son maître⁶ ou ceux de son donateur⁷, dans le roman, le « plus ancien et le plus affidé de[s] serviteurs⁸ » de la marquise de B***, nommé Dumont, se fait passer pour le docteur Desprez afin que la marquise puisse « veiller sur les jours de son amant⁹ » et « le conserver pour [elle]¹⁰ ».

Mais la comédie ne recourt pas seulement aux valets et aux servantes pour remplir ce rôle : dans *L'Amour médecin*, Clitandre se déguise en docteur (III, 5-6) et dans *Le Médecin malgré lui*, Léandre se fait passer pour un apothicaire (III, 1 et 6). Dans *Les Amours du chevalier de Faublas*, le comte de Rosambert joue également le rôle d'un médecin afin de « rendre un

¹ *Ibid.*, livre X, chap. 1, p. 466.

² Outre le docteur Sangrado qui fait mourir le licencié Sedillo (II, 2) et beaucoup d'autres encore, le héros rencontre le docteur Cuchillo (Couteau) contre lequel il se bat (II, 4), les docteurs Andros et Oquetos, qui fait mourir le seigneur don Vincent (IV, 3), un médecin et un apothicaire qu'il prend pour « deux manières de petits-maîtres » (*ibid.*, VI, 14, p. 376), ou encore les deux médecins que Tordesillas conduit à son chevet et qu'il décrit comme de « grands serviteurs de la déesse Libitine » (*ibid.*, IX, 8, p. 455).

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 449, 450, 454 et 456.

⁴ *Ibid.*, p. 965-976 et p. 980-992.

⁵ *Ibid.*, p. 515-532.

⁶ Dans *Le Médecin volant* de Molière, Sganarelle se déguise en médecin à la demande de Valère.

⁷ Dans *Le Médecin malgré lui*, Sganarelle se fait passer pour un médecin sous la menace des coups de bâton, mais il permettra la fuite de Léandre et de Lucinde.

⁸ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 474.

⁹ *Ibid.*, p. 475.

¹⁰ *Id.*

important service¹ » au chevalier : sauver l'honneur de sa maîtresse. Quant à M^{me} Leblanc, il s'agit d'une véritable reconversion professionnelle, puisque la « prophétesse² » n'est autre que la danseuse Coralie que Faublas a connue à l'Opéra³. Elle n'usurpe pas l'identité d'un médecin, mais elle pratique le magnétisme, ce qui équivaut, selon ses dires, à jouer « une comédie publique⁴ » : lorsqu'elle découvre pour la première fois la maison des magnétiseurs, ne la trouve-t-elle pas « pleine de malades imaginaires et de prétendus docteurs⁵ » ? Cette précision présente le magnétisme comme une pratique spécieuse dont M^{me} Leblanc offre d'ailleurs au héros et au lecteur une belle démonstration.

Ces trois prétendus docteurs que sont M. Desprez, M^{me} Leblanc et Rosambert interviennent à chaque fois à un moment critique dans l'histoire du héros : le premier se manifeste après l'enlèvement de Sophie à Luxembourg, le deuxième entre en scène lorsque le chevalier fuit Flourvac⁶ (l'amant de M^{me} Desglins) et le troisième peu de temps après que Faublas a appris la grossesse de sa maîtresse dont le mariage n'a jamais été consommé. Ces trois faux médecins animent également de longs épisodes ou des scènes assez étendues : l'épisode d'Hollriss dure un mois et s'étend sur quarante pages (p. 449-489) où le personnage de M. Desprez se manifeste régulièrement pendant tout le passage (p. 450-483), l'épisode chez les magnétiseurs ne dure qu'une nuit, mais s'étend sur dix-sept pages (p. 515-532) et les deux scènes où Rosambert médecin se présente chez la comtesse de Lignolle, la première fois pour émettre un diagnostic sur sa maladie et prescrire un remède, la seconde fois pour en constater les effets, ne comptent pas moins de vingt-trois pages (p. 965-976 et p. 980-992). Tous ces épisodes contiennent d'amples scènes de comédie. D'ailleurs, dans deux de ces épisodes, les prétendus médecins (M^{me} Leblanc et Rosambert) ont affaire à de faux malades (Faublas et M^{le} Robin) et à une fausse malade avec de vrais symptômes (la comtesse de Lignolle). Tous les personnages endosseront alors un rôle, le plus drôle étant incontestablement celui du faux médecin. Notons enfin que la plupart de ces épisodes sont, d'une certaine manière, saturés de théâtralité : à Hollriss, le baron de Faublas devient M. de Belcourt, Faublas prend le nom de M. de Noirval, et la

¹ *Ibid.*, p. 963.

² *Ibid.*, p. 525.

³ *Ibid.*, p. 295-296 et 305-309.

⁴ *Ibid.*, p. 529.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 515.

marquise de B*** se transforme en « charmant revenant¹ », en « joli revenant² » ou en « revenant femelle³ ». Au reste, cet épisode s'achève sur une « cruelle pantomime⁴ » ou, sur ce que Rosambert appelle, de son point de vue, une « galante catastrophe⁵ ». Ces mots qui renvoient tous deux au théâtre soulignent la théâtralité d'un événement qui marque la fin des amours de Faublas et de la marquise de B*** et le début d'une « ère » nouvelle pour le chevalier. Saturation ou, du moins, abondance de la théâtralité encore dans les scènes où Rosambert joue le rôle d'un médecin : Faublas est caché sous les habits de M^{lle} de Brumont, le capitaine (le frère du comte de Lignolle) est un vrai « matamore⁶ » et, typographiquement, le dialogue est disposé comme dans une pièce de théâtre.

Après avoir présenté les épisodes où les faux médecins interviennent, il convient de revenir sur ces prétendus docteurs et sur leurs faux malades. Tout d'abord, dans le long épisode qui prend place à Luxembourg et qui se poursuit chez M. Desprez dans le village d'Hollriss, on assiste à une première scène de comédie lorsque le chevalier, excédé de la tisane de son « Esculape⁷ », en verse le contenu sur la tête de ce dernier⁸. Au comique de geste succède une réplique digne d'un médecin de comédie : « Ah ! ah ! dit froidement le petit homme en épongeant sa ronde perruque et son habit court, il y a encore du délire⁹ ! » Comme l'exige son rôle, le valet Dumont (M. Desprez) utilise un mot appartenant au vocabulaire médical ; cette scène rappelle celle où Gil Blas malade renverse la préparation de l'apothicaire sur ce dernier¹⁰. Un peu plus tard, on apprend par M. de Belcourt que le docteur Desprez s'est opposé au « plus habile médecin

¹ *Ibid.*, p. 463.

² *Ibid.*, p. 464.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 472.

⁵ *Ibid.*, p. 484.

⁶ Michel Delon, « Préface » aux *Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Louvet de Couvray, *Le Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 451.

⁸ *Ibid.*, p. 450-451.

⁹ *Ibid.*, p. 451.

¹⁰ « Après son départ, l'apothicaire, qui n'était pas venu chez moi pour rien, se prépara, on juge bien à quoi faire. Soit qu'il craignît que la vieille ne s'en acquittât pas adroitement, soit pour mieux faire valoir la marchandise, il voulut opérer lui-même ; mais, avec toute son adresse, je ne sais comment cela se fit, l'opération fut à peine achevée, que, rendant à l'opérant ce qu'il m'avait donné, je mis son habit de velours dans un bel état. Il regarda cet accident comme un malheur attaché à la pharmacie. Il prit une serviette, s'essuya sans dire un mot, et s'en alla bien résolu de me faire payer le dégrasseur à qui sans doute il fut obligé d'envoyer son habit » (*Lesage, Histoire de Gil Blas de Santillane*, *op. cit.*, livre VII, chap. 16, p. 377).

de Luxembourg¹ ». Si la scène de rivalité n'est pas jouée, mais seulement narrée, le lecteur peut très bien l'imaginer². Or on sait l'exploitation dramaturgique que Molière a faite de ces scènes de rivalité dans son *Amour médecin* (II, 4). Lesage aussi a exploité plusieurs fois les ressources comiques de ces scènes dans son roman picaresque : on se souvient de la rixe entre Gil Blas médecine et le docteur Cuchillo³ et de la dispute entre le docteur Andros et le docteur Oquetos⁴. On peut penser que Louvet n'a pas voulu représenter la scène, comme l'aurait permis l'insertion d'un dialogue, car le personnage de Desprez n'aurait pas été de taille à rivaliser avec un vrai médecin. On le voit par exemple dans le récit qu'il fait à Faublas de l'histoire de Lucas et de Lisette⁵ et dont le chevalier ne cesse de souligner de manière ironique la maladresse⁶. On se souvient en effet que le héros écoute le récit d'un faux médecin (M. Desprez) qui lui conte une histoire dont la situation rappelle celle du *Médecin malgré lui*, à cette différence près que l'histoire de Lucas et de Lisette s'achève par un drame, alors que la pièce de Molière se termine bien. On assiste alors à un curieux enchevêtrement d'éléments parmi lesquels on distingue un

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 454.

² « Le plus habile médecin de Luxembourg d'abord consulté sur mon état, m'avait donné les remèdes et le régime nécessaires ; M. Desprez, instruit qu'on avait arrêté de conduire le malade à la campagne dès que le transport pourrait se faire sans danger, était venu, dès le troisième jour, offrir à mon père ses services et sa maison. Le premier médecin, en applaudissant au choix du lieu qu'il connaissait, avait rejeté la concurrence humiliante et dangereuse d'un moderne confrère, qu'il ne connaissait pas. M. de Belcourt, pour mettre les rivaux d'accord, avait accepté les soins de l'un et la maison de l'autre.

C'était le médecin connu de Luxembourg qui me gouvernait ; l'ignoré docteur de Hollriss n'avait d'autre mérite que celui de nous louer sa maison fort cher » (*ibid.*, p. 454-455).

³ « Je reconnaissais à vos discours, me dit Cuchillo, la pratique sûre et satisfaisante dont le docteur Sangrado veut insinuer la méthode aux jeunes praticiens. La saignée et la boisson sont sa médecine universelle. Je ne suis pas surpris si tant d'honnêtes gens périssent entre ses mains... N'en venons point aux invectives, interrompis-je assez brusquement. Un homme de votre profession a bonne grâce de faire de pareils reproches ! [...] Par saint Jacques, et par saint Denis ! interrompit-il à son tour avec empörtement, vous ne connaissez guère le docteur Cuchillo. Sachez, mon ami, que j'ai bec et ongles et que je ne crains nullement Sangrado, qui, malgré sa présomption et sa vanité, n'est qu'un original. La figure du petit médecin me fit mépriser sa colère. Je lui répliquai avec aigreur. Il me repartit de la même sorte et bientôt nous en vinmes aux gourmandes. Nous eûmes le temps de nous donner quelques coups de poing et de nous arracher l'un à l'autre une poignée de cheveux, avant que l'épicier et son parent pussent nous séparer » (Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, op. cit., livre II, chap. 4, p. 91).

⁴ « Ils examinèrent attentivement le malade, et convinrent tous deux, après une exacte observation, que les humeurs étaient en fougue ; mais ils ne s'accordèrent qu'en cela l'un et l'autre. Il faut, dit Andros, se hâter de purger les humeurs, quoique crues, pendant qu'elles sont dans une agitation violente de flux et de reflux, de peur qu'elles ne se fixent sur quelque partie noble. Oquetos soutint au contraire qu'il fallait attendre que les humeurs fussent cuites, avant que d'employer le purgatif. Mais votre méthode, reprit le premier, est directement opposée à celle du prince de la médecine. Hippocrate avertit de purger dans la plus ardente fièvre, dès les premiers jours, et dit en termes formels qu'il faut être prompt à purger quand les humeurs sont en *orgasme*, c'est-à-dire en fougue. Oh ! c'est ce qui vous trompe, repartit Oquetos, Hippocrate, par le mot d'*orgasme*, n'entend pas la fougue ; il entend plutôt coction des humeurs » (*ibid.*, livre IV, chap. 3, p. 186 ; c'est l'auteur qui souligne).

⁵ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 456-460.

⁶ *Ibid.*, p. 457-458.

type propre à la comédie (le faux médecin), une référence précise à Molière (*Le Médecin malgré lui*) ainsi qu'une référence possible à l'actualité théâtrale du romancier. Le personnage de Desprez a donc une fonction comique et une fonction d'adjvant : d'une part, il suscite le rire du héros (Faublas lui doit de « salutaires distractions¹ ») et celui du lecteur ; d'autre part, il constitue le fil conducteur d'un long épisode où il permet de justifier la présence du « revenant femelle » qui n'est autre que la marquise de B***.

Outre ce long épisode à Hollriss que le prétendu docteur anime jusqu'à la « catastrophe » (le viol de Rosambert), Louvet introduit dans sa deuxième partie un épisode chez les magnétiseurs. Faux docteurs et faux malades prennent place sur scène pour le plus grand plaisir du lecteur. Ces faux médecins se nomment M^{me} Leblanc et ses confrères magnétiseurs et les faux malades sont le chevalier de Faublas et la fille d'une certaine M^{me} Robin. L'un dit souffrir de « pléthore² » et de « faim dévorante³ » et réclame « une bouteille de Perpignan et un morceau de dinde aux truffes⁴ », l'autre se plaint « d'hydropisie⁵ » et demande « un mari⁶ ». Voyons de plus près comment la « prophétesse » opère avec ses patients :

Jeune Robin, dormez-vous ? Elle répondit d'une voix basse et d'un ton mystérieux : « Oui. — Cependant vous parlez ? — Parce que je suis somnambule. — Qui vous a initiée ? — La prophétesse madame Leblanc et le docteur d'Avo. — Quel est votre mal ? — L'hydropisie. — Le remède ? — Un mari. — Un mari pour l'hydropisie ! dit la mère Robin. — Oui, madame, un mari, la somnambule a raison. — Un mari avant quinze jours, reprit mademoiselle Robin ; [...] Point de ces vieux garçons, maigres, secs, décharnés, édentés, rabougris, vilains, crasseux, infirmes, grondeurs, sots et boiteux. — Boiteux ! interrompit madame Robin ; ah ! cependant il boite ce brave M. Rifflard qui la demande. — Paix, donc, madame Robin, s'écria quelqu'un ; tant que la somnambule parle, il faut écouter sans rien dire. — Fi de ces gens-là, reprit mademoiselle Robin ; ils n'ont d'autre mérite que de prendre une fille sans dot ; ils font trembler une pauvre vierge dès qu'ils parlent de l'épouser. — Ah ! pourtant... — Paix donc, madame. — Mais un jeune homme de vingt-sept ans tout au plus, cheveux bruns, peau blanche, œil noir, bouche vermeille, barbe bleue, visage rond, figure pleine, cinq pieds sept pouces, bien taillé, bien portant, alerte et gai. — Ah ! dit madame Robin, c'est tout le portrait du fils de notre voisin M. Tubeuf, un pauvre diable. Ah ! mon enfant, que n'ai-je de la fortune pour t'établir ! »⁷

¹ *Ibid.*, p. 454.

² *Ibid.*, p. 526.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 522.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

Le somnambulisme de M^{lle} Robin offre au héros auditeur et au lecteur-spectateur une vraie scène de comédie, pour ne pas dire de charlatanisme. Comme Lucile qui « contrefait la malade¹ » dans *Le Médecin volant* (sc. 5) et Lucinde qui feint d'avoir perdu la parole dans *Le Médecin malgré lui* (II, 4) pour ne pas épouser celui que leur père leur destine, ou encore comme Lucinde qui joue la malade pour obtenir un mari (*L'Amour médecin*, I, 6), M^{lle} Robin se remet entre les mains de la magnétiseuse pour obtenir la promesse d'un mariage avec celui qu'elle aime. Au surplus, la réplique « Un mari » de M^{lle} Robin, qui révèle elle-même le remède à son mal, fait écho à celle de la servante Lisette qui intervient en faveur de Lucinde auprès de Sganarelle². Louvet reprend donc à Molière le comique de répétition et propose une variante burlesque du *topos* de la maladie d'amour. En outre, l'innovation du romancier réside dans la mise en scène d'une séance de magnétisme dont le ressort repose sur le somnambulisme. Alors que la malade feint d'être plongée dans un état second, la « prophétesse » reprend une à une les informations livrées par la somnambule :

Silence, dit madame Leblanc, le dieu du magnétisme m'a saisie, il me brûle, il m'inspire ! je lis dans le passé, dans le présent, dans l'avenir ! Silence. Je vois dans le passé que la mère Robin nous a envoyé ce soir une dinde aux truffes. — Cela est vrai, répondit-elle. — Paix donc ! madame, lui dit quelqu'un... — Je vois qu'il y a quinze jours elle voulait marier sa fille au vieux garçon Rifflard, qui est infirme, grondeur et boiteux... — Un bien aimable homme cependant. — Paix donc ! madame Robin. — Je vois que la fille Robin a distingué le jeune Tubeuf, cinq pieds sept pouces, bien taillé, bien portant, alerte et gai... — Oui ; mais si pauvre ! si pauvre ! — Paix donc ! madame Robin. — Je vois dans le présent que la mère Robin tient cachés au fond de l'un des tiroirs de sa grande armoire cinq cents doubles... — Mon Dieu ! — Cinq cents doubles... — Mon Dieu ! — Cinq cents doubles.. — N'achevez pas. — Cinq cents doubles louis en vingt rouleaux. — Pourquoi l'avoir dit ?... — Mais paix donc ! madame Robin. — De huit rouleaux au moins pour l'établissement de sa fille avec le fils du voisin Tubeuf ; je vois... [...] — Ah ! s'écria madame Robin saisie d'épouvante, je la marierai ! Je la marierai la semaine prochaine ! Oui, la semaine prochaine elle épousera ce coquin de Tubeuf.³

Le magnétisme de M^{me} Leblanc ressemble étrangement à de la voyance, puisqu'elle dit pouvoir « li[re] dans le passé, dans le présent, dans l'avenir ». D'ailleurs, sa lecture extralucide des événements relève d'une inspiration et sa première vision triviale (« la dinde aux truffes »)

¹ Molière, *Le Médecin volant*, dans *Oeuvres complètes. II*, op. cit., sc. 1, p. 1091.

² « LISETTE : C'est un mari qu'elle veut./SGANARELLE, faisant semblant de ne pas entendre : Je l'abandonne./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Je la déteste./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Et la renonce pour ma fille./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Non, ne m'en parlez point./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Ne m'en parlez point./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Ne m'en parlez point./LISETTE : Un mari, un mari, un mari » (Molière, *L'Amour médecin*, dans *Oeuvres complètes. I*, op. cit., I, 3, p. 613).

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 522-523.

donne d'emblée le ton à cette mystification : avant même de recevoir M^{me} Leblanc, la « prophétesse » savait qu'elle leur avait envoyé une dinde¹. La « devineresse » reprend ensuite avec précision les éléments fournis par la malade feinte et dénonce l'avarice d'une mère dont moins de la moitié de la fortune suffirait à établir la fille. Enfin, à l'annonce d'un avenir effrayant (le vol de l'argent de la mère et la perte de l'honneur de la fille), la magnétiseuse obtient la promesse attendue : « je la marierai la semaine prochaine ! oui, la semaine prochaine elle épousera ce coquin de Tubeuf ». Outre le « mélange d'effronterie, d'extravagance et de charlatanisme² » auquel on assiste, le comique de la scène repose sur la répétition de « Paix donc ! madame Robin » (trois fois) et ses variantes, « Paix donc ! madame » et « Mais paix donc ! madame Robin ». À M^{me} Robin revient uniquement le droit de se taire. Louvet introduit ici une véritable scène de comédie dont le dialogue renforce incontestablement la théâtralité. Le comique entre au service de la satire d'une pratique thérapeutique telle que le « magnétisme animal³ » de Mesmer qui connaît un vif succès dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Comme Molière qui faisait la satire des mœurs et des gens de son temps, Louvet dénonce certaines pratiques de son époque. Près d'un siècle plus tard, rien n'a changé : les gens ne sont guère plus éclairés qu'auparavant et les charlatans continuent de vivre aux dépens d'un public ignorant et crédule. Le personnage de M^{me} Leblanc en fait d'ailleurs l'aveu au chevalier :

Chevalier, pour revenir à M. Leblanc, je l'épouse donc. Il m'amène dans cette maison que je trouve pleine de malades imaginaires et de prétendus docteurs. Mon mari, que chaque jour le magnétisme enrichit davantage, m'enseigne la *fameuse doctrine* que je pratique vraiment fort bien, parce qu'elle m'amuse. Tu sais, mon ami, que je suis née rieuse, et que toujours je me suis divertie aux dépens de ceux que j'attrapais. D'ailleurs, on m'éleva pour les tréteaux, et le somnambulisme est presque une comédie publique : d'honneur, au mariage près, ma nouvelle condition ne me déplaît pas. Coralie ne danse plus, mais elle magnétise ; elle prophétise au lieu de déclamer ; tu vois qu'il me reste toujours un rôle à jouer, et que dans le fond je n'ai fait que changer de théâtre.⁴

La métaphore théâtrale permet d'assimiler le magnétisme et, plus particulièrement, le somnambulisme à un art de la scène et du spectacle où cette ex-danseuse de l'Opéra a fait ses premiers pas. Désormais, Coralie ne joue plus la comédie au sens propre, elle pratique le

¹ « Je la suivais toujours des yeux, quand on vint lui annoncer que madame Robin demandait à la voir. Elle ordonna qu'on la fit monter, et puis elle dit à ceux qui l'entouraient : "Messieurs, madame Robin est une brave femme, il y a tout lieu de croire que c'est elle qui nous a envoyé ce soir cette belle dinde aux truffes dont nous nous régalerons demain." » (*ibid.*, p. 521).

² *Ibid.*, p. 524.

³ *Ibid.*, p. 233, note 1.

⁴ *Ibid.*, p. 529.

somnambulisme, elle « ne danse plus », « elle magnétise » et elle ne « déclam[e] » plus, elle « prophétise ». En fait, le métier reste le même, mais le décor a changé : « il me reste toujours un rôle à jouer, et [...] dans le fond je n'ai fait que changer de théâtre ». Cependant, à la différence des spectateurs de théâtre qui savent qu'ils assistent à une fiction, les spectateurs des séances de magnétisme, eux, l'ignorent. Alors qu'elle jouait pour divertir le public, désormais, elle joue pour s'enrichir malhonnêtement. La métaphore théâtrale sert alors la satire du magnétisme, au même titre que les scènes de comédie entre le « docteur femelle¹ » et ses malades. L'univers théâtral est donc sollicité à différents niveaux afin de présenter le magnétisme comme une pratique médicale fallacieuse.

Si Louvet fait la satire du magnétisme, en revanche, il ne fait pas, comme Molière, celle de la médecine et des médecins. En fait, il recourt au type du faux médecin non seulement pour nourrir le comique de l'œuvre, mais aussi pour dénouer une situation critique. Tel est le cas, par exemple, dans la longue scène d'auscultation où Rosambert médecin vient examiner la comtesse enceinte et finit par émettre le diagnostic suivant :

ROSAMBERT

[...] D'honneur (*s'écria-t-il ensuite*), je n'y conçois plus rien ! car enfin c'est une maladie de fille, et pourtant cette jolie personne est madame la comtesse... (*À M. de Lignolle, très bas, mais très distinctement, de manière que nous ne perdîmes pas un mot.*) Dites-moi, vous négligez donc beaucoup votre charmante femme ? (*Nous ne pûmes entendre la réponse du mari, mais Rosambert reprit* :) Il faut bien que cela soit ; car il y a plénitude, engorgement, pléthora complète ; et si vous n'y mettez ordre, la jaunisse infailliblement viendra ; et après la jaunisse... ma foi ! vous rendriez la dot, prenez-y garde.

MONSIEUR DE LIGNOLE, *d'une voix altérée.*

Je vous assure que ce n'est pas la dot...

ROSAMBERT, *à madame de Lignolle.*

Combien y a-t-il donc que vous êtes mariée ?

LA COMTESSE

Bientôt huit mois, docteur.

ROSAMBERT

Huit mois ! mais vous devriez être sur le point d'accoucher... Monsieur le comte, vite un enfant à madame ; un enfant, dès ce soir ! Ou je ne réponds plus des événements.

[...]

LA MARQUISE D'ARMINCOUR, *en pleurant.*

Hélas ! monsieur le docteur, vous lui ordonnez peut-être l'impossible.²

¹ *Ibid.*, p. 531.

² *Ibid.*, p. 971-972 ; c'est l'auteur qui souligne.

La théâtralité de cette scène de comédie est renforcée par la disposition des répliques, qui adopte celle d'une pièce de théâtre, et par les nombreuses disdascalies, qui permettent au lecteur-spectateur de se représenter la scène avec précision. On quitte momentanément le roman pour le théâtre. Si Rosambert suscite le rire du lecteur, il provoque également celui de l'assemblée présente, puisqu'on sait qu'il parle « *très bas* » au comte, « *mais très distinctement* » pour se faire entendre des autres. On retrouve ici l'un des principes à l'œuvre au théâtre, celui de la double énonciation. En outre, le remède prescrit par Rosambert est digne des remèdes de comédie qui se caractérisent souvent par une grande fantaisie. À l'instar de Sganarelle qui demande « quantité de Pain trempé dans du Vin¹ » pour Lucinde et de Toinette qui ordonne à Argan de « boire [son] vin pur² » et de « manger de bon gros Bœuf, de bon gros Porc, de bon fromage de Hollande, du gruau et du riz, et des marrons et des oubliés³ », Rosambert somme le comte de faire un enfant à sa femme sans quoi il ne répond plus de sa vie. Or ce premier remède en appelle un second tout aussi fantaisiste, en raison de l'impuissance de ce « *grand esprit* » que Rosambert médecin explique par un raisonnement saugrenu⁴. Il invente une économie physiologique vraie en apparence, mais fausse en réalité. Pourtant, aussi invraisemblable soit-il, ce raisonnement trouve évidemment un adepte chez le mari cocu qui devient alors un malade imaginaire.

Par conséquent, Louvet recourt volontiers aux types du prétendu médecin et du faux malade pour alimenter la veine comique de son roman et pour démêler des intrigues. Mais à la différence de Molière et de Lesage qui font la satire du corps médical, Louvet ne remet pas en cause la médecine et ses praticiens. Il dénonce uniquement le magnétisme qu'il présente comme une pratique de charlatans. On se souvient en effet que « le médecin connu de Luxembourg⁵ » prescrit « les remèdes et le régime nécessaires⁶ » pour la guérison du héros et que le médecin

¹ Molière, *Le Médecin malgré lui*, dans *Oeuvres complètes. I, op. cit.*, II, 4, p. 752.

² Molière, *Le Malade imaginaire* [version de l'édition de 1682], dans *Oeuvres complètes. II, op. cit.*, III, 10, p. 735.

³ *Id.*

⁴ « Les gens qui composent forcent, par de perpétuelles méditations, le sang et les humeurs à se porter continuellement vers la tête ; c'est donc au cerveau que tous les esprits affluent ; malheureusement le cerveau, sans cesse exercé, ne se fortifie qu'aux dépens des autres parties qui languissent. Tenez, par exemple, le bras gauche dont vous vous servez bien moins que du bras droit, n'est-il pas aussi le plus faible, et de beaucoup ? Eh bien ! voilà précisément ce que c'est. La tête d'un homme de lettres est son bras droit ; chez lui tout le reste est gauche : c'est tant mieux pour la gloire, mais c'est tant pis pour l'amour » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 974).

⁵ *Ibid.*, p. 455.

⁶ *Ibid.*, p. 454.

anglais Willis sauve Faublas de sa folie par une « mise en scène thérapeutique¹ » sur laquelle s’achève le roman. Cette mise en scène consiste à faire revivre au chevalier le drame qui est à l’origine de sa maladie, le suicide de sa maîtresse, tout en introduisant un élément perturbateur et décisif, l’amour, qui le conduit à la guérison. Comme le remarque Catherine Ramond, « [c]ette intrusion décisive de la spontanéité et du sentiment vient tempérer l’aspect médical et théâtral de cet épisode et confirme l’évolution du roman de la comédie vers le mélodrame, des jeux de l’illusion et du libertinage vers la sincérité et le sentiment, de l’amoralisme du début vers la moralité, tendance comparable à celle de Beaumarchais dans sa trilogie² ».

3. Maris cocus et monomaniaques

Le type du « cocu ridicule³ » caractérise plus la farce que la comédie. Aux XIX^e et XX^e siècles, il sera également abondamment utilisé dans le vaudeville et le théâtre de boulevard. S’il est souvent question de cocu dans la comédie, on constate que le mari ou le tuteur prétendant à sa filleule est menacé de cocuage, mais qu’il n’a pas encore été trompé. Ainsi, George Dandin apprend de la bouche de Lubin que son épouse Angélique accepte de recevoir Clitandre⁴, puis il découvre qu’elle le reçoit chez elle⁵ et, enfin, qu’elle lui a fixé un rendez-vous pendant la nuit⁶. George Dandin tente alors de confondre la jeune femme devant ses parents, mais, à chaque fois, il échoue. Si Arnolphe n’est pas encore marié, il projette toutefois d’épouser sa pupille Agnès qu’il a fait élire loin du monde afin de se prémunir contre le cocuage⁷. Cette sorte de précaution qu’il

¹ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 1, p. 178-180.

² Ibid., p. 180.

³ L’expression est de René d’Étiemble (Michel Delon, « Préface » aux *Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 19).

⁴ « LUBIN : Elle m'a dit de lui dire... attendez, je ne sais si je me souviendrai bien de tout cela. Qu'elle lui est tout à fait obligée de l'affection qu'il a pour elle, et qu'à cause de son mari, qui est fantasque, il garde d'en rien faire paraître, et qu'il faudra songer à chercher quelque invention pour se pouvoir entretenir tous deux » (Molière, *George Dandin, ou le Mari confondu*, dans *Oeuvres complètes. I*, op. cit., I, 2, p. 978).

⁵ « LUBIN : Point d'affaire. Vous voudriez que je vous dise que Monsieur le Vicomte vient de donner de l'argent à Claudine, et qu'elle l'a mené chez sa Maîtresse. Mais je ne suis pas si bête » (*ibid.*, I, 5, p. 995).

⁶ « LUBIN. Il prend George Dandin pour Claudine : Où es-tu donc, Claudine ? Ah te voilà. Par ma foi ton Maître est plaisamment attrapé, et je trouve ceci aussi drôle que les coups de bâton de tantôt dont on m'a fait récit. Ta Maîtresse dit qu'il ronfle, à cette heure, comme tous les diantres, et il ne sait pas que Monsieur le Vicomte et elle sont ensemble pendant qu'il dort » (*ibid.*, III, 3, p. 1002-1003).

⁷ « ARNOLPHE : Mon Dieu, notre Ami, ne vous tourmentez point ;/Bien huppé qui pourra m'attraper sur ce point./Je sais les tours rusés, et les subtiles trames/Dont, pour nous en planter, savent user les Femmes,/Et comme on

résume par « Épouser une Sotte, est pour n'être point Sot¹ » se révèle néanmoins inutile, puisque la jeune femme établit innocemment un commerce avec le premier venu. Comme Lubin, Horace (le jeune galant en question) choisit mal son confident (Arnolphe), car il informe son propre rival du progrès de ses amours et des ruses imaginées par Agnès pour déjouer la surveillance de son tuteur. Arnolphe craint pour son honneur et s'efforce de contrecarrer leurs actions. C'est cette volonté d'éviter vainement la tromperie qui assure l'unité dramaturgique de la pièce. Bref, si le thème du cocuage est très présent dans le théâtre de Molière, ses personnages ne sont pas cocus, ils craignent seulement de l'être. D'ailleurs, excepté George Dandin et bien qu'Arnolphe estime que sa pupille est « mariée à demi² » avec lui, ils ne sont pas mariés. Dans ce contexte, l'intrigue de la comédie « des maris » repose sur deux enjeux : le premier consiste, pour les maris ou les tuteurs, à empêcher le galant d'approcher de leur épouse ou de leur pupille, le second consiste, pour les amants, à tromper leur surveillance. Le roman de Louvet ne reprendra que le second de ces enjeux. En cela, il rejoint davantage la farce et le vaudeville que la comédie.

Dans *Les Amours du chevalier de Faublas*, le romancier met en scène deux cocus ridicules autour desquels s'organisent approximativement la première et la troisième parties de l'œuvre : le marquis de B*** occupe une place centrale dans *Une Année de la vie du chevalier de Faublas* et le comte de Lignolle, bien qu'il apparaisse pour la première fois dans le dernier tiers de la deuxième partie³, est particulièrement présent dans *La Fin des Amours du chevalier de Faublas*. L'un comme l'autre n'éprouve aucune défiance envers leurs épouses ; pourtant l'un et l'autre sont cocufiés par le même personnage. Louvet pousse même la gageure jusqu'à présenter le marquis de B*** séduit par M^{lle} du Portail⁴, donc par l'amant de sa femme, et de le rendre jaloux d'un certain « M. de Faublas⁵ » qu'il prend pour l'amant de M^{lle} du Portail⁶. On peut difficilement pousser plus loin le quiproquo. M. de Lignolle est également enchanté de la nouvelle demoiselle de compagnie de son épouse : « Baronne, vous avez raison, c'est une fille

est dupé par leurs dextérités./Contre cet accident j'ai pris mes sûretés,/Et celle que j'épouse, a toute l'innocence/Qui peut sauver mon front de maligne influence » (Molière, *L'École des Femmes*, dans *Œuvres complètes. I, op. cit.*, I, 1, v. 73-80, p. 401).

¹ *Ibid.*, I, 1, v. 82, p. 401.

² *Ibid.*, IV, 1, v. 1034, p. 447.

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 563.

⁴ *Ibid.*, p. 72-75, 79-81, 87-90, 100-116, 157-161, 173-178, etc.

⁵ *Ibid.*, p. 190.

⁶ *Ibid.*, p. 188-194.

vraiment étonnante ! [...] — D'honneur, répeta-t-il, une fille étonnante !¹ » En somme, l'un et l'autre ne se rendent compte de rien et, sans le savoir, vivent en parfaite harmonie avec l'amant de leur femme. Les passages où l'on retrouve le trio farcesque du mari, de la femme et de l'amant, auquel d'autres personnages s'ajoutent parfois, donnent lieu à de nombreuses scènes de farce et de comédie. Pour le seul marquis de B***, on dénombre au moins une quinzaine de scènes dont on présente un résumé dans le tableau ci-dessous :

Pages	Lieux	Personnages	Résumé des scènes
p. 72-75	Hôtel du marquis de B*** et lit de la marquise de B***	Le marquis et la marquise de B***, M ^{le} du Portail	Souper à l'hôtel du marquis qui s'empare de l'une des mains de M ^{le} du Portail. Le marquis insiste pour qu'elle passe la nuit avec sa femme.
p. 79-81	Hôtel de M. du Portail à l'Arsenal	Le marquis et la marquise de B***, M. et M ^{le} du Portail, le baron de Faublas	Le marquis et son épouse raccompagnent M ^{le} du Portail chez son soi-disant père. Le marquis apprend à M. du Portail et au baron de Faublas que la demoiselle a couché avec sa femme.
p. 87-90	Boudoir de la marquise de B***	Le marquis et la marquise de B***, M ^{le} du Portail	Le marquis veut les conduire au bal masqué. Il fait une « pirouette », mais tombe et se fait une bosse au front. M ^{le} du Portail tente d'« aplatisir la bosse ».
p. 100-116	Hôtel du marquis de B***	Le marquis et la marquise de B***, M ^{le} du Portail, Rosambert	Souper chez le marquis où Rosambert raconte l'histoire de son cocuage et celui d'un mari trompé qui n'est autre que le marquis de B***. Ce dernier apprend à Rosambert que M ^{le} du Portail a dormi avec sa femme.

¹ *Ibid.*, p. 565.

Pages	Lieux	Personnages	Résumé des scènes
p. 157-161	Hôtel de M. du Portail à l'Arsenal	M. du Portail, Faublas, le marquis de B***	Le marquis rencontre Faublas pour la première fois et croit qu'il est le frère de M ^{lle} du Portail. Le marquis décide d'attendre le retour de M ^{lle} du Portail et s'invite à souper.
p. 173-178	Hôtel de M. du Portail à l'Arsenal	M. et M ^{lle} du Portail, le marquis de B***, le baron de Faublas	Souper chez M. du Portail. Le marquis apprend à M ^{lle} du Portail qu'il a reconnu son frère alors qu'il ne l'a jamais vu auparavant. Arrivée inattendue du baron de Faublas.
p. 188-194	La chambre à coucher de la marquise de B*** et son boudoir	Faublas, le marquis et la marquise de B***	Le marquis manque de surprendre les amants. Faublas se cache sous l'ottomane du boudoir et écoute leur conversation. Le marquis croit que M ^{lle} du Portail est avec M. de Faublas.
p. 291-294	L'Opéra	Faublas, Rosambert, le marquis de B***	Le marquis demande à Faublas (qu'il prend pour M. du Portail) des nouvelles de sa sœur. Il veut lui présenter son épouse.
p. 340-345	Un appartement à l'hôtel de ***, rue du faubourg Saint-Honoré	M ^{me} Ducange (Faublas travesti), M. de Villartur, le marquis et la marquise de B***, M ^{me} de Verbourg (la Dutour déguisée)	M. de Villartur présente à M ^{me} Ducange et à la marquise le fameux astrologue dont il leur a parlé, mais qui n'est autre que le marquis.
p. 401-414	Chez un commissaire	Faublas, la Jeunesse, le commissaire, un clerc, le marquis de B*** et le baron de Faublas	Faublas dit son véritable nom au commissaire, mais à l'arrivée du marquis, il reprend l'identité de M. du Portail fils. Tout est arrangé, lorsque le père de Faublas fait son entrée. Le marquis demande à ce dernier de jouer le rôle du père.

Pages	Lieux	Personnages	Résumé des scènes
p. 417-420	Aux Tuileries	Faublas, Adélaïde, M. du Portail, Rosambert, le marquis de B*** et le baron de Faublas	En voyant Adélaïde (sœur de Faublas), le marquis croit rencontrer la fille de M. du Portail. Le baron lui apprend la vérité.

Toutes ces scènes mettent en présence non seulement le mari et l'amant, mais aussi des témoins, dont au moins un est au fait de la situation. Comme on l'a déjà vu, le cocuage du marquis est souligné dès le début du roman par une bosse au front qui survient à la suite d'un mauvais rétablissement d'une pirouette qu'il exécute pour impressionner M^{lle} du Portail : « Sa tête alla frapper contre la boiserie trop dure, qui ne lui épargna une chute pesante qu'en lui faisant une large meurtrissure au front. [...] Cependant la contusion que le marquis s'était faite devenait plus apparente, et sa bosse grossissait à vue d'œil¹ ». L'apparition de cette bosse proéminente fait penser à la corne que l'on représente sur le front d'un personnage pour signifier son cocuage. Cette idée est d'ailleurs soulignée par un propos équivoque du marquis qui répond à Faublas lui demandant « ce qu'il [a] au front² » : « Ce n'est rien, me dit-il avec un rire forcé ; quand on est marié, on est exposé à ces accidents-là³ ». Plus tard, dans la soirée, un « petit morceau de papier » accroché dans le dos du marquis masqué permet aux amants d'apprendre son arrivée : « *C'est M. le marquis de B***, qui s'est fait une bosse au front !* », s'écrient les masques. La répétition de cette phrase clamée par la foule apparaît comme la divulgation de son cocuage et comme la confirmation de cette « chronique scandaleuse⁵ ». À la suite de cet épisode du bal masqué, Louvet introduit une scène importante qui constitue une mise en abyme du cocuage. Rosambert cocu entreprend de raconter au marquis l'histoire de son propre cocuage (la marquise l'a trompée avec Faublas) et, par contrecoup, l'histoire du double cocuage du marquis (la marquise a trompé son époux d'abord avec Rosambert, puis avec Faublas) :

¹ *Ibid.*, p. 88-89.

² *Ibid.*, p. 89.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 97.

⁵ *Ibid.*, p. 96.

LE COMTE

Je vous disais, monsieur le marquis, qu'une jeune dame m'honorait la semaine passée d'une attention toute particulière... [...] Cette dame était au bal... je ne sais plus quel jour... (*À la marquise.*) Madame, aidez-moi donc, vous y étiez aussi...

LA MARQUISE, *vivement.*

Le jour ! Monsieur ; hé ! qu'importe le jour ? Pensez-vous, d'ailleurs, que j'aie remarqué... [...]

LE COMTE

Hé bien ! j'allai à ce bal avec un de mes amis, qui s'était déguisé le plus joliment du monde, et que personne ne reconnut.

LE MARQUIS

Que personne ne reconnut ! il était bien habile, celui-là ! quel habit avait-il donc ?

LA MARQUISE, *très vivement.*

Un habit de caractère, apparemment ?

LE COMTE

Un habit de caractère !... mais, non... (*En regardant la marquise.*) Cependant je le veux bien, si vous le voulez ; un habit de caractère, soit ; personne ne le reconnut ; personne, excepté la dame en question, qui devina que c'était un fort beau garçon. [...] Pour abréger, vous saurez que mon jeune ami plut beaucoup à la dame ; que ma présence ne tarda pas à la gêner ; et le moyen qu'elle imagina pour se débarrasser de moi...

LA MARQUISE

C'est un roman, que cette histoire-là.

LE COMTE

Un roman, madame ! Ah ! tout à l'heure, si l'on m'y force, je convaincrai les plus incrédules. Le moyen qu'elle imagina fut de me détacher une jeune comtesse, son intime amie, femme très adroite, très obligeante, qui s'empara de moi tellement...

LE MARQUIS

Comment ! on t'a donc bien joué ?

LE COMTE

Pas mal, pas mal ; mais beaucoup moins que le mari qui arriva...

LE MARQUIS

Il y a un mari !... tant mieux !... j'aime beaucoup les aventures où figurent des maris comme j'en connais tant ! Hé bien ! le mari arriva... Qu'avez-vous donc, madame ?

LA MARQUISE

Un mal de tête affreux !... je suis au supplice... (*Au comte.*) Monsieur, remettez de grâce à un autre jour le récit de cette aventure.

LE MARQUIS

Hé non, conte, conte donc, cela la dissipera. [...]

MADEMOISELLE DU PORTAIL, *au marquis, tout bas.*

M. de Rosambert aime beaucoup à jaser et ment quelquefois passablement.

LE MARQUIS

Je sais bien, je sais bien ; mais cette histoire est drôle ; il y a un mari ; je parie qu'on l'a attrapé comme un sot.

LE COMTE, *sans écouter la marquise qui veut lui parler.*

Le mari arriva, et ce qu'il y eut d'étonnant, c'est qu'en voyant la figure douce, fine, agréable, fraîche du jeune homme, si joliment déguisé, le mari crut que c'était une femme...

LE MARQUIS

Bon !... oh ! celui-là est excellent ! on ne m'aurait pas attrapé comme cela, moi, je me connais trop bien en physionomie !¹

Bref, le personnage de Rosambert raconte au marquis comment « une jeune dame » qui lui accordait ses faveurs s'est adroitement débarrassée de lui au profit d'« un fort beau garçon ». L'histoire de cette tromperie amuse beaucoup le marquis, mais l'annonce d'un mari trompé le réjouit davantage. Si la situation des amants ne leur permet pas de rire, le lecteur, lui, rit de ce personnage qui ne se rend pas compte qu'il est le « sot » en question. En effet, en dépit d'un récit détaillé qui multiplie les allusions (« Madame, aidez-moi donc, vous y étiez aussi² », dit le comte à la marquise, ou « il en vint jusqu'à lui prendre la main, et à la lui serrer doucement... (*Au marquis.*) tenez, à peu près comme vous faites à présent à ma cousine³ »), à aucun moment, le marquis ne fait le rapprochement entre l'histoire et sa situation. Ce que le comte présente comme une fiction n'est autre que la réalité, mais le marquis, bon public, adhère pleinement au récit.

Le romancier joue constamment sur les rapports entre illusion et réalité, on retrouve en effet le même procédé dans la scène chez le commissaire. À ce moment du récit, le marquis croit que le baron de Faublas joue le père du chevalier, mais le baron est réellement le père de Faublas et ne joue aucun rôle :

Ah ! mais, comme il joue donc son rôle ! cela n'est pas concevable.⁴

Ah ! monsieur, dit alors le marquis à mon père, ah ! monsieur, comme vous jouez la comédie ! que de naturel ! que de vérité ! vous donneriez des leçons à ceux qui s'en mêlent ! (*Il s'adressa à moi.*) L'avez-vous entendu, quand il s'est écrié : qui ose ainsi attaquer l'honneur de mon fils ?... De son fils ! il me l'aurait persuadé à moi-même, qui sais si bien ce qui en est.⁵

Là encore, ce que le marquis prend pour une fiction est en fait la réalité et c'est la raison pour laquelle les métaphores théâtrales ne prennent sens que pour lui. Ces dernières n'ont en effet

¹ *Ibid.*, p. 101-105.

² *Ibid.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 412.

⁵ *Ibid.*, p. 413.

pas lieu d'être, puisque le baron ne joue pas la comédie. La figure de style participe alors à la peinture d'un personnage ridicule incapable de distinguer les apparences de la réalité, le marquis se croyant au théâtre, alors qu'il n'y a aucun jeu d'illusion. Dans la scène évoquée précédemment, ce jeu entre illusion et réalité est poussé à son paroxysme lorsque Rosambert propose de jouer l'histoire qu'il raconte. Autrement dit, il convie chacun à jouer son propre rôle :

LE COMTE

La dame fort émue prodiguait au jeune Adonis les confidences flatteuses, les doux propos, les petits baisers tendres... c'était vraiment une scène à voir... on ne peut la peindre... mais on pourrait la jouer... Tenez, jouons-là.

LE MARQUIS

Tu badines !

LA MARQUISE

Quelle folie !

MADEMOISELLE DU PORTAIL

Quelle idée !

LE COMTE

Jouons-la ; madame sera la dame en question ; moi, je suis le pauvre amant bafoué... Ah ! c'est qu'il nous manquera une comtesse !... (*À la marquise.*) mais madame a des talents précieux, elle peut bien remplir à la fois deux rôles difficiles.

LA MARQUISE, *avec une colère constrainte.*

Monsieur !...

LE COMTE

Je vous demande pardon, madame, ce n'est qu'une supposition.

LE MARQUIS

Mais sans doute, il ne faut pas que cela vous fâche.

LA MARQUISE, *d'une voix éteinte et les larmes aux yeux.*

Il s'agit bien des rôles qu'on m'offre, monsieur... mais c'est qu'il est bien cruel que je me plaigne depuis une heure d'être fort mal, sans qu'on daigne y faire la moindre attention. (*Au comte en tremblant.*) Peut-on, monsieur, sans vous offenser, vous observer qu'il est tard, et que j'ai besoin de repos ?¹

Au comte revient le rôle du « pauvre amant bafoué » et à la marquise ceux de « la dame » et de « la comtesse » qui fut dépêchée auprès de lui le soir du bal. À ceux-ci Rosambert aurait pu ajouter celui du mari cocu (ici présent) et du « jeune Adonis » (présent également), mais il préfère s'attaquer à la marquise en invoquant ironiquement ses talents de comédienne (« madame a des talents précieux »), autrement dit, sa duplicité. Il ne s'agit pas tant de représenter la scène

¹ *Ibid.*, p. 111-112.

que de passer à l'offensive psychologique en proposant à son infidèle des rôles qui lui permettent de lui dire le fond de sa pensée. Détournée, l'offense n'en est pas moins forte pour autant. En dépit des nombreuses tentatives de la marquise pour empêcher le comte de poursuivre son récit¹, ce dernier finit par apprendre de la bouche du mari ce qu'il cherchait tant à savoir². C'est d'une manière extrêmement théâtrale qu'elle met fin à ce combat psychologique particulièrement éprouvant : « *La marquise porta la main à son front, jeta un cri de douleur et s'évanouit*³ ». La présence du mari permet de créer et de soutenir la tension dramatique de cette scène.

Cette tension se retrouve dans la plupart des scènes où le mari est présent, mais elle est soit manifeste dès le début avant d'être plus ou moins rapidement désamorcée (la scène de l'ottomane et celle avec l'astrologue), soit elle est provoquée par l'arrivée impromptue d'un personnage (chez M. du Portail⁴, chez le commissaire), soit elle est manifeste tout au long de la scène (la scène avec Rosambert). En fait, le lecteur, comme les personnages, craint souvent que la comédie ne tourne au drame, mais le pire est presque toujours évité et la peur laisse place au rire. En conséquence, le personnage du cocu est d'une certaine manière au fondement de la construction dramatique du roman. Il est à l'origine de scènes de farce et de comédie dont Louvet décline toutes les possibilités tout en s'efforçant à présenter les unes comme la conséquence des autres. Par exemple, l'entrée inattendue du marquis chez M. du Portail où il croit faire la connaissance de son fils (Faublas) oblige le chevalier à revenir sous les traits de M^{lle} du Portail. C'est aussi parce que le marquis s'imagine que M^{lle} du Portail est la maîtresse de Faublas (la scène de l'ottomane) que son épouse peut le persuader que M^{lle} du Portail est enceinte (la scène avec l'astrologue). Et c'est finalement parce que le marquis pense que M^{lle} du Portail est enceinte

¹ À plusieurs reprises, la marquise feint un mal de tête : « [...] elle l'accabloit de politesses et d'attentions, prétextait une forte migraine, [...] » (*ibid.*, p. 101) ; « Un mal de tête affreux !... je suis au supplice... (*Au comte.*) Monsieur, remettez de grâce à un autre jour le récit de cette aventure » (*ibid.*, p. 104) ; « Impossible ! M. de Rosambert nous fait des contes... qu'il devrait bien finir, car je me sens fort incommodée » (*ibid.*, p. 105-106) ; « Quelle migraine j'ai ! » (*ibid.*, p. 110). À un moment donné, elle « *sonn[e] un domestique, le reti[e]nt quelque temps sous différents prétextes* » (*ibid.*, p. 103). Elle essaie également de changer de sujet : « Monsieur le comte, on donnait hier une pièce nouvelle ? » (*ibid.*, p. 103) et « Monsieur le comte, à propos, pendant que j'y pense, avez-vous obtenu du ministre... » (*ibid.*, p. 107). Elle demande au comte d'épargner de chastes oreilles : « Monsieur, s'il faut absolument que vous racontiez cette histoire, je vous prie au moins de songer que vous devez quelques ménagements (*en regardant mademoiselle du Portail*) à certaines personnes qui vous écoutent » et « Monsieur, de grâce, abrégez des détails qui ne sont pas... honnêtes » (*ibid.*, p. 107).

² « LE MARQUIS : Elle a couché dans votre lit, avec vous ; je le sais bien puisque j'ai moi-même fermé les rideaux ; ne vous en souvenez-vous pas ? » (*ibid.*, p. 113).

³ *Ibid.*, p. 113 ; c'est l'auteur qui souligne.

⁴ *Ibid.*, p. 173-178.

que le scandale éclate aux Tuileries. Comme on le voit, les scènes avec le personnage du cocu sont étroitement imbriquées et permettent ainsi de rapprocher la construction du roman de celle d'une pièce. Comme au théâtre, rien n'est laissé au hasard : tel incident a forcément des répercussions dans la suite des événements.

Si le cocuage possède une charge comique importante, celle-ci est renforcée par le portrait du personnage qui s'inscrit dans la lignée de ceux de la comédie du XVII^e siècle habités par une idée fixe. On pense par exemple aux personnages de Magdelon et de Cathos dans *Les Précieuses ridicules*, à celui de M. Jourdain dans *Le Bourgeois gentilhomme*, à ceux d'Armande, de Philaminte et de Bélide dans *Les Femmes savantes*, ou encore à celui de Dandin dans *Les Plaideurs*. À la différence des comédies de caractère où Molière s'attaque aux vices tels que l'avarice (Harpagon), la volonté de séduire à tout prix (Don Juan) ou encore l'hypocrisie (Tartuffe), ces comédies présentent des personnages dont l'extravagance ou la lubie les rend ridicules. Le marquis de B*** se rapproche davantage de ces derniers lorsqu'il se présente comme physionomiste, prétention qui devient ce que l'on pourrait appeler sa « marque de fabrique ». On se souvient qu'il évoquait déjà ses talents de physionomiste dans la scène avec Rosambert :

Bon !... oh ! celui-là est excellent ! on ne m'aurait pas attrapé comme cela, moi, je me connais trop bien en physionomie !¹

Bon ! bon ! elle en sait plus qu'on ne croit ! la petite personne est futée ! allez, je me connais en physionomie !²

Le personnage ne cessera d'affirmer sa prétendue aptitude à reconnaître les gens. À ce propos, deux scènes de comédie montrent le physionomiste en action : dans la première, il surprend M. du Portail et Faublas et dans la seconde, après que Faublas est allé se travestir, il compare ses traits à ceux de son « prétendu père³ » (M. du Portail), tandis qu'il ne fait aucun rapprochement entre le chevalier et son véritable père (le baron de Faublas). Autrement dit, dans la première scène, il s'efforce de distinguer les traits de deux personnes qui, en réalité, ne sont

¹ *Ibid.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 110.

³ *Ibid.*, p. 175.

qu'un seul et même individu et, dans la seconde, il s'évertue à retrouver les traits de la jeune femme (Faublas travesti) chez un père qui n'est pas le sien. Dans les deux cas, le comique naît du décalage entre ce que le marquis est (aveugle) et ce qu'il prétend être (physionomiste). En effet, on ne peut difficilement avoir moins de discernement qu'il n'en a :

Savez-vous bien, me dit-il enfin, que vous ressemblez beaucoup à mademoiselle votre sœur ? — Monsieur, vous me flattez. — Mais, c'est que cela est frappant : allez, allez, je m'y connais bien ; d'abord tous mes amis conviennent que je suis physionomiste ; je vous le demande à vous-même : je ne vous avais jamais vu, et je vous ai reconnu tout de suite !

M. du Portail ne put s'empêcher de rire avec moi de la bonne foi du marquis : « Monsieur, dit-il à celui-ci, c'est que, comme vous l'avez fort bien remarqué, mon fils et ma fille se ressemblent un peu : il faut convenir qu'il y a un air de famille. — Oui, répondit le marquis en me regardant toujours, ce jeune homme est bien, fort bien ; mais sa sœur est mieux, beaucoup mieux. (Il me prit par le bras.) Elle est un peu plus grande, elle a l'air plus raisonnable, quoiqu'elle soit un peu espiègle ! c'est bien là sa figure ; mais il y a dans vos traits quelque chose de plus hardi ; vous avez moins de grâce dans le maintien, et dans toute l'attitude du corps quelque chose de plus... nerveux, de plus raide. Oh ! dame, n'allez pas vous fâcher, tout cela est bien naturel ; il ne faut pas qu'un garçon soit fait comme une fille. (Le flegme de M. du Portail ne put tenir contre ces derniers propos ; le marquis nous vit rire et se mit à rire de tout son cœur). Oh ! reprit-il, je vous l'ai dit, je suis grand physionomiste, moi !¹

Au cours de cette démonstration, on retrouve le leitmotiv « je suis physionomiste », que le personnage prononce à chaque fois, ou presque, qu'il entre en scène². Le marquis procède à un examen précis, relevant les différences physiques entre le frère et la sœur, mais celles-ci ne sont que le fruit de son imagination. Le narrateur souligne l'effet comique de cette comparaison chimérique en précisant que M. du Portail et le chevalier rient de bon cœur à ses dépens. Ils constituent en quelque sorte des relais du lecteur qui lui aussi rit de ce personnage ridicule. Le rire est d'ailleurs presque toujours de mise avec le marquis qui se laisse souvent happer par la gaieté générale dont il est à l'origine sans le savoir³. Une fois au fait de son travers, les

¹ *Ibid.*, p. 159.

² « Tenez, monsieur, vous direz tout ce que vous voudrez, ce jeune homme-là ressemble à sa sœur comme deux gouttes d'eau. Je me connais en figures ; je soutiendrais cela devant l'abbé Pernetti » (*ibid.*, p. 160) ; « Il y a dans sa figure... vous savez comme je suis physionomiste ! » (*ibid.*, p. 164) ; « [...] ; mais vous savez comme je suis physionomiste » (*ibid.*, p. 342) ; « Hé bien ! moi je soutiens que c'est une sotte, une étourdie, qui finira mal, je vous en avertis ! tenez, j'ai toujours remarqué dans sa physionomie qu'elle était un peu folle. Voyez cette figure ! n'y a-t-il pas quelque chose d'égaré ? » (*ibid.*, p. 394) ; « Oh ! mais vous, s'écria-t-il avec feu, vous n'êtes pas physionomiste ! [...] Moi, moi qui suis le premier du royaume pour la science physionomique, je m'y suis mépris ! » (*ibid.*, p. 871).

³ « J'étouffais de rire, la marquise n'y tint pas plus que moi, et son cher époux, sans savoir pourquoi, se mit à rire plus fort que nous deux » (*ibid.*, p. 73) ; « Leur conversation, qui dans les commencements m'avait inquiété, m'amusait alors au point que je sentais moins la gêne de ma situation » (*ibid.*, p. 190-191) ; « M. de B***, encouragé par les rires que la marquise ne pouvait étouffer sous son éventail, me demanda qui serait le parrain du petit poupon » (*ibid.*, p. 342) ; « Ma belle maîtresse riait de tout son cœur, et moi, qui étais las de me contenir, je saisissais le moment pour donner un libre cours à ma gaieté » (*ibid.*, p. 344).

personnages se jouent volontiers de lui. Ainsi, lorsque Faublas revient chez M. du Portail travesti, les deux hommes s'en donnent manifestement à cœur joie :

Comment, mademoiselle ! Vous ne croiriez jamais ce qui m'est arrivé ! En entrant ici, j'ai reconnu monsieur votre frère, que je n'avais jamais vu ! [...] En ce cas, monsieur, il faut que vous soyez grand physionomiste. — Oh ! ça, c'est vrai, répondit-il avec une joie extrême, personne ne se connaît en physionomie comme moi.

M. du Portail s'amusait de la conversation ; et de peur qu'elle ne finît trop tôt : « Il faut convenir aussi, dit-il au marquis, qu'il y a un air de famille. — J'en conviens, répliqua celui-ci, j'en conviens ; mais c'est justement cet air de famille qu'il faut saisir, qu'il faut distinguer dans les traits ; c'est là ce qui constitue les vrais connasseurs. [...] — De sorte que, si après m'avoir vue, mais avant d'avoir vu mon père, mon père que voici, vous l'aviez par hasard rencontré au milieu de vingt personnes... — Lui ! dans mille je l'aurais reconnu ».

M. du Portail et moi nous nous mêmes à rire. Le marquis se leva, quitta la table, alla à M. du Portail, lui prit la tête d'une main, et promenant un doigt sur le visage de mon préteud père : « Ne riez donc pas, monsieur, ne riez donc pas. Tenez, mademoiselle, voyez-vous ce trait-là, qui prend ici, qui passe par là, qui revient ensuite ?... Revient-il ?... non, il ne revient pas, il reste là. Hé bien ! Tenez... (Il venait à moi.) [...] — Hé bien ! mademoiselle, ce même trait, le voilà, là, ici, et encore là... là ; voyez-vous ? — Hé ! monsieur, comment voulez-vous que je voie ? — Vous riez !... il ne faut pas rire, cela est sérieux...¹

Le personnage établit des analogies qui ne peuvent en aucun cas s'avérer exactes : le chevalier et l'ami de son père n'ont évidemment aucun lien de parenté. On voit bien que les aptitudes du physionomiste reposent uniquement sur un défaut d'observation et sur une grande faculté imaginative. En outre, le ridicule du personnage est renforcé par sa fatuité. À aucun moment, il ne remet en cause les principes irrationnels de la physionomie. Ce caractère uniforme permet de le rapprocher des monomaniaques de comédie. De fait, en dépit du scandale des Tuilleries où il découvre la vérité, et, par conséquent, son cocuage, il finira par croire qu'il n'a jamais été trompé². Si cet élément confirme la sottise et la crédulité du personnage, il témoigne également de son immuabilité. Comme les personnages de comédie, le marquis de B*** ne change pas dans son essence.

Fervent adepte de la science physionomiste, il l'est également de l'astrologie ou plutôt de la chiromancie³. Ce dernier point donne aussi lieu à une scène de franche comédie¹ où le marquis

¹ *Ibid.*, p. 174-175.

² *Ibid.*, p. 864-872.

³ « Il [M. de Villartur] finit par nous dire qu'il amènerait un de ses amis, à moitié sorcier, qui nous raconterait nos aventures passées, présentes et futures, quand nous lui aurions fait voir seulement nos mains et notre visage » (*ibid.*, p. 340) ; « Oh ça ! monsieur le marquis, je vous avais amené pour dire la bonne aventure à ces dames ; vous en connaissez une, cela empêche-t-il ?... — Non, non, vous avez raison, je vais leur dire leur bonne fortune. (Il s'approcha de sa femme.) Allons, madame, commençons par vous.”

est présenté comme un « demi-sorcier », voire un « sorcier² » ou « un grand sorcier³ », ces appellations étant ironiques. Plusieurs indices montrent que les amants ne croient nullement à cette pratique fallacieuse qui complète le portrait du marquis. En somme, ce mari cocu et aveugle est d'autant plus ridicule qu'il prétend être un expert dans la lecture des signes. Cocu, sot, fat et antiphilosophe⁴, le personnage est digne de la comédie et confère à ce titre une tonalité comique au roman.

À la différence du marquis de B***, qui, certes, n'a plus « l'avantage de la première jeunesse⁵ », mais qui n'est pas non plus un vieillard⁶, le comte de Lignolle, lui, s'inscrit dans la lignée des vieillards de comédie⁷ tels qu'Arnolphe et Bartholo, bien que sa situation ne soit pas la même que celle de ces personnages : il a déjà épousé la jeune comtesse de trente-quatre ans sa cadette. À l'instar du marquis de B***, c'est un mari cocu, un personnage infatué, présenté pour sa part comme un de « ces petits beaux esprits de qualité dont Paris fourmille, de ces nobles littérateurs qui croient aller au temple de mémoire par des quatrains périodiquement imprimés dans les papiers publics⁸ ». Pour s'en rendre compte, il suffit de lire la façon dont il compose ses obscures charades : « D'abondance, interrompit-il ; mes plus longs vers ne me coûtent pas quinze

La marquise lui livra sa main, dont il compta les lignes longues, courtes, directes et transversales ; ensuite il examina son visage ; et après l'avoir regardée tendrement : “Madame, lui dit-il d'un ton qui annonçait combien il était content de lui, vous avez un mari qui vous amuse beaucoup par ses saillies, et que vous aimez à la folie” » (*ibid.*, p. 343).

¹ *Ibid.*, p. 340-345.

² *Ibid.*, p. 340.

³ *Ibid.*, p. 343.

⁴ « “[...] — Un philosophe ! reprit le marquis d'un air effrayé, je ne m'étonne plus. Un philosophe ! ah ! je m'en vais.” [...] Le marquis alla dire adieu à M. du Portail. “Ne vous dérangez pas, dit-il au baron, qui se retourna pour le saluer ; monsieur, ne vous dérangez pas ; je n'aime pas les philosophes, moi, et je suis fort aise que vous ne soyez pas de la famille. Un philosophe ! un philosophe !” répéta-t-il en s'enfuyant » (*ibid.*, p. 177).

⁵ *Ibid.*, p. 870.

⁶ « Il me parut jeune encore : il était assez bien fait, mais d'une taille fort petite, et ses manières ressemblaient à sa taille ; sa figure avait de la gaieté, mais de cette gaieté qui fait qu'on rit toujours aux dépens de celui qui l'inspire » (*ibid.*, p. 70) ; « Ce n'est pas qu'à votre âge je n'aie été fort bien ; mais dame ! vous avez maintenant l'avantage de la première jeunesse... » (*ibid.*, p. 870).

⁷ « Il est vrai que M. le comte atteindra bientôt la cinquantaine ; mais madame la comtesse est toute jeune, je crois. — J'ai seize ans » (*ibid.*, p. 573) ; « D'abord, si l'on m'avait crue, tu n'aurais pas épousé M. de Lignolle ; je le trouvais trop vieux. Un homme de cinquante ans... » (*ibid.*, p. 584) ; « Comment ! vous n'entendez pas qu'un homme de cinquante ans ne peut, sans exposer sa vie, satisfaire une très jeune femme dont les appétits sont immodérés ? » (*ibid.*, p. 586) ; « Va, je suis bien fâchée de n'avoir pas pu me trouver à Paris le jour de tes noces... je me défiais de ce monsieur de Lignolle et de ses cinquante ans... » (*ibid.*, p. 589) ; « ROSAMBERT : [...] Quel âge à peu près ? Soixante ans ?/MONSIEUR DE LIGNOLLE, *un peu fâché* : Guère plus de cinquante, monsieur » (*ibid.*, p. 973).

⁸ *Ibid.*, p. 561.

jours de travail. Pour la mesure, je compte sur mes doigts ; la rime, je la prends dans le dictionnaire de Richelet ; et la raison, je l'attends pendant trois semaines, s'il le faut : aussi mes vers sont très faciles¹ ». Sa manie des charades devient rapidement pour les amants la métaphore de l'acte amoureux et il en découle une série de quiproquos aussi savoureux les uns que les autres². L'ignorance dans laquelle le mari tient sa femme donne aussi lieu à quelques quiproquos réjouissants³. À cet égard, le comte de Lignolle rappelle l'attitude d'Arnolphe envers sa pupille. D'une certaine manière, le vieux mari est puni par où il ne pèche pas : il épouse une riche demoiselle en sachant qu'il ne pourra jamais assurer une descendance. La comtesse est la victime d'une escroquerie conjugale.

Comme la première partie des *Amours*, la troisième partie s'organise autour du trio formé par le mari, la femme et l'amant. Il n'est donc guère surprenant de retrouver le même type de scène. On relève également un certain nombre d'échos entre ces deux configurations : dans *Une année de la vie du chevalier de Faublas*, la marquise est l'initiatrice et Faublas l'initié, dans *Six semaines* et *La Fin des Amours*, Faublas devient l'initiateur et la comtesse l'initiée ; alors que la marquise feint une grossesse, la comtesse la vit réellement ; comme Rosambert qui raconte au marquis l'histoire de son cocuage, le comte rapporte à Faublas travesti la célèbre mésaventure du marquis, qui n'est autre que sa propre situation :

Vous ne savez donc pas son histoire, mademoiselle ? Je vais vous la conter. D'abord, il a quitté les habits de son sexe, et se donnant pour femme, il est entré dans le lit de la marquise de B***, presque sous les yeux de son mari. N'est-ce pas affreux ? — Permettez que je vous arrête, monsieur ; ceci ne me paraît pas vraisemblable. Est-il possible qu'un homme ressemble à une femme si bien qu'on s'y méprenne ? — Cela n'est pas ordinaire ; mais cela s'est vu. — Si vous ne me l'assuriez, je ne le croirais pas, dit la comtesse. — Il faut le croire, répondit-il, car c'est un fait. Au reste, ce marquis de B*** n'en est pas moins un imbécile, avec ses connaissances physionomiques. C'est la science du cœur humain qu'il faut posséder... Je l'interrompis : « Il me paraît que si vous aviez été à la place du malheureux marquis, ce M. de Faublas ne vous eût pas fait sa dupe. — Oh ! soyez-en sûre. Je n'ai peut-être pas plus d'esprit qu'un autre ; mais je suis observateur, je connais le cœur de l'homme, et *nulle affection de l'âme ne m'échappe*.⁴

Contrairement à ce qu'il affirme, le comte n'est pas plus observateur que le marquis. Comme ce dernier, il est ridicule à cause non seulement de son cocuage, mais aussi de certains

¹ *Ibid.*, p. 566.

² *Ibid.*, p. 601-603, 604, 608, 667-668, 687-688, 695-696, etc.

³ *Ibid.*, p. 573-574 et 583-590.

⁴ *Ibid.*, p. 671 ; c'est l'auteur qui souligne.

travers. Le marquis se targuait d'être physionomiste et astrologue, le comte, lui, prétend avoir du talent pour les lettres et se révèle anti-philosophe¹ et avare : « tu vois l'homme du monde le plus insensible et le plus avare² », dit la comtesse à sa demoiselle de compagnie, « [s]on unique bonheur est de thésauriser, il s'est fait un dieu de son or !³ », ajoute-t-elle. Louvet dote ses maris cocus de défauts qui les rendent encore plus ridicules. Aux vices (l'avarice) s'ajoutent les travers (la fatuité, la sottise, la bêtise, l'esprit rétrograde) et la faiblesse physique (l'impuissance), autant d'éléments qui permettent de varier les scènes de comédie.

L'ensemble des personnages étudiés dans ce chapitre s'inscrit dans une double tradition dramatique et romanesque. Cependant, les types de la coquette et du petit-maître sont introduits soit dans des romans de mœurs (*La Vie de Marianne*), soit dans des romans mondains et libertins (*Les Égarements du cœur et de l'esprit* et *Les Confessions du comte de ****), tandis que les types du préteudu médecin, du faux malade et du mari cocu sont utilisés dans des romans à tonalité comique (*Gil Blas* et *Les Amours du chevalier de Faublas*). Les premiers participent à la théâtralité de l'œuvre dans la mesure où ils sont constamment en représentation : la coquette comme le petit-maître joue un rôle sur le théâtre du monde ; comme des comédiens, ils pensent leurs discours, leurs gestes et leurs actes pour mieux se faire valoir ; l'un et l'autre se livrent à une véritable mise en scène. Mais, au regard de leurs modèles théâtraux, ils bénéficient d'un enrichissement. Les seconds concourent à la dramatisation de l'œuvre romanesque en créant des scènes propres à la farce et à la comédie (fausses auscultations, chutes, scènes à témoin caché, etc.). L'effet est alors le même qu'au théâtre : on rit et on rit encore en raison du caractère répétitif de certains procédés tels que le quiproquo. De surcroît, les deux personnages monomaniaques sont comiques en eux-mêmes. Outre leur cocuage et la manie principale qui les caractérisent, le romancier semble avoir voulu accentuer le ridicule, et donc la charge comique, de ces protagonistes en les dotant d'autres travers. Cette accumulation de tares permet de mobiliser inlassablement les ressorts les plus éprouvés de la comédie.

¹ *Ibid.*, p. 576-578.

² *Ibid.*, p. 685.

³ *Id.*

Troisième partie

Ressorts, fonctions et effets de la théâtralité

Chapitre I : Construction dramatique de la fable

Dans le premier chapitre de cette étude, on a vu ce que le théâtre et le roman pouvaient avoir en commun et on a montré l'évolution de la forme romanesque dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Cette dernière s'est détachée du modèle épique pour adopter une construction plus serrée, qui rappelle à plusieurs égards celle de la dramaturgie. Les *Sentiments sur l'histoire* de Du Plaisir, qui ont été considérés comme un art poétique de la nouvelle galante, témoignent des liens qui se sont créés entre le genre narratif et le genre dramatique. L'influence du modèle dramatique s'étend au genre romanesque du XVIII^e siècle, mais elle ne s'exerce pas dans toutes les œuvres narratives et ne se manifeste pas de la même manière d'un auteur à l'autre. Alors que la construction de *Manon Lescaut* et des *Mémoires du comte de Comminge* repose sur une certaine condensation dramatique, celle des *Égarements du cœur et de l'esprit*, du *Paysan parvenu*, de *La Vie de Marianne* et de *La Religieuse* n'autorise pas un tel rapprochement. Les uns se caractérisent par une impression de brièveté, une réduction du temps de l'action, une structure organique (début, milieu et fin), une valorisation de l'action par rapport à la description et aux réflexions, les autres font un traitement différent du temps. Marivaux procède à ce que l'on pourrait appeler une dilatation du temps de l'action dans la mesure où il fragmente un épisode en une multitude de scènes. L'enchaînement de ces scènes constitue une sorte d'unité dramatique (« séquence de scènes ») et le roman semble alors progresser par successions de ces regroupements. La structure des *Égarements*, de *La Vie de Marianne* et du *Paysan parvenu* permet de dégager de nombreuses « séquences de scènes », tandis que celle de *La Religieuse* privilégie les tableaux pathétiques. Participant à l'unité, au rythme et à la vraisemblance de ces scènes les dialogues auxquels on consacrera également un développement.

1. Condensation dramatique

1. 1. *Manon Lescaut* : de la comédie à la tragédie

L'Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut constitue le dernier tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* que Renoncour présente comme un « exemple terrible de la force des passions¹ ». Si les aventures du héros prennent place dans un vaste ensemble, elles forment néanmoins un tout organique qui peut être étudié indépendamment du récit cadre. C'est précisément en raison de la longueur du récit du chevalier que Renoncour décide de les détacher de ses mémoires. Mais si ce récit est trop long pour être intégré aux *Mémoires d'un homme de qualité*, il ne relate pas non plus une vie entière. *Mutatis mutandis*, *Manon Lescaut* peut être rapproché par sa brièveté de *La Princesse de Clèves* qui a d'ailleurs été présenté comme des mémoires, au sens de nouvelle historique. Les deux œuvres ont pour sujet une passion tragique qu'elles narrent avec une grande économie de moyens. De ce point de vue, *Manon Lescaut* semble relever d'une esthétique classique, l'action étant l'objet d'une forte concentration, comme l'a déjà remarqué Jean-Luc Seylaz².

Ce resserrement s'appréhende d'abord dans le traitement du temps, aussi bien dans le récit cadre de Renoncour que dans le récit encadré de des Grieux. Le premier s'efface rapidement derrière le second, en sorte que le lecteur a l'impression d'écouter le chevalier. Cette pseudo-oralité est un premier élément qui autorise un rapprochement avec le théâtre. D'une certaine façon, il s'agit de « théâtre dans un fauteuil » : le héros raconte ses aventures à Renoncour et à son élève, qui, comme le lecteur, sont en position d'auditeurs et peuvent ainsi se représenter un spectacle en esprit³. Les indications temporelles concernant le récit cadre montrent que le temps de la narration est proche de celui d'une représentation. Étant donné que des Grieux passe « plus d'une heure⁴ » à rapporter la première partie de son histoire, on suppose qu'il lui en faut à peu

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 4.

² Jean-Luc Seylaz, « Structure et signification dans *Manon Lescaut* », *Études de Lettres* (série 2), 1961, t. IV, n° 3, p. 102.

³ Voir Jacqueline Viswanathan, *Spectacle de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, op. cit.

⁴ « Le chevalier des Grieux ayant employé plus d'une heure à ce récit, je le priai de prendre un peu de relâche, et de nous tenir compagnie à souper. Notre attention lui fit juger que nous l'avions écouté avec plaisir. Il nous assura que nous trouverions quelque chose encore de plus intéressant dans la suite de son histoire, et lorsque nous eûmes fini de

près autant pour conter la seconde partie, qui est approximativement d'une longueur similaire. Quelques heures donc suffisent au protagoniste pour retracer son histoire.

Dans le récit encadré, le relevé des principales indications temporelles depuis la rencontre des amants jusqu'au retour de des Grieux en France¹ met en évidence la concentration du récit. Malgré quelques incohérences dans la chronologie², on aboutit à un décompte d'environ cinq ans pour l'histoire du chevalier. On constate également que les amants ne restent guère que deux ans ensemble. En retranchant les deux années que des Grieux passe chez son père et à Saint-Sulpice, les trois mois à Saint-Lazare et les sept mois en Amérique après la mort de Manon, on obtient bien un total de vingt-quatre mois. Autrement dit, sans surprise, le temps de la passion est court. Il serait alors tentant de parler de temps tragique, mais il convient de nuancer le propos.

D'abord, à la différence de *Phèdre* ou d'*Andromaque*, pour resserrée qu'elle soit, l'action excède de beaucoup les vingt-quatre heures. Les personnages vieillissent³ et tirent des leçons de leurs expériences passées⁴. Dans cette perspective, il s'agit bien d'une narration romanesque. Pourtant, l'impression du lecteur est différente. Les événements sont racontés de telle sorte que tout semble être imbriqué. Récits secondaires et réflexions diverses n'y ont pas leur place. Ensuite, un examen attentif des péripéties conduit contre toute attente vers la comédie : on assiste en effet à une succession de duperies et de vols indignes de la scène tragique. L'épisode qui s'organise autour de M. de B... repose sur la tromperie de Manon, sur un chassé-croisé des

souper, il continua dans ces termes » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 116).

¹ Voir le tableau « Principales indications temporelles dans *Manon Lescaut* » en annexe, vol. 2, p. 591-599.

² Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 32, 64, 118, note 1 et p. 159, note 2. Contrairement à F. Deloffre et R. Picard, J. Sgard situe l'action du roman à la fin du règne de Louis XIV et non à la fin de la Régence.

³ Des Grieux a dix-sept ans au début de la première partie et va en avoir vingt au début de la seconde : « J'avais dix-sept ans, et j'achevais mes études de philosophie à Amiens, où mes parents, qui sont d'une des meilleures maisons de P., m'avaient envoyé » (*ibid.*, p. 17) ; « J'étais presque sûr que mon père ne ferait pas difficulté de me donner de quoi vivre honorablement à Paris, parce qu'étant dans ma vingtième année, j'entrais en droit d'exiger ma part du bien de ma mère » (*ibid.*, p. 117).

⁴ « J'avais bien moins honte, comme je l'ai dit, d'être au Châtelet qu'à Saint-Lazare ; d'ailleurs, quoique je conservasse tout le respect dû à l'autorité paternelle, l'âge et l'expérience avaient diminué beaucoup ma timidité » (*ibid.*, p. 159) ; « L'expérience commençait à nous tenir lieu d'âge ; elle fit sur nous le même effet que les années » (*ibid.*, p. 190).

personnages masculins et sur la confusion de la soubrette¹. Tous les ingrédients d'une scène de comédie sont réunis, mais le point de vue du narrateur en désamorce la force comique. Obligé de rester dans la demeure paternelle, des Grieux est présenté comme une dupe dont le père et le frère sont les spectateurs hilares. Prévost renseigne alors son lecteur sur le registre de son texte dont il montre les effets :

On se mit à table pour souper ; on me railla sur ma conquête d'Amiens, et sur ma fuite avec cette fidèle maîtresse. [...] Mais quelques mots lâchés par mon père me firent prêter l'oreille avec la dernière attention : il parla de perfidie et de service intéressé, rendu par Monsieur B... Je demeurai interdit en lui entendant prononcer ce nom, et je le priai humblement de s'expliquer davantage. [...] Il me demanda d'abord si j'avais toujours eu la simplicité de croire que je fusse aimé de ma maîtresse. Je lui dis hardiment que j'en étais si sûr que rien ne pouvait m'en donner la moindre défiance. Ha ! ha ! ha ! s'écria-t-il en riant de toute sa force, cela est excellent ! Tu es une jolie dupe, et j'aime à te voir dans ces sentiments-là. C'est grand dommage, mon pauvre Chevalier, de te faire entrer dans l'Ordre de Malte, puisque tu as tant de disposition à faire un mari patient et commode. Il ajouta mille railleries de cette force, sur ce qu'il appelait ma sottise et ma crédulité. [...] Là-dessus, les éclats de rire recommencèrent. J'écoutais tout avec un saisissement de cœur auquel j'appréhendais de ne pouvoir résister jusqu'à la fin de cette triste comédie.²

Les interjections « [h]a ! ha ! ha ! », le verbe « rire », l'hyperbole « mille railleries », le groupe nominal « éclats de rire » indiquent qu'on est dans une scène de comédie. Le narrateur parle de « triste comédie », mais celle-ci n'est triste que parce qu'elle est racontée par lui. Dans cette scène, des Grieux est la « jolie dupe ». Son père et son frère rient de sa « sottise » et de sa « crédulité » en le qualifiant de « mari patient et commode ». Le chevalier est ainsi présenté comme un ridicule de comédie. Il est le benêt trompé, et ses larmes n'attendent que lui-même. Le comique naît de la connaissance que le père et le frère ont d'un événement que le jeune homme ignore encore. L'intérêt de ce passage réside précisément dans ce jeu de dupes : si par la suite des Grieux ne sera plus le personnage trompé dans les scènes où il jouera la comédie de concert avec Manon, en revanche, il sera bien la dupe de cette dernière. Avec l'épisode du prince italien, cette scène de comédie est la seule qui n'a pas de conséquences graves. On retrouve la

¹ « Un jour que j'étais sorti l'après-midi, et que je l'avais avertie que je serais dehors plus longtemps qu'à l'ordinaire, je fus étonné qu'à mon retour on me fit attendre deux ou trois minutes à la porte. Nous n'étions servis que par une petite fille qui était à peu près de notre âge. Étant venue m'ouvrir, je lui demandai pourquoi elle avait tardé si longtemps. Elle me répondit qu'elle ne m'avait point entendu frapper. Je n'avais frappé qu'une fois ; je lui dis : Mais, si vous ne m'avez pas entendu, pourquoi êtes-vous donc venue m'ouvrir ? Cette question la déconcerta si fort, que, n'ayant point assez de présence d'esprit pour y répondre, elle se mit à pleurer, en m'assurant que ce n'était point sa faute, et que madame lui avait défendu d'ouvrir la porte jusqu'à ce que M. de B... fut sorti par l'autre escalier, qui répondait au cabinet » (*ibid.*, p. 27).

² *Ibid.*, p. 33-34.

situation classique d'un père qui contrecarre les projets amoureux peu recommandables de son fils.

En réalité, la structure du roman fait apparaître une solidarité du comique et du tragique. En reprenant en partie les analyses de Charles Mauron, on pourrait considérer que la construction de *Manon Lescaut* repose sur un enchaînement de scènes de comédie qui « tourne[nt] mal¹ ». Mais on y retrouve également le mouvement caractéristique de la tragédie, celui de la chute après l'élévation. Ainsi, lorsque la situation matérielle des amants est florissante, elle est brutalement renversée par des événements inopinés. La succession des scènes obéit au « principe de la dent de scie ». D'abord, la possession d'une maison à Chaillot et la location d'un appartement à Paris sont annulées par un incendie qui leur fait tout perdre. Ensuite, le succès au jeu est réduit à néant par le vol de leurs domestiques. Le tempo s'accélère avec les G... M... pour renforcer les effets d'alternance entre prospérité et pauvreté. Avec le vol du père, les amants disposent certes de deux mille quatre cents livres, mais seulement le temps d'une nuit². Pire encore avec le fils, les dix mille livres ne restent pas plus que le temps d'un souper entre leurs mains³.

À chaque nouvelle péripétie, les risques et les enjeux sont plus grands. On assiste à un mouvement de balancier qui va de plus en plus loin. Au début, M. de B... se borne à entretenir Manon. Les conséquences de cette trahison sont certes pénibles pour des Grieux, qui est enfermé chez son père, mais elles ne sont pas trop graves. Ensuite, il s'agit de dépouiller le vieux G... M... de deux mille quatre cents pistoles et de bijoux. Cette nouvelle friponnerie qui tourne mal est payée plus cher, puisqu'il leur coûte trois mois de prison. Enfin, la dernière escroquerie vise à voler une bourse de dix mille francs au jeune G... M... Cette fois, les effets sont fatals. C'est le Châtelet et le départ pour l'Amérique. Ces échecs successifs, qui sont de plus

¹ Charles Mauron, « *Manon Lescaut* et le mélange des genres », dans *L'Abbé Prévost. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 20 et 21 décembre 1963*, Aix-en-Provence, Éditions Ophrys, 1965, p. 113.

² « M. de G... M... ne tarda pas longtemps à s'apercevoir qu'il était dupé. Je ne sais s'il fit, dès le soir même, quelques démarches pour nous découvrir, mais il eut assez de crédit pour n'en pas faire longtemps d'inutiles, et nous assez d'imprudence pour compter trop sur la grandeur de Paris et sur l'éloignement qu'il y avait de notre quartier au sien. [...] Nous étions encore au lit, lorsqu'un exempt de police entra dans notre chambre avec une demi-douzaine de gardes. Ils se saisirent d'abord de notre argent, ou plutôt de celui de M. de G... M..., et nous ayant fait lever brusquement, ils nous conduisirent à la porte, où nous trouvâmes deux carrosses, dans l'un desquels la pauvre Manon fut enlevée sans explication, et moi traîné dans l'autre à Saint-Lazare » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 78).

³ « Nous étions prêts à nous mettre au lit. Il ouvre la porte, et il nous glace le sang par sa vue. O Dieu ! c'est le vieux G... M..., dis-je à Manon » (*ibid.*, p. 152).

en plus importants, conduisent à la chute finale. Autrement dit, la construction du roman repose sur une dramatisation accrue. Le parallèle avec la tragédie s'impose : ces chutes sont autant de péripéties qui mènent à la catastrophe, au sens théâtral du terme. S'il y a effectivement des scènes de comédies, leurs conséquences sont de plus en plus graves et deviennent tragiques. Comme Bernard Pingaud, on peut y voir une « construction en spirale¹ » qui montre de façon imagée l'idée de « resserrement progressif de la fatalité autour de sa victime² ».

Cette victime ne s'est pourtant pas rendue coupable d'*hamartia*. Manon ne commet pas de faute tragique à proprement parler. Ses ruses tournent mal à cause des circonstances qui constituent les rouages de la machine tragique. En revanche, on pourrait penser que des Grieux en commet une, lorsqu'il tue le portier de Saint-Lazare, mais il n'en est rien. Des Grieux n'est pas Œdipe. Son meurtre n'a aucune conséquence sur l'action, puisque le supérieur de Saint-Lazare s'ingénie à étouffer l'affaire. Cependant, le meurtre qu'il commet en Louisiane, ou plutôt celui qu'il croit avoir commis³, relève bien d'une *hamartia*. Synnelet, neveu du Gouverneur, tombe sous ses coups et les amants sont obligés de fuir dans le désert où Manon ne survit pas. Des Grieux est donc responsable de sa mort. Comme on l'a vu, le dépouillement du décor accentue le dénuement des personnages qui ont tout perdu : « Nous nous assîmes au milieu d'une vaste plaine, sans avoir pu trouver un arbre pour nous mettre à couvert⁴ ». L'éclairage est ainsi mis sur le couple infortuné. Épuisés, les amants trouvent encore la force d'apporter les soins nécessaires à l'être aimé : Manon panse des Grieux blessé et il veille sur elle toute la nuit. Malgré ces précautions, elle expire à l'aube :

Nous avions passé tranquillement une partie de la nuit. Je croyais ma chère maîtresse endormie et je n'osais pousser le moindre souffle, dans la crainte de troubler son sommeil. Je m'aperçus dès le point du jour, en touchant ses mains, qu'elle les avait froides et tremblantes. Je les approchai de mon sein, pour les échauffer. Elle sentit ce mouvement, et faisant un effort pour saisir les miennes, elle me dit, d'une voix faible, qu'elle se croyait à sa dernière heure. Je ne pris d'abord ce discours que pour un langage ordinaire dans l'infortune, et je n'y répondis que par les tendres consolations de l'amour. Mais, ses soupirs fréquents, son silence à mes interrogations, le serrrement de ses mains, dans lesquelles elle continuait de tenir les miennes me firent connaître que la fin de ses malheurs approchait. N'exigez point de moi que je vous décrive mes sentiments,

¹ Cité par Jean-Luc Seylaz, « Structure et signification dans *Manon Lescaut* », *art. cit.*, p. 100.

² *Id.*

³ « Le corps de Synnelet ayant été rapporté à la ville et ses plaies visitées avec soin, il se trouva, non seulement qu'il n'était pas mort, mais qu'il n'avait pas même reçu de blessure dangeureuse » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 201).

⁴ *Ibid.*, p. 198.

ni que je vous rapporte ses dernières expressions. Je la perdis ; je reçus d'elle des marques d'amour, au moment même qu'elle expirait. C'est tout ce que j'ai la force de vous apprendre de ce fatal et déplorable événement.¹

Les gestes décrits sont des signes annonciateurs de la mort. On s'attend donc à une scène très théâtrale, mais des Grieux passe sous silence le détail des derniers instants de Manon. Il rapporte ses *ultima verba*, cependant il le fait au style indirect. De ce point de vue, la mort de l'héroïne n'est tragique qu'en tant qu'elle constitue l'aboutissement funeste d'une série d'événements, puisqu'à l'instar de la tragédie, l'*Histoire du Chevalier des Grieux* forme un tout avec « un commencement, un milieu et une fin² ». La scène est dramatique au sens où elle participe à la dynamique de l'œuvre, mais elle n'est pas théâtrale au sens de « spectacle donné à voir ». Alors que dans d'autres passages, le narrateur rapporte à son auditeur des scènes dignes du théâtre, ici, son trouble l'en empêche. En revanche, la scène de l'ensevelissement qui s'ensuit constitue un « grand tableau pathétique³ » :

Il ne m'était pas difficile d'ouvrir la terre, dans le lieu où je me trouvais. C'est une campagne couverte de sable. Je rompis mon épée, pour m'en servir à creuser, mais j'en tirai moins de secours que de mes mains. J'ouvris une large fosse. J'y plaçai l'idole de mon cœur, après avoir pris soin de l'envelopper de tous mes habits, pour empêcher le sable de la toucher. Je ne la mis dans cet état qu'après l'avoir embrassée mille fois, avec toute l'ardeur du plus parfait amour. Je m'assis encore près d'elle. Je la considérai longtemps. Je ne pouvais me résoudre à fermer la fosse. Enfin, mes forces recommençant à s'affaiblir, et craignant d'en manquer tout à fait avant la fin de mon entreprise, j'ensevelis pour toujours dans le sein de la terre ce qu'elle avait porté de plus parfait et de plus aimable. Je me couchai ensuite sur la fosse, le visage tourné vers le sable, et fermant les yeux avec le dessein de ne les ouvrir jamais, j'invoquai le secours du Ciel et j'attendis la mort avec impatience.⁴

La scène est émouvante et plus théâtrale que la mort de Manon en raison du « cérémonial⁵ » mortuaire auquel procède des Grieux et du tableau final qui en découle. En outre, l'invocation du ciel et le désir de mourir ont une dimension tragique : l'une renvoie à une transcendance, l'autre à l'issue fatale de la plupart des tragédies. Néanmoins, la fin des amants n'est pas celle de Pyrame et Thisbé de laquelle on l'a déjà rapprochée⁶. On peut alors se demander pourquoi Prévost n'a pas choisi d'achever son roman avec la mort des amants. En

¹ *Ibid.*, p. 199-200.

² Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, chap. 7, 50 b 26, p. 59.

³ René Démoris, *Le Silence de Manon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1995, p. 119.

⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 200.

⁵ René Démoris, *Le Silence de Manon*, *op. cit.*, p. 119.

⁶ *Ibid.*, p. 119-121.

effet, si le dénouement romanesque équivaut à la catastrophe théâtrale, l'auteur préfère poursuivre le récit après la mort de Manon. En cela, il s'accorde avec Racine dans sa préface de *Britannicus* (1769)¹, lorsque le dramaturge justifie la présence de Junie après la mort du personnage éponyme :

Pour moi j'ai toujours compris que la Tragédie étant l'imitation d'une action complète, où plusieurs personnes concourent, cette action n'est point finie que l'on ne sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnes. C'est ainsi que Sophocle en use presque partout. C'est ainsi que dans l'*Antigone* il emploie autant de vers à représenter la fureur d'Hémon et la punition de Crémon après la mort de cette Princesse, que j'en ai employé aux imprécations d'Agrippine, à la retraite de Junie, à la punition de Narcisse, et au désespoir de Néron, après la mort de Britannicus.²

Dans *Manon Lescaut*, le narrateur précise également la situation des personnages qui survivent. Des Grieux a perdu non seulement celle qu'il aime, mais aussi son père dont il apprend la mort à son retour³. Il ne lui reste plus rien, sauf la consolation amicale de Tiberge et l'exutoire que constitue le récit qu'il fait à Renoncour.

La tonalité tragique est donc bien présente, mais on ne saurait assez souligner la présence du comique, qui a souvent été négligé par la critique. Ce mouvement inéluctable vers la chute finale est assuré par la répétition des malheurs, mais il l'est aussi par celle des scènes de comédie. Charles Mauron rappelle que ce procédé de la répétition est propre au genre comique⁴, mais Jean-Luc Seylaz le considère comme « une des formes les plus efficaces de l'expression de la fatalité⁵ » dans *Manon Lescaut*. Il est vrai que les chutes se répètent, mais les scènes de comédie se répètent aussi. D'ailleurs, Prévost établit un système d'échos entre elles. Le portrait que Manon tend au prince italien rappelle celui que des Grieux fait au vieux G... M...⁶ La duperie

¹ La préface fut rédigée un an plus tard que la pièce, en 1670.

² Racine, « Préface » de *Britannicus*, dans *Œuvres complètes. I. Théâtre-Poésie*, op. cit., p. 374.

³ « Nous avons passé deux mois ensemble au Nouvel Orléans, pour attendre l'arrivée des vaisseaux de France, et nous étant enfin mis en mer, nous prîmes terre, il y a quinze jours, au Hâvre-de-Grâce. J'écrivis à ma famille en arrivant. J'ai appris, par la réponse de mon frère ainé, la triste nouvelle de la mort de mon père, à laquelle je tremble, avec trop de raison, que mes égarements n'aient contribué » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 204).

⁴ Charles Mauron, « *Manon Lescaut* et le mélange des genres », art. cit., p. 115.

⁵ Jean-Luc Seylaz, « Structure et signification dans *Manon Lescaut* », art. cit., p. 100.

⁶ Charles Mauron, « *Manon Lescaut* et le mélange des genres », art. cit., p. 116.

dont est victime le jeune G... M... évoque à son tour celle qui a été faite à son père¹. Les bijoux que le jeune G... M... donne à Manon sont ceux que M. de G... M... lui avait déjà offerts². On peut également établir un parallèle entre les retournements de situation. À deux reprises, les amants sont surpris dans le lit ou sur le point de s'y mettre par le même personnage, le vieux G... M... Ce dernier correspond jusqu'à un certain point au type du barbon libidineux de comédie qui déjoue le projet des amoureux et celui de son fils. On remarque que Prévost lie systématiquement une ou plusieurs scènes de comédie aux trahisons de Manon qui ont une résonance tragique :

¹ « Elle reprit, après avoir un peu rêvé : Il me vient un dessein admirable, s'écria-t-elle, et je suis toute glorieuse de l'invention. G... M... est le fils de notre plus cruel ennemi ; il faut nous venger du père, non pas sur le fils, mais sur sa bourse. Je veux l'écouter, accepter ses présents, et me moquer de lui » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, op. cit.*, p. 128-129).

² « Il [le jeune G... M...] lui avait compté dix mille livres dans son cabinet, et il y avait ajouté quelques bijoux, parmi lesquels étaient le collier et les bracelets de perles qu'elle avait déjà eus de son père » (*ibid.*, p. 144-145) ; « Il [M. de G... M...] fit voir de près, à Manon, le collier de perles et les bracelets. Les reconnaissiez-vous ? lui dit-il avec un souris moqueur. Ce n'était pas la première fois que vous les eussiez vus. Les mêmes, sur ma foi. Ils étaient de votre goût, ma belle ; je me le persuade aisément » (*ibid.*, p. 155).

PRINCIPAUX ÉVÉNEMENTS DU ROMAN		MOMENTS HEUREUX ET MALHEUREUX
PREMIÈRE PARTIE		
Premier séjour des amants à Paris		Bonheur
Première trahison de Manon avec M. de B.		Malheur
Scène de comédie : le père et le frère rient de des Grieux		Rires
Séjour de des Grieux chez son père		Malheur
Séjour de des Grieux à Saint-Sulpice		Tranquillité retrouvée
Scène du parloir		Scène pathétique
Premier séjour des amants à Chaillot		Bonheur
Incendie de la maison de Chaillot		Malheur
Hôtel de Transylvanie		Bonheur
Vol des domestiques		Malheur
Deuxième trahison de Manon avec M. de G... M...		Malheur
Scène de comédie jouée à M. de G... M...		Rires
Emprisonnement de des Grieux à Saint-Lazare et de Manon à l'Hôpital		Malheur
Évasion de des Grieux et meurtre du portier de Saint-Lazare		Malheur
Évasion de Manon et assassinat de Lescaut		Malheur
SECONDE PARTIE		
Second séjour des amants à Chaillot		Bonheur
Scène de comédie jouée au Prince italien		Rires
Scène de comédie jouée au jeune G... M...		Rires
Troisième trahison de Manon avec le jeune G... M...		Malheur
Fripouillerie faite au jeune G... M...		Rires
Emprisonnement au Châtelet		Malheur
Route du Havre		Malheur
Séjour en Louisiane		Bonheur
Duel entre des Grieux et Synnelet		Malheur
Fuite dans le désert et mort de Manon		Malheur

Dans la première partie du roman, les scènes de comédie succèdent aux trahisons. On a déjà évoqué la première qui est un moyen d'apprendre au héros les circonstances de l'infidélité de sa maîtresse. La deuxième, comme celles qui s'ensuivent dans la seconde partie de l'œuvre, repose sur une friponnerie. Le recours à la ruse qui, comme on le sait, est le ressort fondamental de la comédie, donne lieu à « une scène agréable¹ », à une « ridicule scène¹ », ou encore à « une

¹ *Ibid.*, p. 75.

scène fort agréable² » où le héros se fait passer pour le jeune frère de Manon³. Ce sont autant d'occasions de jouer la comédie, de se divertir et de faire sourire le lecteur. Le mot « scène » introduit et clôt le passage⁴ comme si le romancier voulait souligner son caractère dramatique. Dans cette mise en scène parfaitement réglée, chacun a un rôle à jouer. On a déjà montré que le « déguisement » de des Grieux en était le ressort principal. Son comique résulte essentiellement du dialogue entre le vieux G... M..., qui croit s'adresser à un écolier niais, et le chevalier feignant de l'être et tenant un discours équivoque⁵. Les exclamations du vieillard étonné du discernement dont le jeune homme fait preuve suscitent le rire : « L'entendez-vous ? dit-il à Lescaut, il a de l'esprit⁶ » et « Voyez, ajoute-t-il, cela est admirable pour un enfant de province⁷ ». Des Grieux pousse même la raillerie jusqu'à conter au personnage dupé la situation dans laquelle il se trouve. Louvet de Couvray utilisera le même procédé d'ironie comique dans *Les Amours du chevalier de Faublas*⁸. Mais la comédie ne dure que le temps du souper. Les « éclats de rire⁹ » de Manon ne retentiront plus avant longtemps¹⁰. Les moments de joie sont brefs. Ce souper leur coûtera trois mois de prison. Comme le dit des Grieux « j'étais né pour les courtes joies et les longues douleurs¹¹ ». Alors que dans la comédie la tromperie fonctionne, dans le roman de Prévost elle échoue¹².

Dans la seconde partie du roman, une comédie succède à nouveau à la trahison, mais elle ne fait plus l'objet d'une scène que l'on donne à voir. Elle est désormais celui d'un récit. La scène romanesque supplante la scène dramatique :

¹ *Ibid.*, p. 77.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Ibid.*, p. 75-76.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ « Je lui trouve de l'air de Manon, reprit le vieillard en me haussant le menton avec la main. Je répondis d'un air niais : Monsieur, c'est que nos deux chairs se touchent de bien proche ; aussi, j'aime ma sœur Manon comme un autre moi-même » (*id.*)

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 101-113.

⁹ « Manon, qui était badine, fut sur le point, plusieurs fois, de gâter tout par ses éclats de rire » (Prévost, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 77).

¹⁰ Les éclats de rire de Manon se font à nouveau entendre après le mauvais tour qu'elle joue au Prince italien : « Manon quitta mes cheveux, se jeta dans un fauteuil, et fit retentir la chambre de longs éclats de rire » (*ibid.*, p. 124).

¹¹ *Ibid.*, p. 75.

¹² Charles Mauron, « *Manon Lescaut* et le mélange des genres », *art. cit.*, p. 115.

Je retournai aussitôt chez Manon, et pour ôter tout soupçon aux domestiques, je lui dis, en entrant, qu'il ne fallait pas attendre M. de G... M... pour souper, qu'il lui était survenu des affaires qui le retenaient malgré lui, et qu'il m'avait prié de venir lui en faire ses excuses et souper avec elle, ce que je regardais comme une grande faveur auprès d'une si belle dame. Elle seconda fort adroitemment mon dessein. Nous nous mêmes à table. Nous y prîmes un air grave, pendant que les laquais demeurèrent à nous servir. Enfin, les ayant congédiés, nous passâmes une des plus charmantes soirées de notre vie.¹

Le narrateur ne développe pas la scène de comédie. Aucun élément de décor ou de mise en scène n'est donné, aucune gestuelle n'est indiquée et aucun discours n'est rapporté. On sait seulement que les personnages adoptent un « air grave » pour tromper le personnel de maison. Il en est de même dans la scène où Manon feint d'accepter la proposition du jeune G... M... La narration supplante les paroles des personnages :

Nous vîmes paraître son carrosse vers les onze heures. Il [le jeune G... M...] nous fit des compliments fort recherchés sur la liberté qu'il prenait de venir dîner avec nous. Il ne fut pas surpris de trouver M. de T..., qui lui avait promis la veille de s'y rendre aussi, et qui avait feint quelques affaires pour se dispenser de venir dans la même voiture. Quoiqu'il n'y eût pas un seul de nous qui ne portât la trahison dans le cœur, nous nous mêmes à table avec un air de confiance et d'amitié. G... M... trouva aisément l'occasion de déclarer ses sentiments à Manon. Je ne dus pas lui paraître gênant, car je m'absentai exprès pendant quelques minutes. Je m'aperçus à mon retour, qu'on ne l'avait pas désespéré par un excès de rigueur. Il était de la meilleure humeur du monde. J'affectai de le paraître aussi. Il riait intérieurement de ma simplicité, et moi de la sienne. Pendant tout l'après-midi, nous fûmes l'un pour l'autre une scène fort agréable. Je lui ménageai encore, avant son départ, un moment d'entretien particulier avec Manon, de sorte qu'il eut lieu de s'applaudir de ma complaisance autant que de la bonne chère.²

Comme on l'a vu, cette situation du trompeur trompé est caractéristique de la farce et de la comédie. Le comique naît de ce double jeu où des Grieux feint de ne pas connaître les intentions de G... M..., lui ménageant même des moments d'entretien avec Manon, et où G... M... agit sans savoir que ses intentions sont connues des deux amants. Mais si l'on peut parler de scène de comédie, c'est au sens figuré, car elle n'est pas théâtrale. Prévost semble donc avoir opéré un renversement par rapport à la première partie du roman : les scènes de comédie sont réduites à l'état de résumés. Elles ont perdu le caractère dramatique que leur conférait le discours direct. Ce changement de régime permet au narrateur de mettre l'accent sur la progression tragique de l'histoire, en estompant le comique qui perd son caractère spectaculaire au bénéfice du tragique.

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 150-151.

² *Ibid.*, p. 129.

Toujours dans la seconde partie du roman, la scène de comédie qui clôt l'épisode du Prince italien¹ fait exception. Éminemment dramatique, elle constitue l'acmé d'un long passage ajouté par le romancier dans l'édition de 1753. Manon est l'entière organisatrice de cette petite comédie qu'elle mène pour le simple plaisir de s'amuser. On la découvre « auteur, actrice, régisseur et même habilleuse, puisqu'elle décide de la tenue de son amant et qu'elle le coiffe elle-même² ». On ne saurait suivre ici complètement Frédéric Deloffre et Raymond Picard : Manon est coiffeuse et non pas habilleuse. Le soin qu'elle apporte à la coiffure du chevalier témoigne non seulement d'un souci scrupuleux de la mise en scène, mais aussi du plaisir qu'elle en tire³. Outre une préparation qui n'a rien à envier à celle de comédiens qui vont entrer en scène, le déroulement de la mystification et le discours prononcé ont été également pensés :

Mais entendant ouvrir la porte de l'antichambre, elle empoigna d'une main mes cheveux, qui étaient flottants sur mes épaules, elle prit de l'autre son miroir de toilette ; elle employa toute sa force pour me traîner dans cet état jusqu'à la porte du cabinet, et l'ouvrant du genou, elle offrit à l'étranger, que le bruit semblait avoir arrêté au milieu de la chambre un spectacle qui ne dut pas lui causer peu d'étonnement. Je vis un homme fort bien mis, mais d'assez mauvaise mine. Dans l'embarras où le jetait cette scène, il ne laissa pas de faire une profonde révérence. Manon ne lui donna pas le temps d'ouvrir la bouche. Elle lui présenta son miroir : Volez, monsieur, lui dit-elle, regardez-vous bien, et rendez-moi justice. Vous me demandez de l'amour. Voici l'homme que j'aime, et que j'ai juré d'aimer toute ma vie. Faites la comparaison vous-même. Si vous croyez lui pouvoir disputer mon cœur, apprenez-moi donc sur quel fondement, car je vous déclare qu'aux yeux de votre servante très humble, tous les princes d'Italie ne valent pas un des cheveux que je tiens.⁴

La scène produit l'effet d'un coup de théâtre, mais elle ne modifie en rien l'action. On ne peut donc parler de « coup de théâtre » au sens dramaturgique du terme. Il s'agit d'une moquerie inattendue, autrement dit, d'une *burla*⁵. En actrice consommée, Manon joue et se joue du Prince auquel elle réserve un mauvais tour. L'effet de surprise est réussi. Aussi bien le lecteur que le chevalier et le Prince ne s'attendaient pas à un tel spectacle. Acteurs à leur insu, ces derniers

¹ *Ibid.*, p. 118-124.

² F. Deloffre et R. Picard, « Introduction », *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. cxlix.

³ « Dans le cours de son travail, elle me faisait tourner souvent le visage vers elle, et s'appuyant des deux mains sur mes épaules, elle me regardait avec une curiosité avide. Ensuite, exprimant sa satisfaction par un ou deux baisers, elle me faisait reprendre ma situation pour continuer son ouvrage. Ce badinage nous occupa jusqu'à l'heure du dîner » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 122).

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ « [...] *burla*, qui signifie plaisanterie, moquerie [...]. On nomme en Espagne *burladores* certains jets d'eau cachés sous le gazon, qui jaillissent subitement sous les pieds, et mouillent les promeneurs sans défiance de leur rosée imprévue » (Théophile Gautier, *Les Grotesques*, Paris, Michel Levy Frères, 1853, p. 350).

découvrent simultanément le rôle qu'ils occupent dans une comédie qui ne fait rire que Manon¹. Si le lecteur est amusé, des Grieux, lui, trouve « la plaisanterie [...] excessive² ». La brutalité de l'héroïne et le caractère insultant et provocateur de la « harangue » qu'elle adresse au Prince concourent au comique de la scène. On a vu que cette scène faisait écho à celle du souper chez M. de G... M... Cependant, Manon fait bien plus que « rép[é]te[r] la moquerie de des Grieux faisant au vieux G... M... son “portrait” au “naturel”³ ». Elle confronte le Prince à son reflet dans le miroir. Au moyen de cet objet qui apparaît ici comme un accessoire de théâtre, elle concrétise ce que des Grieux ne faisait que de manière abstraite. On passe ainsi de la parole à l'action et du subtil au vulgaire. Se mettant en scène de façon fracassante, Manon donne dans le spectaculaire. À la différence des scènes précédentes où les personnages jouaient la comédie assis à table sans faire parler leurs corps, cette farce accorde une large place à la gestuelle. Les précisions données par le narrateur sont autant de didascalies, les gestes de Manon révèlent son caractère et le personnage apparaît alors sans façon, fruste et cruel.

Cette scène qui met fin à l'épisode italien introduit une rupture notable dans la construction du roman. Le romancier rompt le rythme auquel le lecteur était accoutumé. La structure de la première partie laissait présager une « nouvelle infidélité⁴ » de Manon, autrement dit une troisième « tragédie » pour des Grieux. Bien que le narrateur annonce que le dénouement de la scène sera comique⁵, le récit de cet épisode instaure progressivement un climat de suspicion envers Manon :

Après quelques détours, il [le domestique] me fit entendre qu'un seigneur étranger semblait avoir pris beaucoup d'amour pour Mademoiselle Manon. [...] Il me répondit, [...] qu'ayant observé, depuis quelques jours, que cet étranger venait assidûment au bois de Boulogne, qu'il y descendait de son carrosse, et que, s'engageant seul dans les contre-allées, il paraissait chercher l'occasion de voir ou de rencontrer mademoiselle, il lui était venu à l'esprit de faire quelque liaison avec ses gens, pour apprendre le nom de leur maître ; qu'ils le traitaient de prince italien, et qu'ils le soupçonnaient eux-mêmes de quelque aventure galante [...].⁶

¹ « Manon quitta mes cheveux, se jeta dans un fauteuil, et fit retentir la chambre de longs éclats de rire » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 124).

² *Id.*

³ Charles Mauron, « *Manon Lescaut* et le mélange des genres », *art. cit.*, p. 116.

⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 122.

⁵ *Ibid.*, p. 119.

⁶ *Id.*

Deux jours se passèrent sans aucun autre incident. Le troisième fut plus orageux. J'appris, en arrivant de la ville assez tard, que Manon, pendant sa promenade, s'était écartée un moment de ses compagnes, et que l'étranger, qui la suivait à peu de distance, s'étant approché d'elle au signe qu'elle lui en avait fait, elle lui avait remis une lettre qu'il avait reçue avec des transports de joie.¹

Finalement, contrairement à ce que l'on craint, le dénouement est heureux. Dans cet épisode, le narrateur voit un témoignage de la « tendresse² » de Manon et des « agréments de son esprit³ ». Prévost, quant à lui, disait vouloir « donn[er] plus de “plénitude” au caractère de Manon⁴ ». Mais l'enjeu de l'épisode réside-t-il uniquement dans une volonté de « moraliser le caractère de Manon et [de] prouver qu'elle [est] capable de sacrifier la richesse à l'amour⁵ » ? L'explication psychologique montre l'évolution du personnage. Cependant, lorsque l'on replace le passage dans l'ensemble de l'œuvre, on constate que non seulement Prévost s'ingénie à déjouer l'attente de ses lecteurs en montrant une Manon fidèle, mais qu'il lui importe aussi d'ajouter une scène farcesque et théâtrale au roman. Curieux supplément quand on pense à la tonalité tragique du récit. Était-ce un moyen pour le romancier d'ironiser sur la conscience tragique du narrateur ne pouvant s'empêcher de craindre une nouvelle infidélité ? La tragédie ne serait-elle pas simplement l'histoire d'un homme dont la conception de l'amour ne s'accorde pas avec celle de l'être aimé ? Ou encore, comme l'écrit Charles Mauron, cette tragédie n'est-elle pas une « comédie qui tourne mal⁶ » ? L'épisode italien contient la plus longue scène comique, traitée de façon dramatique, de la seconde partie du roman. Si les amants jouent à nouveau la comédie à l'auberge de Chaillot pour tromper le jeune G... M...⁷, la scène est narrée et non dramatisée. À la suite de cet épisode, le héros comme le lecteur n'imagine pas que Manon puisse à nouveau trahir des Grieux. Repousser les avances d'un Prince apparaît pour elle comme la marque suprême de l'amour. Pourtant, elle le trompera une troisième fois. Par conséquent, l'insertion de cet épisode crée une surprise à double détente : on pense que Manon s'est engagée sur la voie de la fidélité, elle se révèlera encore plus infidèle et indélicate. Si le passage apporte des éléments sur le

¹ *Ibid.*, p. 120-121.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Bernard Guyon, « Notes sur l'art du roman dans *Manon Lescaut* », dans *Hommage au Doyen Étienne Gros*, Gap, 1959, p. 187.

⁵ Henri Coulet, « Le comique dans les romans de Prévost », dans *L'Abbé Prévost. Actes du colloque d'Aix-en-Provence*, *op. cit.*, p. 173.

⁶ Charles Mauron, « *Manon Lescaut* et le mélange des genres », *art. cit.*, p. 113.

⁷ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, *op. cit.*, p. 129.

caractère de l'héroïne, il trouve également sa place dans la construction générale. Son comique sert de contrepoint au tragique qui va s'intensifier et s'accélérer jusqu'au dénouement que l'on connaît.

Ainsi, le roman de Prévost présente un récit dense qui se concentre essentiellement sur l'action et qui met en évidence les temps forts de l'histoire des amants. Les trahisons de Manon organisent le récit, qui fait voir une alternance de moments heureux et malheureux, et précèdent de véritables scènes de comédie qui — le plus souvent — virent au drame pour les amants. On assiste alors à un mélange des genres où le rire succède aux larmes et inversement. Ces trahisons ont des répercussions de plus en plus importantes et conduisent les personnages vers leur destinée. Par conséquent, les protagonistes sont bien happés par une spirale. Si les scènes de comédie tournent mal et jouent ainsi un rôle dans l'économie du roman, elles constituent aussi des pauses qui visent à réjouir le lecteur et, à cet égard, l'épisode du Prince italien est emblématique.

1. 2. *Mémoires du comte de Comminge* : un roman tragédie

Avec les *Mémoires du comte de Comminge*, on entre dans un univers purement tragique. Paru anonymement en Hollande en 1735, ce petit roman-mémoires est considéré comme « le chef d'œuvre de M^{me} de Tencin¹ » : « composé de 184 pages et écrit tout d'un trait — il n'y a pas de division en parties ou en chapitres, mais une suite de scènes qui se succèdent normalement — [il] se caractérise par sa brièveté et son intensité² ». Cette description de la première édition de l'ouvrage, présenté comme un ensemble concis et dense, est l'indice de son caractère éminemment dramatique.

D'un point de vue chronologique d'abord, quelques mois décident des malheurs de toute une vie. S'il est impossible de déterminer précisément le temps de l'histoire, on sait néanmoins que Comminge se retire du monde moins d'un an après avoir rencontré Adélaïde. Le tableau, qui

¹ Marinella Mariani, « Un roman d'amour de M^{me} de Tencin. *Les Mémoires du comte de Comminge* », art. cit., p. 120.

² *Ibid.*, p. 122.

établit la chronologie du roman¹, montre que la majeure partie de l'action se joue en moins d'un an (approximativement dix mois). En effet, même si Adélaïde meurt environ quatre ans après leur rencontre à Bagnières, Comminge se retire du monde dix mois après le mariage d'Adélaïde avec Bénavidès. M^{me} de Tencin aurait pu conclure l'histoire au moment où le héros entre à l'abbaye, mais l'ultime événement, que constitue la mort d'Adélaïde sur le lit de cendres des Trappistes, engendre une surenchère du tragique : elle meurt une seconde fois aux yeux de Comminge. Ce dernier apprend qu'elle a été non seulement séquestrée pendant deux ans, mais qu'elle a aussi enduré les souffrances de la discipline claustrale, la vie d'Adélaïde n'ayant été qu'une succession de sacrifices pour son amant.

Dans la mesure où l'action des *Mémoires* se déroule en quelques mois, on peut réduire l'histoire à quatre événements principaux : le séjour à Bagnières où les amants se rencontrent, l'emprisonnement de Comminge dans les Pyrénées, la vie maritale d'Adélaïde en Biscaye et l'abbaye de T... L'action et le dialogue sont privilégiés par rapport à la description et aux réflexions du narrateur. Le récit est en quelque sorte épuré, l'intrigue resserrée, si bien qu'ils confèrent au roman un caractère dramatique. En outre, le nombre de personnages qui constituent l'entourage des protagonistes est restreint : les mères de Comminge et d'Adélaïde dans un premier temps, Saint-Laurent, Dom Gabriel et Bénavidès dans un deuxième temps, Dom Jérôme et le père abbé dans un troisième temps. Au dépouillement de l'action correspond un nombre limité de personnages principaux. L'histoire du malheur des amants est également digne d'une tragédie par son caractère inéluctable : au fil du roman, la destinée semble s'acharner contre eux, et c'est le thème principal de la passion qui est à l'origine des péripéties. Cette force de la passion est en effet le « moteur » de la tragédie racinienne.

M^{me} de Tencin accentue la dimension tragique de son roman en faisant également reposer l'action sur le sens de l'honneur et du devoir propre aux héros cornéliens. On voit ainsi à plusieurs reprises Adélaïde répondre à Comminge qu'elle préfère être malheureuse plutôt que criminelle :

¹ Voir le tableau « Principales indications temporelles dans les *Mémoires du comte de Comminge* » en annexe, vol. 2, p. 601-604.

Je n'envisage que des malheurs, et cependant je trouve du plaisir à sentir ce que je sens pour vous : je vous ai laissé voir mes sentiments, je veux bien que vous les connaissiez, mais souvenez-vous que je saurai quand il le faudra les sacrifier à mon devoir.¹

Je ferai ce que je pourrai, me dit-elle, pour régler mes sentiments par mon devoir ; mais je sens que je serai très malheureuse si ce devoir est contre vous.²

Et pourquoi nous assujettir, lui répondit-elle, à la tyrannie de nos pères ; laissons-les se haïr puisqu'ils le veulent, et allons dans quelque coin du monde jouir de notre tendresse et nous en faire un devoir ?

Que m'osez-vous proposer, me répondit-elle, voulez-vous me faire repentir des sentiments que j'ai pour vous ; ma tendresse peut me rendre malheureuse, je vous l'ai dit, mais elle ne me rendra jamais criminelle.³

Plus tard, mariée à Bénavidès, la jeune femme n'obéit qu'à son devoir :

Je ne sais si monsieur de Bénavidès en veut à mes jours, me répondit-elle, je sais seulement que mon devoir m'oblige à ne pas l'abandonner et je le remplirai quoi qu'il m'en puisse coûter.⁴

Je vous ai découvert toute ma faiblesse, répliqua-t-elle, mais vous avez dû voir que si je n'ai pas été maîtresse de mes sentiments, je l'ai dû moins été de ma conduite et que je n'ai fait aucune démarche que le plus rigoureux devoir puisse condamner.⁵

Je sais, me dit-elle, que je ne puis être heureuse avec monsieur de Bénavidès, mais j'aurai du moins la consolation d'être où mon devoir veut que je sois.⁶

Comme le lui dit Comminge, si leurs familles persistent à s'opposer à leur union, ils pourraient fuir et vivre heureux loin de cette haine et de cette rancune familiales. Mais le refus d'Adélaïde de désobéir au devoir qui lui incombe la rend digne d'une héroïne tragique qui se résigne et accepte sa destinée quelle qu'elle soit. Cette « rigueur du devoir⁷ » constitue l'un des obstacles à leur union et autorise le rapprochement entre les *Mémoires du comte de Comminge* et *La Princesse de Clèves* qui, comme on l'a déjà vu, ont fait l'objet d'une édition commune.

¹ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, op. cit., p. 33.

² Ibid., p. 40.

³ Ibid., p. 41-42.

⁴ Ibid., p. 78.

⁵ Ibid., p. 80.

⁶ Ibid., p. 84.

⁷ « En outre, il y a dans cette aventure d'amour entravée par la rigueur du devoir certains des accents — affaiblis — de la passion du duc de Nemours et de la Princesse de Clèves ; c'est peut-être de là, d'ailleurs, que vient le fait que les œuvres de Madame de la Fayette et de Madame de Tencin aient été publiées ensemble » (Marinella Mariani, « Un roman d'amour de M^{me} de Tencin. *Les Mémoires du comte de Comminge* », art. cit., p. 123).

Comme dans la tragédie, les personnages ne sont pas libres de leurs actes. La nécessité de répondre à un certain code de l'honneur ou à un devoir moral les oblige à sacrifier leurs sentiments ou leurs convictions pour se conformer aux règles sociales, morales et religieuses. Mieux vaut être « malheureuse » que « criminelle ». Au début du premier tome des *Mémoires et aventures*, le marquis de ... et la fille du chevalier fuient en Espagne où ils se marient et changent de nom. Mais le destin les rattrape le jour où leurs enfants (l'homme de qualité et sa sœur) se rendent en France pour favoriser la réconciliation entre leur père et leur grand-père qui s'était opposé à leur union. C'est à ce moment du récit qu'une sorte de malédiction s'abat sur la famille avec la mort successive du grand-père, de la sœur tuée par des brigands et de la mère qui ne survit pas à la perte de sa fille. C'est le commencement des malheurs de l'homme de qualité. Il semble alors que les héros ne puissent échapper à leur destin. Autrement dit, même si Adélaïde avait accepté de suivre Comminge et d'agir ainsi contre le gré de la famille, ils auraient sans doute été rattrapés un jour ou l'autre par leur destin. Tel est le message moral que les romanciers transmettent à travers leur fiction.

La construction des *Mémoires du comte de Comminge* s'organise autour de trois obstacles principaux : l'opposition du père de Comminge, le mariage d'Adélaïde et les vœux monastiques du héros. Tout d'abord, Adélaïde ne se serait pas sacrifiée si le père de Comminge avait accepté l'alliance familiale entre elle (sa nièce) et son fils. Ce père refuse tout compromis. Intraitable, emporté et violent, il manque de tuer Comminge lorsqu'il apprend que celui-ci a brûlé les papiers lui assurant la succession. Il l'exile à la montagne et conclut une alliance avec la Maison de Foix. Au refus de Comminge, fidèle à sa bien-aimée, il exerce alors un ignoble chantage sur Adélaïde : la liberté de son amant contre le sacrifice de la sienne¹.

Comme il parvient à ses fins (Adélaïde épouse Bénavidès), un autre obstacle prend le relais. Bénavidès est le pire de tous les prétendants : « [c]e que je connais de son caractère m'annonce tout ce que j'aurai à souffrir² », écrit Adélaïde à Comminge. Il « a une figure désagréable qui le devient encore davantage par son peu d'esprit et par l'extrême bizarrie de

¹ « On veut par mon engagement avec un autre s'assurer que je ne pourrai être à vous : c'est à ce prix que monsieur de Comminge met votre liberté » (M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 47).

² *Id.*

son humeur¹ », confie M^{me} de Comminge à son fils. Ce choix n'est qu'un moyen supplémentaire pour Adélaïde de témoigner l'amour qu'elle porte à son amant². D'une jalousie excessive, le marquis de Bénavidès lui rend la vie extrêmement pénible³. Prêt à l'immoler lorsqu'il surprend Comminge à ses pieds, il refuse de la voir pendant sa convalescence et l'emprisonne pendant deux ans « sans autre consolation que celle que tâchait de [lui] donner celui qui était chargé de [lui] apporter [sa] nourriture⁴ ».

Quand, à la mort de cet époux cruel, Adélaïde recouvre la liberté, plus aucun obstacle ne l'empêche de retrouver Comminge. Mais la fortune, qui semble la favoriser dans un premier temps⁵, lui porte un terrible coup. Désormais libre, l'héroïne retrouve Comminge précisément au moment où lui ne l'est plus. Après tant d'épreuves et de souffrances, la fatalité leur refuse l'accès au bonheur : à l'évidence, les amants sont condamnés à un amour impossible. Tragique, le récit insiste sur ce malheur.

Ces obstacles suscitent des scènes dramatiques dialoguées, telles que la querelle entre Comminge et son père, qui manque de le tuer⁶, ou encore celle où Comminge est surpris au pied d'Adélaïde par son époux et qui commence par une scène de dépit :

J'entrai dans la chambre avec tant de précipitation qu'Adélaïde ne me vit que quand je fus près d'elle ; elle voulut s'échapper aussitôt qu'elle m'aperçut ; mais la retenant par sa robe : « Ne me fuyez pas, lui dis-je, madame ; laissez-moi jouir pour la dernière fois du bonheur de vous voir ; cet instant passé, je ne vous importunerai plus, j'irai loin de vous mourir de douleur des maux que je vous ai causés et de la perte de votre cœur. Je souhaite que Dom Gabriel, plus fortuné que moi... »

Adélaïde que la surprise et le trouble avait jusque-là empêché de parler m'arrêta à ces mots et jetant un regard sur moi : Quoi, me dit-elle, vous osez me faire des reproches, vous osez me soupçonner, vous...

¹ *Ibid.*, p. 52.

² « Mais je vous dois du moins cette espèce de fidélité de ne trouver que des peines dans l'engagement que je vais prendre » (*ibid.*, p. 47) ; « [...] ; j'ai voulu du moins lui prouver par mon choix que son intérêt était le seul motif qui me déterminait. Plaignez-moi, je suis digne de votre pitié et je tâcherai de mériter votre estime par la façon dont je vais me conduire avec monsieur de Bénavidès » (*ibid.*, p. 53).

³ « Il [Saint-Laurent] me dit ensuite qu'elle [Adélaïde] menait la vie du monde la plus triste et la plus retirée, que son mari ne la quittait presque jamais, qu'on disait dans la maison qu'il en était très amoureux, quoiqu'il ne lui en donnât d'autre marque que son extrême jalousie, qu'il la portait si loin que son frère n'avait la liberté de voir madame de Bénavidès que quand il était présent » (*ibid.*, p. 55).

⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁵ « J'étais en chemin pour m'y rendre quand un mouvement inconnu m'obligea d'entrer dans cette église : à peine y étais-je que je distinguai, parmi ceux qui chantaient les louanges du Seigneur, une voix trop accoutumée à aller jusqu'à mon cœur » (*ibid.*, p. 89-90).

⁶ *Ibid.*, p. 34-36.

Ce seul mot me précipita à ses pieds.

Non, ma chère Adélaïde, lui dis-je, non je n'ai aucun soupçon qui vous offense ; pardonnez un discours que mon cœur n'a point avoué.

Je vous pardonne tout, me dit-elle, pourvu que vous partiez tout à l'heure et que vous ne me voyez jamais. Songez que c'est pour vous que je suis la plus malheureuse personne du monde ; voulez-vous faire croire que je suis la plus criminelle ?

Je ferai, lui dis-je, tout ce que vous m'ordonnerez, mais promettez-moi du moins que vous ne me haïrez pas.

Quoique Adélaïde m'eût dit plusieurs fois de me lever, j'étais resté à ses genoux ; ceux qui aiment savent combien cette attitude a de charmes ; j'y étais encore quand Bénavidès ouvrit tout d'un coup la porte de la chambre ; il ne me vit plutôt aux genoux de sa femme que, venant à elle l'épée à la main : Tu mourras, perfide, s'écria-t-il.¹

Se trouvent ici rassemblés tous les ingrédients d'une scène dramatique : le dépit, le geste théâtral du protagoniste, qui se jette aux pieds d'Adélaïde, le caractère cornélien de celle-ci, l'arrivée impromptue de l'époux, la méprise et la fureur. L'exclamation de ce dernier est également digne d'une scène tragique : « Tu mourras, perfide ». Cet épisode est un véritable coup de théâtre que le dialogue et la brièveté des répliques animent et rendent théâtral. S'ensuivent alors un duel, l'arrestation du vainqueur et sa fuite, la vengeance de Bénavidès et la retraite de Comminge. Ce dernier ne croit pas si bien dire lorsqu'il demande à Adélaïde de le « laisse[r] [...] jouir pour la dernière fois du bonheur de [la] voir ». En effet, il ne la retrouvera que deux ans plus tard le jour où elle se révélera à ses yeux avant de mourir. Cette reconnaissance est l'une des scènes les plus pathétiques et tragiques du roman et formera le canevas d'un drame de Baculard d'Arnaud, témoignant ainsi d'une grande force dramatique.

Par sa brièveté, par sa sobriété, par la condensation du temps de l'action, par la réduction de l'intrigue aux principaux événements, par la place minime accordée à la description au profit de l'action et du dialogue, par le petit nombre des personnages, par les scènes dramatiques suscitées par les obstacles, le roman de M^{me} de Tencin s'apparente fortement à une tragédie. Le thème racinien de la passion fatale, le caractère cornélien de l'héroïne nourrissent une action dont la tonalité tragique est maintes fois soulignée.

¹ *Ibid.*, p. 63-64.

2. Séquences de scènes et tableaux dramatiques

2. 1. *Les Égarements* : une comédie des contresens

Le lecteur est porté loin de la scène tragique dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*. Ce roman-mémoires se présente comme une sorte de comédie de mœurs et de caractères dont le rire grinçant surgit du regard rétrospectif que le narrateur porte sur les « bêtises¹ » et les ridicules² de celui qu'il était à son entrée dans le monde à dix-sept ans. La concentration du temps de l'action, une intrigue simple et unique, une construction reposant sur des scènes et des « séquences³ » ou des « mouvements de scènes⁴ » autorisent à rapprocher, jusqu'à un certain point, ce roman-mémoires de la structure d'une pièce de théâtre.

Il convient d'abord de signaler que *Les Égarements* forment un tout malgré leur inachèvement. Autant qu'on puisse le supposer, le romancier ne semble pas avoir suivi le plan initial établi dans la préface de l'ouvrage⁵, qui prévoyait une première et une deuxième parties traitant de l'« ignorance⁶ » et des « premières amours⁷ » d'un jeune homme, devenu par la suite « un homme plein de fausses idées et de ridicules, [...] entraîné [...] par des personnes intéressées à lui corrompre le cœur et l'esprit⁸ » avant d'être « rendu à lui-même, [et] devoir toutes ses vertus à une femme estimable⁹ ». Si le lecteur découvre en effet un jeune homme totalement novice, étranger au code mondain et au langage de la séduction, aux prises avec

¹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 234.

² Voir Françoise Gevrey, « Le ridicule dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *Recherches et travaux*, 1996, n° 51, p. 55-69.

³ Gabriel Conesa emprunte la notion de « séquence » à Jacques Schérer qui, lui, utilise la notion de « mouvement de scènes » : « [...] la dernière unité dramatique importante est, chez Beaumarchais, non pas la scène — unité de convention, délimitée par l'entrée ou la sortie d'un personnage, qui ne correspond pas nécessairement à une articulation du texte — mais la séquence constituée de plusieurs scènes. Cette vaste unité narrative doit son homogénéité à trois facteurs : d'une part, les scènes qu'elle contient ont un même épisode complet, d'autre part, elle concerne un même groupe de personnages et, enfin, elle est supposée se dérouler en temps réel, comme le montre la continuité du dialogue » (Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais. Écriture et dramaturgie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1985, p. 134).

⁴ *Id.*

⁵ Il n'est pas certain que nous ayons le manuscrit dans sa totalité.

⁶ Crébillon, « Préface » des *Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 71.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 72.

l'amour-goût qu'il éprouve pour M^{me} de Lursay et avec l'amour-passion qu'il ressent pour Hortense, il ne le verra pas, en revanche, revenir de ses erreurs de jeunesse pour prendre le chemin de la vertu.

En outre, comme l'a déjà remarqué Henri Coulet¹, certaines phrases du roman font référence à un avenir dont le lecteur n'aura jamais connaissance : « Madame de Senanges à qui, comme on le verra dans la suite, j'ai eu le malheur de devoir mon éducation [...]»², écrit Meilcour lorsqu'il dresse le portrait de cette femme quinquagénaire pour laquelle il n'a aucune estime. Cependant, le lecteur n'en saura pas davantage. « À présent, [...], nous pourrions en venir aux femmes, mais la conversation que nous venons d'avoir ensemble a été d'une longueur si énorme qu'avec plus d'ordre, et des idées plus approfondies, elle pourrait presque passer pour un Traité de Morale. Remettons-en le reste à un autre jour³ », dit Versac à Meilcour lors de leur promenade à l'Étoile. À la suite d'une question de son disciple, le libertin accepte finalement d'aborder le sujet⁴, mais là encore le lecteur n'en apprendra pas plus. Bien que ces éléments ne soient pas développés plus loin, s'ils suscitent la curiosité du lecteur, ils ne sont guère indispensables à la compréhension du récit.

Le narrateur laisse d'ailleurs un nombre d'indices suffisant pour permettre au lecteur d'imaginer la suite de ses aventures et le devenir des personnages qu'il a connus à ses débuts : Meilcour deviendra un fat⁵ et supplantera son maître en la matière⁶, M^{me} de Senanges se chargera de son apprentissage⁷ et Hortense sera peut-être cette « femme estimable » qui le « rend[ra] à lui-même⁸ ». Toutefois, il importe peu que le lecteur apprenne le détail des événements à venir, car

¹ Henri Coulet, « *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, roman inachevé ? », dans Jean Sgard (dir.), *Songe, illusion, également dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1996, p. 245-256.

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 147.

³ *Ibid.*, p. 221.

⁴ « C'est un sujet qu'il faut traiter tout de suite, et qui mérite une attention particulière » (*id.*)

⁵ « Si ma mère ne parvint pas à m'ôter l'orgueil, elle m'obligea du moins à le contraindre : par la suite, je n'en ai pas été moins fat ; mais sans les précautions qu'elle prit contre moi, je l'aurais été plus tôt, et sans ressource » (*ibid.*, p. 73).

⁶ *Ibid.*, p. 132.

⁷ « Pour moi, quand je l'eus bien examinée, il ne me vint pas dans l'esprit que ce serait elle qui me formerait, et malgré ses mines obligeantes, je ne vis d'abord en elle qu'une coquette délabrée, dont l'impudence même me gênait » (*ibid.*, p. 148).

⁸ Crébillon, « Préface » des *Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 72.

le sujet du roman n'est pas là. *Les Égarements* racontent l'histoire d'une initiation et le récit s'achève là où il devait aboutir. M^{me} de Lursay qui entreprend d'initier le jeune homme¹ parvient à ses fins. Le roman s'ouvre et se ferme sur ces deux protagonistes : la déclaration de Meilcour à M^{me} de Lursay constitue la première scène dialoguée du roman et la confession de M^{me} de Lursay à Meilcour en est la dernière. La boucle est ainsi fermée. On obtient un effet d'encadrement. D'un point de vue formel, le roman est ouvert, mais il constitue « un ensemble cohérent et suffisant² » et peut, à ce titre, être considéré comme « un roman fermé³ ». La plupart des critiques s'accordent aussi sur ce fait⁴. On a également comparé *Les Égarements* à « une longue nouvelle qui pourrait s'intituler *Quinze jours de la vie de Monsieur de Meilcour*⁵ ». Autant dire que la question de l'inachèvement n'est pas primordiale. L'histoire telle qu'elle nous est parvenue comporte bien un début, un milieu et une fin.

De même, l'unité structurale du roman est assurée par la simplicité d'une intrigue qui se résume à la question de savoir si Meilcour succombera à M^{me} de Lursay. L'action étant « chargée de peu de matière⁶ », le tour de force de Crébillon « consiste à faire quelque chose de rien⁷ ». Selon Racine, la simplicité de l'action oblige le dramaturge à la faire avancer « par degrés vers sa fin⁸ » et à la soutenir « par les intérêts, les sentiments, et les passions des personnages⁹ ». L'auteur des *Égarements* ne procède pas autrement que le poète tragique, même si son œuvre s'apparente davantage à une comédie. Au lieu de multiplier les péripéties, il fait reposer l'action sur les affects des personnages.

¹ « Telles étaient les dispositions de Madame de Lursay, lorsqu'elle forma le dessein de m'attacher à elle » (Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 89).

² M. Gilot et J. Rustin, « Introduction », *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 35.

³ *Id.*

⁴ Voir Jean Dagen, *Introduction à la sophistique amoureuse dans Les Égarements du cœur et de l'esprit de Crébillon fils*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 26 ; Henri Coulet, « *Les Égarements*, roman inachevé ? », art. cit., p. 245-256 ; Jean Sgard, « Hortense », dans *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, op. cit., p. 261-262.

⁵ M. Gilot et J. Rustin, « Introduction », *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 35.

⁶ Racine, « Préface » de *Britannicus*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., p. 374.

⁷ Racine, « Préface » de *Bérénice*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., p. 451.

⁸ Racine, « Préface » de *Britannicus*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., p. 374.

⁹ *Id.*

Peut-on dire pour autant que « l'histoire n'a guère plus d'ampleur qu'une intrigue de comédie¹ » ? Oui, si l'on s'intéresse au traitement du temps. Sans aller jusqu'aux vingt-quatre heures que respectent la plupart des pièces à l'âge classique, l'action est resserrée : elle se déroule en treize jours et une nuit². Cette condensation du temps de l'action permet de donner toute sa place aux scènes importantes qui scandent l'intrigue. Le roman procède par revirements d'un personnage girouette qui tourne au gré des vents, c'est-à-dire des mouvements de sa vanité. À la fin de la première partie, Meilcour change totalement de point de vue sur M^{me} de Lursay. Versac lui ayant ouvert les yeux, il ne veut pas faire partie de la liste de ces jeunes gens qu'elle a déniaisés. Cette volte-face intervient immédiatement après l'entrée en scène de Versac. Le propos qu'il tient à l'égard de la marquise dessille ses yeux et constitue une scène pivot. Meilcour passe d'une « vénération profonde³ » et du « plus grand respect⁴ » à « l'intention de [s]e venger⁵ » et au « mépris⁶ ». Tout bascule à partir de ce moment que l'on peut voir comme le nœud de cette « comédie ». Ce brusque changement de comportement ne passe pas inaperçu aux yeux de M^{me} de Lursay qui lui « demanda, mais avec une douceur extrême, pourquoi [il] avai[t] passé de beaucoup de respect, même d'un respect trop timide, à une familiarité désobligeante⁷ ». À la fin de la deuxième partie, on ne retrouve pas de changement aussi important. L'arrivée aux Tuilleries annonce la longue scène de promenade qui s'ensuit, mais ne joue pas de rôle significatif dans la construction du récit. En fait, l'ultime retournement de situation sera la confession finale de M^{me} de Lursay qui clôt le roman. La division tripartite des *Égarements* ne correspond donc pas à une construction dramatique. L'aspect théâtral de la structure réside plutôt dans ce que l'on pourrait appeler « une cascade de contresens » que les grandes scènes du roman mettent en évidence.

¹ Jean Dagen, *Introduction à la sophistique amoureuse dans Les Égarements du cœur et de l'esprit de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 25.

² À la différence de Carole Dornier (*Les Mémoires d'un désenchanté. Crébillon fils*, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, Orléans, Paradigme, coll. « Références n° 3 », 1995, p. 9-12), de Michel Gilot et de Jacques Rustin (« Introduction », *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 30-31) selon lesquels l'action des *Égarements* dure quinze jours, nous retrouvons la même chronologie établie par Jean Dagen (*Introduction à la sophistique amoureuse dans Les Égarements du cœur et de l'esprit de Crébillon fils*, *op. cit.*, p. 84-100). Voir le tableau « Principales indications temporelles et spatiales dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* » en annexe, vol. 2, p. 607-614.

³ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 80.

⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 143.

Parmi ces scènes, on retrouve une typologie bien connue que sont les scènes à témoin caché, les scènes d'aveu et de dépit. Ainsi, la première scène aux Tuileries où Meilcour surprend une conversation entre Hortense et une dame est une scène à témoin caché¹ : « Elle parlait assez haut, et le désir de découvrir quelque chose de ses sentiments dans un entretien dont elle croirait n'avoir pas de témoin, me rendit plus tranquille, et me fit résoudre à me cacher, et à faire le moins de bruit qu'il me serait possible² ». Au théâtre, les scènes à témoin caché permettent, par exemple, de démêler la cause d'une folie apparente³, de découvrir la fourberie d'un secrétaire qui sert ses amours au lieu de servir celles de son maître⁴, d'éviter à un amant de compromettre sa maîtresse⁵, de s'assurer qu'une femme convoitée anéantisse tout espoir chez son amant⁶, de « faire voir⁷ » la vérité sur un hypocrite⁸, de surprendre les réflexions d'un père s'apprêtant à demander raison à son fils du mariage qu'il a contracté sans son consentement⁹, d'ouvrir les yeux à un mari crédule et à un père aimé¹⁰, de découvrir la demoiselle qui offre cœur et fortune à un valet¹¹, de surprendre les projets malveillants d'un grand seigneur séducteur¹², ou encore d'apprendre la passion secrète d'un enfant pour sa marraine¹³. Ces scènes peuvent être préparées par les personnages eux-mêmes pour démêler une intrigue, comme dans *Tartuffe* ou *Le Malade imaginaire*, ou bien être l'effet du hasard : un personnage suprend alors une scène qu'il n'aurait pas dû voir.

¹ *Ibid.*, p. 107-112.

² *Ibid.*, p. 108.

³ Shakespeare, *Hamlet*, dans *Œuvres complètes. II*, éd. Henri Fluchère, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, III, 1 et 4.

⁴ Corneille, *L'Illusion comique*, dans *Œuvres complètes. I*, op. cit., III, 8.

⁵ Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes. I*, op. cit., III, 2-3.

⁶ Racine, *Britannicus*, dans *Œuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., II, 6.

⁷ Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., IV, 3, v. 1342, p. 163.

⁸ *Ibid.*, IV, 5.

⁹ Molière, *Les Fourberies de Scapin*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., I, 4.

¹⁰ Molière, *Le Malade imaginaire* [version de l'édition de 1682], dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., III, 12-14.

¹¹ Marivaux, *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni*, dans *Théâtre complet*, op. cit., II, 6.

¹² Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, op. cit., I, 8.

¹³ *Ibid.*, I, 9.

Dans *Les Égarements*, il s'agit du second cas. Cette précision est non négligeable, car le lecteur, comme le héros, surprend une conversation intime¹. Deux dames, la belle « inconnue² » aperçue à l'Opéra et l'une de ses accompagnatrices, parlent en secret d'un jeune homme entrevu là-bas. On imagine l'intérêt que le témoin peut prendre à une conversation dont il est sans doute l'objet. D'ailleurs, le narrateur définit ce moment comme étant « le plus cher de [s]a vie³ ». Si tout porte à croire qu'il est l'« inconnu⁴ » en question, Meilcour se persuade qu'il ne l'est pas. On retrouve ici le procédé de base du comique qui repose sur la position de supériorité du lecteur sur le personnage. Alors qu'au théâtre, la scène a souvent une fonction de révélation, dans le roman de Crébillon, elle éclaire le lecteur sur l'identité probable de celui qui a touché Hortense, concourt au portrait du personnage féminin en apportant des précisions sur son passé, son présent et son devenir⁵, mais obscurcit le jugement du héros. La scène n'est révélatrice que pour le lecteur. Meilcour écoute attentivement leur conversation, mais ne parvient pas à déchiffrer correctement les indices permettant de penser qu'il est l'homme dont elles parlent. La scène montre qu'il est incapable d'interpréter correctement le discours d'autrui.

Au théâtre, les scènes d'aveu sont fréquentes, mais il convient de distinguer les déclarations d'amour des aveux concernant un mauvais tour que l'on a joué à quelqu'un. L'aveu de Phèdre à Hippolyte⁶, celui d'Antiochus à Bérénice⁷, celui de la comtesse au chevalier⁸ (la demoiselle de Paris travestie) et celui d'Arlequin à Lisette⁹ ne sont pas de la même nature que celui de Sganarelle à Léandre¹⁰ ou celui de Scapin à Léandre¹¹. Parmi les premiers types d'aveux, on peut aussi différencier les aveux directs que l'on adresse à la personne aimée, comme ceux

¹ « Je ne l'avais vue qu'à l'Opéra, et dans cette conversation où je venais de surprendre ses secrets, il n'avait été question, ni du jour ni du lieu où cet inconnu l'avait frappée : [...] » (Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 112).

² *Ibid.*, p. 108.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 109, 110 et 112.

⁵ Voir Jean Sgard, « Hortense », *art. cit.*, p. 257-265.

⁶ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, *op. cit.*, II, 5.

⁷ Racine, *Bérénice*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, *op. cit.*, I, 4.

⁸ Marivaux, *La Fausse Suivante ou le Fourbe puni*, dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, III, 6.

⁹ Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, III, 6.

¹⁰ Molière, *Le Médecin malgré lui*, dans *Oeuvres complètes. I*, *op. cit.*, III, 1.

¹¹ Molière, *Les Fourberies de Scapin*, dans *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, II, 3.

d'Adraste à Isabelle¹ ou de Tartuffe à Elvire² et les aveux indirects que l'on confie à une tierce personne, comme ceux de Néron à Narcisse³, d'Ériphile à Doris⁴, d'Oreste à Pylade⁵, ou encore d'Horace à Arnolphe⁶.

Les scènes d'aveu sont nombreuses dans *Les Égarements*, mais ne traitent que des sentiments. Elles sont importantes, car elles ouvrent et ferment le roman. Tout d'abord, l'aveu est le sujet du premier dialogue entre les personnages⁷ : « une Comédie qu'on jouait alors, et avec succès, [...] fournit l'occasion⁸ » à la marquise de porter le sujet de la conversation sur la déclaration d'amour. Elle évoque l'intrigue et le style de la pièce, mais insiste sur le traitement des sentiments, et plus particulièrement, sur la « déclaration d'amour⁹ » qui « est un des morceaux qu'[elle] en estime le plus¹⁰ ». Une représentation théâtrale permet donc d'introduire la première conversation intime entre Meilcour et M^{me} de Lursay. Tout l'intérêt de cet entretien réside dans la manière dont cette femme expérimentée conduit le jeune homme à lui déclarer son amour. Si elle feint de ne pas comprendre son premier aveu, elle ne peut ignorer le second :

Peut-être êtes-vous plus aimé que vous n'aimez vous-même : ne serait-ce donc rien pour vous que le plaisir de l'entendre dire ? En un mot, Meilcour, je le veux ; mon amitié pour vous m'oblige de prendre ce ton : dites-moi qui vous aimez. Ah ! Madame, répondis-je en tremblant, je serais bientôt puni de vous l'avoir dit.¹¹

Ce n'est pas non plus ce dont je me flatte, répondis-je ; mais enfin si je vous aimais, que feriez-vous donc ? Je ne crois pas, reprit-elle, que sur une supposition vous ayez attendu une réponse positive. Oserais-je donc, Madame, vous dire que je ne suppose rien ?¹²

¹ Corneille, *L'Illusion comique*, dans *Œuvres complètes*. I, op. cit., II, 3.

² Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Œuvres complètes*. II, op. cit., IV, 5.

³ Racine, *Britannicus*, dans *Œuvres complètes*. I. Théâtre-poésie, op. cit., II, 2.

⁴ Racine, *Iphigénie*, dans *Œuvres complètes*. I. Théâtre-poésie, op. cit., II, 1.

⁵ Racine, *Andromaque*, dans *Œuvres complètes*. I. Théâtre-poésie, op. cit., I, 1.

⁶ Molière, *L'École des femmes*, dans *Œuvres complètes*. I, op. cit., I, 4.

⁷ Crèvecoeur, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 80-86.

⁸ Ibid., p. 80.

⁹ Ibid., p. 81.

¹⁰ Id.

¹¹ Ibid., p. 84.

¹² Id.

Ces aveux se caractérisent d'abord par leur brièveté d'autant plus frappante qu'elle amorce la fin d'un long dialogue. Le second est remarquable par sa forme qui n'est pas sans rappeler le fameux art de la litote qui caractérise la parole classique. Meilcour exprime bien le plus en disant le moins : « Oserais-je donc, Madame, vous dire que je ne suppose rien ? » On pourrait penser à Corneille, mais Meilcour et M^{me} de Lursay n'ont rien de Rodrigue et de Chimène. Le milieu mondain et libertin ne saurait s'accorder avec une atmosphère tragique et la légèreté du ton et de l'enjeu constraste, à l'évidence, avec la gravité du *Cid*. À ce sujet, on a vu que M^{me} de Lursay empruntait le langage de la tragédie pour arriver à ses fins.

À cet aveu difficile de Meilcour fait écho celui de M^{me} de Lursay qui clôt définitivement leur entretien. La marquise ne peut tenir un discours explicite en raison des bienséances, mais elle en dit suffisamment pour laisser espérer à Meilcour d'autres sentiments :

Vous ne prévoyez tant de malheurs que parce que vous ne m'aimez pas. Mais non, dit-elle, n'allez pas croire cela ; je vous dirai plus, car vous me trouverez toujours sincère : vous moins jeune, ou moi moins raisonnable, je sens que je vous aimerais beaucoup ; mais je dis beaucoup : au reste, ne m'en demandez pas davantage. Dans l'état tranquille où je suis, je ne sais ce qu'est mon cœur ; le temps seul peut en décider, et peut-être après tout qu'il ne décidera rien.¹

La marquise lui signifie qu'elle peut l'aimer, or l'incertitude dans laquelle elle le laisse produit l'effet inverse à l'effet attendu : elle lui fait perdre tout espoir au lieu de l'engager à poursuivre ses galanteries. L'inexpérience de Meilcour va obliger M^{me} de Lursay à lui déclarer ses sentiments à plusieurs reprises. Pourtant, lors de leur deuxième conversation, elle lui tient un discours beaucoup plus engageant que le premier :

Oui, reprit-elle en me regardant le plus tendrement du monde, oui, Meilcour, vous avez raison de vous plaindre, je ne vous traite pas bien, mais ce reste de fierté doit-il vous déplaire ? ne voyez-vous pas combien il m'en coûte pour le prendre ? Ah ! si je m'en croyais, combien ne vous dirais-je pas que je vous aime ! Que je suis fâchée de n'avoir pas su plus tôt que vous vouliez qu'on vous prévînt ! au basard de tout ce qui aurait pu en arriver, vous ne m'auriez point parlé le premier ; vous n'auriez fait que me répondre. [...] En vérité, continua-t-elle, en voyant mon air sombre, si vous refusez plus longtemps de me croire, je ne vous réponds pas que je ne vous donne demain un rendez-vous : n'en seriez-vous pas embarrassé ? [...] Je ne vous dirai donc plus que je vous aime, interrompit-elle ; vous me privez là cependant d'un grand plaisir.²

¹ *Ibid.*, p. 86.

² *Ibid.*, p. 90-91.

Le début de l'extrait semble faire de M^{me} de Lursay une Phèdre moderne. En effet, femme d'âge mûr comme la Créoise, elle reconnaît avoir maltraité le jeune homme. Mais la comparaison s'arrête là. Le langage de la marquise est direct et ne procède pas par métalepsis, comme chez Racine. Si elle tient un discours implicite, elle n'utilise pas la substitution. L'aveu de Phèdre devient tragique lorsqu'Hippolyte comprend son discours, alors que celui de M^{me} de Lursay a une tout autre tonalité, puisqu'il reste incompris. Elle s'adresse à un jeune homme naïf qui interprète faussement les allusions. Si Meilcour utilise parfois un vocabulaire propre à la tragédie pour se présenter comme une victime¹, il prête plus au rire par les contresens qu'il fait. À la fin du roman, elle remplace les discours équivoques par un plaidoyer émouvant qui convainc le jeune homme de son amour. L'aveu pathétique fonctionne, mais il n'est pathétique qu'en apparence, c'est une ruse : on est dans la comédie.

Entre-temps, elle aura dû réitérer ses aveux, mais toujours en vain. Plus elle se déclare, moins il comprend. M^{me} de Lursay est une Sisyphe de l'amour qui renouvelle sans cesse ses déclarations d'une manière de plus en plus explicite, mais dont le sens reste obscur à Meilcour :

Mais enfin, que me demandez-vous ? Que vous croyiez que je vous aime, répondis-je, que vous me permettiez de vous le dire, et d'espérer qu'un jour je vous y verrai plus sensible. Vous m'aimez donc beaucoup, repartit-elle, et c'est bien ardemment que vous souhaitez du retour ? Je ne puis que vous répéter ce que je vous ai déjà dit. Mon cœur est encore tranquille, et je crains d'en voir troubler le repos : cependant... Mais non, je n'ai plus rien à vous dire, je vous défends même de me deviner.²

La marquise est une fine manipulatrice. Elle parvient à lui faire renouveler ses aveux pour pouvoir lui laisser entendre les siens. On note une progression de ses sentiments. Si son « cœur est encore tranquille », elle « crain[t] [désormais] d'en voir troubler le repos ». L'aposiopèse participe à l'expression de ses sentiments en introduisant un silence éloquent. Dans le langage de l'amour, les silences ont leur importance. Elle feint de ne pouvoir poursuivre son discours au risque de se compromettre. Ce blanc parfaitement calculé suffit à exprimer un non-dit, mais il est insuffisant pour persuader le héros dont les doutes persistent. À vouloir respecter les bienséances et faire preuve de coquetterie, M^{me} de Lursay progresse difficilement avec un jeune homme aussi niais que Meilcour.

¹ « Je ne lui répondis rien, et sûr qu'elle me faisait la plus sanglante des railleries, je ne m'en déterminai que plus à rompre d'aussi cruelles chaînes » (*ibid.*, p. 91).

² *Ibid.*, p. 103.

Lors de leur quatrième entretien, elle avoue le « goût » qu'elle a pour lui. Dans un premier temps, l'utilisation du futur antérieur permet d'exposer les conséquences d'un aveu qu'elle feint de redouter. Autrement dit, elle envisage à présent la possibilité de lui dire ses sentiments. Si elle garde le silence, elle l'invite cette fois-ci à la deviner. Le regard, dont la marquise utilise abondamment les ressources avec Meilcour, relaie alors le discours pour exprimer ce qu'elle ne peut avouer :

Eh bien, me dit-elle, sans la retirer, et en souriant, que voulez-vous ? Que vous me disiez que vous m'aimez. Mais quand je vous l'aurai dit, reprit-elle, j'en serai plus malheureuse, et je vous en verrai moins amoureux. Je ne veux vous rien dire, devinez-moi, si vous pouvez, ajouta-t-elle en me regardant fixement. Vous me l'avez défendu, repris-je. Ah ! s'écria-t-elle, je ne croyais pas vous en avoir tant dit, mais aussi ne vous en dirai-je pas davantage.¹

Bien qu'elle refuse de lui en dire plus, elle poursuit ainsi :

Il me paraîtrait d'un extrême ridicule de donner aujourd'hui dans un travers qui, par mille raisons que vous ne sentez pas, pourrait m'être moins pardonné que jamais ; cependant j'ai du goût pour vous. Je ne dis plus un mot. Rassurez-moi contre tout ce que j'ai à craindre de votre âge et de votre peu d'expérience, que votre conduite m'autorise à prendre de la confiance en vous, vous serez content de mon cœur. Cet aveu que je vous fais me coûte ; il est, et vous pouvez m'en croire, le premier de cette nature que j'aie fait de ma vie.²

L'hyperbole « mille raisons » permet de mettre en évidence le sacrifice qu'elle ferait si elle cérait à ses sentiments. On remarque qu'elle décide à nouveau de se taire, mais qu'elle n'en fait rien. La jeunesse et l'inexpérience de Meilcour sont constamment invoquées par la marquise pour s'assurer de la sincérité de ses sentiments. Cet aveu, qu'elle dit être le premier de sa vie, renforce évidemment l'honneur qu'elle lui fait de répondre favorablement à son amour. Si, par la suite, elle se dévoile de plus en plus à Meilcour³, elle ne le conquiert véritablement qu'à la fin du roman. Sa confession se présente non seulement comme une longue justification, mais aussi une longue déclaration où elle montre à Meilcour que l'amour était à l'origine de tous ses soins :

Liée à votre mère par l'amitié la plus tendre, je vous ai aimé avant que je susse si vous méritez de l'être ; avant que vous sussiez vous même ce que c'est que d'être aimé ; et sans que je pusse imaginer que le goût

¹ *Ibid.*, p. 118-119.

² *Ibid.*, p. 119.

³ « Je vous laisse dire que vous m'aimez et je vous dis presque que je vous aime » et « Ah Ciel ! m'écriai-je, quoi ! vous m'aimerez, vous me le direz ! Oui, Meilcour, reprit-elle en souriant, et en me tendant la main ; oui je vous le dirai, et le plus tendrement du monde ; serez-vous content ? Je ne lui répondis qu'en serrant avec ardeur la main que je lui avais saisie » (*ibid.*, p. 127-128).

que j'avais pour vous pût me conduire où j'ose enfin avouer que je suis. [...] Il est donc vrai, continua-t-elle, que je vous ai aimé. Je pourrais n'en pas convenir, puisque je ne vous l'ai jamais dit affirmativement ; mais après ce qui s'est passé entre nous, ce détour serait aussi inutile que déplacé, et il vaudrait mieux que je vous eusse dit mille fois que je vous aime, que de vous l'avoir une seule, prouvé comme j'ai fait. [...] Je ne l'ai pas moins désiré que vous auriez pu le désirer vous-même, et quand j'ai commencé à vous aimer, j'ai eu un extrême regret de ce que mon cœur n'était pas aussi neuf que le vôtre, et de ne pouvoir pas vous en offrir les prémisses. [...] Un autre que vous aurait senti que sa tendresse seule pouvait m'étourdir sur la faute irréparable que la mienne me faisait commettre ; et qu'en l'aimant, je le chargeais du repos et du bonheur de ma vie ; mais, ajouta-t-elle, en tournant vers moi des yeux qui se remplissaient de larmes, cette façon de penser n'était pas faite pour vous. [...] Levez-vous, ajouta-t-elle d'une voie presque éteinte, vous ne voyez que trop que je vous aime.¹

À la différence d'une pièce de théâtre où l'aveu fait généralement l'objet d'une scène unique, Crébillon les multiplie dans *Les Égarements*. Meilcour renouvelle ses aveux afin de rassurer la marquise sur ses sentiments et elle se voit contrainte de répéter les siens et de les formuler de plus en plus distinctement. Le roman semble amplifier un type de scène propre au théâtre afin de mettre en lumière la sottise et la vanité du personnage masculin.

On connaît de même l'utilisation récurrente que les dramaturges font des scènes de dépit amoureux. Pour ne citer que quelques exemples, on se souvient de la rupture, puis de la réconciliation entre Éraste et Lucile², de la querelle entre Valère et Mariane à laquelle Dorine met un terme³, de la « fâcherie⁴ » entre Cléanthis et Mercure⁵, des reproches qu'Amphitryon adresse à Alcmène⁶, du « transport furieux⁷ » de Cléanthis contre Sosie⁸, ou encore de la colère de Cléonte et de Covielle⁹, de leurs plaintes¹⁰ et du dépit qu'ils manifestent respectivement à l'égard de Lucile et de Nicole¹¹. Toutes ces scènes mettent aux prises des amants inquiets de soins non rendus, de l'annonce d'un mariage avec une autre personne. Elles montrent leur crainte de perdre l'être aimé. Le fonctionnement de la scène de dépit dans ces exemples repose sur une formulation

¹ *Ibid.*, p. 235-243.

² Molière, *Le Dépit amoureux*, dans *Œuvres complètes. I*, op. cit., IV, 3.

³ Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., II, 4.

⁴ Molière, *Amphitryon*, dans *Œuvres complètes. I*, op. cit., I, 4, v. 636, p. 876.

⁵ *Ibid.*, I, 4.

⁶ *Ibid.*, II, 2.

⁷ *Ibid.*, II, 3, v. 1097, p. 897.

⁸ *Ibid.*, II, 3.

⁹ Molière, *Le Bourgeois gentilhomme*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., III, 8.

¹⁰ *Ibid.*, III, 9.

¹¹ *Ibid.*, III, 10.

de grande étendue de reproches réciproques ou non et se termine souvent, mais pas toujours, par une réconciliation des amoureux.

Les scènes de dépit sont nombreuses dans *Les Égarements* et appartiennent à la catégorie de celles où les reproches ne sont pas réciproques. Si M^{me} de Lursay se plaint souvent du comportement de Meilcour, elle le fait trop brièvement pour qu'on puisse toujours parler de scènes de dépit. Il en est ainsi, par exemple, lorsque le jeune homme, vexé d'avoir essuyé un refus, se présente à elle tard dans la journée : « Vous êtes, me dit-elle en souriant, un Amant singulier, et si vous voulez que je juge de votre amour par vos empressements, vous ne prétendez pas sans doute que j'en prenne bonne opinion¹ ». En revanche, le lecteur assiste à une véritable scène de dépit le jour où Meilcour, hanté par l'image d'Hortense, rencontre la marquise quatre jours après l'avoir soigneusement évitée :

Vous trouverez peut-être singulier, Monsieur, me dit-elle, que je vous demande une explication. À moi, Madame ! m'écriai-je ; oui, Monsieur, répliqua-t-elle, à vous-même. Depuis quelques jours, vous avez avec moi des procédés peu convenables. Pour vous trouver innocent, j'ai eu la complaisance de me chercher des crimes, je ne m'en découvre pas ; apprenez-moi ce que vous avez à me reprocher ; justifiez-vous, s'il est possible, sur le peu d'égards que vous avez pour moi. [...] On fait des fautes, je le veux, mais du moins ce sont des fautes qu'un sentiment trop vif fait commettre, et qui souvent n'en persuadent que mieux. Si je vous avais été chère, vous n'auriez été capable que de celles-là, et je n'aurais pas à me plaindre aujourd'hui du peu d'égards que vous avez pour moi. Me voilà donc enfin, Madame, lui dis-je, éclaici de mes torts. En vérité ! vous êtes bien injuste. Après la façon dont vous m'avez traité, serait-ce à vous à vous plaindre ? Eh bien, reprit-elle d'un ton plus doux, voyons lequel de nous deux a le plus tort : je ne demande qu'un éclaircissement, je consens même à vous pardonner : j'oublie dès cet instant que vous m'avez dit que vous m'aimez... Ah, Madame ! lui dis-je, emporté par le moment, qu'en pardonnant même, vous êtes cruelle !²

L'échange stichomythique du début montre la tension de la scène. On retrouve le champ lexical du dépit avec les verbes « reprocher » et « se plaindre », répété à plusieurs reprises, les noms « crimes », « torts » et « colère³ » ainsi que les adjectifs « coupable⁴ », « injuste » et « cruelle ». Ce langage hyperbolique, caractéristique des scènes de dépit, met en évidence la violence du sentiment. On voit avec quelle adresse M^{me} de Lursay transforme un Meilcour indifférent, détaché et entièrement livré à la pensée d'Hortense, en un Meilcour amoureux,

¹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 90.

² *Ibid.*, p. 100-103.

³ *Ibid.*, p. 101.

⁴ *Ibid.*, p. 102.

repentant et soumis. Comme au théâtre, la rancœur devient douceur. Aux reproches succède un aveu implicite de la marquise.

Le lendemain, Meilcour écourté une nouvelle scène de dépit en agissant :

Vous n'êtes donc pas sortie aujourd'hui ? continuai-je. Eh ! mon Dieu non, reprit-elle d'un air fin, il me semble même que je vous l'avais dit. Comment se peut-il donc, repartis-je, que je l'aie oublié ? La chose ne vaut pas, répondit-elle, que vous vous en fassiez des reproches, et elle est par elle-même si indifférente que j'avais oublié aussi que vous m'aviez promis de venir. [...] Ah ! finissons cette caquetterie, interrompit-elle ; ou ne me parlez plus sur ce ton, ou soyez du moins d'accord avec vous-même. Ne sentez-vous pas que de la chose du monde la plus simple vous en faites actuellement la plus ridicule ? Comment pouvez-vous vous imaginer que je croie ce que vous me dites ? Si vous aviez désiré de me voir, qui vous en empêchait ? Moi-même, repris-je, qui crains de m'engager avec vous. Voyez cependant, comme je réussis, continuai-je, en lui prenant la main qu'elle avait sous le métier.¹

Dans un premier temps, on remarque que la marquise contient sa colère. Elle feint d'être indifférente à sa dérobade, mais lui rappelle tout de même le manquement à sa promesse. La mauvaise foi de Meilcour ne lui échappe pas et déclenche la série de questions et d'exclamations. L'intérêt de cette scène de dépit par rapport aux autres est de faire entendre un langage non maîtrisé. Le mot « caquetterie » n'appartient pas à la langue soutenue et sonne comme une injure. Pour la première fois, la marquise n'est pas maîtresse d'elle-même. Et pour la première fois, Meilcour passe à l'action, il change d'*ethos*. Au lieu d'être timide et velléitaire, il fait preuve d'audace. Mais il s'agira d'une attente frustrée : ce sera une déception de plus, il manquera la nuit et le moment. Si M^{me} de Lursay partage certains traits avec Cidalise, en revanche Meilcour est encore à mille lieues de Clitandre.

Ainsi, la plupart des rencontres entre Meilcour et M^{me} de Lursay commencent comme des scènes de dépit, mais évoluent en aveu incompris² ou en échec total³ (p. 115-130). Excepté la dernière, toutes sont des insuccès. Par conséquent, le romancier recourt à un autre type de scène propre au théâtre, mais il en fait un traitement différent. Alors qu'au théâtre, les scènes de dépit se terminent souvent par une réconciliation, ici, elles se terminent mal.

¹ *Ibid.*, p. 117.

² *Ibid.*, p. 90-91 et 100-103.

³ *Ibid.*, p. 115-130.

Quant à la plus longue scène de dépit du roman¹, elle est due à une erreur de jugement de la marquise, persuadée que Meilcour est séduit par M^{me} de Senanges. Cette erreur dévoile une faille dans son caractère, qui n'est pas aussi lucide qu'on pouvait le croire. Mais elle produit surtout un effet comique : le héros, comme le lecteur, assiste à une querelle dont l'objet n'est pas le bon. Le personnage lui-même ne peut s'empêcher de « sourire² » de ce contresens. La longueur du dialogue et l'abondance des reproches partiellement infondés renforcent le comique. En outre, le lecteur sourit au portrait malveillant qu'elle fait de sa rivale supposée. Celui-ci apparaît en filigrane dans l'exposé des conséquences sociales auxquelles s'expose inévitablement le jeune imprudent :

En effet que m'importe à moi que vous aimiez Madame de Senanges ? n'êtes-vous pas le maître de vous donner tous les ridicules qu'il vous plaira. Des ridicules, repris-je, et à propos de quoi ? À propos de Madame de Senanges seulement, répondit-elle ; on partage toujours le déshonneur des personnes à qui l'on s'attache ; un mauvais choix marque un mauvais fond, et prendre du goût pour une femme comme Madame de Senanges, c'est avouer publiquement qu'on ne vaut pas mieux qu'elle ; c'est se dégrader pour toute sa vie. Oui, Monsieur, ne vous y trompez pas, une fantaisie passe, mais la honte en est éternelle, quand l'objet en a été méprisable. Nous sortirons à présent quand vous voudrez, ajouta-t-elle en se levant, je n'ai plus rien à vous dire.³

En conduisant la marquise à son carrosse, Meilcour remarque « qu'elle [a] sur le visage des marques du plus violent dépit⁴ ».

Ajoutons un mot sur la dernière scène de dépit du roman qui a une double particularité⁵ : l'une est que, pour la première fois, Meilcour est celui qui formule longuement des plaintes et non pas l'inverse ; l'autre est que ce mouvement de dépit est sciemment et adroitement provoqué par le « manège⁶ » de M^{me} de Lursay. Il est le résultat attendu d'une petite comédie qu'elle se plaît à jouer avec le Marquis de ***. Cette fois-ci, le comique naît d'une erreur de jugement de Meilcour, inconscient à la fois du « stratagème⁷ » dont il est l'objet et de l'amour-propre qui cause son dépit. Mais l'homme expérimenté qu'il est devenu peut montrer le jeu habile d'une

¹ *Ibid.*, p. 169-172.

² *Ibid.*, p. 170.

³ *Ibid.*, p. 171-172.

⁴ *Ibid.*, p. 172.

⁵ *Ibid.*, p. 231-235.

⁶ *Ibid.*, p. 225.

⁷ *Ibid.*, p. 227.

femme décidée à le reconquérir une fois pour toutes et décrire les mouvements qui l'assaillaient alors :

La partie où elle m'avait engagé ne fut pas sitôt finie, que, dans mon premier mouvement de dépit, je m'approchai pour prendre congé d'elle ; mais d'un air si contraint, qu'elle sentit bien qu'elle n'aurait pas de peine à me faire rester.¹

Quoique cette préférence qu'elle lui donnait sur moi eût été habilement conduite, elle ne m'échappa pas, et j'en ressentis un dépit extrême. Si elle m'avait offert cette place, il est constant que je ne l'aurais pas prise : mais je ne pus, sans colère, la voir remplir par un autre.²

La vanité et la jalouse sont à l'origine du profond dépit que le jeune homme éprouve. En inversant les rôles, la marquise vient à bout de celui qui lui fait essuyer tant de déboires depuis le début. Cette longue scène de dépit est la seule du roman qui s'achève par une victoire. À l'instar de son contemporain Marivaux, Crébillon écrit une comédie des sentiments. Il convient de rappeler ici que le dramaturge a marqué une profonde rupture avec ses précédeesseurs en se détachant non seulement de la théorie aristotélicienne, qui concevait le théâtre comme un ensemble cohérent avec un début, un milieu et une fin, mais aussi de la doctrine dramaturgique classique. À la place des comédies de caractères, de mœurs et de situation, il crée des comédies dont l'action repose essentiellement sur les aléas du sentiment. On a défini ses pièces comme des « comédies métaphysiques³ » dans la mesure où le langage et la psychologie des personnages construisent à eux seuls l'action dramatique⁴. En outre, à la différence des comédies dites classiques, l'obstacle n'est pas extérieur au personnage, mais il est intérieur à lui⁵. Il réside dans les ressorts psychologiques plus ou moins conscients qui le font agir.

Autant d'éléments permettent de rapprocher le roman de Crébillon du théâtre de Marivaux. Chez le romancier, aucune péripétie romanesque ne constitue un obstacle pour les personnages et aucune véritable action n'est à accomplir. L'intrigue du roman consiste seulement à savoir comment une fausse prude va conquérir un jeune homme qui n'entend rien au discours

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 228.

³ Pierre Frantz et Sophie Marchand (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle : histoire, textes choisis, mises en scène*, [s. l.], L'avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de L'avant-scène théâtre », 2009, p. 202.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

équivoque, au langage amoureux et au code mondain. Les péripéties du roman sont alors de la même nature que celles des comédies de Marivaux, puisque l'« épreuve, le serment, la confidence, la contrainte¹ » sont autant d'événements discursifs qui font avancer l'action. Mais leur effet est, en quelque sorte, annulé par l'ingénuité du héros qui apparaît comme un frein à la progression de l'action.

Enfin, comme dans le théâtre de Marivaux dont les scènes adoptent « la durée et le rythme d'une longue conversation² », la plupart des dialogues mondains et galants des *Égarements* se présentent comme des scènes à part entière. Elles sont souvent liées et forment un ensemble que l'on pourrait appeler une « séquence de scènes » qui se caractérise au théâtre par trois critères principaux : « d'une part, les scènes qu'elle contient ont un même épisode complet, d'autre part, elle concerne un même groupe de personnages, et, enfin, elle est supposée se dérouler en temps réel, comme le montre la continuité du dialogue³ ». La construction du roman⁴ repose principalement sur ces scènes et ces « séquences » qui regroupent diverses situations simultanées ou successives prenant place dans un lieu unique, souvent « compartimenté⁵ », comme le salon, la chambre et l'antichambre d'un même appartement, pendant une durée variable. Il s'agit véritablement de scènes, car ces différents moments sont délimités, comme au théâtre, par l'entrée ou la sortie d'un ou de plusieurs personnages, et par un changement de lieu. Ces situations prennent place au cours d'activités qui rythment le quotidien de la vie mondaine du XVIII^e siècle : l'opéra, les travaux d'aiguille, un souper, une promenade, une conversation.

L'une des séquences les plus remarquables est sans aucun doute celle que l'on a nommée « Une soirée détestable » qui s'étend sur plusieurs dizaines de pages et qui met en évidence les différents événements d'une longue soirée mondaine où la conversation prend toute son importance. Décidé à confondre M^{me} de Lursay dont il a découvert la véritable nature, Meilcour fait son entrée chez la marquise où, à sa grande surprise, il retrouve Versac, qu'il vient de quitter,

¹ *Ibid.*, p. 205.

² *Ibid.*, p. 203.

³ Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais, op. cit.*, p. 134.

⁴ Voir le tableau « Scènes et “Séquences de scènes” dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* » en annexe, vol. 2, p. 617-625.

⁵ On utilise le mot en référence à une forme de décor bien connue au théâtre. Voir Nathalie Fournier, *L'Aparté dans le théâtre français du XVII^e siècle au XX^e siècle*, Louvain/Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 1991, p. 26.

en pleine conversation sur l'amour¹. Après que ce dernier — parfaitement lucide sur le commerce de M^{me} de Lursay avec Meilcour — a décrit la situation avec la plus grande clairvoyance², menaçant alors de tout dévoiler au public, est parvenu à se faire inviter pour la soirée, la marquise dresse un portrait effroyable du personnage. Une nouvelle scène prend place³, mais cet entretien privé montre un héros changé, entreprenant et direct, où la description de son attitude désinvolte et audacieuse précède le récit d'une querelle, la formulation de reproches auxquels le jeune homme ne trouve rien à répondre, ainsi qu'une explication et une mise en pratique de la notion de « gradations ». Mais l'arrivée impromptue de M^{me} de Théville et de sa fille⁴ interrompt la leçon galante et plonge momentanément le personnage dans des réflexions qui encadrent la relation des politesses d'usage. Aux témoignages d'amitié entre M^{me} de Lursay et son hôte s'oppose le silence d'un Meilcour intimidé et complètement décontenancé par la demoiselle, rapportant alors ses tristes pensées. Cette scène presque entièrement narrée contraste avec l'entrée bruyante de M^{me} de Senanges⁵ et l'entrée fracassante de Versac⁶ qui va replacer la conversation au premier plan et, plus particulièrement, sur un mode offensif, bien déterminé à perdre la marquise dans le cœur de sa nouvelle conquête. Aux attaques verbales qu'il multiplie à l'égard de M^{me} de Lursay fait place une entreprise de séduction auprès de la jeune Hortense. Puis les questions de M^{me} de Senanges relancent la joute conversationnelle⁷ que seule l'annonce du souper suspend un instant pour reprendre de plus belle⁸. On le voit, la conversation constitue la clef de voûte de cette soirée mondaine puisqu'elle en marque les différents temps forts, tout en assurant l'unité à travers les diverses occupations des personnages (souper, puis jeu), de sorte qu'on l'on pourrait parler de « scénographie conversationnelle ». En dépit des réflexions du narrateur, de la description des

¹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 138-140.

² « Par exemple j'étais il n'y a pas longtemps avec une de ces femmes raisonnables, de ces femmes adroites dont les penchants sont ensevelis sous l'air le plus réservé ; qui semblent avoir substitué aux dérèglements de leur jeunesse, de la sagesse et de la vertu ; vous concevez, ajoute-t-il, qu'il y a de ces femmes-là ; eh bien ! j'étais seul avec une prude de cette espèce ; l'Amant arriva, l'on le reçut froidement, à peine voulut-on le traiter comme connaissance ; mais pourtant les yeux parlèrent ; malgré qu'on en eût, la voix s'adoucit : le petit homme, fort neuf encore, fut embarrassé de la situation, et moi, à qui rien n'échappa, je sortis le plus tôt que je pus, pour l'aller dire à tout le monde » (*ibid.*, p.139-140).

³ *Ibid.*, p. 140-144.

⁴ *Ibid.*, p. 144-146.

⁵ *Ibid.*, p. 146.

⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁷ *Ibid.*, p. 153-155.

⁸ *Ibid.*, p. 156-160.

actions de chacun et des portraits qui composent son récit (Versac¹, M^{me} de Théville², M^{me} de Senanges³, M. de Pranzi⁴), le dialogue occupe en effet une place considérable — se prolongeant parfois sur plusieurs pages — et une fonction dramatique manifeste. La séquence se déroule dans un lieu unique — le salon de M^{me} de Lursay — mais les allées et venues des personnages et l'utilisation du dialogue permettent en effet le passage d'une scène à l'autre.

En résumé, on peut dire que, malgré son inachèvement, le roman de Crébillon est structuré de façon cohérente. Quelques jours suffisent à nouer l'action, à la développer et à la conclure. Mais si l'histoire avance, c'est moins par la succession des événements que par les sentiments. La structure des *Égarements* repose essentiellement sur des scènes et des « séquences de scènes » qui constituent de grandes progressions dramatiques et mettent en place ce que l'on a appelé une « scénographie conversationnelle ». Dans cette comédie des contresens, le comique repose sur la naïveté et la niaiserie d'un jeune homme totalement étranger au langage de la séduction qui finit par perdre au jeu de l'amour à cause de sa vanité. Comme dans toute comédie, on n'est guère surpris de retrouver des scènes types : de dépit (sans réciprocité des reproches toutefois et sans fin heureuse), d'aveu (très présentes du début à la fin) et à témoin caché, particulièrement révélatrices à l'égard du caractère du protagoniste.

¹ *Ibid.*, p. 140-141.

² *Ibid.*, p. 145.

³ *Ibid.*, p. 147-148.

⁴ *Ibid.*, p. 151.

2. 2. *La Vie de Marianne* : tableaux-pétrifications, tableaux sensibles et pathétiques

Dans son article « Marivaux ou la confusion des genres¹ », Fabienne Boissières distingue entre autres dans les romans de Marivaux une « [u]nité de temps et d'espace² », « une chronologie *stricto sensu* dramatique³ », un « découpage du roman [qui] épouse une partition dramatique⁴ », un « agencement des séquences [obéissant aux] contraintes inhérentes au genre de la comédie⁵ », ainsi que des « scènes juxtaposées qui filent la narration sur le mode de la comédie⁶ ». Dans son introduction à *La Vie de Marianne*, Michel Gilot évoquait déjà un « découpage des scènes⁷ » et distinguait « toute une série de jalons⁸ », « (cent soixante-cinq)⁹ » exactement, dont l'agencement permet au romancier d'« organiser[r] de puissantes progressions dramatiques¹⁰ ». Dans son ouvrage *Una Donna, una vita, un romanzo*, M. R. Ansalone consacre son premier chapitre à l'esthétique théâtrale de *La Vie de Marianne* dont elle compare la structure à une pièce de théâtre, à condition, écrit-elle, de n'en retenir que les événements : « Se si potesse immaginare, insomma, di sottoporre il romanzo alla violenza di una riduzione al puro succedersi degli avvenimenti, degli elementi dell'intreccio, se si potesse transcodificare un sistema di simulazione artistica in un altro, ci si troverebbe, molto probabilmente, proprio dinanzi alla structura di una bella *pièce* teatrale¹¹ ». Selon Roseann Runte, « les chapitres [des romans de Marivaux] ressemblent aux actes des pièces et [...] les scènes et tableaux encadrent des dialogues dramatiques¹² ». Enfin, dans sa préface à *La Vie de Marianne*, Jean Dagen compare la structure

¹ Fabienne Boissières, « Marivaux ou la confusion des genres », *art. cit.*, p. 73-84.

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷ Michel Gilot, « Introduction », *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 20.

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

¹¹ Nous proposons la traduction suivante : « Si on pouvait imaginer, en somme, de soumettre le roman à la violence d'une réduction à la pure succession des événements, des éléments de l'intrigue, si on pouvait transcoder un système de représentation artistique dans un autre, on trouverait, très probablement, avant tout la structure d'une belle pièce de théâtre » (Maria Rosaria Ansalone, *Una Donna, una vita, un romanzo. Saggio su « La Vie de Marianne » di Marivaux*, Fasano, Schena, coll. « Biblioteca della Ricerca. Cultura Straniera. 10 »), 1985, p. 25-26).

¹² Roseann Runte, « Romans dramatiques et théâtre romanesque : la stylistique marivaudienne », dans Magdy Gabriel Badir et Vivien Bosley (dir.), *Le Triomphe de Marivaux. A Colloquium Commemorating the Tricentenary of the Birth of Marivaux. 1688-1988*, Edmonton, University of Alberta, 1989, p. 145.

d'ensemble du roman à « un tableau composé de scènes juxtaposées¹ ». Autant d'éléments mettent assurément en évidence l'influence prégnante du genre dramatique sur les romans-mémoires marivaudiens, mais il importe tout autant de les nuancer ou de les préciser.

Dans *La Vie de Marianne*, contrairement à ce qu'écrivit F. Boissières, l'unité de lieu² n'est pas plus évidente que l'unité de temps. S'il est vrai qu'une partie de l'action se déroule dans « le beau monde³ », autrement dit dans les salons de M^{me} de Miran et de M^{me} Dorsin où les personnages se rendent à plusieurs reprises⁴, chez M^{me} de Fare⁵ et chez le ministre⁶, de nombreuses scènes ont également lieu dans le couvent où l'héroïne passe la plupart de son temps. Après la lecture du roman, on garde ces lieux en mémoire parce que les personnages y retournent souvent (chez M^{me} de Miran et au parloir par exemple), ou bien parce qu'une longue séquence ou une succession de scènes s'y déroule et occupe le temps de la narration sur plusieurs dizaines de pages (chez le ministre, l'épisode comprend trente-cinq pages dans l'édition retenue). Parmi ces lieux qui marquent le lecteur soit par leur fréquence, soit par leur portée dans la diégèse (tant par la durée de la scène dont ils constituent le cadre que par l'importance de l'événement qui s'y déroule), on se souvient également de la modeste demeure où vivent le curé et sa sœur qui recueillent Marianne toute petite⁷, de l'auberge où l'héroïne et sa « chère tante⁸ » logent pendant trois ou quatre mois⁹, de la boutique de M^{me} Dutour¹⁰, de l'église où les amants se rencontrent¹¹,

¹ « [...] les moments sur lesquels s'arrête la narration trouvent place dans le cadre d'ensemble comme dans un tableau : un tableau composé de scènes juxtaposées. Car la succession de ces scènes et la chaîne de l'intrigue équilibrivent mal l'intérêt propre de chaque épisode. Le roman procède par juxtaposition, répétition, échos et gradation de scène en scène. Le temps y dessine un ordre mécanique : ainsi en va-t-il également dans les comédies de Marivaux » (Jean Dagen, « Préface » à *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 26).

² Concernant les lieux dans *La Vie de Marianne*, voir le chapitre « Lieux et espace » dans Béatrice Didier, *La Voix de Marianne. Essai sur Marivaux*, [s. l.], José Corti, 1987.

³ « C'est dans "le beau monde" selon le principe de l'unité de lieu qu'aventures et intrigues pourront se tisser » (Fabienne Boissières, « Marivaux ou la confusion des genres », *art. cit.*, p. 78). Le romancier évoque également le salon de M^{me} de Kilnare où Valville et M^{le} Varthon se rencontrent à plusieurs reprises (*La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 363-364 et p. 403), mais il n'y développe pas de scène. Par conséquent, on ne l'intègre pas dans ce « beau monde » qui constitue l'une des « unités de lieu » du roman.

⁴ Chez M^{me} de Miran, voir par exemple les pages 342-346, 401-413, 347, 348 et chez M^{me} Dorsin, les pages 208, 211-216, 219-230, 237, 239, 347, 425.

⁵ *Ibid.*, p. 261-278.

⁶ *Ibid.*, p. 306-340.

⁷ *Ibid.*, p. 12 et 14.

⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁹ *Ibid.*, p. 18 et 24.

¹⁰ *Ibid.*, p. 31, 42, 90, 157.

du couvent du père Saint-Vincent², de la maison de Climal³, du couvent où M^{lle} Cathos conduit Marianne de force⁴, ainsi que des carrosses⁵. Ces lieux ne sont jamais décrits, ce qui permet de mettre en valeur la scène qui s'y déroule⁶. Ils constituent le cadre d'un ou de plusieurs événements importants dans l'évolution de l'action et délimitent une scène ou une « séquence de scènes ». D'une certaine manière, ils participent à la « scénographie » du roman.

En outre, ces lieux se subdivisent en micro-lieux : par exemple, chez M^{me} de Miran, Marianne blessée est transportée sur « un lit de repos⁷ » dans une salle, plus tard, elle y est conviée à dîner⁸, après le « procès » chez le ministre, elle découvre la chambre de M^{me} de Miran et celle qui sera la sienne⁹, après l'infidélité de Valville, elle confond le jeune homme dans le « cabinet de verdure¹⁰ », « au bout de la terrasse¹¹ ». Au « couvent de filles¹² » où Marianne devient pensionnaire, elle pénètre d'abord dans l'église¹³, elle est ensuite conduite au parloir de la prieure¹⁴, la narratrice évoque de nombreuses scènes prenant place dans le parloir¹⁵ et dans sa chambre¹⁶, deux scènes se déroulent dans le jardin du couvent¹⁷, une au réfectoire¹⁸, sans oublier la chambre de la tourière où l'on porte M^{lle} Varthon sans connaissance¹⁹. On pourrait ainsi multiplier les exemples. Dans ces conditions, il paraît difficile de parler d'unité de lieu. Si certains lieux sont évoqués plus que d'autres (le parloir, les carrosses, le salon de M^{me} de Miran),

¹ *Ibid.*, p. 58.

² *Ibid.*, p. 133 et 136.

³ *Ibid.*, p. 241.

⁴ *Ibid.*, p. 292.

⁵ *Ibid.*, p. 30-31, 40-42, 209-211, 230-231, 238-239, 278-279, 291-293, 305-306, 340, 413-414.

⁶ Sur ce sujet, voir Béatrice Didier, *La Voix de Marianne*, *op. cit.*, p. 40-41 et Maria Rosaria Ansalone, *Una Donna, una vita, un romanzo*, *op. cit.*, p. 26-28. Cette dernière reprend les éléments de B. Didier.

⁷ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 67.

⁸ *Ibid.*, p. 344, 401.

⁹ *Ibid.*, p. 344-345.

¹⁰ *Ibid.*, p. 401.

¹¹ *Id.*

¹² *Ibid.*, p. 145.

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵ *Ibid.*, p. 160-161, 172-190, 191-200, 204-207, 280-287, 288-289, 395-401, 415-417, 420-425.

¹⁶ *Ibid.*, p. 232, 358-363, 364-371, 377-386, 387-394, 425-426.

¹⁷ *Ibid.*, p. 233-234, 235-237.

¹⁸ *Ibid.*, p. 232, 234-235.

¹⁹ *Ibid.*, p. 350.

on ne peut guère réduire l'unité spatiale du roman à ce « beau monde ». Certes, l'univers des salons est bien représenté, mais on relève également des lieux beaucoup moins prestigieux : Marianne loge pendant plusieurs jours chez une marchande de linge, Tervire habite durant cinq ans chez l'« ancien fermier de [s]on grand-père¹ », M. Villot². Il ne saurait donc être question d'unité de lieu, à moins que l'on entende par là une unité de lieu très élargie.

En ce qui concerne l'unité de temps, comme nous l'avons fait pour l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, les *Mémoires du comte de Comminge* et *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, nous présentons dans un tableau les principaux événements de la vie de Marianne (de la première à la huitième partie)³ en précisant les indications temporelles données par la narratrice tout au long de sa correspondance. Dans *La Voix de Marianne*, Béatrice Didier fait une étude précise des deux temporalités du récit : « le temps de l'héroïne⁴ » et « le temps de la narratrice⁵ ». Nous ne retenons ici que la première de ces temporalités, dont nous calculons la durée à partir de l'arrivée de Marianne à Paris, alors âgée de « quinze ans, plus au moins⁶ ». Dans la mesure où la narratrice est très souvent approximative (« [...] après bien des discussions, qui durèrent trois ou quatre mois⁷ », « M. de Climal [...] revint trois ou quatre jours après m'avoir laissé là⁸ », « deux ou trois jours après que je fus chez ces religieuses⁹ », « il y avait cinq ou six jours que je n'avais vu ni la mère ni le fils¹⁰ », « dix ou douze jours se passèrent sans que je la

¹ *Ibid.*, p. 448.

² « Ce fut ainsi que je passai mon enfance dont je ne vous dirai plus rien, et que j'arrivai jusqu'à l'âge de douze ans et quelques mois » (*ibid.*, p. 442), raconte Tervire à Marianne, avant que sa grand-mère ne meure et qu'elle ne soit recueillie par M. Villot et son épouse (*ibid.*, p. 448-450). « Voilà comment je vécus jusqu'à l'âge de près de dix-sept ans » (*ibid.*, p. 452), dit Tervire à son amie pour résumer ces années passées chez M. Villot. « Vous m'avez vue rejetée de ma mère dans mon enfance, manquant d'asile, et maltraitée de mes tantes dans mon adolescence, réduite enfin à me réfugier dans la maison d'un paysan (car mon fermier en était un), qui me garda cinq années entières, à qui j'aurais été à charge par la médiocrité de ma pension, chez qui même je n'aurais pas eu le plus souvent de quoi me vêtir sans son amitié pour moi et sans sa reconnaissance pour mon grand-père » (*ibid.*, p. 483), confie Tervire à son auditrice.

³ Voir le tableau « Principales indications temporelles et spatiales dans *La Vie de Marianne* » en annexe, vol. 2, p. 627-667.

⁴ Béatrice Didier, *La Voix de Marianne*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ *Id.*

⁶ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 160.

¹⁰ *Ibid.*, p. 208.

visse¹ », « je vais ce soir pour huit ou dix jours à ma terre² », « Il ne s'était encore passé que quatre ou cinq jours depuis notre dîner chez M^{me} de Miran³ »), il est difficile de savoir combien de temps exactement l'héroïne séjourne à Paris ; cependant, nous avons calculé une durée indicative de neuf mois et trois semaines, ce qui constitue le double de ce que Michel Gilot⁴ et Jean Dagen⁵ ont obtenu pour la même période. Toutefois, si l'on retranche de ce temps de l'histoire les « trois ou quatre mois » que Marianne passe à l'auberge et que, peut-être, les critiques n'ont pas pris en compte, on obtient une durée assez proche de la leur (six ou sept mois). Béatrice Didier, quant à elle, écrit qu'il « est bien difficile [pour Marivaux] de dire combien de temps s'est écoulé entre les quinze ans du premier et l'âge indéterminé qu'atteint Marianne à la fin du huitième livre. Fort peu de temps finalement : le séjour chez la Dutour, le passage au couvent, tout cela ne dure que peu⁶ ». « “Nous avons jusqu'ici environ un mois de la vie de Marianne”, note [pour sa part] l'abbé Desfontaines après la lecture de la sixième partie⁷ ». Comme on peut le voir, le calcul du temps de l'histoire de Marianne est loin de faire l'unanimité chez les critiques.

Néanmoins, lorsqu'on sait que l'héroïne passe « trois ou quatre mois⁸ » dans une auberge, qu'elle y reste « quinze jours⁹ » supplémentaires après la mort de sa « chère tante¹⁰ », qu'elle loge environ une semaine chez une marchande, qu'elle est pensionnaire au couvent depuis « trois semaines¹¹ » quand elle revoit Valville, qu'elle le retrouve cinq jours après que M^{me} de Miran a

¹ *Ibid.*, p. 287.

² *Ibid.*, p. 347.

³ *Ibid.*, p. 418.

⁴ « Mais chaque partie a une couleur, une saveur et un élan : parcours varié et parcours complet ; petit roman “à continuer” ouvert sur une suite indéfinie (puisque au terme de la huitième partie il a fallu plus de trois cents pages à Marianne pour raconter cinq mois de sa vie !) » (Michel Gilot, « Introduction », *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 15).

⁵ « L'irrégularité du découpage, l'inégalité des épisodes (les huit premières parties couvrent, les premières pages exceptées, quatre à six mois ; la journée commencée à la fin de la seconde partie s'achève à la fin de la troisième partie) n'affectent aucunement une perception du temps étroitement dépendante du temps de l'écriture ou de la lecture » (Jean Dagen, « Préface » à *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 28).

⁶ Béatrice Didier, *La Voix de Marianne*, *op. cit.*, p. 38.

⁷ Jean Fabre, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque Française et Romane. Série C. Études littéraires », 1979, p. 83.

⁸ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 18.

⁹ *Ibid.*, p. 24.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Ibid.*, p. 160.

accepté d'annuler le mariage initialement prévu¹, etc., qu'elle séjourne « huit ou dix jours² » à la campagne avec sa « mère » et qu'elle patiente encore « plus d'un mois³ » après que son propre mariage a été conclu, le séjour de Marianne à Paris dure incontestablement plus de cinq mois. Si l'on ne tient compte que des événements racontés par la narratrice, tout semble se passer rapidement⁴, mais les ellipses temporelles doivent être prises en compte dans le calcul de l'histoire de Marianne.

Qu'il s'agisse de cinq ou de neuf mois passés, le « temps de l'héroïne » de Marivaux est néanmoins très court par rapport à l'ampleur du volume, puisque les huit premières parties de *La Vie de Marianne* comptent à elles seules quatre cent vingt-et-une pages dans l'édition « Classiques Garnier ». En guise de comparaison, l'*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, qui s'étend sur une durée approximative de cinq ans, bien que les amants ne passent que deux ans ensemble, compte, pour sa part, deux cent soixante-huit pages dans la même édition. Paradoxalement, le temps de l'histoire de des Grieux est plus long que celui de Marianne (à partir de son arrivée à Paris), mais la densité dramatique est plus grande chez Prévost qu'elle ne l'est chez Marivaux. La densité dramatique fait place à l'éclatement de l'action en une multitude de moments infimes⁵, mais dramatiques, parce que décisifs, que permet la reproduction intégrale des dialogues. Cette forme d'écriture produit l'impression que l'histoire de Marianne se réduit à quelques événements. Ainsi, une seule journée se passe entre la fin de la première partie où Marianne revêt ses nouveaux habits pour se rendre à l'église⁶ et la fin de la troisième partie où elle entre au couvent sous la protection de M^{me} de Miran⁷. En d'autres termes, deux parties sur huit (histoire de Marianne) ou cent dix pages ont été nécessaires pour décrire une seule journée

¹ *Ibid.*, p. 201-202.

² *Ibid.*, p. 347.

³ *Id.*

⁴ « On notera un contraste entre les deux premiers livres où sont indiqués les âges de Marianne, et les autres où il est surtout question de "jours", tant les événements se succèdent rapidement » (Béatrice Didier, *La Voix de Marianne*, *op. cit.*, p. 38).

⁵ F. Boissières évoque cette « écriture de l'éclatement » d'un point de vue temporel lorsqu'elle commente la scène où M^{me} Dutoir découvre Marianne chez M^{me} de Fare à la fin de la cinquième partie (p. 263-265) : « Ce sont de tels passages relatant de micro-événements et travaillant à l'anatomisation de la durée qui innervent constamment une narration immergée dans le présent. [...] La mesure du temps comme au théâtre est de l'ordre de l'infime et c'est cette précision chirurgicale qui soutient la perception grave et essentielle de la péripétrie » (« Marivaux ou la confusion des genres », *art. cit.*, p. 81-82).

⁶ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 49.

⁷ *Ibid.*, p. 159.

de la vie de Marianne. De la même manière, le jour où elle doit rencontrer l'homme que la famille de M^{me} de Miran lui destine commence à la page 305 de la sixième partie (« Quoi qu'il en soit, je passai une nuit cruelle ; et le lendemain, le cœur me battit toute la matinée¹ ») pour s'achever à la page 346 de la septième partie (« Nous voici arrivées au couvent, où nous vîmes un instant l'abbesse dans son parloir. Ma mère l'instruisit de la fin de mon aventure, et puis je rentrai² »). Entre ces deux repères temporels, Marianne a voyagé du couvent à la maison du ministre, elle a rencontré M. Villot, elle a gagné le « procès » qu'on lui a intenté, elle est retournée au couvent où Cathos l'avait conduite pour récupérer son coffre et remercier l'abbesse, elle a dîné chez sa « mère » où elle a découvert son futur appartement et dut attendre que M^{me} de Miran finisse ses visites avant de rentrer au couvent. Par conséquent, le romancier décompose certaines journées de la vie de Marianne en une multitude de scènes plus ou moins étendues. Les nombreuses indications sur les déplacements des personnages³, sur l'expression des regards⁴ et sur les gestes⁵, qui sont aussi éloquent qu'une parole, ainsi que la reproduction des dialogues permettent au lecteur de suivre l'héroïne dans ses moindres mouvements et d'être le spectateur privilégié de ces scènes dont elle est l'objet principal.

¹ *Ibid.*, p. 305.

² *Ibid.*, p. 346.

³ « [...] je descendis tremblante [...] » (*ibid.*, p. 305) ; « Et nous étions déjà dans le carrosse pendant qu'elle me parlait ainsi » (*ibid.*, p. 305) ; « Nous arrivâmes, et on nous arrêta à une porte de derrière qui donnait sur un vaste jardin, que nous traversâmes, et dans une allée duquel ma conductrice me laissa assise sur un banc [...] » (*ibid.*, p. 306-307) ; « Alors par une allée qui rentrait dans celle où nous étions, vint un jeune homme de vingt-huit à trente ans, d'une figure assez passable, vêtu fort uniment, mais avec propreté, qui nous salua, et qui feignit aussitôt de se retirer » (*ibid.*, p. 307) ; « En effet, je voyais venir de loin M^{le} Cathos [...], il se retira avant qu'elle m'abordât, et prit même un chemin différent du sien pour ne la pas rencontrer » (*ibid.*, p. 312) ; « Je me levai tristement sans lui répondre, et la suivis, [...] ! Nous traversâmes de longs appartements, et nous arrivâmes dans une salle où se tenait une troupe de valets » (*ibid.*, p. 312-313) ; « Elle entra aussitôt dans une chambre, dont elle ressortit un moment après » (*ibid.*, p. 313) ; « Entrons, me dit la femme qui venait de sortir de la chambre. Je la suivis, et les deux hommes entrèrent avec nous » (*ibid.*, p. 313) ; « [...] ; nous sommes dans sa chambre » (*ibid.*, p. 316) ; « À peine achevais-je ces mots qu'on annonça Valville et sa mère, qui parurent sur-le-champ » (*ibid.*, p. 318), etc.

⁴ « [...] le jeune homme en question avait discontinué son entretien, et ne s'était attaché qu'à me regarder avec une extrême attention » (*ibid.*, p. 313) ; « Entre toutes les personnes qui nous entouraient, [...], quelques-unes semblaient ne me regarder qu'avec curiosité, quelques autres d'un air railleur et dédaigneux » (*ibid.*, p. 316) ; « À ce discours, je ne fis que jeter sur elle un regard froid et indifférent » (*ibid.*, p. 317) ; « Je me contentai de les regarder encore, et le ministre de leur faire un signe de la main pour les engager à cesser » (*ibid.*, p. 317) ; « À l'égard des parents, ils la saluèrent d'un air extrêmement sérieux, jetèrent sur elle un regard froid et critique, et puis détournèrent les yeux » (*ibid.*, p. 326) ; « Valville les dévorait des siens » (*ibid.*, p. 326) ; « Valville, à ce discours, ne put se retenir, et la regarda avec un ris amer et moqueur qu'elle sentit » (*ibid.*, p. 327), etc.

⁵ « Le ministre, à ce discours, fit un geste d'impatience qui la fit taire » (*ibid.*, p. 334) ; « C'est que je me jetai à ses genoux, avec une rapidité plus éloquente et plus expressive que tout ce que je lui aurais dit, et que je ne pus lui dire, pour le remercier du jugement plein de bonté et de vertu qu'il venait lui-même en rendre en ma faveur » (*ibid.*, p. 337), etc.

En même temps qu'il procède à cette dissection de l'action, Marivaux recourt aux ellipses temporelles afin de donner l'impression qu'aucun événement ne mérite d'être rapporté. Il choisit donc de ne représenter que les scènes ayant « un intérêt dramatique¹ ». En cela, il ne déroge pas à la technique du romancier qui consiste à raconter une histoire dont il développe certains épisodes parmi lesquels il représente des scènes susceptibles de produire les effets désirés — que ce soit d'un point de vue dramatique, psychologique ou moral². Or l'agencement de ces scènes leur donne une « unité dramatique », que l'on a appelée la « séquence de scènes³ ». Ces séquences permettent de distinguer certains temps forts qui forment autant de « puissantes progressions dramatiques⁴ ». Elles peuvent elles-mêmes être regroupées en épisodes qui se définissent non seulement par une sorte d'unité d'action, que permet la présence prégnante d'un personnage, mais aussi par l'utilisation de ressorts dramatiques qui confèrent un rythme à l'épisode. Afin de mieux rendre compte de cette « structure gigogne » (les épisodes se divisent en séquences, qui se divisent en scènes), on renvoie au tableau ci-dessous qui reprend de façon synthétique le détail des scènes exposées dans le tableau de *La Vie de Marianne* joint en annexe. On y différencie les scènes racontées (récit) des scènes représentées (dialogue), qu'on s'efforce de regrouper par séquence, puis par épisode. Dans la mesure où ce tableau aplani la différence entre les types de scènes, on utilise une palette de deux couleurs afin de mettre en évidence les épisodes (jaune) et les coups de théâtre (vert) :

¹ « L'entre-deux événementiel est réduit à presque rien, s'il n'a pas d'intérêt dramatique » (Béatrice Didier, *La Voix de Marianne*, *op. cit.*, p. 40).

² « Pour les événements, on saute, conformément à une esthétique romanesque bien établie, d'une scène à une autre » (*id.*)

³ Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 134.

⁴ Michel Gilot, « Introduction », *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 20.

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
Première partie			Accident de voiture (p. 10-12)	Récit
			Adoption et enfance de Marianne (p. 12-15)	Récit
			Arrivée à Paris (p. 16-18)	Récit
			Mort de la sœur du curé (p. 18-23)	Récit
	1 ^{er} épisode « La comédie du Tartuffe »	Secours religieux des	Secours du père Saint-Vincent (p. 24-27)	Récit
			Secours de Climal (p. 27-29)	Dialogue
			En route chez la Dutour (p. 30-31)	Dialogue
		Cadeaux et avances de Climal	Première visite de Climal (p. 34-37)	Dialogue
			Voyage en carrosse (p. 40-42)	Dialogue et récit
		Crise chez la Dutour	Marianne insultée (p. 43-44)	Dialogue
			Marianne indignée (p. 44-46)	Dialogue et récit
			Leçons de la Dutour (p. 46-49)	Dialogue et récit
		Surprises de l'église	Toilette et départ pour l'église (p. 49-52)	Dialogue et récit
			Rencontre à l'église (p. 58-64)	Récit
			Chute de Marianne (p. 64-66)	Récit
			Diagnostic du chirurgien (p. 67-69)	Dialogue et récit
			Déclaration de Valville (p. 69-83)	Dialogue et récit
			Entrée inopinée de Climal (p. 83-84)	Dialogue et récit
			Situation périlleuse (p. 84-90)	Dialogue et récit
Deuxième partie		La lingère en action	Retour chez la Dutour (p. 90-91)	Récit
			Querelle entre le cocher et la lingère (p. 92-97)	Dialogue et récit
			Railleries de la Dutour (p. 98)	Dialogue
			Leçons de la Dutour (p. 99-100)	Dialogue

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
Troisième partie		Aveu et revirement de Climal	Entrée de Climal et sortie de la Dutour (p. 106-107)	Dialogue
			Déclaration de Climal (p. 108-120)	Dialogue
			Entrée et sortie de Valville (p. 120-121)	Dialogue et récit
			Revirement de Climal (p. 121-124)	Dialogue
			Retour de la Dutour, abandon de Climal (p. 124)	Dialogue
			La Dutour égale à elle-même (p. 124-128)	Dialogue
			Résolution de Marianne (p. 130-133)	Récit
		Le père Saint-Vincent abusé et désabusé	Aveuglement du père Saint-Vincent (p. 136-138)	Dialogue
			Désillusion du père Saint-Vincent (p. 138-145)	Dialogue
		Heureuse rencontre	Rencontre avec M ^{me} de Miran (p. 145-147)	Récit
			Protection de M ^{me} de Miran (p. 148-157)	Dialogue et récit
			Départ de chez la Dutour et entrée au couvent (p. 157-159)	Dialogue et récit
		Retrouvailles	Visite surprenante (p. 160-161)	Dialogue et récit
			Rencontre avec M ^{me} Dorsin et révélation (p. 172-190)	Dialogue
			Échec du projet de M ^{me} de Miran (p. 192-200)	Dialogue
		Consentement de M ^{me} de Miran	Cérémonie au couvent (p. 202-204)	Récit
			Bonne nouvelle (p. 205-207)	Dialogue
		Dîner M ^{me} Dorsin chez	En route chez M ^{me} Dorsin (p. 209-211)	Dialogue
			Dîner M ^{me} Dorsin (p. 211-213)	Dialogue et récit

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
Cinquième partie		Au réfectoire et dans le jardin	Retour au couvent (p. 230-231)	Dialogue et récit
			Souper au réfectoire (p. 232, p. 234-235)	Récit
			Incident (p. 233-234)	Dialogue et récit
			Promenade dans le jardin (p. 235-237)	Dialogue et récit
	Fin du 1 ^{er} épisode « La comédie du Tartuffe »	Deuxième dîner chez M ^{me} Dorsin	En route chez M ^{me} Dorsin (p. 238-239)	Dialogue et récit
			Dîner chez M ^{me} Dorsin (p. 239-240)	Récit
		Confession de Climal	Arrivée chez Climal (p. 242-243)	Dialogue
			Aveu de Climal (p. 243-253)	Dialogue et récit
		Rencontre avec M ^{me} et M ^{lle} de Fare	Salle d'attente (p. 253-257)	Dialogue et récit
			Nouvelles sur la santé de Climal (p. 257-258)	Dialogue
			Dîner chez Climal (p. 258-261)	Dialogue
		Catastrophe chez M ^{me} de Fare	Divertissements (p. 261-262)	Récit
			« Coup de foudre » (p. 262-263)	Récit
			Reconnaissance (p. 263-266)	Dialogue
			M ^{lle} de Fare : un adjoint (p. 266-268)	Dialogue
			Consolation (p. 273-274)	Dialogue et récit
			Mépris de M ^{me} de Fare (p. 274-277)	Dialogue
			Retour à Paris (p. 278-279)	Dialogue et récit
			Révélation de l'incident (p. 280-287)	Dialogue
			Curieuse visite (p. 288-289)	Dialogue
	2 ^e épisode « Un procès qui finit bien »	Enlèvement	Lettre à M ^{me} de Miran (p. 289-290)	Récit
			Rapt de Marianne (p. 290-293)	Dialogue et récit
			Consolation (p. 293-295)	Dialogue et récit
		Un couvent pour prison	Promenade dans le jardin (p. 296)	Récit

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
Septième partie		Procès	Cruel dilemme (p. 297-302)	Dialogue
			En route chez le ministre (p. 305-306)	Dialogue
			M. Villot (p. 307-312)	Dialogue
			Procès (p. 313-318)	Dialogue et récit
			Arrivée de M ^{me} de Miran (p. 318)	Dialogue
			Récit explicatif (p. 322-325)	Dialogue et récit
		Témoignage d'amour	Procès (suite et fin) (p. 325-339)	Dialogue
			Voyage en carrosse, arrêt au couvent (p. 339-341)	Dialogue et récit
			Mère et fille (p. 342-344)	Dialogue et récit
			Dîner et découverte du futur appartement (p. 344-345)	Dialogue
Huitième partie	3 ^e épisode « La rivale »	Entrée en scène de Varthon	Visites et retour au couvent (p. 345-346)	Dialogue et récit
			Dîner chez M ^{me} de Miran, séjour à la campagne (p. 346-347)	Dialogue et récit
		Maladie et convalescence	Evanouissement de Varthon (p. 349-354)	Dialogue et récit
			Confidences (p. 355-357)	Récit
			Maladie de Marianne (p. 357-359)	Dialogue et récit
			Testament (p. 359-361)	Dialogue et récit
	Trahison de Valville	Visite de Valville (p. 361-362)	Visite de Valville (p. 361-362)	Dialogue et récit
			Découverte de la trahison de Valville (p. 364-371)	Dialogue
		Trahison de Valville (suite) (p. 377-380)	Trahison de Valville (suite) (p. 377-380)	Dialogue
			Consolation de Tervire (p. 380-384)	Dialogue
	L'infidèle confondu	Nouvelle scène de mortification (p. 387-394)	Nouvelle scène de mortification (p. 387-394)	Dialogue
			Première rencontre des amants après la trahison (p. 395-398)	Dialogue et récit

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
			Entrée de M ^{mes} Dorsin et de Miran (p. 398-400)	Dialogue
			Cabinet de verdure (p. 401-406)	Dialogue
			Révélation (p. 408-413)	Dialogue
		« Visite assez singulière »	Renoncement de Varthon (p. 415-418)	Dialogue
			Visite assez singulière (p. 418, 420-425)	Dialogue
			Confidences à Tervire (p. 425-426)	Dialogue et récit

Ce tableau indique les principales scènes de *La Vie de Marianne*, mais ne prend pas en compte les avertissements de l'éditeur fictif¹ et de la narratrice², les nombreuses réflexions de cette dernière³, ses monologues intérieurs, les portraits des personnages dont elle croise le chemin⁴, ainsi que l'histoire de Tervire à laquelle les trois dernières parties du roman sont consacrées⁵. Cependant, il a parfois été difficile de les écarter, car la narratrice ne cesse de rapporter ses pensées ou ses sentiments, avant de les expliciter grâce au recul dont elle bénéficie⁶, d'abandonner momentanément le fil de son récit pour livrer une réflexion⁷ et d'interroger son

¹ *Ibid.*, p. 5-6.

² *Ibid.*, p. 55-56.

³ Réflexions sur les rapports entre esprit et beauté (*ibid.*, p. 8), sur l'âge de raison (*ibid.*, p. 21), sur la nécessité de sentir et non de penser (*ibid.*, p. 22-23), sur la fausse charité (*ibid.*, p. 29-30), sur la coquetterie (*ibid.*, p. 50-51 et 208-209), sur les deux sortes d'esprit que possèdent les femmes (*ibid.*, p. 59-60), sur l'orgueil (*ibid.*, p. 86-87), sur la vanité (*ibid.*, p. 93), sur le suicide (*ibid.*, p. 129), sur la facilité des filles à pleurer (*ibid.*, p. 147), sur la difficulté de faire un portrait (*ibid.*, p. 166), sur la vanité des prédicateurs (*ibid.*, p. 204), sur le mot de « babillard » (*ibid.*, p. 271-272), sur les âmes tendres (*ibid.*, p. 353), etc. Marianne justifie la présence de ses réflexions dans l'avertissement de la deuxième partie (*ibid.*, p. 55-56).

⁴ Portraits de M^{me} Dutour (*ibid.*, p. 98-99), de M^{me} de Miran (*ibid.*, p. 166-172), de M^{me} Dorsin (*ibid.*, p. 214-216 et 219-230), de M^{me} de Fare (*ibid.*, p. 253-255), de M^{le} de Fare (*ibid.*, p. 255-257), de l'abbesse (*ibid.*, p. 296) et du ministre (*ibid.*, p. 314-316).

⁵ *Ibid.*, p. 429-580.

⁶ Par exemple : « Telle était la femme dont je vous parle ; je ne jugeai pourtant pas d'elle alors comme j'en juge à présent que je me la rappelle ; mes réflexions, quelque avancées qu'elles fussent, n'allaien pas encore jusque-là ; mais je lui trouvai un caractère qui me déplut » (*ibid.*, p. 254).

⁷ Par exemple : « Et moi, je retourne toujours aux réflexions, et je vous avertis que je ne me les reprocherai plus » (*ibid.*, p. 81).

amie¹. Selon Claude Roy, les « réflexions n'alourdissent pas mais nourrissent le récit, en enrichissent la trame, en justifient le rythme et les développements² ».

Cette étroite liaison entre l'analyse et l'événementiel ne facilite pas le découpage en scènes dont on distingue quatre sortes : la première est parfaitement distincte du récit, comme celle de la désillusion du père Saint-Vincent (p. 138-145) où la narratrice s'efface totalement, ou presque, derrière les personnages dont elle reproduit le dialogue intégral, de sorte que le récit fait place à la représentation ; la deuxième est aussi parfaitement distincte du récit et, si elle est amplement dialoguée, elle peut toutefois être interrompue une ou plusieurs fois par un portrait, par le monologue intérieur de l'héroïne, par les interpellations de la narratrice ou par la description plus ou moins longue de la gestuelle des personnages, comme ce jour où Marianne découvre qu'elle est cette « petite fille » dont Valville est tombé amoureux :

En revenant de la messe, madame ? dis-je alors un peu étonnée à cause de la conformité que cette aventure avait avec la mienne (vous vous souvenez que c'était au retour de l'église que j'avais rencontré Valville), sans compter que le mot de petite fille était assez dans le vrai.³

Un jour de fête ! Ah ! Seigneur, quelle date ! est-ce que ce serait moi ? dis-je encore en moi-même toute tremblante et n'osant plus faire de question.⁴

Bon ! tant mieux, pensais-je ici, ce n'est plus moi ; le laquais qui me suivit me vit descendre à ma porte. [...] Ahi ! ahi ! cela se pourrait bien ; c'est moi qui me le disais.⁵

Petite aventurière ! le terme était encore de mauvais augure. Je ne m'en tirerai jamais, me disais-je ; cependant, si ces dames en étaient demeurées là, je n'aurais su affirmativement ni qu'espérer, ni que craindre ; mais M^{me} de Miran va éclaircir la chose.⁶

Ah ! c'est donc moi ! me dis-je. [...]

Quelle situation pour moi, madame ! et ce que j'y sentais de plus humiliant et de plus fâcheux, c'est que cet air si noble et si distingué, que M^{me} Dorsin en entrant avait dit que j'avais, et que M^{me} de Miran me

¹ Par exemple : « Vous pleuriez ? Oui, j'avais les yeux remplis de larmes. Vous en êtes surprise ? Mais mettez-vous bien au fait de ma situation, et vous verrez dans quel épuisement de courage je devais tomber (*ibid.*, p. 78).

² Claude Roy, *Lire Marivaux*, Paris, Seuil, 1947, p. 87-88, cité par F. Deloffre, « Introduction », *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. liv-lv.

³ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 174-175.

⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 176.

trouvait aussi, ne tenait à rien dès qu'on me connaîtrait ; m'appartenait-il de venir rompre un mariage tel que celui dont il était question ?¹

Avez-vous pris garde [la narratrice à son amie] à cette mélancolie où, disait-on, Valville était tombé depuis le jour de notre connaissance ? Avez-vous remarqué ce respect que le chirurgien disait qu'il avait eu pour moi ? Vraiment, mon cœur, tout troublé, tout effrayé qu'il avait été d'abord, avait bien recueilli ces petits traits-là ; et ce que M^{me} de Miran avait conclu de ce respect ne lui était pas échappé non plus.²

Le dialogue est ponctué non seulement par le monologue intérieur de Marianne, qui rapporte à chaque réplique de M^{me} Dorsin et de M^{me} de Miran ce qu'elle pensait alors, mais aussi par des apostrophes de la narratrice à sa destinataire qu'elle prend à témoin. Ce procédé permet à la « mémorialiste » de rendre compte, à mesure que la conversation avance, de son étonnement, de ses doutes, de ses craintes, de son assurance fallacieuse, vite anéantie, de sa déception et de son chagrin ainsi que des satisfactions de l'amour-propre. Si l'analyse psychologique, qui offre l'avantage d'expliquer le comportement du personnage³, ralentit le rythme de la scène, elle n'en détruit pas l'unité, on sait où elle commence et où elle s'achève, mais elle en atténue quelque peu la théâtralité. Il s'agit d'ailleurs là d'une tendance qui se manifeste avec encore plus de netteté dans le troisième type de scène, qui est interrompue beaucoup plus longuement. On pense par exemple à la scène du réfectoire où la narratrice s'interrompt juste après l'entrée de son personnage (« Je me laissai donc comme j'étais, et me rendis au réfectoire avec tous mes atours⁴ ») pour dresser le portrait d'une pensionnaire malveillante dont il va être question⁵, avant de reprendre son récit où il en était resté (« Quoi qu'il en soit, je me rendis donc au réfectoire...⁶ »). On relève le même type de scène chez le ministre, coupée d'abord par la fin de la sixième partie⁷, puis par le récit des circonstances qui ont permis à M^{me} de Miran de retrouver sa fille⁸. Le découpage de la scène est alors plus problématique et la longue incursion de la

¹ *Ibid.*, p. 177.

² *Ibid.*, p. 178.

³ « [...] de sorte qu'en ce moment j'avais de la honte, de l'inquiétude et du plaisir ; mais ce plaisir était si doux, cette idée d'être véritablement aimée de Valville eut tant de charmes, m'inspira des sentiments si désintéressés et si raisonnables, me fit penser si noblement ; enfin, le cœur est de si bonne composition quand il est content en pareil cas, que vous allez être édifiée du parti que je pris : oui, vous allez voir une action qui prouva que Valville avait eu raison de me respecter » (*ibid.*, p. 178).

⁴ *Ibid.*, p. 232.

⁵ *Ibid.*, p. 232-234.

⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁷ *Ibid.*, p. 318.

⁸ *Ibid.*, p. 321-325.

narratrice nuit à l'unité et à la théâtralité du dialogue. Le quatrième et dernier type correspond à la scène narrée comme celle qui inaugure le début des aventures de Marianne¹. En résumé, la part d'intervention de la narratrice dans le récit d'une scène permet d'établir différents degrés de théâtralité, mais ne remet pas en cause leur unité narrative, excepté lorsque la coupure est particulièrement longue.

En ce sens, on ne saurait parler d'une construction dramatique proprement dite, même si l'on peut néanmoins distinguer trois épisodes principaux dans l'histoire de Marianne. Le premier et le plus long d'entre eux, que l'on a intitulé « la comédie du Tartuffe », regroupe les séquences suivantes : « Secours des religieux », « Cadeaux et avances de Climal », « Crise chez la Dutour », « Surprises de l'église », « La lingère en action », « Aveu et revirement de Climal », « Le père Saint Vincent abusé et désabusé », « Heureuse rencontre », « Retrouvailles », « Consentement de M^{me} de Miran », « Deuxième dîner chez M^{me} Dorsin » et « Confession de Climal », lesquelles se répartissent de la première à la cinquième partie du roman. Hormis les quatre dernières, les séquences s'enchaînent les unes après les autres en l'espace d'une journée. En fait, le personnage central de l'épisode n'est pas présent dans toutes ces séquences, mais il est soit le sujet d'une dispute (« Une crise chez la Dutour² »), soit la source des railleries de la marchande (« La lingère en action³ »), soit une des causes des malheurs de Marianne et, plus particulièrement, un des sujets de sa rhétorique de l'apitoiement, de la justification et de l'édification morale (« La rencontre avec la bienfaitrice⁴ » et « Les amants se retrouvent¹ »), soit la raison d'un changement

¹ *Ibid.*, p. 10-12.

² Cette séquence se divise en trois scènes : « Marianne insultée » (*ibid.*, p. 43-44), « Marianne indignée » (*ibid.*, p. 44-46), « Les leçons de M^{me} Dutour » (*ibid.*, p. 46-49). Il est question de Climal dans les deux dernières.

³ Cette séquence comprend quatre scènes : « Arrivée chez M^{me} Dutour » (*ibid.*, p. 90-91), « Querelle entre le cocher et la lingère » (*ibid.*, p. 92-97), « Railleries de M^{me} Dutour » (*ibid.*, p. 98) et « Leçons de M^{me} Dutour » (*ibid.*, p. 99-100). Le personnage de Climal est seulement évoqué dans les deux dernières scènes où M^{me} Dutour reproche à Marianne de gaspiller l'argent, ce qu'elle peut se permettre, puisque Climal paie ses frais : « Aussi n'a-t-elle [Toinon] que ce qu'elle gagne, et les autres ce qu'on leur donne ; au lieu que vous, Dieu merci, vous êtes si riche, vous avez un si bon trésorier ! Pourvu qu'il dure ! » (*ibid.*, p. 98). La lingère revient sur le sujet peu de temps après : « Eh bien ! j'ai parlé un petit brin de M. de Climal. Est-ce cela qui vous fâche, à cause que c'est lui qui prend soin de vous, et qui fait votre dépense ? [...] Par exemple, n'est-ce pas une providence que ce M. de Climal ? Il est vrai qu'il ne va pas droit dans ce qu'il fait pour vous ; mais qu'importe ? Dieu mène tout à bien ; si l'homme n'en vaut rien, l'argent en est bon, et encore meilleur que d'un bon chrétien, qui ne donnerait pas la moitié tant » (*ibid.*, p. 99-100).

⁴ Cette séquence se compose de trois scènes inégales dans leur étendue : « Marianne rencontre M^{me} de Miran » (*ibid.*, p. 145-147), « Le secours de M^{me} de Miran » (*ibid.*, p. 148-157), « Marianne quitte M^{me} Dutour » (*ibid.*, p. 157-158). Là encore, Climal n'est pas le sujet principal de cette scène de rencontre entre l'héroïne et sa future bienfaitrice. Cependant, lorsque Marianne conte ses infortunes, elle parle du faux dévot : « Un religieux [le père Saint-Vincent],

rapide de scène (« Deuxième dîner chez M^{me} Dorsin² »). Comme on peut le constater, lorsque le personnage de Climal est absent, il plane comme une ombre sur la vie de Marianne qui ajoute sa rencontre avec lui au nombre de ses infortunes. Cette dernière l'évoque à chaque fois qu'elle conte le récit de ses malheurs à un nouvel interlocuteur, tel que l'abbesse et M^{me} de Miran, elle est aussi amenée à en parler devant M^{me} Dorsin et rappelle à Valville ce qu'il sait déjà. L'héroïne dénonce ouvertement l'hypocrisie du dévot à M^{me} Dutour et au père Saint-Vincent, mais seulement parce qu'on lui reproche son manque de ménagement³ et son manque de reconnaissance à son égard⁴, puis elle révèle incidemment sa vraie nature à M^{me} de Miran et à M^{me} Dorsin à des fins explicatives. En somme, l'absence de Climal dans certaines scènes ne remet pas en cause l'unité de ce premier épisode, puisqu'il est souvent question de lui. Songeons par exemple à son modèle théâtral qui n'entre en scène qu'à la scène 2 de l'acte III du *Tartuffe* sans que l'unité dramatique de la pièce soit affaiblie. En revanche, la plupart des scènes où il est présent dévoilent le double jeu qu'il adopte en fonction de ses interlocuteurs : dévot avec les autres et faux dévot avec Marianne.

son confesseur, m'a tirée de là, et m'a remise, il y a quelques jours, entre les mains d'un homme que je ne veux pas nommer [Climal], qu'il croyait homme de bien et charitable, et qui nous a trompés tous deux, qui n'était rien de tout cela. Il a pourtant commencé d'abord par me mettre chez M^{me} Dutour, une marchande lingère ; mais à peine y ai-je été, qu'il a découvert ses mauvais desseins par de l'argent qu'il m'a forcée de prendre, et par des présents que je me suis bien doutée qui n'étaient pas honnêtes, non plus que certaines manières qu'il avait et qui ne signifiaient rien de bon, puisqu'à la fin il n'a pas eu honte à son âge de me déclarer, en me prenant par les mains, qu'il était mon amant, qu'il entendait que je fusse sa maîtresse, et qu'il avait résolu de me mettre dans une maison d'un quartier éloigné, où il serait plus libre d'être amoureux de moi sans qu'on le sût, et où il me promettait des rentes, avec toutes sortes de maîtres et de magnificence ; à quoi j'ai répondu qu'il me faisait horreur d'être si hypocrite et si fourbe » (*ibid.*, p. 151-152).

¹ Cette séquence, qui débute à la fin de la troisième partie et qui se poursuit au début de la quatrième, contient trois scènes dont les deux dernières sont très longues : « Valville retrouve Marianne » (*ibid.*, p. 160-161), « M^{me} de Miran apprend la vérité » (*ibid.*, p. 172-190), « Marianne tente de faire entendre raison à Valville » (*ibid.*, p. 192-200). Climal est absent de ces trois scènes, mais il est démasqué par l'héroïne : « Eh ! madame, vous allez encore être étonnée, répondis-je ; il la sait, parce que c'est son oncle. Quoi ! reprit-elle, M. de Climal ! C'est lui-même, repris-je. C'était à lui que ce bon religieux dont je vous ai parlé m'avait menée, et ce fut chez vous que j'appris qu'il était l'oncle de M. de Valville, parce qu'il y vint une demi-heure après qu'on m'y eut portée le jour de ma chute ; et ce fut lui aussi que M. de Valville surprit l'après-midi à mes genoux, chez la marchande de linge, dans l'instant qu'il m'entretenait de son amour pour la première fois, et qu'il voulait, disait-il, me loger dès le lendemain bien loin de là, afin de me voir plus en secret, et de m'éloigner du voisinage de M. de Valville » (*ibid.*, p. 186). Le comportement du faux dévot est aussi la raison pour laquelle Valville présente ses excuses à Marianne (*ibid.*, p. 187-188). Enfin, Climal est évoqué par Marianne dans le récit qu'elle fait à Valville de ses malheurs (*ibid.*, p. 194).

² C'est parce que Climal est malade que M^{me} de Miran, Valville et Marianne quittent précipitamment la compagnie de M^{me} Dorsin (*ibid.*, p. 240).

³ *Ibid.*, p. 124-128.

⁴ *Ibid.*, p. 138-145.

La majeure partie de l'épisode repose sur cette comédie de la dévotion à laquelle il se livre jusqu'à sa dernière apparition publique¹ avant sa confession finale. Cette dernière fait basculer la « comédie du Tartuffe » dans la « *sentimental comedy*² » qui est à l'Angleterre du XVIII^e siècle ce que la comédie larmoyante est à la France à la même époque. Or certains critiques assimilent la comédie larmoyante à la « tragédie domestique et bourgeoise³ » telle que Diderot la définit plus tard⁴, tandis que d'autres distinguent les deux genres⁵. Il peut sembler curieux que Jean Fabre ait assimilé l'épisode qui s'organise autour de Climal à la « *sentimental comedy* » et non à la « comédie larmoyante », d'autant qu'il compare ensuite l'épisode du « complot » familial au drame bourgeois et « la rivalité entre Marianne et Varthon » à la comédie rosse du XIX^e siècle. Si l'on retrouve le découpage tripartite du roman que l'on a également dégagé dans le tableau, on ne saurait vraiment s'accorder avec les trois attributions génériques de *La Vie de Marianne*. Cette distinction n'a pas vraiment lieu d'être, dans la mesure où le « goût

¹ *Ibid.*, p. 202-204.

² « Il convient de distinguer dans les romans de Marivaux d'une part une sorte de dramatisation spontanée et permanente : une bonne partie du *Paysan parvenu* relève du roman mimé et parlé, [...], et d'autre part d'une "théâtralisation" concertée, qui vaut surtout pour *La Vie de Marianne* : l'aventure avec M. de Climal se préterait assez bien à une mise en forme dans le goût de la "sentimental comedy" — esprit en plus ; le complot de la famille qui aboutit à l'enlèvement de Marianne donne lieu à des effets et à des scènes tels que va s'y complaire le drame bourgeois, "tableaux" compris : la rivalité entre Marianne et Varthon donne au style de leurs démêlés le mordant que cherchera laborieusement "la comédie rosse" au temps de Becque ou Ancey » (Jean Fabre, *Idées sur le roman*, *op. cit.*, p. 92, note 13).

³ Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres. IV. Esthétique-théâtre*, *op. cit.*, p. 1185.

⁴ Selon Gustave Lanson, la « comédie larmoyante est un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe » (Gustave Lanson, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Genève, Slatkine, 1970 [Paris, Hachette, 1903], p. 1). Il attribue l'invention de la comédie larmoyante à Nivelle de La Chaussée, mais ne la distingue pas du drame bourgeois dont elle est — selon lui — la forme première. Selon Pierre Larthomas, la définition de la comédie larmoyante de Lanson pourrait être appliquée au drame bourgeois (Pierre Larthomas, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1980, p. 56). Pour sa part, il désigne la comédie larmoyante comme un « sous-genre dramatique » (p. 56) qui « annonce le drame bourgeois » (p. 56) et qui « analyse des caractères plus qu'elle ne peint une société » (p. 58).

⁵ Louis Ducros remarque que les pièces de La Chaussée sont en vers, alors que les drames de Diderot sont en prose. En outre, les pièces de Destouches, à qui on a aussi attribué l'invention de la comédie larmoyante, confondent le comique et le tragique, ce que Diderot refuse dans le drame (Louis Ducros, *Diderot, l'homme et l'écrivain*, Genève, Slatkine, 1970 [1894], p. 236-238). Félix Gaiffe, quant à lui, perçoit « trois différences essentielles entre cette comédie et le drame : la première est en vers, le second en prose, la première, à l'inverse du second, n'a pas eu ses théoriciens, on ne trouve enfin dans la première ni le caractère bourgeois ni le rôle social qui caractérisent le second » (Pierre Larthomas, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, p. 56). P. Larthomas montre les limites de cette distinction formelle, car la *Sylvie* (1742) de Landois et la *Cénie* (1750) de M^{me} de Graffigny sont écrites en prose (voir p. 58).

des larmes¹ » ainsi que l'exaltation de la sensibilité et de la vertu caractérisent la *sentimental comedy*, la comédie larmoyante et le drame bourgeois.

De fait, il n'y a guère de différences fondamentales entre ces trois genres dramatiques que l'on pourrait regrouper sous l'appellation de genre sérieux. En effet, si la comédie larmoyante est écrite en vers et le drame bourgeois en prose, quoique ce critère ne soit pas absolu, et que l'une met en scène la noblesse (le marquis d'Orvigny ou, anciennement, le comte d'Ormancé, dans *Mélanide* de Nivelle de La Chaussée) et l'autre la bourgeoisie (l'absence de titre nobiliaire chez les personnages du *Fils naturel* en est l'indice), ils mettent tous deux l'accent sur les rapports filiaux (D'Arviane se révèle être le fils de Mélanide et du marquis d'Orvigny², Dorval et Rosalie s'avèrent être les enfants de Lysimond) et sur la victoire de la vertu sur la passion (D'Orvigny renonce à Rosalie et Mélanide reprend ses droits d'épouse³, Dorval sacrifie sa « fortune⁴ », sa « passion⁵ » et sa « liberté⁶ » au nom de la vertu). Enfin, la sensibilité des personnages est aussi exacerbée dans la comédie larmoyante que dans le drame sérieux : on y pleure abondamment⁷, on s'y évanouit, on se jette aux genoux des uns et des autres. La souffrance des personnages n'est pas seulement exprimée par leur discours, elle donne aussi lieu à un jeu particulièrement démonstratif. Or tous ces éléments se retrouvent dans l'ensemble de *La Vie de Marianne* et pas seulement dans tel ou tel épisode. Il paraît plus juste de recourir à la notion de genre sérieux pour définir ce roman sensible dans son tropisme vers le théâtre, et non à des sous-genres, que, du reste, la critique peine à distinguer de façon rigoureuse.

¹ Anne Coudreuse, *Le Goût des larmes au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1999.

² Nivelle de La Chaussée, *Mélanide, comédie nouvelle de Monsieur de La Chaussée, en cinq actes en vers, représentée sur le Théâtre de la Comédie Française au mois de mai 1741*, Paris, Prault fils, 1741, IV, 5-6 et V, 1-3.

³ *Ibid.*, V, 3.

⁴ Diderot, *Le Fils naturel*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., IV, 7 et V, 5.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ Pour ne citer qu'une pièce représentative : « THÉODON. Madame, comptez mieux sur vous-même. D'ailleurs,/On s'embellit encore en voyant ce qu'on aime./Vous n'imaginez pas quelle puissance extrême/Ont les pleurs d'un objet qu'on a trouvé charmant. [...] THÉODON. Espérez que son cœur ne résistera pas./Il faut que votre fils accompagne vos pas ;/Qu'il joigne à vos attraits sa jeunesse & ses charmes./Madame, ils donneront plus de force à vos larmes./Vous portez tous deux d'inévitables coups./Je vous seconderai. Nous vous aiderons tous » (Nivelle de La Chaussée, *Mélanide*, op. cit., IV, 1, p. 75). Pour ne citer qu'un exemple dans *La Vie de Marianne* : « Ici, à travers les larmes que je versais, j'aperçus plusieurs personnes de la compagnie qui détournaient la tête pour s'essuyer les yeux. Le ministre baissait les siens, et voulait cacher qu'il était ému. [...] ; et ma mère laissait bien franchement couler ses pleurs, sans s'embarrasser qu'on les vit » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 335).

Le rapprochement avec le genre sérieux connaît toutefois une limite relative à la question de la vertu. En effet, chez Nivelle de La Chaussée et chez Diderot, les personnages sont fondamentalement vertueux, alors que, chez Marivaux, l'héroïne met en scène cette vertu qui devient alors une arme et qui n'est plus seulement pratiquée pour elle-même. Cette utilisation de la vertu autorise à parler de stratégie rhétorique qui s'appuie à la fois sur le pathos et sur le sacrifice de son sentiment. Autrement dit, elle fait preuve d'abnégation pour mieux servir ses intérêts. M^{me} de Miran n'en est pas la dupe, puisqu'elle la qualifie de « dangereuse petite fille¹ » et de « bonne petite hypocrite² ». Deux scènes illustrent bien cette dimension calculatrice du personnage : la première, lorsqu'après son renoncement trop démonstratif, pour être sincère, elle apparaît encore plus aimable et désirable aux yeux de Valville³ et, la seconde, lorsqu'après avoir publiquement quitté son amant, elle se révèle encore plus admirable aux yeux du ministre et de l'assistance⁴. Dans ces scènes, elle est une comédienne consommée qui observe à la dérobée les réactions de son public⁵.

Que ce soit de Climal, de M^{me} de Miran, de la famille de celle-ci ou de Varthon, à chaque fois, Marianne triomphe donc de l'obstacle qui se dresse sur son chemin. Ces obstacles correspondent aux trois épisodes qui structurent fondamentalement le roman. Précisons néanmoins que les deux premiers obstacles résident dans « la comédie du Tartuffe ». L'héroïne obtient successivement les bénédicitions de sa « mère⁶ » et de Climal⁷ (1^{er} épisode) ainsi que le consentement général de la famille de M^{me} de Miran⁸ (2^e épisode) et assiste à l'embarras de

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 200.

² *Ibid.*, p. 239.

³ « Ma mère, lui dit-il, vous voyez ce que c'est que Marianne ; mettez-vous à ma place, jugez de mon cœur par le vôtre. Ai-je eu tort de l'aimer ? me sera-t-il possible de ne l'aimer plus ? Ce qu'elle vient de me dire est-il propre à me détacher d'elle ? Que de vertus, ma mère, et il faut que je la quitte ! [...] ; vous avez mis le comble à mon admiration pour elle en m'attirant ici ; je ne sais plus où je suis » (*ibid.*, p. 197-199).

⁴ « Mesdames, leur dit-il, savez-vous quelque réponse à ce que nous venons d'entendre ? Pour moi, je n'y en sais point, et je vous déclare que je ne m'en mêle plus. À quoi voulez-vous qu'on remédie ? À l'estime que Mme de Miran a pour la vertu, à l'estime qu'assurément nous en avons tous ? Empêcherons-nous la vertu de plaire ? » (*ibid.*, p. 337).

⁵ *Ibid.*, p. 335.

⁶ *Ibid.*, p. 205-207.

⁷ « Mon neveu, que voici, est mon principal héritier, je le fais mon légataire ; il est né généreux, et je suis persuadé qu'il ne regrettera point ce que je vous laisse » (*ibid.*, p. 250).

⁸ « Allez, mademoiselle, oubliez tout ce qui s'est passé ici : qu'il reste comme nul, et consolez-vous d'ignorer qui vous êtes. [...] Levez-vous, ma belle enfant, me dit-il ; vous ne me devez rien, je vous rends justice ; et puis,

Varthon dont la liaison avec Valville sera courte, comme certains éléments permettent de l'avancer¹ (3^e épisode). Par conséquent, comme au théâtre, Marianne se voit confrontée à des obstacles extérieurs (la tromperie de Climal, l'opposition de M^{me} de Miran et de sa famille) et à un obstacle intérieur (le changement des sentiments de son amant). Mais elle n'en vainc que deux sur quatre (M^{me} de Miran et sa famille), puisque le dévot regrette son action et que Varthon rompt avec Valville.

Au sein de ces épisodes, Marivaux recourt à des ressorts proprement dramatiques tels que les coups de théâtre. L'irruption importune de Climal chez Valville², son pendant inversé chez la Dutour³ et l'arrivée impromptue de la Dutour chez M^{me} de Fare⁴ en sont les exemples les plus manifestes. Ces coups de théâtre donnent lieu à ce que Catherine Ramond appelle des « pétrifications » et que l'on peut également appeler des « statufications », dans la mesure où l'« entrée inopinée d'un personnage, une reconnaissance subite, pétrifient les personnages, les figent en statues⁵ », les personnages sont médusés. Comme un peintre, le romancier représente les personnages sur le vif : il les décrit sous l'effet de la surprise qui leur ôte momentanément tous leurs moyens. Cet « arrêt sur image » permet de souligner l'aspect dramatique d'un moment particulièrement critique que Marivaux nomme « coup de hasard⁶ », « catastrophe⁷ », ou encore « coup de foudre⁸ ». Le personnage de Mélanide utilise la même expression de « coup de foudre », lorsqu'elle apprend que son amie Dorisée destine sa fille au marquis d'Orvigny, qui n'est autre que son époux (« Oh ciel ! quel coup de foudre !⁹ »), avant de perdre connaissance

s'adressant aux autres : Elle en fera tant que nous l'aimerons tous aussi, ajouta-t-il, et il n'y a point d'autre parti à prendre avec elle » (*ibid.*, p. 337-338).

¹ « [...] ; et ce qui me reste à vous dire, c'est que vous ayez la bonté d'engager M. de Valville à ne plus essayer de me revoir ; il le tenterait inutilement, et ce serait me manquer d'égards », dit Varthon à M^{me} de Miran (*ibid.*, p. 417). En outre, au début de la huitième partie, la narratrice annonce que son amant lui reviendra : « [...] ; ce Valville ne m'a pas laissée pour toujours ; ce n'est pas là son dernier mot. Son cœur n'est pas usé pour moi, il n'est seulement qu'un peu rassasié du plaisir de m'aimer, pour en avoir trop pris d'abord » (*ibid.*, p. 377).

² *Ibid.*, p. 83-84.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ *Ibid.*, p. 262-263.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 83 et 109.

⁷ *Ibid.*, p. 262.

⁸ *Ibid.*, p. 263.

⁹ Nivelle de La Chaussée, *Mélanide*, *op. cit.*, II, 6, p. 43.

(« MÉLANIDE en se laissant aller dans les bras de Théodon¹ »). Que ce soit dans la pièce ou dans le roman, l'expression rend compte de la surprise provoquée par l'annonce d'une nouvelle ou par l'arrivée inattendue d'un personnage.

Dans la construction de *La Vie de Marianne*, ces pétrifications sont particulièrement importantes. En effet, à l'instar de son théâtre où Marivaux fait tomber les « masques » que les personnages empruntent pour découvrir le vrai visage de leur promis(e), le roman recourt au tableau-pétrification pour dévoiler, entre autres, la vérité des êtres² : Valville découvre que son oncle est un faux dévot et M^{lle} de Fare apprend que Marianne a été fille de boutique. Alors que le dévoilement reste de l'ordre du discours au théâtre³, il devient scénique dans le roman. Paradoxalement, ce qui est dit au théâtre est montré dans le roman. Précisons toutefois qu'à la différence de Valville qui prend son oncle sur le fait, M^{lle} de Fare ne surprend pas Marianne dans une boutique, elle apprend sa condition passée de la bouche de la Dutour. Dès lors, la surprise ne relève pas seulement de la scène (Marianne surprise à la vue de M^{me} Dutour), mais elle relève également du discours (M^{lle} de Fare apprend la vérité de la marchande).

Il est vrai que la surprise est « un des grands thèmes du théâtre de Marivaux, [et qu'] il faut l'entendre dans un sens plus psychologique que scénique : la “surprise” est la découverte par les personnages des abîmes et des mystères de leur propre cœur. S'ils peuvent s'étonner de ce qu'ils ressentent, cette découverte est progressive, et s'oppose donc à la pétrification immédiate décrite par le roman⁴ ». Tandis que les personnages dramatiques sont surpris par la nature de ceux

¹ *Ibid.*, p. 44.

² Le tableau « révèle un personnage tel qu'il est, tandis que les scènes lui servent souvent à dissimuler sa duplicité » (Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 336). Précisons néanmoins que si le personnage dissimule sa véritable nature dans les scènes où il n'est pas seul avec Marianne, il se dévoile dans celles où il se retrouve seul avec elle.

³ « DORANTE. C'est moi qui suis Dorante./SILVIA, à part. Ah ! je vois clair dans mon cœur./DORANTE. Je voulais sous cet habit pénétrer un peu ce que c'était que ta maîtresse, avant de l'épouser. Mon père, en partant, me permit ce que j'ai fait, et l'événement m'en paraît un songe : je hais la maîtresse dont je devais être l'époux, et j'aime la suivante qui ne devait trouver en moi qu'un nouveau maître » (Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, II, 12, p. 919-920) ; « SILVIA. Ah, mon père, vous avez voulu que je fusse à Dorante : venez voir votre fille vous obéir avec plus de joie qu'on n'en eut jamais./DORANTE. Qu'entends-je ! vous son père, Monsieur ?/SILVIA. Oui, Dorante, la même idée de nous connaître nous est venue à tous deux. [...]】MONSIEUR ORGON. Connaissez-vous cette lettre-là ? Voilà par où j'ai appris votre déguisement, qu'elle n'a pourtant su que par vous » (*ibid.*, III, scène dernière, p. 936-937).

⁴ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 338.

ou de celles qu'ils rencontrent, qui ne correspond pas à l'idée qu'ils s'en étaient faite au préalable, ce qui les conduit progressivement à remettre en cause le mariage initialement prévu, les personnages romanesques découvrent de leurs propres yeux la véritable nature de ceux ou de celles qu'ils croyaient connaître. Par conséquent, dans le théâtre de Marivaux, la surprise est progressive et intérieure, alors que dans *La Vie de Marianne*, la surprise, provoquée par un tiers, est brutale et extérieure (on est témoin d'une scène révélatrice). On ne saurait cependant soutenir ce parallèle entre le roman et le théâtre, dans la mesure où les personnages dramatiques éprouvent une surprise relative à leur amour, à sa nature, à son objet, alors que les personnages romanesques sont surpris de ce qu'ils发现 sur d'autres personnages et non sur leurs propres sentiments.

Ces tableaux-pétrifications reposent, à vrai dire, sur trois caractéristiques principales. Ils sont d'abord la conséquence immédiate et presque simultanée d'un coup de théâtre¹ dans l'histoire de la vie de Marianne dont ils modifient ainsi le cours. Par exemple, l'arrivée de Climal chez Valville interrompt brusquement l'entretien des amants et Marianne se voit obligée de rentrer chez la Dutour où le dévot se présente quelques heures plus tard afin de connaître les sentiments de la jeune fille à l'égard de son neveu². En découvrant Climal aux genoux de Marianne, Valville confond son oncle et fait insulte à la probité de la jeune fille qui tente vainement de clamer son innocence. S'ensuit alors un revirement du dévot qui l'abandonne à elle-même³. Enfin, l'entrée de la marchande chez M^{me} de Fare aura des conséquences extrêmement fâcheuses : si M^{le} de Fare s'engage à garder le silence, la femme de chambre s'empresse de conter la scène à sa maîtresse. On connaît les suites de cette indiscretion, enlèvement et procès chez le ministre.

La deuxième caractéristique de ces tableaux-pétrifications est l'immobilisation des personnages provoquée par le choc de la surprise et la description précise des positions de chacun

¹ « Dans les romans de Marivaux, le tableau n'est pas l'opposé du coup de théâtre, il en est fréquemment la conséquence » (*ibid.*, p. 335).

² « Vous êtes tombée ; il a fallu vous porter chez mon neveu, qui est un étourdi, et qui aura débuté par vous dire des galanteries, n'est-il pas vrai ? Il vous en contait, du moins, quand nous sommes entrés, cette dame et moi ; et il n'y a rien là d'étonnant : il vous a trouvée ce que vous êtes, c'est-à-dire belle, aimable, charmante ; en un mot, ce que tout le monde vous trouvera ; mais comme je suis assurément le meilleur ami que vous ayez dans le monde [...], dites-moi, ma belle enfant, n'auriez-vous pas quelque penchant à l'écouter ? Il m'a semblé vous voir un air assez satisfait auprès de lui ; me suis-je trompé ? » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 110).

³ *Ibid.*, p. 123.

qui permet aisément au lecteur-spectateur de se représenter la scène dans les moindres détails. Le romancier place alors le lecteur dans la position du personnage-témoin :

L'article sur lequel nous en étions allait sans doute donner matière à une longue conversation entre nous, quand on ouvrit la porte de la salle, et que nous vîmes entrer une dame menée, devinez par qui ? par M. de Climal, qui, pour premier objet, aperçut Marianne en face, à demi couchée sur un lit de repos, les yeux mouillés de larmes, et tête à tête avec un jeune homme dont la posture tendre et soumise menait à croire que son entretien roulait sur l'amour, et qu'il me disait : Je vous adore ; car vous savez qu'il était à mes genoux ; et qui plus est, c'est que, dans ce moment, il avait la tête baissée sur une de mes mains, ce qui concluait aussi qu'il la baisait. N'était-ce pas là un tableau bien amusant pour M. de Climal ?¹

Il en était là de son discours, quand le ciel, qu'il osait pour ainsi dire faire complice, le punit subitement par l'arrivée de Valville, qui, comme je l'ai marqué, connaissait M^{me} Doutour, et qui, de la boutique où il entra, passa dans la salle où nous étions, et trouva mon homme dans la même posture où, deux ou trois heures auparavant, l'avais surpris M. de Climal ; je veux dire à genoux devant moi, tenant ma main qu'il baisait, et que je m'efforçais de retirer ; en un mot, la revanche était complète.²

S'ensuit la description de la réaction de ce même personnage-témoin dont la narratrice rappelle ou explique les « motif[s] » (l'amour, la jalousie et le lien de parenté) :

Je voudrais pouvoir vous exprimer ce qu'il devint. Vous dire qu'il rougit, qu'il perdit toute contenance, ce n'est vous rendre que les gros traits de l'état où je le vis.

Figurez-vous un homme dont les yeux regardaient tout sans rien voir, dont les bras se remuaient toujours sans avoir de geste, qui ne savait quelle attitude donner à son corps qu'il avait de trop, ni que faire de son visage qu'il ne savait sous quel air présenter, pour empêcher qu'on n'y vit son désordre qui allait s'y peindre.

[...] Ils transpiraient pourtant malgré qu'il en eût : il le sentait bien, il en était honteux, il avait peur qu'on n'aperçut sa honte ; et tout cela ensemble lui donnait je ne sais quelle incertitude de mouvements, sotte, ridicule, qu'on voit mieux qu'on ne l'explique. Et ce n'est pas là tout : son trouble avait encore un grand motif que j'ignorais ; le voici : c'est que Valville, en se levant, s'écria à demi-bas : Eh ! c'est mon oncle !³

S'ajoute la description de l'attitude de ceux que le personnage surprend :

Je n'avais fait que rougir en le voyant, cet oncle ; mais sa parenté, que j'apprenais, me déconcerta encore davantage ; et la manière dont je le regardai, s'il y fit attention, m'accusait bien nettement d'avoir pris plaisir aux discours de Valville. J'avais tout à fait l'air d'être sa complice ; cela n'était pas douteux à ma contenance.

De sorte que nous étions trois figures très interdites.⁴

¹ *Ibid.*, p. 83.

² *Ibid.*, p. 120.

³ *Ibid.*, p. 83-84.

⁴ *Ibid.*, p. 84.

Je fus la première à apercevoir Valville ; et à un geste d'étonnement que je fis, M. de Climal retourna la tête, et le vit à son tour.

Jugez de ce qu'il devint à cette vision ; elle le pétrifia, la bouche ouverte ; elle le fixa dans son attitude. Il était à genoux, il y resta ; plus d'action, plus de présence d'esprit, plus de paroles ; jamais hypocrite confondu ne fit moins de mystère de sa honte, ne la laissa contempler plus à l'aise, ne plia de meilleure grâce sous le poids de son iniquité, et n'avoua plus franchement qu'il était un misérable. J'ai beau appuyer là-dessus, je ne peindrai pas ce qui en était.¹

M^{me} de Fare accourut d'abord à moi, et m'embrassa d'un air folâtre ; mais ce fatal objet, cette misérable M^{me} Dutour venait de frapper mes yeux, et elle n'embrassa qu'une statue : je restai sans mouvement, plus pâle que la mort, et ne sachant plus où j'étais. [...]

À ce discours, pas un mot de ma part ; j'étais anéantie. Là-dessus, Valville arrive d'un air riant ; mais, à l'aspect de M^{me} Dutour, le voici qui rougit, qui perd contenance, et qui reste immobile à son tour. Vous jugez bien qu'il comprit toutes les fâcheuses conséquences de cette aventure ; ceci, au reste, se passa plus vite que je ne puis le raconter.²

Le romancier insiste sur l'effet « cristallisant » du coup de théâtre qui fige les personnages dans la position non équivoque dans laquelle ils sont surpris : « nous étions trois figures très interdites », « elle le pétrifia, la bouche ouverte ; elle le fixa dans son attitude. Il était à genoux, il y resta ; plus d'action, plus de présence d'esprit, plus de paroles », « elle n'embrassa qu'une statue ; je restai sans mouvement », « étonnée de mon silence et de mon immobilité³ » et « le voici [...] qui reste immobile à son tour ». C'est cette « cristallisation » qui produit le tableau-pétrification où chacun occupe une place précise dans l'organisation de l'espace (debout, à genoux, à moitié couché). Le romancier fixe l'image d'un moment dramatique parce qu'il « résulte du conflit, de l'incertitude, de l'attente anxieuse⁴ ». En effet, l'espace d'un instant, on ne sait ce qui va advenir des personnages et la situation critique n'annonce rien qui vaille. Cette notion d'instant est intéressante en ce qu'elle permet de montrer l'infériorité technique du roman par rapport au théâtre et à la peinture⁵. Ces deux arts rendent l'instantané en temps réel, alors que la narration exige un déploiement dans le temps, même pour montrer la rapidité. D'ailleurs, la

¹ *Ibid.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 263-264.

³ *Ibid.*, p. 263.

⁴ Gustave Lanson, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, nouv. éd. revue et corrigée, Paris, Honoré Champion, 1954, p. 4.

⁵ « [...] par ailleurs le roman transforme nécessairement en durée ce qui est instantané, et ne permet pas de faire voir effectivement tous les personnages à la fois, ainsi que le décor et les objets qui les entourent. En cela le roman est dans une certaine infériorité par rapport à la fois au théâtre et à la peinture » (Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 337).

narratrice en fait elle-même le constat : « ceci, au reste, se passa plus vite que je ne puis le raconter¹ ».

À la description précise de leur posture (« à demi couchée sur un lit de repos », « il était à mes genoux », « il avait la tête baissée sur une de mes mains », « à genoux devant moi, tenant ma main qu'il baisait ») s'ajoute celle de leur confusion extrême qui se peint sur leur visage (« il rougit », « je n'avais fait que rougir en le voyant », « plus pâle que la mort », « le voici qui rougit ») et qui se traduit, de manière générale, par un corps encombrant, parce qu'éloquent. Ainsi, lorsque la narratrice constate les limites du récit dans la « peinture » de ces scènes, ce n'est pas tant pour révéler la supériorité du théâtre sur le roman que pour signifier la violence du trouble des personnages dont elle ne parvient pas à rendre compte exactement : « Je voudrais pouvoir vous exprimer ce qu'il devint. [...] ce n'est vous rendre que les gros traits de l'état où je le vis », « je ne sais quelle incertitude de mouvements [...] qu'on voit mieux qu'on ne l'explique ». Les personnages sortent de leur torpeur grâce à l'intervention d'un tiers (la dame chez Valville) ou d'un acteur de la scène (Valville chez la Dutour)².

Ces pétrifications ne sont ni comiques³, ni tragiques, ni pathétiques, elles sont surtout dramatiques. Le comique de la scène chez M^{me} de Fare ne relève pas du coup de théâtre proprement dit, mais de l'indiscrétion maladroite de la Dutour et de sa façon de parler franche, énergique et pittoresque qui n'est pas sans rappeler celle de suivantes molièresques un « peu trop forte[s] en gueule⁴ » : « Aurais-je la berlue ? n'est-ce pas vous, Marianne ?⁵ », « Ce ne l'est pas ! s'écria encore la marchande, ce ne l'est pas ! Ah ! pardi, en voici bien d'un autre : vous verrez

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 264.

² « Mais dans ces trois situations, comme nous l'avons noté plus haut, un personnage, généralement moins ému et un peu à l'écart du tableau, ou en position de spectateur, est chargé de rétablir la communication, de relancer le rythme de la scène » (Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 336).

³ À ce sujet, on ne saurait suivre Catherine Ramond qui écrit : « Quelques années plus tard, dans *La Vie de Marianne* (1731), les entrées subites de personnages sont suivies immanquablement de pétrifications qui ont souvent un caractère comique en ce qu'elles révèlent la vérité du personnage et lui donnent un aspect mécanique » (*ibid.*, vol. 2, p. 335). Seules les quelques lignes où Climal gesticule vont dans le sens de cette analyse.

⁴ « MADAME PERNELLE : Vous êtes, Mamie, une Fille Suivante./Un peu trop forte en gueule, et fort impertinente :/Vous vous mêlez sur tout de dire votre avis » (Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Oeuvres complètes. II*, op. cit., I, 1, v. 13-15, p. 100).

⁵ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 263.

que je ne suis peut-être pas M^{me} Dutour aussi, moi !¹ », ou encore « Pardi ! je suis comme tout le monde, je reconnaiss les gens quand je les ai vus. Voyez que cela est difficile ! Si elle est devenue glorieuse, dame, je n'y saurais que faire² ».

La troisième et dernière caractéristique de ces tableaux-pétrifications repose parfois sur l'utilisation d'un vocabulaire pictural qui permet de souligner l'aspect visuel de la scène : « N'était-ce pas là un tableau bien amusant pour M. de Climal ?³ » La représentation de ces scènes ne relève plus de l'art du romancier, mais de celui de l'artiste peintre : « J'ai beau appuyer là-dessus, je ne peindrai pas ce qui en était⁴ ». Autrement dit, ce qui va constituer l'un des fondements de la théorie de la tragédie domestique et bourgeoise est manifestement à l'œuvre dans le roman marivaudien où — contrairement à ce que Diderot préconise — il n'est pas l'opposé du coup de théâtre, mais la conséquence. Ces tableaux représentent les personnages frappés par la surprise et l'émotion au point d'en être momentanément figés ou tétanisés et sont généralement insérés dans une longue scène (déclaration de Valville et aveu de Climal) qu'ils interrompent brusquement pour marquer un moment de crise.

On voit donc que les coups de théâtre et les tableaux-pétrifications chez Marivaux sont caractéristiques de son roman et non de son théâtre. On ne saurait cependant assimiler ces tableaux-pétrifications aux tableaux du drame bourgeois, tels que Diderot les définit, parce qu'ils ne remplissent pas la même fonction dans l'évolution de l'action : les uns résultent des coups de théâtre et modifient ainsi la progression de l'intrigue, les autres donnent à voir et à entendre la désolation des personnages après qu'un drame domestique a eu lieu ; les uns remplissent une fonction dramatique, les autres exercent une fonction émotionnelle et morale. Ils ne reposent pas non plus sur le même type d'émotion : les trois scènes de *La Vie de Marianne* montrent la honte et la confusion des personnages, et non leur désarroi et leur souffrance. Ils ne produisent pas non plus le même effet sur le lecteur et sur le spectateur : les pétrifications n'ont qu'un effet

¹ *Ibid.*, p. 264.

² *Ibid.*, p. 265.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ *Ibid.*, p. 120.

« momentané¹ », alors que les tableaux doivent laisser une impression dans l'âme du spectateur. Toutefois, à la différence de ces pétrifications, les tableaux sensibles et pathétiques de *La Vie de Marianne* annoncent assez bien ceux du drame bourgeois.

Sur ce point, il importe de donner la définition du tableau selon Diderot et de citer les exemples qu'il utilise dans ses *Entretiens sur le Fils naturel* afin d'en dégager les principales caractéristiques. Selon le théoricien, le tableau consiste en une « disposition de[s] personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle [lui] plairait sur la toile² ». Deux des tableaux qu'il mentionne dans ses *Entretiens* font directement référence à sa pièce *Le Fils naturel* : le « second acte de la pièce s'ouvre par un tableau, et finit par un coup de théâtre³ » et « Le beau tableau, car c'en est un, ce me semble, que le malheureux Clairville, renversé sur le sein de son ami, comme dans le seul asile qui lui reste...⁴ ». Le premier de ces deux exemples renvoie à l'entrée en scène de Rosalie en proie à une profonde tristesse dont la suivante Justine découvre la cause⁵ ; le second montre le désespoir de son fiancé Clairville qui se réfugie dans le sein de Dorval, envoyé comme ambassadeur auprès de Rosalie pour apprendre la cause du changement de ses sentiments⁶. Ces deux tableaux représentent le désespoir des amants

¹ « Il faut s'occuper fortement de la pantomime ; laisser là ces coups de théâtre dont l'effet est momentané, et trouver des tableaux. Plus on voit un beau tableau, plus il plaît » (Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre, op. cit.*, p. 1168).

² *Ibid.*, p. 1136.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 1157.

⁵ « ROSALIE. — Justine, approchez mon ouvrage. *Justine approche un métier à tapisserie. Rosalie est tristement appuyée sur ce métier. Justine est assise d'un autre côté. Elles travaillent. Rosalie n'interrompt son ouvrage que pour essuyer des larmes qui tombent de ses yeux. Elle le reprend ensuite. Le silence dure un moment pendant lequel Justine laisse l'ouvrage et considère sa maîtresse.* / JUSTINE. — Est-là la joie avec laquelle vous attendez monsieur votre père ? Sont-ce là les transports que vous lui préparez ? Depuis un temps, je n'entends rien à votre âme. Il faut que ce qui s'y passe soit mal ; car vous me le cachez, et vous faites très bien. (*Point de réponse de la part de Rosalie ; mais des soupirs, du silence et des larmes.*) Perdez-vous l'esprit, mademoiselle ? au moment de l'arrivée d'un père ! à la veille d'un mariage ! Encore un coup, perdez-vous l'esprit ? / ROSALIE. — Non, justine. / JUSTINE, après une pause. — Serait-il arrivé quelque malheur à monsieur votre père ? / ROSALIE. Non, Justine. *Toutes ces questions se font à différents intervalles, dans lesquels Justine quitte et reprend son ouvrage.* / JUSTINE, après une pause un peu plus longue. — Par hasard, est-ce que vous n'aimeriez plus Clairville ? / ROSALIE. — Non, Justine. / JUSTINE reste un peu stupéfaite. *Elle dit ensuite :* — La voilà donc la cause de ces soupirs, de ce silence et de ces larmes ?... Oh ! pour le coup, les hommes n'ont qu'à dire que nous sommes filles ; que la tête nous tourne aujourd'hui pour un objet que demain nous voudrions savoir à mille lieues. Qu'ils disent de nous tout ce qu'ils voudront, je veux mourir si je les en dédis... Vous ne vous êtes pas attendue, mademoiselle, que j'approuverais ce caprice... Clairville vous aime éperdument. [...] *Justine s'arrête un moment. Rosalie continue de travailler et de pleurer [...]* » (*ibid.*, II, 1, p. 1090-1091).

⁶ « CLAIRVILLE. Excusez mon impatience. Eh bien ! Dorval !... (*Dorval est troublé. Il tâche de se remettre ; mais il y réussit mal. Clairville, qui cherche à lire son visage, s'en aperçoit, se méprend et dit :*) Vous êtes troublé !

dont la cause est semblable (l'amour) et dont l'attitude reflète l'état d'âme : l'une soupire, pleure et garde le silence, l'autre s'impatiente, questionne et sanglote. Dans les deux cas, le tableau commence *in medias res*, car les personnages apparaissent sur scène (pour ne pas dire dans le salon), éplorés ou très agités. En d'autres termes, le tableau diderotien donne à voir et à entendre l'émotion forte qui secoue l'âme des personnages au point d'émouvoir le spectateur.

Dans *La Vie de Marianne*, nombreux sont les tableaux sensibles, attendrissants ou larmoyants, que constituent les longues scènes où le romancier « combin[e] la pantomime avec le discours, entremêle une scène parlée avec une scène muette¹ ». Le tableau surgit de la description minutieuse des regards, des gestes, des mouvements, de la position des corps, qui accompagnent les paroles des personnages, voire qui les remplacent. Revenons par exemple à la longue scène où M^{me} de Miran présente M^{me} Dorsin à Marianne et où elle apprend que sa « fille » est celle dont Valville est tombé amoureux ; observons les principales indications gestuelles qui forment, d'une certaine manière, les didascalies du dialogue :

C'était de M^{me} de Miran dont je parlais, comme vous le voyez, et qui, avançant sa main à la grille pour me prendre la mienne, dont je ne pus lui passer que trois ou quatre doigts, me dit : Oui, Marianne, je vous aime, et vous le méritez bien ; soyez désormais sans inquiétude ; ce que j'ai fait pour vous n'est encore rien, n'en parlons point. Je vous ai appelée ma fille ; imaginez-vous que vous l'êtes, et que je vous aimerai autant que si vous l'étiez.

Cette réponse m'attendrit, mes yeux se mouillèrent : je tâchai de lui baisser la main, dont elle ne put à son tour m'abandonner que quelques doigts.²

Non, lui dis-je en laissant tomber quelques larmes ; non, madame, voilà qui est fini. Il ne faut plus me voir, il faut m'abandonner à mon malheur ; il me suit partout, et Dieu ne veut pas que j'aie jamais de repos. [...]

Ici mes pleurs coulèrent avec tant d'abondance que je restai quelque temps sans pouvoir prononcer un mot.

Tu m'inquiètes, ma chère enfant, pourquoi donc pleures-tu ? ajouta-t-elle en me présentant sa main comme elle avait déjà fait quelques moments auparavant. Mais je n'osais plus lui donner la mienne. Je me reculais honteuse, et avec des paroles entrecoupées de sanglots : Hélas ! madame, arrêtez, lui dis-je ; vous ne savez pas à qui vous parlez, ni à qui vous témoignez tant de bontés.³

Vous ne me parlez point ! Vos yeux se remplissent de larmes ! je vous entends, je suis perdu ! *Clairville, en achevant ces mots, se jette dans le sein de son ami. Il y reste un moment en silence. Dorval verse quelques larmes sur lui, et Clairville dit, sans se déplacer, d'une voix basse et sanglotante : Qu'a-t-elle dit ? Quel est mon crime ? Ami, de grâce,achevez-moi./DORVAL. — Que je l'achève !/CLAIRVILLE. — Elle m'enfonce un poignard dans le sein ! et vous, le seul homme qui pût l'arracher peut-être, vous vous éloignez ! vous m'abandonnez à mon désespoir !... Trahi par ma maîtresse ! abandonné de mon ami ! que vais-je devenir ? Dorval, vous ne me dites rien ! [...]»* (*ibid.*, II, 4, p. 1094).

¹ Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., p. 1152.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 173.

³ *Ibid.*, p. 179.

Madame, lui dit son amie en s'essuyant les yeux, en vérité, cette enfant me touche ; ce qu'elle vient de vous dire est admirable : voilà une belle âme, un beau caractère ! [...]

À ce discours, je levai les yeux sur elle d'un air humble et reconnaissant, à quoi je joignis une très humble et très légère inclination de tête ; je dis légère, parce que je compris dans mon cœur que je devais la remercier avec discrétion, et qu'il fallait bien paraître sensible à ses bontés, mais non pas faire penser qu'elles me consolassent, comme en effet elles ne me consolaient pas. J'accompagnai le tout d'un soupir ; après quoi M^{me} Dorsin, reprenant la parole, dit à ma bienfaitrice : Voyez, consultez-vous.¹

Ce discours redoubla mes larmes, je tirai ensuite de ma poche la lettre que j'avais reçue de Valville, et que je n'avais pas décachetée ; et la lui présentant d'une main tremblante : [...]

M^{me} de Miran la prit en soupirant, l'ouvrit, la parcourut, et jeta les yeux sur son amie, qui fixa aussi les siens sur elle ; elles furent toutes deux assez longtemps à se regarder sans se rien dire ; il me sembla même que je les vis pleurer un peu : et puis M^{me} Dorsin, en secouant la tête : Ah ! madame, dit-elle, je vous demandais Marianne ; mais je ne l'aurais pas, je vois bien que vous la garderez pour vous.

Oui, c'est ma fille plus que jamais, répondit ma bienfaitrice avec un attendrissement qui ne lui permit de dire que ce peu de mots ; et sur-le-champ elle me tendit une troisième fois la main, que je pris alors du mieux que je pus, et que je baisai mille fois à genoux, si attendrie moi-même, que j'en étais comme suffoquée. Il se passa en même temps un moment de silence qui fut si touchant, que je ne saurais encore y penser sans me sentir remuée jusqu'au fond de l'âme.²

Eh ! mon Dieu, madame, ma chère mère (puisque vous m'accordez la permission de vous appeler ainsi), que vous êtes bonne et généreuse ! m'écriai-je en me jetant à ses genoux, d'avoir tant d'attention, tant de ménagement pour une pauvre fille qui n'est rien, et qu'une autre personne que vous ne pourrait plus souffrir !³

Toutes ces didascalies entrent au service d'une esthétique de la sensibilité ou de l'attendrissement : lorsque l'héroïne ne pleure pas de reconnaissance envers sa bienfaitrice, elle pleure de honte (elle est l'ennemie de M^{me} de Miran) et d'une émotion inquiète (elle craint d'être abandonnée). M^{me} de Miran ne cesse de lui tendre sa main qu'elle s'empresse de baisser à travers les grilles du parloir (excepté la fois où elle n'ose pas la prendre). De façon très dramatique, Marianne se jette à plusieurs reprises aux genoux de sa mère pour lui témoigner sa reconnaissance. À cela s'ajoutent une « main tremblante », des soupirs évocateurs, les silences qui révèlent l'intensité de l'émotion éprouvée par les personnages, les regards prolongés et éloquent : M^{me} Dorsin comprend son amie simplement en la regardant. D'ailleurs, celle-ci « n'[a] de [s]a vie été si émue⁴ », elle « ne sai[t] plus qui des deux [elle] aime le plus, ou de la mère, ou de la fille⁵ » et leur demande de cesser, car elles « l'attendriss[ent] trop⁶ ». Mais si

¹ *Ibid.*, p. 179-180.

² *Ibid.*, p. 181.

³ *Ibid.*, p. 185.

⁴ *Ibid.*, p. 181.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 185.

l'émotion des personnages est visible dans leur pantomime, elle n'est pas manifeste dans la forme du discours. En effet, le romancier précise que les « paroles [de Marianne sont] entrecoupées de sanglots », mais il ne les représente pas. En cela, Diderot ira plus loin que lui, puisqu'il cherchera à inscrire l'émotion dans le discours des personnages : « [...] ce qui émeut toujours, ce sont des cris, des mots inarticulés, des voix rompues, quelques monosyllabes qui s'échappent par intervalles, je ne sais quel murmure dans la gorge, entre les dents¹ ». Marivaux recourt aussi abondamment aux tirades, que Diderot qualifie de « ramage opposé à ces vraies voix de la passion² » et qui, selon le théoricien de la tragédie domestique, ont pour effet de rompre l'illusion en suspendant l'action dramatique³.

Au demeurant, la plupart des tableaux sensibles de *La Vie de Marianne* mettent en scène ou le sacrifice du bonheur au nom de la vertu (comme dans la scène citée ci-dessus et dans celle où Marianne convainc Valville de renoncer à elle⁴), ou la profonde reconnaissance que l'on témoigne envers quelqu'un, comme celle qu'expriment les amants envers M^{me} de Miran, après que celle-ci a consenti à leur mariage :

Valville, à ce discours, pleurant de joie et de reconnaissance, embrassa ses genoux. Pour moi, je fus si touchée, si pénétrée, si saisie, qu'il ne me fut pas possible d'articuler un mot ; j'avais les mains tremblantes, et je n'exprimai ce que je sentais que par de courts et fréquents soupirs.

Tu ne me dis rien, Marianne, me dit ma bienfaitrice, mais j'entends ton silence, et je ne m'en défends point : je suis moi-même sensible à la joie que je vous donne à tous les deux. Le ciel pouvait me réservier une belle-fille qui fût plus au gré du monde, mais non pas qui fût plus au gré de mon cœur.

J'éclatai ici par un transport subit : Ah ! ma mère, m'écriai, je me meurs ; je ne me possède pas de tendresse et de reconnaissance.

Là, je m'arrêtai, hors d'état d'en dire davantage à cause de mes larmes ; je m'étais jetée à genoux, et j'avais passé une moitié de ma main par la grille pour avoir celle de M^{me} de Miran, qui en effet approcha la sienne ; et Valville, éperdu de joie et comme hors de lui, se jeta sur nos deux mains, qu'il baisait alternativement.⁵

¹ Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., p. 1144.

² *Ibid.*, p. 1145.

³ « Dans une représentation dramatique, il ne s'agit non plus du spectateur que s'il n'existe pas. Y a-t-il quelque chose qui s'adresse à lui ? L'auteur est sorti de son sujet, l'acteur entraîné hors de son rôle. Ils descendent tous les deux du théâtre. Je les vois dans le parterre ; et tant que dure la tirade, l'action est suspendue pour moi, et la scène reste vide » (*id.*)

⁴ « Ses pleurs coulèrent après ce peu de mots ; il ne les retint plus : ils attendrirent M^{me} de Miran, qui pleura comme lui et qui ne sut que lui dire ; nous nous taisions tous trois, on n'entendait que des soupirs. [...] Ah ! ma mère, s'écria encore Valville en tombant subitement aux genoux de M^{me} de Miran, je vous demande pardon des pleurs que je vous vois répandre et dont je suis cause. [...] À ces derniers mots, dont Valville comprit tout le sens favorable, il se rejeta à ses genoux, lui prit une main qu'il baissa mille fois sans parler » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 199).

⁵ *Ibid.*, p. 206.

On retrouve ici les mêmes caractéristiques que dans le tableau précédent : des personnages qui soupirent, pleurent, tremblent d'émotion, se mettent à genoux et ne peuvent plus articuler le moindre mot. La pantomime des protagonistes rend compte de l'intensité de l'émotion qui les submerge, alors que le discours la prépare (tirade de M^{me} de Miran¹). En d'autres termes, le tableau représente mieux le trouble des personnages et le bouleversement qui se produit en eux, que ne le fait le dialogue, et indique le plus haut degré émotionnel de la scène. L'un frappe le lecteur-spectateur, alors que l'autre imite plus ou moins bien selon qu'il est coupé et interrompu afin d'être au plus près de la nature. Le tableau semble convenir davantage au genre romanesque qu'au genre dramatique, car il est difficile de soutenir longtemps au théâtre une scène muette et mimétique sans lasser l'intérêt du spectateur. À l'inverse, la lenteur du récit (par rapport au caractère instantané de la représentation) permet au lecteur de se représenter progressivement et minutieusement la scène et, ainsi, de mieux s'imprégner de l'émotion qui s'en dégage.

Parmi les tableaux sensibles où l'héroïne manifeste sa vive reconnaissance, on se souvient également de celui avec M^{lle} de Fare (après le passage de la Dutour) et de celui avec M^{me} de Miran (après l'incident chez M^{me} de Fare). Le premier des deux résulte de la réponse bienveillante et consolante de M^{lle} de Fare qui assure à son cousin et à Marianne son amitié et son secours :

Essuyez vos pleurs, ma chère amie, et ne songeons plus qu'à nous lier d'une amitié qui dure autant que nous, ajouta-t-elle en me tendant la main, sur laquelle je me jetai, que je baisai, que j'arrosois de mes larmes, d'un air qui n'était que suppliant, reconnaissant et tendre, mais point humilié.

Cette amitié que vous me faites l'honneur de me demander me sera plus chère que ma vie ; je ne vivrai que pour vous aimer tous deux, vous et Valville, lui dis-je à travers des sanglots que m'arracha l'attendrissement où j'étais. [...]

Je lui tenais une main, que je baignais de mes larmes ; elle répondait à cette action par les caresses les plus affectueuses. [...]

Ce discours redoublait mon attendrissement, et par conséquent mes larmes. Je n'avais pas la force de parler ; mais je donnais mille baisers sur sa main que je tenais toujours, et que je pressais entre les miennes en signe de reconnaissance.²

¹ *Ibid.*, p. 205.

² *Ibid.*, p. 267 et p. 273-274. Interrompu à la fin de la cinquième partie, le tableau est repris au début de la sixième partie.

Les pleurs de désarroi, que Marianne verse depuis l'entrée de la marchande¹, deviennent alors des pleurs de reconnaissance. C'est par les larmes et les baisers que l'héroïne exprime son éternelle gratitude envers sa nouvelle amie. Le dialogue non seulement prépare le tableau sensible (tirade de Valville²), mais aussi le relance et le renforce (« Ce discours redoublait mon attendrissement³ »). Les didascalies que constituent les incises (« ajouta-t-elle en me tendant la main⁴ ») et les indications de la narratrice insérées entre les répliques des personnages (« Je ne pus en dire davantage ; M^{lle} de Fare pleurait aussi en m'embrassant⁵ ») concourent à créer le tableau sensible. Autrement dit, c'est l'étroite combinaison du geste et de la parole qui permet de dresser un tableau où les personnages rivalisent d'attendrissement.

De la même manière, le tableau avec M^{me} de Miran constitue la réponse spontanée de Marianne à la générosité et à l'amour d'une « mère », fidèle à sa « parole »⁶, malgré l'incident passé chez M^{me} de Fare :

À quoi je ne répondis qu'en me jetant comme une folle sur une main dont, par hasard, elle tenait alors un des barreaux de la grille.

Je pleurai d'aise, je criai de joie, je tombai dans des transports de tendresse, de reconnaissance ; en un mot, je ne me posséda plus, je ne savais plus ce que je disais : Ma chère mère, mon adorable mère ! ah ! mon Dieu, pour quoi n'ai-je qu'un cœur ? Est-il possible qu'il y en ait un comme le vôtre ! Ah ! Seigneur, quelle âme ! et mille autres discours que je tins et qui n'avaient point de suite.⁷

Cependant, l'histoire de Marianne n'a pas l'apanage des tableaux sensibles. L'histoire de Tervire, à laquelle les trois dernières parties de l'œuvre sont consacrées, abonde également en tableaux, qui ne sont plus seulement l'expression de la vive reconnaissance d'un personnage, mais qui constituent de véritables scènes de reconnaissance et de réconciliation. Ainsi, le jour où « M. de Tervire le père » découvre sa petite fille, confiée aux soins d'une nourrice chez un

¹ « À ce dernier mot, la femme de chambre se mit à rire sous sa main et sortit ; pour moi, qui me sentais faible et les genoux tremblants, je me laissai tomber dans un fauteuil qui était à côté de moi, où je ne fais que pleurer et jeter des soupirs » (*ibid.*, p. 265) ; « Mes larmes et mes soupirs continuaient, je n'osais pas lever les yeux, et j'étais comme une personne accablée » (*ibid.*, p. 266).

² *Ibid.*, p. 266-267.

³ *Ibid.*, p. 273.

⁴ *Ibid.*, p. 267.

⁵ *Id.*

⁶ « À quelque prix que ce soit, je te tiendrai parole ; je veux que tu vives avec moi ; tu seras ma consolation ; tu me dégoûtes de toutes les filles qu'on pourrait m'offrir pour mon fils, il n'y en a pas une qui pût m'être supportable après toi ; laisse-moi faire » (*ibid.*, p. 284-285).

⁷ *Ibid.*, p. 285-286.

paysan, est l'occasion pour le fils de « marquer sa reconnaissance¹ » à son père² et de se réconcilier avec lui³. Bien plus tard, M^{me} Dorfrainville, « une des meilleures amies de M^{me} Dursan⁴ » qui a recueilli sa nièce Tervire à son retour au « pays », conduit la demoiselle dans un bois à l'orée du château où l'on assiste à une scène de reconnaissance (Tervire fait la connaissance de son cousin⁵) à l'occasion de laquelle la petite famille marque sa gratitude⁶ envers celle qui s'engage à réconcilier le fils, M. Dursan, et la mère, M^{me} Dursan. Tervire œuvre d'abord en introduisant la belle-fille de M^{me} Dursan à son service, sous le nom de Brunon, puis en élaborant une scène propre à la « frapper⁷ », à éveiller sa pitié et à obtenir son pardon. Elle convoque tous les personnages susceptibles de l'émouvoir et de l'attendrir : un ecclésiastique qu'elle connaît bien, son amie (M^{me} Dorfrainville), Brunon (sa belle-fille), pour laquelle elle s'est prise d'affection, et elle-même. Le romancier substitue alors la plume au pinceau, afin de composer un tableau larmoyant et pathétique où la reconnaissance va précéder la réconciliation. Il décrit d'abord ce qui s'offre à la vue des arrivants : un détail du meuble autour duquel s'organise la scène (« les rideaux du lit n'étaient tirés que d'un côté⁸ »), le mouvement et la position des personnages (« Cet ecclésiastique s'avança donc vers le mourant, qu'on avait soulevé pour le mettre plus à son aise. Son fils, qui était au chevet, et qui pleurait à chaude

¹ *Ibid.*, p. 435.

² « M. de Tervire, qui le vit venir, et qui se doutait bien de quoi il était question, s'arrêta, et son fils, après avoir mis pied à terre à quelques pas de lui, vint se jeter à ses genoux, les larmes aux yeux, et sans pouvoir prononcer un mot. [...] Mon père qui était toujours resté à ses genoux, et à qui son attendrissement et sa joie ôtaient la force de parler, ne put encore le remercier ici qu'en baignant de ses larmes une main qu'il lui avait tendue, et qu'en élevant les siennes quand il le vit s'éloigner » (*id.*)

³ « Allez, Tervire ; votre fille vient tout à l'heure de devenir la mienne. Qu'on la porte chez moi ; menez-y votre femme, faites-vous dès aujourd'hui donner au château l'appartement qu'occupait votre mère, et que je vous trouve logés tous deux quand je reviendrai ce soir. [...] Il me tarde d'être déjà de retour pour changer des dispositions qui ne vous étaient pas favorables » (*id.*)

⁴ *Ibid.*, p. 508.

⁵ « De mon père et de ma mère, que vous voyez, mademoiselle, me répondit-il, ou, pour vous mettre encore mieux au fait, de M. et de M^{me} Dursan. Voilà ce que c'est, ma fille, me dit alors la dame avec qui j'étais venue ; voilà votre cousin, le fils de cette tante qui vous a donné tout son bien, à ce qu'elle m'a confié elle-même [...].

À peine achevait-elle ces mots que la femme tomba à mes pieds. Et c'est à moi, qui ai causé les malheurs de mon mari, à me jeter à vos genoux, et à vous conjurer d'avoir pitié de lui et de son fils, me dit-elle en me tenant une main qu'elle arrosait de ses larmes.

Pendant qu'elle parlait, le père et le fils, tous deux les yeux en pleurs, et dans la posture du monde la plus suppliante attendaient ma réponse » (*ibid.*, p. 509).

⁶ « Je tendais en même temps une main au père, qui se jeta dessus, aussi bien que son fils, dont l'action, plus tendre et plus timide, me fit rougir, toute distraite que j'étais par un spectacle aussi attendrissant. [...] J'embrassai alors M. Dursan, qui ne put prononcer que des mots sans aucune suite, qui commençait mille remerciements, et n'en achevait aucun » (*ibid.*, p. 510).

⁷ *Ibid.*, p. 526.

⁸ *Id.*

larmes, se retira un peu ») ainsi que l'éclairage propice à la scène (« Le jour commençait à baisser, et le lit était placé dans l'endroit le plus sombre de la chambre »). Il s'attache ensuite à situer les arrivants dans le décor : « Après quoi nous la [M^{me} Dursan] plaçâmes dans un fauteuil à côté du chevet, et nous nous tîmes debout auprès d'elle¹ ». Ces détails permettent non seulement d'instaurer un climat favorable à la scène qui se prépare (le clair-obscur, M^{me} Dursan située au même niveau que le mourant, les autres personnages placés autour comme des spectateurs), mais aussi de « faire voir » le tableau au lecteur. Les détails n'étaient pas aussi nombreux lors de la confession de Climal. S'ensuit une triple reconnaissance successive à laquelle la présence des spectateurs n'est pas superflue : « M^{me} Dursan, qui n'était encore que Brunon, l'ecclésiastique lui-même, M^{me} Dorfainville et moi, nous contribuâmes tous à l'attendrissement de cette tante, qui pleurait aussi, et qui ne voyait autour d'elle que des larmes qui la remerciaient de s'être laissé toucher² ». La métonymie qui réduit les personnages en pleurs aux seules « larmes » souligne le pathétique de la scène. Les larmes de soulagement et de joie se mêlent aux larmes de douleurs que suscite le spectacle de la mort³. Plus tard, lorsque Tervire se rend à Paris pour retrouver sa mère, c'est une femme malade et démunie qu'elle découvre. La joie de la reconnaissance se confond alors avec « le spectacle d'une femme de condition dans l'indigence⁴ » : « je pleurais de joie, de surprise et de douleur⁵ ».

Que ce soit dans l'histoire de Marianne ou dans celle de Tervire, Marivaux multiplie les tableaux de mourants, comme celui de la sœur du curé à l'auberge⁶, dont la narratrice rapporte les « dernières paroles⁷ », celui de Climal⁸, celui de M. Dursan⁹, ou encore celui de la mère de Tervire (« à moitié mourante¹⁰ »). Ce type de tableau est propre à remuer le lecteur-spectateur, car il peint les derniers moments d'une « mère » (la sœur du curé) avec sa fille (Marianne), d'un

¹ *Ibid.*, p. 527.

² *Ibid.*, p. 528.

³ Voir Françoise Gevrey, « La mort dans *La Vie de Marianne* de Marivaux », *Travaux de littérature (Les écrivains devant la mort)*, vol. XXV, à paraître.

⁴ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 574.

⁵ *Ibid.*, p. 567.

⁶ *Ibid.*, p. 18-23.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ *Ibid.*, p. 244-253.

⁹ *Ibid.*, p. 519-530.

¹⁰ *Ibid.*, p. 579.

homme (Climal) avec son ami (le père Saint-Vincent) et sa famille (sa sœur, son neveu), ou encore d'un homme (M. Dursan) avec sa mère (M^{me} Dursan), son épouse et son fils. Or, comme l'écrit Diderot, « [p]resque tous les hommes parlent bien en mourant¹ ». Marianne a en effet été frappée par les « dernières paroles » de sa première mère de substitution : « je ne perdis rien de tout ce qu'elle me dit, et en vérité je vous le rapporte presque mot pour mot, tant j'en fus frappée² ». Dans l'histoire de Marianne, les mourants exhortent la jeune fille à rester vertueuse : « Je vous ai élevée dans l'amour de la vertu ; si vous gardez votre éducation, tenez, Marianne, vous serez héritière du plus grand trésor qu'on puisse vous laisser : car avec lui, ce sera vous, ce sera votre âme qui sera riche³ », lui dit la sœur du curé, et « aimez-la toujours, afin qu'elle sollicite la miséricorde de Dieu pour moi⁴ », lui demande Climal. Ces exhortations sont d'autant plus fortes qu'elles constituent les derniers mots d'un(e) mourant(e) et font de la vertu comme le seul bien estimable dans le monde. Enfin, dans l'histoire de Tervire, les tableaux qui présentent les derniers instants d'un malade contiennent des scènes de reconnaissance. Se retrouver avant de se quitter à jamais : rien n'est sans doute plus pathétique.

En somme, bien que l'histoire de Marianne dure environ dix mois (depuis son arrivée à Paris jusqu'à la proposition de mariage de l'officier), on ne peut guère parler d'unité temporelle ni d'unité spatiale. En revanche, on observe souvent un éclatement du temps en une succession de scènes qui représentent parfois au lecteur des moments infimes. Cet éclatement est tel que l'on peut regrouper ces scènes en séquences, qu'il est possible de rassembler ensuite en épisodes. On distingue trois épisodes principaux dans le séjour de l'héroïne à Paris : la « comédie du Tartuffe », « un procès qui finit bien » et « la rivale » reposent respectivement sur trois personnages (ou groupe de personnages) qui interviennent momentanément dans la vie de Marianne (le faux dévot, la famille de M^{me} de Miran et Varthon). Aussi ces trois épisodes ne durent-ils que peu de temps. Le premier ne compte que quelques jours (jusqu'à la rupture du dévot avec Marianne), ou quelques semaines (jusqu'à sa confession), le deuxième s'étend sur deux jours (l'enlèvement et le procès) et le troisième sur quelques jours (maladie de Marianne et trahison de Valville). Parmi les nombreuses scènes qui composent ces épisodes, on distingue les

¹ Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., p. 1143.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 21.

³ Ibid., p. 19.

⁴ Ibid., p. 251.

tableaux-pétrifications qui résultent des coups de théâtre et qui participent ainsi au rythme et à la progression de l'action. Ces pétrifications soulignent le trouble, la confusion et la honte des personnages surpris à un moment dans leur insouciance. La tension dramatique est alors à son apogée, les personnages sont figés dans leur attitude (comme dans un tableau) et le temps reste momentanément suspendu. Ils n'ont donc pas la même fonction que ces tableaux sensibles ou attendrissants où l'on nous montre les personnages dans une douleur ou dans une joie extrême, voire les deux successivement (Valville est désespéré, avant que sa mère ne l'autorise à aimer Marianne, cette dernière est abattue, avant que M^{lle} de Fare lui assure son amitié). Ce sont ces tableaux attendrissants qui annoncent le mieux ceux de la tragédie domestique où Diderot les oppose catégoriquement aux coups de théâtre. Contrairement au tableau-pétrification, les tableaux sensibles ne reposent pas sur la description d'une scène où les personnages sont représentés figés dans leur émotion, mais ils combinent récit et dialogue : le trouble, les sentiments et les pensées passent dans les regards, les soupirs, les larmes, les gestes et les mouvements, et l'émotion atteint son paroxysme lorsque le silence supplante la parole. Alors que les tableaux de l'histoire de Marianne peignent souvent la reconnaissance de l'héroïne envers sa mère ou une amie, ceux de l'histoire de Tervire mêlent témoignage de gratitude ainsi que scène de reconnaissance et de réconciliation. Mais ces tableaux sensibles deviennent pathétiques lorsqu'ils représentent une scène où un personnage se meurt au moment même où il retrouve un être cher. La joie du pardon et des retrouvailles se confond avec la douleur suscitée par le spectacle de la souffrance et la crainte de la mort prochaine. En ce sens, l'utilisation du tableau chez Marivaux est fréquente et variée. Il est pleinement efficace dans le genre romanesque où le romancier a une marge de liberté plus grande qu'au théâtre. Aussi est-ce peut-être la raison qui conduit Marivaux « à envisager le roman comme un théâtre libéré des servitudes du théâtre et projeté dans la vie¹ ».

¹ Jean Fabre, *Idées sur le roman, op. cit.*, p. 92.

2. 3. *Le Paysan parvenu* : tableaux-pétrifications comiques et scènes à témoin caché

Après la publication des deux premières parties du *Paysan parvenu*, le compte rendu du *Journal littéraire* de La Haye témoigne de la tonalité enjouée de ce roman : « Si le nom de Monsieur de Marivaux ne paraissait pas au-devant de ces mémoires, on les prendrait pour un ouvrage posthume de Du Fresny. C'est la même manière de conter, vive, légère et gaie [...]»¹. On pourrait penser que le journaliste a repéré la dimension théâtrale du *Paysan parvenu*, mais, en réalité, il opère un rapprochement avec Dufresny conteur et non pas avec Dufresny dramaturge. En revanche, il saisit cette dimension dans les livres IV et V, lorsqu'il compare la technique du romancier à celle du peintre, que Diderot préconisera une vingtaine d'années plus tard dans sa théorie dramatique : « Il ne raconte pas, il peint, il met sous les yeux les faits qu'il rapporte² ». L'explicitation de la métaphore picturale rapproche l'art du romancier non seulement de celui du peintre, mais aussi de celui du dramaturge. L'intuition est encore plus grande chez Sylvie Chevalley³ lorsqu'elle écrit : « Le roman est si riche de scènes toutes construites, de soliloques et de dialogues qui semblent écrits pour le théâtre que l'on a été souvent tenté, à notre époque, de l'y transporter⁴ ».

On constate qu'à l'exception de Catherine Ramond⁵ et de Fabienne Boissières⁶, la critique a été peu sensible à ce que l'on pourrait appeler la « construction dramatique » du *Paysan parvenu*⁷, pourtant plus manifeste que dans *La Vie de Marianne*. En effet, le narrateur y fait moins de réflexions morales, s'adresse moins souvent et moins longuement à son lecteur,

¹ *Le Journal littéraire*, 1734, t. XXII, première partie, article XI, p. 219-231, cité par Frédéric Deloffre, « Introduction », *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. xxxix.

² *Le Journal littéraire*, 1735 (début de l'année), t. XXII, deuxième partie, p. 460-463, cité par Frédéric Deloffre, « Introduction », *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. xxxix.

³ Bibliothécaire archiviste de la Comédie Française, Sylvie Chevalley a découvert le manuscrit de *La Commère* dont elle a procuré la première édition (Marivaux, *La Commère*, préface de Sylvie Chevalley, [Paris], Hachette, 1966).

⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁵ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 335-343.

⁶ De façon révélatrice, F. Boissières limite son étude de la théâtralité des romans-mémoires de Marivaux à *La Vie de Marianne*.

⁷ Excepté Ruth P. Thomas qui a consacré un article au ton comique du roman qui repose sur la façon dont le narrateur relate son histoire (« The Role of the Narrator in the Comic Tone of *Le Paysan parvenu* », *Romance notes*, automne 1970, vol. 12, n° 1, p. 134-141) et Françoise Gevrey, « Le paysan parvenu et la vérité », dans *Chemins Ouverts. Mélanges offerts à Claude Sicard*, textes réunis par Sylvie Vignes, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, p. 52.

présente des événements qui se sont succédé les uns aux autres à un rythme soutenu (à partir du moment où le héros rencontre le personnage de M^{lle} Habert sur le Pont-Neuf) et introduit un type de scène caractéristique du théâtre. La question de la théâtralité de ce roman-mémoires se pose d'autant plus qu'il a été adapté pour la scène, non seulement par son auteur avec *La Commère* (1741)¹, mais aussi par un anonyme avec *Le Paysan et la paysanne parvenus*, qui, selon F. Deloffre, s'inspire à la fois du roman de Marivaux et de celui de Mouhy². Notre objet n'est pas de mener une étude approfondie de ces deux adaptations théâtrales, mais de repérer les principaux éléments que le dramaturge emprunte à l'œuvre romanesque pour construire sa pièce. Utilise-t-il ou non les éléments théâtraux du roman ? En ce cas, comment les introduit-il dans le genre dramatique ?

Comme dans *La Vie de Marianne*, on ne peut guère parler d'unité de temps ni d'unité de lieu dans *Le Paysan parvenu*. Néanmoins, on remarque que la durée de l'histoire de Jacob est plus courte que celle de Marianne : à la fin de la cinquième partie de *La Vie de Marianne*³, l'héroïne vit à Paris depuis environ six mois et trois semaines⁴, alors qu'à la fin de la cinquième partie du *Paysan parvenu*, Jacob se trouve dans la capitale depuis environ « deux ou trois mois⁵ » et dix-huit jours⁶. On ne s'accorde alors qu'en partie avec Jacques Proust selon lequel « trois ou quatre mois⁷ » se sont passés entre la « première entrevue [de Jacob] avec la femme de son

¹ Henri Coulet, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* », *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 1988, vol. 64, p. 201-211 et William H. Trapnell, « Marivaux and *La Commère* », *The French Review*, avril 1970, vol. XLIII, n° 5, p. 765-774.

² Frédéric Deloffre, « Le *Paysan parvenu* au théâtre : *Le paysan et la paysanne parvenus* », *Atti del Colloquio Internazionale. Marivaux e il teatro italiano (Cortona, 6-8 settembre 1990)*, Cortona, Pacini, Università degli studi di Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Francese, 1990, p. 23-34.

³ Bien que *La Vie de Marianne* comprenne onze parties et que le récit de l'héroïne s'arrête à la fin de la huitième partie, on ne prend en compte que les cinq premières afin d'établir le parallèle avec *Le Paysan parvenu*, composé de cinq parties.

⁴ Voir le tableau « Principales indications temporelles et spatiales dans *La Vie de Marianne* » en annexe, vol. 2, p. 627-667.

⁵ Telle est la première indication temporelle sur la durée totale du séjour de Jacob chez son maître (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 25).

⁶ Voir le tableau « Principales indications temporelles et spatiales dans *Le Paysan parvenu* » en annexe, vol. 2, p. 669-699.

⁷ « Jacob a “dix-huit à dix-neuf ans” lorsqu'il arrive à Paris (p. 9). Sa première entrevue avec la femme de son seigneur se place “cinq ou six jours” après son arrivée (p. 10). Entre cette rencontre et la mort du seigneur se passent “trois ou quatre mois” (p. 45) » (Jacques Proust, « Le “Jeu du temps et du hasard” dans *Le Paysan parvenu* », dans Hugo Friedrich et Fritz Schakk (dir.), *Europäische Aufklärung*, Munich-Allach, Wilhelm Fink, 1967 p. 224).

seigneur¹ » et « la mort du seigneur² » (il s'agit du séjour du héros chez son maître) et que « douze jours et demi³ » se sont écoulés « entre le moment où il a rencontré M^{lle} Habert sur le Pont-Neuf et celui où il voit le rideau se lever sur *Mithridate*⁴ ». La première indication temporelle est donnée par le texte (« trois ou quatre mois »), l'autre est le résultat d'un calcul (douze jours et demi). La première des deux est discutable, car la phrase de Jacob signifie qu'il a quitté sa Champagne depuis « trois ou quatre mois » et non qu'il est à Paris depuis « trois ou quatre mois » : « Vous ne vous trompez pas, repris-je en nous mettant en marche ; il n'y a que trois ou quatre mois que je suis sorti de mon village, et je n'ai pas encore eu le temps d'empirer et de devenir méchant⁵ ». Au surplus, une telle indication ne correspond pas à celle du maître de Jacob (« deux ou trois mois⁶ »), qu'il donne le jour de sa mort, soit cinq jours avant la rencontre du protagoniste avec M^{lle} Habert. On se souvient en effet qu'à la mort de son maître, Jacob reste trois jours de plus dans la maison et qu'il prend une chambre dans une auberge où il séjourne pendant deux jours. On ne retient donc que la première indication de « deux ou trois mois », qui, d'ailleurs, revient à plusieurs reprises dans le récit⁷.

Revenons sur l'ensemble de l'histoire de Jacob dont la chronologie est intéressante pour apprécier au mieux une certaine concentration de l'action et, ainsi, la théâtralité du roman. Seul le détail de son séjour chez son maître est imprécis⁸. On sait que « cinq ou six » jours après son arrivée, Jacob rencontre sa maîtresse pour la première fois et que, deux jours après, il la découvre « à sa toilette⁹ » où a lieu « une petite scène muette¹⁰ ». S'ensuit une durée indéterminée jusqu'au « matin¹¹ » du jour où la suivante Geneviève apprend à Jacob que leur maître lui a fait des

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 225.

⁴ *Id.*

⁵ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 43.

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ *Ibid.*, p. 47 et 85. Notons que le personnage de M^{me} de Ferval prend encore plus de libertés par rapport à la chronologie des aventures de Jacob : « Mais est-il vrai qu'il n'y a que quatre ou cinq mois que vous arrivez de campagne ? » (*ibid.*, p. 135) ; « Oui, dit M^{me} de Ferval, mais il ne faut pas qu'il perde son temps, car il n'a point de fortune ; il n'y a que cinq ou six mois qu'il arrive de province, et nous voudrions bien l'employer à quelque chose » (*ibid.*, p. 183).

⁸ Jacques Proust, « Le “Jeu du temps et du hasard” dans *Le Paysan parvenu* », *art. cit.*, p. 224.

⁹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 17.

avances ; « deux jours après¹ », elle lui révèle qu'elle a reçu « une bourse pleine d'or² ». Le lecteur est à nouveau laissé dans le flou temporel (« un jour que nous nous promenions ensemble dans le jardin de la maison³ », « dès demain⁴ », « le lendemain⁵ ») jusqu'à cet autre « matin⁶ » où la soubrette se déclare à Jacob. Le récit de la journée suivante est, quant à lui, extrêmement détaillé : on apprend de la bouche du maître que Jacob est à Paris depuis « deux ou trois mois⁷ ». Ce maître exerce un chantage sur le jeune homme (ou il épouse Geneviève, ou il est emprisonné) ; Jacob se confie à sa maîtresse qui promet de parler à son époux ; puis, il croise le chemin de Geneviève, qui lui fait des reproches, et se refugie dans sa chambre « jusqu'à sept heures du soir⁸ », où il apprend la mort brutale de son maître. En d'autres termes, en une seule journée, le héros est confronté à une cruelle alternative dont un coup de théâtre le délivre soudainement ; en une seule journée, un obstacle survient et se trouve surmonté. Elle marque l'aboutissement malheureux des semaines au cours desquelles le héros a entretenu l'amour de la suivante et la résolution du problème auquel Jacob était confronté. Par conséquent, le romancier développe soit les événements qui présentent un intérêt dramatique, soit ceux qui les préparent : les rencontres entre Jacob et Geneviève confortent la suivante dans son projet et préparent ainsi l'obstacle, le chantage du maître et le coup de théâtre salvateur, la mort de celui-ci.

À la suite de ce coup de théâtre, les événements vont se précipiter pour le jeune Champenois, qui reste encore « trois jours⁹ » durant chez sa maîtresse, avant de séjourner dans une auberge pendant « deux jours¹⁰ ». C'est le lendemain « entre sept et huit heures du matin¹¹ » qu'il fait une rencontre décisive sur le Pont-Neuf : M^{lle} Habert la cadette lui propose le poste d'un « garçon¹² » dont sa sœur et elle viennent de se défaire et le conduit chez elle. Après le dîner, le directeur de conscience des demoiselles leur rend visite et n'approuve guère le choix de leur

¹ *Ibid.*, p. 18.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹ *Ibid.*, p. 41.

¹² *Ibid.*, p. 45.

nouveau domestique. M^{lle} Habert décide de quitter sa sœur et part à la recherche d'un appartement avec Jacob. Ils s'arrêtent chez M^{me} d'Alain, qui les retient pendant « deux bonnes heures¹ », avant de s'en retourner. Le lendemain de cette rencontre sur le Pont-Neuf, M^{lle} Habert la cadette part s'installer avec Jacob chez M^{me} d'Alain qui les garde à souper jusque « minuit² ». Le moins que l'on puisse dire est que la dévote n'a guère perdu de temps.

Le jour suivant est un vendredi³ : M^{lle} Habert confie à son hôtesse son projet de mariage et « l'après-midi du même jour⁴ », ils se rendent chez le notaire afin de signer le contrat. Le « surlendemain⁵ », dimanche, le « ban⁶ » est « publié⁷ » et, « quatre jours après⁸ », mardi, Jacob reçoit le « consentement de son père⁹ ». Jacques Proust a souligné l'invraisemblance de la rapidité du courrier¹⁰ qui ne semble pas être l'une des préoccupations majeures du romancier. On est alors à la veille de la célébration religieuse qui doit avoir lieu pendant la nuit du mardi au mercredi, « à deux heures après minuit¹¹ ». De retour de l'église où ils sont attendus « sur les six heures du soir¹² » pour s'entretenir avec le religieux qui doit les marier, ils s'apprêtent à souper lorsque le dévot entre et découvre à sa grande stupéfaction M^{lle} Habert et Jacob ; le mariage est annulé.

¹ *Ibid.*, p. 78.

² *Ibid.*, p. 89.

³ « Laissez-m'en le soin, dit-elle ; c'est après-demain dimanche, il faut faire publier un ban ; tantôt nous sortirons pour arranger le tout » (*ibid.*, p. 102). Cette phrase de M^{me} d'Alain permet de savoir que le jour de la rencontre de M^{lle} Habert et de Jacob sur le Pont-Neuf est un mercredi, que le jour de leur emménagement est un jeudi et que celui où on annonce le projet de mariage est un vendredi. Dans son article « Le “Jeu du temps et du hasard” dans *Le Paysan parvenu* », Jacques Proust a retracé avec précision la chronologie du *Paysan parvenu*. Voir les pages 224-225.

⁴ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 103.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ « La rigueur de cet “emploi du temps” est telle que le lecteur devrait s'interdire toute question sur sa vraisemblance. Un auteur aussi scrupuleux que Flaubert eût sans doute hésité à ne compter que quatre jours pour faire aller et revenir le courrier entre Paris et un village de Champagne ; et il se fût enquis de l'horaire des voitures entre Paris et Versailles avant de lancer Jacob sur les chemins, un dimanche. Mais enfin il n'y a rien dans ces deux exemples qui choque absolument » (Jacques Proust, « Le “Jeu du temps et du hasard” dans *Le Paysan parvenu* », *art. cit.*, p. 225).

¹¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 104.

¹² *Id.*

Aux environs de « neuf¹ » heures, le lendemain matin, un valet vient de la part de M. le Président chercher Jacob. Au cours du procès dont M^{lle} Habert l'aînée est l'instigatrice, Jacob plaide sa cause avec brio et gagne la sympathie du public et de M^{me} de Ferval qui prétexte un billet à l'adresse de M^{lle} Habert pour faire plus ample connaissance. Sur le chemin du retour, il est empêché par « un grand embarras de carrosses et de charrettes² » et se voit contraint de s'arrêter dans une rue où il sera pris pour le complice d'un assassin. S'ensuit l'épisode de la prison où le roman perd momentanément en précision temporelle dans la mesure où le lecteur ignore à quel moment ont lieu les événements. D'une certaine façon, le romancier met le lecteur dans la même position que le personnage qui — soumis au rythme de la vie carcérale — perd la conscience du temps. À son arrivée, le héros demande au geôlier d'informer M^{lle} Habert. La commission est faite « une ou deux heures après³ ». De fait, les heures s'égrenent au point que l'on pourrait parler de « myopie temporelle ». « Trois heures [se sont] déjà passées⁴ » depuis que son gardien lui a fourni du vin, quand il reçoit la visite de M^{lle} Habert et d'un secrétaire de M. de ... Après avoir été innocenté, Jacob sort de prison le surlendemain de son arrestation (le vendredi). Si le lecteur est quelque peu perdu dans cet épisode de la prison dont il ne perçoit pas précisément le déroulement chronologique, on sait néanmoins que Jacob a été enfermé deux jours durant, grâce au témoignage du chirurgien qui le reconnaît à sa sortie⁵. Sur l'initiative de M^{me} de Ferval, Jacob est conduit dans le quartier où il a été arrêté afin d'être réhabilité. Le trio (M^{me} de Ferval, M^{lle} Habert et Jacob) s'en retourne chez M^{me} d'Alain, qui a pris de nouvelles mesures pour le mariage, célébré le soir même, au cours de la nuit du vendredi au samedi, « deux heures après minuit⁶ ».

La journée du lendemain (samedi) s'achève par deux scènes importantes qui non seulement témoignent de la nature des personnages (le héros ne se fait pas prier, M^{me} de Ferval est une fausse dévote et M^{me} de Fécourt, une bonne vivante), mais aussi favorisent l'avancement

¹ *Ibid.*, p. 120.

² *Ibid.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 148.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ « Oui, monsieur, je vous remets, je crois que c'est vous qui étiez avant-hier dans cette maison (montrant celle où l'on m'avait pris), et à qui il arriva... Il hésitait à dire le reste. Achevez, lui dis-je, oui, monsieur, c'est moi qu'on y saisit et qu'on mena en prison. Je n'osais vous le dire, reprit-il, mais je vous examinai tant que je vous ai reconnu tout d'un coup. Eh bien, monsieur, vous n'aviez donc point de part à l'affaire en question ? » (*ibid.*, p. 158-159).

⁶ *Ibid.*, p. 162.

du héros (M^{me} de Ferval adresse une lettre à M^{me} de Fécur et celle-ci écrit à son beau-frère). Ce samedi est en effet essentiellement consacré à l'habillement et à l'équipement de Jacob auxquels M^{me} d'Alain participe activement. Cependant, « sur les cinq heures du soir¹ », les témoins du mariage que M^{lle} Habert a conviés à souper arrivent. Jacob quitte la compagnie pour rendre visite à M^{me} de Ferval qui se déclare et lui donne rendez-vous le lendemain chez M^{me} Remy, juste avant que M^{me} de Fécur ne fasse son entrée, engage la conversation avec le jeune paysan, l'emmène chez elle où elle lui remet une lettre de recommandation et où elle lui déclare ses bonnes intentions d'une manière plus directe que ne l'a fait M^{me} de Ferval. Il est « tard² » lorsque Jacob rejoint son épouse et ses invités.

Le jour suivant (dimanche) est sans aucun doute l'une des journées les plus riches en événements : Jacob prend une voiture pour Versailles où ses compagnons de voyage et lui arrivent avant « midi³ ». Il se présente chez M. de Fécur dont il refuse l'emploi quand il apprend que ce poste appartient à un homme malade qu'on vient de congédier (M. d'Orville). À « [d]eux heures⁴ », Jacob et M^{me} d'Orville se rendent à l'auberge où M. Bono leur a donné rendez-vous. Après une heure de conversation (« Trois heures sonnèrent alors⁵ »), il les quitte et demande qu'on les reconduise à Paris.

Jacob arrive chez M^{me} Remy, où M^{me} de Ferval l'attend, « à peu près [à] cinq heures et demie du soir⁶ ». Après l'arrivée impromptue d'un chevalier, Jacob devient le spectateur de la scène dont il était l'acteur, mais il se trahit et s'enfuit de la maison. Il décide d'aller voir M^{me} de Fécur, car il est « encore de bonne heure⁷ ». De retour chez lui, il soupe avec son épouse chez leur hôtesse. C'est la fin d'une longue journée qui a commencé dans le carrosse allant à Versailles. Le lendemain, qui laisse les aventures du héros en suspens, Jacob se rend chez M^{me} d'Orville « [s]ur les trois heures après-midi⁸ ». Il vient en aide au comte d'Orsan, attaqué par trois

¹ *Ibid.*, p. 168.

² *Ibid.*, p. 187.

³ *Ibid.*, p. 202.

⁴ *Ibid.*, p. 211.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁶ *Ibid.*, p. 221.

⁷ *Ibid.*, p. 242.

⁸ *Ibid.*, p. 249.

hommes, ce qui lui permet de gagner l'amitié d'un des hommes les plus puissants du royaume qui le mène le soir même à la Comédie.

Par conséquent, excepté les « deux ou trois mois » que Jacob passe chez son maître, ses aventures se déroulent en l'espace de dix-huit jours, dont il faut retrancher quatre ellipses temporelles importantes : les trois jours que Jacob passe chez sa maîtresse, les deux jours à l'auberge, le laps de temps entre la signature du contrat de mariage (vendredi après-midi) et le jour des noces (mardi soir), ainsi que les quarante-huit heures où il est en prison (du mercredi au vendredi matin). À l'inverse de ces ellipses temporelles, certaines journées sont chargées en événements comme celle de son procès et celle de son voyage à Versailles. Le narrateur lui-même souligne parfois la rapidité avec laquelle les événements surviennent dans sa vie : « Figurez-vous ce que c'est qu'un jeune rustre comme moi, qui, dans le seul espace de deux jours, est devenu le mari d'une fille riche, et l'amant de deux femmes de condition¹ » et « Remarquez, chemin faisant, l'inconstance des choses de ce monde. La veille j'avais deux maîtresses, ou si vous voulez, deux amoureuses [...] ; et en vingt-quatre heures de temps, en voilà une qu'on me souffle, que je perds en la tenant ; et l'autre qui se meurt ; car M^{me} de Fécourt m'avait paru mourante² ». La courte durée (dix-huit jours dont environ six sont racontés) et la succession des événements qui s'enchaînent les uns aux autres ont pour résultat de condenser l'action. En l'espace de quelques semaines, le héros échappe à un mariage forcé, a un procès, est incarcéré, épouse une demoiselle, entretient deux relations, refuse un emploi et sauve la vie à un gentilhomme. Son ascension sociale est fulgurante : pendant ces quelques semaines, il quitte son village de Champagne et parvient sur la scène parisienne. Si la chronologie du séjour chez son maître reste vague, celle des jours suivants est extrêmement précise (hormis les ellipses). Le rythme est scandé par les moments de la journée (« toute la matinée³ », « l'après-midi du même jour⁴ », « ce soir-là⁵ »), par les heures (« deux bonnes heures⁶ »), voire par la division des heures (« il y avait près d'un quart d'heure⁷ », « je fus bien encore un quart d'heure à l'attendre¹ »). On

¹ *Ibid.*, p. 187.

² *Ibid.*, p. 244-245.

³ *Ibid.*, p. 248.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 118 et 265.

⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷ *Ibid.*, p. 66.

retrouve alors cette « dissection du temps » qui caractérisait certains épisodes de *La Vie de Marianne* et qui ralentit le *tempo* du récit. Ainsi, on distingue d'une part une condensation de l'action due à la brièveté du récit et à la succession des événements sur une courte durée, et d'autre part, un rythme que la « dissection du temps » a tendance à ralentir, mais que les coups de théâtre et certaines scènes théâtrales dynamisent.

Comme *La Vie de Marianne*, *Le Paysan parvenu* comprend un grand nombre de scènes, inégales dans leur longueur (certaines s'étendent sur huit², neuf³ ou douze pages⁴, alors que d'autres tiennent sur une ou deux pages⁵), différentes dans leur forme (narrées, dialoguées ou les deux) et dans leur fonction au sein du récit (psychologique, dramatique). Plusieurs scènes se succèdent les unes aux autres comme dans une pièce de théâtre et permettent de dégager des « séquences de scènes⁶ » qui assurent de grandes progressions dramatiques. Dans un article consacré à la composition du *Paysan parvenu*, Michel Gilot réalise des « tableaux synoptiques⁷ » pour chacune des cinq parties du roman dont il relève les « jalons⁸ ». Partant du postulat que « toute la construction du *Paysan parvenu* repose sur une structure mathématique à la fois rigoureuse et tout à fait simple⁹ », il procède à un découpage très régulier des quatre dernières parties¹⁰ pour lesquelles il dénombre exactement quinze jalons¹¹. Après un relevé linéaire précis, M. Gilot émet la conclusion selon laquelle « cette méthode de construction rigoureuse n'est nullement propre au *Paysan parvenu*¹² ». Dans la mesure où les jalons qu'il distingue « ne coïncident pas avec la fin des grandes scènes du *Paysan parvenu* », ils ne révèlent pas la

¹ *Ibid.*, p. 71.

² On pense à la scène où M^{lle} Habert se déclare à Jacob (*ibid.*, p. 91-98) et à celle où le chevalier exerce un chantage sur M^{me} de Ferval qu'il surprend avec Jacob (*ibid.*, p. 233-240).

³ La scène où Jacob répond aux insultes et aux accusations de M^{lle} Habert l'aînée devant le Président compte neuf pages (*ibid.*, p. 126-134).

⁴ Lorsque Jacob se rend à Versailles en voiture, il est accompagné de trois voyageurs dont il rapporte la conversation (*ibid.*, p. 191-202).

⁵ La première rencontre de Jacob avec l'épouse de son maître s'étend sur deux pages (*ibid.*, p. 11-12).

⁶ Gabriel Conesa, *La Trilogie de Beaumarchais*, *op. cit.*, p. 134.

⁷ Michel Gilot, « Remarques sur la composition du *Paysan parvenu* », *Dix-huitième siècle*, 2, Paris, Garnier Frères, 1970, p. 182.

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 184.

¹¹ *Ibid.*, p. 182.

¹² *Ibid.*, p. 189.

progression dramatique du roman, mais, au contraire, ils la nient. En effet, pour ne prendre qu'un exemple, il considère la scène qui ouvre la troisième partie du roman comme le premier jalon de celle-ci ; or cette scène clôt une séquence que l'on a intitulée « Annulation du mariage », car elle contient plusieurs scènes successives qui sont la conséquence directe d'un coup de théâtre provoquant l'annulation de la cérémonie religieuse : « Tableau-pétrification » (le directeur de conscience entre chez M^{me} d'Alain et apprend qu'il doit marier Jacob et M^{lle} Habert), « Impertinences d'Agathe » (la fille de M^{me} d'Alain est sans indulgence à l'égard des futurs mariés), « Humiliation de M^{me} d'Alain » (l'hôtesse rejoints le couple et les témoins auxquels elle apprend les circonstances de la rencontre de Jacob et de M^{lle} Habert) et « Reproches et consolation » (M^{me} d'Alain finit par prendre le parti du couple). Cette dernière scène est placée au début de la troisième partie, mais elle s'inscrit dans une séquence qui commence dans la deuxième. Par conséquent, à la différence de M. Gilot, on préfère un découpage qui permet de mettre en évidence une progression dramatique de l'œuvre :

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
Première partie	1 ^{er} épisode Chez le maître de Jacob	Obstacle et coup de théâtre	Rencontre de Jacob avec sa maîtresse (p. 11-12)	Dialogue
			Scène de galanterie (p. 13-14)	Dialogue
			Petite scène muette (p. 14-16)	Dialogue et récit
			Confidences de Geneviève (p. 17-18)	Dialogue
			Moqueries de Jacob (p. 19-20)	Dialogue
			Déclaration de Geneviève (p. 23-24)	Dialogue
			Rencontre de Jacob avec son maître (p. 25-30)	Dialogue et récit
			La maîtresse de Jacob : une adjutante (p. 31-32)	Dialogue
			Reproches de Geneviève (p. 33-35)	Dialogue
			Mort du maître (p. 35-36)	Dialogue et récit
Deuxième partie	2 ^e épisode Heureuse rencontre	Introduction chez M ^{me} Habert	Rencontre sur le Pont-Neuf (p. 41-45)	Dialogue et récit
			Présentation de Jacob (p. 46-47)	Dialogue et récit
			Déjeuner chez les demoiselles Habert (p. 49-51)	Dialogue et récit
			Dîner des demoiselles Habert (p. 51-54)	Récit
			Arrivée de M. Doucet (p. 58-60)	Dialogue et récit
	Un opposant		Scène à témoin caché (p. 60-66)	Dialogue
			Questions de Catherine (p. 67-68)	Dialogue
			Hypocrisie du dévot (p. 68-71)	Dialogue
			Explications de Catherine (p. 73)	Dialogue
			Départ de M ^{me} Habert (p. 73-74)	Dialogue
	Résolution M ^{me} Habert	de	Galanteries de Jacob (p. 73-77)	Dialogue et récit

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
Troisième partie	3 ^e épisode Tribulations du mariage	Emménagement chez M ^{me} d'Alain	Rencontre avec M ^{me} d'Alain (p. 77-79)	Récit
			Avances de Jacob (p. 79-81)	Dialogue
			Dispositions de M ^{lle} Habert (p. 82-83)	Dialogue et récit
			Départ définitif de M ^{lle} Habert (p. 83-84)	Récit
		Projet de mariage	Souper chez M ^{me} d'Alain (p. 84-89)	Récit
			Déclaration de M ^{lle} Habert (p. 91-98)	Dialogue
			Révélation d'un secret (p. 98-102)	Dialogue
			Regrets de M ^{lle} Habert (p. 102-103)	Dialogue
		Annulation du mariage	Tableau-pétrification (p. 104-106)	Récit
			Impertinences d'Agathe (p. 105-107)	Dialogue
			Humiliations de M ^{me} d'Alain (p. 107-109)	Dialogue
			Reproches et consolation (p. 114-117)	Dialogue
		Convocation et procès	Craintes de M ^{lle} Habert (p. 118-120)	Dialogue
			Convocation de M. le Président (p. 120-122)	Dialogue
			« Haie » des domestiques (p. 123-124)	Dialogue et récit
			Procès (p. 124-134)	Dialogue
		En prison	Avances de M ^{me} de Ferval (p. 134-140)	Dialogue et récit
			Méprise et arrestation (p. 144-146)	Récit
			Emprisonnement (p. 146-147)	Dialogue et récit
			Première visite (p. 149-153)	Dialogue et récit
			Aveu de l'assassin (p. 154-155)	Dialogue et récit
			Seconde visite (p. 155-157)	Dialogue et récit

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
Quatrième partie	4 ^e épisode En route vers la fortune	Retour joyeux chez M ^{me} d'Alain	Sortie de prison et réhabilitation (p. 157-159)	Dialogue et récit
			Tableau-pétrification (p. 160)	Récit
			Rendez-vous pris par M ^{me} de Ferval (p. 161)	Dialogue
			Méprise de M ^{me} d'Alain (p. 161-162)	Dialogue
		Nouvel équipement	Perspectives (p. 164-165)	Dialogue
			Achat d'une robe de chambre (p. 165-166)	Dialogue
			Habit neuf (p. 166-167)	Récit
			Arrivée des témoins (p. 168)	Dialogue et récit
		Faveurs de deux dames	Rendez-vous galant (p. 171-179)	Dialogue et récit
			Rencontre avec M ^{me} de Fécourt (p. 179-185)	Dialogue et récit
			Déclaration de M ^{me} de Fécourt (p. 185-187)	Dialogue et récit
			Souper chez M ^{le} Habert (p. 187-188)	Récit
			En chemin pour Versailles (p. 190-202)	Dialogue et récit
			Rencontre avec M. de Fécourt (p. 202-205)	Dialogue et récit
			Héros magnanimité (p. 205-208)	Dialogue et récit
			Curieux rendez-vous (p. 208)	Dialogue et récit
			Dîner avec M ^{me} d'Orville et sa mère (p. 209-210)	Dialogue et récit
			Rencontre avec M. Bono (p. 211-216)	Dialogue et récit
Cinquième partie	5 ^e épisode Perte de deux adjuvantes	Chez M ^{me} Remy	Arrivée chez M ^{me} Remy (p. 221)	Récit
			Introduction de Jacob (p. 221-222)	Dialogue
			Rendez-vous galant (p. 222-224)	Dialogue

PARTIES DU ROMAN	ÉPISODES	SÉQUENCES DE SCÈNES	SCÈNES	MODALITÉS DOMINANTES
1 ^{re} partie	5 ^e épisode Jacob et le maître		Intrusion et reconnaissance (p. 224-228)	Dialogue et récit
			Curiosité de Jacob (p. 228-232)	Dialogue et récit
			Chantage du chevalier (p. 232-240)	Dialogue
			Fuite de Jacob (p. 240-241)	Dialogue et récit
			Scène à témoin caché (p. 241-242)	Récit
	6 ^e épisode Une fortune assurée	Acte de bravoure	Visite à M ^{me} de Fécourt (p. 242-244)	Dialogue et récit
			Retour auprès de M ^{le} Habert (p. 245-247)	Récit
			Matinée de repos (p. 248-249)	Récit
			Acte de bravoure de Jacob (p. 250-252)	Récit
			Aide de M ^{me} d'Orville (p. 252-253)	Dialogue
2 ^{de} partie	7 ^e épisode La mort du maître		Remerciements de M. d'Orville (p. 254-255)	Dialogue et récit
			Remerciements du comte d'Orsan (p. 255-256)	Dialogue et récit
			Confidences en carrosses (p. 256-265)	Dialogue
			Entrée à la Comédie (p. 265-267)	Récit
	Amitié du comte d'Orsan			

Ce tableau appelle d'abord une remarque qui concerne la première partie du roman, exempte de « séquences de scènes » à l'exception de celle où le héros se voit successivement soumis à un chantage (« Rencontre de Jacob avec son maître »), rassuré par sa maîtresse (« La maîtresse de Jacob : une adjuvante »), accusé de tromperie (« Reproches de Geneviève ») et délivré de ce dilemme (« Mort du maître »). Comme l'avait déjà remarqué M. Gilot, cette « première partie du roman constitue un cas spécial¹ ». À l'inverse, la fin de la première partie (« Rencontre sur le Pont-Neuf »), ainsi que les deuxième et troisième parties de l'œuvre comprennent une suite de scènes qui s'enchaînent à un rythme soutenu : de nombreux événements se déroulent sur un court laps de temps. Non seulement cet ensemble révèle une

¹ *Ibid.*, p. 184.

construction dont les principes sont aristotéliciens, puisqu'on y observe un début, un milieu et une fin, mais il est aussi rythmé par une scène propre au théâtre (scène à témoin caché) et par des retournements de situation. La construction de cet épisode n'est sans doute pas étrangère à l'adaptation théâtrale qu'elle a inspirée à plusieurs dramaturges. C'est aussi le seul épisode qui met en scène un personnage comique : M^{me} d'Alain. Le ressort comique de ce personnage repose sur le fait qu'elle raconte en toute bonne foi ce qu'elle a promis de tenir secret (« un peu commère par le babil, mais commère d'un bon esprit¹ ») :

Elle se leva en disant ceci, sortit, et puis, du haut de l'escalier, appela sa cuisinière. Javote ! lui cria-t-elle, si quelqu'un vient me demander, dites que je suis sortie ; empêchez aussi qu'on ne monte chez mademoiselle ; et surtout que ma fille n'y entre pas, parce que nous avons à parler en secret ensemble, entendez-vous ? Et après ces mesures si discrètement prises contre les importuns, la voilà qui revient à nous en fermant portes et verrous ; de sorte que par respect pour la confidence qu'on devait lui faire, elle débuta par avertir toute la maison qu'on devait lui en faire une ; son zèle et sa bonté n'en savaient pas davantage ; et c'est assez là le caractère des meilleures gens du monde.²

Allons, mademoiselle, voyons de quoi il s'agit ; je vous défie de trouver quelqu'un qui vous veuille tant de bien que moi, sans compter que je suis la confidente de tous ceux qui me connaissent : quand on m'a dit un secret, tenez, j'ai la bouche cousue, j'ai perdu la parole. Hier encore, madame une telle, qui a un mari qui lui mange tout, m'apporta mille francs qu'elle me pria de lui cacher, et qu'il lui mangerait aussi s'il le savait ; mais je les lui garde. Ah ça ! dites.

Toutes ces preuves de la discréption de notre bonne hôtesse n'encouragaient point M^{le} Habert : mais après lui avoir promis un secret, il était peut-être encore pis de le lui refuser que de le lui dire : ainsi, il fallut parler.³

En dépit de ces séquences de scènes, on ne peut évidemment réduire la construction du *Paysan parvenu* à celle d'une pièce de théâtre. Si les nombreuses scènes dialoguées concourent considérablement à cet effet, celles qui mêlent dialogue et récit l'atténuent, dans la mesure où le récit rompt le rythme de la scène. Tel est le cas, par exemple, lorsque le héros expose ses réflexions intérieures, après que son maître lui a fait une proposition⁴. D'autres sont entièrement narrées, comme celle où le futur couple soupe pour la première fois chez leur hôtesse⁵ et dont l'unité est rompue par le portrait d'Agathe⁶. Dès lors, si la majorité des scènes du roman sont

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 77.

² Ibid., p. 99.

³ Ibid., p. 99-100.

⁴ La scène entre Jacob et son maître s'étend des pages 25 à 30, mais elle est interrompue par le monologue intérieur du héros (*ibid.*, p. 26-28).

⁵ Ibid., p. 84-90.

⁶ Ibid., p. 87-88.

principalement dialoguées, on ne peut écarter celles qui sont interrompues par le monologue intérieur du narrateur et celles qui sont coupées par l'insertion d'un portrait. Autant de « configurations scéniques » révèlent les limites d'une conception dramatique du roman. L'influence du théâtre est manifeste, mais elle n'autorise pas à assimiler purement et simplement l'œuvre de Marivaux à une pièce.

On retrouve dans *Le Paysan parvenu* ces tableaux-pétrifications que Marivaux utilisait déjà dans *La Vie de Marianne*. Cependant, un seul des deux tableaux-pétrifications du roman résulte d'un coup de théâtre : le premier a lieu au moment où M. Doucin — cet ecclésiastique qui s'est opposé à la présence de Jacob chez M^{les} Habert — entre chez M^{me} d'Alain pour rencontrer les futurs mariés dont il ignore l'identité (Jacob et M^{le} Habert la cadette) ; le second prend place au moment où Jacob passe en carrosse devant M. Doucin et M^{le} Habert l'aînée qui viennent d'apprendre de la bouche de M^{me} d'Alain que le jeune homme se trouve en prison. Dans les deux cas, on retrouve l'effet de surprise qui « pétrifie » ou qui « statufie » les personnages :

Il entre. Figurez-vous notre étonnement, quand, au lieu d'un homme que nous pensions ne pas connaître, nous vîmes ce directeur qui chez M^{les} Habert avait décidé pour ma sortie de chez elle !

Ma prétendue fit un cri en le voyant, cri assez imprudent, mais ce sont de ces mouvements qui vont plus vite que la réflexion. Moi j'étais en train de lui tirer une révérence que je laissai à moitié faite ; il avait la bouche ouverte pour parler, et il demeura sans mot dire. Notre hôtesse marchait à lui, et s'arrêta avec des yeux stupéfaits de nous voir tous immobiles ; un des témoins ami de l'hôtesse, qui s'était avancé vers l'ecclésiastique pour l'embrasser, était resté les bras tendus ; et nous composions tous le spectacle le plus singulier du monde : c'était autant de statues à peindre.

Notre silence dura bien deux minutes.¹

Le romancier représente la plupart des personnages interrompus en plein milieu de leur action à cause d'un effet de surprise : Jacob est à moitié courbé, l'ecclésiastique reste bouche bée, l'hôtesse s'immobilise et un des témoins demeure « les bras tendus² » vers le religieux. Catherine Ramond a souligné à juste titre le « remarquable mélange esthétique, le “spectacle” du théâtre, les “statues” de la sculpture, et les tableaux de la peinture³ » qui met en évidence le caractère visuel de la scène. Comme on l'a vu, contrairement au théâtre, le roman n'en offre pas une vision immédiate : le mode de représentation est différent et l'appréhension est plus longue, mais la

¹ *Ibid.*, p. 105.

² *Id.*

³ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 337.

scène n'en est pas moins efficace dans les deux genres. Les détails sur la physionomie, tels que « la bouche ouverte¹ » et les « yeux stupéfaits² », ou le « cri³ », qui modifie les traits de visage, enlaidissent les personnages de manière à produire un effet comique. En outre, l'« étonnement⁴ » est communicatif, puisque l'hôtesse s'immobilise à son tour à la vue de la stupeur des autres personnages. Il en résulte alors « un effet comique de contagion progressive⁵ » que l'on peut aisément imaginer sur scène. Le comique de ce tableau est prolongé lorsque l'ecclésiastique rompt le silence, « car il ne s'imagin[e] pas » que les personnes à marier puissent être M^{lle} Habert et son protégé :

Madame, lui dit-il, est-ce que les personnes en question ne sont pas ici ? (car il ne s'imagina pas que nous fussions les sujets de sa mission présente, c'est-à-dire ceux qu'il devait marier cinq ou six heures après). Hé, pardi, répondit-elle, les voilà toutes deux, M^{lle} Habert et M. de la Vallée.

Quoi ! dit-il après avoir, un instant ou deux, promené ses regards étonnés sur nous, vous nommez ce jeune homme monsieur de la Vallée, et c'est lui qui épouse cette nuit M^{lle} Habert ?

Lui-même, répondit l'hôtesse, je n'en sache d'autre, et apparemment que mademoiselle n'en épouse pas deux.⁶

L'étonnement est donc double pour le directeur, stupéfait cette fois-ci de la nouvelle qu'il apprend, et le rire surgit aussi bien de son ahurissement que du naturel et de la vivacité de M^{me} d'Alain : « Hé, pardi, [...] les voilà toutes deux » et « apparemment que mademoiselle n'en épouse pas deux ». À la fonction comique de cette pétrification s'ajoute une fonction dramatique, dans la mesure où elle découle d'un véritable coup de théâtre. En effet, à la suite de cette rencontre inopinée, non seulement l'ecclésiastique refuse de célébrer le mariage initialement prévu, mais il en informe aussi la sœur aînée de M^{lle} Habert qui intente un procès à Jacob le lendemain même de l'incident.

Le second tableau-pétrification du roman n'est pas moins comique que le premier, mais il ne renverse pas le cours de l'action. En revanche, il clôt un épisode que le premier tableau avait ouvert : tandis que le premier tableau avait empêché le mariage de M^{lle} Habert et de Jacob, celui-

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 105.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 337.

⁶ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 105-106.

ci fait éclater la victoire du héros qui — sans l'avoir voulu — prend sa revanche sur ceux qui ont tenté de lui nuire. M. de La Vallée et ses deux compagnes de voyage passent en carrosse devant le religieux et M^{lle} Habert l'aînée à un moment où le trio « éclat[e] de rire¹ », alors que ses ennemis le croient en prison. Cette pétrification précède en effet le mariage qui a lieu le soir même, autrement dit quatre jours après la date prévue. Au souvenir de cette scène mémorable que le narrateur rapporte, il « ri[t] encore du prodigieux étonnement où ils restèrent tous deux en [les] voyant² » :

Nous approchions de la maison de M^{lle} Habert, où M^{me} de Ferval voulait nous mener, quand nous rencontrâmes, à la porte d'une église, la sœur aînée de ma future et M. Doucin, qui causaient ensemble, et qui semblaient parler d'action. Un carrosse, qui retarda la course du nôtre, leur donna tout le temps de nous apercevoir.

Quand j'y songe, je ris encore du prodigieux étonnement où ils restèrent tous deux en nous voyant.

Nous les pétrifiâmes ; ils en furent si déroutés, si étourdis, qu'il ne leur resta pas même assez de présence d'esprit pour nous faire la moue, comme ils n'y auraient pas manqué s'ils avaient été moins saisis ; mais il y a des choses qui terrassent, et pour surcroît de chagrin, c'est que nous ne pouvions leur apparaître dans un instant qui leur rendît notre apparition plus humiliante et plus douloureuse. Le hasard y joignait des accidents faits exprès pour les désoler ; c'était triompher d'eux d'une manière superbe, et qui aurait été insolent si nous l'avions méditée ; et c'est, ne vous déplaise, qu'au moment qu'ils nous aperçurent, nous éclatations de rire, M^{me} de Ferval, M^{lle} Habert et moi, de quelque chose de plaisant que j'avais dit ; ce qui joint à la pompe triomphante avec laquelle M^{me} de Ferval semblait nous mener, devait assurément leur percer le cœur.

Nous les saluâmes fort honnêtement ; ils nous rendirent le salut comme gens confondus, qui ne savaient plus ce qu'ils faisaient, et qui pliaient sous la force du coup qui les assommait.³

À la différence de la première pétrification où la plupart des personnages étaient stupéfaits, ici, seuls le religieux et la dévote sont « pétrifi[és] » à la vue de Jacob, de M^{lle} Habert et de M^{me} de Ferval, qu'ils surprennent dans un carrosse dont le mouvement souligne — par contraste — l'immobilité. Le romancier insiste sur l'effet médusant de cette « apparition » : ils sont « si déroutés, si étourdis, qu'il ne leur resta pas même assez de présence d'esprit pour faire la moue⁴ ». Les deux personnages deviennent de véritables automates ou des pantins dont la réponse semble mécanique, indépendante de leur conscience et de leur volonté : « ils nous rendirent le salut comme gens confondus, qui ne savaient plus ce qu'ils faisaient, et qui pliaient sous la force du coup qui les assommait⁵ ». Ils sont tellement abasourdis qu'ils ne réagissent plus

¹ *Ibid.*, p. 160.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

par eux-mêmes et qu'ils répondent par une sorte de réflexe. Cet aspect mécanique les rend ridicules et donc risibles — on se souvient de la fameuse définition que donne Bergson du rire. Comme dans les pétrifications de *La Vie de Marianne*, ces scènes mettent en évidence la « confusion¹ » des personnages : « nous ne pouvions leur apparaître dans un instant qui leur rendît notre apparition plus humiliante et plus douloureuse² ». Chez M^{me} d'Alain, le narrateur se souvient également de « la confusion³ » de sa promise. Cette scène est d'ailleurs à rapprocher de celle où M^{me} Dutour fait son entrée chez M^{me} de Fare. La réaction de M^{le} Habert devant le discours humiliant de M^{me} d'Alain est identique à celle de Marianne devant le discours de M^{me} Dutour : « Pour moi, j'en fus terrassé, je restai muet, rien ne me vint, et ma future n'y sut que se mettre à pleurer en se renversant dans le fauteuil où elle était assise⁴ ». Comique et confusion caractérisent les deux tableaux-pétrifications du *Paysan parvenu*, mais alors que l'un ouvre un épisode, l'autre en annonce le terme. Enfin, leur dimension comique, absente de ceux de *La Vie de Marianne*, témoigne du changement de ton entre les deux romans-mémoires de Marivaux.

Outre ces pétrifications, Marivaux insère dans son roman un type de scène caractéristique du théâtre : les scènes à témoin caché. On connaît la force et l'intérêt dramatiques de ces scènes qui créent une tension : le personnage caché est menacé incessamment d'être découvert par ceux qu'il observe à leur insu. Dans *Le Paysan parvenu*, ce rôle de spectateur et de voyeur est rempli par le héros qui va découvrir l'hypocrisie d'un dévot (M. Doucin) et celle d'une dévote (M^{me} de Ferval). Dès lors, comme Molière dans son *Tartuffe*, Marivaux recourt à ce type de scène pour dévoiler l'hypocrisie de faux dévots — quoique chez lui ces scènes ne fassent pas l'objet d'une préparation. En effet, contrairement à Elmire qui en organise une pour ouvrir les yeux à Orgon sur la véritable nature de Tartuffe (IV, 4), Jacob profite simplement des occasions qui se présentent à lui et auxquelles sa curiosité ne peut pas résister : « Quand je fus au milieu de l'escalier, songeant aux regards que ce directeur avait jetés sur moi, il me prit envie de savoir ce qu'il en dirait⁵ » et « Me voilà là-dessus dans une émotion que je ne puis exprimer ; me voilà

¹ *Ibid.*, p. 161.

² *Ibid.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 106.

⁴ *Ibid.*, p. 109.

⁵ *Ibid.*, p. 60.

remué par je ne sais quelle curiosité inquiète, jalouse, un peu libertine, si vous voulez¹ ». Dans le premier cas, le protagoniste ne se fait pas seulement témoin auditif de la scène, mais aussi témoin visuel :

J'avais fermé la porte de la chambre, et j'en approchai mon oreille le plus près qu'il me fut possible.

Mon aventure avec M^{lle} Habert la cadette fut bientôt racontée ; de temps en temps je regardais à travers la serrure, et de la manière dont le directeur était placé, je voyais son visage en plein, aussi bien que celui de la sœur cadette.

Je remarquai qu'il écoutait le récit qu'on lui faisait d'un maintien froid, pensif et tirant sur l'austère.

Ce n'était plus cette physionomie si douce, si indulgente qu'il avait quand il était entré dans la chambre ; il ne faisait pas encore la mine, mais je devinais qu'il allait la faire, et que mon aventure allait devenir un cas de conscience.

Quand il eut tout entendu, il baissa les yeux en homme qui va porter un jugement de conséquence, et donner le résultat d'une réflexion profonde.

Et puis : Vous avez été bien vite, mesdames, dit-il en les regardant toutes deux avec des yeux qui rendaient le cas grave et important, et qui disposaient mes maîtresses à le voir presque traiter de crime.²

De son poste d'observation improvisé, Jacob se situe aux premières loges de la scène : « je voyais son visage en plein, aussi bien que celui de la sœur cadette³ ». Cette double position permet au héros à la fois de décrire ce qu'il voit et de rapporter ce qu'il entend, la physionomie étant aussi expressive et significative que le discours. Ainsi, à la manière dont le directeur écoute le récit de M^{lle} Habert, il comprend qu'il ne favorisera pas son avenir dans cette maison. Le mouvement (« il baissa les yeux en homme qui va porter un jugement de conséquence, et donner le résultat d'une réflexion profonde⁴ ») et l'expression des regards de l'ecclésiastique (« en les regardant toutes deux avec des yeux qui rendaient le cas grave et important, et qui disposaient mes maîtresses à le voir presque traiter de crime⁵ ») résument à eux seuls le discours que celui-ci va leur tenir. Tout au long du dialogue entre le religieux et les demoiselles, Jacob témoin décrit les jeux de physionomie des acteurs, le ton de leur voix, leur attitude et leur mouvement :

À ces premiers mots qui ne me surprirent point, car je ne m'attendais pas à mieux, la sœur cadette rougit, prit un air embarrassé, mais à travers lequel on voyait du mécontentement.

Vous avez été bien vite, reprit-il encore une fois. Eh ! quel mal peut-il y avoir là-dedans, reprit cette cadette d'un ton à-demi timide et révolté, si c'est un honnête garçon, comme il y a lieu de le penser ?⁶

¹ *Ibid.*, p. 231.

² *Ibid.*, p. 60-61.

³ *Ibid.*, p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 61.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

Ce discours ne persuadait pas la cadette, qui n'y répondait que par des mines qui disaient toujours : Je n'y vois point de mal.

Le directeur avait laissé parler l'aînée sans l'interrompre, et semblait même un peu piqué de l'obstination de l'autre.

Prenant pourtant un air tranquille et bénin [...].¹

Le ton de ce discours fut un peu aigre, quoique prononcé en riant, de peur qu'on n'y vît de la jalouse.²

En vérité, reprit la cadette avec un visage presque allumé de colère, je ne sais comment prendre tout ce que j'entends.³

Je ne suis pas venu ici, dit alors l'ecclésiastique en se levant d'un air dépité, pour semer la zizanie entre vous, mademoiselle ; [...].⁴

La description de la physionomie, des regards, des tons, du mouvement de dépit du directeur, qui n'est pas sans faire penser à des didascalies, pourrait suffire à elle seule à montrer l'évolution de cette scène, très théâtrale, qui vire à la querelle. Mais, dans cette position de témoin caché, pour ne pas dire de spectateur, l'ouïe importe autant que la vue. La teneur des propos surpris est de la plus haute importance⁵, car Jacob s'en servira dans une scène ultérieure pour démasquer et confondre le faux dévot⁶. L'utilisation de la technique théâtrale entre alors au service de l'intrigue et le lecteur se fait spectateur d'un spectateur (Jacob) qui dénonce une forme

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 62.

³ *Ibid.*, p. 64-65.

⁴ *Ibid.*, p. 66.

⁵ « Sa physionomie vous paraît bonne, et je le veux ; chacun a ses yeux là-dessus, et les miens ne lui sont pas tout à fait aussi favorables ; mais je vous passe cet article. Eh bien, depuis quand, sur la seule physionomie, fie-t-on son bien et sa vie à des inconnus ? Quand je dis son bien et sa vie, je n'exagère pas à votre égard. Vous n'êtes que trois filles toutes seules dans une maison ; que ne risquez-vous pas, si cette physionomie vous trompe, si vous avez affaire à un aventurier, comme cela peut arriver ? Qui vous a répondu de ses mœurs, de sa religion, de son caractère ? Un fripon ne peut-il pas avoir la mine d'un honnête homme ? » (*ibid.*, p. 63) et « Je n'aime point cette disposition d'esprit-là, elle m'est suspecte ; on dirait que c'est un piège que le démon lui tend ; et dans cette occurrence, je suis obligé de vous exhorter à renvoyer ce jeune homme, dont la mine, au surplus, ne me revient point autant qu'à vous [...] » (*ibid.*, p. 64).

⁶ « Mon garçon, me dit-il en rappelant à lui toutes les ressources de son art, je veux dire de ces tons dévots et pathétiques, qui font sentir que c'est un homme de bien qui vous parle. [...] Je suis bien aise de vous avoir rencontré en m'en allant ; car si j'en juge par votre physionomie, vous êtes un garçon sage et de bonnes mœurs, et vous ne résisterez pas aux conseils que je vous donne pour votre bien, et pour celui de tout le monde ici. Moi ! monsieur, un garçon de bonnes mœurs ? lui dis-je après l'avoir écouté d'un air distrait et peu touché de son exhortation. Vous dites que vous voyez à ma physionomie que je suis sage ? non, monsieur, vous vous méprenez, vous ne songez pas à ce que vous dites ; je vous soutiens que vous ne voyez point cela sur ma mine ; au contraire vous me trouvez l'air d'un fripon qui n'aura pas les mains engourdis pour emporter l'argent d'une maison ; il ne faut pas se fier à moi, je pourrais fort bien couper la gorge aux gens pour avoir leur bourse : voilà ce qui vous semble » (*ibid.*, p. 68-69). Voir l'ensemble de la scène aux pages 68-71.

de comédie sociale. L'enjeu de la scène est donc double : d'une part, elle prépare la dénonciation de la fausse dévotion qui sert l'intérêt personnel et, d'autre part, elle constitue une péripétie importante, qui entraîne le divorce des deux sœurs et qui autorise ainsi le mariage entre M^{me} Habert et Jacob.

La seconde scène à témoin caché du *Paysan parvenu*, encore plus longue que la première¹, qui avait déjà une certaine ampleur dans le récit², est également une péripétie, car elle rompt définitivement la liaison naissante entre M^{me} de Ferval et le jeune héros, qui ne conservera qu'un « goût tranquille³ » pour elle. Cette scène typiquement théâtrale sert également la dénonciation de la fausse dévotion (celle d'une femme cette fois-ci) dont Jacob se fait à nouveau le spectateur, ou pour être plus exact, le témoin auditif. C'est avec la complicité de M^{me} Remy que le protagoniste accède à un « petit retranchement⁴ » d'où il occupe encore une place de premier ordre, puisqu'il « entendai[t] si bien que c'était presque voir⁵ ». En effet, « la cloison⁶ » qui le sépare de la chambre est si fine que c'est « comme s'[il] avai[t] été dans la chambre⁷ » :

Ensuite elle [M^{me} Remy] poussa une porte qui n'était couverte que d'une mauvaise tapisserie, et par où l'on entrait dans ce petit retranchement où je me mis.

J'étais là en effet à peu près comme si j'avais été dans la chambre ; il n'y avait rien de si mince que les planches qui m'en séparaient, de sorte qu'on n'y pouvait respirer sans que je l'entendisse. Je fus pourtant bien deux minutes sans pouvoir démêler ce que l'homme en question disait à M^{me} de Ferval, car c'était lui qui parlait ; mais j'étais si agité dans ce premier moment, j'avais un si grand battement de cœur que je ne pus d'abord donner d'attention à rien. [...]

Je prête donc attentivement l'oreille, et on va voir une conversation qui n'est convenable qu'avec une femme qu'on n'estime point, mais qu'à force de galanteries on apprivoise aux impertinences qu'on lui débite et qu'elle mérite ; il me sembla d'abord que M^{me} de Ferval soupirait.⁸

À propos de cette scène, F. Delooffre note qu'« [i]l est curieux de voir comment Marivaux arrive à intégrer cet épisode dans le roman autobiographique⁹ » et remarque que « la narration évolue sur deux plans : le plan des acteurs et le plan du spectateur («Par parenthèse n'oubliez pas

¹ *Ibid.*, p. 232-241.

² *Ibid.*, p. 60-66.

³ *Ibid.*, p. 242.

⁴ *Ibid.*, p. 231-232.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

⁶ *Ibid.*, p. 231.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 232-233.

⁹ *Ibid.*, p. 233, note 1.

que j'étais là...”¹ ». En fait, les nombreux commentaires que le narrateur introduit ici et là entre les répliques des acteurs permettent de rappeler constamment sa présence dans une scène où il se voit voler sa maîtresse. Ces parenthèses et ces remarques témoignent de la clairvoyance du héros qui relève l'habileté rhétorique de son rival (« (Petite morale bonne à débiter chez M^{me} Remy ; mais il fallait bien dorer la pilule)² »), qui pressent son devenir (« (Et moi je soupçonne à ces deux petits mots que je redeviendrais ce que j'avais été pour elle)³ »), qui exprime ses sentiments lorsque M^{me} de Ferval le renie (« (Notez qu'ici mon cœur se retire, et ne se mêle plus d'elle)⁴ »), qui éprouve néanmoins quelques regrets (« Et moi qui l'écoutais, vous ne sauriez vous figurer de quelle beauté je les trouvais dans ma colère, ces beaux yeux noirs dont il faisait l'éloge⁵ »), ou encore qui dévoile le jeu de M^{me} de Ferval (« Je me lasse de dire que M^{me} de Ferval soupira ; elle fit pourtant encore un soupir ici, et il est vrai que chez les femmes ces situations-là en fourmillent de faux ou de véritables⁶ »). Si Jacob ne voit pas ce qui se passe, il en a un juste pressentiment : « Il me sembla qu'alors il se jetait à ses genoux⁷ ». Sa position de voyeur crée une tension dramatique qui atteint son apogée quand il trahit inconsciemment sa présence :

Ah ! nous y voilà ! m'écriai-je involontairement, sans savoir que je parlais haut, et emporté par le ton avec lequel elle prononça ces dernières paroles ; aussi était-ce un ton qui accordait ce qu'elle lui disputait encore un peu dans ses expressions.

Le bruit que je fis me surprit moi-même, et aussitôt je me hâtai de sortir de mon retranchement pour m'esquiver ; en me sauvant, j'entendis M^{me} de Ferval qui criait à son tour : Ah ! monsieur le chevalier, c'est lui qui nous écoute.

Le chevalier sortit de la chambre ; il fut longtemps à ouvrir la porte, et puis : Qu'est-ce qui est là ? dit-il. Mais j'allais si vite que j'étais déjà dans l'allée quand il m'aperçut.⁸

À la confrontation ou au règlement de compte, Jacob préfère la fuite. Cependant, alors que le lecteur croit l'épisode achevé, le personnage revient sur ses pas et se cache près de la maison de M^{me} Remy afin de connaître le fin mot de l'histoire⁹. Le témoin auditif se fait témoin

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 235.

³ *Ibid.*, p. 236.

⁴ *Ibid.*, p. 237.

⁵ *Ibid.*, p. 238.

⁶ *Ibid.*, p. 239.

⁷ *Ibid.*, p. 235.

⁸ *Ibid.*, p. 240-241.

⁹ « Vous croyez à présent que je poursuis mon chemin, et que je retourne chez moi ; point du tout, une nouvelle inquiétude me prend. Voyons ce qu'ils deviendront, dis-je en moi-même, à présent que je les ai interrompus ; je les ai quittés bien avancés ; quel parti prendra-t-elle, cette femme ? Aura-t-elle le courage de demeurer ?

visuel, parce que, de l'extérieur, il n'entend plus ce que les acteurs se disent, et la tension dramatique s'installe à nouveau — quoiqu'elle soit désormais sensiblement diminuée par la distance prise par le spectateur. Les acteurs vont-ils reprendre leur entretien ? Jacob va-t-il intervenir ? Marivaux exploite l'intérêt dramatique des scènes à témoin caché, mais n'exploite pas ici celui de la confrontation. Par conséquent, les deux scènes à témoin caché du *Paysan parvenu* permettent de montrer d'une part comment un faux dévot œuvre afin de servir ses intérêts et, d'autre part, comment une femme joue l'innocente et la victime afin d'en imposer à un ennemi qu'elle doit ménager. Le regard extérieur du témoin caché permet de faire tomber les masques de ces personnages dont il révèle le jeu et dénonce l'hypocrisie.

Marivaux utilise-t-il ces procédés dramatiques lorsqu'en 1741, il écrit *La Commère*, pièce qui s'inspire directement du *Paysan parvenu* ? Tout d'abord, le dramaturge construit l'ensemble de sa comédie (en prose) en un acte à partir des deuxième et troisième parties de son roman, qui contiennent principalement les tribulations du mariage de M^{me} Habert et de Jacob, à partir de l'entrée en scène du directeur de conscience (début de la deuxième partie) jusqu'à l'arrivée des témoins du mariage que M^{me} Habert reçoit à souper, après que la cérémonie a finalement eu lieu (fin de la troisième partie)¹. Le but auquel aspirent les personnages de M^{me} Habert et de M. de La Vallée dans la pièce est la signature de leur contrat de mariage et non plus la célébration religieuse, qui était la véritable difficulté dans le roman².

Et là-dessus, j'entre dans l'allée d'une maison éloignée de cinquante pas de celle de la Remy, et qui était vis-à-vis la petite rue où M^{me} de Ferval avait laissé son carrosse. Je me tapis là, d'où je jetais les yeux tantôt sur cette petite rue, tantôt sur la porte par où je venais de sortir, toujours le cœur ému ; mais ému d'une manière plus pénible que chez la Remy où j'entendais du moins ce qui se passait, et entendais si bien que c'était presque voir ; ce qui faisait que je savais à quoi m'en tenir » (*ibid.*, p. 242).

¹ La troisième partie du roman est essentiellement consacrée aux séquences du procès et de l'emprisonnement, mais elle s'achève par une succession de scènes où le héros se voit doter d'un nouvel habit et d'un équipement (*ibid.*, p. 165-168). Or, la première scène de *La Commère* montre le personnage de Jacob réjouit de l'habit que M^{me} Habert lui a offert. Par conséquent, Marivaux dramaturge reprend bien des éléments des deuxième et troisième parties du *Paysan parvenu*.

² « Mais alors que dans le roman la signature du contrat est contée en deux lignes : [...], cette signature est la grande affaire de la comédie, qui s'achève, d'ailleurs, sans que l'on sache s'il y aura, ou non, contrat. Du mariage religieux, il n'est pas question » (Sylvie Chevalley, « Préface » à *La Commère*, *op. cit.*, p. 17) ; « Le moment de l'action est celui de la signature du contrat de mariage devant deux notaires : cette formalité s'était faite sans difficulté dans *Le Paysan parvenu*, où l'obstacle était apparu un peu plus tard, en la personne du prêtre Doucin, lorsqu'on préparait la cérémonie religieuse » (Henri Coulet, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* », *art. cit.*, p. 204).

En outre, paradoxalement, la condensation du temps de l'action à laquelle le romancier procédaît à partir de la rencontre entre la dévote et le paysan disparaît dans la pièce : M^{lle} Habert et Jacob signaient leur contrat de mariage le surlendemain de leur rencontre, alors que dans la pièce, cela fait trois semaines qu'ils se sont rencontrés¹ et quinze jours qu'ils ont décidé de se marier². Marivaux a-t-il voulu doter sa pièce d'une vraisemblance temporelle dont il s'est visiblement peu soucié dans son roman ? Du point de vue de la construction, le dramaturge reprend assez fidèlement une scène comique importante, parce qu'elle montre le personnage de la commère « dans toute sa splendeur ». Cette scène, qui s'étend des pages 99 à 102 dans l'édition de F. Deloffre, correspond aux scènes 4, 5, 6, 7 et 8 de la pièce. Les répliques des personnages sont plus ou moins changées, mais on retrouve, dans le désordre, les remarques désobligeantes de l'hôtesse sur la différence d'âge entre Jacob et M^{lle} Habert (scène 4), sa précaution maladroite lorsqu'elle demande à sa cuisinière de ne pas la déranger (scènes 5 et 7)³, ses indiscretions sur un voisin et les révélations de M^{lle} Habert (scène 8). Le dramaturge accentue le comique de la scène originelle, lorsque M^{me} Alain⁴ rappelle sa cuisinière une seconde fois afin de revenir sur ce qu'elle lui a révélé⁵ (scène 7) et quand elle « épouvante⁶ » la demoiselle « par zèle⁷ ». Henri Coulet a également repéré deux autres emprunts scéniques dans le passage du roman au théâtre⁸, mais, contrairement aux scènes comiques évoquées ci-dessus, les scènes réinvesties dans la pièce sont très différentes de celles du roman et apportent un sens nouveau⁹.

¹ « LE NEVEU. C'est ce qu'il y a de plus distingué parmi eux, et le petit garçon sait un peu écrire, de sorte qu'il fut trois semaines à leurs gages, mangeant avec une gouvernante qui est au logis » (Marivaux, *La Commère*, dans *Théâtre complet*, op. cit., scène 20, p. 1750).

² « LA VALLÉE. Pardi, je vois des bontés qui sont des merveilles ! Je vois que vous avez levé un habit qui me fait brave comme un marquis ; je vois que je m'appelais Jacob quand nous nous sommes connus, et que depuis quinze jours vous avez eu l'invention de m'appeler votre cousin, Monsieur de la Vallée » (*ibid.*, scène 1, p. 1726).

³ Dans le roman, le dialogue entre M^{me} d'Alain et sa cuisinière Javote n'existe pas.

⁴ Le personnage de M^{me} d'Alain perd sa particule dans *La Commère*.

⁵ « MADAME ALAIN. Écoutez-moi. Je me suis mal expliquée tout à l'heure. Ce n'est pas un secret que Mademoiselle veut m'apprendre ; n'allez pas le croire et encore moins le dire. Ce que j'en fais n'est que pour être libre et non pas pour une confidence » (Marivaux, *La Commère*, dans *Théâtre complet*, op. cit., scène 7, p. 1735).

⁶ *Ibid.*, scène 8, p. 1737.

⁷ *Id.*

⁸ « Après avoir interprété toutes ces suppressions, il nous faut voir comment l'auteur de la comédie traite ce qu'il a gardé du roman, et particulièrement deux épisodes : d'abord la scène du repas où Jacob, conscient de plaire à M^{me} d'Alain et à sa fille Agathe, voit «une assez belle carrière ouverte à [ses] galanteries», mais décide de s'en tenir à M^{lle} Habert ; ensuite les scènes où l'identité de Jacob et les circonstances de la rencontre sont révélées par M. Doucin, puis où M^{me} d'Alain se laisse toucher par les plaintes de M^{lle} Habert » (Henri Coulet, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* », art. cit., p. 205-206).

⁹ *Ibid.*, p. 206-208.

Cependant, Marivaux n'exploite ni les pétrifications ni les scènes à témoin caché dont on a montré l'intérêt dramatique, bien que la scène 19 s'apparente clairement à celle où le directeur de conscience découvre les furturs mariés chez M^{me} d'Alain. Rassurée par cette dernière (M^{me} Alain dans *La Commère*), qui s'est entretenue avec un visiteur dont on ignore l'identité, M^{lle} Habert sort d'un cabinet voisin, où elle se tient, et découvre, à sa grande stupéfaction, ce neveu qui s'oppose à son mariage¹ et qui s'apparente alors à l'ecclésiastique, M. Doucin, absent de la pièce :

MADÉMOISELLE HABERT. — Hé bien ! Madame, de quoi s'agissait-il ? D'avec qui sortez-vous ? Que vois-je ? C'est mon neveu. (*Elle se sauve.*)²

Le dramaturge remplace le tableau-pétrification par une fuite et l'intérêt dramatique de cette rencontre inattendue disparaît. En fait, dans le roman, l'effet de surprise touchait l'ensemble des acteurs de la scène (des principaux intéressés aux témoins du mariage), alors que, dans la pièce, seule M^{lle} Habert est frappée. En effet, le neveu vient d'apprendre de la bouche même de M^{me} Alain que la future mariée est sa tante³. Le personnage de la Vallée n'est pas non plus surpris, puisqu'il n'a jamais vu ce neveu, alors que, dans le roman, Jacob a déjà rencontré M. Doucin, lorsqu'il le croise à nouveau chez son hôtesse. L'effet de surprise qui était adroitement ménagé dans le roman disparaît dans la pièce. Par conséquent, Marivaux ne reprend ni les tableaux ni les scènes à témoin caché dont il exploitait la théâtralité dans son *Paysan parvenu*. Si on a déjà noté que les pétrifications convenaient plus au genre romanesque qu'au genre dramatique, on s'étonne néanmoins que l'auteur n'ait pas utilisé le second type de scène dont l'intérêt a fait ses preuves au théâtre (*Tartuffe*). En fait, comme l'indique le titre de la pièce,

¹ « MADÉMOISELLE HABERT. — Eh ! de grâce, Madame, laissez cette matière-là, je vous en conjure. Toutes les contradictions viendraient uniquement de ce que Monsieur de la Vallée est un cadet qui n'a point de bien.../MADAME ALAIN. Le cadet me l'a dit : point de bien. J'oubliais cet article./MADÉMOISELLE HABERT. Viendraient aussi de ce que j'ai un neveu que ma sœur aime et qui compte sur ma succession » (Marivaux, *La Commère*, dans *Théâtre complet, op. cit.*, scène 8, p. 1738).

² *Ibid.*, scène 19, p. 1748.

³ « MADAME ALAIN. [...] Ne cherchez-vous pas une jeune fille ? Vous m'en avez tout l'air. Répondez./LE NEVEU. Jeune... oui, Mademoiselle. Est-ce que la vôtre ne l'est pas ?/MADAME ALAIN. Ah ! vraiment non, c'est une fille âgée. Voilà une grande différence et tout le reste va de même. Nous n'avons pas ce qu'il vous faut. Je gage aussi que votre demoiselle a père et mère./LE NEVEU. J'en demeure d'accord./MADAME ALAIN. Vous voyez bien que rien ne se rapporte./LE NEVEU. La vôtre n'a donc plus ses parents ?/MADAME ALAIN. Elle n'a qu'une sœur avec qui elle a passé sa vie [...] » (*ibid.*, scène 18, p. 1747).

il semble que Marivaux ait voulu avant tout exploiter les ressources dramatiques d'un personnage comique et non pas adapter les aventures de Jacob à la scène¹.

En somme, la théâtralité du *Paysan parvenu* se manifeste à différents niveaux. Tout d'abord, la concentration du temps de l'histoire — à partir de la rencontre du héros et de M^{lle} Habert sur le Pont-Neuf — provoque un enchaînement rapide des événements sur un bref espace de temps (ascension fulgurante de Jacob) et rapproche le roman d'une pièce de théâtre où il se passe beaucoup de choses en peu de temps ; puis, la succession des scènes joue le rôle de grandes progressions dramatiques au sein de l'œuvre qui avance la plupart du temps au rythme des « séquences » ; ensuite, les tableaux-pétrifications résultent des effets de surprise et peignent la confusion des personnages ; enfin, les scènes à témoin caché créent une tension dramatique et mettent au jour l'hypocrisie des faux dévots. De tout cela, Marivaux dramaturge ne retient rien qu'une scène comique qui montre le personnage de la commère en pleine action. En effet, s'il reprend les personnages principaux de la deuxième partie du roman (Jacob, M^{lle} Habert, M^{me} d'Alain devenue M^{me} Alain, sa fille Agathe et Javotte devenue Javotte), s'il fait référence à d'autres scènes, s'il emprunte plusieurs répliques, il modifie néanmoins considérablement les éléments romanesques² pour proposer une œuvre étrangère non seulement à son roman, mais aussi à son théâtre. Dans la conclusion de son étude sur l'adaptation théâtrale du *Paysan parvenu*, Henri Coulet pose une question particulièrement révélatrice :

Si *La Commère* n'est pas de Marivaux, cette comédie ne soulève aucun problème. Si elle est bien de Marivaux, nous devons penser qu'en passant du roman au théâtre l'auteur n'a pu changer la forme de son œuvre sans changer la psychologie des personnages et le sens général de l'action : d'un côté une narration à la première personne, volontairement inachevée, et un héros narrateur adroit et intéressant, envers lequel est suscitée la sympathie du lecteur ; de l'autre un dialogue, une action nécessairement achevée et des caractères grossis et caricaturés. Pour devenir théâtre, *Le Paysan parvenu*, ou l'un de ses épisodes, devait-il cesser d'être marivaudien ? Quelque profondément analogues que soient, dans les romans et dans les comédies de Marivaux, la psychologie, la morale, les relations entre personnages, les romans sont-ils essentiellement étrangers à la théâtralité ?³

¹ « Le titre de *La Commère* signifie sans doute que le sujet n'est pas tant la mésaventure de Jacob que la peinture d'une bavarde inconsidérée et plus généralement du commérage. Car M^{me} Alain n'est pas seule à dire ce qu'elle ne devrait pas ; c'est encore la moins méchante, mais M. Thibaut, M. Rémy, Agathe, Javotte, Jacob, eux aussi révèlent les secrets d'autrui, par perfidie plus que par bêtise, au point que M^{me} Alain peut s'écrier comiquement : "À qui se fiera-t-on ?", et conclure quand tout ce beau monde est brouillé : "Voilà ce qui arrive quand on ne sait pas se taire" » (Henri Coulet, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* », art. cit., p. 209).

² William H. Trapnell a montré les profonds changements opérés dans les personnages de Jacob et de M^{me} d'Alain (« Marivaux and *La Commère* », art. cit., p. 765-774).

³ Henri Coulet, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* », art. cit., p. 211.

2. 4. *La Religieuse* : tableaux pathétiques et tableaux picturaux¹

Après avoir mis fin à la mystification dont le marquis de Croismare fut l'objet pendant les premiers mois de l'année 1760², Diderot s'empare de cette correspondance collective avec laquelle Grimm, M^{me} d'Épinay, lui-même et d'autres³, sans doute, ont tenté de faire revenir leur ami à Paris. Ces lettres où les « conspirateurs⁴ » se font passer soit pour une religieuse en fuite⁵, pour laquelle le marquis était personnellement intervenu en 1758 afin de favoriser le succès de son procès⁶, soit pour une certaine M^{me} Madin⁷, amie et généreuse hôtesse de la jeune fille, constituent la trame originelle de la *Religieuse*. Dès le mois d'août 1760, Diderot est à l'œuvre, comme en témoigne la fin d'une lettre adressée à Damilaville : « Je suis après ma *Religieuse*. Mais cela s'étend sous la plume, et je ne sais plus quand je toucherai la rive⁸ ». Au début du mois de novembre 1760, le romancier se fait plus précis, dans une lettre destinée cette fois-ci à M^{me} d'Épinay : « Je me suis mis à faire *La Religieuse*, et j'y étais encore à trois heures du matin.

¹ Ce titre est emprunté à Catherine Ramond qui intitule son étude des tableaux dans *Jacques le fataliste et La Religieuse* : « Tableaux picturaux, tableaux pathétiques dans les romans de Diderot » (*Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 352).

² Dans une lettre adressée à M^{me} d'Épinay, aux environs du 10 février 1760, Diderot s'étonne que le marquis de Croismare ait répondu au personnage de Suzanne Simonin et craint d'être à son tour l'objet d'une mystification : « Le marquis a répondu ! Et cela est bien vrai ? Son cœur est-il bien fou ? Sa tête est-elle bien en l'air ? N'y a-t-il point là-dedans quelque friponnerie ? Car je me méfie un peu de vous tous » (Diderot, *Correspondance. V*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1997, p. 195). Au sujet de cette mystification de Diderot et de ses amis, voir le chapitre II intitulé « Rédaction de “La Religieuse” ». L’“horrible complot” », dans Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*. *Étude historique et littéraire par Georges May*, New Haven/Paris, Yale University Press/Presses universitaires de France, 1954, p. 35-46).

³ Michel Delon, « Notice », *La Religieuse*, dans Diderot, *Contes et romans*, op. cit., p. 973.

⁴ « Préface du précédent ouvrage, tirée de la “Correspondance littéraire” de Grimm, année 1760 », dans Diderot, *Contes et romans*, op. cit., p. 386.

⁵ « Mais je me rassure sur le nom que vous portez ; j'espère que vous secourez une infortunée, que vous, Monsieur, ou un autre M. de Croismare qui n'est pas celui de l'École militaire, avez appuyé de votre sollicitation, dans une tentative inutile qu'elle fit, il y a deux ans, pour se tirer d'une prison perpétuelle à laquelle la dureté de ses parents l'avait condamnée » (*ibid.*, p. 386-387).

⁶ « Il ne faut pas oublier, du reste, que cette affaire ne fut pas très bien connue des contemporains puisque, aux dires de Grimm, le marquis de Croismare, qui s'intéressa tant à la sœur Delamarre, ne la connaissait pas et ne savait pas même son nom ! Cependant, Diderot, lui, le connaissait puisque le nom “De la Marre” apparaît dans le texte corrigé de sa main de la *Préface-Annexe*, aussi que dans la première édition du roman » (Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 73).

⁷ « Jusqu'à présent j'ai subsisté de mon travail et des secours d'une digne femme que j'avais pour amie et à laquelle vous pouvez adresser votre réponse. Elle s'appelle M^{me} Madin, elle demeure à Versailles » (« Préface du précédent ouvrage, tirée de la “Correspondance littéraire” de Grimm, année 1760 », dans Diderot, *Contes et romans*, op. cit., p. 387). Au sujet de cette dernière, Georges May explique que « [c]ette dame existait réellement et les conspirateurs, sans la mettre au courant de quoi que ce soit, la prièrent simplement de leur communiquer toutes les lettres portant le timbre de Caen qui arriveraient à son adresse » (Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 39).

⁸ Diderot, *Correspondance. V*, op. cit., p. 202.

Je vais à tire d'aile. Ce n'est plus une lettre, c'est un livre. Il y aura là-dedans des choses vraies, de pathétiques, et il ne tiendrait qu'à moi qu'il y en eût de fortes¹ ». En dépit de son enthousiasme manifeste pour cette œuvre, ce n'est que vingt ans plus tard, lorsqu'il révise « ses manuscrits en vue d'une édition de ses *Oeuvres complètes*² », que Diderot invite Meister — successeur de Grimm à la direction de la *Correspondance littéraire* — à venir chercher chez lui « trente à quarante feuilles bien conditionnées³ ». Dans cette même lettre, datée du 27 septembre 1780, il présente sa *Religieuse* en ces termes :

C'est la contrepartie de *Jacques le Fataliste*. Il est rempli de tableaux pathétiques. Il est très intéressant, et tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle. Je suis bien sûr qu'il affligera plus vos lecteurs que Jacques ne les a fait rire ; d'où il pourrait arriver qu'ils en désireront plus tôt la fin. Il est intitulé *La Religieuse* ; et je ne crois pas qu'on ait jamais écrit une plus effrayante satire des couvents. C'est un ouvrage à feuilleter sans cesse par les peintres ; et si la vanité ne s'y opposait, sa véritable épigraphe serait : *Son pittor anch'io*.⁴

Cette présentation du roman autorise plusieurs remarques. La première est d'importance dans le cadre de ce chapitre, puisqu'elle concerne l'insertion de « tableaux pathétiques » qui, aux dires de l'auteur, abondent dans l'ouvrage : « Il est rempli de tableaux pathétiques ». Dans la mesure où celui-ci fait du tableau l'un des éléments constitutifs du drame bourgeois, qu'il théorise en 1757, ce commentaire invite naturellement à s'interroger sur les rapports que *La Religieuse* entretient avec le théâtre. Cette théâtralité du roman est d'ailleurs corroborée par la phrase qui termine la lettre : « C'est un ouvrage à feuilleter sans cesse par les peintres ; et si la vanité ne s'y opposait, sa véritable épigraphe serait : *Son pittor anch'io* ». On se souvient en effet que Diderot condamnait l'utilisation du coup de théâtre au profit de celle du tableau qu'il définissait explicitement comme un tableau pictural⁵. D'une certaine manière, *La Religieuse* offre autant de « tableaux pathétiques » au lecteur qu'une exposition présente d'œuvres picturales au promeneur. Diderot romancier n'est autre qu'un « *pittor* ». Au surplus, l'auteur insiste sur la dimension pathétique du roman qui « affligera plus [les] lecteurs que Jacques ne les a fait rire » :

¹ *Ibid.*, p. 299.

² *Ibid.*, p. 1309, note 1.

³ *Ibid.*, p. 1309.

⁴ *Id.* Dans une note en bas de page, Laurent Versini indique que « *Son pittor anch'io* » renvoie à un « mot du Corrège devant la *Sainte Cécile* de Raphaël (“je suis peintre moi aussi”) ».

⁵ « Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau » (Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre, op. cit.*, p. 1156).

il pense que l'effet pathétique de *La Religieuse* sera supérieur à l'effet comique de *Jacques le Fataliste*, et l'on sait l'importance qu'il accorde à ces œuvres qui font couler les larmes de leurs lecteurs¹. Enfin, il précise la forme de son ouvrage : « tout l'intérêt est rassemblé sur le personnage qui parle ». Il s'agit donc d'un roman à la première personne, un roman du « je » dont l'histoire va, à elle seule, susciter l'attention du lecteur.

En 1796, la première édition posthume de *La Religieuse* suscite de nombreux commentaires dans les journaux de l'époque. Aussi peut-on lire dans la *Gazette nationale* une phrase qui souligne la dimension pathétique de l'œuvre de Diderot : « Les jeunes filles, en donnant des larmes à Susanne [sic], béniront cette philosophie à laquelle elles doivent n'avoir point aujourd'hui un destin semblable à craindre² ». En 1797, le dramaturge Antoine-Vincent Arnault est « l'un des premiers critiques de la *Religieuse*, à en admirer la seconde partie autant que la première³ » : « C'est surtout dans le développement de la passion de la dernière abbesse que toutes les finesse de l'art sont déployées. [...] Cette passion désordonnée, qui n'est que l'amour, est peinte par Diderot comme elle l'a été par Racine. Phèdre n'est pas plus tendre, plus brûlante, plus tourmentée par les remords, plus égarée par le désespoir, que cette abbesse infortunée, qui finit par expirer dans le délire⁴ ». Comme le note Georges May, le « rapprochement avec Racine n'était pas un mince compliment de la part d'un homme comme Arnault qui avait vainement essayé de rivaliser avec l'auteur de *Britannicus* en écrivant, par exemple *Lucrèce* ou *Cincinnatus*⁵ ». À ce propos, Florence Lotterie rapproche à juste titre une exclamtion de la supérieure de Saint-Eutrope d'une réplique de Phèdre : « Tenez, me dit-elle,

¹ « Hommes, venez apprendre de lui à vous réconcilier avec les maux de la vie ; venez, nous pleurerons ensemble sur les personnages malheureux de ses fictions, et nous dirons, si le sort nous accable : du moins les honnêtes gens pleureront aussi sur nous. Si Richardson s'est proposé d'intéresser, c'est pour les malheureux » (Diderot, *Éloge de Richardson*, dans *Contes et romans*, *op. cit.*, p. 900) ; « Nature, prépare pendant des siècles un homme tel que Richardson ; pour le douer, épouse-toi ; sois ingrate envers tes autres enfants : ce ne sera que pour un petit nombre d'âmes comme la mienne, que tu l'auras fait naître, et la larme qui tombera de mes yeux sera l'unique récompense de ses veilles » (*ibid.*, p. 908) ; « Le voilà qui s'empare des cahiers, qui se retire dans un coin et qui lit. Je l'examinais : d'abord je vois couler des pleurs, bientôt il s'interrompt, il sanglote ; tout à coup il se lève, il marche sans savoir où il va, il pousse des cris comme un homme désolé et il adresse les reproches les plus amers à toute la famille de Harlove » (*id.*)

² *Gazette nationale ou Moniteur universel*, 21 frimaire an V (11 décembre 1796), n° 81, p. 234, cité par Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 23.

³ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 26.

⁴ Antoine-Vincent Arnault, *Oeuvres philosophiques, critiques et littéraires*, Paris, Bossange, 3 vol., 1827, III, p. 354-363, cité par Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 26-27.

⁵ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 27.

tâitez, voyez, je tremble, je frissonne, je suis comme un marbre¹ » fait expressément écho à « J'aime... à ce nom fatal, je tremble, je frissonne² ». Mais cette phrase de la supérieure n'est pas la seule à évoquer les paroles de l'héroïne tragique. Dès le début de la scène, lorsque le personnage de M^{me} de *** pénètre dans la chambre de sœur Suzanne, en pleine nuit, elle ne cesse de répéter la même plainte : « [...] je frissonne, je temble, une sueur froide se répand sur tout mon corps³ » et « Je tremble, me dit-elle, je frissonne, un froid mortel s'est répandu sur moi⁴ ». Cette « maladie⁵ » que Suzanne croit contagieuse est bien ce « mal⁶ » dont Phèdre est atteinte : la passion amoureuse et, plus particulièrement, l'amour coupable et irrépressible. La comparaison d'Arnault entre le personnage romanesque et le personnage dramatique a donc été fort bien vue.

Du point de vue de la construction, Eusèbe Salverte relève « l'effet de surprise et de rebondissement produit⁷ » par l'épisode de Saint-Eutrope — à l'occasion de l'éloge philosophique de Diderot qu'il prononce à l'Institut national le 27 juillet 1800⁸. Une dizaine d'années plus tard, dans son *Tableau littéraire de la France au dix-huitième siècle*, le même journaliste livre des observations sur le caractère pictural — donc théâtral — de *La Religieuse*, sur l'efficacité et la beauté du style, sur la simplicité de l'intrigue et sur une certaine tension dramatique du récit : « La vérité des peintures y est relevée par un style à la fois simple, éloquent, sublime, et plus encore, peut-être, par une sobriété d'incidents et une rapidité de narration qui ne laissent pas un moment reposer l'attention ni l'intérêt⁹ ».

¹ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 349. Voir Florence Lotterie, « Présentation », *La Religieuse*, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2009, p. xvii, note 5.

² Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., I, 3, v. 262, p. 830.

³ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 347.

⁴ Ibid., p. 348.

⁵ « Réveillée, je m'interrogeai sur ce qui s'était passé entre la supérieure et moi ; je m'examinai, je crus entrevoir en m'examinant encore... mais c'étaient des idées si vagues, si folles, si ridicules, que je les rejetai loin de moi ; le résultat de mes réflexions, c'est que c'était peut-être une maladie à laquelle elle était sujet ; puis il m'en vint une autre, c'est que peut-être cette maladie se gagnait, que Sainte-Thérèse l'avait prise, et que je le prendrais aussi » (*ibid.*, p. 341).

⁶ Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, op. cit., I, 1, v. 45, p. 822.

⁷ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 29.

⁸ Ibid., p. 28-29.

⁹ Eusèbe Salverte, *Tableau littéraire de la France au dix-huitième siècle*, Paris, Nicolle, 1809, p. 206, cité par Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 29.

Dans le neuvième et dernier chapitre de son étude fondatrice, Georges May rappelle à juste titre que la première version du roman — que Diderot rédige en 1760 — succède de peu à l'écriture de ses deux drames bourgeois (*Le Fils naturel*, 1757, *Le Père de famille*, 1758) et de ses théories dramatiques¹ (*Entretiens sur le Fils naturel*, 1757, *De la poésie dramatique*, 1758). Selon lui, c'est « de sa pratique du théâtre et surtout de ses réflexions théoriques sur cette pratique, que dérive la part importante que Diderot fait dans ses romans et nouvelles au dialogue et aux notations d'attitudes et de physionomies qui ne sont autres que des jeux de scènes ou, pour parler comme lui, de la pantomime² ». Dès lors, « nous voyons et nous entendons des personnages, nous apprenons à les connaître comme au théâtre, non pas par ce qu'on nous en dit, mais par ce qu'ils disent eux-mêmes et par ce qu'ils font » et ce, par des « procédés narratifs d'origine dramatique³ » que sont les « portraits physiques⁴ », les « descriptions de gestes et de physionomies⁵ » et les « transcriptions de dialogues⁶ ». Enfin, c'est « de ses souvenirs d'auteur et de théoricien dramatique, mais aussi et surtout de sa pratique de la critique d'art, que vient la part que Diderot fait dans ses romans aux tableaux⁷ ».

Dans son étude *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Roger Kempf, lui, rappelle que l'invention romanesque et la réflexion sur le théâtre chez Diderot sont interdépendantes : « Il est remarquable que Diderot ait introduit dans un roman, les *Bijoux indiscrets*, ses premières réflexions sur le théâtre, et dans des essais sur le théâtre, les premiers éloges de Richardson⁸ ». Toujours selon R. Kempf, Diderot « entrevoit un perfectionnement du théâtre par le roman, du roman par le théâtre¹ ».

¹ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 221. Sur l'influence du théâtre dans *La Religieuse*, voir les pages 220-228 de cette étude.

² Ibid., p. 225.

³ Ibid., p. 223.

⁴ Id.

⁵ Id.

⁶ Id.

⁷ Ibid., p. 225.

⁸ Roger Kempf, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, 1964, p. 58. Voir le chapitre VII intitulé « Théâtre et roman », p. 58-67. Plus récemment, Agathe Novak-Lechevalier a fait les mêmes observations : « Diderot mènera ensuite constamment de front son œuvre romanesque et sa réflexion sur l'art dramatique, et en particulier, dans les années 1770, sa réflexion sur l'art du comédien. La coïncidence est d'autant plus frappante qu'elle se double, dans l'œuvre, de phénomènes de migration de la réflexion générique : il n'est pas rare, en effet, de trouver des considérations sur le théâtre à l'intérieur des romans ou des contes (c'est par exemple le fameux discours critique de Mirzoza sur les règles tragiques des *Bijoux indiscrets*), et, réciproquement, des observations sur le roman,

Plus récemment, dans un article, dont le titre met en évidence l'interaction entre les deux genres chez l'auteur de *La Religieuse*, Agathe Novak-Lechevalier propose de « montrer comment Diderot renouvelle la réflexion sur les relations entre genre dramatique et genre narratif, en construisant le drame au miroir du roman, et le roman au miroir du drame² ». À l'égard de la contamination du roman par le théâtre, qui nous intéresse plus particulièrement, A. Novak-Lechevalier invoque en premier lieu « l'écriture de la pantomime³ » qui « permet de commencer à concevoir une théâtralité du roman qui n'exclut pas la présence du narrateur⁴ ». En effet, une telle approche « fait reposer la théâtralité sur une construction narrative plutôt que sur la seule adoption du mode énonciatif dramatique⁵ ». En d'autres termes, ce « n'est plus le dialogue seul qui fonde la théâtralité romanesque : c'est son accompagnement narratif conçu comme une *mise en scène* qui souligne la parole et construit, grâce à la description pantomimique, des systèmes de signes parallèles, voire concurrents⁶ ». Cette idée est intéressante, car si certains romans-mémoires du XVIII^e siècle contiennent de nombreux dialogues, le « je » demeure omniprésent. La théâtralité des romans-mémoires doit être pensée au moyen de cette combinaison entre narration et dialogue.

A. Novak-Lechevalier évoque en second lieu « l'illusion⁷ », qui constitue « le but commun⁸ » du roman et du théâtre. C'est dans son *Éloge de Richardson* que Diderot compare explicitement l'illusion romanesque à l'illusion théâtrale : « Ô Richardson ! on prend, malgré qu'on en ait, un rôle dans tes ouvrages, on se mêle à la conversation, on approuve, on blâme, on admire, on s'irrite, on s'indigne. Combien de fois ne me suis-je pas surpris, comme il est arrivé à des enfants qu'on avait menés au spectacle pour la première fois, criant, *ne le croyez, il vous*

et sur Richardson en particulier, au sein d'analyses consacrées au genre dramatique » (Agathe Novak-Lechevalier, « Roman et drame chez Diderot : une élaboration en miroir », dans Véronique Lochert et Clotilde Thouret (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, op. cit., p. 61-62).

¹ Roger Kempf, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, op. cit., p. 58.

² Agathe Novak-Lechevalier, « Roman et drame chez Diderot : une élaboration en miroir », art. cit., p. 62.

³ Ibid., p. 70.

⁴ Id.

⁵ Id.

⁶ Id.

⁷ Id.

⁸ « C'est par les règles que ces deux genres de poésie diffèrent. L'illusion est leur but commun » (Diderot, *De la poésie dramatique*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., p. 1297).

*trompe... Si vous allez là, vous êtes perdu*¹ ». Selon Diderot, le romancier anglais place le lecteur dans la même position qu'un spectateur et la représentation mentale est aussi puissante que la représentation théâtrale. L'illusion produite par les romans de Richardson est d'autant plus forte que le lecteur perd complètement sa faculté de distanciation pour s'introduire complètement dans le spectacle. Prenant appui sur un exemple de *Jacques le fataliste*, A. Novak-Lechavelier conclut que le romancier tend à « *désamorcer* en partie l'illusion en même temps qu'il la produit² ». Cependant, contrairement à ce roman parodique, *La Religieuse* maintient constamment le lecteur dans un monde fictif dont il imagine les personnages, les lieux où ils évoluent et les scènes qui s'y déroulent. À aucun moment, l'auteur ne prend une distance avec la fiction romanesque pour la souligner et la dénoncer.

Mais que peut-on dire de l'influence du théâtre sur *La Religieuse* du point de vue de la construction ? Georges May note que Diderot illustre les thèmes de la folie, de la mort, du suicide et de la maladie par « des scènes pathétiques et dramatiques³ » et non « par des digressions abstraites et ennuyeuses⁴ ». En outre, sa narration « suit scrupuleusement la marche du temps et n'en contrôle que la vitesse, accélérant les périodes les plus ennuyeuses (le noviciat), ralentissant au contraire les épisodes les plus dramatiques (les scènes de séduction)⁵ ». En d'autres termes, le romancier présente un récit qui respecte une chronologie linéaire, recourt aux ellipses temporelles quand il veut faire croire au lecteur qu'une période ne mérite pas d'être rapportée, et introduit des scènes afin d'illustrer des événements dramatiques.

Selon Joel Block, « le roman revêt souvent les caractéristiques d'une représentation, ce qui [...] permet de le comparer à une pièce de théâtre⁶ ». Parmi les procédés propres à créer une tension dramatique dans le roman, il distingue « la représentation mimétique de la conversation, les bouts de dialogues improvisés, les tableaux de genre, la description détaillée des sentiments

¹ Diderot, *Éloge de Richardson*, dans *Contes et romans*, op. cit., p. 898 ; c'est l'auteur qui souligne.

² Agathe Novak-Lechevalier, « Roman et drame chez Diderot : une élaboration en miroir », art. cit., p. 71.

³ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 219.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid., p. 217-218.

⁶ C. Joel Block, « *La Religieuse* : texte théâtral », *Bulletin de la Société des professeurs français en Amérique*, 1978, p. 9.

par les gestes du personnage, le comique de situation, les imprévus de la vie quotidienne¹ ». S'il est vrai que Diderot accorde une place importante au dialogue et qu'il peint des tableaux de genre, on ne saurait néanmoins suivre Joel Block concernant les deux derniers points cités. En prenant des précautions, il avance également l'idée d'« unités de lieu et d'action² », car, d'une part, « le couvent peut être vu comme le lieu principal du drame³ » — bien que Suzanne intègre trois couvents différents — et, d'autre part, « l'intrigue est relativement simple⁴ » et ne comprend pas de récits secondaires.

Marie-Claire Vallois, elle, analyse *La Religieuse* « comme la mise en scène de divers discours conflictuels⁵ » et pense que la « relation [établie] dès le début du roman entre la claustration religieuse et le désordre de folie annonce [...] le programme “scénographique” du roman⁶ ». On assiste alors à une succession de « divers cas pathologiques⁷ » qui sont autant de « “tableaux” cliniques⁸ » : ceux de la « folle⁹ », de la « mystique¹⁰ », de la « sadique¹¹ » et de « l'homosexuelle¹² ». Aussi séduisante que soit cette analyse, elle se limite à appliquer l'adjectif « scénographique » au roman sans donner davantage de précisions. L'auteur passe rapidement à l'évocation de tableaux qui n'ont rien de dramatique, mais qui relèvent de la médecine. Pour aller dans son sens, on peut dire que le roman comprend des épisodes qui ont pour pivot un personnage pathologique dont la simplicité apparente peut rappeler celle d'un personnage de théâtre. Précisons toutefois que la « folle » est présente le temps d'une scène et non d'un épisode.

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Marie-Claire Vallois, « Politique du paradoxe : tableau de mœurs/tableau familial dans *La Religieuse* de Diderot », *Romanic Review*, March 1985, vol. 76, n° 2, p. 162.

⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Id.*

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

¹² *Id.*

C'est dans une perspective presque semblable que Gilbert Azafrani analyse la composition « simple et dramatique¹ » de *La Religieuse* : « quatre grandes parties nous évoquent successivement quatre aspects de la vie monastique et quatre étapes du calvaire de sœur Suzanne² ». Reprenant l'étude d'Henri Bénac, il explique « la montée tragique de ces quatre épisodes : la première, le noviciat, est placée sous le signe de l'argent, la deuxième évoque la grandeur mystique de la première supérieure ; par contraste, la troisième développe le thème du fanatisme et provoque l'horreur ; la dernière enfin, mélange l'ironie et l'ignominie pour se terminer dans la frénésie et l'hallucination³ ». Si Robert Mauzi confirme ce découpage en quatre épisodes, il remarque néanmoins « l'immense effet de contraste entre les deux derniers⁴ ».

Toujours sur cette question de la délimitation, Lucette Perol écrit que le « mémoire de Suzanne est un découpage en scènes bien délimitées — la prise de voile, la profession, la scène du parloir — reliées par de brefs passages narratifs qui se veulent de pure information et n'en sont parfois que plus frappants dans leur laconisme⁵ », mais ne développe pas davantage son analyse dramatique de l'œuvre. Comme Joel Block, elle compare le « lieu clos⁶ » où se déroule l'action à l'« espace limité d'un décor de théâtre⁷ ».

D'après Jean-Marie Apostolidès, « *La Religieuse* est constituée de la totalité des tableaux décrits par la narratrice⁸ ». Florence Lotterie, quant à elle, perçoit une « composition scénographique⁹ » et une « fiction-spectacle¹⁰ ». Étudiant les tableaux dans les romans de

¹ Gilbert Azafrani, *Les Théories du drame de Diderot appliquées au roman La Religieuse*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Craig B. Brush, New York, Fordham University, 1978, p. 207.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ « Dans sa dernière lettre du 10 mai 1760, M^{me} Madin parle au marquis de certains papiers que la jeune fille lui aurait remis quelques jours avant sa mort : “Ils contiennent, à ce qu’elle m’a dit, l’histoire de sa vie, chez ses parents et dans les trois maisons religieuses où elle a demeuré, et ce qui s’est passé après sa sortie.” Cette phrase est l’exact abrégé du roman, qui se compose bien de ces quatres épisodes et d’un épilogue d’ailleurs inachevé. Mais ce n’est là qu’un plan très schématique, où rien n’apparaît encore des proportions de l’œuvre définitive, dominée par l’immense effet de contraste entre les deux derniers épisodes » (Robert Mauzi, « Préface » à *La Religieuse*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1972, p. 13).

⁵ Lucette Perol, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1995, n° 18-19, p. 36.

⁶ *Ibid.*, p. 38.

⁷ *Id.*

⁸ Jean-Marie Apostolidès, « La religieuse et ses tableaux », *Poétique*, Seuil, février 2004, n° 137, p. 73.

⁹ Florence Lotterie, « Présentation », *La Religieuse*, op. cit., p. vi.

¹⁰ *Ibid.*, p. xvi.

Diderot¹, Catherine Ramond note, au surplus, que *La Religieuse* progresse « par tableaux successifs, privilégiant le pathétique au détriment du drame, de l'action² » et ajoute, à juste titre, que ses œuvres romanesques présentent « une grande variété dans la réalisation des tableaux, et témoignent d'un art de la mise en scène paradoxalement supérieur à celui dont il fait preuve dans son théâtre³ ». Elle montre également qu'une scène peut s'achever par un tableau (la scène où l'archidiacre interroge Suzanne) et que, « inversement, un tableau peut s'animer en scène théâtrale⁴ » (la mort de la sœur de Moni). Enfin, comme dans *La Vie de Marianne*, « la perte d'un être aimé⁵ » ou plutôt, le récit des derniers instants d'un personnage constitue « une des situations propices au tableau pathétique, proche des exemples donnés par Diderot dans les *Entretiens sur le Fils naturel*⁶ ».

En somme, la plupart des critiques évoquent une construction théâtrale de *La Religieuse*, ouvrage composé à l'évidence d'une multitude de scènes et de tableaux. Cependant, on trouve peu d'explications précises concernant l'organisation générale de ces scènes dans l'ensemble de l'œuvre, leur place, leur enchaînement, leur forme et leur nature. En outre, ce sont souvent les mêmes scènes qui sont citées : l'apparition de la religieuse folle à Sainte-Marie⁷, la scène des vœux monastiques manqués⁸, la mort de M^{me} de Moni⁹, la scène du reposoir¹⁰, la scène de la bière¹¹, l'interrogatoire de l'archidiacre¹, l'« amende honorable² », le tableau de genre chez la

¹ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 352-359.

² Ibid., p. 352.

³ Ibid., p. 353.

⁴ Ibid., p. 356.

⁵ Ibid., p. 358.

⁶ Id.

⁷ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 246-247 ; voir Marie-Claire Vallois, « Politique du paradoxe : tableau de mœurs/tableau familial dans *La Religieuse* de Diderot », art. cit., p. 165-166 ; Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 358-359.

⁸ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 251-252 ; voir C. Joel Block, « *La Religieuse* : texte théâtral », art. cit., p. 11 ; Marie-Hélène Cotoni, « Du dramatique au tragique : La scène des vœux monastiques interrompus dans “Les Illustrés Françaises” de Robert Challe et “La Religieuse” de Diderot », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, janvier-février 1993, 93^e année, n° 1, p. 69-70.

⁹ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 268-269 ; voir Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 227 ; Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, op. cit., vol. 2, p. 355-356.

¹⁰ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 282-284 ; voir Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 227.

¹¹ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 291-292.

supérieure de Saint-Eutrope³, « les multiples scènes de séduction à Saint-Eutrope⁴ », ou encore « Suzanne et sa supérieure dans l'église de Saint-Eutrope⁵ ». On retient donc de cette littérature critique que *La Religieuse* comporte une dimension théâtrale manifeste, sans pour autant y trouver une véritable analyse de la construction dramatique. En effet, contrairement à ce que certains avancent, le roman de Diderot ne se résume pas à une succession de scènes et ne peut pas être alors assimilé à une pièce de théâtre. Par conséquent, ce bilan critique appelle quelques compléments.

Comme plusieurs critiques l'ont déjà signalé, la construction de *La Religieuse* est linéaire : l'héroïne commence le récit de ses « malheurs⁶ » par le mariage de ses parents et de sa vie de famille avec ses deux sœurs, et achève son histoire par son emploi de lingère chez une blanchisseuse où elle espère recevoir les secours du marquis de C***. On distingue de nombreuses scènes, mais elles sont, de manière générale, moins étendues que celles des romans de Marivaux. Alors que *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* progressent la plupart du temps par séquences de scènes, *La Religieuse* en présente quelques-unes, mais la structure d'ensemble ne repose pas sur ces groupements de scènes. On retient surtout trois séquences où ces scènes s'enchaînent les unes aux autres : par exemple, le jour où l'archidiacre est attendu à Longchamp, la supérieure et trois sœurs font subir à Suzanne le « sévice de la mort⁷ » ; puis, elles la conduisent devant M. Hébert qui lui demande si elle croit en « Dieu père, fils et Saint-

¹ *Ibid.*, p. 304-306 ; voir Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 356.

² Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 315.

³ *Ibid.*, p. 351-353 ; voir Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 225-226 ; C. Joel Block, « *La Religieuse* : texte théâtral », *art. cit.*, p. 12-13 ; Marie-Claire Vallois, « Politique du paradoxe : tableau de mœurs/tableau familial dans *La Religieuse* de Diderot », *art. cit.*, p. 169-170 ; Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 353-354 ; Florence Lotterie, « Présentation », *La Religieuse*, *op. cit.*, p. xxix-xxxii. Nous prenons en compte la correction de Georges May : « Cela dit, il semble que Diderot ne connaissait que très vaguement cette maison de Saint-Eutrope où sœur Suzanne arriva un jour en carrosse entre une religieuse et une tourière. Tout d'abord il en estropie gravement le nom : la communauté portait, en effet, le nom de Saint-Eutrope et non pas de Sainte-Eutrope, ainsi qu'on peut le lire dans presque toutes les éditions de la *Religieuse* sauf celle de Maurice Tourneux. Le manuscrit autographe du roman, entièrement écrit et corrigé de la main de Diderot, a été récemment retrouvé et prouve de manière indubitable que cette bêtive orthographique n'est pas due aux éditeurs, mais bien à Diderot lui-même » (*Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 79).

⁴ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 227 ; voir par exemple les pages 329-332, 335-336, 338-340, 341-346 dans la collection de la Pléiade.

⁵ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 227 ; voir Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 360-363.

⁶ Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 241.

⁷ *Ibid.*, p. 299-301 ; l'expression est de notre invention.

Esprit¹ » ; après que les religieuses se sont retirées, le grand vicaire prend le mémoire que la supérieure a rédigé contre Suzanne et énonce chacun des griefs auxquels la jeune femme répond un à un² ; enfin, l'archidiacre se rend dans sa cellule et demande des comptes à la sœur Sainte-Christine³.

On retrouve une autre succession de scènes le jour où Suzanne quitte le couvent de Longchamp pour celui d'Arpajon : la première d'entre elles a lieu dans le carrosse, qui la mène à Saint-Eutrope⁴ ; s'ensuit une « collation de fruits, de massepains, de confitures⁵ » au cours de laquelle l'archidiacre prononce un discours⁶ ; après le départ des religieux et de l'avocat, Suzanne fait la connaissance de ses futures compagnes et découvre sa cellule⁷ ; lors de la récréation, les religieuses cherchent à cerner son caractère⁸ ; et le soir de cette même journée, la supérieure vient la déshabiller⁹. Le détail de cette journée importante pour l'héroïne est néanmoins interrompu par le portrait de M^{me} ***¹⁰. Certaines scènes sont aussi plus courtes que d'autres (le voyage en carrosse et la première rencontre entre Suzanne et les religieuses tiennent en quelques phrases), et la scène de la récréation donne lieu à des considérations générales sur la façon dont les gens ont l'habitude de saisir le caractère des autres¹¹. Le portrait rompt le rythme et l'unité de cette séquence qui n'est pas comparable à celle d'une pièce de théâtre. Au reste, aucun élément ne permet de donner un rythme à cette suite de scènes, qui ont surtout pour but de mettre en évidence le caractère de la nouvelle supérieure de Suzanne.

¹ *Ibid.*, p. 302 ; voir p. 302-303.

² *Ibid.*, p. 304-306.

³ *Ibid.*, p. 307.

⁴ *Ibid.*, p. 324.

⁵ *Ibid.*, p. 326.

⁶ *Ibid.*, p. 326-327.

⁷ *Ibid.*, p. 327-328.

⁸ *Ibid.*, p. 328.

⁹ *Ibid.*, p. 329.

¹⁰ *Ibid.*, p. 325-326.

¹¹ « Ces premiers moments se passèrent en éloges réciproques, en questions sur la maison que j'avais quittée, en essais de mon caractère, de mes inclinations, de mes goûts, de mon esprit ; on vous tâte partout ; c'est une suite de petites embûches qu'on vous tend et d'où l'on tire les conséquences les plus justes. Par exemple, on jette un mot de médisance, et l'on vous regarde ; on entame une histoire, et l'on attend que vous en redemandiez la suite ou que vous la laissiez. Si vous dites un mot ordinaire, on le trouve charmant, quoiqu'on sache bien qu'il n'en est rien ; on vous loue ou l'on vous blâme à dessein. On cherche à démêler vos pensées les plus secrètes ; on vous interroge sur vos lectures, on vous offre des livres sacrés et profanes, on remarque votre choix » (*ibid.*, p. 328-329).

D'autres séquences sont plus unies et donc plus théâtrales. Les scènes qui les composent sont d'une longueur à peu près égale, elles sont dialoguées ou narrées et se succèdent les unes aux autres sans interruption. Tel est le cas, par exemple, le jour où l'héroïne décide de parler au personnage de Sainte-Thérèse, qui bénéficiait des faveurs de la supérieure avant son arrivée : dans une première scène, Suzanne se rend chez la sœur Sainte-Thérèse afin de la rassurer sur ses intentions¹ ; les deux religieuses sont surprises par M^{me} ***, qui apprend de la bouche de Suzanne les inquiétudes de son ancienne protégée² ; après avoir menacé Sainte-Thérèse de subir « le sort de la sœur Agathe³ », la supérieure demande à Suzanne de la raccompagner jusqu'à sa cellule où elle la retient pour « une petite leçon de clavecin⁴ »⁵ ; mais la leçon de musique est soudainement interrompue par l'entrée fracassante de Sainte-Thérèse dont le désordre traduit le trouble⁶ ; après avoir obtenu de nouveau le pardon de M^{me} *** pour sa compagne, Suzanne la met garde contre ses excès d'humeur répétés⁷. La séquence s'arrête ici. Comme on le voit, les scènes s'enchaînent les unes aux autres et le temps de leur récit correspond assez bien au temps de leur déroulement — tout au moins pour les scènes dialoguées (exception faite pour la leçon de musique dont on ignore exactement la durée, mais le fait que l'héroïne joue « quelques pièces de Couperin, de Rameau, de Scarlatti⁸ » introduit une durée). Comme c'était déjà le cas dans les romans de Marivaux, l'ouverture et la fermeture des portes ou l'entrée et la sortie des personnages permettent de délimiter ces scènes et accentuent la théâtralité de l'épisode :

Nous en étions là, lorsque la supérieure entra.⁹

Nous sortîmes. Sainte-Thérèse voulut nous suivre, mais la supérieure détournant la tête négligemment pardessus mon épaule, lui dit d'un ton de despotisme : « Rentrez dans votre cellule, et n'en sortez pas que je ne vous le permette. » Elle obéit, ferma sa porte avec violence et s'échappa en quelques discours qui firent frémir la supérieure, je ne sais pourquoi, car ils n'avaient pas de sens.¹⁰

¹ *Ibid.*, p. 333.

² *Ibid.*, p. 353.

³ *Ibid.*, p. 334.

⁴ *Ibid.*, p. 336.

⁵ *Ibid.*, p. 334-336.

⁶ *Ibid.*, p. 336.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 333.

¹⁰ *Ibid.*, p. 334-335.

Cependant nous nous avançions vers sa cellule, je me disposais à la quitter, mais elle me prit par la main et elle me dit : « Il est trop tard pour commencer votre histoire de Sainte-Marie et de Longchamp, mais entrez, vous me donnerez une petite leçon de clavecin. » Je la suivis ; en un moment elle eut ouvert le clavecin, préparé un livre, approché une chaise, car elle était vive.¹

Nous nous amusions ainsi d'une manière aussi simple que douce lorsque tout à coup la porte s'ouvrit avec violence ; j'en eus frayeur et la supérieure aussi.²

En retournant à nos cellules je lui dis : « Chère sœur, prenez garde, vous indisposerez notre Mère. [...] et nous nous séparâmes, elle pour se désoler dans sa cellule, moi pour aller rêver dans la mienne à la bizarrerie des têtes de femmes.³

En dépit de ces successions de scènes que le romancier donne à voir de temps à autre et qui offrent des repères dans l'économie de l'œuvre (la venue du grand vicaire, l'entrée de Suzanne à Saint-Eutrope, la jalousie de Sainte-Thérèse), *La Religieuse* présente de nombreuses autres scènes, qui ne sont pas toujours la conséquence de celles qui les précèdent. Il en est ainsi, par exemple, pour les scènes de sévices corporels que Suzanne subit tout au long de son procès et après celui-ci, et que l'on peut intituler le « sévice de la bière⁴ », le « sévice du piétinement⁵ », le « sévice de la pincette⁶ », ou encore le « sévice de la mort⁷ ». On observe une gradation dans la nature de ces sévices : la mise en bière gorge ses vêtements d'eau, la pincette lui arrache la peau

¹ *Ibid.*, p. 335-336.

² *Ibid.*, p. 336.

³ *Ibid.*, p. 337.

⁴ « À la fin de l'office, on me fit coucher dans une bière au milieu du chœur ; on plaça des chandeliers à mes côtés avec un bénitier ; on me couvrit d'un suaire, et l'on récita l'office des morts, après lequel chaque religieuse en sortant me jeta de l'eau bénite en disant, *Requiescat in pace*. Il faut entendre la langue des couvents pour connaître l'espèce de menace contenue dans ces derniers mots. Deux religieuses relevèrent le suaire et me laissèrent là trempée jusqu'à la peau de l'eau dont elles m'avaient malicieusement arrosée. Mes habits se séchèrent sur moi, je n'avais pas de quoi me rechanger » (*ibid.*, p. 292).

⁵ « Un jour de grande fête, c'était, je crois, le jour de l'Ascension, on embarrassa ma serrure, je ne pus aller à la messe, et j'aurais peut-être manqué à tous les autres offices sans la visite de M. Manouri à qui l'on dit d'abord que l'on ne savait pas ce que j'étais devenue, qu'on ne me voyait plus et que je ne faisais aucune action de christianisme. Cependant à force de me tourmenter j'abattis ma serrure et je me rendis à la porte du chœur que je trouvai fermée, comme il arrivait lorsque je ne venais pas des premières. J'étais couchée à terre, la tête et le dos appuyés contre un des murs, les bras croisés sur la poitrine, et le reste de mon corps étendu fermait le passage, lorsque l'office finit et que les religieuses se présentèrent pour sortir. La première s'arrêta tout court les autres arrivèrent à sa suite ; la supérieure se douta de ce que c'était, et dit : "Marchez sur elle, ce n'est qu'un cadavre." Quelques-unes obéirent et me foulèrent aux pieds, d'autres furent moins inhumaines, mais aucune n'osa me tendre la main pour me relever » (*ibid.*, p. 294).

⁶ « Un jour que je sortais de ma cellule pour aller à l'église ou ailleurs, je vis une pincette à terre en travers dans le corridor ; je me baissai pour la ramasser et la placer de manière que celle qui l'avait égarée la retrouvât facilement. La lumière m'empêcha de voir qu'elle était presque rouge ; je la saisis, mais en la laissant retomber elle emporta avec elle toute la peau du dedans de ma main dépouillée » (*ibid.*, p. 298).

⁷ *Ibid.*, p. 299-301.

des mains, le dernier simule rien de moins qu'une exécution. La narratrice présente cet ultime sévice comme « le moment le plus terrible de [s]a vie¹ » :

Le jour de sa visite, dès le grand matin, la supérieure entra dans ma cellule, elle était accompagnée de trois sœurs ; l'une portait un bénitier, l'autre un crucifix, une troisième des cordes. La supérieure me dit avec une voix forte et menaçante : « Levez-vous. Mettez-vous à genoux et recommandez votre âme à Dieu. — Madame, lui dis-je, avant que de vous obéir pourrais-je vous demander ce que je vais devenir, ce que vous avez décidé pour moi, et ce qu'il faut que je demande à Dieu ? » Une sueur froide se répandit sur tout mon corps : je tremblais, je sentais mes genoux plier ; je regardais avec effroi ses trois fatales compagnes. Elles étaient debout, sur une même ligne, le visage sombre, les lèvres serrées et les yeux fermés. La frayeur avait séparé chaque mot de la question que j'avais faite, je crus au silence qu'on gardait que je n'avais pas été entendue. Je recommençai les derniers mots de cette question, car je n'eus pas la force de la répéter tout entière, je dis donc avec une voix faible et qui s'éteignait : « Quelle grâce faut-il que je demande à Dieu ? » On me répondit : « Demandez-lui pardon des péchés de toute votre vie, parlez-lui comme si vous étiez au moment de comparaître devant lui. » À ces mots je crus qu'elles avaient tenu conseil et qu'elles avaient résolu de se défaire de moi. [...] À cette idée de mort prochaine, je voulus crier, mais ma bouche était ouverte et il n'en sortait aucun son. J'avancais vers la supérieure des bras suppliants et mon corps défaillant se renversait en arrière. Je tombai, mais ma chute ne fut pas dure ; dans ces moments de transe où la force abandonne insensiblement, les membres se dérobent, s'affaissent, pour ainsi dire, les uns sur les autres, et la nature ne pouvant se soutenir, semble chercher à défaillir mollement. Je perdis la connaissance et le sentiment [...]. [...] Mon extrême faiblesse diminua peu à peu ; je me soulevai, je m'appuyai le dos contre le mur ; j'avais les deux mains dans l'eau, la tête penchée sur la poitrine, et je poussais une plainte inarticulée, entrecoupée et pénible. [...] Je crus que ces cordes qu'on avait apportées étaient destinées à m'étrangler ; je les regardai, mes yeux se remplirent de larmes.²

Alors que les scènes de sévices évoquées ci-dessus faisaient uniquement l'objet d'un bref récit, celle-ci mêle dialogue et récit. Cette intrusion du discours direct permet de mettre en valeur la sentence de mort : « Mettez-vous à genoux et recommandez votre âme à Dieu³ », « Demandez-lui pardon des péchés de toute votre vie, parlez-lui comme si vous étiez au moment de comparaître devant lui⁴ », « Puisqu'elle ne veut pas se recommander à Dieu, tant pis pour elle. Vous savez ce que vous avez à faire,achevez⁵ ». Les objets du culte (bénitier, crucifix), l'instrument de supplice (cordes), le ton de la voix, l'ordre de la supérieure, tout concourt à persuader Suzanne que sa dernière heure est venue. Comme en témoignent les états successifs de l'héroïne, l'effet de « terreur⁶ » recherché est pleinement atteint : « sueur froide », tremblement, expression saccadée, perte de la voix, « bras suppliants » et évanouissement. Le récit de la scène, les paroles rapportées au style direct, la description des effets que produit cette mise en scène

¹ *Ibid.*, p. 298.

² *Ibid.*, p. 299-300.

³ *Ibid.*, p. 299.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 300.

⁶ *Ibid.*, p. 299.

cruelle sur le personnage de Suzanne font tableau. Ce tableau repose sur un pathétique de l'horreur¹ : Suzanne agonisant, à même le sol, étendue dans l'eau, s'adossant douloureusement contre le mur (« plainte inarticulée, entrecoupée et pénible² »). Éplorée et résignée, elle finit par offrir son cou à ses bourreaux : « “Mon Dieu, ayez pitié de moi, mon Dieu, ayez pitié de moi. Chères sœurs, tâchez de ne me pas faire souffrir”, et je présentai mon cou³ ». L'héroïne est alors dans une position de suppliciée ou de condamnée : « Je me trouvai sur la paillasse qui me servait de lit, les bras liés derrière le dos, assise, avec un grand christ de fer sur mes genoux...⁴ ». Cette mise en scène sadique est orchestrée par la supérieure de Longchamp — la sœur Sainte-Christine — qui apparaît comme un véritable tortionnaire : elle terrifie la jeune religieuse, l'oblige à se lever après sa chute (« Qu'on la mette debout⁵ ») et la fait lier. La souffrance physique et morale que l'on inflige à Suzanne repose sur une mise en scène de l'exécution et suscite horreur et pitié chez le lecteur.

Cet exemple permet de poser le problème du tableau. On se souvient que, dans une lettre adressée à Meister, Diderot écrivait que son ouvrage était « rempli de tableaux pathétiques » et que, dans ses *Entretiens*, il définissait ces tableaux à partir du modèle pictural. Cependant, excepté le tableau⁶ de genre qu'il introduit chez la supérieure de Saint-Eutrope, à aucun autre moment, le romancier n'insère d'autre « peinture⁷ » semblable. À ce propos, Georges May avait déjà remarqué que « [p]ar ses dimensions et par sa nature, ce tableau est une exception dans la *Religieuse*. C'est le seul à être aussi long et à ne servir à rien d'autre qu'à fournir une toile de fond gracieuse, charmante et à peine mobile, sur laquelle les deux personnages centraux font repoussoir⁸ » :

¹ Robert Mauzi distingue trois sortes de pathétique dans le roman de Diderot : « Les trois personnages [M^{me} de Moni, Sainte-Christine et M^{me} ***] appartiennent à trois domaines de la typologie littéraire, et sont destinés à produire trois sortes de pathétique : l'admiration, l'horreur et la pitié » (« Préface » à *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 41).

² Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 300.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ Diderot n'emploie le mot de « tableau » — au sens pictural du terme — que dans cette scène. Ailleurs, il utilise le mot de « scène ».

⁷ Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 351.

⁸ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 225.

Vous qui vous connaissez en peinture, je vous assure, monsieur le marquis que c'était un assez agréable tableau à voir. Imaginez un atelier de dix à douze personnes dont la plus jeune pouvait avoir quinze ans et la plus âgée n'en avait pas vingt-trois ; une supérieure qui touchait à la quarantaine, blanche, fraîche, pleine d'embonpoint, à moitié levée sur son lit, avec deux mentons qu'elle portait d'assez bonne grâce, des bras ronds comme s'ils avaient été tournés, des doigts en fuseau et tous parsemés de fossettes, des yeux noirs, grands, vifs et tendres, presque jamais entièrement ouverts, à demi fermés, comme si celle qui les possédait eût éprouvé quelque fatigue à les ouvrir, des lèvres vermeilles comme la rose, des dents blanches comme le lait, les plus belles joues, une tête fort agréable enfoncee dans un oreiller profond et mollet, les bras étendus mollement à ses côtés, avec de petits coussins sous les coudes pour les soutenir. J'étais assise sur le bord de son lit et je ne faisais rien ; une autre dans un fauteuil avec un petit métier à broder sur ses genoux ; d'autres vers les fenêtres faisaient de la dentelle ; il y en avait à terre assises sur les coussins qu'on avait ôtés des chaises, qui cousaient, qui brodaient, qui parfilaient ou qui filaient au petit rouet. Les unes étaient blondes, d'autres brunes : aucune ne se ressemblait, quoiqu'elles fussent toutes belles ; leurs caractères étaient aussi variés que leurs physionomies : celles-ci étaient sereines, celles-là gaies, d'autres sérieuses, mélancoliques ou tristes. Toutes travaillaient, excepté moi, comme je vous l'ai dit. Il n'était pas difficile de discerner les amies des indifférentes et des ennemis ; les amies s'étaient placées ou l'une à côté de l'autre ou en face, et tout en faisant leur ouvrage elles causaient, elles se conseillaient, elles se regardaient furtivement, elles se pressaient les doigts sous prétexte de se donner une épingle, une aiguille, des ciseaux. La supérieure les parcourrait des yeux ; elle reprochait à l'une son application, à l'autre son oisiveté, à celle-ci son indifférence, à celle-là sa tristesse ; elle se faisait apporter l'ouvrage, elle louait ou blâmait ; elle raccommodait à l'une son ajustement de tête : « Ce voile est trop avancé... Ce linge prend trop du visage... On ne vous voit pas assez les joues... Voilà des plis qui font mal... », elle distribuait à chacune ou de petits reproches ou de petites caresses.¹

Comme le remarque Georges May, la « méthode descriptive est celle que Diderot emploiera dans ses *Salons* : une vue d'ensemble, puis une description des personnages centraux (ici la supérieure de Suzanne qui est assise sur son lit), puis une description des personnages secondaires² ». Ainsi, après un premier tableau général (« un atelier de dix à douze personnes dont la plus jeune pouvait avoir quinze ans et la plus âgée n'en avait pas vingt-trois »), Diderot dresse un portrait extrêmement détaillé de la supérieure de Saint-Eutrope. Il décrit son aspect général (« blanche, fraîche, pleine d'embonpoint »), chaque partie de son visage (« mentons », « yeux », « lèvres », « dents », « joues », « tête ») et de son corps (« bras », « doigts »), ainsi que sa position sur le lit (« à moitié levée de son lit », « les bras étendus mollement à ses côtés [...] »). Les nombreux adjectifs qualificatifs, parmi lesquels on note un adjectif numéral (« deux ») et plusieurs adjectifs de couleur (« blanche[s] », « noirs », « vermeilles »), les adverbes (« assez », « presque jamais entièrement », « fort »), les comparaisons (« comme la rose », « comme le lait ») et les comparaisons hypothétiques (« comme s'ils avaient été tournés », « comme si celle qui les possédait [...] »), le superlatif relatif (« les plus belles joues »), la relative (« qu'elle portait d'assez bonne grâce »), etc., permettent au lecteur de se représenter le

¹ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 351-352.

² Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, op. cit., p. 225.

personnage de M^{me} *** dans les moindres détails et concourent ainsi au réalisme du portrait. Le romancier s'attache ensuite à placer les autres personnages dans le tableau : Suzanne « sur le bord » du lit, une « dans un fauteuil », d'autres près des fenêtres, d'autres encore « à terre assises sur les coussins ». Il semble alors que tout l'espace du tableau soit occupé. En outre, la variété des positions, la diversité des travaux d'aiguille, les différences de « physionomies » et de « caractères » offrent un tableau pleinement harmonieux dans son hétérogénéité. Au surplus, ce tableau pictural est animé : « elles causaient, elles se conseillaient, elles se regardaient furtivement, elles se pressaient les doigts [...] » et la supérieure « se faisait apporter l'ouvrage, [...] ; elle raccommodait à l'une son ajustement de tête ».

Faut-il considérer que ce tableau vivant devient une scène théâtrale lorsque le personnage de Sainte-Thérèse frappe à la porte et demande à Suzanne d'intercéder en sa faveur auprès de la supérieure¹, ou bien change-t-on de tableau à l'arrivée de ce personnage ? La question se pose d'autant plus que la sœur Sainte-Thérèse témoigne sa gratitude par un geste très théâtral : « Elle se jeta à genoux, elle saisit une de ses mains qu'elle bâsa en poussant quelques soupirs et en versant une larme, puis elle s'empara d'une des miennes qu'elle joignit à celle de la supérieure et les bâsa l'une et l'autre² ». Cependant, le tableau se poursuit sur le même ton :

On servit une collation. La supérieure se leva. Elle ne s'assit point avec nous, mais elle se promenait autour de la table, posant sa main sur la tête de l'une, la renversant doucement en arrière et lui bâsant le front ; levant le linge de cou à une autre, plaçant sa main dessus et demeurant appuyée sur le dos de son fauteuil ; passant à une troisième en laissant aller sur elle une de ses mains ou la plaçant sur sa bouche ; goûtant du bout des lèvres aux choses qu'on avait servies, et les distribuant à celle-ci, à celle-là. Après avoir circulé un moment, elle s'arrêta en face de moi me regardant avec des yeux très affectueux et très tendres ; cependant les autres les avaient baissés comme si elles eussent craint de la contraindre ou de la distraire, mais surtout la sœur Sainte-Thérèse. La collation faite, je me mis au clavecin et j'accompagnai deux sœurs qui chantèrent sans méthode, avec du goût, de la justesse et de la voix ; je chantai aussi et je m'accompagnai. La supérieure était assise au pied du clavecin et paraissait goûter le plus grand plaisir à m'entendre et à me voir ; les autres écoutaient debout sans rien faire, ou s'étaient remises à l'ouvrage. Cette soirée fut délicieuse.³

¹ « Tandis qu'on était occupé, j'entendis frapper doucement à la porte ; j'y allai » (Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 352).

² *Ibid.*, p. 353.

³ *Id.*

Ce tableau s'achève à la fin de l'après-midi : six heures vont bientôt sonner¹. Malgré l'arrivée du personnage de Sainte-Thérèse, l'unité du tableau n'est nullement rompue. Du reste, il ne remplit pas de fonction dramatique dans la progression de l'action, mais une fonction psychologique et esthétique : il montre l'atmosphère voluptueuse régnante², le saphisme de la supérieure³ et la préférence manifeste de M^{me} *** pour Suzanne, dans un cadre où règnent le confort, le plaisir et la suavité. Cet exemple illustre parfaitement l'impossibilité de réaliser un tableau pictural, au sens strict du terme (une scène où les personnages sont représentés figés dans leur posture). Il y a donc une sorte d'échec entre la théorie (définition du tableau) et la pratique (peinture du tableau) — à moins qu'on n'entende par « tableau » une « scène animée » que le romancier donne à voir par la description de la situation, par le portrait des personnages, par la surabondance des détails et par la reproduction de certains dialogues. Cela s'accorderait ainsi avec les exemples de tableaux que donne Diderot dans ses *Entretiens*. Dès lors, la mort de la sœur de Moni ne doit pas être considérée comme le passage d'un tableau à une scène théâtrale⁴ — ce que suggère le passage de la description au discours direct⁵, mais comme un tableau à part entière. On ne peut pas dire non plus que la scène entre l'archidiacre et Suzanne s'achève par un tableau⁶ : après avoir répondu à ses questions, la jeune femme le prend simplement à témoin

¹ « Cela fait, toutes se retirèrent ; je m'en allais avec les autres, mais la supérieure m'arrêta. "Quelle heure est-il me dit-elle. — Tout à l'heure 6 heures [...]" » (*id.*)

² *Ibid.*, p. 352.

³ On a vu, au début de la scène, que la supérieure arrangeait les « ajustements de tête » afin de mettre en valeur les visages de ses religieuses. Lorsque Suzanne revient auprès de M^{me} ***, après avoir parlé à la sœur Sainte-Thérèse, elle surprend la scène suivante : « Une autre avait pris ma place en mon absence, sur le bord du lit de la supérieure, était penchée vers elle, le coude appuyé entre ses deux cuisses, et lui montrait son ouvrage ; la supérieure, les yeux presque fermés, lui disait *oui* et *non* sans presque la regarder, et j'étais debout à côté d'elle sans qu'elle s'en aperçut. Cependant elle ne tarda pas à revenir de sa légère distraction ; celle qui s'était emparée de ma place me la rendit, je me rassis, ensuite me penchant doucement vers la supérieure qui s'était un peu relevée sur ses oreillers, je me tus ; mais je la regardai comme si j'avais une grâce à lui demander » (*ibid.*, p. 353).

⁴ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 356.

⁵ « À l'approche de sa mort elle se fit habiller ; elle était étendue sur son lit ; on lui administra les derniers sacrements, elle tenait un Christ entre ses bras. C'était la nuit, la lueur des flambeaux éclairait cette scène lugubre. Nous l'entourions, nous fondions en larmes, sa cellule retentissait de cris, lorsque tout à coup ses yeux brillèrent ; elle se releva brusquement, elle parla, sa voix était presque aussi forte que dans l'état de santé ; le don qu'elle avait perdu lui revint, elle nous reprocha des larmes qui semblaient lui envier un bonheur éternel. "Mes enfants, votre douleur vous en impose. C'est là, c'est là, disait-elle en montrant le ciel, que je vous servirai : mes yeux s'abaissent sans cesse sur cette maison, j'intercéderai pour vous et je serai exaucée. Approchez toutes que je vous embrasse ; venez recevoir ma bénédiction et mes adieux." C'est en prononçant ces dernières paroles que trépassa cette femme rare qui a laissé après elle des regrets qui ne finiront point » (Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 269).

⁶ « La grande scène de l'interrogatoire de Suzanne par l'archidiacre, par exemple, d'abord dialoguée, s'achève par l'évocation physique du martyre de la religieuse, et fait tableau : "Je lui dis en lui montrant ma tête meurtrie en plusieurs endroits, mes pieds ensanglantés, mes bras livides et sans chair ; mon vêtement sale et déchiré : Vous

(« Vous voyez !¹ »), et c'est, en réalité, l'ensemble de la scène qui fait tableau². Notons pour finir que ce tableau de genre n'est nullement pathétique. On est loin de ce désespoir qui frappe un personnage confronté à la perte d'un être aimé³ ou de la désolation d'un amant⁴. Par conséquent, Diderot introduit d'autres tableaux que ces « tableaux pathétiques » qu'il annonce dans sa lettre à Meister. Quels sont donc ces tableaux évoqués par le romancier dans sa correspondance ?

On en a déjà indiqué quelques-uns que l'on a intitulés le « sévice de la bière », le « sévice du piétinement », le « sévice de la pincette », ou encore le « sévice de la mort » qui relèvent d'un pathétique de l'horreur. Du même ordre, citons l'irruption de la religieuse folle dont le spectacle effraie Suzanne⁵, la mise au cachot de l'héroïne⁶, ou encore les scènes où l'on découvre la folie de la supérieure de Saint-Eutrope⁷. Toutes ces scènes témoignent d'une extrême violence, que ce soit celle que l'on s'inflige à soi-même par égarement ou par désespoir, ou bien celle que l'on subit. Elles inspirent de l'horreur à la fois aux personnages-spectateurs (Suzanne spectatrice de la folle furieuse) et au lecteur (spectateur des religieuses égarées et de l'héroïne en proie à une

voyez !» (Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, *op. cit.*, vol. 2, p. 355-356).

¹ Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 305.

² *Ibid.*, p. 301-306.

³ « Je vis un tableau, et j'y entendis un discours que je n'ai point oubliés. Le mort était étendu sur un lit. Ses jambes nues pendant hors du lit. Sa femme échevelée était à terre. Elle tenait les pieds de son mari ; et elle disait en fondant en larmes, et avec une action qui en arrachait à tout le monde : "Hélas ! quand je t'envoyai ici, je ne pensais pas que ces pieds te menaient à la mort." » (Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre*, *op. cit.*, p. 1143).

⁴ « Le beau tableau, car c'en est un, ce me semble, que le malheureux Clairville, renversé sur le sein de son ami, comme dans le seul asile qui lui reste... » (*ibid.*, p. 1157).

⁵ « Je n'ai jamais rien vu de si hideux. Elle était échevelée et presque sans vêtement ; elle traînait des chaînes de fer ; ses yeux étaient égarés ; elle s'arrachait les cheveux ; elle se frappait la poitrine avec les poings ; elle courait, elle hurlait ; elle se chargeait elle-même et les autres des plus terribles imprécations ; elle cherchait une fenêtre pour se précipiter. La frayeur me saisit, je tremblai de tous mes membres, je vis mon sort dans celui de cette infortunée, et sur-le-champ, il fut décidé dans mon cœur que je mourrais mille fois plutôt que de m'y exposer » (Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 247).

⁶ *Ibid.*, p. 278-279.

⁷ « Un matin, on la trouva pieds nus, en chemise, échevelée, hurlant, écumant et courant autour de sa cellule, les mains posées sur ses oreilles, les yeux fermés et le corps pressé contre la muraille. "Éloignez-vous de ce gouffre ; entendez-vous ces cris ? ce sont les enfers ; il s'élève de cet abîme profond des feux que je vois ; du milieu des feux j'entends des voix confuses qui m'appellent... Mon Dieu, ayez pitié de moi !... Allez vite, sonnez, assemblez la communauté, dites qu'on prie pour moi, je prierai aussi... [...]" » (*ibid.*, p. 375) ; « On ne tarda pas à la séquestrer, mais sa prison ne fut pas si bien gardée qu'elle ne réussit un jour à s'en échapper. Elle avait déchiré ses vêtements, elle parcourait les corridors toute nue, seulement deux bouts de corde rompue pendaient de ses deux bras ; elle criait : "Je suis votre supérieure, vous en avez toutes fait le serment, qu'on m'obéisse. Vous m'avez emprisonnée ; malheureuses ! voilà donc la récompense de mes bontés ! vous m'offensez parce que je suis trop bonne ; je ne le serai plus... Au feu !... Au meurtre !... Au voleur !... À mon secours !... À moi, sœur Thérèse !... À moi, sœur Suzanne..." » (*ibid.*, p. 376-377).

violente détresse dans le cachot où on l'enferme). À ce moment du récit, la sœur Sainte-Christine, qui a succédé à la consolante mère de Moni à Longchamp, abandonne Suzanne à des sortes de Furies antiques :

Elle demeura un moment en silence, puis elle sortit et rentra avec quatre de ses favorites ; elles avaient l'air égaré et furieux. Je me jetai à leurs pieds, j'implorai leur miséricorde. Elles criaient toutes ensemble : [...]. “[...] Faites de moi ce qu'il vous plaira ; écoutez leur fureur, consommez votre injustice...” et à l'instant je leur tendis les bras. Ses compagnes s'en saisirent ; on m'arracha mon voile, on me dépouilla sans pudeur ; on trouva sur mon sein un petit portrait de mon ancienne supérieure, on s'en saisit ; je suppliai qu'on me permit de le baisser encore une fois, on me refusa ; on me jeta une chemise, on m'ôta mes bas, l'on me couvrit d'un sac, et l'on me conduisit la tête et les pieds nus à travers les corridors. Je criais, j'appelais à mon secours, mais on avait sonné la cloche pour avertir que personne ne parût. J'invoquais le ciel, j'étais à terre et l'on me traînait ; quand j'arrivai au bas des escaliers j'avais les pieds ensanglantés et les jambes meurtries, j'étais dans un état à toucher des âmes de bronze. Cependant l'on ouvrit avec de grosses clefs la porte d'un petit lieu souterrain, obscur où l'on me jeta sur une natte que l'humidité avait à demi pourrie. Là, je trouvai un morceau de pain noir et une cruchée d'eau avec quelques vaisseaux nécessaires et grossiers. La natte roulée par un bout formait un oreiller ; il y avait sur un bloc de pierre une tête de mort avec un crucifix de bois. Mon premier mouvement fut de me détruire. Je portai mes mains à ma gorge, je déchirai mon vêtement avec mes dents ; je poussai des cris affreux, je hurlais comme une bête féroce. Je me frappai la tête contre les murs, je me mis toute en sang, je cherchai à me détruire jusqu'à ce que les forces me manquassent, ce qui ne tarda pas.¹

Horreur et pitié sont suscitées à la fois par les sévices que l'on exerce sur l'héroïne et par ceux qu'elle s'inflige à elle-même dans son désespoir. Dans les deux cas, la violence est extrême : « on m'arracha », « on me dépouilla », « l'on me jeta » témoignent de la brutalité de ces religieuses dont « l'air égaré et furieux » et la « fureur » permettent de les comparer à ces divinités vengeresses de la mythologie antique. Cependant, à la différence des Furies, elles n'ont aucune raison de persécuter une innocente (« [...] je n'ai rien fait qui puisse offenser ni Dieu ni les hommes² »). En effet, la rédaction d'un mémoire destiné à « faire résilier ses vœux³ » ne justifie pas les souffrances physiques qu'elle endure : « pieds ensanglantés⁴ » et « jambes meurtries⁵ », « j'étais dans un état à toucher des âmes de bronze⁶ ». Supplications, cris, appels au secours, rien n'émeut ces implacables exécitrices. Par l'accumulation des verbes (« on m'arracha [...], on me dépouilla [...] ; on trouva [...] ; on s'en saisit [...] ; je suppliai [...], on me refusa ;

¹ *Ibid.*, p. 278-279.

² *Ibid.*, p. 278.

³ *Ibid.*, p. 274.

⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

on me jeta [...], on m'ôta [...], l'on me couvrit [...], et l'on me conduisit [...]¹ »), le lecteur se représente exactement le déroulement de la scène. Les indications spatiales (« à travers les corridors² », « au bas des escaliers³ », « la porte d'un petit souterrain, obscur⁴ ») permettent également de suivre l'héroïne depuis sa nouvelle cellule jusqu'à sa prison au décor lugubre (« une tête de mort avec un crucifix de bois⁵ »). Enfin, la violence avec laquelle elle essaie d'attenter à sa vie (« Je portai mes mains à ma gorge⁶ », « Je me frappai la tête contre les murs, je me mis toute en sang⁷ ») et la fureur à laquelle elle se livre (« je poussai des cris affreux, je hurlais comme une bête féroce⁸ ») participent à ce pathétique de l'horrible. En somme, c'est par la peinture de l'innocence persécutée et de l'autodestruction, qui en découle, que Diderot inspire l'effroi et la compassion de son lecteur afin de servir sa satire de la vie conventuelle.

Parmi ces tableaux suscitant l'horreur, certains d'entre eux reposent sur une véritable mise en scène. On en a vu un premier exemple avec le « sévice de la mort », on en présente un second avec ce que l'on pourrait appeler cette fois-ci le « sévice de la discipline », qui succède à celui du cilice⁹ :

Le soir, lorsque je fus rentrée dans ma cellule, j'entendis qu'on s'en approchait en chantant les litanies ; c'était toute la maison rangée sur deux lignes. On entra, je me présentai. On me passa une corde au cou, on me mit dans la main une torche allumée et une discipline dans l'autre. Une religieuse prit la corde par un bout, me tira entre les deux lignes, et la procession prit son chemin vers un petit oratoire intérieur consacré à sainte Marie. On était venu en chantant à voix basse, on s'en retourna en silence. Quand je fus arrivée à ce petit oratoire, on m'ordonna de demander pardon à Dieu et à la communauté du scandale que j'avais donné ; c'était la religieuse qui me conduisait qui me disait ce qu'il fallait que je répétasse, et je le répétais mot à mot. Après cela on m'ôta la corde, on me déshabilla jusqu'à la ceinture, on prit mes cheveux qui étaient épars sur mes épaules, on les rejeta sur un des côtés de mon cou, on me mit dans la main droite la discipline

¹ *Ibid.*, p. 278-279.

² *Ibid.*, p. 279.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ « Dès le lendemain la supérieure vint dans ma cellule avec une religieuse qui portait sur son bras un cilice et cette robe d'étoffe grossière dont on m'avait revêtue lorsque je fus conduite dans le cachot. J'entendis ce que cela signifiait ; je me déshabillai, ou plutôt on m'arracha mon voile, on me dépouilla et je pris cette robe. J'avais la tête nue, les pieds nus, mes longs cheveux tombaient sur mes épaules, et tout mon vêtement se réduisait à ce cilice que l'on me donna, à une chemise très dure, et à cette longue robe qui me prenait sous le cou et qui me descendait jusqu'aux pieds. Ce fut ainsi que je restai vêtue pendant la journée et que je comparus à tous les exercices » (*ibid.*, p. 315).

que je portais de la main gauche, et l'on commença le *Miserere*. Je compris ce que l'on attendait de moi et je l'exécutai. Le *Miserere* fini, la supérieure me fit une courte exhortation. On éteignit les lumières, les religieuses se retirèrent, et je me rhabillai.¹

Ici Diderot détourne la procession que l'on pratique à l'occasion de fêtes religieuses afin de dénoncer la cruauté de certaines communautés, qui exercent des châtiments corporels². On se souvient en effet que la mère de Moni condamnait ces « exercices de pénitence qui se font sur le corps³ », mais la sœur Sainte-Christine les réhabilite à son arrivée à Longchamp⁴. Ainsi, au lieu d'une procession festive, on assiste à une procession humiliante et cruelle (« On me passa une corde au cou », « Une religieuse prit la corde par un bout, me tira entre les deux lignes »). Les deux rangées de religieuses qui encadrent l'héroïne portant l'instrument de son supplice, les chants qui accompagnent la procession jusqu'à l'oratoire, le clair-obscur permis par la « torche allumée » dans la pénombre du « soir », rendent cette cérémonie à la tonalité funèbre particulièrement théâtrale. Le personnage de Suzanne joue un rôle malgré elle, puisqu'elle doit répéter un texte qu'on lui dicte. Le romancier décrit précisément la façon dont on prépare la victime : « on me déshabilla jusqu'à la ceinture, on prit mes cheveux qui étaient épars sur mes épaules, on les rejeta sur un des côtés de mon cou, on me mit dans la main droite la discipline que je portais de la main gauche⁵ ». Diderot n'exploite pas dramatiquement le déroulement de l'exécution, la procession suffisant à elle seule pour montrer le « sadisme » de cette « sentence⁶ ». En ce sens, le romancier exploite la théâtralité d'une pratique religieuse non seulement afin de servir celle de son roman (dimension spectaculaire), mais aussi pour nourrir la satire du comportement de certaines supérieures et des pénitences qu'elles imposent. C'est ce que la vie

¹ *Ibid.*, p. 315.

² « Le lendemain on tint conseil, toute la communauté fut appelée à mon jugement, et l'on me condamna à être privée de récréation, à entendre pendant un mois l'office à la porte du chœur, à manger à terre au milieu du réfectoire, à faire amende honorable trois jours de suite, à renouveler ma prise d'habit et mes vœux, à prendre le cilice, à jeûner de deux jours l'un, et à me macérer après l'office du soir tous les vendredis. J'étais à genoux, le voile baissé, tandis que cette sentence m'était prononcée » (*ibid.*, p. 314-315).

³ « La mère de Moni n'approuvait point ces exercices de pénitence qui se font sur le corps ; elle ne s'était macérée que deux fois en sa vie ; une fois la veille de ma profession, une autre fois dans une pareille circonstance. Elle disait de ces pénitences qu'elles ne corrigeaient daucun défaut, et qu'elles ne servaient qu'à donner de l'orgueil. [...] La première chose, lorsqu'elle entra en charge, ce fut de se faire apporter tous les cilices avec les disciplines et de défendre d'altérer les aliments avec de la cendre, de coucher sur la dure, et de se pourvoir d'aucun de ces instruments » (*ibid.*, p. 270).

⁴ « La seconde au contraire renvoya à chaque religieuse son cilice et sa discipline et fit retirer le Nouveau et l'Ancien Testament » (*id.*)

⁵ *Ibid.*, p. 315.

⁶ *Id.*

conventuelle produit d'inhumain qui est dénoncé. Par cette peinture du couvent devenu théâtre de la cruauté, Diderot dénonce le caractère contre-nature de ces tombeaux vivants qui rendent les êtres hypocrites et égoïstes (la supérieure de Sainte-Marie), inhumains et sadiques (la sœur Sainte-Christine), ou encore dépravés (la supérieure de Saint-Eutrope).

Mais les tableaux pathétiques ne relèvent pas toujours de l'horreur dans *La Religieuse*, certains suscitent uniquement la pitié, comme en témoigne la célèbre scène des vœux monastiques :

Cependant le moment terrible arriva. Lorsqu'il fallut entrer dans le lieu où il fallut prononcer le vœu de mon engagement, je ne me trouvai plus de jambes ; deux de mes compagnes me prirent sous les bras, j'avais la tête renversée sur une d'elles et je me traînais. Je ne sais ce qui se passait dans l'âme des assistants, mais ils voyaient une jeune victime mourante qu'on portait à l'autel, et il s'échappait de toutes parts des soupirs et des sanglots, au milieu desquels je suis bien sûr que ceux de mon père et de ma mère ne se firent point entendre. Tout le monde était debout, il y avait de jeunes personnes montées sur des chaises et attachées aux barreaux de la grille, et il se faisait un profond silence, lorsque celui qui présidait à ma profession me dit : « Marie-Suzanne Simonin, promettez-vous de dire la vérité ? — Je le promets. — Est-ce de votre plein gré et de votre libre volonté que vous êtes ici ? » Je répondis non, mais celles qui m'accompagnaient répondirent pour moi, oui. « Marie-Suzanne Simonin, promettez-vous à Dieu chasteté, pauvreté et obéissance ? » J'hésitai un moment, le prêtre attendit, et je répondis : « Non, monsieur. » Il recommença : « Marie-Suzanne Simonin, promettez-vous à Dieu chasteté, pauvreté et obéissance ? » Je lui répondis d'une voix plus ferme : « Non, monsieur, non. » Il s'arrêta et me dit : « Mon enfant, remettez-vous et écoutez-moi. — Monsieur, lui dis-je, vous me demandez si je promets à Dieu, chasteté, pauvreté et obéissance, je vous ai bien entendu, et je vous réponds que non. » Et me tournant ensuite vers les assistants entre lesquels il s'était élevé un grand murmure, je fis signe que je voulais parler ; le murmure cessa et je dis : « Messieurs, et vous surtout mon père et ma mère ; je vous prends tous à témoins... » À ces mots une des sœurs laissa tomber le voile de la grille, et je vis qu'il était inutile de continuer.¹

Comme la procession, la prononciation des vœux est une sorte de spectacle et, plus particulièrement, de spectacle mondain auquel la famille et les amis sont généralement conviés. Pour sa part, l'héroïne invite « toutes les personnes de [son] voisinage, ses amis, ses amies² » et « quelques-unes de [ses] connaissances³ », non pas pour être témoin de son engagement, mais pour faire un véritable coup d'éclat : « mon dessein était de finir cette persécution avec éclat et de protester publiquement contre la violence qu'on méditait⁴ ». Le romancier reprend donc une scène caractéristique du rituel conventuel et en fait une tribune qui sert à proclamer la liberté individuelle. Le caractère théâtral de la cérémonie est mis en évidence par la présence de

¹ *Ibid.*, p. 251-252.

² *Ibid.*, p. 250.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.* p. 249.

nombreux spectateurs : « Tout le monde était debout, il y avait de jeunes personnes montées sur des chaises et attachées aux barreaux de la grille ». Certains d'entre eux sont surélevés par rapport aux autres afin de mieux voir la scène qui va se jouer devant eux et qui s'annonce pathétique : « il s'échappait de toutes parts des soupirs et des sanglots ». Puis, comme au théâtre, « il se fai[t] un profond silence ». La pièce peut alors commencer, mais, à la grande surprise des « assistants », Suzanne ne joue pas son rôle, elle ne prononce pas la réplique attendue. Alors, comme au théâtre, lorsqu'un événement inattendu survient, la salle s'agit : « il s'était élevé un grand murmure ». Mais alors que Suzanne s'émancipe de son rôle, le « voile de la grille » tombe comme le rideau de théâtre descend sur la scène¹. Il s'agit d'un véritable coup de théâtre pour les spectateurs, mais pas pour le lecteur déjà informé du projet de Suzanne. L'effet de surprise est donc interne à l'histoire.

À la dimension dramatique et pathétique de la scène s'ajoute la dimension tragique : la prononciation des vœux monastiques est présentée comme un sacrifice humain (« une jeune victime mourante qu'on portait à l'autel »). Le fait que Suzanne perde l'usage de ses jambes traduit l'émotion et le trouble qui s'emparent d'elle au moment où elle doit s'avancer vers l'autel. À ce sujet, le début de la scène « rappelle les sacrifices antiques, souvent représentés par les peintres et décrits par Diderot dans les *Salons*. Tel est le cas de Callirhoé, mise en scène par Fragonard : “Je vis entrer ensuite une jeune fille ; elle était pareillement vêtue de blanc, une couronne de roses lui ceignait la tête. La pâleur de la mort couvrait son visage, ses genoux tremblants se dérobaient sous elle”² ». En d'autres termes, la source picturale que Diderot a probablement à l'esprit sert la théâtralité de la scène. Parmi les sacrifices antiques, on pense également à celui d'Iphigénie que J. Chouillet considère d'ailleurs comme « le prototype de sœur Suzanne³ » d'autant plus que son souvenir reste associé, pendant tout le XVIII^e siècle, à ce commentaire de Lucrèce, si souvent repris par les philosophes : « *tantum religio potuit suadere malorum*⁴ ». D'une certaine manière, Diderot procède à une transformation du tragique : au destin et aux dieux qui imposent le sacrifice d'Iphigénie succède le préjugé religieux, qui

¹ C. Joel Block a également comparé cette scène des vœux monastiques à celle d'une pièce de théâtre (« *La Religieuse* : texte théâtral », *art. cit.*, p. 11).

² Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 251, note 3.

³ Cité par Gilbert Azafrani, *Les Théories du drame de Diderot appliquées au roman La Religieuse*, *op. cit.*, p. 210.

⁴ « Combien la religion suscita de malheurs » (Lucrèce, *De natura rerum*, trad. José Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993, v. 101, p. 58-59).

l'ordonne sous la forme d'un sacrifice destiné à expier un « égarement » maternel ; mais alors qu'Iphigénie est épargnée, Suzanne est sacrifiée. Cette cérémonie chrétienne présentée comme un sacrifice païen¹ marque le début d'un long chemin de croix.

Outre ces scènes dont la théâtralité est accentuée par leur nature dramatique (rituel conventuel), on trouve également des scènes pathétiques qui ne suscitent plus l'horreur, mais seulement la pitié. Tel est le cas par exemple de cette scène entre Suzanne et sa mère, un mois après que la jeune fille a refusé d'accepter les vœux monastiques :

Je la suivis jusqu'à la porte conventuelle, là je montai dans une voiture où je trouvai ma mère seule qui m'attendait ; je m'assis sur le devant, et le carrosse partit. Nous restâmes l'une vis-à-vis de l'autre quelques temps sans mot dire ; j'avais les yeux baissés, je n'osais la regarder. Je ne sais ce qui se passa dans mon âme, mais tout à coup je me jetai à ses pieds et je penchai ma tête sur ses genoux ; je ne lui parlais pas, mais je sanglotais et j'étais. Elle me repoussa durement. Je ne me relevai pas ; le sang me vint au nez, je saisis une de ses mains malgré qu'elle en eût, et l'arrosant de mes larmes et de mon sang qui coulait, appuyant ma bouche sur cette main je la baisais et je lui disais : « Vous êtes toujours ma mère, je suis toujours votre enfant. » Elle me répondit (en me poussant encore plus rudement et en arrachant sa main d'entre les miennes) : « Relevez-vous, malheureuse, relevez-vous... » Je lui obéis, je me rassis et je tirai ma coiffe sur mon visage. Elle avait mis tant d'autorité et de fermeté dans le son de sa voix, que je crus devoir me dérober à ses yeux. Mes larmes et le sang qui coulait de mon nez se mêlaient ensemble, descendaient le long de mes bras et j'en étais toute couverte sans que je m'en aperçusse.²

Cet autoportrait de l'héroïne en suppliante, ses pleurs et le sang qu'elle répand involontairement sur sa mère dont elle prend la main, ainsi que cette phrase faisant appel au sentiment maternel (« Vous êtes toujours ma mère, je suis toujours votre enfant ») sont à même d'émouvoir tout lecteur-spectateur. Diderot accentue le pathétique de la scène non seulement par le double rejet violent et cruel d'une mère qui n'en a que le nom, mais aussi par le piteux état de Suzanne : « Mes larmes et le sang qui coulait de mon nez se mêlaient ensemble, descendaient le long de mes bras et j'en étais toute couverte sans que je m'en aperçusse ». Ce sang qui suscitait l'horreur dans les scènes évoquées ci-dessus, parce qu'il témoignait d'une blessure physique (« pieds ensanglantés »), est ici le signe d'une souffrance morale qui est en quelque sorte matérialisée. Ainsi visualisée, la douleur favorise l'émotion du lecteur et, par delà, sa sympathie. De cette dernière scène et des précédentes, on peut considérer l'héroïne comme une allégorie de

¹ « Par un jeu de substitution, l'autel chrétien se transforme en autel païen, la cérémonie des vœux monastiques est assimilée à une mort » (Gilbert Azafrani, *Les Théories du drame de Diderot appliquées au roman La Religieuse*, *op. cit.*, p. 210).

² *Ibid.*, p. 252-253.

la souffrance et, d'une certaine manière, comme un « Christ-femme¹ ». En effet, alors qu'elle fait appel à la pitié et aux sentiments maternels de sa marâtre, c'est cette dernière qui la condamne à être emmurée vivante : « Votre naissance est la seule faute importante que j'ai commise ; aidez-moi à l'expier, et que Dieu me pardonne de vous avoir mise au monde, en considération des bonnes œuvres que vous ferez² ». Suzanne se sacrifie pour racheter la faute de sa mère, tel un nouveau Christ, mais il s'agit alors d'un rachat où la faute commise n'est plus de l'ordre du péché, mais du préjugé.

Enfin, certains tableaux sont entièrement dénués de pathétique, mais possèdent une dimension picturale manifeste. Citons par exemple l'une des nombreuses scènes de séduction où l'héroïne se trouve en tête-à-tête avec la supérieure de Saint-Eutrope. On quitte alors la vue d'ensemble de la scène pour se focaliser sur un détail particulièrement expressif :

« Ah ! Sœur Suzanne, vous ne m'aimez pas ! — Je ne vous aime pas, chère Mère ? — Non. — Et dites-moi ce qu'il faut que je fasse pour vous le prouver. — Il faudrait que vous le devinassiez. — Je cherche. Je ne devine rien. » Cependant elle avait levé son linge de cou et elle avait mis une de mes mains sur sa gorge, elle se taisait, je me taisais aussi ; elle paraissait goûter le plus grand plaisir ; elle m'invitait à lui baisser le front, les joues, les yeux et la bouche, et je lui obéissais, je ne crois pas qu'il y eût du mal à cela. Cependant son plaisir s'accroissait, et comme je ne demandais pas mieux que d'ajouter à son bonheur d'une manière aussi innocente, je lui baisais encore le front, les joues, les yeux et la bouche. La main qu'elle avait posée sur mon genou se promenait sur tous mes vêtements depuis l'extrémité de mes pieds jusqu'à ma ceinture, me pressant tantôt dans un endroit, tantôt en un autre ; elle m'exhortait en bégayant et d'une voix altérée et basse à redoubler mes caresses, je les redoublais ; enfin il vint un moment, je ne sais si ce fut de plaisir ou de peine, où elle devint pâle comme la mort, ses yeux se fermèrent, tout son corps s'étendit avec violence, ses lèvres se fermèrent d'abord, elles étaient humectées comme d'une mousse légère, puis sa bouche s'entrouvit, et elle me parut mourir en poussant un grand soupir.³

La peinture de la souffrance physique et morale est supplantée par celle des caresses intimes réitérées et du plaisir sensuel qu'elles procurent, jusqu'à ce moment de jouissance absolue dont Suzanne ignore s'il relève du « plaisir » ou de la « peine ». Il est vrai que les signes extérieurs du plaisir poussé à son paroxysme ressemblent aux convulsions d'un mourant, avec cette pâleur, ces lèvres humectées et ces soupirs. L'extase sensuelle remplace l'extase mystique dont la représentation est étrangement proche, comme en témoigne le visage de la célèbre statue

¹ Sur ce sujet, voir Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 230-234.

² Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 269.

³ *Ibid.*, p. 338-339.

du Bernin, *La Transverbération de sainte Thérèse*¹. Mais, alors que la sainte de pierre tend au sublime, l'attitude de la supérieure est entachée de trivialité. Aucune élévation vers le ciel, mais des mouvements bas, dans tous les sens du terme, le personnage de M^{me} *** peut être considéré comme un double dégradé de sainte Thérèse.



Fig. 3

En somme, comme Diderot l'annonçait à Meister, les tableaux pathétiques abondent dans *La Religieuse*. Cependant, la nature de ce pathétique relève soit uniquement de la pitié, soit d'un mélange de pitié et de l'horreur inspirées par les sévices corporels. Le tableau de Suzanne suppliante, aux pieds de sa mère, ne produit pas le même effet que celui des nombreux supplices qu'elle subit : l'un inspire la compassion, l'autre suscite terreur et pitié. Surtout, la plupart de ces tableaux entrent au service d'une satire de la vie conventuelle qui, selon Diderot, dérègle le corps et l'esprit, dénature l'être humain. On se souvient des exclamations de l'archidiacre lors de sa visite à Longchamp : « Cela est horrible. Des chrétiennes ! des religieuses ! des créatures humaines ! Cela est horrible² ». Par conséquent, le romancier opère un renversement : là où la douceur et l'amour du prochain devraient régner, le lecteur-spectateur découvre haine et perversion. Dans ce monde à l'envers où quelques personnages aimants, consolateurs et

¹ Ce rapprochement a déjà été fait par E. De Fontenay, *Diderot ou le matérialisme enchanté*, Paris, Grasset, 1982, p. 180, cité par Marie-Claire Vallois, « Politique du paradoxe : tableau de mœurs/tableau familial dans *La Religieuse* de Diderot », *art. cit.*, p. 164.

² Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 307.

protecteurs font exception, il s'agit d'une dénonciation de la claustration, soit que Diderot théâtralise les sévices, qui font alors l'objet d'une mise en scène, soit qu'il exploite la théâtralité de certaines pratiques religieuses telles que la prise de voile ou la procession dont il détourne la fonction originelle au service du spectacle de la souffrance. À ces tableaux qui possèdent une dimension spectaculaire s'ajoutent ceux qui comportent une dimension picturale. Les tableaux de *La Religieuse* sont donc nombreux et variés et ont pour fonction de révéler l'imposture religieuse, notion centrale de la pensée des Lumières ; ils en sont l'expression rhétorique, poétique et dramatique et, à ce titre, permettent de perfectionner le roman en lui donnant une portée philosophique et morale.

Chapitre II : Dialogues romanesques et dialogues théâtraux

Après un chapitre consacré à la structure des romans, une étude des dialogues trouve naturellement sa place. On a vu en effet que plusieurs œuvres du corpus reposaient sur un enchaînement de scènes et que celles-ci étaient amplement dialoguées, de sorte que le dialogue participe pleinement à la construction des romans. Ce développement s'impose également en raison de la dimension théâtrale que les dialogues confèrent au genre romanesque, lorsqu'ils deviennent à la fois un élément constitutif du récit et un moyen de le « dramatiser », de lui imposer un rythme et de le rendre vraisemblable. Dès lors, analyser la place, l'insertion, le rythme, la forme, la fonction et les effets des dialogues dans les romans-mémoires revient à étudier l'un des principaux ressorts de la théâtralité.

1. Insertions, fréquences et rythmes

Au XVIII^e siècle, le dialogue devient l'une des formes de narration privilégiée dans de nombreuses œuvres narratives (romans, contes, nouvelles), il s'émancipe des incises et adopte parfois la forme d'un dialogue de théâtre. Les romans-mémoires de notre corpus qui accordent une place importante au dialogue sont ceux de Crébillon, de Marivaux, de Diderot et de Louvet . En effet, si les œuvres de Prévost, de M^{me} de Tencin, de Duclos et de Loaisel de Tréogate n'en sont pas exemptes, les dialogues qu'elles contiennent sont généralement moins longs et moins nombreux. Afin de montrer la part relativement faible qu'occupent les dialogues dans ces œuvres, prenons par exemple les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* (tome I), les *Mémoires du comte de Comminge* et *Les Confessions du comte de **** publiés chez Desjonquères. Le choix d'un même éditeur, qui adopte le même format et la même police de caractères, autorise la comparaison.

Duclos est celui des trois qui insère le moins de dialogues dans son roman : 13 dialogues sur 154 pages, dont les plus longs s'étendent sur deux ou trois pages¹ ; les répliques des personnages sont toutes accompagnées d'incises et certaines d'entre elles sont rapportées au style indirect². Il arrive que le narrateur résume une partie du dialogue³ et qu'il décrive les gestes des personnages⁴. De même, dans le premier tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, on relève 17 dialogues sur 105 pages (y compris la lettre de l'éditeur), dont les plus longs comptent deux ou trois pages tout au plus⁵. Certains d'entre eux commencent au style indirect⁶ et, souvent, une partie ou la fin du dialogue est narrée⁷, ce qui donne l'impression que le narrateur ne rapporte que l'essentiel de la conversation. Quant à M^{me} de Tencin, elle introduit 22 dialogues, dont cinq discours rapportés⁸, dans un roman de 73 pages : la plupart de ces dialogues ne dépassent guère deux pages⁹, mais le long récit de Dom Gabriel (frère de Bénavidès) à

¹ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, op. cit., p. 40-42, 92-93, 94-96, 119-120, 121-123, 136-139, 146-148, 151-152 et 119-120.

² Par exemple : « Je leur demandai si ce jeune homme ne persistait pas toujours dans les mêmes sentiments, et si leur état n'avait point changé son cœur » (*ibid.*, p. 138) ; « Elle me dit un jour qu'elle était surprise qu'un homme aussi dissipé que moi pût demeurer aussi longtemps que je le faisais dans une maison aussi retirée et aussi peu amusante que la sienne » (*ibid.*, p. 146).

³ « Je fis alors à Senecé le portrait de sa maîtresse ; il était affreux, car il ressemblait » (*ibid.*, p. 120) ; « Je ne rapporterai point ici toute la suite du discours que je tins à Mme de Selve ; il suffit de dire qu'il se réduisit à l'assurer de l'amour le plus violent, et lui jurer une constance à toute épreuve » (*ibid.*, p. 147).

⁴ « Au lieu de me répondre, elle jeta les yeux sur sa mère, et se mit à pleurer. La mère ne put retenir ses larmes, elle prit sa fille entre ses bras ; elles se tenaient l'une et l'autre embrassées ; elles se serreraient comme si elles eussent craint d'être séparées pour toujours. Je ne savais que penser d'une douleur aussi immoderée ; je crus enfin en pénétrer le motif » (*ibid.*, p. 136).

⁵ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 41-44, 83-85, 86-87 et 95-96.

⁶ « Je lui dis que l'honneur que nous avions, ma sœur et moi, d'être connus particulièrement d'une personne qui le touchait de fort près, nous procurait celui de lui présenter nos civilités respectueuses ; que devant faire le voyage de France, et ayant offert nos services à M. le marquis de..., il nous avait chargés de... » (*ibid.*, p. 41) ; « Je demandai qu'on me fit parler à lui. On me répondit qu'on l'allait avertir » (*ibid.*, p. 59) ; « Je la priai de trouver bon que j'eusse l'honneur de manger avec elle » (*ibid.*, p. 83) ; « Un jour qu'il nous avait conduits dans la bibliothèque, et que j'en examinai les livres avec beaucoup d'attention, il me demanda pour quelle espèce de livres j'avais le plus d'inclination. Je lui répondis que j'aimais beaucoup un bon livre de morale, où les détours du cœur humain fussent bien expliqués ; les avantages de la vertu, et les douceurs d'une vie réglée, exposés dans tout leur jour ; enfin un livre où ce qui peut faire le vrai bonheur de l'homme fût bien traité » (*ibid.*, p. 100).

⁷ « Je commençais donc une peinture vive et touchante de la triste situation du marquis, depuis qu'il avait eu le malheur de tomber dans sa disgrâce » (*ibid.*, p. 42-43) ; « Notre entretien tomba insensiblement sur les suites malheureuses de plus chères passions » (*ibid.*, p. 83) ; « La conversation dura longtemps sur cette matière. Je la consolai autant que je pus par l'espérance d'un avenir heureux qui la rejoindrait bientôt à l'objet de ses désirs » (*ibid.*, p. 85) ; « Nous convînmes de nous rendre à dix heures par des chemins différents sur le bord de la Seine » (*ibid.*, p. 95) ; « Je lui racontai toute mon histoire : il l'écouta attentivement, et m'en parut touché » (*ibid.*, p. 115).

⁸ *Ibid.*, p. 52, 75, 78, 80 et 81-82.

⁹ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, op. cit., p. 32-33, 34-35, 36-38, 60-61, 63-64, 65-67.

Comminge fait exception. Il s'étend sur environ quinze pages¹, ce qui correspond environ à un cinquième de l'œuvre. Le sujet de ce dialogue est important : Dom Gabriel (le beau-frère d'Adélaïde) raconte au héros comment il a rencontré la jeune femme, comment il en est tombé amoureux, comment il l'a servie auprès de Comminge et, enfin, comment il a appris sa mort. Si le personnage de Dom Gabriel domine la parole, une réplique de Comminge rappelle qu'il s'agit bien d'une conversation². Dès lors, le dialogue concourt au pathétique de l'œuvre, puisqu'il témoigne de l'amour constant de l'héroïne pour son ancien amant et qu'il permet de connaître ses derniers instants. Avant de commencer son récit, Dom Gabriel prévient Comminge dans les termes suivants : « J'augmenterai mes peines et les vôtres, me répondit-il, n'importe, il faut vous satisfaire [...]»³. Et ce récit ne manque pas son effet : « Dom Gabriel cessa de parler ; je ne pus lui répondre ; ma voix était étouffée par mes soupirs et par mes larmes ; il en répandait aussi bien que moi ; il me quitta enfin sans que j'eusse pu lui dire une parole⁴ ».

Ajoutons que la plupart de ces dialogues reposent uniquement sur quelques répliques, ce qui signifie, de manière générale, que l'échange de paroles n'est pas rapide et qu'il tend à reproduire le rythme d'une conversation normale. En effet, un dialogue peut s'étendre sur deux pages, mais contenir une trentaine ou une quarantaine de répliques courtes, afin de créer un échange vif, comme la stichomythie au théâtre. Dans *Les Confessions du comte de ****, le dialogue, qui contient le plus grand nombre de répliques, renvoie à la scène d'attendrissement entre le comte de ***, Julie et sa mère (9 ou 13 répliques si l'on compte les réponses au style indirect⁵). Cette scène sensible rompt nettement avec la multitude des aventures galantes de la première partie et annonce peut-être un changement chez le héros libertin qui finit par se fixer auprès de M^{me} de Selves. D'une certaine manière, cette scène dialoguée constitue le point de rupture entre le libertinage et la naissance du sentiment, entre le roman-liste et le roman de la conversion sentimentale.

¹ *Ibid.*, p. 72-86.

² « Quoi ! m'écriai-je à cet endroit du récit de Dom Gabriel, j'avais touché l'inclination de la plus parfaite personne du monde, et je l'ai perdue ? » (*ibid.*, p. 79).

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 86.

⁵ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *op. cit.*, p. 136-139.

Dans le premier tome des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, les deux dialogues qui comptent le plus de répliques renvoient à la scène de reconnaissance entre M. le comte (grand-père de l'homme de qualité) et ses petits enfants (7 ou 10 répliques avec le discours narrativisé¹) et celle où le personnage de Rosambert propose ses services à trois dames qu'il rencontre à Paris à une heure du matin (8 ou 12 répliques en prenant en compte le style indirect et le discours narrativisé²). Dans les deux cas, ces scènes précèdent des événements tragiques : l'homme de qualité favorise la réconciliation entre son père et son grand-père, mais ce dernier meurt quelques jours après et sa sœur est tuée sur le chemin du retour ; Rosambert, lui, vient en aide à une femme qui mettra fin à ses jours et à ceux de l'enfant qu'elle porte. Par conséquent, la première scène sensible marque la fin d'une longue querelle douloureuse ou le début d'un avenir heureux qui ne verra pas le jour, et la seconde constitue la première scène d'un épisode tragique qui s'achève par un suicide.

Dans les *Mémoires du comte de Comminge*, les dialogues qui contiennent le plus d'échanges de paroles concernent deux scènes importantes : la première prend place au début, au moment où Comminge révèle sa véritable identité à Adélaïde (7 ou 8 répliques avec le discours narrativisé³), la seconde a lieu lorsque Dom Gabriel délivre Comminge (7 répliques avec incises⁴). L'une constitue un coup de théâtre, l'autre une péripétie. Ces deux exemples montrent que les dialogues peuvent former une scène qui, elle, joue un rôle dans la progression de l'action. Cependant, certains dialogues sont trop courts pour représenter une scène à eux seuls, mais ils n'en remplissent pas moins une fonction dramatique dans la scène où ils sont insérés. Ainsi, après que Comminge a convaincu son geôlier de le libérer, il prend la route et croise sa mère sur son chemin :

Nous avions marché une journée sans nous arrêter un moment, quand j'aperçus ma mère dans le chemin qui venait de notre côté. Elle me reconnut, et après m'avoir montré sa surprise de me trouver là, elle me fit monter dans son carrosse. Je n'osais lui demander le sujet de son voyage ; je craignis tout dans la situation où j'étais et ma crainte n'était que trop bien fondée.

¹ Prevost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 41-44.

² Ibid., p. 76.

³ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, op. cit., p. 32-33.

⁴ Ibid., p. 65-67.

Je venais, mon fils, me dit-elle, vous tirer moi-même de prison, votre père y a consenti.
¹
Ah ! m'écriai-je, Adélaïde est mariée.

Ce n'est pas le dialogue qui fait la scène, mais la narration qui précède. Les deux répliques au style direct formulent ce que le héros a pressenti à la vue de sa mère et constituent un coup de théâtre dans le cours de l'action : « Adélaïde est mariée », une union est désormais impossible. Par sa brièveté, le dialogue souligne l'impact de la nouvelle sur le héros. On trouve un cas semblable dans *Les Confessions du comte de **** :

Un jour, en passant sous les fenêtres d'un corps de logis de cette maison, j'entends ouvrir une jalousie, et je vis tomber à mes pieds une lettre que je ramassai ; je levai la tête, mais la jalousie déjà refermée ne me laissa rien voir. Je pris le billet, je vis avec surprise qu'il m'était adressé : je l'ouvris, je vis que l'on y donnait des éloges à la tristesse dont je paraissais pénétré ; l'écriture m'était inconnue, et je ne pouvais pas me flatter qu'elle fût écrite de la part de la marquise que l'on m'avait assuré être morte de ses blessures. [...] J'attendis quelque temps, on ne me fit aucun signal, et le jour suivant un nouveau billet tomba à mes pieds. On me marquait que l'on voulait s'entretenir avec moi de mes malheurs ; on me priait encore de me trouver au milieu de la nuit le long des murs du jardin, on m'indiquait un pavillon auprès duquel je trouverais une échelle de corde. Je ne doutai point que cette lettre ne fût de Clara. Je me rendis au lieu marqué ; je trouvai ce que l'on m'avait annoncé ; je montai sur le mur, et, changeant mon échelle de côté, je fus bientôt dans le jardin. J'aperçus une femme couverte d'un voile qui se retira dans les allées d'un bosquet ; je la suivis, elle s'arrêta sur un banc de gazon. « Ma chère Clara, dis-je, car ce ne peut-être que vous, est-il bien vrai que la marquise ne soit plus ? Ce n'est que pour en parler, ce n'est que pour la pleurer que j'ai pu me résoudre à venir ici.

— Non, s'écria la femme voilée, elle n'est point morte, votre chère Antonia. » La voix et l'expression me manquèrent en reconnaissant la marquise elle-même ; je tombai à ses pieds, elle demeura appuyée sur moi en éprouvant le même trouble.²

Le dialogue produit un coup de théâtre : alors que le héros pense s'adresser à Clara, nourrice de dona Antonia qu'il croit morte, c'est la marquise qui se fait reconnaître. Le passage de la narration au dialogue permet de mettre en valeur la reconnaissance, si bien que le dialogue apparaît comme un procédé de mise en relief.

En somme, ces romans-mémoires contiennent peu de dialogues. Leur rareté et leur brièveté ne permettent pas vraiment de créer un rythme au sein de l'action. La présence des incises, les répliques au style indirect, le discours narrativisé³, la description des mouvements et

¹ *Ibid.*, p. 50.

² Duclos, *Les Confessions du comte de ****, op. cit., p. 48.

³ Les dialogues des *Mémoires du comte de Comminge* contiennent également du discours narrativisé : « Je me flattai que je rendrai mon père favorable à ma passion ; j'étais si plein de mon sentiment qu'il me semblait que tout devait sentir et penser comme moi. Je parlai à Adélaïde de mes projets en homme sûr de réussir » (*ibid.*, p. 32-33) ; « Je lui contai alors tout ce qui s'était passé entre nous ; [...] » (*ibid.*, p. 37) ; « Je fus encore longtemps à me plaindre sans

des gestes rompent la *mimésis* de ces échanges dialogués dont le narrateur ne rapporte que l'essentiel. En dépit de ces procédés caractéristiques de l'écriture romanesque, certains dialogues font tableau et forment des scènes que l'on trouve également au théâtre, comme celles de reconnaissance¹, d'aveux² et de dépit³, ou encore cette querelle qui manque de tourner au drame⁴. D'autres dialogues introduisent des scènes propres au genre romanesque telles que la provocation en duel⁵ ou la scène sensible⁶. D'une certaine manière, le dialogue marque les temps forts du récit. Lorsqu'il est trop court pour représenter à lui seul une scène, il est inséré de manière à en constituer le point culminant, l'élément révélateur.

À la différence de Prévost, de M^{me} de Tencin et de Duclos, Marivaux et Crébillon exploitent abondamment les dialogues dans leurs romans-mémoires. Bien que les répliques des personnages soient toujours, ou presque, introduites par des incises, les dialogues acquièrent une ampleur qu'ils n'avaient pas dans les œuvres évoquées précédemment. Parfois ils s'enchaînent les uns aux autres sur plusieurs dizaines de pages de telle sorte que ce n'est plus le dialogue qui doit trouver sa place dans la narration, mais la narration qui doit trouver la sienne dans le dialogue. S'ils occupent une telle importance dans le roman, c'est parce qu'ils sont les constituants essentiels des scènes que le lecteur-spectateur découvre dans leur intégralité. Étant donné que la construction des romans de Marivaux et de Crébillon repose essentiellement sur une succession de scènes, elle a pour fondement également la succession des dialogues. À ce propos, Jean Rousset écrit : « En dehors du discours théâtral, du traité en forme d'entretien et des conversations rapportées dans le texte de roman, le dialogue, comme principe organisateur d'un récit, a une existence bien attestée, avec forte concentration au XVIII^e siècle⁷ ». Au surplus, une telle exploitation du dialogue n'est guère surprenante chez un dramaturge et chez un auteur

que Saint-Laurent pût tirer de moi la cause de mes plaintes ; il sut enfin ce qui m'était arrivé » (*ibid.*, p. 61) ; « Je lui expliquai tout de suite mon projet de ne point me faire connaître » (*ibid.*, p. 66).

¹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 41-44.

² M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 31, 32-33 et 80 ; Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *op. cit.*, p. 40-42, 92-93, 146-148 et 151-152.

³ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 63-64 ; Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *op. cit.*, p. 177-178.

⁴ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, *op. cit.*, p. 34-36.

⁵ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, *op. cit.*, p. 94-95 ; Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *op. cit.*, p. 27-28.

⁶ Duclos, *Les Confessions du comte de ****, *op. cit.*, p. 136-139.

⁷ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, *op. cit.*, p. 21-22.

d'œuvres dialoguées (*Dialogue des morts*, *La Nuit et le moment ou les Matines de Cythère* et *Le Hasard du coin du feu*).

Concernant l'utilisation des incises, on note une légère différence entre les deux romanciers : Marivaux y recourt systématiquement (ou presque¹), alors que Crébillon les omet de temps en temps. Étant donné que la plupart des répliques de ses personnages sont introduites par une incise, celles qui en sont privées attirent l'attention du lecteur :

Eh bien, me dit-elle [M^{me} de Lursay], sans la retirer, et en souriant, que voulez-vous ? Que vous me disiez que vous m'aimez. Mais quand je vous l'aurai dit, reprit-elle, j'en serai plus malheureuse, et je vous en verrai moins amoureux.²

Oh ! je le crois, répondit Madame de Lursay ; mais quel parti prendriez-vous, si vous voyiez qu'on voulût vous être infidèle ? J'en changerais beaucoup plus vite. C'est assurément, reprit-elle, un aimable cœur que le vôtre !³

C'est, répondit-elle [Hortense], l'histoire d'un amant malheureux. Il n'est pas aimé, sans doute ? repris-je. Il l'est, répondit-elle. Comment peut-il donc être à plaindre ? Pensez-vous donc, me demanda-t-elle, qu'il suffise d'être aimé pour être heureux, et qu'une passion mutuelle ne soit pas le comble du malheur, lorsque tout s'oppose à sa félicité ?⁴

Mais quand il serait vrai que toutes deux fussent injustes, devriez-vous, répondit-elle [M^{me} de Lursay], vous en offenser ? Peut-être fais-je mal de vous le dire mais, Meilcour, si jamais vous aviez pensé à ce que vous m'avez répété tant de fois, loin de vous plaindre de moi vous me remercierez sans doute. Eh ! quel est donc mon crime ? Je vous ai dit que je vous soupçonnez, non d'aimer Madame de Senanges, vous pensez trop bien pour être capable d'un goût aussi peu fait pour un honnête homme ; mais de vous être livré trop étourdiment à des agaceries dont vous ne sentiez pas la conséquence. [...] Quand il serait vrai que, plus sensible en effet que je n'ai voulu vous le paraître, je craignisse en secret de vous perdre, qu'enfin je fusse jalouse, serait-ce pour vous une raison de me haïr ? Mais je ne vous hais pas, Madame. Vous ne me haïssez pas ! répliqua-t-elle, ah ! la plus cruelle indifférence pourrait-elle s'exprimer avec plus de froideur ! Vous ne me haïssez point ! vous me le dites, et vous ne rougissez point de me le dire !⁵

¹ Frédéric Deloffre rappelle que « dans l'*Iliade travestie* Marivaux avait inventé un procédé typographique — des points de suspension — pour indiquer le changement d'interlocuteur sans qu'il soit besoin de recourir à une formule » (*Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, op. cit., p. 223). Puis il cite un passage dialogué de *La Vie de Marianne* où c'est l'alinéa qui marque le changement d'interlocuteur : « Oui, j'entends bien ; vous devriez seulement aller chez eux. Le mari est un homme qui ne m'a jamais plus. Mais, ma fille, voilà qui est étrange ; si vous dites vrai, à qui se fiera-t-on ?

Si je dis vrai, mon père ! eh ! pourquoi mentirais-je ? serait-ce à cause de ce neveu ? Eh ! qu'on me mette dans un couvent, afin que je ne le voie ni le rencontre jamais » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 143).

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 117-118.

³ Ibid., p. 138.

⁴ Ibid., p. 174-175.

⁵ Ibid., p. 181.

Pour vous, Madame, continua-t-il [Versac] en parlant à Madame de Senanges, je suis surpris que vous soyiez assez mal instruite de son choix pour avoir encore Madame de Lursay à lui reprocher. Moi ! lui dit-elle, je suis, je vous jure, dans la bonne foi ; il ne m'a point encore fait de confidences. Qu'importe, Madame, vous à qui j'ai vu deviner tant de choses plus obscures que ne l'est le secret de son cœur, ne pourriez-vous pas vous servir encore de votre pénétration ? Par pitié, Madame, devinez-nous. Non, dit-elle, cela ne serait pas convenable : [...].¹

Bien que l'omission des incises soit plutôt marginale dans *Les Égarements*, elle va se généraliser dans les romans de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Marivaux romancier, lui, ne déroge pas à la règle propre à l'écriture romanesque. Il évite de manière générale les échanges de répliques courtes, qui font évidemment « ressortir » les incises, donc la présence du narrateur, qui ralentissent la conversation, gênent sa fluidité et lui ôtent son caractère mimétique :

Marianne, me disait-il quelquefois, vous n'êtes point à plaindre : de si beaux cheveux et ce visage-là ne vous laisseront manquer de rien. Ils ne me rendront ni mon père ni ma mère, lui répondis-je. Ils vous feront aimer de tout le monde, me dit-il ; et pour moi, je ne leur refuserai jamais rien. Oh ! pour cela, monsieur, lui dis-je, je compte sur vous et sur votre bon cœur. Sur mon bon cœur ? reprit-il en riant ; eh ! vous parlez donc de cœur, chère enfant, et le vôtre, si je vous le demandais, me le donneriez-vous ? Hélas ! vous le méritez bien, lui dis-je naïvement.²

Quelques pages plus loin, on lit également :

J'ai peur de vous aimer trop Marianne, me disait-il ; et si cela était que feriez-vous ? Je ne pourrais en être que plus reconnaissante, s'il était possible, lui répondais-je. Cependant, Marianne, je me déifie de votre cœur, quand il connaîtra toute la tendresse du mien, ajouta-t-il, car vous ne la savez pas. Comment, lui dis-je, vous croyez que je ne vois pas votre amitié ? Eh ! ne changez point mes termes, reprit-il, je ne dis pas mon amitié, je parle de ma tendresse. Quoi ! dis-je, n'est-ce pas la même chose ? Non, Marianne, me répondit-il, en me regardant d'une manière à m'en prouver la différence ; [...].³

Le nombre de dialogues relevés dans *Les Égarements* (34) ne permet pas vraiment de rendre compte de leur place et de leur fréquence dans le roman. En revanche, le nombre de dialogues présents dans les cinq premières parties du *Paysan parvenu* (89) équivaut à peu près à celui des huit premières parties de *La Vie de Marianne* (93), ce qui permet de conclure que l'histoire de Jacob est plus parlée que l'histoire de Marianne (celle de Tervire ne commence qu'à la neuvième partie) ; Jean Fabre observe d'ailleurs qu'« une bonne partie du *Paysan parvenu*

¹ *Ibid.*, p. 193-194.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 36-37.

³ *Ibid.*, p. 41.

relève du roman mimé et parlé¹ ». Concernant l'utilisation du dialogue, Fabienne Boissières ne fait pas de distinction entre les deux romans, mais note que le roman de Marivaux est « essentiellement dialogique — au point d'en faire un roman parlé² ».

S'il est manifeste que *Le Paysan parvenu* contient plus de dialogues que *La Vie de Marianne*, il convient néanmoins de tenir compte de leur longueur. En effet, un roman peut renfermer moins de dialogues qu'un autre, mais présenter des dialogues d'une plus grande étendue. Ainsi *La Vie de Marianne* et *Les Égarements* contiennent plus de « dialogues-fleuves » que *Le Paysan parvenu* qui n'en compte qu'un : 69-83 (15 pages), 108-120 (13 pages), 172-189 (18 pages), 326-339 (14 pages) dans *La Vie de Marianne* ; 209-222 (14 pages) et 231-243 (13 pages) dans *Les Égarements* ; 191-202 (12 pages) dans *Le Paysan parvenu*. Outre ces « dialogues-fleuves » qui sont néanmoins exceptionnels, on relève un très grand nombre de dialogues qui occupent de trois à cinq pages³ ou de six à neuf pages⁴, et que l'on peut considérer comme des échanges longs, voire très longs. Certains forment une scène à part entière, tandis que d'autres s'enchaînent les uns aux autres afin de dresser par exemple le tableau d'une soirée mondaine.

Le premier dialogue des *Égarements* renvoie au premier cas⁵ (aveu de Meilcour), alors que les dialogues insérés aux pages 138-140 (visite de Versac à M^{me} de Lursay), 140-144 (impudence de Meilcour à l'égard de M^{me} de Lursay), 146 (politesses échangées entre M^{me} de Senanges et M^{me} de Lursay), 149-152 (entrée de Versac accompagné de Pranzi), 153-155

¹ Jean Fabre, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, op. cit., p. 92, note 13.

² Fabienne Boissières, « Marivaux ou la confusion des genres », art. cit., p. 78.

³ *La Vie de Marianne* : 85-89 (5 pages), 121-124 (4 pages), 124-128 (5 pages), 136-138 (3 pages), 235-237 (3 pages), 259-261 (3 pages), 263-265 (3 pages), 274-277 (4 pages), 291-293 (3 pages), 342-344 (3 pages), 351-353 (3 pages), 377-380 (4 pages), 380-384 (5 pages), 395-399 (5 pages). *Le Paysan parvenu* : 42-45 (4 pages), 46-49 (4 pages), 68-71 (4 pages), 79-81 (3 pages), 99-102 (4 pages), 107-109 (3 pages), 118-120 (3 pages), 120-122 (3 pages), 181-185 (5 pages), 185-187 (3 pages), 206-208 (3 pages), 222-224 (3 pages), 224-228 (5 pages), 228-232 (5 pages). *Les Égarements du cœur et de l'esprit* : 101-103 (3 pages), 108-112 (5 pages), 117-119 (3 pages), 133-135 (3 pages), 138-140 (3 pages), 140-144 (5 pages), 149-152 (4 pages), 153-155 (3 pages), 156-160 (5 pages), 166-168 (3 pages), 169-172 (4 pages), 174-176 (3 pages), 180-182 (3 pages).

⁴ *La Vie de Marianne* : 92-97 (6 pages), 138-145 (8 pages), 149-156 (8 pages), 192-200 (9 pages), 246-253 (8 pages), 280-287 (8 pages), 297-302 (6 pages), 307-312 (6 pages), 364-370 (7 pages), 387-394 (8 pages), 401-406 (6 pages), 408-413 (6 pages), 420-425 (6 pages). *Le Paysan parvenu* : 25-30 (6 pages), 60-66 (7 pages), 91-98 (8 pages), 126-134 (9 pages), 134-140 (7 pages), 172-179 (8 pages), 211-216 (6 pages), 233-240 (8 pages). *Les Égarements du cœur et de l'esprit* : 80-86 (6 pages), 124-129 (6 pages), 191-198 (8 pages).

⁵ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit. p. 80-86.

(questions de M^{me} de Senanges à Versac), 156-160 (conversation sur les femmes pendant le souper), 162 (Versac engage Meilcour à apporter les couplets d'une chanson à M^{me} de Senanges), 163 (Meilcour aborde Hortense) scandent les temps forts d'un « après-dînée¹ » et d'une longue soirée chez la marquise de Lursay. Si ces dialogues s'inscrivent dans un même mouvement, ils ne s'enchaînent pas exactement les uns aux autres, dans la mesure où le narrateur intervient entre chaque prise de parole pour rapporter la suite d'un dialogue (p. 142-144), pour traduire ses pensées et ses craintes, pour annoncer l'arrivée impromptue de personnages (M^{me} et M^{lle} de Théville², M^{me} de Senanges³, Versac et Pranzi⁴), pour dresser le portrait de ces nouveaux venus (M^{me} de Théville⁵, M^{me} de Senanges⁶, Pranzi⁷), pour indiquer la place que chacun occupe par rapport aux autres (pendant le souper⁸, le jeu⁹ ou à la sortie¹⁰), pour décrire les pratiques mondaines (compliments d'usage¹¹, souper¹², jeu¹³), l'attitude des personnages¹⁴, leurs regards¹⁵, leurs réactions à l'égard des discours qu'on leur tient¹⁶ et le rôle qu'ils jouent dans cette comédie mondaine¹⁷. La narration, qui sert en quelque sorte de « liant » entre les dialogues, permet de comprendre les ressorts de chacun et, ainsi, les enjeux de la scène. Celle-ci n'est pas sans rappeler le schéma de certaines comédies marivaudiennes : M^{me} de Lursay s'intéresse à Meilcour qui est épris d'Hortense, Versac, lui, jette son dévolu sur Hortense, M^{me} de Senanges poursuit Meilcour de ses assuidités et Pranzi importune M^{me} de Lursay. Cependant nul dénouement ne décide du

¹ *Ibid.*, p. 151.

² *Ibid.*, p. 144.

³ *Ibid.*, p. 146.

⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁵ *Ibid.*, p. 145.

⁶ *Ibid.*, p. 147-149.

⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁹ *Ibid.*, p. 161.

¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹¹ *Ibid.*, p. 144-145, 146-147.

¹² *Ibid.*, p. 155-156.

¹³ *Ibid.*, p. 161-162.

¹⁴ *Ibid.*, p. 152-153, 156, 160, 163.

¹⁵ *Ibid.*, p. 148, 152, 156, 160-162.

¹⁶ *Ibid.*, p. 150, 151.

¹⁷ *Ibid.*, p. 152-153, 155, 160-161, 164.

devenir de chacun et les rendez-vous pris (Meilcour/M^{me} de Senanges¹, Meilcour/M^{me} de Lursay², Meilcour/Hortense³) annoncent simplement d'autres scènes à venir.

Par conséquent, les dialogues des *Égarements* marquent généralement les temps forts d'un épisode, mais leur enchaînement ne répond pas à une exigence dramatique. On pourrait renouveler la démonstration pour d'autres épisodes, comme pour ceux qui se déroulent chez M^{me} de Lursay (p. 117-119, 122-123, 124-129 ou p. 227-228, 231-243), chez M^{me} de Théville (p. 174-176, 176-177, 180-182), ou encore aux « Thuilleries⁴ » (p. 189, 190-191, 191-198 et 200). Ces dialogues permettent d'animer un long épisode dont ils soulignent les principaux moments (arrivée d'un personnage, début du souper, etc.).

Marivaux, comme nous l'avons vu, est un des romanciers du XVIII^e siècle qui utilise le plus le dialogue dans ses romans. Si *Le Paysan parvenu* a été défini comme un « roman parlé », c'est bien parce que Marivaux recourt constamment au dialogue, que ce soit pour un bref échange ou pour une longue conversation. Ainsi est-ce en échangeant quelques mots avec Dubois que Jacob apprend la mort de son maître :

Le premier objet que je rencontrais, ce fut un vieux valet de chambre de monsieur qui levait les mains au ciel et soupirant, qui pleurait et qui s'écriait : Ah ! pauvre homme que je suis ! Quelle perte ! quel malheur ! Qu'avez-vous, donc, monsieur Dubois ? lui dis-je ; qu'est-il arrivé ?

Hélas ! mon enfant, dit-il, monsieur est mort et j'ai envie d'aller me jeter dans la rivière.⁵

Ce court dialogue met en évidence le coup de théâtre que constitue la mort du maître qui voulait obliger Jacob à épouser la suivante Geneviève. D'autres échanges brefs concourent à dresser le portrait de personnages, comme celui des sœurs Habert :

¹ « Je sentis bien que, par cette démarche, Madame de Senanges voulait me faire entrer en commerce avec elle ; mais ne pouvant l'éviter sans une impolitesse impardonnable, je pris le parti de me soumettre à la décision de Versac, et de dire à Madame de Senanges que je lui porterais le lendemain les vers qu'elle souhaitait, puisqu'elle voulait bien me le permettre » (*ibid.*, p. 162).

² « En ce cas, me dit Madame de Lursay, mais d'un ton fort bas, si vous voulez vous rendre ici demain l'après-dîné, nous irons ensemble chez Madame » (*ibid.*, p. 163).

³ « Les plaisirs de ma cousine m'intéressent aussi, dis-je à demi bas à Madame de Théville, s'il me vient quelques idées, voudriez-vous me permettre d'aller vous en faire part chez vous ? » (*id.*)

⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 36.

On voyait ces dames se servir négligemment de leurs fourchettes, à peine avaient-elles la force d'ouvrir la bouche, elles jetaient des regards indifférents sur ce bon vivre : Je n'ai point de goût aujourd'hui. Ni moi non plus. Je trouve tout fade. Et moi tout trop salé.¹

Ces trois répliques au style direct permettent d'insister sur l'écart entre le comportement des demoiselles Habert à table et leurs discours : elles se persuadent par un sophisme qu'elles ne tombent pas dans le péché de gourmandise alors qu'elles s'y précipitent. Plus généralement, les dialogues du *Paysan parvenu* animent des scènes importantes, telles que les scènes de rencontre (Jacob et sa maîtresse², Jacob et M^{lle} Habert³, Jacob et Catherine⁴, Jacob et M^{me} de Ferval⁵, Jacob et M^{me} de Fécur⁶), les scènes à témoin caché (M^{lles} Habert et M. Doucin⁷, M^{me} de Ferval et le chevalier⁸), les scènes de séduction (Jacob et sa maîtresse⁹, Jacob et M^{lle} Habert¹⁰, Jacob et M^{me} de Ferval¹¹, Jacob et M^{me} de Fécur¹²), la déclaration de M^{lle} Habert¹³, ou encore le procès de Jacob¹⁴. Ces nombreux dialogues constituent des scènes à part entière et s'enchaînent à d'autres pour former un épisode. Ainsi le jour où le héros rend visite à M^{me} de Ferval, trois dialogues présentent successivement une première scène de séduction entre M. de la Vallée et M^{me} de Ferval¹⁵, puis l'entrée inattendue de M^{me} de Fécur qui fait la connaissance de Jacob¹⁶, enfin une seconde scène de séduction entre le jeune homme et M^{me} de Fécur¹⁷. Bien que ces scènes dialoguées se suivent, le narrateur est omniprésent pour décrire les scènes, pour peindre le portrait de M^{me} de Fécur¹⁸, pour expliquer sa confusion et celle de M^{me} de Ferval¹⁹, etc. Par

¹ *Ibid.*, p. 52. Il s'agit d'un des rares dialogues du roman sans incises.

² *Ibid.*, p. 11-12.

³ *Ibid.*, p. 42-45.

⁴ *Ibid.*, p. 49-50.

⁵ *Ibid.*, p. 134-140.

⁶ *Ibid.*, p. 181-185.

⁷ *Ibid.*, p. 60-66.

⁸ *Ibid.*, p. 233-240.

⁹ *Ibid.*, p. 14-16.

¹⁰ *Ibid.*, p. 73-75, 79-81.

¹¹ *Ibid.*, p. 134-140, 172-179, 222-224.

¹² *Ibid.*, p. 185-187.

¹³ *Ibid.*, p. 91-98.

¹⁴ *Ibid.*, p. 126-134.

¹⁵ *Ibid.*, p. 172-179.

¹⁶ *Ibid.*, p. 181-185.

¹⁷ *Ibid.*, p. 185-187.

¹⁸ *Ibid.*, p. 179-181.

¹⁹ *Ibid.*, p. 183.

conséquent, même si Marivaux accorde une place prépondérante aux dialogues, il n'en écarte pas moins pour autant le narrateur dont les descriptions, les commentaires, les réflexions permettent une représentation et une compréhension de la scène supérieure à ce qu'elle pourrait être au théâtre. Le dialogue sert également à la progression de l'action. Le héros, qui n'a aucun emploi, sort de chez M^{me} de Fécur avec une lettre de recommandation et deux maîtresses ; dans cette perspective, le dialogue de roman remplit la même fonction que le dialogue de théâtre.

Diderot innove dans le traitement du dialogue romanesque en supprimant la plupart des incises de sa *Religieuse*. Cependant, dès 1754¹, dans son article « Direct », Marmontel préconisait — pour le « dialogue pressé² » — « un caractère qui marquerait le changement d'interlocuteur, et qui ne serait jamais employé qu'à cet usage³ » afin d'éviter « la répétition fatigante de ces façons de parler, *lui dis-je, reprit-il, me répondit-elle*, interruptions qui ralentissent la vivacité du dialogue, et rendent le style languissant où il devrait être le plus animé⁴ ». Peu de temps après, dans ses *Contes moraux*, il met en pratique ce qu'il recommandait alors et fait le constat suivant dans sa préface : « je proposai, il y a quelques années, dans l'un des articles de l'*Encyclopédie*, de supprimer les dit-il et les dit-elle, du dialogue vif et pressé. J'en ai fait l'essai dans ces Contes ; et il me semble qu'il a réussi⁵ ». Diderot n'est donc pas le premier à généraliser l'omission des incises, mais il est sans doute l'un des premiers auteurs à l'appliquer dans le genre romanesque. Tous les dialogues de *La Religieuse* ne sont pas exempts d'incises⁶, mais, très souvent, Diderot introduit la réponse initiale par un verbe introducteur, puis laisse la parole aux personnages :

Elle entra un jour dans ma cellule et elle me dit : Sœur Suzanne, vous avez des défauts, mais vous n'avez pas celui de mentir ; dites-moi donc la vérité : qu'avez-vous fait de tout le papier que je vous ai donné ? — Madame, je vous l'ai dit. — Cela ne se peut, car vous m'en avez demandé beaucoup et vous n'avez été qu'un moment au confessionnal. — Il est vrai. — Qu'en avez-vous donc fait ? — Ce que je vous ai dit. — Eh bien, jurez-moi par la sainte obéissance que vous avez vouée à Dieu que cela est, et malgré les apparences je vous croirai. — Madame, il ne vous est pas permis d'exiger un serment pour une chose si légère, et il ne m'est pas permis de le faire. Je ne saurais jurer. — Vous me trompez, sœur Suzanne, et vous

¹ Vivienne G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, édité par les soins de Françoise Tilkin, préface de Jean Sgard, Paris, Universitas, 1994, p. 30.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Marmontel, *Éléments de littérature*, op. cit., p. 412 ; c'est l'auteur qui souligne.

⁵ Marmontel, « Avertissement » de 1786, *Contes moraux*, Paris, Verdière, 1824, t. I, p. liv, cité par Françoise Gevrey, « La théâtralité dans *Les Nouvelles françaises* de Louis d'Ussieux (1775-1783) », *Tangence*, été 2011, n° 96, p. 88.

⁶ Voir par exemple les pages 264, 299 et 380 dans l'édition choisie.

ne savez pas à quoi vous vous exposez. Qu'avez-vous fait du papier que je vous ai donné ? — Je vous l'ai dit. — Où est-il ? Je ne l'ai plus. — Qu'en avez-vous fait ? — Ce que l'on fait de ces sortes d'écrits qui sont inutiles après qu'on s'en est servi. — Jurez-moi par la sainte obéissance qu'il a été tout employé à écrire votre confession et que vous ne l'avez plus. — Madame, je vous le répète, cette seconde chose n'étant pas plus importante que la première, je ne saurais jurer. — Jurez, me dit-elle, ou... — Je ne jurerai point. — Vous ne jurerez point ? — Non, madame. — Vous êtes donc coupable ? — Et de quoi puis-je être coupable ? — De tout.¹

Le romancier adopte généralement cette forme pour les scènes importantes du roman comme celle du reposoir², celle où la supérieure de Longchamp questionne Suzanne après avoir reçu sa demande de libération de ses vœux³, celle de l'interrogatoire de l'archidiacre⁴, celle de la visite de M. Manouri après l'échec du procès⁵, celle de la seconde visite de l'archidiacre⁶, celle du premier tête-à-tête entre Suzanne et la supérieure de Saint-Eutrope⁷, celle où cette dernière questionne sa protégée après que celle-ci lui a conté son histoire⁸, celle où cette même supérieure tente d'abuser d'elle⁹, ou encore celle qui se déroule dans l'église, en pleine nuit, après la confession de Suzanne¹⁰. Si les premières scènes citées (interrogatoires et entretiens de Suzanne avec sœur Ursule, puis avec son avocat) sont essentiellement dialoguées, les scènes qui prennent place à Saint-Eutrope mêlent dialogue et narration. Ces dernières sont moins uniformes car elles accordent une place importante à la description de la gestuelle. Ainsi, lorsque la supérieure de Sainte-Eutrope rejoint Suzanne « au pied des autels¹¹ » pendant la nuit, le dialogue est momentanément interrompu par la description de l'effet que produit sur elle une illusion due au jeu de l'ombre et de la lumière :

Elle se mit à genoux, et après avoir prié quelque temps, elle me dit : « Sainte-Suzanne, que faites-vous ici ? — Madame, vous le voyez. — Savez-vous l'heure qu'il est ? — Oui, madame. — Pourquoi n'êtes-vous pas rentrée chez vous à l'heure de la retraite ? — C'est que je me disposais à célébrer demain le grand jour. — Votre dessein était donc de passer ici la nuit ? — Oui, madame. — Et qui est-ce qui vous l'a permis ? — Le directeur me l'a ordonné. — Le directeur n'a rien à ordonner contre la règle de la maison ; et moi je vous ordonne de vous aller coucher. — Madame, c'est la pénitence qu'il m'a imposée. — Vous la remplacerez

¹ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 277.

² Ibid., p. 282-283.

³ Ibid., p. 286-290.

⁴ Ibid., p. 304-306.

⁵ Ibid., p. 312-314.

⁶ Ibid., p. 322.

⁷ Ibid., p. 331-332. En réalité, l'héroïne et la supérieure ne sont pas seules, puisque la sœur Thérèse est présente.

⁸ Ibid., p. 343-346.

⁹ Ibid., p. 347-349.

¹⁰ Ibid., p. 361-363.

¹¹ Ibid., p. 360.

par d'autres œuvres. — Cela n'est pas à mon choix. — Allons, me dit-elle, mon enfant, venez ; la fraîcheur de l'église pendant la nuit vous incommodera, vous prierez dans votre cellule. » [...] Rassurée par la sainteté du lieu, par la présence de la divinité, par l'innocence de mon cœur j'osai lever les yeux sur elle, mais à peine l'eus-je aperçue, que je poussai un grand cri et que je me mis à courir dans le chœur comme une insensée en criant : « Loin de moi, Satan !... » Elle ne me suivait point, elle restait à sa place, et elle me disait en tendant doucement ses deux bras vers moi et de la voix la plus touchante et la plus douce : « Qu'avez-vous ? D'où vient cet effroi ? Arrêtez ; je ne suis point Satan ; je suis votre supérieure et votre amie. » Je m'arrêtai, je retournai encore la tête vers elle, et je vis que j'avais été effrayée par une apparence bizarre que mon imagination avait réalisée ; c'est qu'elle était placée par rapport à la lampe de l'église de manière qu'il n'y avait que son visage et que l'extrémité de ses mains qui fussent éclairées et que le reste était dans l'ombre, ce qui lui donnait un aspect singulier.¹

Après le court récit de cette vision horrible issue du clair-obscur, les deux personnages reprendront la discussion. Autrement dit, même lorsque le dialogue est suspendu, il n'en est pas moins l'un des principaux constituants de la scène. Georges May avait déjà souligné la prédominance des dialogues dans les scènes importantes de *La Religieuse*² et les qualifiait de « réalistes et [de] dramatiques, très rapides, dépourvus des longues tirades et des monosyllabes incohérents dont Diderot avait encombré ses drames³ ». Si les dialogues de *La Religieuse* sont en effet plus théâtraux que ceux du *Fils naturel* et du *Père de famille*, c'est parce qu'ils reproduisent parfaitement la tension dramatique de certaines scènes. La brièveté des répliques, la raréfaction ou l'absence d'incises, les aposiopèses qui traduisent l'irrégularité de la langue parlée (inachèvement, interruption) et les exclamations rendent les dialogues plus vifs, plus naturels, donc réalistes et dramatiques. À ce propos, l'écrivain Léon Daudet écrivait que « [c]ertaines œuvres de Diderot — en particulier *La Religieuse* — font enfin une très large part au “style parlé”. C'est le langage de l'émotion, qu'elle soit sensible ou sensuelle, et qui fait le pont entre le livre et le théâtre⁴ ». On ne saurait toutefois suivre Georges May lorsqu'il affirme que les tirades et les monosyllabes font défaut dans le roman de Diderot. On pense par exemple à certaines tirades de la supérieure de Saint-Eutrope⁵ ou du père Le Moine¹ et aux nombreuses réponses laconiques de Suzanne :

¹ *Ibid.*, p. 361.

² « [...] certaines scènes essentielles, notamment celle retracant la première conversation de l'héroïne avec la supérieure de Longchamp, celle où le grand vicaire fait son enquête, celle de la visite de M. Manouri après la perte du procès et celle de la seconde tentative de séduction de la supérieure de Saint-Eutrope, consistent presque uniquement en dialogues » (Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 223).

³ *Id.*

⁴ Léon Daudet, *Quand vivait mon père*, Paris, Grasset, 1940, p. 23-237, cité par Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 224.

⁵ « Je ne saurais dormir, me répondit-elle, je ne dormirai de longtemps. Ce sont des songes fâcheux qui me tourmentent. À peine ai-je les yeux fermés, que les peines que vous avez souffertes se retracent à mon imagination ;

Quoi ! votre cœur n'a jamais rien senti ? — Rien. [...] — Mais est-ce que vous éprouvez en vous-même des mouvements, des désirs ? — Aucun. — Je le crois ; vous me paraissez d'un caractère tranquille. — Assez. [...] — Mais quand vous ne vous endormez pas tout de suite, à quoi pensez-vous ? — À ma vie passée, à celle qui me reste, ou je prie Dieu, ou je pleure, que sais-je ? — Et le matin, quand vous vous éveillez de bonne heure ? — Je me lève. — Tout de suite ? — Tout de suite. Vous n'aimez pas à rêver ? — Non. — À vous reposer sur votre oreiller ? — Non. — À jouir de la douce chaleur du lit ? — Non. — Jamais...²

La théâtralité de ces dialogues est inhérente à leur forme et non à leur enchaînement dans le récit. En effet, contrairement à Marivaux, Diderot présente rarement une succession de dialogues. Le jour où l'archidiacre interroge Suzanne pour la première fois³, il se rend ensuite dans sa cellule où il confond la supérieure de Longchamp⁴. Le romancier rapporte ces deux dialogues, mais ne reproduit pas celui que le grand vicaire a eu entretemps avec Sainte-Christine⁵. Lors de son second passage à Longchamp, M. Hébert s'entretient à nouveau avec Suzanne qu'il informe de son transfert imminent à Saint-Eutrope⁶ ; s'ensuit presque aussitôt une série de questions sur les circonstances qui ont permis à Suzanne de rencontrer M. Manouri⁷. Par

je vous vois entre les mains de ces inhumaines, je vois vos cheveux épars sur votre visage ; je vous vois les pieds ensanglantés, la torche au poing, la corde au cou, je crois qu'elles vont disposer de votre vie ; je frissonne, je tremble, une sueur froide se répand sur tout mon corps ; je veux aller à votre secours ; je pousse des cris ; je m'éveille, et c'est inutilement que j'attends que le sommeil revienne. Voilà ce qui m'est arrivé cette nuit. J'ai craint que le ciel ne m'annonçât quelque malheur arrivé à mon amie ; je me suis levée, je me suis approchée de votre porte, j'ai écouté, il m'a semblé que vous ne dormiez pas ; vous avez parlé, je me suis retirée. Je suis revenue, vous avez encore parlé et je me suis encore éloignée. Je suis revenue une troisième fois, et lorsque j'ai cru que vous dormiez, je suis entrée. Il y a déjà quelque temps que je suis à côté de vous et que je crains de vous éveiller. J'ai balancé d'abord si je tirerais vos rideaux, je voulais m'en aller, crainte de troubler votre repos, mais je n'ai pu résister au désir de voir si ma chère Suzanne se portait bien. Je vous ai regardée ; que vous êtes belle à voir, même quand vous dormez ! » (Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 347).

¹ « Je le sais, je le sais, et j'en suis désolée. Chère enfant, me dit-il, loué soit Dieu qui vous a préservée jusqu'à présent ! Sans oser m'expliquer avec vous plus clairement, dans la crainte de devenir moi-même le complice de votre indigne supérieure, et de faner par le souffle empoisonné qui sortirait malgré moi de mes lèvres une fleur délicate qu'on ne garde fraîche et sans tâche jusqu'à l'âge où vous êtes que par une protection spéciale de la Providence, je vous ordonne de fuir votre supérieure, de repousser loin de vous ses caresses, de ne jamais entrer seule chez elle, de lui fermer votre porte surtout la nuit, de sortir de votre lit, si elle entre chez vous malgré vous, d'aller dans le corridor, d'appeler s'il le faut, de descendre toute nue jusqu'au pied des autels, de remplir la maison de vos cris, et de faire tout ce que l'amour de Dieu, la crainte du crime, la sainteté de votre état et l'intérêt de votre salut vous inspirerait, si Satan en personne se présentait à vous et vous poursuivait ; oui, mon enfant, Satan, c'est sous cet aspect que je suis constraint de vous montrer votre supérieure ; elle est enfoncée dans l'abîme du crime, elle cherche à vous y plonger, et vous y seriez déjà peut-être avec elle, si votre innocence même ne l'avait remplie de terreur et ne l'avait arrêtée » (*ibid.*, p. 359).

² *Ibid.*, p. 344-345.

³ *Ibid.*, p. 304-306.

⁴ *Ibid.*, p. 307.

⁵ « "Allez", me dit l'archidiacre. Un des ecclésiastiques me donna la main pour me relever, et l'archidiacre ajouta : "Je vous ai interrogée, je vais interroger votre supérieure, et je ne sortirai point d'ici que l'ordre n'y soit rétabli" » (*ibid.*, p. 306).

⁶ *Ibid.*, p. 322.

⁷ *Ibid.*, p. 323.

conséquent, il arrive que le romancier présente quelques dialogues successifs, mais le procédé reste rare. Si les scènes dialoguées sont d'une longueur variable, les plus longues d'entre elles se révèlent importantes dans l'histoire, car décisives pour la vie de l'héroïne (révélation du Père Séraphin¹, conversation entre Suzanne et sa mère², proconciliation des vœux monastiques³, etc.). On ne nie pas la place considérable que Diderot accorde aux dialogues dans son roman et le changement qu'il apporte dans leur forme, mais on doute que *La Religieuse* soit « le premier roman français à faire une part proportionnellement aussi large au dialogue⁴ », la palme revenant sans doute à Marivaux.

Dans la lignée de ces deux maîtres de l'échange verbal, Louvet de Couvray parachève l'exploitation dramatique du dialogue dans ses *Amours du chevalier de Faublas* en faisant constamment parler ses personnages au style direct, en supprimant les incises, en recourant aux aposiopèses et, surtout, en empruntant la forme du dialogue de théâtre. Afin de donner une idée de l'abondance et de la variété des dialogues dans le roman, on peut citer les plus courts dialogues de la première partie qui tiennent en deux lignes⁵ et les plus longs qui s'étendent sur cinq⁶, six⁷ ou sept pages⁸ pour ceux qui restent intégrés au corps du texte, ou bien sur douze⁹ et dix-huit pages¹⁰ pour ceux qui adoptent la disposition d'une pièce de théâtre. Les plus courts permettent soit d'annoncer l'arrivée d'un personnage¹¹ et donc une scène à venir, soit de

¹ *Ibid.*, p. 254-256.

² *Ibid.*, p. 257-259.

³ *Ibid.*, p. 251-252.

⁴ Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 223.

⁵ « Un domestique parut : “Va-t-il venir ? cria le baron. — Le voilà, monsieur” (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 205) ; « Au risque d'être suffoqués, nous montons à peu près quarante degrés ; à la lueur des flammes nous découvrons Lodoïska dans un coin de sa prison : elle traînait faiblement sa voix mourante : “Qui vient à moi ? dit-elle. — C'est Lovzinski ! c'est ton amant !” » (*ibid.*, p. 235) ; « “Qui demandez-vous ?” crie le suisse. Je répondis : “Justine”, et je coulai rapidement » (*ibid.*, p. 282) ; « Nous nous disputions beaucoup, lorsqu'une espèce de femme de chambre à Coralie entra d'un air effrayé et cria : “C'est lui ! — C'est lui !”, répéta la maîtresse » (*ibid.*, p. 306) ; « “La nuit sera pluvieuse, dit-elle. — Ô ma Sophie !...” elle n'attendit pas la fin de ma réponse (*ibid.*, p. 364) ; « “Ces deux jeunes gens sont les frères de M. Derneval ? me dit Lovzinski, très étonné. — Il l'assure, au moins” » (*ibid.*, p. 433).

⁶ *Ibid.*, p. 157-161, 168-172, 196-200, 201-205, 313-317 et 371-375.

⁷ *Ibid.*, p. 163-168, 188-193 et 219-224.

⁸ *Ibid.*, p. 282-288.

⁹ *Ibid.*, p. 402-413.

¹⁰ *Ibid.*, p. 99-116.

¹¹ *Ibid.*, p. 205, 282 ou 306.

représenter le moment le plus dramatique d'une action¹, tandis que les plus longs dialogues constituent des scènes à part entière. C'est dans ces scènes dialoguées que le romancier supprime les incises afin d'assurer leur fluidité, leur rapidité et leur caractère mimétique, donc leur naturel, leur vraisemblance et leur théâtralité :

Vous voilà de retour de bonne heure, monsieur. — Oui, madame. — Je ne vous attendais pas si tôt. — Cela se peut bien, madame. — Vous paraîsez agité, monsieur, qu'avez-vous donc ? — Ce que j'ai, madame, ce que j'ai !... j'ai que... je suis furieux. — Modérez-vous, monsieur... peut-on savoir ?... — J'ai que... il n'y a plus de mœurs nulle part... les femmes !... — Monsieur, la remarque est honnête, et l'application heureuse ! — Madame, c'est que je n'aime pas qu'on me joue !... et quand on me joue, je m'en aperçois bien vite ! — Comment, monsieur, des reproches ! des injures !... cela s'adresserait-il... vous vous expliquerez, sans doute ? Oui, madame, je m'expliquerai, et vous allez être convaincu² !

Louvet remplace les incises par l'appellation quasi systématique « monsieur » ou « madame » afin d'écarter toute confusion dans l'attribution des répliques, sans pour autant nuire à l'imitation de la parole. La surabondance des dialogues laisse imaginer leur fréquence dans une œuvre où ils s'articulent essentiellement de deux façons : ou ils se succèdent sans s'enchaîner, ou ils s'enchaînent d'une manière dramatique. Le premier cas permet de révéler les temps forts d'un épisode, comme celui du bal où Rosambert conduit M^{lle} du Portail (Faublas travesti) : le premier dialogue introduit le quiproquo³, le deuxième dévoile une adjuvante de la marquise⁴, le troisième est une invitation de la marquise⁵, le quatrième découvre le personnage ridicule du marquis⁶, dans le cinquième, Rosambert proteste une dernière fois que M^{lle} du Portail est un homme⁷ et dans le sixième, il décline l'invitation du marquis dont il devine l'avenir proche⁸. Comme en témoigne le récit⁹, ces dialogues se succèdent au cours d'une même soirée, mais ne se suivent pas exactement. Dans cet épisode du bal, le romancier ne rapporte que les échanges importants (quiproquo initial,

¹ *Ibid.*, p. 235.

² *Ibid.*, p. 188.

³ *Ibid.*, p. 67-68.

⁴ *Ibid.*, p. 68-69.

⁵ *Ibid.*, p. 69-70.

⁶ *Ibid.*, p. 70-71.

⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁸ *Ibid.*, p. 71-72.

⁹ « Heureusement la marquise vit entrer la comtesse de *** son amie : je ne sais ce qu'elle lui dit à l'oreille ; mais aussitôt la comtesse s'attacha à Rosambert et ne le quitta plus. Cependant le bal était commencé, je figurais dans une contredanse ; le hasard voulut que la comtesse et Rosambert se trouvassent assis derrière la place que j'occupais » (*ibid.*, p. 68) ; « La marquise ne m'avait pas perdu de vue un moment ; je voulus me reposer, je trouvai une place auprès d'elle ; nous commençâmes, reprîmes vingt fois une conversation fort animée, souvent interrompue par ses caresses, et dans laquelle je vis bien qu'il fallait lui laisser une erreur qui paraissait lui plaire » (*ibid.*, p. 69).

accaparement de Rosambert par la comtesse de ***, invitation de la marquise et rencontre entre Faublas et le marquis) qui finissent d'ailleurs par former une petite comédie : celle du trompeur trompé.

Le second type d'enchaînement relève cette fois-ci d'une succession ininterrompue de scènes dialoguées, comme celles où M. du Portail et sa « fille » (Faublas travesti) entretiennent le marquis de B*** dans son erreur¹, jusqu'à ce que le véritable père de Faublas fasse son entrée et manque d'écourter la comédie². On observe un enchaînement semblable le jour où le marquis de B*** retrouve Faublas sous les traits de M^{me} Ducange³ ; l'arrivée de M^{me} de Verboug (« mère supposée⁴ » de M^{me} Ducange) donne lieu à une nouvelle scène de comédie⁵. Par conséquent, la succession de ces dialogues relève bien du théâtre : l'entrée d'un personnage suscite une tension dramatique ou bien relance le comique d'une scène.

Outre ces dialogues dont le romancier use volontiers, nous avons relevé onze dialogues théâtraux qui sont aisément repérables dans le roman, puisqu'ils sont typographiquement détachés du texte⁶. Centrées dans la page, les répliques des personnages sont séparées les unes des autres par un blanc et le nom des interlocuteurs écrit en lettres majuscules précède chaque réplique comme dans une pièce. Il suffit donc de feuilleter l'ouvrage pour les repérer : 101-113 (treize pages), 402-413 (douze pages), 417-419 (trois pages), 440-442 (trois pages), 501-502 (deux pages), 792-801 (dix pages), 803-816 (quatorze pages), 818-819 (deux pages), 824-830 (sept pages), 965-976 (douze pages) et 980-989 (onze pages). Bien que leur forme les isole clairement du texte, leur délimitation n'est pas aussi simple. Nous avons réalisé un tableau où sont indiquées les pages qui délimitent le contenu du dialogue et celles qui délimitent sa forme dramatique, afin de voir si le dialogue correspond à sa mise en forme théâtrale :

¹ *Ibid.*, p. 173-176.

² *Ibid.*, p. 176-178.

³ *Ibid.*, p. 340-344.

⁴ *Ibid.*, p. 344.

⁵ *Ibid.*, p. 344-345.

⁶ Nous reprenons ici la matière de notre article, mis en ligne sur le site du Centre de Recherche Interdisciplinaire sur les Modèles Esthétiques et Littéraires, auquel nous apportons de légères modifications (« Théâtralité et art du dialogue dans *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787-1790) de Louvet de Couvray », p. 1-24, et p. 13-18 pour la citation). Ce document est disponible sur http://www.univ-reims.fr/site/laboratoire-labellise/crimel/gallery_files/site/1/1697/3184/10102/20987/20989.pdf (consulté le 11 juillet 2012).

Dialogues théâtraux	Pages délimitant le contenu du dialogue	Pages délimitant la forme du dialogue
1 ^{er} (1 ^{ère} partie)	p. 99-116	p. 101-113
2 ^e (1 ^{ère} partie)	p. 401-414	p. 402-413
3 ^e (1 ^{ère} partie)	p. 417-420 Une réplique du marquis introduit le dialogue.	p. 417-419
4 ^e (1 ^{ère} partie)	p. 439-443 Avant que le dialogue n'adopte la forme théâtrale, le baron de Faublas et M. du Portail tentent de consoler M. de Gorlitz qui vient de surprendre sa fille avec Faublas.	p. 440-442
5 ^e (2 ^e partie)	p. 499-504	p. 501-502
6 ^e (3 ^e partie)	p. 792-801	p. 792-801
7 ^e (3 ^e partie)	p. 803-816	p. 803-816
8 ^e (3 ^e partie)	p. 818-819 La baronne explique à la comtesse pourquoi elle a chassé le comte de la chambre.	p. 818-819
9 ^e (3 ^e partie)	p. 824-832 Une réplique du comte avertit le lecteur qu'il entre à nouveau dans la chambre.	p. 824-830
10 ^e (3 ^e partie)	p. 965-976 Les répliques de Rosambert donnent le ton burlesque à la scène.	p. 965-976
11 ^e (3 ^e partie)	p. 980-991	p. 980-989

Dans la majorité des cas (neuf sur onze), le dialogue commence et s'achève au-delà du cadre théâtral. Les répliques détachées de la forme dramatique introduisent ou concluent le dialogue en facilitant le passage du roman au théâtre (introduction) ou du théâtre au roman (conclusion). À la page 99, par exemple, Rosambert décide de conter son aventure au marquis de B*** :

« [...] Oui, continua le comte, mon aventure est assez drôle ; j'ai rencontré là une fort jolie dame, qui m'estimait beaucoup, mais beaucoup, la semaine passée ! — J'entends, j'entends, dit le marquis. — Cette semaine, elle m'a é conduit d'une manière si plaisante !... Imaginez que j'ai été au bal avec un de mes amis, qui s'était fort joliment déguisé... » La marquise effrayée l'interrompit : « Monsieur le comte soupe sans

doute avec nous ? lui dit-elle, de l'air du monde le plus flatteur. — Si cela ne vous embarrasse pas trop, madame... — Quoi ! interrompit le marquis, vas-tu faire des façons avec nous ? [...]

Dès que les domestiques eurent servi le dessert et se furent retirés, le comte commença une attaque plus chaude, qui nous jeta, la marquise et moi, dans une mortelle anxiété.

LE COMTE

Je vous disais, monsieur le marquis, qu'une jeune dame m'honorait la semaine passée d'une attention toute particulière...¹

Les répliques qui précèdent le dialogue théâtral permettent d'exposer la situation et de préparer la tension dramatique de la scène qui va se jouer. Même si le narrateur reprend momentanément le récit afin de préciser la disposition des personnages à table et de décrire le comportement qu'ils adoptent au cours du repas, le comte reprend son histoire là où il l'a laissée : « Je vous disais, [...], qu'une jeune dame m'honorait la semaine passée d'une attention toute particulière... ». Le dialogue commence donc avant qu'il ne prenne la forme théâtrale qui constitue le point culminant de la scène.

Le tableau ci-dessus indique quatre dialogues théâtraux dans la première partie, un dans la deuxième et six dans la troisième. On peut expliquer cette répartition d'abord par la longueur inégale de chaque partie qui compte respectivement 392, 167 et 489 pages. Louvet aurait introduit davantage de dialogues dans les première et troisième parties qui sont plus étendues. À cette première explication, on propose une autre hypothèse : les première et troisième parties contiennent les passages les plus dramatiques du roman, car elles s'organisent autour du trio « mari, femme, amant » (le marquis, la marquise, Faublas et le comte, la comtesse, Faublas). La tension dramatique est encore plus forte dans la troisième partie où la liaison entre Faublas et la comtesse s'ajoute à celle qu'il a nouée avec la marquise. À titre d'exemple, on choisit de commenter les quatre premiers dialogues théâtraux de la troisième partie.

Ces dialogues forment une unité, dans la mesure où ils prennent place dans la chambre de la comtesse, dans son château du Gâtinais. Ils interviennent tout au long d'un épisode qui débute à la page 776 et s'achève à la page 843 ; mais parmi tous les dialogues que l'auteur y introduit, pourquoi choisit-il de disposer ceux-là comme au théâtre ? Avant ces scènes dans le château du Gâtinais, la situation est critique : Faublas poursuit son beau-père, qui a enlevé son épouse. Il

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 99-101.

perd leur trace et s'arrête dans une auberge, épuisé et désespéré. Sa maîtresse, la comtesse de Lignolle, arrive à temps pour l'empêcher d'attenter à sa vie. Elle le console, mais ils sont surpris par le vicomte de Florville (la marquise travestie). Gravement malade, Faublas est conduit par ses deux maîtresses au château où il reçoit les premiers soins. La situation est périlleuse : la comtesse ne sait pas que la marquise est travestie en vicomte et le comte ignore que Faublas est à la fois l'amant de sa femme et la demoiselle de compagnie de celle-ci (M^{lle} de Brumont). La multiplication des travestissements rend la situation particulièrement délicate.

Le premier dialogue (p. 792-801) donne immédiatement le ton en exposant le danger de la situation. La baronne de Fonrose, ennemie de la marquise, arrive au château pour prendre des nouvelles de Faublas. Au moment où elle entre dans la chambre, la marquise dort dans une pièce voisine. Si la baronne découvre la présence de sa rivale, elle risque de tout révéler à la comtesse. Et si cette dernière apprend que le vicomte n'est autre que la marquise travestie, elle se trahira par un accès de fureur. Il s'agit d'un enchaînement de scènes en cascade : un mot de la baronne entraînerait irrévocablement le scandale. C'est dans ce contexte extrêmement tendu que Louvet introduit les dialogues théâtraux. Dans le premier dialogue, Faublas et la comtesse tentent de dissimuler la présence de la marquise à la baronne, mais leurs précautions sont inutiles puisqu'elle a été informée par le comte. Dans le deuxième dialogue, on assiste à une joute verbale entre la marquise et la baronne qui menace de tout dire. Seule la présence du comte l'en empêche. Elle refuse d'abandonner la partie, mais veut épargner la réputation de la jeune comtesse. Elle trouve alors un stratagème pour éloigner le comte de la chambre et dévoile la vérité à M^{me} de Lignolle. Le scandale a d'autant plus d'impact que tout est dit en quelques mots :

« Ce n'est rien, rien qu'une ruse tout à l'heure imaginée pour éloigner votre mari malgré vous, et malgré vous chasser votre rivale.

LA COMTESSE

Ma...

LA BARONNE

Eh ! oui, malheureuse enfant que vous êtes ! vous vous laissez duper ainsi ! Regardez donc ce prétendu jeune homme. À sa taille, à ses traits, pouvez-vous méconnaître une femme ? À son adresse, à sa perfidie surtout, à son inconcevable audace, pouvez-vous méconnaître ?...

LA COMTESSE

La marquise de B*** ! grands dieux !

LA MARQUISE, à Faublas.

Mon ami, je vous quitte à regret ; mais je saurai de vos nouvelles. (*À madame de Fonrose, d'un ton menaçant.*) Baronne, comptez sur ma reconnaissance, et cependant respectez mon secret ; gardez-vous d'essayer de me compromettre en divulguant cette aventure. (*À madame de Lignolle.*) Adieu, madame la comtesse ; si vous êtes assez raisonnable pour ne garder au vicomte de Florville aucun ressentiment, il vous promet de ne point révéler vos faiblesses à la marquise de B***. »

Elle sortit, suivie de la baronne.¹

Les efforts de Faublas, de la marquise et de la comtesse² sont anéantis en un instant. Les groupes « votre rivale », « ce prétendu jeune homme », « son adresse », « sa perfidie », « son inconcevable audace » ainsi que les verbes « duper » et « méconnaître » sont sciemment utilisés pour augmenter la colère de la comtesse dont la naïveté éclate par contraste avec l'ingéniosité de la marquise. Hors d'elle-même, la comtesse exige des explications de la part de Faublas. S'engage alors un long dialogue entre les amants. Les répliques restent intégrées au récit jusqu'à ce que le comte revienne dans la chambre. À son entrée, le dialogue se poursuit, mais on retourne au théâtre. Le changement de forme du dialogue est la marque du retour de l'intensité dramatique :

Monsieur, dites-moi ce que vous avez fait ensemble... Parlez... Tandis que je dormais, que s'est-il passé ? — Rien, mon amie, nous avons causé. — Oui, oui, causé ! Ne croyez pas m'en imposer encore... Dites la vérité, dites ce que vous avez fait ensemble ; j'exige... [...] Je suis sûre que pendant mon sommeil... Oui, j'en suis sûre ; mais j'en attends l'aveu de votre bouche, je l'exige... J'aime mieux ne pouvoir plus douter de mon malheur, que de rester dans la plus affreuse des incertitudes... Faublas, dis ce que vous avez fait ensemble. Tiens, si tu l'avoues, je te le pardonne... Convenez-en, monsieur... convenez-en, ou je vous donne votre congé... Oui, c'est un parti pris, je vous renvoie, je vous chasse.

— Pourquoi donc la chasser ? dit M. de Lignolle en entrant. Il ne faut pas. Je suis même très fâché d'être sorti, car vous avez renvoyé le vicomte... — Le vicomte !... Monsieur, je vous déclare une fois pour toutes qu'il ne faut jamais prononcer son nom devant moi. — Eh ! mais, madame, qu'avez-vous donc ? Votre visage !... — Mon visage est à moi, monsieur, j'en puis faire tout ce qu'il me plaît, mêlez-vous de vos affaires. — À la bonne heure... Je me repens d'avoir quitté cet appartement ; on a profité de mon absence...

LA BARONNE

Elle n'a pas été longue. Le braconnier s'est laissé prendre beaucoup plus tôt que je ne l'espérais.

LE COMTE, *se jetant dans un fauteuil.*

Oui, prendre ; je le donne en vingt-quatre heures au plus habile. Ah ! le chien d'homme ! puisque ce n'est pas un oiseau, il faut que ce soit le diable. [...] ³

¹ *Ibid.*, p. 818-819.

² En entendant la baronne arriver, Faublas fait croire à la comtesse que le vicomte de Florville est un de ses anciens amants. Il la persuade ainsi de dissimuler la présence de la marquise à la baronne.

³ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 823-825.

L'hypothèse que l'on a faite se confirme : le narrateur recourt au dialogue théâtral lorsque la tension dramatique est à son acmé. La présence du comte relance la tension marquée typographiquement par un retour au théâtre. Ce dernier semble donc être le genre le plus apte à rendre compte de l'intensité dramatique de ces scènes qui constituent les *climax* d'un long épisode romanesque. Mais cet enchaînement de scènes que l'on observe dans la troisième partie avec les 6^e et 7^e dialogues qui préparent le scandale des pages 818-819 ne se vérifie pas dans l'ensemble de l'œuvre. Si les 1^{er} et 2^e dialogues sont bien des scènes de comédie où le marquis de B*** manque de peu d'apprendre son cocuage, ils n'amènent pas pour autant le scandale des pages 417-420. En revanche, les dialogues où la vérité éclate (3^e et 8^e dialogues) sont systématiquement précédés de dialogues où la comédie menace de tourner au drame. Tout se passe comme si elle ne pouvait trop durer. Par conséquent, on distingue les dialogues de préparation qui sont généralement très longs (1^{er}, 2^e, 6^e, 7^e, 10^e et 11^e dialogues) des dialogues de révélation (3^e et 8^e dialogues) dont la brièveté renforce le choc de la découverte.

Comment rendre compte alors de l'absence (ou presque) de dialogue théâtral dans la deuxième partie des *Amours* ? La diégèse du roman apporte une explication : à la suite d'un duel avec le marquis de B***, Faublas est interdit de séjour dans la capitale. Il fuit avec Sophie qu'il épouse à Luxembourg. À la sortie de l'église, la mariée est enlevée et disparaît. Quelques semaines plus tard, il apprend qu'elle est retenue à Paris et décide d'y aller malgré le danger d'y paraître. Pourchassé par la police, il passe les murs, saute de jardin en jardin et monte sur les toits. Il multiplie les rencontres et manque à plusieurs reprises de se faire prendre par la maréchaussée. Sa fuite incessante empêche le narrateur de développer l'intrigue comme dans les première et troisième parties du roman. Mais il est possible aussi que l'auteur ait voulu mettre l'accent sur une nouvelle caractéristique du héros. Au moment où le dialogue prend place, Faublas fuit un couvent où il a été enfermé par erreur et se retrouve nez à nez avec une jeune femme. Trois hommes lui « tombent dessus », puis un duel s'engage entre Faublas et le chef de la bande (le vicomte de Valbun). Admirant son courage, le vicomte lui propose son amitié. C'est alors que Justine (ancienne soubrette de la marquise) le reconnaît :

FAUBLAS

Quoi ! vraiment c'est toi, ma petite ?

JUSTINE

Oui, monsieur de Faublas, c'est moi.

LE VICOMTE DE VALBRUN

M. de Faublas !... il est joli, noble, vaillant et généreux. Il croyait toucher à son heure suprême, et nommait Sophie ! Cent fois j'aurais dû le reconnaître. (Il vint à moi et me prit la main.) Brave et gentil chevalier, vous justifiez de toutes les manières votre réputation brillante ; je ne suis point étonné qu'une charmante femme se soit fait un grand nom pour vous. Mais, dites-moi, comment êtes-vous ici ? Comment, après l'éclat du plus fameux duel, osez-vous paraître dans la capitale ? Il faut qu'un grand intérêt vous y entraîne... Monsieur le chevalier, donnez-moi votre confiance, et regardez le vicomte de Valbrun comme le plus dévoué de vos amis. D'abord où allez-vous ?

FAUBLAS

À l'hôtel de l'Empereur, rue de Grenelle.

LE VICOMTE

Un hôtel garni, et dans le quartier de Paris le plus habité ? Gardez-vous-en bien. Dans celui-ci, d'ailleurs, vous êtes connu, vous oseriez vous y montrer pendant le jour ? Hé ! vous n'y feriez point vingt pas sans être arrêté.¹

Dans ce court dialogue, la flatteuse réponse du vicomte est sans doute la plus importante. Les adjectifs mélioratifs (« joli, noble, vaillant et généreux »), les syntagmes (« brave et gentil chevalier », « votre réputation brillante »), l'hyperbole (« cent fois j'aurais dû vous reconnaître ») et les superlatifs (« l'éclat du plus fameux duel », « le plus dévoué de vos amis ») présentent Faublas comme un personnage dont la renommée n'est plus à faire. À Paris, le chevalier est considéré comme un héros, mais sa popularité est un danger : s'il est reconnu, il sera arrêté. Le dialogue met donc en évidence la notoriété que Faublas a acquise. Le passage du roman au théâtre permet la reconnaissance et l'éloge du chevalier dont l'histoire est désormais connue de tous. L'information est notable, car Faublas ne pourra plus paraître dans la capitale sans recourir au travestissement. À la fin de la deuxième partie, il prendra l'habit de M^{me} de Brumont (femme de compagnie de la comtesse) autour de laquelle s'organise l'intrigue de la troisième partie des *Amours*.

De cet ensemble de remarques il résulte donc que le traitement des dialogues dans les romans a considérablement évolué tout au long du XVIII^e siècle. Prévost, M^{me} de Tencin et Duclos en font un usage « traditionnel » : ils y recourent assez peu et ceux qu'ils insèrent permettent de souligner un échange verbal ou une scène particulièrement dramatique. Crébillon

¹ *Ibid.*, p. 501-502.

se situe à un degré nettement supérieur par rapport à eux : d'une part, il introduit de longues scènes dialoguées propres au genre théâtral, d'autre part il donne la parole aux personnages afin de souligner les principaux mouvements qui scandent une visite, une promenade ou une soirée mondaine (arrivée d'un personnage, discours offensif, médisances, etc.). Marivaux, lui, marque une rupture importante dans le traitement des dialogues : s'il recourt encore aux incises, il accorde une place primordiale à l'échange verbal qui devient l'un des principaux constituants des scènes du roman. Le dialogue devient un véritable élément structurel : les épisodes se composent d'amples scènes dialoguées qui se suivent les unes après les autres comme au théâtre.

Mais c'est surtout la seconde moitié du XVIII^e siècle qui voit les plus grands changements dans l'insertion et la forme du dialogue. Sur l'initiative de Marmontel, Diderot libère le dialogue de ses incises et en fait un usage important dans sa *Religieuse*. Quelques dizaines d'années plus tard, Louvet prolonge cette révolution formelle en disposant onze de ses dialogues comme au théâtre. Ces dialogues théâtraux mettent en valeur des scènes éminemment dramatiques qui remplissent une fonction de préparation ou de révélation dans l'action. Ces passages du roman au théâtre témoignent de l'influence considérable du genre dramatique sur le genre romanesque au XVIII^e siècle qui dépasse alors la simple référence intertextuelle, l'insertion d'un type de personnage ou d'un type de scène pour influencer le roman en l'« informant ». La présence du théâtre montre également la malléabilité du genre romanesque qui s'invente et se renouvelle au contact du genre dramatique. Ce sont surtout ces dialogues théâtraux qui permettent de définir le roman de Louvet comme une œuvre hybride, un genre mixte entre le théâtre et le roman, un ouvrage à lire et à regarder. Précisons toutefois que ce « métissage avec le théâtre¹ » s'observait déjà dans *Les Nouvelles françaises* de Louis d'Ussieux et, plus particulièrement, dans « Les deux Sophies² » (1776) « qui est la plus fortement théâtralisée et la plus dépouillée d'éléments narratifs³ ». On y trouve en effet des « dialogues semblables à ceux du théâtre⁴ » et à ceux que Louvet insérera près de vingt ans plus tard dans ses *Amours du chevalier de Faublas*. Au demeurant, que ce soient les *Contes moraux* ou *Les Nouvelles françaises*, il semble que les

¹ Françoise Gevrey, « La théâtralité dans *Les Nouvelles françaises* de Louis d'Ussieux (1775-1783) », *art. cit.*, p. 86.

² Sur cette nouvelle, voir la quatrième partie de l'article intitulée « La nouvelle et le drame bourgeois : "Les deux Sophies" » (*ibid.*, p. 95-97) et sa conclusion où Louvet de Couvray est cité.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

fictions narratives courtes du XVIII^e siècle servirent de laboratoire au genre romanesque qui n'a pas hésité à reprendre leurs innovations formelles.

2. Stylisation de la parole et registres de langue

Afin que le dialogue produise l'effet attendu, il faut que le romancier prête aux personnages le ton qui convient à la situation, qu'il choisisse le niveau de langage adapté à chacun d'entre eux et qu'il reproduise les « accidents » de la parole directe. Ce sont la ponctuation, le vocabulaire, l'« imitation » des solécismes qui permettent de composer un langage artificiel, mais naturel et vraisemblable. Au théâtre, les héros de tragédie, princes, rois, sultans et empereurs s'expriment évidemment dans un langage soutenu, tandis que les personnages de comédie emploient un langage courant, voire familier. À cela s'ajoutent les différents jargons liés à la profession (jargon médical, jargon du monde paysan), au rang social (noble, bourgeois, serviteur, paysan) ou à l'« activité » (jargon mondain, libertin).

La plupart des romans-mémoires aristocratiques mettent en scène des comtes et des marquis qui s'expriment avec un langage soutenu, voire tragique. Il en est ainsi dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, dans les *Mémoires du comte de Comminge*, dans *La Vie de Marianne*¹, dans *Les Égarements* et dans *Dolbreuse*. L'héroïne de *La Religieuse* s'exprime également avec noblesse. Issus du même milieu, les personnages ne se distinguent pas tant par leur langage que par les rapports qu'ils entretiennent avec leurs interlocuteurs (parents, amis, amant). Ainsi Comminge ne s'adresse pas de la même manière à Adélaïde et à son père, et M^{me} de Lursay ne converse pas avec Versac comme elle le fait avec Meilcour. En fait, les différences de langage surgissent lorsque le romancier mêle des personnages issus de milieux divers. Si Prévost fait parler des Grieux comme un personnage tragique, il ne peut pas en faire autant avec le chef des gardes², avec Lescaut¹, avec le vieux G... M...², ou encore avec

¹ Bien que la naissance de l'héroïne soit incertaine, Marianne s'exprime avec noblesse. On associe *La Vie de Marianne* aux romans aristocratiques, car la plupart des personnages sont nobles.

² « Ce n'est pas, monsieur, répondit-il d'un air embarrassé, que nous refusions de le laisser parler à cette fille, mais il voudrait être sans cesse auprès d'elle ; cela nous est incommodé ; il est bien juste qu'il paye pour l'incommodité » (Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 15).

l'étrangère que lui envoie Manon pour tenir lieu de remplaçante³. On note toutefois que le registre entre le héros et ces personnages n'est pas si différent, et que c'est surtout l'insolence des propos tenus qui crée le contraste entre l'élévation des sentiments et la bassesse des calculs intéressés. On quitte le langage soutenu dans les romans-mémoires à tonalité comique lorsque le romancier prête la parole à une lingère, à un cocher (*La Vie de Marianne*), à un paysan, à une chambrière, à une cuisinière (*Le Paysan parvenu*), à un gardien, à des suppôts de la maréchaussée, à un médecin usurpateur ou encore à un capitaine (*Les Amours du chevalier de Faublas*).

On ne peut donc que s'accorder avec Jean Fabre quand il écrit à propos de la prédominance du dialogue et de la diversité des registres de langue dans *Le Paysan parvenu* :

En bon paysan, Jacob ne sait conter qu'au style direct, en rapportant le propos de ses personnages, mais de cette vraisemblance fondamentale, Marivaux a su tirer un plaisir toujours renouvelé. C'est ici le triomphe du parlé. Chacun a son allure, son style et l'on ne saurait confondre le langage « dévot » des demoiselles Habert avec celui non moins « dévot » de leur cuisinière, l'indélicatesse spontanée de M^{me} d'Alain, veuve de procureur, avec les perfidies calculées de sa fille, l'inquiétante M^{le} Agathe, ni la rondeur de M^{me} de Fécourt avec l'adresse de Madame de Ferval. Narrateur et mime inlassable, Jacob peint en se jouant d'admirables tableaux de genre et d'intérieurs et donne au moindre propos la saveur directe de la vie.⁴

Comme l'a justement noté Fabienne Boissières, les « dialogues insérés dans le roman (on est très loin de l'épure romanesque de *Manon Lescaut* strictement contemporaine) visent bien à l'imitation, qui définit selon la triade aristotélicienne le genre dramatique. La parole s'invite à l'envi et le roman ne fait qu'enregistrer les parlures et les variantes langagières de caractères singuliers⁵ ». Concernant l'emploi du discours direct, Frédéric Deloffre remarque également avec raison que

¹ « À propos de Manon, reprit-il, qu'est-ce qui vous embarrassé ? N'avez-vous pas toujours, avec elle, de quoi finir vos inquiétudes quand vous le voudrez ? Une fille comme elle devrait nous entretenir, vous, elle et moi » (*ibid.*, p. 55).

² « Il fit voir de près, à Manon, le collier de perles et les bracelets. Les reconnaissiez-vous ? lui dit-il avec un souris moqueur. Ce n'était pas la première fois que vous les eussiez vus. Les mêmes, sur ma foi. Ils étaient de votre goût, ma belle ; je me le persuade aisément. Les pauvres enfants ! ajouta-t-il. Ils sont bien aimables, en effet, l'un et l'autre, mais ils sont un peu fripons » (*ibid.*, p. 155).

³ « J'ai une lettre à vous rendre, reprit-elle, qui vous instruira du sujet qui m'amène, et par quel rapport j'ai l'avantage de connaître votre nom » (*ibid.*, p. 134).

⁴ Jean Fabre, *Idées sur le roman de Madame de Lafayette au Marquis de Sade*, op. cit., p. 95.

⁵ Fabienne Boissières, « Marivaux ou la confusion des genres », art. cit., p. 78.

Marivaux fait preuve d'une grande supériorité sur tous ses contemporains. Les personnages de Le Sage, que ce soit dans *le Diable boiteux* ou dans *Gil Blas*, discourent plutôt qu'ils ne dialoguent. Ceux de Prévost conversent rarement au style direct. Crébillon fils, comme le remarque Larroumet, est « pâteux » lorsqu'il fait parler les siens. Marivaux, au contraire, transporte tout naturellement et avec le plus grand succès dans ses romans les procédés qui réussissent si bien dans son théâtre.¹

Si F. Deloffre annonce plusieurs procédés, il ne cite cependant que la « reprise de mots² ». Il est vrai que le romancier utilise parfois cette technique dans ses romans, mais elle n'est pas non plus systématique. Prenons pour exemple un passage peu connu du *Paysan parvenu* où un certain M. Bono veut aider M^{me} d'Orville et M. de la Vallée après qu'ils ont été éconduits par l'impudent financier de Versailles, M. de Fécur :

Mais assoyons-nous, êtes-vous pressée ? il n'est que deux heures et demie, contez-moi un peu vos affaires, je serai bien aise d'être un peu au fait. D'où vient est-ce que votre mari a eu des malheurs ? est-ce qu'il était riche ? de quel pays êtes-vous ?

D'Orléans, monsieur, lui dit-elle. Ah ! d'Orléans, c'est une fort bonne ville, reprit-il ; y avez-vous vos parents ? qu'est-ce que votre histoire ? j'ai encore un quart d'heure à vous donner, et comme je m'intéresse à vous, il est naturel que je sache qui vous êtes, cela me fera plaisir ; voyons.

Monsieur, lui dit-elle, mon histoire ne sera pas longue. Ma famille est d'Orléans, mais je n'y ai point été élevée. Je suis la fille d'un gentilhomme peu riche, et qui demeurait avec ma mère à deux lieues de cette ville, dans une terre qui lui restait des biens de sa famille, et où il est mort.

Ah ! ah ! dit M. Bono (c'était le nom de notre patron), la fille d'un gentilhomme : à la bonne heure, mais à quoi cela sert-il quand il est pauvre ? Continuez.

Il y a trois ans que mon mari s'attacha à moi, reprit-elle : c'était un autre gentilhomme de nos voisins. Bon ! s'écria-t-il là-dessus, le voilà bien avancé, avec sa noblesse : après ?

Comme on me trouvait alors quelques agréments...

Oui-da, dit-il, on avait raison, ce n'est pas ce qui vous manque ; oh ! vous étiez mignonne, et une des plus jolies filles du canton, j'en suis sûr. Eh bien ?

J'étais en même temps recherchée, dit-elle, par un riche bourgeois d'Orléans.

Ah ! passe pour celui-là, reprit-il encore, voilà du solide ; c'était ce bourgeois-là qu'il fallait prendre.³

Le fait que M. Bono reprenne systématiquement les réponses de M^{me} d'Orville afin de les commenter (« D'Orléans, monsieur [...]. Ah ! d'Orléans, c'est une fort bonne ville [...] », « Je suis la fille d'un gentilhomme peu riche [...]. Ah ! ah ! dit M. Bono (...) la fille d'un gentilhomme [...] », « J'étais en même temps recherchée, dit-elle, par un riche bourgeois d'Orléans. [...] ; c'était ce bourgeois-là qu'il fallait prendre ») est un procédé caractéristique de

¹ Frédéric Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, op. cit., p. 220.

² Voici l'exemple donné : « Je vous rends mille grâces, Madame Catherine, lui dis-je, et surtout souvenez-vous que je suis un prochain (13) qui ressemble à Baptiste : mais mangez-donc, me dit-elle, c'est le moyen de lui ressembler longtemps en ce monde : j'aime un prochain qui dure, moi. Et je vous assure que votre prochain aime à durer, lui dis-je en la saluant d'un rouge-bord que je bus à sa santé » (*id.*)

³ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 212-213.

l'échange verbal dans le théâtre de Marivaux¹. Si ses nombreuses exclamations (« Ah ! », « Ah ! ah ! », « Bon ! », « oh ! ») témoignent du vif intérêt que le personnage prend à l'histoire de Mme d'Orville, elles permettent également d'animer le dialogue. Quand M. Bono ne rebondit pas sur une information, il ne laisse pas son interlocutrice achever ses phrases. Ses interruptions incessantes permettent à la fois de donner vie au dialogue qu'il est alors obligé de relancer (« voyons », « Continuez », « après ? », « Eh bien ? ») et de cerner le caractère de ce nouveau personnage dont les valeurs sont manifestement bourgeoises. Ces techniques confèrent naturel et vivacité à cette conversation qui pourrait être aussi bien dite sur scène. Cette représentation du langage parlé est le résultat d'un travail d'écriture qui tend à reproduire au mieux la forme et le rythme de la parole directe. Comme le dramaturge, le romancier, en somme, procède à une stylisation de la parole afin de renforcer la *mimésis*.

L'imitation du style parlé est encore plus manifeste lorsque Marivaux reproduit les propos de personnages issus d'un milieu modeste ou bourgeois. On pense par exemple aux discours de M^{lle} Toinon (fille de boutique), de M^{me} Dutour (lingère), du cocher, de M^{lle} Cathos et de M. Villot (« le fils du père nourricier de M^{me} de ...² ») dans *La Vie de Marianne* et à ceux de Geneviève, de Toinette, de Catherine (cuisinière), de M^{me} d'Alain, d'Agathe, du geôlier, ou encore du chirurgien qui assiste à l'arrestation de Jacob et que celui-ci retourne voir pour montrer son innocence :

Nous arrêtâmes devant la maison du chirurgien ; il était à sa porte, et je remarquai qu'il me regardait beaucoup : Monsieur, lui dis-je, vous souvenez-vous de moi ? me reconnaissez-vous ?

Mais je pense qu'oui, me répondit-il en ôtant bien honnêtement son chapeau, comme à un homme qu'il voyait dans un bon équipage, avec deux dames dont l'une paraissait de grande considération. Oui, monsieur, je vous remets, je crois que c'est vous qui étiez avant-hier dans cette maison (montrant celle où l'on m'avait pris), et à qui il arriva... Il hésitait à dire le reste. Achevez, lui dis-je, oui, monsieur, c'est moi qu'on y saisit et qu'on mena en prison. Je n'osais vous le dire, reprit-il, mais je vous examinai tant que je vous ai reconnu tout d'un coup. Eh bien, monsieur, vous n'aviez donc point de part à l'affaire en question ?

¹ Par exemple : « M. ORGON. Courage, mes enfants, si vous commencez à vous aimer, vous voilà débarrassés des cérémonies./MARIO. Oh, doucement, s'aimer, c'est une autre affaire ; vous ne savez peut-être pas que j'en veux au cœur de Lisette, moi qui vous parle. Il est vrai qu'il m'est cruel, mais je ne veux pas que Bourguignon aille sur mes brisées./SILVIA. Oui, le prenez-vous sur ce ton-là, et moi, je veux que Bourguignon m'aime./DORANTE. Tu te fais tort de dire je veux, belle Lisette ; tu n'as pas besoin d'ordonner pour être servie » (Marivaux, *Le Jeu de l'amour et du hasard*, dans *Théâtre complet*, op. cit., I, 6, p. 895) ; « ARLEQUIN. Eh oui, mon beau-père et ma femme, autant vaut ; je viens pour épouser, et ils m'attendent pour être mariés ; cela est convenu : il ne manque plus que la cérémonie, qui est une bagatelle./SILVIA. C'est une bagatelle qui vaut bien qu'on y pense./ARLEQUIN. Oui, mais quand on y a pensé, on n'y pense plus » (*ibid.*, I, 8, p. 899).

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 310.

Pas plus que vous, lui répondis-je, et là-dessus, je lui expliquai comment j'y avait [sic] été mêlé. Eh ! pardi, monsieur, reprit-il, je m'en réjouis, et nous le disions tous ici, nos voisins, ma femme, mes enfants, moi et mes garçons : À qui diantre se fiera-t-on après ce garçon-là, car il a la meilleure physionomie du monde. Oh ! parbleu, je veux qu'ils vous voient. Holà Babet (c'était une de ses filles qu'il appelait), ma femme, approchez ; venez, vous autres (il parlait à ses garçons), tenez, regardez bien monsieur, savez-vous qui c'est ?

Eh ! mon père, s'écria Babet, il ressemble au visage de ce prisonnier de l'autre jour. Eh ! vraiment oui, dit la femme, il lui ressemble tant que c'est lui-même. Oui, répondis-je, en propre visage. Ah ! ah ! dit encore Babet. Voilà qui est drôle, vous n'avez donc aidé à tuer personne, monsieur ? Eh ! non certes, repris-je, j'en serais bien fâché, d'aider à la mort de quelqu'un ; à la vie, encore passe. Oh ! pour cela, dit Babet, si jamais quelqu'un a eu la mine d'un innocent, c'était vous assurément.¹

Ici ce ne sont plus des « reprises de mots », mais une apocope caractéristique de la langue parlée (« je pense qu'oui »), des réponses elliptiques qui rappellent le naturel du dialogue et qui accélèrent l'échange (« Pas plus que vous », « Oui, répondis-je, en propre visage »), des interjections qui imitent les variations de la parole directe (« Eh ! », « Oh ! », « Ah ! ah ! », « Holà »), des jurons qui permettent au lecteur de se représenter le type de locuteurs (« Pardi », « Parbleu »), une aposiopèse pour exprimer une hésitation, donc une brève interruption du dialogue (« [...] et à qui il arriva... Il hésitait à dire le reste »), ou encore des verbes qui indiquent une action (« approchez », « venez », « regardez »), de sorte qu'au moment où le locuteur s'adresse à son épouse et à ses enfants, on les imagine s'approcher de Jacob et le regarder. Comme au théâtre, cette parole est accompagnée de gestes (« en ôtant bien honnêtement son chapeau », « (montrant bien celle où l'on m'avait pris) »). Tous ces procédés concourent à la dramatisation du dialogue, mais les incises et le discours narrativisé (« je lui expliquai comment j'y avais été mêlé ») rappellent incessamment qu'on n'est pas au théâtre. Ces dialogues apparaissent d'une certaine manière comme des parenthèses théâtrales qui confèrent une dimension dramatique au roman, qui donnent vie aux personnages (peints sur le vif) et qui soutiennent l'attention du lecteur, plus facilement entraîné par un échange direct entre les personnages que par un portrait ou une réflexion de la narratrice.

De nombreux dialogues du *Paysan parvenu* et de *La Vie de Marianne* présentent ces marques d'oralité et, de ce fait, de théâtralité, mais ils ne sont pas tous aussi dramatiques. Certains n'ont pas cette vivacité et ce naturel ; les répliques se font plus longues², le dialogue est

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 159.

² Voir le dialogue entre M. Doucin et les sœurs Habert (*ibid.*, p. 60-66), celui entre Climal et Marianne (*La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 108-120) ou la confession de Climal (*ibid.*, p. 246-253).

interrompu par un monologue intérieur¹, par des descriptions de gestes², par un portrait³, par une longue tirade qui devient une sorte de récit secondaire⁴ ou par la fin d'une partie⁵. La représentation du style parlé est alors faussée. Sur la place de la narration au sein des dialogues, Vivienne Mylne écrit justement que le « dialogue se fond parfois dans la narration, ce qui le rend difficile à distinguer comme élément indépendant ou séparable de l'ensemble⁶ ».

« Chez Crébillon, on a assez peu — voire pas — de marque d'oralité, à l'opposé d'un romancier comme Marivaux qui n'hésite pas à mettre en scène des paroles de personnages révélatrices d'une appartenance sociolectale⁷ ». Geneviève Salvan remarque à juste titre que « le choix exclusif de personnages aristocrates empêch[e] le relâchement dû à l'oralisation de la langue⁸ ». Il est vrai que le style parlé n'est pas dominant dans *Les Égarements*, mais il n'est pas non plus totalement absent, comme en témoigne cette conversation entre Versac, M^{me} de Senanges et M^{me} de Mongennes qui prend place aux Tuilleries :

Je crois voir à présent, dit Versac, que nous ne risquons plus rien à vous l'apprendre. Mais où soupez-vous aujourd'hui ? au Fauxbourg ? Oui, répondit-elle, mais ce n'est pas chez moi : nous allons toutes deux chez la Maréchale de ***, vous devriez bien y venir. Je ne saurais, dit-il. Il y a aussi un Fauxbourg où je soupe, mais ce n'est pas le vôtre. Quelque tendre engagement vous y retient sans doute ? Tendre, reprit-il, non. Est-ce toujours la petite de *** ? Il serait un peu difficile, repartit-il, que ce fut elle. Je ne l'ai jamais eue. Ah ! quelle folie, s'écria Madame de Mongennes, nier une affaire aussi publique, et dont tout le monde se tue de parler depuis deux mois ! Je voudrais bien, Madame, lui dit-il, que vous fussiez quelquefois persuadée que je ne prends pas toujours, ni toutes les femmes, ni tous les travers qu'on me donne. Est-ce, dit Madame de Senanges, une vieille affaire ? Non, dit-il, j'en ai fini une ce matin. Pourrait-on savoir qui vous attache à présent ? Qui, la plus nouvelle ? Oui, la plus nouvelle.⁹

¹ Jacob rapporte ses pensées après que son maître lui propose de l'unir à Geneviève (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 25-30).

² De manière générale, les longues scènes dialoguées de *La Vie de Marianne* comprennent du monologue intérieur et de nombreuses indications portant sur la gestuelle (p. 69-83, 172-189, etc.). On pense aussi aux scènes de séduction dans *Le Paysan parvenu* (p. 14-16, 134-140, 172-179, 222-224, etc.).

³ Au lieu d'enchaîner le dialogue à l'arrivée de M^{me} de Fécour, le narrateur fait le portrait de cette dame (*Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 179-181).

⁴ Voir le récit du plaideur dans le carrosse qui conduit le héros à Versailles (*ibid.*, p. 191-198), ou celui du comte d'Orsan (*ibid.*, p. 257-261).

⁵ Voir le procès de Marianne qui est relaté à la fin de la sixième partie et au début de la septième partie du roman (*La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 317-339).

⁶ Vivienne Mylne, « Dialogue in Marivaux's novels », *Romance Studies*, 1989, vol. 15, p. 53 ; c'est nous qui traduisons.

⁷ Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique. 11 », 2002, p. 177.

⁸ *Id.*

⁹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 194.

On quitte le style syntaxique pour un style paratactique qui imite le langage parlé. Par exemple, au lieu de ne formuler qu'une question (« Soupez-vous au Fauxbourg aujourd'hui ? »), le personnage de Versac en pose deux, comme si l'idée du lieu lui était venue après coup (« Mais où soupez-vous aujourd'hui ? au Fauxbourg ?¹ ») ; à un autre moment, il ne répond que de manière elliptique et, en reprenant le mot le plus important de la question, il va donc à l'essentiel (« Quelque tendre engagement vous y retient sans doute ? Tendre, reprit-il, non² ») ; à la fin du passage, les questions-réponses des personnages ne s'embarrassent pas non plus de la syntaxe (« Qui, la plus nouvelle ? Oui, la plus nouvelle³ »). En outre, l'interjection exclamative (« Ah ! »), la brièveté des phrases et l'absence d'incises à la fin de l'extrait concourent à reproduire la simplicité et le naturel du style oral. On pourrait citer d'autres passages dialogués qui présentent des caractéristiques semblables⁴, mais il faut admettre que la plupart des dialogues des *Égarements* n'ont pas la légèreté et la fluidité de ceux du *Paysan parvenu* ou des *Amours du chevalier de Faublas*. Ces conversations mondaines sont à l'image de leurs locuteurs, elles sont un peu trop étudiées, un peu trop travaillées, un peu trop littéraires. À ce sujet, on se souvient de la critique que Marivaux a formulée à l'égard du style crébillonien par l'intermédiaire de cet officier qui donne son avis au jeune auteur : « À l'égard de votre style, je ne le trouve point mauvais, à l'exception qu'il y a quelquefois des phrases allongées, lâches, et par là confuses, embarrassées ; ce qui vient apparemment de ce que vous n'avez pas débrouillé vos idées, ou que

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Par exemple : « Elle ici ! s'écria-t-il en regardant Madame de Lursay, elle, ici ! mais est-ce que je me serais trompé ? Que voulez-vous donc dire ? demanda-t-elle. Ah ! rien, répondit Versac en baissant un peu la voix ; c'est seulement que j'ai cru que quand on avait quelqu'un à qui l'on prenait intérêt, on n'imaginait pas de le laisser voir à Madame de Senanges ! Je ne la crois redoutable ici pour personne, répliqua-t-elle. Eh oui ! reprit-il, c'est ce qui fait que je me suis trompé » (*ibid.*, p. 149) ; « Quel ange, quelle divinité est donc descendue chez vous, Madame ? demanda-t-il tout bas à Madame de Lursay, quels yeux ! que de noblesse ! que de grâces ! et comment avons-nous pu jusques à présent ignorer ce que Paris a vu de plus beau et de plus parfait ? Madame de Lursay lui dit tout bas qui elle était ; admirez-la, si vous voulez, ajouta-t-elle, mais je ne vous conseille pas de l'aimer. Eh ! pourquoi, s'il vous plaît ? répliqua-t-il. C'est que vous pourriez n'y pas réussir. Ah, parbleu ! reprit-il, c'est ce que je suis curieux de voir [...] » (*ibid.*, p. 150) ; « Où voulez-vous aller ? me dit-elle gaiement. Quelle folie ! Il est si tard ! J'ai compté sur vous. Vous me désobligerez de ne pas demeurer ici. Je vous désobligerais bien plus d'y rester, répondis-je d'un ton ému, et je ne pars que pour ne pas vous déplaire. C'est, reprit-elle, sans me contraindre en aucune façon que je cherche à vous retenir. [...] On est accoutumé à vous y voir vivre avec une extrême liberté, et l'on doit être surpris, je dois l'être toute la première de vous voir aujourd'hui faire des façons depuis si longtemps bannies entre nous. Je les crois à présent, madame, repartis-je, plus nécessaires que jamais.

Quelle idée ! répondit-elle en haussant les épaules ; que vous êtes déraisonnable ! Ah ! que je le suis peu, Madame, répliquai-je, et que vous savez bien... Enfin (interrompit-elle en se levant comme si elle eût craint d'entrer dans le moindre détail), vous êtes le maître, je ne prétends pas vous gêner » (*ibid.*, p. 227-228).

vous ne les avez pas mises dans un certain ordre¹ ». À la longueur de certaines phrases s'ajoute l'utilisation fréquente du mode subjonctif (à l'imparfait) et du passé simple qui ne correspond pas au style parlé :

L'unique de tous mes vœux, repris-je, serait que vous crussiez que je vous aime, et ce n'est pas vous en donner une mauvaise preuve, de m'offrir à vos yeux le plus tard qu'il m'est possible.²

Madame, lui dis-je, vous me surprenez, je croyais ne vous avoir jamais manqué et je serais au désespoir que vous eussiez à m'imputer rien qui pût blesser le respect que j'ai toujours eu pour vous, et l'amitié que vous m'avez permis de vous vouer.³

Il m'importait peu que vous me dissiez que vous m'aimez, et le danger n'était pas si pressant pour mon cœur que je dusse en cette occasion m'armer d'une grande sévérité.⁴

Étiez-vous en droit, parce que vous aviez dit que vous m'aimiez, d'exiger que je vous aimasse, ou croyez-vous que quand vous m'auriez inspiré la plus violente passion, mon cœur, ardent à se livrer au caprice du vôtre, eût dû, dès le premier instant, vous payer de tous ses transports ? Pouviez-vous attendre que je m'embarquasse aveuglement dans l'affaire la plus sérieuse de ma vie ?⁵

Vous souvient-il de la précipitation avec laquelle vous demandâtes qui il était, et que lui seule fit naître cette curiosité dans un lieu où du moins elle pouvait être partagée ? Du plaisir que vous eûtes quand vous apprites son nom et son rang ?⁶

Par conséquent, le style parlé n'est pas absent des *Égarements*, mais il est moins présent et moins bien rendu qu'il ne l'est dans les romans de Marivaux et de Louvet de Couvray. L'origine aristocratique des personnages n'est pas vraiment un obstacle à l'expression d'une oralité, puisque *La Vie de Marianne*, *Le Paysan parvenu* et *Les Amours du chevalier de Faublas* mettent aussi en scène des personnages de haut rang. Toutefois ces derniers sont mêlés à des personnages issus d'une condition plus modeste avec lesquels le dialogue est évidemment plus animé. On pense par exemple aux scènes dialoguées entre Faublas et Griffart⁷ ou entre le marquis

¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 201. Cette critique vise *Tanzaï et Néadarné*, mais elle peut s'appliquer avec pertinence aux *Égarements*.

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 90.

³ Ibid., p. 100.

⁴ Ibid., p. 101.

⁵ Ibid., p. 102.

⁶ Ibid., p. 109.

⁷ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 542-543.

et M^{me} de Verbourg (la Dutour déguisée)¹. Le sujet du dialogue influe également sur sa dimension orale : une conversation portant sur la « science du monde² » n'a certainement pas la même vivacité que celle d'une querelle ou d'un interrogatoire. On pourrait donc relever différents degrés d'oralité où Crébillon représenterait le premier d'entre eux en raison de la longueur de certaines phrases et de l'utilisation trop fréquente du subjonctif imparfait ; Marivaux, le deuxième car, si les répliques de ses personnages peuvent être longues, le temps le plus employé est — comme au théâtre — le présent de l'indicatif et différents niveaux de langue sont représentés ; Diderot serait le troisième parce qu'il généralise l'omission des incises et qu'il parvient à faire passer l'émotion des personnages dans leur discours ; et Louvet, le quatrième, parce qu'il cumule à lui seul tous ces traits d'oralité (présent, suppression des incises, niveaux de langue). On constate ainsi une augmentation du degré d'oralité des dialogues tout au long du XVIII^e siècle.

Sur le réalisme des dialogues dans *La Religieuse*, donc sur leur capacité à reproduire la langue parlée, le dramaturge Antoine-Vincent Arnault fait une observation intéressante : « Le dialogue y porte un caractère de vérité et de variété, qu'apprécient particulièrement les auteurs dramatiques³ ». Or penser que les dialogues de *La Religieuse* peuvent susciter l'intérêt des auteurs de théâtre revient à dire que les dialogues de ce roman sont dramatiques. C'est sur leur caractère stichomytique que Lucette Perol — quant à elle — attire l'attention : « Les dialogues, incisifs, construits, brillants sont faits de répliques brèves qui claquent comme dans un combat. Dans l'affrontement qui met aux prises Suzanne et la supérieure de Longchamp après la demande de résiliation des vœux, l'initiative passe d'un personnage à l'autre sans que diminue la tension, la souplesse du rythme ménage des accalmies pour que puisse croître à nouveau l'intensité dramatique : on est au théâtre⁴ ». Ce style stichomytique, qui est caractéristique du théâtre, se retrouve systématiquement dans les scènes d'entretien et d'interrogatoire :

Voulez-vous faire profession ? — Non, madame. — Vous ne vous sentez aucun goût pour l'état religieux ? — Non, madame. — Vous n'obéirez point à vos parents ? — Non, madame. — Que voulez-vous donc devenir ? — Tout, excepté religieuse. Je ne le veux pas, je ne le serai pas.⁵

¹ *Ibid.*, p. 344.

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 209 ; voir le dialogue qui s'étend de la page 209 à 222.

³ Cité par Georges May, *Diderot et « La Religieuse »*, *op. cit.*, p. 27.

⁴ Lucette Perol, « Diderot et le théâtre intérieur », *art. cit.*, p. 37.

⁵ Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 248.

Comment, sœur Suzanne, me dit-elle, vous voulez nous quitter ? — Oui, madame. — Et vous allez appeler de vos vœux ? — Oui, madame. — Ne les avez-vous pas faits librement ? — Non, madame. — Et qui est-ce qui vous y a contrainte ? — Tout. — Monsieur votre père ? — Mon père. — Madame votre mère ? — Elle-même. [...] — Quoi, vous n'avez pas entendu le prêtre vous demander : “sœur Sainte-Suzanne Simonin, promettez-vous à Dieu obéissance, chasteté et pauvreté” ? — Je n'en ai pas mémoire. — Vous n'avez pas répondu que oui ? — Je n'en ai pas mémoire.¹

« Pourquoi, me dit-il, ne vous confessez-vous point ? — C'est qu'on m'en empêche. — Pourquoi n'approchez-vous point des sacrements ? — C'est qu'on m'en empêche. — Pourquoi n'assitez-vous ni à la messe ni aux offices divins ? — C'est qu'on m'en empêche. » [...] Qu'est-ce qu'une jeune religieuse qu'on a arrachée de vos mains et qu'on a trouvée renversée à terre dans le corridor ? — C'est la suite de l'horreur qu'on lui avait inspirée de moi. — Est-elle votre amie ? — Non, monsieur. — N'êtes-vous jamais entrée dans sa cellule. — Jamais. — Ne lui avez-vous jamais rien fait d'indécent soit à elle, soit à d'autres ? — Jamais.²

La théâtralité de ces dialogues repose sur la brièveté des répliques, donc sur la vivacité de l'échange, sur la simplicité du style et sur la répétition des réponses de Suzanne qui crée ce style incisif, qu'évoquait L. Perol, et qui témoigne de la résolution ou de la sincérité de l'héroïne. Outre l'effet de vraisemblance, ces dialogues soulignent la dimension tragique du personnage de Suzanne, que l'on ne peut qu'éprouver au cours de ces entretiens. Si la langue parlée est moins mordante dans d'autres dialogues, elle n'en est pas pour autant absente. Les répliques n'ont pas toutes la même longueur, ce qui ralentit l'échange, mais les interjections, les exclamations et les interruptions imitent la parole directe³. Les aposiopèses sont assez peu utilisées dans *La Religieuse*, mais Diderot en fait le même usage que dans son théâtre. Dans *Le Fils Naturel*, par exemple, elles sont surtout employées dans les monologues pour exprimer les doutes, les craintes ou le trouble d'un personnage :

¹ *Ibid.*, p. 286.

² *Ibid.*, p. 304.

³ Par exemple : « Mais, monsieur, encore une question. — Tant qu'il vous plaira. — Mes sœurs savent-elles ce que vous m'avez appris ? — Non, mademoiselle. — Comment ont-elles donc pu se résoudre à dépouiller leur sœur, car c'est ce qu'elles me croient... — Ah ! mademoiselle, l'intérêt ! l'intérêt ! Elles n'auraient point obtenu les partis considérables qu'elles ont trouvés. Chacun songe à soi dans ce monde, et je ne vous conseille pas de compter sur elles si vous venez à perdre vos parents ; soyez sûre qu'on vous disputera jusqu'à une obole la petite portion que vous aurez à partager avec elles » (*ibid.*, p. 255) ; « Madame, me dit-il sans se déranger, je vous ai écrit, vous avez lu ma lettre. — Je l'ai reçue, mais je ne l'ai pas lue. — Vous ignorez donc... — Non, monsieur, je n'ignore rien ; j'ai deviné mon sort, et j'y suis résignée. — Comment en use-t-on avec vous ? — On ne songe pas encore à moi, mais le passé m'apprend ce que l'avenir me prépare. Je n'ai qu'une consolation, c'est que privée de l'espérance qui me soutenait, il est impossible que je souffre autant que j'ai déjà souffert, je mourrai. La faute que j'ai commise n'est pas de celles qu'on pardonne en religion ; je ne demande point à Dieu d'amollir le cœur de celles à la discréption desquelles il lui plaît de m'abandonner, mais de m'accorder la force de souffrir, de me sauver du désespoir, et de m'appeler à lui promptement. — Madame, me dit-il en pleurant, vous auriez été ma propre sœur que je n'aurais pas mieux fait » (*ibid.*, p. 313).

DORVAL, *seul*. — Quels nouveaux embarras !... le frère... la sœur... Ami cruel, amant aveugle, que me proposez-vous ?... Paraissez devant Rosalie ! Moi, paraître devant Rosalie, et je voudrais me cacher à moi-même... Que deviens-je, si Rosalie me devine ? Et comment en imposerai-je à mes yeux, à ma voix, à mon cœur ?... Qui me répondra de moi ?... La vertu ?... M'en reste-t-il encore ?¹

DORVAL, *seul*. — Suis-je assez malheureux !... J'inspire une passion secrète à la sœur de mon ami... J'en prends une insensée pour sa maîtresse ; elle, pour moi... Que fais-je encore dans une maison que je remplis de désordre ? Où est l'honnêteté ! Y en a-t-il dans ma conduite ?... (*Il appelle comme un forcené* :) Charles, Charles... On ne vient point... Tout m'abandonne... (*Il se renverse dans un fauteuil. Il s'abîme dans la réverie. Il jette ces mots par intervalles* :)... Encore si c'étaient là les premiers malheureux que je fais !... mais non, je traîne partout l'infortune... Tristes mortels, misérables jouets des événements... soyez bien fiers de votre bonheur, de votre vertu !...²

C'est dans le même esprit que Diderot les utilise dans son roman lorsqu'elles viennent ponctuer le discours insensé de la supérieure de Saint-Eutrope :

Madame, vous avez quelque peine, confiez-la-moi, cela vous soulagera peut-être. — Sœur Agathe écoutez, approchez-vous de moi... plus près... plus près encore... il ne faut pas qu'on nous entende ; je vais tout révéler, tout, mais gardez-moi le secret. Vous l'avez vue ? — Qui, madame ? — N'est-il pas vrai que personne n'a la même douceur ? comme elle marche ! Quelle décence ! quelle noblesse ! quelle modestie !... Allez à elle, dites-lui... Eh ! non, ne dites rien, n'allez pas, vous n'en pourriez approcher. Les anges du ciel la gardent, ils veillent autour d'elle ; je les ai vus, vous les verriez, vous en seriez effrayée comme moi. Restez... si vous alliez, que lui diriez-vous ? inventez quelque chose dont elle ne rougisse pas !... — Mais, madame, si vous consultiez notre directeur ? — Oui... mais oui... Non, non ; je sais ce qu'il me dira ; je l'ai tant entendu... De quoi l'entretiendrais-je ? Si je pouvais perdre la mémoire ! si je pouvais rentrer dans le néant ou renaître !... Nappelez point le directeur. J'aimerais mieux qu'on me lût la passion de notre Seigneur Jésus-Christ. Lisez... je commence à respirer... Il ne faut qu'une goutte de ce sang pour me purifier... Voyez, il s'élance en bouillonnant de son côté... inclinez cette plaie sacrée sur ma tête... Son sang coule sur moi et ne s'y attache pas... je suis perdue !... Éloignez ce christ... Rapportez-le-moi...³

Les aposiopèses introduisent surtout de brefs espaces vides où un personnage fait une action, comme le dialogue permet de le supposer : lorsque M^{me} *** dit à Agathe « approchez-vous de moi... plus près... plus près encore » et « Lisez... Je commence à respirer... », on imagine, dans le premier cas, que la sœur avance progressivement vers elle et, dans le second cas, qu'elle a commencé la lecture. Ces aposiopèses mettent ainsi en évidence l'éloquence du corps, suivant en cela les réflexions de Diderot sur la force expressive du mime au théâtre, l'acteur étant à même de représenter « dans chaque action, ce qu'elle a de frappant⁴ ». Les points de suspension illustrent également la grande confusion du personnage qui ne cesse de se contredire : « Allez à

¹ Diderot, *Le Fils naturel ou les Épreuves de la vertu*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., I, 7, p. 1090.

² *Ibid.*, II, 5, p. 1095.

³ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 376.

⁴ Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Oeuvres. IV. Esthétique-théâtre*, op. cit., p. 1143.

elle, dites-lui... Eh ! non, ne dites rien, n'allez pas », « Oui... mais oui... Non, non », ou encore « Éloignez ce christ... Rapportez-le-moi ». En mimant la discontinuité du discours, la réticence est à mettre au nombre des procédés écrits qui reproduisent la langue parlée et qui permettent de représenter la « violence du sentiment¹ ».

Comme Cyrano de Bergerac, Molière, Dancourt, Dufresny ou Marivaux², Louvet de Couvray imite le patois des paysans dans ses *Amours*³, mais il ne délaisse pas non plus les autres gens du peuple — plus rares au théâtre — comme Griffart, dont on a déjà souligné les pataquès⁴, ou le portier de la maison des magnétiseurs :

Un homme accourut qui m'ouvrit la grille. « En voilà encore un ! s'écria-t-il ; comme il est fagoté ! queu vêtement pour l'hiver ! et pis c'te fine lame ! ne dirait-on pas qu'il veut tuer des mouches dans le mois de novembre ? Mais queu rage les pousses tretous de vouloir dormir debout ! comme si nos ancêtres, qu'avaient cent fois plus d'idées que nous, n'avaient pas enventorié les lits pour qu'on se couchisse dedans. Allez, monsieur le *préiambule*, remontez-vous dans le dortoir, et laissez tout du moins le repos de la nuit à un pauvre portier que vous persécutisez tout le temps que dure la sainte journée du bon Dieu. Je vous le demande de votre grâce, monsieur le *sozambule*, allez vous coucher avec tous ces autres... Non pas par là... tenez donc, par ici... »

Je ne savais si je devais répondre, quand une femme furieuse vint à nous. Elle saisit mon conducteur, et l'entraînant avec elle : « Parguienne, lui dit-elle, t'es ben de ton pays, toi ! n'as-tu pas peur qu'i ne trouve pas l'escalier sans chandelle ? Hain ? quai bêtises, que de balivernes !... gni en a pas un, va, de ces chiens de *cornambules*, qui nous fera jamais le cadeau de se rompre les ios. »⁵

Louvet n'a rien à envier aux dramaturges : la variante populaire « et pis » au lieu de « puis », l'aphérèse « c'te fine lame » au lieu de « cette fine lame », les apocopes « t'es » et « qu'i » pour « tu es » et « qu'il », les barbarismes (« enventorié », « se couchisse », « *préiambule* », « persécutisez » « *sozambule* », « *cornambules* »), le solécisme « Je vous le demande de votre grâce » pour « Je vous le demande en grâce », le juron « Parguienne », le mot familier « fagoté », l'expression phonétique « gni en a pas » pour « il n'y en a pas », l'ajout d'un pronom réfléchi à un verbe qui n'en a pas besoin (« remontez-vous ») et le patois « queu vêtement », « queu rage », « quai bêtises », « tretous » (« tous ») permettent de reproduire un

¹ *Ibid.*, p. 1144.

² Voir Frédéric Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, op. cit., p. 175-185.

³ C'est l'épouse du paysan Bastien que Louvet fait parler ainsi : « Not' homme a dit comme ça qu'il ne voulait pas se faire l'honneur de donner à not' dame le plaisir de l'aller voir, parce qu'il ne se souciait pas un brin de lui fendre le cœur de sa peine ; et il assure qu'il est sûr qu'elle ne la sait pas » (*Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 696). Le langage de Bastien est simple, mais il ne relève pas du patois.

⁴ Voir *supra*, p. 260-261.

⁵ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 516-517 ; c'est l'auteur qui souligne.

patois populaire auquel le romancier ajoute des mots de son invention (les variations sur « somnambule »). À défaut de trouver des portiers, tels que celui du roman, dans le théâtre des XVII^e et XVIII^e siècles, on a observé celui des paysans dont le patois recoupe celui de nos deux personnages : « et pis¹ », « gni² », « queu³ », « tretous⁴ » sont caractéristiques du patois de l'époque⁵. En somme, Louvet reste au plus près du langage des petites gens et y apporte sa touche personnelle (« *préiambule* », « *sozambule* », « *cornambules* ») afin d'adapter le dialogue aux aventures du héros. Outre la vraisemblance de ce parler, c'est surtout le rire que le romancier veut susciter.

Les quatre romanciers étudiés prennent soin de styliser la parole de leurs personnages, de la travailler afin de la simplifier, de la rendre naturelle et donc vraisemblable. Pour cela, ce sont les mêmes procédés qui sont utilisés : répliques brèves, ellipses, interruptions, exclamations, reprise d'un mot, etc. Plus intéressants encore sont les romanciers dramaturges qui reprennent le style dialogique de leur propre théâtre afin de l'appliquer à leur roman : comme dans ses comédies, Marivaux se plaît à rebondir sur les mots, et comme dans ses drames, Diderot exploite les aposiopèses. En ce sens, le genre dramatique est fortement lié à la forme dialogique du genre romanesque. Cette imitation de la parole permet à la fois d'animer le récit, de caractériser un personnage, de reproduire la tension dramatique d'une scène, de souligner la dimension tragique d'un personnage (Suzanne) ou, au contraire, de créer une scène comique (Faublas) et de susciter

¹ « PIERROT : [...] o dont tanquia, qu'à la parfin, pour le faire court, je l'ai tant sarmonné, que je nous sommes boutés dans une barque, et pis j'avons tant fait, cahin-caha, que je les avons tirés de gliau, et pis je les avons menés cheu nous auprès du feu, et pis ils se sont dépouillés tous nus pour se sécher, et pis il y en est encore venu deux de la même bande qui saguant sauvés tout seule, et pis Mathurine est arrivée là à qui l'en a fait les doux yeux, vlà justement Charlotte comme tout ça s'est fait » (Molière, *Le Festin de Pierre*, dans *Oeuvres complètes. II*, op. cit., II, 1, p. 860).

² « PIERROT : [...] ; ignia pas jusqu'aux souliers qui n'en soyont farcis tout depis un bout jusqu'à l'autre, et ils sont faits d'une façon que je me romperais le cou au cul » (*id.*)

³ « BLAISE : Queu bouffon que ce grand monde... [...] ; une coquetterie qui n'a pas de quoi vivre avec les couleurs ; et pis de la vanité qui leur dit courage ! et pis du doux dans un regard, qui se détrempe avec du fiar ; et pis une balance pour peser cette marchandise : qu'est-ce que c'est que tout ça ? » (Marivaux, *L'Île de la raison*, II, 6, cité par Frédéric Deloffre, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le Marivaudage*, op. cit., p. 184).

⁴ « JANTIN : Ah quieu piqué (quelle pitié) lé barbaze, y lez faut boutre tretou (*tous*) à feu et y a san (et à sang) » (*Agréables Conférences de deux païsans de Saint-Ouen et de Montmorency*, cité par Frédéric Deloffre, « Burlesques et paysanneries », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1957, n° 9, p. 253). Dans une note en bas de page, F. Deloffre corrige « quieu piqué » par « queu piqué », ce qui correspond au langage du portier.

⁵ « Il faut renoncer à une idée défendue couramment au XIX^e siècle suivant laquelle ce parler serait composite et artificiel. En fait, les paysans de Molière parlent comme parlaient les paysans de l'Île-de-France, précisons encore, des villages de la banlieue parisienne au XVII^e siècle » (*ibid.*, p. 250-251).

le rire. Les romanciers avaient parfaitement conscience des ressources dramatiques du dialogue et de l'imitation de la langue parlée. À l'instar des dramaturges, ils ont reproduit les niveaux de langue correspondant à l'appartenance sociale des personnages. On ne s'étonne guère alors que certains dialogues aient pu inspirer des adaptations dramatiques telles que *Les Égarements du désir* de Louise Doutreligne¹ ou *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Jean-Luc Lagarce².

3. Fonctions des dialogues

Après avoir montré l'importance qu'occupaient les dialogues dans l'économie de certains romans-mémoires du XVIII^e siècle ainsi que le travail de stylisation de la parole auquel les romanciers se sont appliqués afin de rendre les échanges entre les personnages vraisemblables, il convient d'étudier leurs fonctions au sein du récit. Vivienne Mylne distingue les dialogues en fonction de leur objet, autrement dit, s'ils se rapportent à la narration ou s'ils contiennent une description, une réflexion ou un commentaire³. Dans le cadre de son étude sur les dialogues dans l'œuvre de Crébillon, Geneviève Salvan, pour sa part, montre qu'ils remplissent trois fonctions différentes dans le récit : une « fonction informative et caractérisante⁴ », une « fonction dramatique⁵ » et une « fonction méta-narrative⁶ ». Cette typologie rejoint à peu près celle que l'on a établie dans une étude sur les dialogues des *Amours du chevalier de Faublas*⁷. On la reprend ici, enrichie de l'analyse des dialogues que l'on a faite, et on l'applique à l'ensemble du corpus.

¹ Louise Doutreligne, *Conversations sur l'infinité des passions*, Paris, Quatre-Vents, coll. « Théâtre », 1990.

² On reconnaît dans le premier dialogue de l'adaptation théâtrale la première conversation entre Meilcour et M^{me} de Lursay : « ELLE. — ... dire qu'on aime est une chose qu'on fait tous les jours, et fort aisément./LUI. — Je ne serais pas entièrement de votre avis, madame, et je ne crois pas qu'il soit si facile de dire qu'on aime./ELLE. — Je suis persuadée que cet aveu coûte à une femme ; mille raisons, que l'amour ne peut absolument détruire, doivent le lui rendre pénible ; car vous n'imaginez pas sans doute qu'un homme risque quelque chose à le faire ?/LUI. — Pardonnez-moi, madame : c'était précisément ce que je pensais. Je ne trouve rien de plus humiliant pour un homme de dire qu'il aime » (Crébillon fils, *Les Égarements du cœur et de l'esprit (précisions)*, adaptation de Jean-Luc Lagarce, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Adaptations théâtrales », 2007, p. 15).

³ Voir le chapitre « Les fonctions » dans Vivienne Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, *op. cit.*, p. 69-80.

⁴ Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon*, *op. cit.*, p. 187-189.

⁵ *Ibid.*, p. 189-191.

⁶ *Ibid.*, p. 191-193.

⁷ Charlène Deharbe, « Théâtralité et art du dialogue dans *Les Amours du chevalier de Faublas* », *art. cit.*, p. 4-13.

Pour ce faire, il importe de les présenter en fonction de leur degré d'importance dans le récit, ce qui invite à considérer en premier lieu, les dialogues à fonction morale, qui ne sont donc pas indispensables à la compréhension et à la progression de l'action, mais qui permettent au romancier d'exprimer des principes moraux à l'égard de certains comportements sociaux. Prenons pour exemple le discours que M. Arnauld tient au personnage de Rosambert après que ce dernier a tué l'abbé de Levin en duel :

C'est une vérité que je n'ignore pas, lui dis-je ; mais quel parti voulez-vous que prenne un pauvre gentilhomme dans les circonstances où je me suis trouvé ? Vous savez les lois de l'honneur. Je sais encore mieux les lois du christianisme, répondit sévèrement M. Arnauld. Vous aviez maltraité injustement votre adversaire ; il ne fallait pas rougir de l'apaiser par des soumissions. Si vous appréciez que cela ne vous fit quelque tort dans le monde, vous aviez un moyen d'éloigner de vous tout soupçon de lâcheté : c'est de vous bien battre à la guerre. C'est là que la bravoure est permise. Le monde, tout injuste qu'il est, n'accusera point de lâcheté un officier qui évite les duels, si cet officier fait son devoir, dans l'occasion, pour le service de son prince et de sa patrie. On distingue aisément la poltronnerie d'avec la religion et la sagesse. Supposons qu'un homme de guerre, non seulement brave dans les combats et dans les sièges de villes, mais honnête homme et bon chrétien dans le cours de sa conduite, vienne à refuser un duel, il n'y aura personne qui n'interprète bien ses motifs, et qui ne juge que ce qui l'arrête est le même sentiment de religion qui est la règle de toutes ses autres actions. [...] L'importance est donc d'être honnête homme et chrétien : on ne se trouve jamais exposé à l'infamie, parce que la probité et le christianisme s'accordent toujours avec les droits du véritable honneur.¹

La longueur de la réponse du théologien corrobore l'idée selon laquelle ce dialogue entre les personnages d'Arnauld et de Rosambert remplit une fonction morale au sein du récit. Prévost y expose une morale chrétienne conciliable avec les lois de l'honneur qui doit être défendu non pas dans la pratique privée des duels, mais à la guerre. Au moyen d'un dialogue, le romancier réconcilie les commandements de la religion et le code de l'honneur.

C'est aussi une morale que sert le dialogue entre le prieur et Dolbreuse, mais une « morale du sentiment, capable d'inspirer à l'âme la conviction de l'existence de Dieu et le sentiment de la vertu² » :

¹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 95-96.

² Charlène Deharbe, « La théâtralité dans le roman de Loaisel de Tréogate : *Dolbreuse ou l'homme du siècle, ramené à la vérité par le sentiment & par la raison* », dans Sabine Chaouche (dir.), *Le Théâtral de la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le classicisme », 2010, p. 346. L'expression « morale du sentiment » se trouve dans le roman : « Cette morale était celle du sentiment. Elle pénétrait, elle échauffait mon âme, mes doutes se dissipaien » (Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, op. cit., II, p. 58).

Mon père, lui dis-je, c'est une brebis égarée qui vient se jeter dans vos bras, et demeurer quelque temps parmi vous. — Soyez le bienvenu, mon fils, me dit ce bon Vieillard en m'embrassant avec tendresse. [...]

Que vous êtes heureux, mon père, lui disais-je en parcourant avec lui sa paisible retraite. À l'abri des assauts des passions, vous coulez des jours dont rien n'altère la sérénité. Les vapeurs du monde, et les nuages du malheur n'arrivent point jusqu'à vous. — Mon fils, me disait-il, les malheurs sont à l'âme ce que les maladies sont au corps. Elles sont quelquefois une crise heureuse de la nature, qui, expulsant les humeurs vicieuses, et rétablissant l'équilibre dans la machine, redonne au sang une circulation plus libre, et une plus douce chaleur aux esprits. Ainsi, les désordres de la jeunesse aboutissent au malheur comme à une piscine salutaire où l'âme, salie par des habitudes honteuses, se purifie et se régénère. Instruit par l'expérience, vous saurez que le vice porte avec lui sa peine, et que toutes ses jouissances aboutissent à la satiété, mère de l'endurcissement. [...]

Oui, mon père, lui disais-je, il y a de grands motifs de consolation dans l'avenir que vous me promettez, et heureux l'esprit qui peut se reposer sur de si douces images ! Mais le calme est-il fait pour le cœur de l'homme ? [...]

La philosophie serait-elle consolante, quand elle n'offre que les monuments et les débats de l'orgueil, qu'un code d'erreurs et de contradictions, d'incertitudes ou d'extravagances ? La religion serait-elle un appui, quand on la voit marcher dans les siècles, sur les débris des nations, ses victimes, et se montrer partout dégoûtant du sang des mortels ; lorsqu'elle paraît sous tant de faces, que chaque pays, chaque peuplade, chaque particulier même s'habille à sa mode, et que le fanatisme aujourd'hui, combattu de toutes parts, ne paraît s'affaiblir et chanceler que pour l'entraîner dans sa chute ? [...]

À ce que je vois, ô mon fils ! reprit-il, les vapeurs du monde que vous quittez obscurcissent encore votre intelligence. Vos regards ne s'arrêtent que sur les maux, que sur les torts de l'humanité et c'est là le mal que la philosophie a fait.¹

La disproportion entre la prise de parole du héros et celle du religieux confirme la visée démonstrative et morale de ce dialogue dont l'importance se marque par la longueur (12 pages) dans une œuvre qui compte très peu d'échanges au style direct. Le romancier met dans la bouche de son protagoniste le discours philosophique qui dénonce les folies meurtrières du fanatisme religieux, afin de pouvoir le réfuter dans une apologie de la morale chrétienne fondée sur l'expérience du monde², sur le discrédit de la matière au profit de la raison³, sur un sentiment intime de la vertu⁴ et sur la croyance en une vie meilleure et éternelle⁵. En somme, le dialogue ne

¹ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, op. cit., II, p. 47-58.

² « Pourquoi n'envisager son sort qu'avec effroi, quand ses maux, et même ses faiblesses, sont le garant de ses plus chères espérances, et le gage assuré de sa future félicité ? » (*ibid.*, II, p. 53).

³ « Si toute son existence morale était le produit immédiat de son organisation ; si sa pensée n'était qu'un mode, qu'une propriété accidentelle des éléments combinés d'une certaine manière, parviendrait-il à développer et à perfectionner en lui ce principe intelligent qui calcule les temps, mesure l'espace, et s'élance dans l'avenir ? » (*ibid.*, II, p. 54).

⁴ « Entendrait-il ce témoignage intérieur, et cette voix secrète de la conscience, qui lui prescrit les règles qu'il doit suivre, et les devoirs qu'il doit remplir ? Connaîtrait-il ces devoirs, et s'imposerait-il quelquefois l'obligation rigoureuse de faire, aux dépens de son repos, ce qui concourt à l'intérêt commun de ses semblables ? Aurait-il honoré comme des vertus, la bonté, l'amitié, la générosité, la bienfaisance, plutôt que la colère, l'envie, la haine, la vengeance, passions gravées comme les premières dans le cœur humain ? » (*id.*)

⁵ « Ses misères, ses peines mêmes de toute espèce, attestent sa destination pour une meilleure vie. [...] Ce désir confus de bonheur qui le promène avec complaisance dans un monde différent de celui-ci, le malaise qu'il éprouve au sein même de ses plaisirs toujours imparfaits, le passage continual de la joie à la tristesse, du délire à la satiété, et quelquefois à l'horrible dégoût de soi-même, tout cela démontre que la vie est pour lui un état violent, dont il brûle

sert pas la progression de l'action, mais permet au romancier d'exprimer ses idées philosophiques et religieuses.

Quand ils n'ont pas de fonction morale, les dialogues remplissent une fonction informative, dans la mesure où ils fournissent un élément plus ou moins important pour la compréhension de l'histoire :

Voilà une bien singulière aventure ! dit M. du Portail en rentrant. — Très singulière ! répondit mon père ; la marquise est une fort belle femme, le petit drôle est bien heureux ! — Savez-vous, répliqua son ami, qu'il a presque pénétré mon secret ! Quand on m'a annoncé ma fille, j'ai cru que ma fille m'était rendue, et quelques mots échappés m'ont trahi. — Eh bien ! il y a un remède à cela ; Faublas est plus raisonnable qu'on ne l'est ordinairement à son âge ; [...] un secret qu'on devine ne nous lie pas, comme vous savez ; mais un honnête homme se croirait déshonoré s'il trahissait celui qu'un ami lui a confié ; apprenez le vôtre à mon fils ; [...]. — Mais, des secrets de cette importance !... il est si jeune !... — Si jeune ! mon ami, un gentilhomme l'est-il jamais, quand il s'agit d'honneur ? [...] — Mon ami, je me rends. — Mon cher du Portail, croyez que vous ne vous en repentirez jamais. [...] Vous savez que j'ai fait quelques sacrifices pour donner à mon fils une éducation convenable à sa naissance et proportionnée aux espérances qu'il me fait concevoir ; qu'il reste encore un an dans cette capitale pour s'y perfectionner dans ses exercices, cela suffit, je crois ; ensuite il voyagera, et je ne serai pas fâché qu'il s'arrête quelques mois en Pologne. — Baron, interrompit M. du Portail, le détour dont votre amitié se sert est aussi ingénieux que délicat ; je sens toute l'honnêteté de votre proposition, qui m'est très agréable, je vous l'avoue. — Ainsi, reprit le baron, vous voudrez bien donner à Faublas une lettre pour le bon serviteur qui vous reste dans ce pays-là ; Boleslas et mon fils feront de nouvelles recherches. Mon cher Lovzinski, ne désespérez pas encore de votre fortune ; si votre fille existe, il n'est pas impossible qu'elle vous soit rendue. Si le roi de Pologne...¹

Ce dialogue entre le baron de Faublas (le père du chevalier) et son ami, M. du Portail, est indispensable à la compréhension des événements à venir. On apprend que M. du Portail est en réalité un Polonais expatrié qui se nomme Lovzinski ; il a perdu sa fille qu'il a toujours l'espoir de retrouver. En gage d'amitié, le baron prévoit d'envoyer son fils en Pologne où il rejoindra Boleslas, fidèle serviteur de Lovzinski resté au pays, pour partir à la recherche de cette jeune disparue. Que d'informations en quelques répliques ! Le dialogue entre les deux interlocuteurs est le moyen de livrer des renseignements indispensables pour la suite de l'histoire. La fille de Lovzinski se révélera être celle dont Faublas est tombé éperdument amoureux. Mais la fonction de ce dialogue n'est pas seulement informative, elle est également exhortative, puisque le baron convainc Lovzinski à dévoiler son secret au chevalier². Cet exemple montre que les dialogues remplissent rarement qu'une seule fonction dans le récit.

de sortir, et qu'elle n'est pas son état naturel. Tout cela est une aspiration indirecte à un état de perfection inconnu sur la terre » (*ibid.*, II, p. 55).

¹ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 81-83.

² Charlène Deharbe, « Théâtralité et art du dialogue dans *Les Amours du chevalier de Faublas* », art. cit., p. 6.

Comme l'a déjà signalé Geneviève Salvan, les dialogues permettent également de caractériser un personnage en informant le lecteur de ce qu'il est (appartenance sociale et caractère), de ce qu'il pense et de ce qu'il veut. On a vu comment les romanciers et, plus particulièrement, Marivaux et Louvet, exploitaient le dialogue à cette fin. Le langage apparaît alors comme un signe distinctif, une sorte de marque de fabrique qui met le personnage à nu. Le fait est particulièrement frappant dans les romans de Marivaux où, souvent, le narrateur ou la narratrice dresse un rapide portrait du personnage qui ne décide de rien ou de peu de choses, avant de lui donner la parole qui, elle, va progressivement le révéler dans sa vérité : par exemple, lorsque Marianne introduit le personnage de Climal, elle le présente d'abord en quelques mots¹, avant de rapporter les conversations qu'elle a eues avec lui : si la première d'entre elles correspond au portrait d'un dévot², les suivantes s'en démarquent très rapidement³. Ainsi, dès le voyage en carrosse qui les conduit chez M^{me} Dutour, l'héroïne constate un changement de ton chez le personnage⁴ et ce changement va se confirmer lors de ses prochaines visites chez la marchande⁵. Les discours de Climal, appuyés de façons⁶, de regards⁷, de caresses⁸ et de baisers⁹ non équivoques, font entendre à Marianne ce qu'elle se refuse d'admettre. C'est par la parole que

¹ « C'était un homme de cinquante à soixante ans, encore assez bien fait, fort riche, d'un visage doux et sérieux, où l'on voyait un air de mortification qui empêchait qu'on ne remarquât tout son embonpoint » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 27).

² *Ibid.*, p. 27-29. On y lit : « Je crains bien, reprit alors notre homme d'un ton dévot et scrupuleux, je crains bien de n'avoir point de mérite, car je suis trop sensible à son infortune » (*ibid.*, p. 29).

³ *Ibid.*, p. 30-31, 34-35, 36-37, 41-42 et 108-120.

⁴ « Cependant, malgré l'anéantissement où je me sentais, j'étais étonnée des choses dont il m'entretenait ; je trouvais sa conversation singulière ; il me semblait que mon homme se mitigeait, qu'il était plus flatteur que zélé, plus généreux que charitable ; il me paraissait tout changé » (*ibid.*, p. 30).

⁵ « Il fut charmé de mon mouvement, et me prit la main, qu'il baissa d'une manière fort tendre, façon de faire qui, au milieu de mon petit transport, me parut encore singulière, mais toujours de cette singularité qui m'étonnait sans rien m'apprendre, et que je penchais à regarder comme des expressions un peu extraordinaires de son bon cœur » (*ibid.*, p. 35). Voir également la longue scène d'aveu aux pages 108-120.

⁶ « Là-dessus il fait arrêter le carrosse, et m'en prit plusieurs paires que j'essayai toutes avec le secours qu'il me prêtait, car il voulut m'aider ; et moi, je le laissais faire en rougissant de mon obéissance ; et je rougissais sans savoir pourquoi, seulement par un instinct qui me mettait en peine de ce que cela pouvait signifier » (*ibid.*, p. 31).

⁷ « M. de Climal les regardait, les touchait avec passion ; mais cette passion, je la regardais comme un pur badinage » (*ibid.*, p. 36) ; « À peine lui eus-je répondu cela, que je vis dans ses yeux quelque chose de si ardent, que ce fut un coup de lumière pour moi ; sur-le-champ je me dis en moi-même : Il se pourrait bien faire que cet homme-là m'aimât comme un amant aime une maîtresse [...] » (*ibid.*, p. 37).

⁸ « Il n'est pas sûr que vous m'en deviez, dit-il, puisque nous ne savons pas qui vous êtes ; mais, Marianne, ajoute-t-il, en me prenant la main qu'il serrait imperceptiblement, ne seriez-vous pas un peu plus familière avec un ami qui vous voudrait autant de bien que je vous en veux ? » (*ibid.*, p. 34) ; « Il avait beau reprendre ma main, l'approcher de sa bouche en badinant, je n'admirais là-dedans que la rapidité de son inclination pour moi [...] » (*ibid.*, p. 36).

⁹ « [...] un baiser qu'il m'appuyait sur l'oreille en me parlant s'attirait mon attention malgré que j'en eusse, et il n'y avait pas moyen d'être sourde à cela ; aussi ne le fus-je pas » (*ibid.*, p. 41-42).

les personnages trahissent leurs sentiments et leur véritable nature (hypocrisie du religieux). Le romancier procède de la même manière dans *Le Paysan parvenu* : alors qu'il entre chez la présidente, Jacob fait un rapide portrait des personnes présentes, dont celui d'une « dévote¹ », qui ne correspond ni au discours de coquette qu'elle tient pendant le procès², ni aux avances qu'elle fait au jeune homme pendant leur premier tête-à-tête³. Dès lors, le dialogue marivaudien permet d'ôter le masque à ces comédiens de la dévotion qui ne jouent pas le même rôle lorsqu'ils sont sur le théâtre de la société ou sur la scène privée. À la fonction de caractérisation s'ajoute donc celle de révélation ou de dévoilement.

De manière générale, les romanciers font un portrait plus ou moins détaillé de leurs personnages avant de leur donner la parole. À titre d'exemple, on peut citer la maîtresse de Jacob⁴, M. Doucin⁵, M^{me} d'Alain⁶ et M^{me} de Fécur⁷ dans *Le Paysan parvenu*, M^{me} de Lursay⁸, Versac⁹ et M^{me} de Senanges¹⁰ dans *Les Égarements*, M^{me} de Moni¹¹, la sœur Sainte-Christine¹² et la supérieure de Saint-Eutrope¹³, le père Le Moine¹⁴ dans *La Religieuse*, le marquis de B***¹⁵, le comte¹⁶ et la comtesse de Lignolle¹, le vicomte de Lignolle² dans *Les Amours du chevalier de*

¹ « Il y avait encore une dame, parente du président, celle que M^{le} Habert avait dit connaître, et qui occupait une partie de la maison ; veuve d'environ cinquante ans, grande personne bien faite, et dont je ferai le portrait dans un moment ; voilà tout.

Il est bon d'avertir que cette dame, dont je promets le portrait, était une dévote aussi » (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 125).

² « Oh ! l'âge ne fait rien à cela, dit sans lever la tête la dame dévote, à qui cet article des cinquante ans ne plut pas, parce qu'elle avait sa cinquantaine et qu'elle craignait que ce discours ne fit songer à elle. Et d'ailleurs, me dit-elle en continuant, est-elle si âgée, mademoiselle votre sœur ? Vous êtes en colère, et il me semble lui avoir entendu dire qu'elle était de mon âge, et sur ce pied-là, elle serait à peu près de cinq ans plus jeune » (*ibid.*, p. 128).

³ *Ibid.*, p. 134-140.

⁴ *Ibid.*, p. 10-11.

⁵ *Ibid.*, p. 59-60.

⁶ *Ibid.*, p. 77-78.

⁷ *Ibid.*, p. 179-181.

⁸ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 77-78.

⁹ *Ibid.*, p. 131-132.

¹⁰ *Ibid.*, p. 147-149. Avant que le narrateur ne fasse son portrait, M^{me} de Senanges échange les politesses d'usage avec M^{me} de Lursay (*ibid.*, p. 146).

¹¹ Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 262. Avant que la narratrice ne fasse son portrait, M^{me} de Moni invite Suzanne à jouer un morceau au clavecin, mais il ne s'agit pas d'un dialogue (*ibid.*, p. 261).

¹² *Ibid.*, p. 270.

¹³ *Ibid.*, p. 325-326.

¹⁴ *Ibid.*, p. 356-357.

¹⁵ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶ *Ibid.*, p. 561.

Faublas. À ces portraits narrés succèdent immédiatement les portraits vivants des personnages qui prennent la parole. Outre le fait de leur donner vie, le dialogue vient donc en illustrer et compléter la prosopographie et l'éthopée. Il arrive aussi que ce soit un dialogue qui introduise un personnage : c'est au cours d'une conversation avec M^{me} de Miran et Marianne que M^{me} Dorsin entre en scène dans *La Vie de Marianne*³. Par conséquent, qu'il introduise ou qu'il représente un personnage en action, le dialogue remplit une fonction manifeste dans la caractérisation des personnages romanesques.

Quand on sait que les dialogues forment les principales scènes des romans-mémoires, on réalise leur importance dans la construction de l'œuvre et leur fonction dramatique dans la dynamique du récit. Aveux, révélations, quiproquos, coups de théâtre sont autant d'actions prises en charge par le dialogue, qui ont une conséquence directe sur l'enchaînement des événements : la seule réplique que Manon fait entendre à Saint-Sulpice permet de reconquérir le cœur des Grieux⁴ ; la demande en mariage du chevalier entraîne un duel avec le neveu du Gouverneur, la fuite dans le désert et la mort de Manon⁵ ; c'est parce que M^{me} de Comminge exprime à Adélaïde ses craintes sur la santé de son fils emprisonné que la jeune fille se sacrifie⁶ ; c'est parce qu'Adélaïde en fait la demande à son beau-frère que Comminge recouvre la liberté⁷ ; la conversation de Versac avec M^{me} de Meilcour est à l'origine du changement d'attitude de Meilcour à l'égard de M^{me} de Lursay⁸ ; c'est au cours d'un ultime échange que M^{me} de Lursay parvient à ses fins⁹ ; c'est Ermance qui convainc Dolbreuse de partir faire ses premières armes¹⁰, ce qui constituera sa première expérience du monde où naît son goût pour les plaisirs ; c'est M. Doucin qui suscite la discorde entre les demoiselles Habert et la séparation qui s'ensuit¹¹, etc.

¹ *Ibid.*, p. 560.

² *Ibid.*, p. 980.

³ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 172-189.

⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 44-45.

⁵ *Ibid.*, p. 190-191.

⁶ M^{me} de Tencin, *Mémoires du comte de Comminge*, op. cit., p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 80 ; voir également p. 65-67.

⁸ Crèvecoeur, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 133-135.

⁹ *Ibid.*, p. 231-243.

¹⁰ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, op. cit., I, p. 30-34.

¹¹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 60-66.

Ces exemples montrent que les dialogues ont un impact sur les événements de l'histoire et donc sur le devenir des personnages. Comme au théâtre, la parole tient lieu d'action en ce qu'elle permet la progression de l'intrigue. Dans sa *Pratique du théâtre*, l'abbé d'Aubignac souligne une sorte de paradoxe inhérent à la tragédie : « elle est tellement attachée aux actions qu'il ne semble pas que les discours soient de ses appartenances¹ ». Or dans la mesure où le poème tragique repose uniquement sur une succession de scènes, « les Discours qui s'y font doivent être comme des Actions de ceux qu'on y fait paraître ; car là Parler, c'est Agir ». Par conséquent, dialogues de théâtre et dialogues de roman assurent une même fonction : faire avancer l'action. Cependant, si au théâtre l'action repose sur le dialogue, dans le roman elle ne peut faire l'économie du récit. Par exemple, l'assassinat auquel Jacob se trouve mêlé par hasard fait l'objet d'un récit qui s'achève par un court interrogatoire². Mais *Le Paysan parvenu* fait plus souvent la part belle à l'échange direct. Les statistiques réalisées par Henri Coulet³ et Vivienne Mylne le confirment⁴. Calculant la proportion entre récit, dialogue, réflexions et monologues dans le roman de Marivaux, Henri Coulet parvient au chiffre de 48,57% de récit contre 40,58% de dialogue dans la première partie, 42% contre 53,60% dans la deuxième partie, 41,78% contre 52,33% dans la troisième, 37,70% contre 60,66% dans la quatrième et 47,54% contre 44,64% dans la cinquième partie de l'œuvre. Autrement dit, dans deux parties sur cinq, le dialogue domine le récit, et lorsque ce n'est pas le cas (première et dernière partie), la marge n'est pas très importante (48,57% contre 40,58% et 47,54% contre 44,64 %). En somme, le dialogue ne fait pas tout le roman, comme il fait tout le théâtre, mais il concurrence rudement le récit et participe grandement à la marche de l'intrigue.

De même, chez Crébillon, Geneviève Salvan a mis en évidence « la présence, structurante [...] des dialogues [dans *Les Égarements*], qui constituent de véritables événements : chaque issue de conversation a une action sur l'intrigue⁵ ». On se souvient par exemple que la longue conversation entre Meilcour et M^{me} de Lursay, qui clôt pratiquement le roman, forme un admirable coup de théâtre rhétorique : le Meilcour dépité et méprisant devient un Meilcour

¹ D'Aubignac, *La Pratique du théâtre*, op. cit., p. 407.

² Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 144-146.

³ Henri Coulet, *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*, Paris, Armand Colin, 1975, p. 508.

⁴ Pour sa part, Vivienne Mylne relève 41,5% de dialogues dans la première partie du *Paysan parvenu*, 54,9% dans la deuxième, 49,4 % dans la troisième, 61,5% dans la quatrième et 47,4% dans la cinquième (Vivienne Mylne, « Dialogue in Marivaux's novels », art. cit., p. 56).

⁵ Geneviève Salvan, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon*, op. cit., p. 45.

soumis et passionné. Àron Kibédi Varga a également souligné la « valeur dramatique des conversations¹ » des *Égarements* :

J'entends baptiser ainsi [romans rhétoriques] les romans dans lesquels le discours entretient des relations intenses et privilégiées avec la narration : les actions ne sont pas présentées directement au lecteur (...) [elles] se déguisent en discours, l'intrigue n'avancant que tant que l'on parle, comme dans les *Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon Fils, ce chef-d'œuvre de déguisement oratoire où les longues conversations occupent l'avant-scène, et où, jusqu'à l'avant-dernière page, rien de ne passe en dehors des mots.²

Ce que Àron Kibédi Varga nomme « roman rhétorique » en raison de l'interdépendance des dialogues et du récit pourrait être nommé « roman dramatique » à cause de l'étroite corrélation entre le discours et l'action. Il faut toutefois préciser que l'action des *Égarements* repose sur des aveux, des refus, des mouvements de dépit, des attaques et des vengeances, autant d'actions qui renvoient à la psychologie, et non au spectaculaire, et qui permettent de rapprocher le roman de Crébillon plus du théâtre marivaudien que du théâtre classique.

En somme, ce chapitre a montré que le dialogue s'est imposé comme un mode d'exposition des faits importants dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle. S'il est présent dans l'ensemble des œuvres du corpus, il acquiert une ampleur particulière dans les romans de Crébillon, de Marivaux, de Diderot et de Louvet de Couvray. Ces deux derniers auteurs marquent une rupture concernant l'insertion et la forme des dialogues dans le roman : d'une part, en généralisant la suppression des incises — comme l'avait pratiqué Marmontel dans ses contes — et, d'autre part, en adoptant la disposition d'un texte de théâtre pour onze dialogues du roman dont les uns remplissent une fonction de préparation (tension dramatique), alors que d'autres jouent un rôle de révélation (scandale). Outre l'inflation du nombre de dialogues dans les romans, on a étudié la représentation de la langue parlée permise par la brièveté des répliques, donc la rapidité de l'échange, par les interjections, les interruptions, les apocopes, ou encore les tournures elliptiques. On a vu également que Marivaux et Diderot reprenaient des procédés caractéristiques de leur dialogue de théâtre, tels que la reprise de mots ou les aposiopèses qui trouvent leur plein épanouissement dans le dialogue romanesque et qui participent ainsi à sa théâtralité. À cela s'ajoutent les registres de langue qui non seulement assurent la vraisemblance de la parole, mais

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 45-46.

qui suscitent aussi le comique. Comme les dramaturges, les romanciers adaptent le langage de leurs personnages à leur caractère, à leur état et à leur rôle dans la société, de manière à « faire vrai ». Ce souci de réalisme correspond à la fonction de caractérisation des dialogues qui se font alors miroirs de leurs locuteurs. Enfin, alors que certains dialogues répondent à une fonction morale, beaucoup plus nombreux (pour ne pas dire tous) sont ceux qui délivrent une information et beaucoup plus importants encore sont ceux qui participent à la progression de l'intrigue.

Chapitre III : Métaphores théâtrales

À la lecture des œuvres étudiées, un trait frappe l'attention : l'abondance du vocabulaire théâtral. Au sens propre, on l'a vu, il désigne le théâtre en tant que lieu de représentation et de divertissement mondain. Mais, au sens figuré, qui est le plus fréquent, il renvoie de manière générale au rôle que l'homme joue dans la société. Ces métaphores théâtrales servent soit le but moral de l'œuvre, soit sa dimension méta-théâtrale. Dans le premier cas, le romancier utilise la figure de style afin de dénoncer l'hypocrisie de certains personnages et, à travers eux, celle de l'homme ; dans le second cas, il s'agit de souligner le caractère spectaculaire d'une action ou d'un événement, comme si l'auteur invitait son lecteur à voir les scènes qu'il décrit. Cette métaphore théâtrale prend sa source chez les philosophes antiques avant d'être reprise au XVII^e siècle par les dramaturges et par les moralistes¹. L'étude de cette réappropriation est indispensable pour comprendre l'emploi qu'en feront les romanciers au XVIII^e siècle. Aussi se propose-t-on de rappeler brièvement l'origine et l'histoire de cette image avant d'étudier ses emplois et ses fonctions dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle.

1. Tradition philosophique et morale

Le célèbre *topos* du *theatrum mundi* naît chez les philosophes antiques². Démocrite fut sans doute le premier à l'utiliser dans sa quatre-vingt-quatrième maxime : « le monde est un théâtre, la vie une comédie : tu entres, tu vois, tu sors³ ». Les mots grecs *skénê* et *parodos*, qui ont été traduits ici par « théâtre » et « comédie », désignent en réalité deux lieux précis de l'architecture du théâtre grec antique. D'après le sens des deux mots grecs⁴, le monde serait

¹ Voir Louis Van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genève, Droz, 1982, p. 191-210.

² Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *L'Information littéraire*, mars-avril 1994, n° 2, p. 12-26.

³ Jean-Paul Dumont, *Les Écoles présocratiques*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1991, p. 527. J.-P. Dumont explique que ces maximes de Démocrate rejoignent celles que cite Stobée et peuvent, à cet égard, être attribuées à Démocrate.

⁴ Le premier, *skénê*, était une sorte d'édifice qui servait à la fois de loges et de coulisses aux acteurs et qui constituait le mur du *proskenion*, ce que nous appelons la scène, où les acteurs jouaient. Ceux-ci passaient les portes de la *skénê* (les coulisses du fond) pour pénétrer sur le *proskenion* où ils donnaient le spectacle. Le second, *parodos*, correspondait à l'une des deux entrées latérales situées entre le *proskenion* et les ailes du *theatron* (les gradins), par

comparable à une loge où les acteurs se préparent avant d'entrer en scène et la vie consisterait en un lieu de passage permettant aux spectateurs d'accéder à leur place. Alors qu'on pouvait penser que ces deux mots techniques étaient synecdotiques du théâtre en général, *skénê* et *parodos* recouvrent un autre sens. L'homme n'est pas un acteur sur le théâtre du monde, mais un spectateur, le temps d'une représentation.

Les dramaturges élisabéthains se réfèrent souvent à ce fragment de Démocrite, alors que les dramaturges humanistes espagnols utilisent la métaphore du *theatrum mundi* de la même manière que Platon et d'autres auteurs antiques, lorsque ces derniers comparent l'homme à un acteur et non à un spectateur¹. Platon invente l'image selon laquelle l'homme est une marionnette ou un jouet entre les mains de son créateur² et évoque la tragédie et la comédie de la vie³; un romancier comme l'abbé Prévost saura faire sienne cette vision tragique de l'existence. D'autres auteurs grecs reprennent la métaphore théâtrale à leur compte, soit pour exprimer une morale sur le comportement que l'homme doit avoir en société⁴, soit pour exprimer un principe philosophique⁵; de même, en relatant les aventures de leurs personnages, les romanciers mémorialistes dénoncent le mauvais rôle qu'il leur arrive de jouer.

laquelle le chœur, les danseurs et les musiciens pénétraient pour accéder à l'*orchestra*, au centre du théâtre. Mais les *parodoi* désignaient également les couloirs d'accès permettant aux spectateurs d'atteindre les gradins (voir Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *art. cit.*, p. 23).

¹ Sur ce point, voir Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *art. cit.*, p. 18.

² Platon, *Les Lois*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, I, 644 d-e et 645 a-b, p. 703 et VII, 803 c, p. 852 et 804 b, p. 853.

³ « SOCRATE — Le raisonnement nous révèle donc que, dans les chants de deuil et les tragédies, non seulement dans les pièces de théâtre mais dans l'ensemble de la tragédie et de la comédie de la vie, comme en une multitude d'autres circonstances, les douleurs et les plaisirs sont mélangés » (Platon, *Phèdre*, dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, 50 b, p. 1346).

⁴ Le cynique Bion de Borysthène considère la Fortune « comme une faiseuse de tragédies, [qui] attribue le rôle tantôt de premier acteur, tantôt de second, et tantôt de roi, tantôt de mendiant. Si donc tu es second acteur, ne cherche pas le rôle de premier acteur ; sinon, tu produiras une discordance » (A. J. Festugière, *Deux Prédicateurs de l'Antiquité, Télès et Musonius*, Paris, J. Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 1978, II, 1, p. 19). Son disciple Télès reprend la même idée selon laquelle l'homme doit se conformer au rôle que le destin lui assigne : « Comme le bon acteur doit bien jouer le rôle que le poète lui attribue, ainsi l'homme vertueux doit bien jouer le rôle que la Fortune lui attribue » (*id.*) L'historien Diogène Laërce rapporte les propos du philosophe : « Le sage est en effet semblable au bon acteur, lequel, qu'il reçoive le rôle de Thersite ou d'Agamemnon, les joue chacun comme il convient » (Diogène Laërce, *Vie et doctrine des philosophes illustres*, dir. Marie-Odile Goulet-Cazé, trad. J.-F. Balaudé, L. Brisson, J. Brunschwig, T. Dorandi, M.-O. Goulet-Cazé, R. Goulet et M. Narcy, [2^e éd.], Paris, Librairie Générale Française, coll. « La Pochotèque. Le livre de poche », 1999, p. 884).

⁵ Ariston de Chios aurait utilisé la métaphore théâtrale pour expliquer l'un des principes constitutifs de la philosophie stoïcienne selon lequel l'homme doit se montrer indifférent aux choses qui ne dépendent pas de lui (« Introduction », *Manuel d'Épictète*, trad. Pierre Hadot, [s. l.], Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche. Classiques de la philosophie », 2000, p. 86).

Dans ses *Lettres à Lucilius* (61 ou 62 à 65 ap. J.-C.), Sénèque recourt à la métaphore théâtrale à deux reprises¹. La première apparaît dans la lettre soixante-seize où le philosophe latin entreprend de persuader son correspondant que l'honnête ou la vertu est le souverain bien auquel l'homme doit aspirer². Seul être doué de raison, il ne peut atteindre l'honnête³ qu'en amenant sa raison à son plus haut degré de perfection⁴. La richesse est présentée comme une illusion de la vertu, condition nécessaire au bonheur de l'homme⁵ : « De tous ces hommes que tu vois habillés de pourpre, pas un n'est heureux. Tels ces princes de théâtre à qui le spectre et la chlamyde sont assignés comme des attributs de leur rôle. Ils se pavinent devant le public, faisant la roue, dressés sur leurs cothurnes, puis, à peine rentrés dans la coulisse, ils se déchaussent et reprennent leur taille naturelle. De tous ces personnages que l'argent et les honneurs placent en un faîte élevé, pas un n'est grand⁶ ». Cette métaphore théâtrale permet de comparer les hommes de l'élite romaine à des héros de tragédie, alors qu'ils paradient avec leurs plus beaux costumes qui les font paraître plus grands qu'ils ne le sont réellement. Leur supériorité apparente est représentée matériellement par les cothurnes que chaussaient les acteurs de tragédie. Ces chaussures, qui permettaient de grandir les comédiens sur scène, enrichissent la « métaphore morale⁷ » : ces hommes d'élite apparaissent comme des gens supérieurs, mais cette supériorité relève de l'illusion et n'assure pas le bonheur. Il convient de se méfier des apparences qui, on le sait, sont parfois trompeuses. La métaphore théâtrale entre alors au service d'une morale selon laquelle la supériorité et le bonheur dépendent de la grandeur de l'âme et non de l'importance des richesses et des honneurs⁸, sujets aux vicissitudes ; Marivaux, par exemple, fera le même usage moral de la figure dans les passages où il fait tomber les masques de certains personnages.

¹ *Id.*

² Sénèque, *Entretiens. Lettres à Lucilius*, éd. Paul Veyne, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, livre IX, lettre 76, 10, p. 813.

³ Selon Sénèque, l'honnête consiste entre autres à « obéir aux dieux » (*ibid.*, lettre 76, 23, p. 816), à « ne pas déplorer son sort » (*id.*), à « accueillir avec patience l'arrêt du destin » (*id.*), ou encore à se sacrifier pour sa patrie (*ibid.*, lettre 76, 27-28, p. 816-817).

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, lettre 76, 16, p. 815.

⁶ Sénèque, *Lettres à Lucilius*, éd. de François Préchac et trad. d'Henri Noblot, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1957, t. III, livre IX, lettre 76, 31, p. 63-64.

⁷ Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », *art. cit.*, p. 19.

⁸ Sénèque, *Entretiens. Lettres à Lucilius*, *op. cit.*, lettre 76, 32-33, p. 817-818.

La seconde métaphore clôt la lettre soixante dix-sept qui résume la thèse de son épître selon laquelle le moment où l'on meurt importe peu, pourvu que l'on parte dignement¹. À la manière de l'acteur qui doit faire preuve de talent sur scène et soigner sa sortie à l'issue de la représentation, l'homme doit mener une vie de probité qui, seule, l'autorise à quitter le monde de manière honorable. L'important n'est pas la durée de la vie, mais la façon dont on la conduit. Comme le comédien, l'homme doit accorder une attention particulière à son dénouement, idée qui sera elle aussi appelée à connaître une fortune romanesque à l'époque moderne, comme en témoigne, entre autres, le personnage de Climal qui, après avoir mal joué sa vie, soigne sa sortie. Quoiqu'il en soit, chez Sénèque, en somme, la première métaphore théâtrale entre au service d'une mise en garde à l'égard des faux-semblants, tandis que la seconde constitue une leçon sur la meilleure façon de quitter le monde. Aussi « toutes deux centrent sur la question de l'homme le problème du théâtre du monde² ».

On retrouve encore cette métaphore de l'homme-acteur chez Épictète qui est traduit, au XVI^e siècle, entre autres, par Quevedo dont l'œuvre influencera *Le Grand Théâtre du monde* (c. 1635) de Calderón. Le lien avec le théâtre se fait donc assez tôt dans la littérature occidentale. Sans développer davantage, rappelons que la métaphore du *theatrum mundi* est également omniprésente dans le théâtre de Shakespeare³ ; insistons, en revanche, sur l'un des chaînons les

¹ « Un voyage est inachevé si l'on s'arrête à mi-chemin ou en deçà du point où l'on se rendait : la vie n'est jamais inachevée, quand elle est conforme à l'honnête. Quel que soit l'instant où tu finis, si tu finis comme il convient, elle est complète », « La grande chose, c'est de mourir noblement, en homme éclairé, en homme courageux » (Sénèque, *Entretiens. Lettres à Lucilius*, op. cit., t. III, livre IX, lettre 77, 4 et 6, p. 819) ; « Il en va de la vie comme d'une pièce de théâtre : ce n'est pas la longueur qui compte, mais le mérite de l'acteur. Que tu finisses à tel ou tel endroit, la chose est indifférente. Finis où tu voudras, seulement prépare bien ta sortie (*ibid.*, t. III, livre IX, lettre 77, 20, p. 823).

² Anne Larue, « Le Théâtre du Monde : du jeu de l'acteur aux lieux du cosmos », art. cit., p. 19.

³ Dans la scène 7 de l'acte II, le jeune Orlando, qui fuit la cruauté de son frère ainé avec son fidèle serviteur Adam, rencontre le vieux duc, banni de son royaume, et Jacques dans la forêt d'Ardennes. Le duc lui offre l'hospitalité. Alors qu'Orlando part chercher son vieux serviteur resté dans un abri, le duc dit à ses compagnons d'exil de considérer « [...] l'immense théâtre/De l'univers où l'on assiste à des spectacles/Bien plus sombres que ceux où [ils sont] acteurs » (Shakespeare, *Comme il vous plaira*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., II, 2, p. 99). Avec la tirade de Jacques qui lui fait suite, le propos ne se réduit pas à la consolation, mais s'ouvre à une réflexion générale sur les âges de la vie : « Le monde entier est une scène,/Hommes et femmes, tous, n'y sont que des acteurs,/Chacun fait ses entrées, chacun fait ses sorties,/Et notre vie durant, nous jouons plusieurs rôles./C'est un drame en sept âges. [...] » (*ibid.*, II, 7, p. 114). Voir également « ANTONIO. — Je tiens ce monde pour ce qu'il est, Gratiano : un théâtre où chacun doit jouer son rôle, et où le mien est d'être triste » (Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, dans *Œuvres complètes. I*, op. cit., I, 1, p. 1208), ou encore « MACBETH. — La vie n'est qu'une ombre qui passe, un pauvre histrion qui se pavane et s'échauffe une heure sur la scène et puis qu'on n'entend plus... une histoire contée par un idiot, pleine de fureur et de bruit et qui ne veut rien dire » (Shakespeare, *Macbeth*, dans *Œuvres complètes. II*, op. cit., V, 5, p. 1005).

plus importants dans cette tradition qui va de l'Antiquité au XVIII^e siècle : les moralistes. Qu'il s'agisse de Pascal, La Rochefoucault ou La Bruyère¹, leurs œuvres ont considérablement influencé les romanciers du XVIII^e siècle et, plus particulièrement, Marivaux, qui reprend la métaphore théâtrale en intitulant de façon significative un de ses journaux, *Le Spectateur français*. Sans reprendre la métaphore, Crébillon fils fait aussi œuvre de moraliste dans son conte moral intitulé *Le Sopha* : les personnages se persuadent l'un l'autre d'être vertueux, mais, en réalité, ils sont trompés par leur amour-propre sans en avoir conscience. La vertu apparaît alors comme une pure illusion de l'amour-propre et la raison devient un instrument aveugle du désir. Alors que les moralistes du XVII^e siècle utilisent comme moyen d'expression des maximes ou, plus généralement, des œuvres non fictionnelles (Chamfort, La Rochefoucauld, Pascal) ou des mémoires (Hamilton, par exemple), les moralistes du XVIII^e siècle utilisent le roman et le conte. Ils se présentent comme des « spectateurs de la vie² » qui observent les hommes et révèlent les manifestations secrètes de cet amour propre qui sans cesse fait obstacle à la connaissance de soi. C'est dans cette même perspective que les romanciers du XVIII^e siècle s'inscrivent lorsqu'ils opèrent ce décalage entre le présent de l'histoire et le point de vue rétrospectif du narrateur qui démêle après coup les véritables motivations de ses actions passées et qui démonte les mécanismes d'une pensée qui prend ses aises avec la morale.

2. Fonction méta-théâtrale

Dans l'étude du vocabulaire théâtral présent dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle³, on a remarqué que l'emploi métaphorique prévalait la plupart du temps sur l'emploi non métaphorique. En effet, excepté dans *Le Paysan parvenu* (8 emplois métaphoriques contre 16 emplois non métaphoriques dans les cinq premières parties, 59 contre 82 dans l'ensemble de l'œuvre), dans *Les Confessions du comte de **** (13 contre 80) et *Les Amours du chevalier de Faublas* (157 dans les deux cas), le sens figuré domine numériquement sur le sens propre. Quels sont les mots théâtraux les plus employés au sens figuré ? Que désignent-ils dans le roman ? Le

¹ La Bruyère, *Les Caractères*, *op. cit.*, *De la cour*, p. 343.

² Louis Van Delft, *Les Spectateurs de la vie. Généalogie d'un regard moraliste*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres. Études », 2005.

³ Voir *supra*, p. 199-203.

tableau ci-dessous indique les occurrences des mots les plus utilisés métaphoriquement dans chaque roman :

ROMANS DU CORPUS	LES MOTS THÉÂTRAUX LES PLUS UTILISÉS AU SENS FIGURÉ
<i>Mémoires et aventures d'un homme de qualité</i>	« spectacle(s) » (10 occ.), « déguiser » (8 occ.), « scène(s) » (5 occ.), « spectateur(s) » (4 occ.), « tragique » (4 occ.)
<i>Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut</i>	« scène » (14 occ.), « spectacle(s) » (6 occ.), « déguiser » (5 occ.), « déguisement » (4 occ.)
<i>La Vie de Marianne</i>	« spectacle » (13 occ.), « scène(s) » (10 occ.), « Tartuffe » (5 occ.), « déguiser » (4 occ.)
<i>Le Paysan parvenu</i> (les cinq premières parties)	« scène » (5 occ.), « déguiser » (2 occ.)
<i>Le Paysan parvenu</i> (l'ensemble du roman)	« scène » (14 occ.), « déguiser » (10 occ.), « personnage(s) » (7 occ.), « rôle » (7 occ.) ¹
<i>Mémoires du comte de Comminge</i>	« spectacle » (1 occ.)
<i>Les Égarements du cœur et de l'esprit</i>	« se déguiser » (6 occ.), « déguiser » (5 occ.), « personnage(s) » (5 occ.) ² , « spectacle(s) » (5 occ.) ³
<i>Les Confessions du comte de ***</i>	« jouer (un sentiment) » (3 occ.), « scène(s) » (2 occ.)
<i>La Religieuse</i>	« scène(s) » (14 occ.), « rôle » (5 occ.) ⁴ , « spectacle(s) » (4 occ.) ⁵
<i>Dolbreuse</i>	« tableaux » (26 occ.), « spectacle(s) » (22 occ.), « scène(s) » (12 occ.), « théâtre » (12 occ.)
<i>Les Amours du chevalier de Faublas</i>	« scène(s) » (64 occ.) ⁶ , « spectacle(s) » (13 occ.) ⁷ , « comique(s) » (16 occ.), « jouer (un sentiment) » (11 occ.), « rôle(s) » (10 occ.) ⁸

¹ On inclut l'expression lexicalisée « jouer un rôle ».

² On inclut les expressions lexicalisées « faire un personnage » et « jouer un personnage ».

³ On inclut l'expression lexicalisée « se donner en spectacle ».

⁴ On inclut les expressions lexicalisées « jouer un rôle », « se représenter son rôle ».

⁵ On inclut l'expression lexicalisée « se donner en spectacle ».

⁶ On inclut l'expression lexicalisée « faire une scène ».

⁷ On inclut l'expression lexicalisée « se donner en spectacle ».

⁸ On inclut l'expression lexicalisée « jouer un rôle ».

La lecture de ce tableau impose deux remarques : la première est la récurrence des mots « scène(s) » et « spectacle(s) » qui confèrent une dimension visuelle et donc spectaculaire au récit. Comme au théâtre, mais à sa façon, le roman donne à voir. Il convient d'ajouter le mot « tableau » à cette dimension visuelle. On se souvient qu'au XVIII^e siècle l'esthétique picturale est au fondement de l'esthétique du drame naissant. Il est alors intéressant d'observer ce que « scène(s) », « spectacle(s) » et « tableau(x) » recouvrent exactement dans le roman ; ces mots étant d'autant plus révélateurs que la structure de certaines œuvres repose sur une succession de scènes. La seconde remarque concerne les mots « déguiser », « déguisement », « personnage(s) », « rôle(s) », « jouer (un sentiment) », qui se rapportent à la métaphore de l'homme-acteur que l'on étudiera dans une partie ultérieure consacrée à la fonction morale.

Au reste, les dictionnaires de l'époque¹ indiquent un ou plusieurs sens figurés à « scène ». On ne retient pas le sens métaphorique du mot lorsqu'il désigne une « aventure particulière », un « incident » (*Furetière, Trévoux*), ou encore une « action extraordinaire » (*Dictionnaire de l'Académie française*), mais seulement lorsqu'il renvoie aux « personnages qu'on joue » (*Richelet, Furetière, Trévoux*). Ce second emploi mérite une attention particulière parce qu'il concerne la métaphore de l'homme-acteur. De fait, le déplacement du sens propre au sens figuré est particulièrement manifeste avec le mot « scène » qui caractérise, la plupart du temps, soit la matérialité du théâtre, soit l'écriture dramatique. En effet, qu'il s'agisse du décor et de l'organisation de l'espace, du lieu où les acteurs jouent (l'estrade), de la fable proprement dite, du lieu fictif où se déroule l'action (« *La scène est à Barcelone*² ») et des divisions d'un acte (acte I, scène 1) que marque l'entrée ou la sortie d'un personnage, le mot « scène » appartient incontestablement à l'univers théâtral. De cet examen, il résulte que le sens figuré dérive du sens propre par métonymie. Le *Richelet* et le *Furetière* signalent un autre emploi de « scène » qui est également un terme pictural que l'on utilise pour décrire l'action représentée dans un tableau. Cet emploi est intéressant dans la mesure où il montre les rapports que l'on peut établir entre le théâtre et la peinture, auxquels Diderot recourt pour théoriser le drame bourgeois.

¹ Voir le tableau « Définitions de “scène”, “spectacle” et “tableau” dans les dictionnaires de l’époque » en annexe, vol. 2, p. 701-704.

² Marivaux, *Le Prince travesti*, dans *Théâtre complet*, op. cit., p. 396.

Le mot « spectacle », pour sa part, désigne trois réalités distinctes : la première est la « représentation théâtrale » proprement dite (*Dictionnaire de l'Académie*) ; la deuxième concerne les « jeux » et les « fêtes » destinés à divertir et à émouvoir le public (*Richelet*) ainsi que, « certaines grandes actions et cérémonies publiques » (*Furetière, Dictionnaire de l'Académie française, Trévoux*) ; la troisième renvoie au caractère « extraordinaire » d'un objet « qui attire les regards » et « qui arrête la vue » (*Furetière, Dictionnaire de l'Académie française, Trévoux*). À la dimension collective et récréative du « spectacle » s'ajoute une dimension visuelle qui étonne, surprend et interpelle le spectateur. Outre ces trois sens principaux, les auteurs indiquent les nombreuses expressions lexicalisées auxquelles le mot « spectacle » a donné lieu : « servir de spectacle », « se donner en spectacle » et « être en spectacle ». Parmi les définitions de « spectacle » énumérées ci-dessus, la troisième est sans doute la plus fréquemment employée dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle. Paradoxalement, c'est un aspect visuel du récit qui est mis en évidence par les romanciers. Or, comme on sait que le récit raconte et que le théâtre montre, on peut considérer l'insertion de cette dimension visuelle dans le récit comme une volonté de conférer un pouvoir théâtral au roman. La représentation d'une pièce de théâtre ne se limite pas non plus au spectacle. Tout n'est pas spectaculaire, tout ne peut être vu et tout ne peut pas être montré sur la scène. Le récit a également une place au théâtre. S'il y a un spectacle pour les yeux, il y a aussi un spectacle pour l'imagination. Si on revient à l'*étymon* latin *spectaculum*, on découvre qu'il contient la racine *specta*, qui renvoie à la vue, et que l'on peut aussi le traduire par « tableau ».

Quant au mot « tableau », il s'agit avant tout d'un terme pictural. Aussi peut-il désigner un « portrait », une « peinture », une « image », une « représentation » réalisée par un peintre. Parmi les nombreux emplois du mot¹, on en distingue deux figurés, que l'on retrouve souvent dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle : le premier renvoie à « l'idée vive qu'on donne d'une chose [ou d'une personne] en la décrivant » et fait alors référence à ce que la rhétorique appelle l'*enargeia* ; le second emploi — dont la distinction avec le premier n'est pas toujours évidente — concerne les « descriptions » et les « représentations qui se font, soit de vive voix, soit par écrit, soit par des livres exprès, tant des choses naturelles que morales » (*Furetière*,

¹ Un « terme de *Maître d'école* », un « terme de *Palais* », un « terme de *Marine* », de tapisserie et d'architecture (*Richelet*).

Trévoux). Ajoutons, pour conclure cet examen lexicologique, qu'à la fin du XVIII^e siècle, malgré la théorisation de la tragédie bourgeoise par Diderot, le *Dictionnaire de l'Académie française* (5^e éd. en 1798) n'a pas pris en compte l'acception théâtrale du terme.

Mais à quoi font référence les mots « scène », « spectacle » et « tableau » dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle, lorsqu'ils sont employés au sens figuré ? Les préfaces intègrent souvent les mots « scène » et « tableau » qui sont autant de pierres d'attente. Dans l'Avis de l'auteur des *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, le narrateur, le marquis de Renoncour, annonce « le fond du tableau¹ » de son ouvrage. Ce mot « tableau » n'apparaît qu'une seule fois dans l'*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* et permet à la fois de poser le cadre moral et tragique du récit et de donner du protagoniste une définition qui n'est pas sans rappeler celle du héros tragique qui, comme Œdipe, court à sa perte en raison de son aveuglement et qui, comme l'écrit Aristote, n'est ni tout à fait bon ni tout à fait méchant :

J'ai à peindre un jeune aveugle, qui refuse d'être heureux, pour se précipiter volontairement dans les dernières infortunes ; qui, avec toutes les qualités dont se forme le plus brillant mérite, préfère, par choix, une vie obscure et vagabonde, à tous les avantages de la fortune et de la nature ; qui prévoit ses malheurs, sans vouloir les éviter ; qui les sent et qui en est accablé, sans profiter des remèdes qu'on lui offre sans cesse et qui peuvent à tous moments les finir ; enfin un caractère ambigu, un mélange de vertus et de vices, un contraste perpétuel de bons sentiments et d'actions mauvaises. Tel est le fond du tableau que je présente.²

Le nom « tableau » achève la métaphore picturale que le verbe « peindre » amorce. Le narrateur des *Mémoires et aventures* présente des Grieux comme un être qui se refuse au bonheur et insiste donc sur sa responsabilité à l'égard de ses malheurs. Selon lui, le chevalier « refuse d'être heureux, pour se précipiter volontairement dans les dernières infortunes³ », il « préfère, par choix, une vie obscure et vagabonde⁴ » et « prévoit ses malheurs, sans vouloir les éviter⁵ ». À cette conscience tragique s'ajoute un caractère complexe, que les groupes nominaux « caractère ambigu », « mélange » et « contraste perpétuel » et les antithèses « vertus » et « vices », « bons » et « mauvaises » mettent en évidence. La dernière antithèse est renforcée par un triple chiasme avec une première opposition des noms et des adjectifs (adjectif/nom et nom/adjectif), une

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 5.

² Ibid., p. 4-5.

³ Ibid., p. 4.

⁴ Ibid., p. 5.

⁵ Id.

deuxième opposition relative au genre grammatical (masculin/féminin) et une troisième reposant sur la nature des noms auxquels les adjectifs se rapportent : les « sentiments » relèvent des mouvements du cœur, alors que « l'action » résulte d'une opération concrète. Ce « tableau » témoigne de la distance critique que le narrateur-auditeur prend vis-à-vis du récit des Grieux. Alors que le chevalier s'attache tout au long de son récit à convaincre ses auditeurs [Renoncour et son élève] et ses lecteurs de l'acharnement de la destinée, Renoncour propose un point de vue qui rejette la responsabilité de cette histoire tragique sur son principal acteur.

Comme au théâtre, Crébillon annonce dans sa préface des *Égarements* que « Paris [est] le lieu où se passe la scène¹ ». À l'instar d'un dramaturge, qui indique le lieu de l'action sur la page où figure la liste des personnages, le romancier précise le lieu de la scène que l'on a coutume de découvrir dans les premières lignes du récit. En outre, Crébillon souhaite que le roman, « comme la Comédie, [soit] le tableau de la vie humaine² ». Selon Jean Dagen, le romancier « se réclame du Molière de *La Critique de l'École des femmes*³ ». Dans cette comédie en un acte et sept scènes, le dramaturge « présente un milieu social nouveau⁴ ». Il ne s'agit ni d'*« un monde galant irréel de rois et de reines⁵ »*, ni d'*« une médiocre bourgeoisie assez aisée⁶ »*. Molière « prend maintenant ses personnages dans le “monde” tout court⁷ » et dresse le portrait d'une « Précieuse⁸ » (Climène), d'un « Turlupin⁹ » (le Marquis), d'un auteur sans succès (Lysidas), d'une prude (Araminte) et d'un honnête homme (Dorante). Cette volonté du dramaturge d'être au plus près de ses contemporains correspond au désir du romancier qui réclame pour le genre romanesque plus de vraisemblance qu'il n'en a eu jusqu'alors. Molière n'emploie pas le mot « tableau » au sens figuré¹⁰, mais utilise l'un de ses synonymes, celui de « peinture¹ ». On sait

¹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 71.

² Ibid., p. 69.

³ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, éd. Jean Dagen, op. cit., p. 65, note 3.

⁴ « Notice », *La Critique de l'École des femmes*, dans Molière, *Œuvres complètes. I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 638.

⁵ Id.

⁶ Id.

⁷ Id.

⁸ Molière, *La Critique de L'École des femmes*, dans *Œuvres complètes. I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, scène 2, p. 489-490.

⁹ Ibid., p. 490

¹⁰ « J'enrage de voir de ces gens qui se traduisent en ridicules, malgré leur qualité ; de ces gens qui décident toujours, et parlent hardiment de toutes choses, sans s'y connaître ; qui dans une Comédie se récrieront aux méchants

que cette assimilation du roman à la comédie était un moyen pour les romanciers d'accréditer le genre romanesque², mais elle témoigne aussi sans doute d'une volonté de rapprocher le roman du théâtre. Comme la comédie, le roman se propose, entre autres, de peindre les mœurs de son temps, de faire le portrait de ses fausses prudes, de ses faux dévots, de ses coquettes et de ses petits-maîtres.

Dans la préface de *Dolbreuse*, le mot « scène » introduit la métaphore du *theatrum mundi*, abondamment employée dans ce roman-mémoires : « [...] pour nous amener et nous intéresser à la pratique du bien, ce n'est pas le tout encore d'avoir observé ; ce n'est pas le tout de calculer, de saisir exactement le produit des abus et des vices sur la scène changeante de la société, il faut (aujourd'hui particulièrement, qu'on veut une forme dramatique à presque tous les ouvrages de l'esprit) posséder l'art plus difficile qu'on ne pense, de montrer l'homme en action³ ». Le narrateur met l'accent sur le caractère mouvant de la société qu'il compare à un théâtre. C'est sur cet aspect instable qu'il revient dans les premières lignes de son récit : « Le théâtre où il [l'homme] joue, se renouvelle sans cesse ; et à tous les changements de scène il voit disparaître un parent ou un ami, et sent tarir en soi la source de tous ses plaisirs⁴ ». Outre ce mouvement perpétuel qui caractérise la société et, plus généralement, le monde, le héros met en évidence la nature évanescente de l'existence. Sa vision de la vie est particulièrement sombre. La perte d'un parent ou d'un ami est assimilée à la sortie de scène d'un acteur. Mais s'il y a des sorties au théâtre, il y a aussi des entrées. Or plus aucune entrée n'est envisagée par cet homme qui a perdu successivement toute sa famille.

endroits, et ne branleront pas à ceux qui sont bons ; qui voyant un tableau, ou écoutant un concert de musique, blâment de même, et louent tout à contresens, prennent par où ils peuvent les termes de l'Art qu'ils attrapent, et ne manquent jamais de les estropier, et de les mettre hors de place » (*ibid.*, scène 5, p. 498).

¹ « Toutes les peintures ridicules qu'on expose sur les Théâtres doivent être regardées sans chagrin de tout le monde » (*ibid.*, scène 6, p. 502-503) ; « Les Marquis, les Précieuses, les Cocus et les Médecins ont souffert doucement qu'on les ait représentés ; et ils ont fait semblant de se divertir, avec tout le monde, des peintures que l'on a faites d'eux » (Molière, « Préface » de *Tartuffe ou l'Imposteur*, dans *Oeuvres complètes. II*, *op. cit.*, p. 91) ; « Les plus beaux traits d'une sérieuse Morale sont moins puissants, le plus souvent, que ceux de la Satire, et rien ne reprend mieux la plupart des Hommes que la peinture de leurs défauts » (*ibid.*, p. 93).

² Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, éd. Jean Dagen, *op. cit.*, p. 65, note 3.

³ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, I, p. iv-v.

⁴ *Ibid.*, I, p. 2.

En somme, les emplois métaphoriques des mots « scène », « spectacle » et « tableau » dans les préfaces de certains romans de notre corpus constituent un précieux indice pour appréhender leur place, leur sens et leur portée dans le récit. Souvent liés à la moralité de l'histoire, ils ne cessent de renvoyer à un univers théâtral qui invite à envisager l'action romanesque, voire le récit d'une existence, comme les épisodes successifs d'une comédie ou d'une tragédie et, en ce sens, ils participent à une hybridité des romans-mémoires.

Dans les deux premiers tomes des *Mémoires et aventures*, le mot « spectacle » est plus employé que celui de « scène » (10 occurrences contre 5), alors que dans *Manon Lescaut*, on compte 14 occurrences de « scène » contre 6 occurrences de « spectacle ». L'histoire d'une passion malheureuse ne favorise pas davantage l'insertion de scènes pathétiques et dramatiques dans le roman que celle d'un héros amené à multiplier les rencontres et les voyages à travers l'Europe. Mais à quoi renvoient les mots « scène » et « spectacle » dans ces deux romans de Prévost ? Soulignent-ils le caractère visuel d'un épisode romanesque ? Désignent-ils des scènes qui ont des effets dramatiques ? Chez Prévost, en fait, « scène » et « spectacle » sont la plupart du temps employés au singulier¹ et se rapportent ainsi à un événement particulier sur lequel le narrateur veut attirer l'attention. Ces noms sont souvent accompagnés d'adverbes d'intensité (« un si tragique spectacle² », « un aussi mortel spectacle³ », « une si étrange scène⁴ », « une scène si extraordinaire⁵ »), de superlatifs absolus (« une scène bien affligeante⁶ », « une scène fort agréable⁷ ») et de superlatifs relatifs (« le plus affreux spectacle du monde⁸ », « une des plus sanglantes et des plus horribles scènes⁹ »), qui permettent de souligner le caractère remarquable, voire exceptionnel des événements ou des épisodes en question. Ces constructions grammaticales impliquent nécessairement l'emploi d'adjectifs qui mettent le plus souvent l'accent sur la

¹ Excepté dans les dernières pages du roman où il est question de « dernières scènes » (Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 234), « scène » et « spectacle » sont toujours employés au singulier.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 53.

⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 136.

⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁶ *Ibid.*, p. 144.

⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁸ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 88.

⁹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 195.

dimension funeste, voire macabre d'un événement (« un si tragique spectacle¹ », « un aussi mortel spectacle² », « le plus affreux spectacle du monde³ », « une des plus sanglantes et des plus horribles scènes que l'amour ait jamais produites⁴ »). Ces spectacles sont ceux de la mort de Julie (la sœur de l'homme de qualité), de son cercueil, du corps ensanglé d'une jeune femme qui se donne la mort, ou encore du duel que des Grieux s'apprête à livrer contre son rival. Il semble donc que le narrateur veuille davantage mettre en évidence les incidents tragiques du récit que les scènes comiques, voire burlesques. D'ailleurs, l'utilisation des intensifs et des superlatifs est plus propice à l'expression de la pitié et de la terreur qu'à celle du rire.

Pourtant les épisodes burlesques ne manquent guère. Ainsi, au cours du « spectacle⁵ », que constitue le souper du roi à Versailles, la vieille dame assise aux côtés de Rosambert évoque la « colique violente⁶ » de sa fille. Plus tard, l'homme de qualité se fait « spectateur⁷ » d'un combat particulier, celui d'une « débauche de table » de laquelle son ami Mariener sort vainqueur. Ce « spectacle⁸ » remplit une fonction dissuasive, puisque le héros « form[e] intérieurement la sincère résolution d'éviter toute [s]a vie ces honteuses débauches⁹ ». Mais s'il y a un « tragique spectacle », il n'y en a pas de « comique ». Le seul adjectif « comique » est utilisé pour caractériser la scène de mystification, qui clôt l'épisode italien, et qui, sans doute, est la scène la plus burlesque de *Manon Lescaut*. À défaut de « comique », Prévost préfère d'autres qualificatifs pour désigner les scènes de comédie de son roman. Aussi la scène avec le vieux G... M... est-elle doublement qualifiée de « scène agréable¹⁰ » et de « ridicule scène¹¹ » et celle du déjeuner avec le jeune G... M..., qualifiée à nouveau de « scène fort agréable¹² ». Dès lors, les scènes de comédie concurrencent vivement les scènes attendrissantes et pathétiques dans *Manon Lescaut* où il n'y a guère de scène proprement tragique, puisque celui-ci réside ailleurs que dans

¹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 51.

² Ibid., p. 53.

³ Ibid., p. 88.

⁴ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 195.

⁵ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 73.

⁶ Id.

⁷ Ibid., p. 123.

⁸ Id.

⁹ Id.

¹⁰ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 75.

¹¹ Ibid., p. 77.

¹² Ibid., p. 129.

la description des scènes. Il repose non seulement sur le discours d'un personnage qui s'exprime comme un héros de tragédie, mais aussi sur l'incapacité de celui-ci à se défaire d'une passion qui le conduit à une double chute, sociale et morale.

Il faut ajouter que les mots « scène » et « spectacle » dans *Manon Lescaut* se rapportent le plus souvent à des épisodes clefs du roman, comme le « spectacle¹ » de Manon enchaînée dans l'hôtellerie de Pacy ; la « scène² » de rencontre à Amiens ; la « scène fâcheuse³ » où Lescaut fait son apparition pour la première fois ; la « scène⁴ » de retrouvailles des amants à l'Hôpital ; le « spectacle⁵ » et la « scène⁶ » que Manon offre au prince Italien ; la « scène fort agréable⁷ » que des Grieux et le jeune G... M... se jouent l'un à l'autre à l'auberge de Chaillot ; l'« étrange scène⁸ » à laquelle la remplaçante de Manon assiste dans la chambre d'un cabaret ; le « spectacle⁹ » d'une Manon tremblante aux yeux de son amant, après qu'elle l'eut trahi pour la troisième fois ; la « scène si extraordinaire¹⁰ » du guet-apens tendu au jeune G... M... ; le « spectacle¹¹ » que le vieux G... M... découvre en entrant dans la chambre de son fils ; le « spectacle¹² » des deux convois conduisant les filles de joie au Havre-de-Grâce ; ou encore, « une des plus sanglantes et des plus horribles scènes¹³ » que le héros est prêt à commettre pour ne pas perdre sa maîtresse. Par conséquent, les moments les plus importants et les plus dramatiques du récit, que constituent la rencontre, les tromperies (le vieux et le jeune G... M... ainsi que le prince italien), les trahisons, les retrouvailles et le départ pour l'Amérique, sont mis en évidence par une dramatisation de la narration, soulignée par l'utilisation de mots théâtraux. Alors que dans les deux premiers tomes des *Mémoires et aventures*, Prévost emploie « scène » et « spectacle », surtout lorsqu'il s'agit d'un événement funeste (la mort de Julie et de la marquise,

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁸ *Ibid.*, p. 136.

⁹ *Ibid.*, p. 141.

¹⁰ *Ibid.*, p. 150.

¹¹ *Ibid.*, p. 153.

¹² *Ibid.*, p. 175.

¹³ *Ibid.*, p. 195.

le spectacle de deux condamnées à mort, le suicide d'une jeune femme et le meurtre d'un jeune Grec), il semble, par la suite, les utiliser différemment pour souligner les événements les plus dramatiques de son récit.

Outre les adjectifs qualificatifs, qui permettent d'indiquer le caractère de la scène ou du spectacle donné à voir, le romancier recourt volontiers aux adjectifs numéraux (« [l]e premier spectacle¹ », « [l]es dernières scènes² ») et indéfinis (« quelque scène désagréable³ », « une autre scène⁴ »), qui supposent une ou plusieurs scènes précédent ou succédant à celle que l'on nous présente. Cette nouvelle remarque autorise deux commentaires : le premier concerne le rôle de régie du narrateur, qui correspond à l'une des cinq fonctions du narrateur établies par G. Genette. Ce rôle de régie est manifeste lorsque le narrateur dévoile la manière dont il organise le texte. Les adjectifs numéraux et indéfinis constituent des indicateurs concernant la chronologie de l'histoire. Ainsi, le « premier spectacle⁵ », qui s'offre aux yeux de l'homme de qualité et à ceux d'Amulem (fils d'Élid Ibezu), précède une « tragique apparition⁶ » : ce « cheval qui cour[t] sans cavalier⁷ » est celui du jeune Grec que le Sultan vient d'assassiner. Plus tard, le « premier spectacle⁸ », que l'homme de qualité découvre avec le fils de madame Sanati, « trois statues de grandeurs humaines⁹ », précède celui du « coffre de fer¹⁰ », renfermant un poignard et des ossements humains. D'une certaine manière, un spectacle en appelle un autre. Le roman apparaît alors comme une succession de scènes émouvantes, pathétiques, effrayantes ou étranges.

Enfin, les mots « scène » et « spectacle » sont également justifiés par la présence d'un ou de plusieurs témoin(s) ou spectateur(s) qui constituent des relais du lecteur. L'effet, que le spectacle produit sur le témoin ou le spectateur fictif, est un moyen pour le romancier d'éveiller une curiosité, d'inspirer un sentiment de compassion ou d'horreur, ou encore de frapper le

¹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 155 et 195.

² Ibid., p. 234.

³ Ibid., p. 174.

⁴ Ibid., p. 225.

⁵ Ibid., p. 155.

⁶ Id.

⁷ Id.

⁸ Ibid., p. 195.

⁹ Id.

¹⁰ Id.

lecteur. Ainsi, dans les *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, une vieille dame montre une « attention curieuse¹ » au souper du roi, un cordelier est « épouvant[é]² » du spectacle qu'il découvre, une maîtresse du logis et une femme de chambre « commenc[ent] à jeter des cris³ » à la vue du corps ensanglanté d'une demoiselle, l'homme de qualité se fait « spectateur⁴ » d'un « combat de bouches », un cheval sans monture « frapp[e] [les] yeux⁵ » de Salem et d'Amulem, la métamorphose de Miracoloso Florisonti en ours « caus[e] quelque effroi⁶ » au marquis et la vue des « trois statues de grandeur humaine » « frapp[e]⁷ » l'homme de qualité et ses compagnons. À ce spectacle, le héros « senti[t] son cœur glacé de crainte⁸ ». La description de l'effet produit sur le personnage-témoin explicite l'adjectif utilisé et, quand il n'y en a pas, sert à qualifier la nature de la scène. À l'instar du spectateur de théâtre qui peut s'identifier à l'un des personnages qu'il observe sur la scène, le lecteur peut à son tour se mettre à la place d'un personnage-témoin en se projetant dans l'espace de la représentation romanesque. Le roman comme le théâtre devient ainsi à même de renforcer les diverses émotions qu'il suscite chez le lecteur-spectateur, le processus d'identification qu'autorise l'insertion de « scènes » et de « spectacle » participant à l'esthétique émotionnalité de l'œuvre romanesque. Par conséquent, le vocabulaire théâtral remplit bien une fonction méta-théâtrale dans les romans de Prévost : il désigne non seulement des scènes comiques, burlesques (épisode italien), voire triviales (débauche de table), mais aussi des scènes émouvantes (retrouvailles des amants), pathétiques (Manon enchaînée), tragiques (mort de Julie), voire horribles (corps ensanglanté).

À l'instar de Prévost, Marivaux fait un usage assez restreint des mots « scène », « spectacle » et « tableau », si l'on considère l'ampleur de ses romans-mémoires. On relève 13 occurrences de « spectacle », 10 occurrences de « scène(s) » et une seule occurrence de « tableau » dans *La Vie de Marianne*, et seulement 7 occurrences de « scène » et 3 de « spectacle » dans les cinq premières parties du *Paysan parvenu*. Comme Prévost encore,

¹ *Ibid.*, p. 73.

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ *Ibid.*, p. 155.

⁶ *Ibid.*, p. 189.

⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁸ *Id.*

Marivaux y adjoint souvent un ou plusieurs adjectifs qualificatifs. On découvre ainsi un « terrible spectacle¹ », « un tableau bien amusant² », « une terrible scène³ », une « effroyable scène⁴ », « un spectacle intéressant⁵ », « un touchant spectacle⁶ », « un spectacle aussi attendrissant⁷ », un « nouveau spectacle⁸ » dans *La Vie de Marianne* et « une petite scène muette⁹ », un « spectacle effrayant¹⁰ » et « le spectacle le plus singulier du monde¹¹ » dans *Le Paysan parvenu*. À défaut d'un adjectif, Marivaux recourt parfois à un complément du nom afin de préciser l'objet ou la qualité du spectacle en question : « un spectacle de ce cœur naturel¹² », « le spectacle d'une femme de condition dans l'indigence¹³ », ou encore « un spectacle de mince valeur¹⁴ ». On remarque d'abord que Marivaux emploie beaucoup moins les intensifs et les superlatifs que Prévost dont le style est plus lyrique. En revanche, il utilise beaucoup plus d'expressions lexicalisées telles que « se servir de spectacle¹⁵ », « se faire un spectacle de¹⁶ », « donner le spectacle de¹⁷ » ou « faire une scène¹⁸ ». Il emploie également le mot « scène » dans un sens plus général, afin de désigner soit une situation scandaleuse (« ce sont là des scènes qu'il faut éviter le plus qu'on peut¹⁹ », « la scène n'aurait pu se passer sans elle²⁰ », « elle en prévit une scène où elle craignit d'être impliquée elle-même²¹ »), soit un type de situation que l'on a l'habitude de rencontrer (« Rien n'attendrit tant de part et d'autre que ces scènes-là²² »).

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 11.

² Ibid., p. 83.

³ Ibid., p. 191.

⁴ Ibid., p. 242.

⁵ Ibid., p. 254.

⁶ Ibid., p. 454.

⁷ Ibid., p. 510.

⁸ Ibid., p. 529.

⁹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 15.

¹⁰ Ibid., p. 36.

¹¹ Ibid., p. 105.

¹² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 376.

¹³ Ibid., p. 574.

¹⁴ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 204.

¹⁵ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 226 et 380.

¹⁶ Ibid., p. 376.

¹⁷ Ibid., p. 574.

¹⁸ Ibid., p. 389.

¹⁹ Ibid., p. 106.

²⁰ Ibid., p. 245.

²¹ Ibid., p. 408.

²² Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 92.

Comme le narrateur des *Mémoires et aventures*, Marianne évoque le « terrible spectacle » de la mort, celui de l'assassinat de ses parents supposés et de leurs domestiques. Le récit de ce funeste accident, que les officiers, ayant sauvé l'enfant, firent au procureur du village, constitue le seul témoignage permettant d'avérer la noblesse supposée de l'héroïne. La narratrice souligne la curiosité dont les spectateurs témoignent à l'égard « des choses qui ont une certaine horreur¹ ». C'est une autre « curiosité² » qui conduit les religieuses et les pensionnaires du couvent, où l'héroïne est reçue, à l'observer attentivement le lendemain de son arrivée. Marianne devient « une espèce de spectacle³ » et un spectacle d'autant plus singulier que sa destinée est marquée par une succession d'infortunes. Ce n'est pas tant la demoiselle en elle-même qui retient l'attention des témoins que le spectacle du malheur. En dramaturge, Marivaux semble vouloir montrer la curiosité des gens présentés comme des spectateurs pour les choses qui inspirent terreur⁴ et pitié.

Mais si Marianne éveille la curiosité de ses compagnes de couvent, elle fait également l'objet de « l'avidité curieuse⁵ » de M^{me} de Fare : « Je toussai par hasard ; elle en redoubla d'attention pour observer comment je toussais. Je tirai mon mouchoir ; comment m'y prendrai-je ? ce fut encore un spectacle intéressant pour elle, un nouvel objet de curiosité⁶ ». Le décalage entre la trivialité des actes corporels, auxquels M^{me} de Fare porte son attention, et le groupe nominal « spectacle intéressant » montre l'ironie de la narratrice à l'égard du personnage dont elle critique la nature inquisitoriale. Alors que le regard des pensionnaires et des religieuses anoblissait Marianne, celui de M^{me} de Fare l'assimile quelque peu à un personnage de comédie. En d'autres termes, le mot « spectacle » permet à Marivaux de dénoncer la curiosité déplacée, indiscrète, envahissante d'un personnage et, plus généralement, celle de la nature humaine.

¹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 11.

² *Ibid.*, p. 233.

³ *Id.*

⁴ Dans la deuxième partie du roman, Marivaux évoque la curiosité du peuple parisien et distingue le spectacle d'horreur du sentiment qu'il suscite : « Ce n'est pourtant pas les choses cruelles qu'il [le peuple de Paris] aime, il en a peur, au contraire ; mais il aime l'effroi qu'elles lui donnent : cela remue son âme qui ne sait jamais rien, qui n'a jamais rien vu, qui est toujours toute neuve » (*ibid.*, p. 96).

⁵ *Ibid.*, p. 254.

⁶ *Id.*

On rencontre également les mots « scène », « spectacle » et « tableau » dans les passages où les héros se trouvent confrontés au faux dévot, dans les moments où ils se remémorent les scènes de scandale et de confrontation, ou dans les moments où ils se préparent à affronter une de ces scènes. Ainsi, dans *La Vie de Marianne*, la narratrice qualifie de « tableau bien amusant¹ » la confusion de Climal qui surprend Valville à ses genoux ; plus tard, elle entre dans une fureur folle dont le « spectacle² » et la « scène³ » décontenancent le tartuffe ; lorsqu'elle s'aperçoit qu'on l'a conduite chez le dévot, elle se remémore la « scène⁴ » qui s'est déroulée chez le père Saint-Vincent et appréhende « l'effroyable scène⁵ » qu'elle s'apprête à vivre. D'une certaine manière, le roman-mémoires s'apparente un théâtre de la mémoire : la narratrice organise ses souvenirs à la façon dont un dramaturge découpe ses scènes. Dans *Le Paysan parvenu*, on se souvient de la « scène⁶ » où M. Doucin provoque la discorde entre les demoiselles Habert et du « spectacle le plus singulier du monde⁷ » que provoque son entrée chez M^{me} d'Alain où il découvre Jacob et M^{lle} Habert. Par conséquent, le mot « scène » permet d'annoncer, de rappeler ou de commenter une péripétie ou un coup de théâtre où le personnage du dévot est impliqué, et corrobore ainsi l'idée selon laquelle ce type constitue l'un des ressorts dramatiques des romans marivaudiens.

Outre ces « scènes », ces « spectacles » et ces « tableaux » qui renvoient à certaines rencontres entre les protagonistes et les faux dévots, les mots du théâtre font également référence à des scènes pathétiques ou sensibles qui jouent un rôle décisif dans la progression de l'action. On se souvient que la « douleur⁸ » et les « larmes¹ » de Climal, avouant ses « fourberies² » et ses

¹ *Ibid.*, p. 83.

² « Ce spectacle le démonta ; j'étais dans un transport étourdi qui ne ménageait rien ; j'élevais ma voix, j'étais échevelée, et le tout ensemble jetait dans cette scène un fracas, une indécence, qui l'alarmait, et qui aurait pu dégénérer en avanie pour lui » (*ibid.*, p. 124).

³ *Id.*

⁴ « [...] cette scène qui s'était passée entre lui et moi chez ce religieux à qui j'avais été à me plaindre, et devant qui je l'avais réduit, pour se défendre, à tout ce que l'hypocrisie a de plus scélérat et de plus intrépide [...] » (*ibid.*, p. 242).

⁵ « Voilà comme je raisonnais en me voyant dans la cour de M. de Climal, de sorte que je sortis du carrosse avec un tremblement digne de l'effroyable scène à laquelle je me préparais » (*id.*)

⁶ « Ne conserver que l'aînée, c'était perdre beaucoup. Il me sembla qu'il était extrêmement embarrassé ; et comme la scène menaçait de devenir bruyante par les larmes que l'aînée commençait à répandre, et par les éclats de voix dont elle remplissait la chambre, je quittai mon poste, et descendis vite dans la cuisine où il y avait près d'un quart d'heure que Catherine m'attendait pour dîner » (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 66).

⁷ *Ibid.*, p. 105.

⁸ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 248.

« indignités³ » au père Saint-Vincent, à Marianne et à Valville, « font un spectacle dont les anges mêmes se réjouissent⁴ ». Plus tard, l'évanouissement de Varthon qui tombe dans les bras de sa mère éplorée forme un « spectacle⁵ » auquel succède un tableau sensible et séduisant. Enfin, la reconnaissance que la famille Dursan témoigne à Tervire offre un « spectacle aussi attendrissant⁶ » et ce « nouveau spectacle⁷ » qui parfait la scène de reconnaissance entre la mère et son fils mourant n'est autre que Brunon agenouillée aux pieds de M^{me} Dursan. Toutes les scènes pathétiques et sensibles du roman ne sont pas soulignées systématiquement par le vocabulaire théâtral, mais celles qui le sont constituent en quelque sorte des modèles et permettent au lecteur d'en repérer d'autres.

Comme Prévost et Diderot, Marivaux, enfin, exploite la théâtralité du spectacle de la mort, également mis en valeur par le vocabulaire : l'assassinat des parents supposés de Marianne est qualifié de « terrible spectacle⁸ » et la mort du maître de Jacob de « spectacle effrayant⁹ » ; par conséquent, le roman exploite dramatiquement ce que le théâtre a pour habitude de narrer. Plus rares, toutefois, sont les passages où la scène du roman est explicitement comparée à celle d'un théâtre : « C'était avec cette marchande de toile chez qui j'avais demeuré en qualité de fille de boutique, avec M^{me} Dutour, de qui j'ai dit étourdiment, ou par pure distraction, que je ne parlerais plus, et qui, en effet, ne paraîtra plus sur la scène¹⁰ ». Cette métaphore donne une couleur théâtrale sans toutefois procéder à une assimilation du roman au genre dramatique.

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 246.

³ *Ibid.*, p. 249.

⁴ *Ibid.*, p. 248.

⁵ *Ibid.*, p. 350.

⁶ *Ibid.*, p. 510.

⁷ *Ibid.*, p. 529.

⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁹ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 36.

¹⁰ Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 263. Citons un autre exemple avec le personnage de M^{me} de Ferval : « Il y avait huit ou dix ans qu'elle était veuve ; son mari, à ce qu'on disait, n'était pas mort content d'elle ; il l'avait accusée de quelque irrégularité de conduite, et pour prouver qu'il avait eu tort, elle s'était depuis son veuvage jetée dans une dévotion qui l'avait écartée du monde, et qu'elle avait soutenue tant par fierté que par habitude, et par la raison de l'indécence qu'il y aurait eu à reparaitre sur la scène avec des appas qu'on n'y connaissait plus, que le temps avait un peu usés, et que la retraite même aurait flétris ; car elle fait cet effet-là sur les personnages qui en sortent » (Marivaux, *Le Paysan parvenu*, *op. cit.*, p. 143-144).

En somme, chez Prévost comme chez Marivaux, le vocabulaire théâtral permet de souligner la dimension et la fonction dramatique de certaines scènes ; il assume ainsi une fonction métathéâtrale. Chez Prévost, ce vocabulaire met en évidence le comique, le tragique ou le caractère horrible de certains événements, alors que chez Marivaux, il met en valeur des scènes pathétiques et sensibles qui témoignent de ce « goût des larmes » propre au XVIII^e siècle. À ce propos, on a fait la différence entre les deux auteurs : « Que Marivaux raconte les malheurs de Marianne ou d'autres faits plus tragiques, on ne voit qu'il recoure nulle part à des effets d'horreur : le côté physique de la douleur, de la maladie et de la mort n'est jamais souligné. Le contraste est frappant avec Prévost, qui, selon un contemporain, "fait couler le sang à chaque page, effraie, attriste, et cependant se fait lire avec plaisir par la pureté et la beauté de son style"¹ ». En effet, excepté le « terrible spectacle² » de la mort des parents de Marianne et « le spectacle effrayant³ » de la mort du maître de Jacob, on ne relève aucun effet d'horreur dans les romans de Marivaux.

Dans *La Religieuse*, on a relevé 15 occurrences du mot « scène », systématiquement employé au sens figuré, 6 occurrences du mot « spectacle » dont 3 sont métaphoriques et dont un est utilisé dans une expression lexicalisée (« se donner en spectacle ») et une seule occurrence du mot « tableau⁴ ». De manière générale, Diderot caractérise les scènes par leur objet (« scène du clavecin⁵ »), par leur ton (« scène de désespoir⁶ », « scène lugubre⁷ », « scènes tumultueuses⁸ »), par leur type (« quelque scène d'éclat⁹ »), par le lieu où elles prennent place (« scène du reposoir¹⁰ », « scène du cachot¹¹ », « scène dans le fiacre¹² »), ou encore par le moment de la

¹ *Oeuvres mêlées d'Espiard de la Cour* (Amsterdam, 1749, in-12, p. 31), cité par F. Deloffre, « Introduction », *La Vie de Marianne*, op. cit., p. lii.

² Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 11.

³ Marivaux, *Le Paysan parvenu*, op. cit., p. 36.

⁴ Voir le tableau « Le vocabulaire théâtral dans *La Religieuse* » en annexe, vol. 2, p. 574.

⁵ Diderot, *La Religieuse*, op. cit., p. 360.

⁶ *Ibid.*, p. 244.

⁷ *Ibid.*, p. 268.

⁸ *Ibid.*, p. 378.

⁹ *Ibid.*, p. 271.

¹⁰ *Ibid.*, p. 284.

¹¹ *Ibid.*, p. 342.

¹² *Ibid.*, p. 378.

journée où elles se déroulent (« scène de la nuit¹ », « terrible scène de la nuit² »). Ajoutons à celles-ci les scènes que Suzanne passe sous silence : « La scène que je viens de peindre fut suivie d'un grand nombre d'autres semblables que je néglige³ ».

Il n'est guère surprenant que la plupart d'entre elles désignent les moments marquants, voire traumatisants dans la vie de l'héroïne. À titre d'exemple, on peut citer la « scène lugubre » qui concerne la mort de M^{me} de Moni, la « terrible scène de la nuit » qui montre M^{me} de *** folle, parfois « obsédée du spectacle de différents supplices⁴ », et, surtout, les nombreuses scènes de violence et de sévices corporels (« je lui parlai de ma scène du cachot, de celle de mon exorcisme, de mon amende honorable⁵ ») auxquelles on peut rattacher les attouchements de la supérieure de Saint-Eutrope (« scène du clavecin ») et les tentatives de viol (« scène de la nuit » et « scène dans le fiacre »). Le mot « scène » soulève une difficulté, car Suzanne l'entend probablement au sens d'épisode et non au sens de scène dramatique. C'est seulement lorsque ces scènes contiennent une dimension théâtrale (spectacle de la folie, mise en scène des tortures physiques) ou une fonction dramatique, ou bien les deux (scène du cachot) que le mot « scène » remplit une fonction méta-théâtrale. Le cas est limite pour la « scène dans le fiacre⁶ » dont la brièveté interdit toute assimilation au théâtre ; la scène est narrée et non montrée. On ne retient pas non plus la « scène de désespoir⁷ » et la « scène d'éclat⁸ » qui ne sont pas théâtrales. En revanche, la « scène du reposoir » où l'[«]état de transport et d'effusion⁹ » de Suzanne priant forme un « spectacle bien touchant¹⁰ » et celle où l'héroïne décrit l'exubérance de M^{me} de *** lors de son installation¹¹ suscitent les larmes pour l'une ou le rire pour l'autre. Enfin,

¹ *Ibid.*, p. 360.

² *Ibid.*, p. 375.

³ *Ibid.*, p. 346.

⁴ *Ibid.*, p. 377.

⁵ *Ibid.*, p. 342.

⁶ « C'est ici que je peindrai ma scène dans le fiacre. Quelle scène ! Quel homme ! Je crie ; le cocher vient à mon secours. Rixe violente entre le fiacre et le moine » (*ibid.*, p. 378).

⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁸ *Ibid.*, p. 271.

⁹ *Ibid.*, p. 283.

¹⁰ *Id.*

¹¹ « [...] elle vint elle-même m'installer dans ma cellule. Elle m'en fit les honneurs à sa mode : elle me montrait l'oratoire et disait : "C'est là que ma petite amie priera Dieu ; je veux qu'on lui mette un coussin sur ce marchepied, afin que ses petits genoux ne soient pas blessés... Il n'y a point d'eau bénite dans ce bénitier, cette sœur Dorothée oublie toujours quelque chose... Essayez ce fauteuil, voyez s'il vous sera commode", et tout en parlant ainsi elle

contrairement à Marivaux dont le « tableau » est la conséquence d'un coup de théâtre, l'unique occurrence de « tableau¹ » dans *La Religieuse* renvoie au seul tableau pictural du roman.

Loaisel de Tréogate, quant à lui, accorde une place privilégiée à la métaphore théâtrale : les mots « scène(s) », « spectacle(s) » et « tableau(x) » sont beaucoup plus nombreux dans son roman que dans les autres romans-mémoires, où le mot le plus fréquemment utilisé au sens figuré est « scène ». Ici, « scène » (12 occurrences) est détrôné par « spectacle(s) » (23 occurrences) et « tableau(x) » (26 occurrences). L'emploi de ce dernier mot est remarquable, car il n'est utilisé que trois fois dans *Les Égarements*, une fois dans *Les Confessions du comte de ****, dans *La Vie de Marianne* et dans *La Religieuse* (toujours de façon figurée). En dépit de l'abondance du vocabulaire théâtral dans *Dolbreuse*, peu de mots remplissent une fonction méta-théâtrale. Le mot « scène » fonde généralement la métaphore du *theatrum mundi* qui, on le verra, joue une fonction morale. « Tableau », lui, recouvre différentes acceptations, puisqu'il peut désigner une époque², un récit³, un épisode⁴, une image⁵, ou encore une scène picturale⁶. Seul le « tableau⁷ » du « noir complot⁸ » que Dolbreuse trame contre la comtesse de ... fait progresser l'action et ajoute un degré de plus à la corruption morale du héros⁹ qui deviendra « un objet d'épouvante et

m'assis, me pencha la tête sur le dossier et me baissa le front. Elle prit le traversin, et le faisant bouffer, elle disait : « Cette chère tête sera fort bien là-dessus... Ces draps ne sont pas fins, mais ce sont ceux de la communauté... Ces matelas sont bons... » Cela fait, elle vient à moi, m'embrasse, et me quitte. Pendant cette scène je disais en moi-même : Ô la folle créature ! » (*ibid.*, p. 328).

¹ *Ibid.*, p. 351.

² « Un immense rideau se tira devant nous, et un spectacle animé remplaça soudain le tableau muet de nos premiers ans » (Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, I, p. 7).

³ « Mais un transport furieux détruisait soudain l'illusion, et ma main déchirait l'écrit tendre et funeste où ma plume avait tracé longuement le tableau de mon repentir » (*ibid.*, II, p. 23) ; « Peignez-vous l'infortuné qui vient de vous offrir le tableau de ses égarements » (*ibid.*, II, p. 37).

⁴ « Ma plume refuse de retracer ces temps de la sécheresse, ou plutôt de l'agonie de mon âme, où je n'avais de volonté que pour le mal, d'aversion que pour le bien ; et si je m'arrête un peu sur le tableau qui va suivre, ce n'est point pour fixer l'imagination du lecteur sur des images voluptueuses, mais pour dévoiler l'art dangereux d'un séducteur, et prémunir l'innocence contre les attentats du vice [...] » (*ibid.*, I, p. 104). Voir également *ibid.*, I, p. 105-120 et II, p. 3-6.

⁵ « D'après le portrait que j'ai tracé d'Ermance, on peut concevoir une idée de ses regrets. Élevée dans l'amour de ses semblables, elle s'était bien des fois pénétrée du tableau des misères humaines » (*ibid.*, I, p. 46).

⁶ *Ibid.*, II, p. 73-74.

⁷ *Ibid.*, I, p. 104.

⁸ *Ibid.*, I, p. 113.

⁹ « Les triomphes du moment, les plaisirs faciles ne faisaient plus que glisser sur une âme comme la mienne. J'aspirais à la volupté plus recherchée d'émouvoir par degrés un jeune cœur, d'en bannir tous les scrupules, tous les obstacles à l'assouvissement du désir, et d'y porter tout l'embrasement d'une passion violente » (*ibid.*, I, p. 109-110).

d'horreur¹ » pour lui-même. Ce « tableau » repose sur une mise en scène où le protagoniste pervertit la nature afin de servir son odieux dessein : « le spectacle varié de mille objets complices de mes projets séducteurs ouvrent les sens et l'âme de la jeune Comtesse à toutes les impressions de la volupté² ». Mais, sitôt le forfait consommé, le spectacle enchanteur devient un « spectacle importun³ » pour la jeune femme qui s'empresse de « fui[r] [...] le théâtre de sa honte⁴ ». Excepté ce passage où les mots théâtraux soulignent la mise en scène d'une machination fondée sur l'illusion, la métaphore théâtrale sert le but moral de ces mémoires.

En revanche, la fonction méta-théâtrale des mots « scène(s) » et « spectacle(s) » est particulièrement manifeste dans *Les Amours du chevalier de Faublas*, où l'on a relevé 54 occurrences de « scène(s) » et 16 occurrences de « spectacle(s) ». Ce vocabulaire se fait l'écho de la dimension dramatique du roman, surtout lorsqu'il désigne des scènes caractéristiques du théâtre, telles que les scènes à témoin caché :

Je les entendis bégayer, soupirer, se pâmer tous deux : on ne peut se figurer ce que je souffrais sous l'ottomane pendant cette étrange scène ; j'aurais étranglé les acteurs de mes mains et, dans l'excès de mon dépit, j'étais tenté de me découvrir, de reprocher à la marquise cette infidélité d'un nouveau genre, et de rendre au marquis l'amère mystification qu'il me faisait essuyer sans le savoir.⁵

Cependant je sortais d'un embarras pour retomber dans un autre ; ma prison paraissait devoir être le lieu de la scène qui se préparait. Dans un espace aussi étroit, un tiers ne pouvait qu'incommoder les acteurs et, j'étais d'ailleurs très intéressé à ce que ceux-ci, quels qu'ils fussent, ne me découvrissent pas.⁶

À travers le trou de ma serrure, je voyais sur le parquet, dans un petit espace que laissait découvert le *lampasse*, devenu trop court, *vedeva quattro piedi groppati... [..]* Quel personnage je fais là cependant ! que le rôle d'observateur est, en ce cas, humiliant et pénible !⁷

les coups de théâtre,

J'y cours en chemise, et même sans pantoufles ; j'ouvre, je vois un homme !... je vois !... je crois me tromper ; je me frotte les yeux, je regarde encore, je m'écrie : « Quoi ! se peut-il ?... quoi ! c'est vous mon

¹ *Ibid.*, II, p. 6.

² *Ibid.*, I, p. 115.

³ *Ibid.*, II, p. 5.

⁴ *Ibid.*, II, p. 7.

⁵ Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 193-194.

⁶ *Ibid.*, p. 385.

⁷ *Ibid.*, p. 596 ; c'est l'auteur qui souligne.

père ! » [...] La nymphe, en arrivant sur le lieu de la scène, s'est pénétrée tout d'un coup des comiques effets d'une rencontre aussi inattendue.¹

[...], Bathilde qui n'est point encore couchée, Bathilde, attirée par le bruit qu'elle entend, paraît avec la lumière. Quel spectacle pour chacun de nous !

La scène est dans une espèce de salle à manger. Dans le fond, sur ma gauche, la malencontreuse femme de chambre nous fixe les uns après les autres en roulant de grands yeux ébahis ; en face de moi, sur le seuil de la porte qui communique au jardin, je vois un jeune officier immobile d'étonnement ; dans l'espace intermédiaire, madame Desglins, consternée, tombe sur une chaise et se cache le visage [...].²

Le baron, armé d'une bougie fatale, s'arrêta dans l'embrasure de la porte ; et quelle scène il éclaira ! D'abord lui-même, qui comptait ne trouver qu'une femme avec son fils, ne fut pas médiocrement étonné d'en voir deux qui se tenaient amicalement par la main. [...] Mais vous jugez que des quatre acteurs de cette étrange scène, je ne fus pas le moins stupéfait, lorsque d'un coup d'œil, furtivement jeté sur l'infortunée statue, m'eut fait reconnaître... [...] On devine que mon père ne resta pas paisible spectateur d'une scène aussi scandaleuse ; mais il n'est pas superflu de conter comment il y mit fin, comment il vengea mon affront.³

les scènes de reconnaissance,

Voilà, dit Rosambert, une véritable reconnaissance ! fort singulière, tout à fait théâtrale ! mais il me semble que dans cette scène, d'ailleurs très amusante, ce n'est pas moi qui joue le beau rôle.⁴

ou encore des scènes de comédie,

De quelle scène le hasard venait de me rendre témoin !⁵

Le mot « scène » caractérise des événements dignes d'être représentés au théâtre. Mais, comme on peut le voir dans les exemples ci-dessus, les mots « acteurs », « spectacle », « spectateur », « théâtrale » témoignent également de la dimension dramatique de ces épisodes. En outre, Louvet de Couvray joue sur les sens métaphorique et non métaphorique des mots ou des expressions lexicalisées afin de renchérir sur le comique. Par exemple, le jour où Faublas est arrêté et conduit chez un commissaire, son père, le baron de Faublas arrive. Le marquis de B*** croit que ce dernier « joue un rôle » et applaudit sa performance, alors que le personnage du baron ne joue pas la comédie :

¹ *Ibid.*, p. 306-307.

² *Ibid.*, p. 514.

³ *Ibid.*, p. 638-641.

⁴ *Ibid.*, p. 1030-1031.

⁵ *Ibid.*, p. 524.

LE MARQUIS, *au baron, en le tirant par son habit.*
À merveille ! (*Au chevalier*). Il joue son rôle à merveille. [...]

LE MARQUIS, *au chevalier.*
Ah ! mais, comme il joue donc son rôle ! cela n'est pas concevable. [...]

Nous sortîmes tous trois. « Ah ! monsieur, dit alors le marquis à mon père, ah ! monsieur, comme vous jouez la comédie ! que de naturel ! que de vérité ! vous donneriez des leçons à ceux qui s'en mêlent ! (*Il s'adressa à moi.*) L'avez-vous entendu, quand il s'est écrié : qui ose attaquer l'honneur de mon fils ?... De son fils ! Il me l'aurait persuadé à moi-même, qui sais si bien ce qui en est.¹

Ce quiproquo repose sur la mystification initiale qui fait croire que Faublas est le fils de M. du Portail et non celui du baron de Faublas. Il permet de créer une nouvelle scène de comédie et de susciter le rire aux dépens du ridicule marquis de B***. Celui-ci croit à tort comprendre l'intrigue, alors qu'il est, sans le savoir, bien sûr, un personnage de farce. Louvet de Couvray utilise au sens propre une expression que les romanciers emploient généralement au sens figuré. Tout se passe comme si la surenchère du théâtre dans *Les Amours du chevalier de Faublas* annulait le sens métaphorique pour lui redonner son sens premier. Ainsi le personnage de la Dutour (femme de chambre de la marquise) « s'essaie depuis quatre jours à jouer le personnage important de madame de Verbourg² » (mère supposée de Faublas). On se souvient également de la fameuse scène où Rosambert propose au marquis et à son épouse de jouer l'histoire qu'il raconte et qui n'est autre que celle qui s'est déroulée au bal : « c'était vraiment une scène à voir... on ne peut la peindre... mais on pourrait la jouer... Tenez, jouons-la³ ». Louvet s'amuse en brouillant les frontières entre le « réel de l'histoire » et le théâtre, puisque le « réel » devient illusion. Le roman prend dès lors la forme d'un lieu scénique où les personnages romanesques quittent momentanément la « réalité » pour jouer un rôle (au sens propre !) et, dans cette perspective, le vocabulaire assume clairement une fonction méta-théâtrale.

En somme, il convient d'étudier le vocabulaire théâtral avec prudence, dans la mesure où il peut souligner simplement un événement remarquable. D'ailleurs, si les mots « scène » ou « spectacle » mettent en évidence certains épisodes dramatiques, tous les épisodes dramatiques du roman ne sont pas qualifiés de « scène » ou de « spectacle ». Les narrateurs utilisent ces mots afin de rappeler ou d'annoncer un moment important dans la progression de l'action, souvent un

¹ *Ibid.*, p. 411-413.

² *Ibid.*, p. 333.

³ *Ibid.*, p. 111.

épisode digne d'être représenté sur scène. « Scène » et « spectacle » attirent l'attention sur des faits particulièrement théâtraux (confession d'un mourant, spectacle de la mort, etc.) et sur des scènes propres au genre dramatique (scène à témoin caché, scène de reconnaissance, etc.). C'est en cela que le vocabulaire témoigne de la dimension théâtrale de certains passages ; il joue en quelque sorte un rôle d'indicateur de la théâtralité des œuvres. À cet égard, Louvet ne se distingue pas de ses prédécesseurs, mais il innove vraiment lorsqu'il place le théâtre (au sens propre) au fondement de ses *Amours*.

3. Fonction morale

Plus généralement, la métaphore théâtrale entre au service de la dimension morale des romans. À la manière du moraliste, le romancier se fait le peintre des vices et des travers des hommes, de leur capacité à jouer un rôle dans la société, de leur aptitude à feindre ce qu'ils ne sont pas pour mieux servir leurs desseins, tout en conservant aux yeux des autres une apparence d'honnêteté et de vertu. Bref, le romancier fait tomber les masques afin de dénoncer la comédie humaine qui se joue sur le théâtre du monde. Au moyen de mots ou d'expressions lexicalisées tels que « (se) déguiser », « (se) démasquer », « masque », « (se) masquer », « jouer/faire un rôle », « jouer/faire un personnage », le vocabulaire théâtral permet de présenter l'homme comme un comédien et, en hissant l'ensemble de la représentation au niveau de l'universel et non plus du particulier, de comparer le monde à un vaste théâtre.

Prévost utilise assez peu la métaphore théâtrale dans ses *Mémoires et aventures* et dans *Manon Lescaut* ; cependant elle n'est pas totalement exclue de ces deux œuvres. Au livre III des *Mémoires et aventures*, par exemple, l'homme de qualité refuse de « faire le personnage d'un lâche assassin¹ » en exécutant le roi Jacques d'Angleterre qu'il a sous sa garde. La morale est en quelque sorte intradiégétique, elle est induite par le héros qui refuse de commettre un régicide et, par conséquent, ne concerne pas directement la portée morale de l'œuvre. Plus tard, alors qu'il est le sujet d'Elid Ibezu, le protagoniste devient le précepteur des enfants de son maître et, malgré les sentiments qu'il éprouve pour la jeune Selima, il poursuit ses leçons « en faisant toujours le

¹ Prévost, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, op. cit., p. 115.

même personnage¹ ». L'homme de qualité s'applique à jouer un rôle afin de dissimuler ses sentiments. Là encore, la métaphore théâtrale donne une information sur l'attitude étudiée du personnage, mais elle ne livre aucune réflexion édifiante ou exemplaire au lecteur. Dans *Manon Lescaut*, la métaphore remplit davantage une fonction morale : ainsi lorsque des Grieux rapporte ses réflexions après que Lescaut lui a expliqué le rôle qu'il devra tenir auprès du vieux G... M...² (« Quel est l'infâme personnage qu'on vient ici me proposer ?³ »), il répugne à l'idée de jouer ce rôle où il se fait à la fois le complice d'une escroquerie et celui du proxénète. « Ce fut, dans ce moment, que l'honneur et la vertu me firent sentir encore les pointes du remords, et que je jetai les yeux, en soupirant, vers Amiens, vers la maison de mon père, vers Saint-Sulpice et vers tous les lieux où j'avais vécu dans l'innocence⁴ », se souvient le chevalier. Pourtant la passion l'emporte sur la vertu et le crime est préféré à la morale. Désormais la sagesse ne sera qu'un masque pour servir son but ultime : « vivre heureux et tranquille auprès de [Manon]⁵ ». Aussi avoue-t-il en se remémorant son premier séjour en prison : « Je dois le confesser à ma honte, je jouai, à Saint-Lazare, un personnage d'hypocrite⁶ » et « Je n'avais d'espérance que dans le succès de mon hypocrisie⁷ ». Par conséquent, la métaphore théâtrale participe au projet de l'ouvrage qui se veut, rappelons-le, « un traité de morale, réduit agréablement en exercice⁸ ». Elle met en évidence le masque du repentir que le chevalier revêt momentanément afin de favoriser sa libération. Dans cette perspective, la métaphore entre au service de la morale du roman : elle dénonce la ruse et l'habileté du héros à se déguiser afin de parvenir à ses fins.

Étant donné que Marivaux introduit un Tartuffe dans sa *Vie de Marianne* et qu'il accorde une place non négligeable aux faux dévots dans ses romans-mémoires (Climal, M. Doucin, le neveu du baron de Sercour⁹), il utilise volontiers la métaphore de l'homme-acteur afin de dénoncer l'hypocrisie de ces personnages. Ainsi Marianne observe que Climal « se démasquait

¹ *Ibid.*, p. 145.

² Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 71.

³ *Ibid.*, p. 73.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ Marivaux, *La Vie de Marianne*, op. cit., p. 470-471.

petit à petit¹ ». Puis lorsque celui-ci prétend lui « parler raison² », ce sont ses intérêts qu'il sert et non ceux de la jeune femme : « je ne fais ici auprès de vous que le personnage d'un homme de bon sens, qui voit que vous n'avez rien, et qu'il faut pourvoir aux besoins de la vie³ ». Tervire, elle, se fait un devoir de « démasquer⁴ » ce « scélérat d'abbé⁵ » qui cause son déshonneur et sa perte.

Au nombre de ceux-ci on peut ajouter le « perfide ravisseur⁶ » de Suzanne dans *La Religieuse*, ce jeune bénédictin qui tente de la violer dans le carrosse qui les conduit à Paris⁷. Mais les hommes d'Église ne sont pas les seuls à dissimuler leur véritable nature sous le voile de la dévotion, les religieuses aussi savent s'en parer pour mieux attirer leur victime dans leurs filets. Alors qu'elle raconte l'époque de son noviciat, Suzanne se souvient de l'artifice de ces femmes qui œuvrent uniquement pour leur propre compte, pour leur confort personnel : « Ces femmes se vengent bien de l'ennui que vous leur portez : car il ne faut pas croire qu'elles s'amusent du rôle d'hypocrite qu'elles jouent, et des sottises qu'elles sont forcées de vous répéter ; cela devient à la fin si usé et si maussade pour elles ; mais elles s'y déterminent, et cela pour un millier d'écus qu'il en revient à leur maison⁸ ».

Par conséquent, la métaphore théâtrale sert la dénonciation de l'hypocrisie et, plus particulièrement, de l'hypocrisie de certains religieux qui est d'autant plus condamnable que leur état est fondé notamment sur l'abnégation. La métaphore vient souligner ce que Marivaux mettait déjà en évidence par la discordance entre les discours du dévot et sa gestuelle, par l'attitude que le personnage adopte en privé (tête-à-tête avec Marianne) et celle qu'il a en public (avec la marchande et le père saint-Vincent). La figure de style remplit en quelque sorte une fonction de soulignement, puisque le vice est déjà manifeste dans l'action du personnage.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 113.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 479.

⁵ *Id.*

⁶ Diderot, *La Religieuse*, *op. cit.*, p. 378.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 246.

Mais c'est surtout dans les romans-mémoires libertins que la métaphore théâtrale va trouver son plein épanouissement, car une vie devenue spectacle est au cœur de l'existence que mène l'aristocratie. On n'est donc pas surpris de la retrouver à plusieurs reprises dans la leçon que Versac dispense à Meilcour et dont le maître mot est la séduction¹. Parmi l'un des premiers conseils que le maître donne à son disciple, il en est un qui repose sur l'homme-acteur : « vous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère que ce soit en vain qu'on s'étudie à le démêler² ». Se dénaturer constitue le fondement de ce rôle que l'on doit tenir en société afin de pouvoir y briller. Aussi, poursuit-il, « nous ne nous déguisons jamais avec plus de soin que devant ceux à qui nous croyons l'esprit d'examen³ », avant d'avouer un peu plus loin : « Pensez-vous que je me suis condamné sans réflexion au tourment de me déguiser sans cesse ?⁴ » Cet art de plaire repose non seulement sur une observation aiguë⁵, mais aussi sur une grande capacité à s'adapter aux caractères de chaque femme et à jouer un personnage :

Croyez-vous qu'il ne faille pas avoir dans l'esprit bien de la variété, bien de l'étendue, pour être toujours, et sans contrainte, du caractère que l'instant où vous vous trouvez exige de vous ; tendre avec la délicate, sensuel avec la voluptueuse, galant avec la coquette. Être passionné sans sentiment, pleurer sans être attendri, tourmenter sans être jaloux, voilà tous les rôles que vous devez jouer, voilà tout ce que vous devez être. Sans compter encore que vous ne pouvez avoir trop d'usage du monde pour voir une femme telle qu'elle est, malgré le soin extrême qu'elle apporte à se déguiser, et ne croire pas plus à la fausse vertu que souvent elle oppose, qu'à l'envie qu'elle témoigne de vous garder, lorsqu'elle s'est rendue.⁶

Bref, pour plaire sur ce petit théâtre de la société mondaine, l'homme doit être un véritable comédien : il doit savoir feindre à n'importe quel moment ce qu'il n'est pas et ce qu'il ne ressent pas, et ne doit pas non plus être dupe du jeu des autres. L'aristocratie est présentée comme une sorte de microcosme où tout le monde se joue la comédie. Au cours de cette

¹ « Sans savoir, répondis-je, toutes les raisons qui peuvent vous déterminer, je conçois que vous n'imaginez des ridicules que parce que vous les croyez des moyens de plaire dans la société » (Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, *op. cit.*, p. 210-211) ; « Non, reprit-il, l'on peut réduire l'art de plaire aujourd'hui à quelques préceptes assez peu étendus et dont la pratique ne souffre aucune difficulté. [...] ; mais avant que de vous parler des femmes, j'ai quelques conseils à vous donner sur le chemin que vous devez prendre pour plaire dans le monde » (*ibid.*, p. 211) ; « [...] voyez ce que je deviens quand je veux plaire : que d'affectionnements, de grâces forcées, d'idées frivoles ! dans quels travers enfin ne donné-je pas ? » (*ibid.*, p. 214) ; « Je sacrifiai tout au frivole ; je devins étourdi pour paraître plus brillant, enfin, je me créai les vices dont j'avais besoin pour plaire : une conduite si ménagée me réussit » (*ibid.*, p. 214).

² *Ibid.*, p. 211.

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ « Il faut que vous joigniez à l'art de tromper les autres celui de les pénétrer ; que vous cherchiez toujours, sous ce qu'ils veulent vous paraître, ce qu'ils sont en effet » (*ibid.*, p. 212).

⁶ *Ibid.*, p. 215.

conversation que Versac compare à un « Traité de Morale¹ », il rappelle à son élève la nécessité de garder le secret sur ces règles constituant l'art de plaire : « c'est qu'il m'est d'une extrême conséquence qu'on ne sache pas ce que je suis, et à quel point je me déguise² ».

Le narrateur recourt à la métaphore théâtrale afin de mettre en évidence le mauvais rôle qu'il a joué à plusieurs reprises auprès de la marquise de Lursay et pour lequel il lui a tenu rigueur, alors que la faute en revenait à lui seul : « je me redis, pour m'animer, tout ce que Versac m'avait appris, je me remis devant les yeux tout ce qu'elle avait fait pour moi, et plus je rougissais du personnage que j'avais fait auprès d'elle, moins je pouvais lui pardonner le ridicule que je m'étais donné moi-même³ », écrit-il après que Versac lui a ouvert les yeux sur M^{me} de Lursay ; « Ce manège à la fin m'impatienta ; ce n'était pas qu'il intéressât mon cœur, mais il me semblait que je jouais là un rôle désagréable, et qu'au moins elle aurait dû me l'épargner⁴ », rapporte-t-il lorsqu'il la croit avec le marquis de ***. Dans les deux cas, la métaphore permet au narrateur expérimenté de dénoncer l'amour-propre mal placé du jeune imbécile qu'il était alors, et qui a permis à la marquise de parvenir à ses fins. Aussi est-ce moins Meilcour qui a joué un mauvais rôle que la marquise elle-même, comme elle le reconnaît dans leur ultime entretien : « je ne disconviens pas qu[e vos craintes] ne m'aient fait jouer plus d'une fois un assez mauvais personnage⁵ ». En somme, la métaphore théâtrale souligne le regard critique que le narrateur exerce non seulement sur l'ingénue qu'il a été, mais aussi sur la dextérité d'une femme experte dans l'art de plaire. D'une certaine manière, *Les Égarements* présentent un débutant sur scène qui improvise et une femme du monde qui joue son rôle à la perfection. La fonction morale de la métaphore se rapporte donc essentiellement à l'ambition de mieux se connaître et de mieux connaître les autres, car le personnage ne se juge pas par rapport au bien ou au mal, mais par rapport à l'inadéquation de son comportement.

Loaisel de Tréogate est un des auteurs qui emploie le plus la métaphore de l'homme-acteur parmi ceux de notre corpus et un des rares à reprendre le *topos* du *theatrum mundi* en le

¹ *Ibid.*, p. 221.

² *Ibid.*, p. 220.

³ *Ibid.*, p. 141.

⁴ *Ibid.*, p. 225.

⁵ *Ibid.*, p. 234.

désignant de façon explicite, alors que les autres romanciers utilisent des images qui lui sont associées (l'homme comme acteur et le monde comme une scène) sans le désigner comme tel. Dès la préface de l'ouvrage, le monde est comparé à un « théâtre où joue l'espèce humaine¹ » ; seule l'expérience acquise sur la scène de ce « grand théâtre² » permet d'« observer l'influence de l'esprit de société sur le cœur humain³ » et, ainsi, d'« acquérir la science nécessaire pour combattre avec fruit ses habitudes dépravées⁴ ». L'expérience sensible se révèle nécessaire à la connaissance de l'homme. Le narrateur se présente comme un ancien acteur, qui a définitivement quitté les planches et qui se propose de partager son expérience de la scène afin de prévenir les erreurs de débutant qu'il a pu commettre. Comme on l'a déjà signalé, il met en évidence le caractère changeant de la scène du théâtre du monde⁵ où la disparition d'un parent ou d'un ami marque le passage d'une scène à l'autre⁶. Il compare ainsi l'existence humaine à une sorte de tragédie où la mort des êtres aimés fait avancer l'action.

Le narrateur recourt également au *topos* du *theatrum mundi* afin de désigner un espace plus limité. Il ne s'agit plus du monde pris dans sa totalité, de l'existence humaine considérée du berceau à la tombe, mais plus précisément des cercles mondains, du petit monde de la Cour présenté comme un « théâtre où la basse intrigue fait ses tours de forces, et recueille le salaire de la vertu⁷ » et, surtout, de la capitale. Cette dernière coïncide alors avec l'image biblique de la grande prostituée, de la ville de perdition, de Babylone⁸. En effet, Dolbreuse passe de la pureté représentée par sa Bretagne natale (« les scènes riantes de la campagne⁹ ») à la dépravation parisienne. Commence alors une descente effrénée dans les abîmes du vice, de la perversion et du crime. Au moment où le héros croit avoir causé la mort de la comtesse de ... qu'il a vilement séduite, il perçoit le « sol qu'[il] foule aux pieds¹⁰ » comme « un théâtre de deuil, de misères et de

¹ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, II, p. 51.

² *Ibid.*, p. iii.

³ *Ibid.*, p. iii-iv.

⁴ *Ibid.*, p. iv.

⁵ *Id.*

⁶ « Le théâtre où il joue, se renouvelle sans cesse ; et à tous les changements de Scène, il voit disparaître un parent ou un ami, et sent tarir en soi la source de tous ses plaisirs » (*ibid.*, I, p. 2).

⁷ *Ibid.*, I, p. 66.

⁸ *Apocalypse*, 17.

⁹ Loaisel de Tréogate, *Dolbreuse*, *op. cit.*, I, p. 79.

¹⁰ *Ibid.*, II, p. 26.

larmes¹ ». Sa vision tragique du monde est liée aux remords qui l'étouffent. Poursuivi par un « objet d'épouvante et d'horreur² » qui n'est que lui-même, il finit par quitter ce « malheureux théâtre³ » et retrouver la sérénité et le bonheur auprès de son épouse. Mais « le théâtre de la vie⁴ » n'est pas éternel. Tout se meurt. Dolbreuse en est le triste spectateur et fait entendre une note shakespearienne lorsqu'il compare « le théâtre de la vie [à] une place tumultueuse où un peuple nombreux s'empresse autour d'un vain spectacle⁵ ». La vanité de l'existence y est dénoncée dans une généralisation pessimiste. *Vanitas vanitatum omnia vanitas*, comme on lit dans l'*Ecclésiaste*. Au terme de son existence, le narrateur ne perd cependant pas la foi : « [a]cteur inutile en apparence sur la scène du monde, j'y sers encore à quelque chose, puisque Dieu m'y laisse⁶ ». Sa vie avec ses tourments et ses joies n'aura pas été vaine, si ses mémoires permettent d'éloigner les hommes « qui paraissent comme des ombres sur ce théâtre de larmes⁷ », de la séduction, de la tromperie et des faux plaisirs. Loaisel reprend donc le *topos* du *theatrum mundi* afin de servir le projet de régénération morale qu'il place au cœur de son entreprise romanesque et qu'il oppose au bonheur véritable que seule procure la transparence des cœurs.

Chez Louvet de Couvray, la métaphore théâtrale sert essentiellement la fonction dramatique : soit elle souligne la dimension et la fonction théâtrales d'une scène, comme on l'a vu, soit elle témoigne des talents de comédien des personnages, tels que la marquise de B***, qui sait feindre la surprise⁸, le dépit⁹ ou l'intérêt¹⁰, la baronne de Fonrose¹¹, ou encore Faublas lui-même¹². Comme Versac dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit*¹, Rosambert démêle le jeu

¹ *Id.*

² *Ibid.*, II, p. 6.

³ *Ibid.*, I, p. 63.

⁴ *Ibid.*, II, p. 98.

⁵ *Ibid.*, II, p. 126.

⁶ *Ibid.*, II, p. 127.

⁷ *Ibid.*, II, p. 128.

⁸ « Dieux ! s'écria-t-elle, avec une surprise bien naturellement jouée si elle était feinte, c'est un homme ! » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 75).

⁹ « La marquise l'interrompit encore, en jouant le dépit » (*ibid.*, p. 92).

¹⁰ « LA MARQUISE, jouant l'intérêt » (*ibid.*, p. 804).

¹¹ « Je vis que madame la baronne était excellente comédienne ; mais quelque plaisir que je trouvasse à la considérer dans son nouveau rôle, je ne pus lui donner qu'une courte attention » (*ibid.*, p. 555-556).

¹² « Cette femme m'étonne ! aurais-je mal joué l'embarras ? » (*ibid.*, p. 574) ; « Quoi ! sérieusement, continuai-je en jouant l'étonnement, vous voulez que je vous dise ? » (*ibid.*, p. 624) ; « À madame de B*** ! m'écriai-je moi-même en jouant l'étonnement » (*ibid.*, p. 666).

de la marquise et éclaire le jeune Faublas : « Ainsi, vous concevez qu'elle n'a joué l'inquiétude que pour attendrir davantage votre cœur compatissant² ». La métaphore théâtrale met en évidence le jeu des acteurs, mais ne sert pas la fonction morale de l'ouvrage qui repose sur le devenir du héros et de ses maîtresses. On connaît en effet l'issue funeste des excès de son libertinage : la mort de la marquise et de la comtesse et la folie du chevalier dont il réchappe de peu grâce à l'amour vertueux, seul moyen d'accéder à « une félicité qu'[il n'a] jamais connue dans [s]es égarements³ ».

Cette étude de la métaphore théâtrale a montré non seulement les ressources que comporte cette figure de style, mais aussi ses limites. En effet, les romanciers l'utilisent la plupart du temps pour mettre en valeur un événement particulièrement dramatique qui constitue une péripétie au sein du récit. En ce sens, le vocabulaire remplit une fonction méta-théâtrale en mettant la lumière sur les événements importants pour la progression de l'action. Ces « scènes » ou « spectacles » font souvent l'objet d'une description plus ou moins longue permettant au lecteur de se représenter l'action qui est ainsi donnée à voir. Cette fonction méta-théâtrale est encore plus manifeste lorsque le narrateur signale des scènes propres à l'esthétique dramatique (scènes à témoin caché, reconnaissances, quiproquos, etc.). Mais la figure de style permet également d'assimiler la société mondaine à une comédie, ses personnages à des acteurs et, plus généralement, le monde à un théâtre. Comme sur les planches, les personnages jouent un rôle afin de servir leurs intérêts personnels et de parvenir à leurs fins. Le romancier fait tomber les masques, dévoile l'hypocrisie, révèle les dangers de l'artifice et des apparences, montre les pièges de l'amour-propre dans le but de dénoncer les vices de l'homme, d'instruire le lecteur, d'éveiller chez lui une certaine méfiance à l'égard de ce qu'il voit et de ce qu'il entend, et de lui inspirer enfin l'amour de la vertu et la haine du vice. La métaphore théâtrale s'inscrit donc dans un projet moral qui repose plus généralement sur une représentation de l'homme en action mise au service d'une ambition à mieux se connaître soi-même.

¹ « Il est vrai, Madame, interrompit-il, il est des femmes dont je pense on ne peut plus mal, dont je regarde le manège avec mépris, et auxquelles enfin je ne connais nulle sorte de vertu ; qui n'ont pas des faiblesses, mais des vices ; toujours les premières à décrier sur ce que l'on dit de leur sexe, parce qu'elles ont toujours à couvrir leur intérêt particulier de l'intérêt général. Pour celles-là, sans doute, le moindre trait est cruel : elles perdent tant à être connues, et dans le fond de leur cœur le savent si bien, qu'elles ne peuvent supporter rien de ce qui les démasque ou les définit » (Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 159).

² Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 380.

³ *Ibid.*, p. 1100.

Conclusion

Dès l'Antiquité, les théoriciens se sont appliqués à définir les genres littéraires, et s'ils ont mis en évidence ce qui les distinguait, ils ont aussi relevé leurs analogies. Aussi l'épopée était-elle considérée par Platon comme une « forme mixte » qui associe le dialogue et le récit. Aristote reprend la même idée que son maître, car la « forme dramatique » qu'il attribue à l'épopée n'est autre que la présence simultanée du récit et du discours direct. Le genre narratif et le genre dramatique partagent non seulement une forme de discours, le dialogue, mais ils peuvent aussi s'organiser autour d'un personnage ou autour d'épisodes guerriers et recourir aux retournements de situation et aux scènes de reconnaissance. Le genre narratif a d'ailleurs été la source de plusieurs tragédies, on y a puisé des sujets ou bien des épisodes. Les deux genres ont donc des procédés communs ; mais si l'épopée a été dans l'Antiquité l'une des principales sources d'invention pour le théâtre, à l'époque moderne, le genre narratif s'appuiera à son tour sur le genre dramatique afin de se renouveler.

Certes, le roman héroïque de la première moitié du XVII^e siècle est encore largement influencé par le modèle épique : longueur de l'œuvre, durée de la diégèse, insertion d'histoires secondaires sont autant d'éléments romanesques hérités du « grand œuvre ». Bientôt, toutefois, les théoriciens du roman formulent une définition du genre qui tend à le rapprocher du théâtre, puisqu'ils préconisent unité d'action, enchaînement cohérent des événements en vue d'une fin, vraisemblance de l'action et utilisation du dialogue. À cela s'ajoute la double fonction morale de l'œuvre romanesque qui doit montrer la juste rétribution des actions et qui doit corriger les mœurs. Avec l'apparition de la nouvelle historique dans la seconde moitié du XVII^e siècle, l'esthétique du petit roman s'élabore d'une part en opposition aux longs romans et, d'autre part, dans une dynamique d'imitation de la tragédie : il doit ainsi produire les mêmes effets, que sont la terreur et la pitié, et organiser sa matière dans le seul but de faire progresser l'action vers son dénouement. Par cette forme brève et unifiée, par les effets suscités et par la volonté d'édifier le lecteur, le petit roman se veut plus proche de l'efficacité du théâtre. C'est à cette époque de mutation du genre narratif qu'émerge une nouvelle forme romanesque qui s'inscrit à la croisée des mémoires historiques et des pseudo-mémoires, mais qui trouve son accomplissement au siècle des Lumières. Ce sous-genre se décline en différentes catégories, mais il présente plusieurs caractéristiques communes comme le souci de vraisemblance, la présence d'un destinataire fictif et la fonction édifiante. Ce retour sur soi permet l'analyse morale, témoigne d'un plaisir de se

raconter et d'une volonté de se justifier, si bien que le narrateur privilégie avec complaisance l'expression des sentiments. Ces mémoires fictifs s'apparentent à un miroir dans lequel les narrateurs s'observent et se peignent tels qu'ils veulent apparaître. Ce roman de l'intime, qui est aussi un roman du passé, se propose paradoxalement de montrer l'homme en action et rejoint ainsi la visée même du théâtre. C'est dans un théâtre de l'intérieur que le lecteur pénètre. Pour ce faire, les romanciers utilisent des *topoi*, des types de personnages et de scènes qui permettent de faire progresser l'action et de lui conférer un caractère spectaculaire, ainsi que des procédés tels que le dialogue et le tableau dramatique. Ces moyens sont à même de produire les mêmes effets que ceux de la comédie et de la tragédie, ainsi que cette nouvelle émotion dont le drame bourgeois se fait l'écho.

Outre ces thèmes et ces moyens techniques, la plupart des romanciers citent le nom de dramaturges et de comédiennes qu'ils mettent parfois en scène ; ils mentionnent le titre de pièces de théâtre, des noms de personnages dramatiques et introduisent des emprunts textuels dans leur récit. Corneille, Racine et Molière pour le XVII^e siècle et Beaumarchais pour le XVIII^e siècle constituent sans surprise les principales références des romanciers. Tout d'abord, Racine est au cœur de l'œuvre de Prévost. Son influence se manifeste d'emblée par l'univers tragique des *Mémoires et aventures*, par la malédiction funeste qui poursuit le protagoniste, par la destinée qui s'attache à ses pas et par le spectacle de la mort auquel il est régulièrement confronté. Ce tragique devient l'objet du seul point de vue du narrateur dans *Manon Lescaut* qui apparaît davantage comme une victime de la malchance que de la fatalité. Le tragique investit le roman afin d'exprimer la violence d'une passion qui annihile toute conscience morale chez un personnage devenu esclave du sentiment. Racine semble alors trouver naturellement sa place chez un auteur qui se réclame de son œuvre à plusieurs égards. Bien que les événements décrits ne correspondent pas à la réalité historique, le personnage de Racine participe à la vraisemblance du récit, puisque Prévost l'introduit dans des épisodes qui ont trait à sa vie de poète tragique et à sa vie personnelle. Cette présence lui permet de témoigner de son admiration, même si celle-ci se révèle problématique lorsqu'il parodie son œuvre. C'est aux côtés de Racine que Molière et l'abbé Genest prennent place à leur tour dans la fiction pour la première et dernière fois. La réunion de ces dramaturges attablés avec Boileau et le chevalier de Méré transportent le lecteur dans le milieu littéraire du XVII^e siècle dont on connaît les controverses relatives au théâtre. À

l'instar de Prévost, Duclos fait de Dufresny un personnage de fiction dont la comédie du *Mariage fait et rompu* fait l'objet d'une confrontation avec celle du narrateur, d'abord dans un salon mondain, puis à la Comédie française ; sa chute dans le cercle privé, puis son succès au théâtre entrent au service d'une satire de ces sociétés qui se piquent de bel esprit.

Plus généralement, les romanciers citent le nom de dramaturges et le titre de pièces de théâtre : Louvet mentionne Corneille, Molière, Destouches, Voltaire, La Harpe, Beaumarchais, ainsi que, pour certains, le titre de leur succès au théâtre (*Le Cid*, *Le Médecin malgré lui*, *Le Philosophe marié*, *Mélanie*, *Philoctète* et *Sémiramis*) et des extraits de pièces. Le nom de Beaumarchais ne surprend guère dans la mesure où les deux premiers volets de sa trilogie constituent la principale référence dramatique des *Amours*. Louvet lui emprunte de très courts extraits, le nom d'un personnage et les traits de certains d'entre eux, des scènes et des motifs qu'il utilise la plupart du temps pour rendre son roman comique tout en lui assurant une dimension sensible. Du drame de La Harpe il retient le nom d'un de ses protagonistes et des pièces de Corneille, de Destouches et de Voltaire, il extrait un ou plusieurs vers qui trouvent un écho dans la situation de son héros. Chez Molière, enfin, il puise notamment des répliques qui — là encore — nourrissent le comique des *Amours*. Louvet est le seul à signaler explicitement la source de ses références dramatiques, comme s'il souhaitait d'une certaine manière témoigner son admiration à ces auteurs dont les œuvres alimentent sa propre matière romanesque.

À la différence de Louvet, Crébillon et Marivaux n'indiquent pas la source de leurs références intertextuelles, mais la plupart d'entre elles sont si connues que le lecteur les repère aisément dans le récit. Les emprunts à la tragédie perdent leur tonalité tragique, l'aveu de la passion et l'expression de la crainte deviennent galanterie, séduction ou menace. Ils sont donc détournés de leur emploi initial à des fins qui ne sont pas sublimes. Plus que Crébillon, Marivaux puise abondamment chez Molière et, plus particulièrement, dans son *Tartuffe* à partir duquel il construit le personnage de Climal. Il lui donne d'ailleurs ce nom à plusieurs reprises et le fait parler comme le personnage de la comédie, mais il lui fait subir une transformation importante, puisque le faux dévot revient de ses erreurs et fait acte de contrition avant d'expirer. Le moraliste introduit alors une inflexion morale qui se révèle plus efficace que la condamnation prononcée au théâtre. Dans sa dénonciation, le roman se veut aussi plus réaliste ou moins caricatural. Sa

querelle de la lingère et du cocher fait également référence à une comédie de Molière, tout en s'inspirant d'une comédie de Regnard et d'une autre de Dancourt auxquelles Marivaux n'a rien à envier. Ce sont sans doute ses talents de dramaturge qui s'expriment dans cette dispute populaire digne d'une comédie. Quant à Loaisel, il cite l'*Écossaise* de Voltaire parmi plusieurs œuvres qui témoignent de l'acrimonie avec laquelle le philosophe pouvait répondre à ses adversaires qui, dans ces cas-là, « s'abaissait » à prendre le ton des personnages de Vadé. S'il s'agit pour Loaisel de nuancer son admiration pour Voltaire par rapport à Rousseau, la pièce rappelle que le théâtre constituait un moyen indirect pour soutenir les querelles intellectuelles.

Quant aux comédiennes, si l'on a reconnu la Champmeslé et la Gaussin dans les *Mémoires et aventures* et dans *Le Paysan parvenu*, elles ne sont pourtant pas nommées. La première des deux trouve naturellement sa place entre le marquis de « Sévigny » et Racine, et répond ainsi à un souci de vraisemblance historique, bien que l'épisode soit de l'invention de Prévost. Le jeu de la seconde était tel qu'il a marqué l'esprit du narrateur au point que ce dernier s'en souvient encore lors de l'écriture de ses mémoires. Si ces comédiennes ont été identifiées par la critique, les romanciers préfèrent en créer de toutes pièces et ils les évoquent volontiers dans les sorties au théâtre de leurs protagonistes. La rue de la Comédie est citée à plusieurs reprises dans les *Mémoires et aventures*, où elle est le lieu d'une provocation en duel et où, par la suite, elle semble métonymique du désir de changement chez le héros. La Comédie est elle-même le lieu d'un rendez-vous manqué dans *Manon Lescaut* où, d'une certaine manière, elle se fait l'écho de la comédie amère que l'héroïne joue à son amant. Ainsi, ce n'est pas le lieu théâtral en tant que tel qui intéresse les romanciers, mais ce qu'il représente et ce qu'il permet de mettre en scène : le spectacle de la société mondaine et ses commerces amoureux et galants. Cette représentation du Moi au sein du lieu même de l'illusion et du simulacre entre au service d'une critique de ce milieu aristocratique où tout n'est qu'affection, faux-semblant et tromperie ; le lieu théâtral devient alors celui de la comédie humaine. L'éloquence du corps et, plus particulièrement, le regard, qui supplée la parole, sont au cœur de ces « pantomimes ». Mais le théâtre est également le lieu de la comédie au sens propre, où l'on se joue volontiers d'un personnage digne du théâtre molièresque. Dans ce déplacement de la scène à la salle ou de la scène aux loges des actrices, Louvet inscrit les aventures de son héros sous le signe de la comédie. Loaisel, pour sa part, dresse un tableau beaucoup plus noir du théâtre qu'il présente

comme le foyer du libertinage et de la corruption des mœurs. Selon une perspective rousseauiste, le romancier condamne l'art dramatique, producteur d'illusions qui éblouissent l'homme pour mieux le tromper et le conduire à sa perte. C'est l'essence même du théâtre qui est incriminée et, en conséquence, les actrices qui sont l'incarnation d'une représentation fallacieuse et captieuse. Mais le théâtre prend parfois place à l'extérieur de son enceinte : l'artifice se trouve savamment transporté dans un cadre naturel dont la splendeur émerveille et concourt à ébranler la proie du libertin.

Comme le théâtre, le roman utilise les *topoi* du déguisement, du travestissement et de l'usurcation d'identité. Ils constituent la plupart du temps un moyen commode de lever les obstacles, mais ils entrent aussi au service de la théâtralité de l'œuvre. Marivaux en fait l'un des principaux ressorts de son théâtre. S'il y recourt beaucoup moins dans ses romans-mémoires, ils lui permettent de susciter une « petite scène muette » et l'un des tableaux les plus dramatiques et pathétiques dans l'histoire de Tervire. *Manon Lescaut* s'ouvre sur une usurcation d'identité, ce qui inscrit l'histoire des amants sous le signe de la tromperie. Ainsi la seconde usurcation du héros donne lieu à une véritable scène de comédie et à une escroquerie. Quant au travestissement, il n'a pas seulement une utilité dans l'action, il se double d'une valeur symbolique : il est le signe du danger et du tragique, tout en représentant l'ascendant qu'exerce Manon sur des Grieux. Ces *topoi* narratifs sont alors révélateurs de la double tonalité de l'œuvre. Dans les *Mémoires du comte de Comminge*, ils forment le noeud de l'intrigue, dans la mesure où c'est sous un nom emprunté que Comminge se fait aimer de sa cousine. Les protagonistes revêtent tour à tour un habit qui n'est pas le leur, afin de pouvoir approcher ou demeurer auprès de l'objet de leur tendresse, ce qui donne lieu à des scènes de voyeurisme réciproques, ainsi qu'au tableau final qui constitue le point d'orgue de cette passion tragique. Dans *Les Amours du chevalier de Faublas*, enfin, les usurpations et les travestissements permettent au héros de mener une double existence, de vivre des amours libertines et de multiplier les scènes de comédies et de farce. Si le travestissement apparaît d'abord comme un moyen de protection, il devient rapidement un expédient pour le héros, afin de mieux profiter des situations qui s'offrent à lui et de rire aux dépens d'autrui. Louvet renforce la tension et le comique lorsqu'il introduit dans une même scène des personnages travestis et déguisés, faisant de ces travestissements et ces déguisements un véritable ressort dramatique. Le tour de force du romancier réside dans cette capacité à créer la

comédie ou à provoquer des catastrophes, alors même que le héros n'est pas travesti. Les personnages sont pris dans un tel engrenage que les quiproquos sont incessants. En conséquence, si ces *topoi* s'inscrivent dans une double tradition romanesque et dramatique, les romanciers et, plus particulièrement, M^{me} de Tencin et Louvet savent en faire un usage proprement dramatique.

Autre influence manifeste du théâtre sur le roman, la reprise de personnages types, la coquette, le petit-maître, le barbon, le faux médecin et le malade imaginaire, que les romanciers semblent exploiter de deux manières. Alors que les poètes comiques s'attachent à souligner leurs travers en les tournant en ridicule et en leur donnant tort au dénouement, les romanciers infléchissent plus ou moins la signification de ces personnages. Si la coquette de Marivaux hérite de certains traits des coquettes de théâtre, elle ne fait pas toutefois l'objet d'une condamnation, mais permet une sorte de réhabilitation de la coquetterie. De même, si le petit-maître Pranzi des *Égarements* est tout aussi méprisable que ses modèles dramatiques, Versac, lui, est d'une autre essence, érigéant les ridicules en système, confessant la perte de son Moi et subissant ainsi un approfondissement moral par rapport à son original théâtral. À côté de ces types qui témoignent de l'écriture du moraliste existent ceux que Louvet insère dans son roman auquel ils confèrent sa tonalité comique. Les prétendus médecins et les faux malades des *Amours du chevalier de Faublas* animent de longs épisodes romanesques, introduisent de véritables scènes de comédie, résolvent des situations critiques et permettent la satire de certaines pratiques pseudo-médicales, fondées sur le grand art de la mise en scène. À ces types s'ajoute celui non moins connu du mari cocu et monomaniaque sur lequel repose la comédie des *Amours*. Élément clef dans le trio farcesque de la femme, de l'époux et de l'amant, son cocuage et son incapacité à discerner les apparences de la réalité le rendent éminemment ridicule. Louvet organise les deux plus grandes parties de son roman autour de ces personnages de comédie qui ont en commun un esprit rétrograde, la fatuité, la sottise et l'aveuglement, mais qui se distinguent par leurs travers : l'un se dit physionomiste et adepte de la chiromancie, l'autre s'illustre dans la composition de charades. Le romancier se plaît à créer des scènes où leurs défauts sont habilement épingleés. Enfin, comme les personnages de comédie, ceux-ci n'évoluent pas, ils ne bénéficient d'aucun enrichissement moral. Il semble donc qu'il y ait deux principaux traitements des types théâtraux dans le roman, le premier qui consiste à l'approfondir et à le rendre ainsi plus réaliste et moins blâmable, le

second, au service du comique, correspond davantage à son original, puisqu'il demeure figé dans sa bêtise du début jusqu'à la fin de l'histoire.

Si le roman emprunte des types au théâtre, il lui reprend également des scènes et adopte une structure dont la brièveté et la densité rappellent la concentration d'une pièce. Les *Mémoires du comte de Comminge* sont, à cet égard, l'exemple le plus manifeste ; les réflexions et les descriptions sont délaissées au profit d'une action unique qui repose sur quelques grandes scènes. L'intrigue est en quelque sorte réduite à un squelette événementiel, les personnages sont peu nombreux, le temps de l'histoire est relativement court et la passion constitue le principal ressort de l'action. À un moindre degré, *Manon Lescaut* présente un récit condensé dont la construction fait succéder un événement malheureux à une période heureuse. Dans cette dynamique pendulaire, le mouvement du balancier n'est pas régulier, l'écart se creuse : les chutes répétées des protagonistes sont de plus en plus importantes jusqu'à la catastrophe qui les conduit à l'exil. Au cours de cette marche inéluctable, la comédie occupe une place non négligeable, car la tromperie s'impose comme le moyen le plus simple et le plus rapide pour retrouver un train de vie normal. L'ajout tardif de l'épisode du Prince italien témoigne d'un souci chez Prévost de faire cohabiter le comique et le tragique, comme s'il cherchait volontairement à brouiller les frontières entre les genres.

À l'opposé de ces romans riches en événements, si *Les Égarements du cœur et de l'esprit* se jouent sur un court espace de temps, sa structure repose sur une sorte de non action, dans la mesure où il ne s'y passe rien ou presque. Dans ce récit où le narrateur rapporte son initiation, ce sont les dialogues qui font avancer ou, plutôt, qui en empêchent la progression et, plus particulièrement, les affects que les personnages y laissent transparaître. L'amour-propre y apparaît comme l'une des premières causes agissantes ; aussi est-ce grâce à lui que la marquise triomphe du héros dans une scène où elle se révèle une comédienne consommée. Néanmoins, entre la première scène d'aveu et la déclaration finale, toutes les rencontres se soldent par un échec. En ce sens, *Les Égarements* consistent en une succession d'aveux incompris et de scènes de dépit inopérantes, contresens et méprises formant à eux seuls le canevas de cette petite comédie mondaine. On a vu également que le roman comprenait des scènes ou ce que l'on a

appelé des séquences de scènes qui sont essentiellement dialoguées et qui autorisent à utiliser le terme de « scénographie conversationnelle ».

Dans ses romans-mémoires, Marivaux systématisé ces séquences de scènes dont la fréquence et l'enchaînement ont permis de dégager des épisodes qui marquent les principales unités narratives du roman. La succession des scènes et, plus généralement, des séquences, témoigne d'une progression dramatique qui est particulièrement manifeste lorsque le récit s'efface au seul profit du dialogue. L'insertion des tableaux-pétrifications souligne des moments particulièrement critiques et entraîne la plupart du temps un tournant décisif dans le déroulement de l'action. Ils découlent ou constituent des coups de théâtre et dotent le roman d'une dimension visuelle et dramatique qui devient comique dans *Le Paysan parvenu*. À cet égard, le roman de Marivaux se révèle plus spectaculaire que son théâtre où il n'exploite pas ces « statufications ». Paradoxalement, c'est donc le dramaturge qui s'exprime pleinement dans le genre romanesque. En témoignent les tableaux sensibles et pathétiques qu'il multiplie dans *La Vie de Marianne* et les scènes à témoin caché qu'il introduit dans *Le Paysan parvenu*. Les premiers annoncent ceux que Diderot instituera au fondement du drame bourgeois : l'émotion est telle que les protagonistes ne s'expriment qu'avec ces gestes tendres, ces soupirs, ces silences et ces larmes qui attendrissent le lecteur-spectateur. Ces tableaux sensibles qui montrent la profonde détresse ou la vive reconnaissance d'un personnage dans l'histoire de Marianne prennent systématiquement la forme de scènes de reconnaissance dans celle de Tervire et se révèlent pathétiques lorsqu'ils illustrent le spectacle d'une mort prochaine. Dans un tout autre registre, les deux scènes à témoin caché du *Paysan parvenu* constituent des péripéties importantes : elles créent une tension dramatique dans une scène où le héros se fait à chaque fois le voyeur et le témoin du spectacle de la fausse dévotion. Molière faisait un usage semblable de ce type de scène dans son *Tartuffe*. Dès lors, le genre romanesque offre un terrain plus large, plus diversifié et peut-être plus propice à des procédés théâtraux que Marivaux utilise magistralement. Surtout, cette contamination du roman par le théâtre corrobore l'idée selon laquelle l'invention romanesque se pense au sein d'un dialogue permanent avec le théâtre.

De même, Diderot recourt abondamment au tableau dramatique dans sa *Religieuse* qui suscite pitié et horreur ; ce sont les nombreuses scènes de sévices corporels et le spectacle de la

folie qui surgit à plusieurs reprises dans l'œuvre. En outre, le romancier tire parti de la théâtralité propre aux pratiques religieuses qu'il détourne de leur fonction habituelle pour dénoncer la cruauté et le sadisme du milieu conventuel, qui génèrent des êtres inhumains et dévoyés. Il fait la satire d'un monde où règnent parfois la méchanceté et la perversité qui persécutent l'innocence, traduisant ainsi un univers qui est aux antipodes de ce qu'il devrait être. Participe également à cette peinture du couvent le tableau pictural, qui est l'application de la théorie du drame bourgeois dans le roman. Cette théâtralité œuvre ainsi à inscrire dans *La Religieuse* une dimension morale et philosophique essentielle.

L'évolution du traitement des dialogues dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle est une autre manifestation de l'influence du théâtre. Ils prennent une importance considérable dans *Les Égarements* et, plus encore, dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* où ils sont constitutifs de nombreuses scènes qui souvent se succèdent les unes aux autres et où ils remplissent alors une fonction dramatique. Ces dialogues investissent parfois le récit sans être interrompus dans l'espace de plusieurs pages, mais la présence régulière des incises révèle que ces romanciers ne se sont pas encore affranchis de l'intervention du narrateur. D'ailleurs, le récit sert de liant entre ces scènes parlées, il introduit les personnages entrants et rapporte les réflexions du protagoniste entre deux conversations. Aussi fréquent et aussi long soit-il, le dialogue de roman demeure donc inséparable du récit. C'est sous l'impulsion donnée par Marmontel que Diderot marque une rupture notable dans la forme des dialogues en y généralisant la suppression des incises. Allant encore plus loin, Louvet adopte à plusieurs reprises la disposition matérielle d'un texte de théâtre, afin de traduire la tension dramatique de certaines scènes qui risquent incessamment de basculer au détriment des protagonistes. Si la plupart de ces dialogues théâtraux constituent d'excellentes scènes de comédie, ils préparent néanmoins les coups de théâtre où la vérité finit par éclater. L'insertion et la forme des dialogues confirment l'imprégnation grandissante du roman par le théâtre durant le XVIII^e siècle. Enfin, l'imitation du langage parlé, qui recourt à différents procédés et joue notamment sur les niveaux de langue, concourt au réalisme des dialogues et, de ce fait, à la théâtralité de l'œuvre.

En dernier lieu, la métaphore théâtrale est abondamment utilisée dans les romans, les mots « scène » et « spectacle » étant les plus employés. Au sens figuré, ces mots désignent la plupart

du temps une vision frappante ou une scène particulièrement théâtrale, et permettent ainsi de souligner les moments les plus dramatiques du récit ; en cela, le vocabulaire remplit une fonction méta-théâtrale. D'une certaine manière, le romancier indique lui-même les événements spectaculaires qu'il donne à voir, ceux qu'il offre à la vue du lecteur. Mais la métaphore permet également de mettre en évidence cette société du spectacle où chacun se déguise, porte un masque et tient un rôle sur le théâtre du monde dont les romanciers dénoncent le caractère artificiel et trompeur, voire pernicieux. Le roman-mémoires invite le lecteur à regarder le monde tel qu'il est, à travers le regard d'un Moi qui peut désormais comprendre et dévoiler le jeu de l'acteur qu'il était. Plus généralement, cette peinture de la société conduit le lecteur à réfléchir sur la condition de l'homme, sans cesse victime des apparences et des illusions qu'enfante le rapport à soi et à autrui, et sur la place de l'individu dans le monde.

En somme, si le théâtre investit le roman-mémoires sous toutes ses formes, matérielle, structurelle et morale, il ne remet pas en cause l'essence même du genre, mais révèle sa nature et sa plasticité, qui favorisent une certaine hybridité vers laquelle il tend de plus en plus au cours du XVIII^e siècle et qui se poursuivra au XIX^e siècle. Il traduit alors une crise des genres dont les frontières s'estompent et entraînent des emprunts et des glissements réciproques, modifiant ainsi la conception et la forme « classique » du roman et du théâtre. À l'image des bouleversements profonds qui caractérisent la société du XVIII^e siècle, où l'on observe une émergence de la bourgeoisie et une décadence de la société aristocratique superficielle et mondaine, les genres évoluent et se renouvellent en plaçant l'individu et le sentiment au cœur d'un projet moral et philosophique.

Résumé

Cette étude se propose de mettre en évidence l'influence du théâtre dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle. Alors qu'il revient sur sa vie depuis son entrée dans le monde, le narrateur (ou la narratrice) évoque et analyse, dans un récit à la première personne, son Moi d'autrefois. Il s'agit de relater les étapes d'une ascension sociale, de faire part aussi de ses égarements ou d'une passion malheureuse sur le mode tragique, sensible ou comique. Toutefois, ces romans de l'introspection s'ouvrent, paradoxalement, sur le spectaculaire. Des dramaturges célèbres deviennent des personnages de fiction, leurs œuvres sont citées, les héros se rendent dans les lieux où s'exerce l'art dramatique et, surtout, le romancier recourt à des éléments caractéristiques du genre théâtral : déguisements, variations sur des personnages et des scènes types, construction dramatique et recours à l'esthétique du tableau, ampleur et disposition des dialogues contribuent à faire du lecteur un spectateur.

Mots-clefs

- Roman-mémoires
- Théâtre
- Théâtralité
- Genre
- Dialogue
- Hybridité

Summary

This study is meant to highlight the influence of drama on the (French) memoir-novels of the 18th century. The narrator, be it a man or a woman, recollects his or her life from the moment they are coming into the world. This evocation and analysis of their earlier "I" is recalled in a first person narrative. The idea is to recount his or her social ascension, step by step, evoke his or her past mistakes and relate an unrequited love, in a tragic, sensitive or comic tone. Yet, these introspective novels paradoxically reach a theatrical dimension. The then famous playwrights are turned into fictional characters, their works are quoted, the heroes go to places where the art of drama is performed and, most importantly, the novelist resorts to elements which are characteristic features of drama : costumes, variations on specific characters and scenes, a dramatic construction, the use of the aesthetics of the tableau, the extent and distribution of the dialogues ; all of these contribute to place the reader in the position of the audience.

Key words

- Memoir-novels
- Drama
- Theatricality
- Genre
- Dialogue
- Hybridity

École doctorale
« Sciences de l'homme et de la société »

La porosité des genres littéraires au XVIII^e siècle : le roman-mémoires et le théâtre

(vol. 2)



Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Reims Champagne-Ardenne
et de l'Université du Québec à Trois-Rivières

par
Charlène Deharbe

sous la direction des professeurs
Françoise Gevrey et Marc André Bernier

27 janvier 2012

École doctorale
« Sciences de l'homme et de la société »

La porosité des genres littéraires au XVIII^e siècle :
le roman-mémoires et le théâtre

(vol. 2)



Thèse
pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Reims Champagne-Ardenne
et de l'Université du Québec à Trois-Rivières

par
Charlène Deharbe

sous la direction des professeurs
Françoise Gevrey et Marc André Bernier

27 janvier 2012

Annexes

LES RÉFÉRENCES THÉÂTRALES DANS LES ROMANS DU CORPUS¹

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références textuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Mémoires et aventures d'un homme de qualité</i>	Racine : p. 90 (trois occ.), 91 (deux occ.), 92, 93, 101, 132. L'abbé Genest (Charles-Claude) : p. 91. Molière : p. 91, 92. Pradon : p. 92. Boursault : p. 92.		Bérénice : p. 90. Iphigénie : p. 90. Titus : p. 90, 91.		
<i>Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut</i>	Racine : p. 130.			« Le trouble de mon sang se fit sentir dans toutes mes veines ² » (p. 119). « Moi ! vous me soupçonnez de cette perfidie ? Moi ! je pourrais souffrir un visage odieux, Qui rappelle toujours l'Hôpital à mes yeux ? ³ » (p. 130).	

¹ Les pages indiquées renvoient aux éditions choisies dans le cadre de cette étude.

² F. Deloffre et R. Picard comparent cette phrase du chevalier des Grieux (p. 119, note 1) à une réplique d'Enone : « Juste Ciel ! Tout mon sang dans mes veines se glace » (Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Œuvres complètes. I. Théâtre-poésie, op. cit.*, I, 3, v. 265, p. 830).

³ Le personnage de Manon s'inspire des propos d'Ériphile : « Moi ? Vous me soupçonnez de cette perfidie ?/Moi j'aimerais, Madame, un Vainqueur furieux,/Qui toujours tout sanglant se présente à mes yeux » (Racine, *Iphigénie*, dans *Œuvres complètes. I. Théâtre-poésie, op. cit.*, II, 5, v. 674-676, p. 725).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut</i>					« Préparez-moi le plus noir de vos cachots ; je vais travailler à le mériter ¹ » (p. 167).
<i>La Vie de Marianne</i>			Tartuffe : p. 88 (trois occ.), 137, 463.		« Non, monsieur, je ne vous hais pas, lui dis-je ; vous ne m'avez pas donné lieu de vous haïr, il s'en faut bien ² » (p. 76). « Oui, oui, dit-il comme en badinant, on le sait, et on a raison de le croire ; mais Marianne, on n'en est pas moins honnête homme pour aimer une jolie fille ³ » (p. 109). « Voilà un événement bien fâcheux, et qui aura les plus malheureuses suites du monde, si vous ne les prévenez pas ; il vous perdra ma fille ⁴ » (p. 110-111).

¹ F. Deloffre et R. Picard comparent la réaction du chevalier des Grieux (p. 167, note 1) au mouvement d'Oreste : « Méritons leur courroux, justifions leur haine » (Racine, *Andromaque*, dans *Œuvres complètes. I, Théâtre-poésie*, *op. cit.*, III, 1, v. 781, p. 225).

² La réponse que Marianne adresse à Valville rappelle un des fameux vers que Chimène adresse à Rodrigue : « Va, je ne te hais point » (Corneille, *Le Cid*, dans *Œuvres complètes. I, op. cit.*, III, 4, v. 973, p. 747).

³ F. Deloffre signale l'analogie entre cette phrase de Climal (p. 109, note 1) et l'un des vers de Tartuffe : « Ah ! pour être Dévot, je n'en suis pas moins homme » (Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Œuvres complètes. II, op. cit.*, III, 3, v. 966, p. 147).

⁴ Cette phrase de Climal évoque un vers que Félix répète à sa fille Pauline : « Il nous perdra, ma fille » (Corneille, *Polyeucte martyr*, dans *Œuvres complètes. I, op. cit.*, I, 4, v. 327 et 329, p. 994).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>La Vie de Marianne</i>				<p>« Hélas ! ni moi non plus, reprit-il ; ceci est une affaire de surprise, ma fille. [...] Vous sentez bien, du caractère dont je suis, que votre réputation ne court aucun hasard : je ne serai pas curieux qu'on sache que je vous aime, ni que vous y répondez¹ » (p. 114-115).</p> <p>« [...] j'avais renoncé à lui ; mais je n'entendais pas qu'il renonçât à moi² » (p. 160).</p> <p>« [...] je ne veux que vous demander pardon, non pas dans l'espérance de l'obtenir, mais afin que vous vous vengiez en me le refusant³ » (p. 187).</p>	

¹ Cette phrase de Climal (p. 115, note 1) fait écho à un vers de Tartuffe : « Votre honneur, avec moi, ne court point de hasard » (Molière, *Le Tartuffe, ou l'Imposteur*, dans *Œuvres complètes. II, op. cit.*, III, 3, v. 987, p. 148).

² Selon F. Deloffre, ce sentiment est « bien connu chez les héroïnes du théâtre de Marivaux, comme la comtesse de *L'Heureux stratagème* » (Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 160, note 2).

³ Ces mots que Valville écrit à Marianne (p. 188, note 1) rappellent les propos que Rosimond tient à Hortense : « [...] refusez-m'en le pardon que je vous en demande [...] » (Marivaux, *Le Petit-Maître corrigé*, dans *Théâtre complet*, *op. cit.*, III, 10, p. 1354).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>La Vie de Marianne</i>					« Que savez-vous s'il n'est pas avantageux pour vous que cet homme-là [Valville] ait cessé de vous [Marianne] aimer, si vous ne vous seriez pas repentie de l'avoir épousé, si sa jalousie, son humeur, son libertinage ; si mille défauts essentiels qu'il peut avoir et que vous ne connaissez point, ne vous auraient pas fait gémir le reste de votre vie ? ¹ » (p. 381).
<i>Le Paysan parvenu</i>	M ^{le} Gaussin : p. 288 (deux occ.)		<i>Mithridate</i> : p. 267. Monime : p. 267, 288 (trois occ.).		

¹ F. Deloffre compare le ton de Tervire à celui de Camille dans *On ne badine pas avec l'amour* (Marivaux, *La Vie de Marianne*, *op. cit.*, p. 381, note 1).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Les Égarements du cœur et de l'esprit</i>				<p>« Un je ne sais quel charme, [...]»¹ (p. 236).</p> <p>« Elles s'examinaient mutuellement avec un œil railleur et critique ; et après quelques moments d'une extrême attention, Madame de Senanges dit à Madame de Mongennes qu'elle se coiffait trop en arrière pour son visage. Cela se peut, Madame, répondit l'autre ; le soin de ma parure ne m'occupe pas assez pour savoir jamais comme je suis. En vérité ! Madame, répliqua, Madame de Senanges, c'est que cela ne vous sied pas du tout, et je ne sais comment j'ai jusques ici négligé de vous le dire² » (p. 188-189).</p> <p>« Ce que nous appelons le ton de la bonne compagnie, nous, c'est le nôtre, et nous sommes bien déterminés à ne le trouver qu'à ceux qui pensent, parlent, et agissent comme nous³ » (p. 218).</p>	

¹ Cet hémistiche prononcé par M^{me} de Lursay est le début d'un vers de Pauline : « Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte/Votre mérite est grand si ma raison est forte/Je le vois encor tel qu'il alluma mes feux » (Corneille, *Polyeucte martyr*, dans *Œuvres complètes. I, op. cit.*, II, 2, v. 505-507, p. 1001).

² M. Gilot et J. Rustin établissent un parallèle entre cette scène des *Égarements* (p. 189, note 128) et la scène 4 de l'acte III du *Misanthrope* où Arsinoé provoque Célimène.

³ Cette phrase de Versac (p. 218, note 172) rappelle une réplique d'Armande : « Nous serons par nos Lois les Juges des Ouvrages./Par nos Lois, Prose et Vers, tout nous sera soumis./Nul n'aura de l'esprit, hors nous et nos Amis./Nous chercherons partout à trouver à redire,/Et ne verrons que nous qui sache bien écrire » (Molière, *Les Femmes savantes*, dans *Œuvres complètes. II, op. cit.*, III, 2, v. 922-926, p. 585).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Les Confessions du comte de ***</i>	Dufresny (Charles, sieur de la Rivière) : p. 105 (trois occ.), 106.	<i>Le Mariage fait et rompu</i> ¹ : p. 105 (deux occ.).			
<i>La Religieuse</i>				« Tenez, me dit-elle, tâtez, voyez, je tremble, je frissonne, je suis comme un marbre ² » (p. 349). « Je tremble, me dit-elle, je frissonne, un froid mortel s'est répandu sur moi » (p. 348).	« [...] je frissonne, je tremble, une sueur froide se répand sur tout mon corps » (p. 347).
<i>Dolbreuse</i>	Racine : p. 10. Vadé (Jean-Joseph) : p. 78 ³ .	<i>Écossaise</i> (<i>L'</i>) ⁴ : p. 78.			

¹ *Le Mariage fait et rompu* de Dufresny fut représenté pour la première fois en 1721.

² Florence Lotterie compare cette phrase de la supérieure de Saint-Eutrope (« Présentation », *La Religieuse*, *op. cit.*, p. xvii, note 5) à une réplique de Phèdre : « J'aime... À ce nom fatal, je tremble, je frissonne » (Racine, *Phèdre et Hippolyte*, dans *Œuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, *op. cit.*, I, 3, v. 262, p. 830).

³ Les pages mises en italique renvoient à la seconde partie du roman dont la numérotation reprend au chiffre 3.

⁴ Le titre complet de la pièce de Voltaire est *Le Café ou l'Écossaise* (1760).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Les Amours du chevalier de Faublas</i>	Baletti ¹ (Giovanna Benozzi, ou plutôt Elene-Riccoboni) : p. 919. Beauharnais (Marie-Françoise dite « Fanny » Mouchard, comtesse de) : p. 328. Beaumarchais (Pierre-Augustin Caron de) : p. 328.	<i>Lucette et Lucas</i> ² : p. 460. <i>Médecin malgré lui</i> (Le) : p. 458. <i>Mélanie</i> ³ : p. 328. <i>Philoctète</i> : p. 328. <i>Sémiramis</i> : p. 363. <i>Le Cid</i> : p. 725.	Agnès : p. 916. Fanchette ⁴ : p. 545-546. Jasmin ⁵ : p. 62, 163, 185, etc. la Fleur ⁶ : p. 336. la Jeunesse ⁷ : p. 302-304, 387-388, 399-401, 498-499, 504, 507-508. Lucas ⁸ : p. 457-459.	« Quelquefois vaincu, plus souvent vainqueur ; aussi grand dans ses défaites que redoutable après ses victoires ; toujours supérieur aux événements, Pulauski fixa sur lui l'attention de l'Europe, et l'étonna par sa longue résistance ⁹ » (p. 248-249).	« Tandis qu'on meublait ma chambre de ces effets nouveaux, je fis pour m'évader une tentative que la vigilance de mes gardes rendit inutile ; et je demeurai convaincu, après avoir examiné la situation de ma prison et le régime établi pour sa sûreté, que, loin, de négliger les précautions nécessaires ; on en prenait de fort inutiles ¹⁰ » (p. 327).

¹ René Étiemble et Michel Delon reconnaissent la célèbre Giovanna Benozzi (*Silvia au théâtre*) sous le nom de Baletti, mais la référence à la voix nous autorise à penser qu'il s'agirait plutôt de la comédienne et cantatrice Elene-Riccoboni, dite Rose Baletti.

² L'histoire de Lucas et de Lisette, que Faublas veut adapter au théâtre, s'inspire vraisemblablement d'une comédie de Nicolas Lucien Fargeot, *Lucette et Lucas*, représentée pour la première fois à la comédie italienne en 1781 (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 460, note 1).

³ Au sujet de *Mélanie* et de *Philoctète*, Louvet précise dans une note en bas de page : « Qui ne connaît ces deux excellents ouvrages de M. de La Harpe ? » (*ibid.*, p. 328).

⁴ On se souvient de Fanchette dans *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*.

⁵ Jasmin est un prénom traditionnel de valet de comédie. On le trouve par exemple dans *L'Été des coquettes* de Dancourt et dans *Les Petits Maîtres* de Juste Van Effen.

⁶ La Fleur est également un prénom traditionnel de valet de comédie.

⁷ On se souvient du personnage de La Jeunesse dans *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*.

⁸ Ce personnage fait penser *mutatis mutandis* au Lucas de Molière (*Le Médecin malgré lui*) ou à celui de Nicolas Julien Forgeot (*Lucette et Lucas*).

⁹ Le passage souligné est emprunté à Figaro : « [...] accueilli dans une ville ; emprisonné dans l'autre, et partout supérieur aux événements [...] » (Beaumarchais, *Le Barbier de Séville ou la Précaution inutile*, dans *Théâtre*, *op. cit.*, I, 2, p. 47).

¹⁰ Il s'agit d'un autre clin d'œil au *Barbier de Séville ou la Précaution inutile* ; c'est nous qui soulignons.

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Les Amours du chevalier de Faublas</i>	<p>Belloy (Pierre Laurent Buirette, dit Dormont de) : p. 328.</p> <p>Bièvre (Georges Mareschal, marquis de) : p. 328.</p> <p>Colardeau (Charles Pierre) : p. 328.</p> <p>Colin (Jean-François Collin) : p. 328.</p> <p>Corneille (Pierre) : p. 725.</p>			<p>« C'est avec cette ardeur et ces vœux épurés,/Que sans doute les Dieux veulent être adorés¹ » (p. 363).</p>	<p>« Je me mis à mon forte-piano, et je chantai, sur un air ancien, ces couplets, que m'inspira mon amour : [...]. Je chantai le dernier couplet de ma romance : [...] » (p. 349-352).</p> <p>« Tous deux [Derneval et Dorothée] s'assirent au pied du marronnier, sur lequel je demeurais immobile et attentif³ » (p. 356).</p> <p>« Ah ! c'est mademoiselle de Pontis que vous aimez ! C'était vous qui chantiez hier cette romance, dont j'ai retenu le refrain. [...] Chevalier, c'était vous qui chantiez cette romance ? C'était pour mademoiselle de Pontis que vous la chantiez ?... » (p. 358).</p>

¹ L'auteur indique lui-même la référence : « VOLTAIRE, *Sémiramis* » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 363).

² Chérubin chante également une romance à la comtesse (Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, *op. cit.*, II, 4, p. 209-211).

³ Le « vieux marronnier », qui abrite les amours de Derneval et de Dorothée ainsi que celles de Faublas et de Sophie, rappelle les « grands marronniers » où Suzanne fixe le lieu du rendez-vous avec le comte Almaviva : « LA COMTESSE : Je mets tout sur mon compte. (*Suzanne s'assied, la Comtesse dicte.*)/*Chanson nouvelle, sur l'air... "Qu'il fera beau ce soir sous les grands marronniers... Qu'il fera beau ce soir..."* » (Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre*, *op. cit.*, IV, 3, p. 283). Il évoque également les « vieux marronniers » où Dorval dit s'être promené avec Constance : « Je me promenais avec Constance dans cette grande allée, sous les vieux marronniers que vous voyez, lorsque je demeurai convaincu qu'elle était la seule femme qu'il y eût au monde pour moi » (Diderot, *Les Entretiens sur le Fils naturel*, dans *Œuvres. IV. Esthétique-théâtre*, *op. cit.*, p. 1133).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Les Amours du chevalier de Faublas</i>	Deshoulières (Antoinette du Ligier de la Garde, M ^{me}) : p. 328. Destouches (Philippe Néricault) : p. 328 et 973. Dorat (Claude-Joseph) : p. 328. Florian (Jean-Pierre Claris de) : p. 328. Gessner (Salomon) : p. 328. Gresset (Jean-Baptiste-Louis) : p. 328. La Harpe (Jean-François de) : p. 328. Imbert (Barthélémy) : p. 328.			« Tant de soins m'avaient occupé sur la fin de cette nuit qu'alors seulement je m'aperçus du grotesque équipage dans lequel je courais les rues. Une partie de mon habit brûlée, l'autre bariolée de suie, toute ma personne barbouillée de fumée, et enfin ma tête enterrée dans un bonnet de nuit de Justine, je ne m'étonnai plus qu'en me voyant, la Jeunesse eût dit : c'est le diable ! ¹ » (p. 400). « Nous [Faublas et Sophie] allâmes nous asseoir au pied de ce marronnier si propice aux amours » (p. 423). « LE BARON DE GORLITZ, <i>le retenant encore</i> . — Votre fille ! Monsieur, quelles sont les armes de votre maison ?/M. DU PORTAIL, <i>montre son cachet</i> . — Les voilà./LE BARON DE GORLITZ. — C'est cela même ; elle les porte gravées sous l'aisselle ² » (p. 441-442).	

¹ Il s'agit sans doute d'un clin d'œil à *La Jalouse du Barbuillé* (1660). À la différence des farceurs de l'Hôtel de Bourgogne qui se farinaient le visage, le Barbuillé de Molière se couvrait le visage de noir ou de lie-de-vin (Molière, *La Jalouse du Barbuillé*, dans *Œuvres complètes. I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 13, note 1).

² Marceline reconnaît son fils Figaro grâce au « hiéroglyphe » gravé sur son bras droit (Beaumarchais, *La Folle Journée ou le Mariage de Figaro*, dans *Théâtre, op. cit.*, III, 16, p. 269).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Les Amours du chevalier de Faublas</i>	Lemonnier (Pierre-René) : p. 328. Linguet (Nicolas-Simon-Henry) : p. 328. Marmontel (Jean-François) : p. 328. Molière (Jean-Baptiste Poquelin) : p. 537. Moncrif (François-Augustin Paradis de) : p. 328. Pradon (Nicolas) : p. 329. Riccoboni (Marie-Jeanne Laboras de Mézières, M ^{me}) : p. 328.			« Une petite métairie, dont le fermier s'appelait Lucas, existait jadis sur le terrain même où nous sommes, à la place de ce petit corps de logis, qui par conséquent n'existe pas. [...] — Monsieur Desprez, la belle histoire ! Ah ! je vous en supplie, ne la contez plus à personne, réservez-m'en l'exclusive propriété ; je veux quand je serai de retour à Paris en faire pour l'Opéra-Comique un joli drame bien réjouissant ¹ » (p. 456-460). « Plus loin... oui, le voilà ! C'est lui !... je l'ai salué d'un cri de reconnaissance et de joie ; ne le voyez-vous pas le <i>marronnier propice</i> , cet arbre consacré par ses derniers combats et par mon triomphe ? » (p. 496). « “C'est vous, monsieur le chevalier ?” me dit-elle alors tout bas. Aussitôt je déguise ma voix en l'adoucissant beaucoup, et d'un ton aussi mystérieux que le sien, je réponds : “Oui, c'est moi.” ² » (p. 509-514)	

¹ Cette histoire est vraisemblablement la comédie de *Lucette et Lucas* de Nicolas Lucien Fargeot (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, op. cit., p. 460, note 1).

² Cette longue scène chez M^{me} Desglins, où Faublas usurpe l'identité de son amant, rappelle la première scène de *L'Abuseur de Séville* de Tirso de Molina.

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références textuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Les Amours du chevalier de Faublas</i>	Rousseau (Jean-Baptiste) : p. 328. Saint-Foix (Germain-François Poullain de) : p. 328. Scudéry (Georges de) : p. 329. Voltaire : p. 328 et 363.			« Jeune Robin, dormez-vous ? Elle répondit d'une voix basse et d'un ton mystérieux : « Oui. — Cependant vous parlez ? — Parce que je suis somnambule. — Qui vous a initiée ? — La prophétesse madame Leblanc et le docteur d'Avo. — Quel est votre mal ? — L'hydropisie. — Le remède ? — Un mari. — Un mari pour l'hydropisie ! dit la mère Robin. — Oui, madame, un mari, la somnambule a raison. — Un mari avant quinze jours, reprit mademoiselle Robin ; car si je reste fille plus longtemps, je suis perdue ¹ » (p. 522).	« Où tant de vertu va-t-elle se nicher* ! ² » (p. 537)

¹ Les répliques de M^{lle} Robin rappellent celles de la servante Lisette lorsqu'elle tente d'intercéder en faveur de Lucinde auprès de Sganarelle : « LISETTE : C'est un mari qu'elle veut./SGANARELLE, faisant semblant de ne pas entendre : Je l'abandonne./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Je la déteste./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Et la renonce pour ma fille./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Non, ne m'en parlez point./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Ne m'en parlez point./LISETTE : Un mari./SGANARELLE : Ne m'en parlez point./LISETTE : Un mari, un mari, un mari » (Molière, *L'Amour médecin*, dans *Œuvres complètes. I, op. cit.*, I, 3, p. 613).

² L'astérisque renvoie à une note de Louvet : « On sait que ce mot de Molière est devenu proverbe » (*Les Amours du chevalier de Faublas, op. cit.*, p. 537). Dans sa *Vie de Molière*, Voltaire cite cette exclamation que le dramaturge aurait tenue à un pauvre (Voltaire, *Vie de Molière avec de petits sommaires de ses pièces*, éd. Hugues Pradier, Paris, Gallimard, coll. « Le Promeneur », 1992, p. 21).

Œuvres	Auteurs dramatiques et comédiennes (pages)	Pièces de théâtre (pages)	Personnages dramatiques (pages)	Références intertextuelles	
				Citations (pages)	Allusions (pages)
<i>Les Amours du chevalier de Faublas</i>				<p>« La comtesse irritée prit une attitude fière, regarda M. de Lignolle avec majesté, et du ton le plus impérieux, lui dit : « Je le veux¹ » (p. 564).</p> <p>« *Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix » (p. 725).</p>	<p>« Le vilain monsieur qui m'inquiétait, c'était justement ce monsieur Griffart ! — <i>Qu'est-ce que y a ?</i> me dit-il. — Comment ! tu ne me reconnais pas ? — <i>Je ne sais pat encore.</i> — Et vous, messieurs ? — <i>Pis qui n'sait pas, lui,</i> répondit l'un d'eux, <i>nous n'savont pat itou²</i> » (p. 542).</p> <p>« Que me donnes-tu là ? un jupon prétendu blanc, plein de crottes de haut en bas ! — C'est que l'autre jour je suis revenue de chez <i>Nicolet</i> par un mauvais temps³ » (p. 545).</p> <p>« [...] je sortirai vainqueur d'un combat dont vous êtes le prix⁴ » (p. 725).</p> <p>« “[...] N'ayez aucune espèce de crainte, je ne suis ici que <i>le chien du jardinier.</i>”⁵ » (p. 941)</p>

¹ Ce « Je le veux », qui revient incessamment dans la bouche de la comtesse de Lignolle, est un emprunt littéral à Célimène (Molière, *Le Misanthrope*, dans *Oeuvres complètes. I, op. cit.*, II, 4, v. 554, p. 672 et v. 557, p. 673).

² Le langage de Griffart, Bras-de-Fer et Trouve-Tout fait écho aux pataquès des personnages que Beaumarchais fait entendre dans ses parades ; c'est l'auteur qui souligne.

³ « Jean-Baptiste Nicolet avait installé boulevard du Temple un spectacle dans le goût de ceux de la Foire. Il attirait un public grandissant malgré les plaintes de la Comédie-Italienne, officiellement protégée par le privilège. En 1772, il obtint l'autorisation de devenir Théâtre des Grands Danseurs du Roi et prit en 1792 le nom de Théâtre de la Gaîté » (Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas*, *op. cit.*, p. 545, note 1 ; c'est l'auteur qui souligne).

⁴ Louvet donne la référence de sa citation dans une note en bas de page : « Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix. Corneille, *Le Cid* » (*ibid.*, p. 725).

⁵ Allusion à la *Comedia fameuse du Chien du jardinier* de Lope de Vega (*ibid.*, p. 941, note 1 ; c'est l'auteur qui souligne).

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS LES *MÉMOIRES DU COMTE DE COMMINGE*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique	Emploi métaphorique	Occurrences
Spectacle		94	1
		1	1

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient ni les mots qui ne sont pas d'origine théâtrale ni ceux qui ne renvoient pas exclusivement au théâtre : « artifices » (p. 34), « illusions » (p. 77) et « s'applaudir » (p. 33).

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS *LA RELIGIEUSE*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences		
Applaudir	284		1	2	
Applaudissements	281		1		
Comédien(s)	281		1		
Déguisement		263	1		
Rôle		306	1	5	
Rôle (jouer un)		246, 284, 356	3		
Rôle (se représenter son)		250	1		
Scène(s)		244, 268, 271, 284, 328, 342, 346, 350 (deux occ.), 360 (deux occ.), 375, 378 (trois occ.)	15		
Spectacle(s)	258	283, 312, 377	4	6	
Spectacle (salles de)	281		1		
Spectacle (se donner en)		354	1		
Tableau		351	1		
	5	26	31		

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient pas « s'applaudir » (p. 306).

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS *LA VIE DE MARIANNE*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences	
Applaudir		8, 64, 425	3	4
Applaudissement		453	1	
Déguisement	182, 191		2	8
Déguiser		367, 455, 506, 553	4	
Déguiser (se)		132, 214	2	
Démasquer		479	1	2
Démasquer (se)		40	1	
Jeu		8	1	
Personnage	511		1	2
Personnage (faire un)		113	1	
Rôle (jouer un)		93, 516	2	
Scène(s)		106, 124, 191, 242 (deux occ.), 245, 263, 389, 408, 481	10	
Spectacle		11, 124, 226, 233, 248, 254, 350, 376, 380, 454, 510, 529, 574	13	14
Spectatrice		459	1	
Tableau		83	1	
Tartuffe		88 (trois occ.), 137, 463	5	
Tragique		356	1	
Travestir (se)	190		1	
	4	47	51	

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient pas « action » (p. 434, 435, 436, 482, 485, 496, 500, 503, 521, 527, 530, 558), « artifice » (p. 381), « cassette » (p. 130, 132, 133, 158, 341, 449, 508, 515, 541, 557, 558), « dialogue » (p. 331, 339), « fatalité » (p. 203), « fourberie » (p. 246, 280, 535), « geste(s) » (p. 97, 140, 256, 310, 311, 335, 351), « grimace » (p. 97), « jeu » (p. 8), « monologue » (p. 132), « répliques » (p. 304, 331), « s'applaudir » (p. 130, 135, 436, 508), « singeries » (p. 215), « soliloque » (p. 130) et « tableau » (p. 62, 214).

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS *MANON LESCAUT*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Applaudir		27, 146	2
Comédie (la pièce)		34	1
Comédie (le théâtre)	39, 126, 132 (deux occ.), 133, 134, 145, 146		8 9
Contrefaire (se)		110	1
Comique		119	1
Déguisement		23, 59, 120, 163	4
Déguiser		93, 113, 147 (deux occ.), 196	5 10
Déguiser (se)		135	1
Dénouement		29, 119	2
Loge(s)	132, 133		2
Opéra	49		1
Parterre (billet de)	133		1
Personnage		73, 111	2 3
Personnage (jouer un)		83	1
Rôle (jouer un)		154	1
Scène		21, 51, 66, 75, 77, 103, 111, 117, 123, 126, 136, 144, 150, 195	14
Spectacle(s)	49	11, 104, 123, 141, 153, 175	7 8
Spectateur(s)		12	1
Tableau		5	1
Théâtre		63	1
Vers	130		1
	14	44	58

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient pas « action » (p. 77), « apparence(s) » (p. 121, 122, 144, 167), « artifice(s) » (p. 63, 84, 94, 98, 122), « dupe » (p. 159), « friponnerie » (p. 84), « grimaces » (p. 124), « harangue » (p. 123), « illusion » (p. 28, 153), « parodie » (p. 130), « rusé » (p. 156) et « s'applaudir » (p. 42, 99, 113, 126).

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS *LES ÉGAREMENTS DU CŒUR ET DE L'ESPRIT*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Auteur (dramatique)	81		1
Balcons	92		1
Comédie (la pièce)	69		1
Comédie (jouer une)	80		1
Déguisements		95	1
Déguiser		71, 205, 211, 223, 238	5
Déguiser (se)		106, 212, 214, 215, 221, 224	6
Démasquer		71, 159	2
Intrigue	80		1
Loge	92 (deux occ.), 94 (deux occ.)		4
Masque		197	1
Masquer		185	1
Masquer (se)		110	1
Opéra (le théâtre)	92, 108, 112, 194		4
Opéra (la pièce)	92, 94, 95		3
Personnage(s)		71	1
Personnage (faire un)		141	1
Personnage (jouer un)		118, 165, 234	3
Pièce	81		1
Rôle (jouer un)		215, 225	2
Scène(s)		71	1
Scène (faire une)		137	1
Spectacle(s)	92, 94, 97	165, 174, 178, 231	7
Spectacle (se donner en)		161	1
Spectateur(s)	93, 112	188, 242	4
Tableau		69, 147, 230	3
Théâtre (la pièce)	81		1
Tragique(s)		69, 126, 207	3
	23	39	62

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient pas « artifice » (p. 118), « dupe » (p. 234), « fatales » (p. 79), « fortuné » (p. 79) et « illusions » (p. 129, 177).

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS LES *MÉMOIRES ET AVENTURES*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Acteurs		234	1
Applaudir	92		1
Applaudissement(s)	182	212	2
Comédie (le théâtre)	67, 89		2
Comédie (rue de la)	67 (deux occ.), 89		3
Comédie (jouer la)		90	1
Comédienne	90 (trois occ.)		3
Déguisement	156	76, 133	3
Déguiser		32, 36, 37, 78, 207, 212, 214, 234	8
Déguiser (se)	95, 156		2
Machines	187		1
Machiniste	186, 187 (3 occ.)		4
Opéra	186		1
Parterre	90		1
Personnage (faire le)		90, 115, 145	3
Rôle (faire le)	90 (deux occ.)		2
Scène(s)	90	44, 90, 174, 224, 234	6
Spectacle(s)	84	51, 53, 57, 73, 80, 88, 123, 155, 189, 195	11
Spectateur(s)		65, 122, 123, 177	4
Théâtre		124	1
Tirade	90		1
Tragédies	90, 101, 132		3
Tragique		51, 89, 108, 155	4
	28	40	68

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient pas « déclamer » (p. 90, 91), « masque(s) » (p. 79, 117, 180), « masqué(s) » (p. 50, 79) et « s'applaudir » (p. 159, 165, 221, 225).

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS *LES CONFESSIONS DU COMTE DE ****¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Acteurs	105, 107		2
Actrices	107		1
Action	106 (deux occ.)		2
Applaudir	100, 102 (deux occ.), 105, 106, 107	54, 89	8
Auteur(s) (dramatique(s))	105, 106 (quatre occ.)		5
Comédie (faire une)	105		1
Comédie (jouer une /la)	102, 105		2
Comédie(s) (la pièce)	102, 105 (deux occ.), 106, 107, 123		6
Comédie (le théâtre)	123		1
Comédiens	105, 106		2
Comiques		82	1
Déguisement	72		1
Démasquer (se)	58		1
Jeu	106		1
Jouer (un sentiment)		62, 85, 100	3
Jouer (une pièce)	105 (deux occ.), 106 (deux occ.)		4
Loge	37, 84, 123		3
Masque	57, 59	72	3
Masquer	58		1
Opéra (bal de)	88 (deux occ.)		2
Opéra (dictionnaire de l')	107		1
Opéra (fille de l')	87		1
Opéras (la pièce)	107		1
Opéra (le théâtre)	37, 84		2
Parterre	106		1
Pièce(s)	102, 105 (trois occ.), 106 (quatre occ.)		8
Public	105, 106 (deux occ.)- 107 (trois occ.)		6
Public (se donner en / hasarder en)	106 (deux occ.)		2
Représentation(s)	105 (deux occ.)	86	3
Rôle (jouer un)		127	1

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient pas « actions » (p. 29, 70, 171), « auteur » (p. 142), « bals » (p. 50), « composer » (p. 106), « dupe » (p. 120), « estrade » (p. 40), « intrigue(s) » (p. 61, 64, 71, 83-84, 97, 125, 128, 165, 167-168, 172, 174, 176, 177), « portraits » (p. 106), « public » (p. 34, 37, 63, 64, 68, 69, 70, 79, 84, 85, 86, 87, 93, 102, 118, 148, 152, 168), « répliquer » (p. 80), « représentation(s) » (p. 54), « représenter » (p. 54, 80, 95, 97, 105, 118), « soufflet » (p. 29), « tableau » (p. 50).

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Scène(s)		68, 132	2
Spectacles	34, 35, 65, 86, 120, 159	138	7
Spectateurs	105		1
Tableau		62	1
Théâtre (art dramatique)	106		1
Théâtre(s) (le lieu)	105 (deux occ.), 106 (deux occ.)		4
Troupe	105		1
	80	13	93

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS *DOLBREUSE*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Acteur(s)	84	127	2
Actrice	84		1
Applaudir		7, 81	2
Applaudissement	41		1
Comédie	78		1
Déguiser		70	1
Dramatique	v		1
Intrigue		101	1
Jeu	84	51	2
Jouer (le sentiment)		51	1
Jouer (sur le théâtre du monde)		51	1
Masque(s)		90, 101	2
Masquer		93, 111	2
Personnage(s)	10-11, 67, 78	12, 67	5
Personnage (faire un)		51	1
Personnage (représenter un)	84		1
Rideau		7	1
Rôle(s)		51	1
Rôle (faire un)		74	1
Rôle (jouer un)		8, 63	2
Scène(s)		iv, 2, 9, 42, 51 (deux occ.), 74, 79, 105, 124, 125, 127	12
Spectacle(s)	84	5, 7, 10, 26, 27, 29, 58 (deux occ.), 60, 74, 79, 80 (deux occ.), 89, 97, 99, 111, 113, 115, 120, 121, 126	23
Tableau(x)		v, viii, 4, 7, 11, 19, 23 (deux occ.), 26, 35, 37, 46, 65, 72, 73, 74, 82, 83, 85 (deux occ.), 95, 104, 108, 112, 125	26
Théâtre	84	iii, 2, 4, 7, 26, 51, 63, 66, 98, 101, 126, 128	13
Tragédie(s)	10		1

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. Les pages mises en italique renvoient à la seconde partie du roman dont la numérotation reprend au chiffre 3. On ne retient pas « action » (p. v, 2, 95), « artifices » (p. 95, 112), « coquettes » (p. 66), « gestes » (p. 52, 95), « grimacière » (p. 52), « illusion » (p. 23, 48, 51, 72, 84, 84, 97, 99, 101, 110, 119, 126), « intrigue » (p. 66), « jeu » (p. 7), « pièces » (p. 77, 78), « tableaux » (p. vii, 79), « s'applaudir » (p. 16, 49, 65, 98, 107, 112, 121) et « valets » (p. 66).

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Travestir		102	1
	13	93	106

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS *LE PAYSAN PARVENU*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Acte	285 ² , 289		2
Acteur(s)	267, 285, 288 (deux occ.), 289, 291		6
Actrice(s)	267 (deux occ.), 288 (deux occ.), 291		5
Amphithéâtre	287		1
Applaudir	288 (deux occ.), 359, 360	271, 272, 335, 386-387	8
Battements de mains	287		1
Comédie (la pièce)	278, 287 (deux occ.), 291		4
Comédie (le théâtre)	262 (deux occ.), 264, 265 (deux occ.), 277, 278 (deux occ.), 280, 283, 292, 294, 320		13
Coulisses	291		1
Démasquer (se)		341	1
Déguiser		6, 12, 294, 300, 319, 332, 353, 384, 404, 420 ³	10
Déguiser (se)		410, 429	2
Jouer (les acteurs)	288		1
Loge(s)	257 (deux occ.), 258, 279, 284, 287, 289 (deux occ.), 290 (deux occ.), 291 (deux occ.)		12
Masque		349, 359, 429	3
Masquer		335, 427	2
Opéra (le théâtre)	257		1
Opéra (la pièce)	257		1
Parterre	287 (deux occ.), 288		3
Personnage(s)	289	106, 183, 203, 311, 321, 337, 390	8
Pièce(s)	279, 287		2
Pièce (représenter une)	283		1
Rôle		287, 309	2
			8

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient pas « actions » (p. 287), « banquettes » (p. 283), « chauffoir » (p. 265, 278, 282, 285), « lorgnette(s) » (p. 284, 285, 289), « mettre en parade » (p. 287), « navettes » (p. 284), « pièces » (p. 359, 360), « public » (p. 271, 288) et « s'applaudir » (p. 209, 331).

² Les pages mises en italique correspondent aux sixième, septième et huitième parties écrites par le continuateur.

³ Les pages 420 et 424 ont été interverties par erreur dans l'édition retenue.

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique (pages)	Emploi métaphorique (pages)	Nombre d'occurrences
Rôle (jouer un)		278, 281, 297, 360, 403	5
Rôle (représenter un)	288		1
Scène	283	15, 66, 92, 144, 159, 204, 241, 323, 367, 371, 388, 391, 419, 426	15
Spectacle(s)	10, 280, 282, 283, 284 (deux occ.), 285, 287 (trois occ.), 297	36, 105, 204, 291, 310, 430	17
Spectateur(s)	282	291	2
Théâtre (l'estrade)	266, 277, 278, 283, 285, 287 (<i>deux occ.</i>), 289	278, 383	10
Tragédie	267		1
	82	59	141

LE VOCABULAIRE THÉÂTRAL DANS *LES AMOURS DU CHEVALIER DU FAUBLAS*¹

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique	Emploi métaphorique	Occurrences
Acteur(s)	691	91, 194, 385, 629, 638, 726, 792, 888	9
Applaudir	460, 873		2
Applaudissements	876 (deux occ.)		2
Auteur (dramatique)	460		1
Catastrophe		528	1
Claquements de mains	873		1
Comédie (jouer la)	413²	413	1 ³
Comédie(s) (la pièce)	567	529	2
Comédie (théâtre)	364, 692		2
Comédiens(s)	460		1
Comédienne(s)		556	1
Comique(s)		54, 77, 118, 307, 339, 344, 397, 528, 577 (deux occ.), 676, 698, 808, 873, 943, 1033	16
Comiquement		98	1
Costume	90, 721, 965		3
Déguisement	67, 70, 98, 171, 225, 371 (deux occ.), 434, 488, 599, 871-872, 965	599	13
Déguiser	66, 67, 70, 79 (deux occ.), 98, 99, 102, 105, 123, 265 (deux occ.), 271 (deux occ.), 434, 487, 538, 710, 880, 893, 906, 964, 1015, 1038	92, 94, 257, 399, 509, 525, 579, 997	32
Déguiser (se)	98 (deux occ.), 99, 123 (deux occ.), 152, 161, 253, 418, 485, 498, 543, 959	63	14
Démasquer		823	1
Démasquer (se)	119, 730		2
Dénouement		188	1
Drame	460		1

¹ Les pages indiquées sont celles de l'édition choisie. On ne retient pas « costume(s) » (p. 400, 516, 1042), « déclamer » (p. 529), « intrigue » (p. 216), « jouer » (p. 104), « masque(s) » (p. 726, 729, 731, 733), « parade » (p. 728), « quiproquo » (p. 871), « se jouer » (p. 862).

² Les pages mises en caractères gras indiquent que l'expression peut être entendue de manière à la fois métaphorique et non métaphorique. À la page 413, le marquis pense que le baron de Faublas joue véritablement un rôle, alors que ce n'est pas le cas. Ainsi, l'expression est non métaphorique du point de vue du marquis, mais elle est métaphorique du point de vue des autres personnages et du lecteur.

³ Bien que le mot puisse être entendu de manière métaphorique et non métaphorique, on ne le compte qu'une seule fois.

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique	Emploi métaphorique	Occurrences
Farce(s)	853		1
Intrigue		226	1
Jouer (une scène)	111 (trois occ.)		3
Jouer (un sentiment)		75, 92, 151, 380, 485, 560, 574, 624, 666, 728, 804	11
Loge(s)	295, 692 (deux occ.)		3
			1
Malades imaginaires		529	
Masque	91, 92, 95, 96 (huit occ.), 97 (deux occ.), 98, 99, 119		16
Masqué (bal)	88 (deux occ.), 91, 99, 127, 181, 185		7
Masquer	727, 733		2
Opéra (le théâtre)	62, 86, 216, 291, 631		5
Opéra (la pièce)	567		1
Opéra(s)-comique(s)	460, 567		2
Opéra (bal de l')	118		1
Pantomime		472, 666	2
Personnage		226	1
Personnage (faire un)		596	1
Personnage (jouer un)	333		1
Pièce	103 (deux occ.), 854, 965		4
Public	460		1
Reconnaissance	1030		1
Représentations	460		1
Rôle(s)	112 (deux occ.)	479, 556, 596	5
Rôle (faire un)	334		1
Rôle (jouer un)	411, 412	411, 412, 161, 529, 792, 932, 1031	7
Salles (de théâtre)	691		1
Scène(s)	460	65, 84, 85, 91, 98, 111, 134, 141, 156, 194, 195, 226 (deux occ.), 263, 281, 288, 294, 295, 306, 307, 374, 385, 398, 410, 421, 446, 514, 524, 629, 638 (deux occ.), 640, 692, 698 (deux occ.), 716, 726, 741, 792, 814, 893 (trois occ.), 898, 900 (trois occ.), 918, 947 (deux occ.), 990, 998, 1030	54
Scène (faire une)		195, 211, 219, 292, 313, 801, 803, 843, 893, 1015, 1038	11

Vocabulaire théâtral	Emploi non métaphorique	Emploi métaphorique	Occurrences
Spectacle(s)	62, 295, 479, 692, 854, 938	54, 90, 240, 270, 430, 492, 514, 874, 1040, 1060	16
Spectacle (se donner en)		484, 716, 756	3
Spectateur(s)		430, 445, 640, 726, 1095	5
Théâtrale		1030	1
Théâtre	691, 853	515, 529, 549	5
Théâtre (fille de)	309	515	2
Tragédie(s)	567, 691	118	3
Tragique		760, 771, 1052, 1088	4
Travestissement(s)	64, 90, 254, 295, 337, 348, 373 (deux occ.), 487, 538, 557, 690, 755, 894, 1016		15
Travestir	123, 176, 265, 427, 548, 729		6
Travestir (se)	257		1
Tréteaux	529		1
	157	157	314

PRINCIPALES INDICATIONS TEMPORELLES DANS *MANON LESCAUT*¹

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
PREMIÈRE PARTIE	
Des Grieux rencontre Manon à Amiens à la fin de l'année scolaire, le 28 juillet de l'année 1717.	<p>« Les vacances arrivant, je me préparais à retourner bientôt à l'Académie » (p. 18).</p> <p>« La veille même de celui que je devais quitter cette ville, étant à me promener avec mon ami, qui s'appelait Tiberge, nous vîmes arriver le coche d'Arras, et nous le suivîmes jusqu'à l'hôtellerie où ces voitures descendant » (p. 19).</p>
Des Grieux va chercher Manon à cinq heures le lendemain matin. Ils arrivent le soir à Saint-Denis.	<p>« Je n'eus donc nulle peine à faire transporter ma malle, et à faire tenir une chaise prête pour cinq heures du matin, qui étaient le temps où les portes de la ville devaient être ouvertes ; [...] » (p. 22).</p> <p>« J'employai la nuit à mettre ordre à mes affaires, et m'étant rendu à l'hôtellerie de Mademoiselle Manon vers la pointe du jour, je la trouvai qui m'attendait.</p> <p>Nous nous hâtâmes tellement d'avancer que nous arrivâmes à Saint-Denis avant la nuit » (p. 24).</p>
Les amants passent trois semaines dans un appartement meublé à Paris.	<p>« Nous prîmes un appartement meublé à Paris. [...] Trois semaines se passèrent, pendant lesquelles j'avais été si rempli de ma passion que j'avais peu songé à ma famille et au chagrin que mon père avait dû ressentir de mon absence » (p. 25).</p>
Peu de temps après, des Grieux remarque certains changements dans leur train de vie. Un jour, on le fait attendre quelques minutes à la porte de leur appartement.	<p>« Je m'aperçus, peu après, que notre table était mieux servie, et qu'elle s'était donné quelques ajustements d'un prix considérable » (p. 27).</p> <p>« Un jour que j'étais sorti l'après-midi, et que je l'avais avertie que je serais dehors plus longtemps qu'à l'ordinaire, je fus étonné qu'à mon retour on me fit attendre deux ou trois minutes à la porte » (p. 27).</p>

¹ Toutes les citations du tableau sont extraites de l'édition retenue pour cette étude.

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
Le soir de cette trahison, des Grieux est emmené par son frère et trois laquais. Ils passent la nuit à Saint-Denis et arrivent le lendemain soir à la demeure familiale.	« Il me fit passer la nuit à Saint-Denis, avec la précaution de faire coucher les trois laquais dans ma chambre » (p. 31). « Mon frère, avait, à Saint-Denis, une chaise à deux, dans laquelle nous partîmes de grand matin, et nous arrivâmes chez nous le lendemain au soir » (p. 32).
Des Grieux apprend de son père que Manon l'a trompé avec Monsieur B... et qu'elle ne l'a aimé exclusivement que douze jours.	« Enfin, comme je demeurais dans le silence, il continua de me dire que, suivant le calcul qu'il pouvait faire du temps depuis mon départ d'Amiens, Manon m'avait aimé environ douze jours : car, ajouta-t-il, je sais que tu partis d'Amiens le 28 de l'autre mois ; nous sommes au 29 du présent ; il y en a onze que Monsieur B... m'a écrit ; je suppose qu'il lui en ait fallu huit pour lier une parfaite connaissance avec ta maîtresse ; ainsi, qui ôte onze et huit de trente-un jours qu'il y a depuis le 28 d'un mois jusqu'au 29 de l'autre, reste douze, un peu plus ou moins » (p. 33-34).
Des Grieux reste pendant six mois dans sa chambre.	« J'y passai six mois entiers, pendant le premier desquels il y eut peu de changement dans mes dispositions » (p. 37).
Un an passe. Des Grieux décide d'aller à Saint-Sulpice avec son ami Tiberge.	« Le renouvellement de l'année scolaire approchait. Je convins avec Tiberge de nous mettre ensemble au séminaire de Saint-Sulpice, lui pour achever ses études de théologie, et moi pour commencer les miennes » (p. 41).
Des Grieux étudie à Paris pendant un an.	« J'avais passé près d'un an à Paris, sans m'informer des affaires de Manon. Les derniers mois s'étaient écoulés si tranquillement que je me croyais sur le point d'oublier éternellement cette charmante et perfide créature. Le temps arriva auquel je devais soutenir un exercice public dans l'École de Théologie » (p. 43).
Le jour où des Grieux soutient son exercice public à la Sorbonne, Manon y assiste. Elle va ensuite à Saint-Sulpice et demande à lui parler. Ils se retrouvent dans le parloir du séminaire.	« Je retournai à Saint-Sulpice, couvert de gloire et chargé de compliments. Il était six heures du soir. On vint m'avertir, un moment après mon retour, qu'une dame demandait à me voir. J'allais au parloir sur-le-champ » (p. 44).

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
DES GRIEUX ET MANON NE SE SONT PAS VUS DEPUIS DEUX ANS. « NOUS SOMMES ENVIRON AU MOIS DE JUILLET 1719¹ ».	
Des Grieux fuit Saint-Sulpice et part s'installer avec Manon à Chaillot où ils trouvent une maison.	« Nous ne tardâmes point à gagner Chaillot. Nous logeâmes la première nuit à l'auberge, pour nous donner le temps de chercher une maison, ou du moins un appartement commode. Nous en trouvâmes, dès le lendemain, un de notre goût » (p. 49).
Un mois plus tard, Manon veut regagner Paris. Des Grieux accepte d'y louer un appartement meublé.	« Mais nos résolutions ne durèrent guère plus d'un mois. [...] Elle me proposa de reprendre une maison à Paris. Je n'y consentis point ; mais, pour la satisfaire en quelque chose, je lui dis que nous pouvions y louer un appartement meublé, et que nous y passerions la nuit lorsqu'il nous arriverait de quitter trop tard l'assemblée où nous allions plusieurs fois la semaine ; car l'incommode de revenir si tard à Chaillot était le prétexte qu'elle apportait pour le vouloir quitter » (p. 50-51).
Un jour, leur servante qui demeure à Chaillot vient apprendre à Des Grieux que leur maison a brûlé. Ce dernier se rend immédiatement à Chaillot pour récupérer l'argent. Il ne reste plus rien.	« Nous étions demeurés un jour à Paris, pour y coucher, comme il nous arrivait fort souvent. La servante, qui restait seule à Chaillot dans ces occasions, vint m'avertir, le matin, que le feu avait pris, pendant la nuit, dans ma maison et qu'on avait eu beaucoup de difficulté à l'éteindre » (p. 52).
Le soir même, Lescaut présente des Grieux à ses associés de la « Ligue de l'Industrie ». Des Grieux les reçoit somptueusement grâce aux cent pistoles que Tiberge lui a prêtées.	« M. Lescaut me présenta, le soir même, comme un de ses parents ; il ajouta que j'étais d'autant mieux disposé à réussir, que j'avais besoin des plus grandes faveurs de la fortune » (p. 62).
Des Grieux apprend à jouer et s'enrichit en quelques semaines. Il loue une maison à Paris. Nous sommes en hiver 1719.	« Cette adresse extraordinaire hâta si fort les progrès de ma fortune, que je me trouvai en peu de semaines des sommes considérables, outre celles que je partageais de bonne foi avec mes associés. Je ne craignis plus, alors, de découvrir à Manon notre perte de Chaillot, et, pour la consoler, en lui apprenant cette fâcheuse nouvelle, je louai une maison garnie, où nous nous établîmes avec un air d'opulence et de sécurité » (p. 64).

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 44, note 1.

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
<p>Un soir où des Grieux et Manon soupent chez Lescaut, leurs domestiques les volent. Le valet et la femme de chambre leur ont dérobé tout leur argent.</p> <p>Pendant que des Grieux se rend chez le lieutenant de Police et chez le prévôt de Paris, Lescaut parle à Manon de M. de G... M...</p> <p>Le lendemain matin, Manon part avec son frère à l'insu de des Grieux. Elle ne rentre que trois ou quatre jours plus tard avec M. de G... M... qui la conduit dans la maison qu'il a fait apprêter pour elle.</p>	<p>« M. Lescaut nous ayant un jour donné à souper, il était environ minuit lorsque nous retournâmes au logis. J'appelai mon valet, et Manon sa femme de chambre ; ni l'un ni l'autre ne parurent. On nous dit qu'ils n'avaient point été vus dans la maison depuis huit heures, et qu'ils étaient sortis après avoir fait transporter quelques caisses, suivant les ordres qu'ils disaient avoir reçus de moi » (p. 66-67).</p> <p>« Il [M. de G... M...] revint à la ville trois ou quatre jours après ; il conduisit lui-même Manon dans la maison que son intendant avait eu soin de préparer » (p. 73).</p>
<p>Des Grieux est terriblement blessé par cette nouvelle trahison de Manon. Cette dernière renonce à son projet, puisqu'il ne l'apprécie pas. Elle lui demande tout de même de patienter jusqu'au soir, car M. de G... M... doit lui apporter un collier de perles, des bijoux et la moitié de la pension annuelle.</p> <p>Manon, des Grieux et Lescaut soupent avec M. de G... M... Au moment où M. de G... M... va se coucher, Manon prétexte un « besoin » et rejoint ses deux compères. Ils s'enfuient.</p>	<p>« Il fut donc réglé que nous nous trouverions tous à souper avec M. de G... M..., et cela pour deux raisons : l'une, pour nous donner le plaisir d'une scène agréable en me faisant passer pour un écolier, frère de Manon ; l'autre, pour empêcher ce vieux libertin de s'émaniper trop avec ma maîtresse, par le droit qu'il croirait s'être acquis en payant si libéralement d'avance » (p. 75-76).</p> <p>« Enfin, l'heure du sommeil étant arrivée, il parla d'amour et d'impatience. Nous nous retirâmes, Lescaut et moi ; on le conduisit à sa chambre, et Manon, étant sortie sous prétexte d'un besoin, nous vint joindre à la porte. Le carrosse, qui nous attendait trois ou quatre maisons plus bas, s'avança pour nous recevoir. Nous nous éloignâmes en un instant du quartier » (p. 77).</p>
<p>Le lendemain matin, des Grieux et Manon sont arrêtés. Des Grieux est conduit à Saint-Lazare. Manon est emmenée à l'Hôpital Général.</p>	<p>« Nous étions encore au lit, lorsqu'un exempt de police entra dans notre chambre avec une demi-douzaine de gardes. Ils se saisirent d'abord de notre argent, ou plutôt de celui de M. de G... M..., et nous ayant fait lever brusquement, ils nous conduisirent à la porte, où nous trouvâmes deux carrosses, dans l'un desquels la pauvre Manon fut enlevée sans explication, et moi traîné dans l'autre à Saint-Lazare » (p. 78).</p>
<p>Après deux mois de prison à Saint-Lazare, des Grieux demande au Supérieur de bien vouloir parler en sa faveur à M. de G... M..., afin de solliciter son élargissement. Deux jours plus tard,</p>	<p>« Puis-je me flatter, repris-je doucement, que deux mois de prison, que j'ai déjà essuyés, lui paraîtront une expiation suffisante ? » (p. 84).</p>

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
le Père lui apprend que M. de G... M... est non seulement favorable à sa libération, mais souhaite aussi le rencontrer. Mais la visite de M. de G... M... à Saint-Lazare tourne à la catastrophe. Des Grieux manque de le tuer, lorsqu'il lui apprend que Manon est à l'Hôpital depuis deux mois.	
Des Grieux revoit Tiberge à qui il remet une lettre destinée à Lescaut. Son ami ignore l'identité du destinataire de la lettre et fait suivre le courrier. Lescaut va voir des Grieux le lendemain.	« Il [Tiberge] eut la fidélité de la porter exactement, et Lescaut reçut, avant la fin du jour, celle qui était pour lui » (p. 94). « Il me vint voir le lendemain, et il passa heureusement sous le nom de mon frère » (p. 94).
Des Grieux lui demande de revenir le lendemain et de lui apporter un pistolet. Des Grieux s'évade de Saint-Lazare le soir même aux alentours de vingt-deux heures.	« Je le priai d'abréger sa visite, afin qu'il trouvât plus de facilité à me revoir le lendemain. Il fut admis avec aussi peu de peine que la première fois » (p. 95). « Le portier vint à l'heure ordinaire, c'est-à-dire un peu après neuf heures. J'en laissai passer encore une, pour l'assurer que tous les religieux et les domestiques étaient endormis. Je partis enfin, avec mon arme et une chandelle allumée » (p. 95).
Le soir où des Grieux s'évade, il passe la nuit avec Lescaut chez un traiteur. Des Grieux a passé trois mois à Saint-Lazare.	« Nous allâmes passer la nuit chez un traiteur, où je me remis un peu de la mauvaise chère que j'avais faite depuis près de trois mois » (p. 97).
Le lendemain soir, des Grieux se rend à l'Hôpital afin de repérer les lieux et d'obtenir des informations.	« Aussitôt que la nuit m'eut rendu la liberté, je priai Lescaut de m'accompagner. [...] Nous liâmes conversation avec un des portiers, qui nous parut homme de bon sens » (p. 98).
Le lendemain matin, des Grieux se rend chez M. de T... (fils de l'un des administrateurs de l'Hôpital) qu'il veut rallier à sa cause. Les deux hommes se lient d'amitié. L'après-midi même, M. de T... conduit des Grieux auprès de Manon. Les amants se retrouvent après trois mois de séparation.	« Le matin étant venu, je m'habillai le plus proprement qu'il me fut possible, dans l'état d'indigence où j'étais, et je me fis conduire dans un fiacre à la maison de M. de T... » (p. 100). « Aujourd'hui même, lui dit-il ; ce bienheureux moment ne tardera point ; il va paraître à l'instant si vous le souhaitez. Elle comprit que j'étais à la porte. J'entrai, lorsqu'elle accourait avec

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
	<p>précipitation. Nous nous embrassâmes avec cette effusion de tendresse qu'une absence de trois mois fait trouver si charmante à de parfaits amants » (p. 103).</p>
<p>À l'aide du valet qui s'occupe de Manon à l'Hôpital, M. de T... et des Grieux font évader Manon le lendemain soir.</p> <p>Les amants vont se réfugier chez Lescaut, mais la dispute de ce dernier avec le cocher du carrosse les empêche de rester. Ils fuient à pied accompagnés de Lescaut qui est assassiné quelques minutes plus tard. Ils se réfugient à l'auberge de Chaillot où ils arrivent à onze heures du soir.</p>	<p>« Enfin, la nuit étant venue, nous nous rendîmes un peu au-dessous de la porte de l'Hôpital, dans un carrosse. Nous n'y fûmes pas longtemps sans voir Manon paraître avec son conducteur. Notre portière étant ouverte, ils montèrent tous deux à l'instant » (p. 106).</p> <p>« Il était onze heures quand nous arrivâmes à Chaillot. Nous fûmes reçus à l'auberge comme des personnes de connaissance ; on ne fut pas surpris de voir Manon en habit d'homme, parce qu'on est accoutumé, à Paris et aux environs, de voir prendre aux femmes toutes sortes de formes » (p. 109).</p>
<p>Le lendemain, des Grieux retourne seul à Paris où il retrouve Tiberge, qui lui prête à nouveau de l'argent. Il se rend ensuite chez M. de T... qui l'accompagne chez des marchands avant de rentrer avec lui à Chaillot.</p>	<p>« Elle ignorait que je fusse mal en argent ; je me gardai bien de lui en rien apprendre, étant résolu de retourner seul à Paris, le lendemain, pour chercher quelque remède à cette fâcheuse espèce de maladie » (p. 109).</p>
<p>DES GRIEUX ET MANON NE PASSENT QUE QUELQUES MOIS À CHAILLOT (AOÛT 1719) ET À PARIS (HIVER 1719) AVANT D'ÊTRE EMPRISONNÉS PENDANT TROIS MOIS.</p>	
<p>DEUXIÈME PARTIE</p>	
<p>Les amants restent plusieurs semaines (ou plusieurs jours) à l'auberge de Chaillot.</p> <p>Des Grieux est « dans sa vingtième année ». Nous sommes au printemps 1720.</p>	<p>« J'étais presque sûr que mon père ne ferait pas difficulté de me donner de quoi vivre honorablement à Paris, parce qu'étant dans ma vingtième année, j'entrais en droit d'exiger ma part du bien de ma mère » (p. 117).</p>
<p>Un jour, le valet apprend à des Grieux qu'un prince italien a remarqué Manon au bois de Boulogne.</p> <p>Après deux jours sans incident, des Grieux apprend que Manon a remis une lettre à ce prince.</p>	<p>« Le seul valet qui composait notre domestique me prit un jour à l'écart pour me dire, avec beaucoup d'embarras, qu'il avait un secret d'importance à me communiquer » (p. 119).</p> <p>« Deux jours se passèrent sans aucun incident. Le troisième fut plus orageux. J'appris, en arrivant de la ville assez tard, que Manon, pendant sa</p>

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
Cela fait alors trois semaines que des Grieux va à Paris tous les jours pour gagner de l'argent au jeu. Le jour où il apprend que Manon a remis une lettre au prince, elle lui demande de passer la journée du lendemain à ses côtés. Elle se jouera du prince sous les yeux de son amant.	<p>promenade, s'était écartée un moment de ses compagnes, et que l'étranger, qui la suivait à peu de distance, s'étant approché d'elle au signe qu'elle lui avait fait, elle lui avait remis une lettre qu'il avait reçue avec des transports de joie » (p. 120-121).</p> <p>« Mon silence lui laissant la liberté de continuer, elle me dit que, depuis trois semaines, je n'avais pas passé une journée entière avec elle ; qu'elle ne pouvait soutenir de si longues absences ; qu'elle me demandait du moins un jour, par intervalles ; et que, dès le lendemain, elle voulait me voir près d'elle du matin au soir » (p. 121).</p>
Un jour, ils reçoivent la visite du jeune G... M... que M. de T... leur présente.	« Un jour que nous avions M. de T... à souper, nous entendîmes le bruit d'un carrosse qui s'arrêtait à la porte de l'hôtellerie. [...] On nous dit que c'était le jeune G... M..., c'est-à-dire le fils de notre plus cruel ennemi, de ce vieux débauché qui m'avait mis à Saint-Lazare et Manon à l'Hôpital » (p. 125).
Le jeune G... M... est amoureux de Manon et revient avant la fin de la semaine lui faire une proposition. Il ne lui demande que deux jours afin de pouvoir tout apprêter. Elle doit le retrouver à Paris l'après-midi du second jour.	« Le jour de l'inauguration n'était pas reculé trop loin : il ne lui en demandait que deux pour les préparatifs, et il lui marquait le nom de la rue et de l'hôtel, où il lui promettait de l'attendre l'après-midi du second jour, si elle pouvait se dérober de mes mains » (p. 131).
Le jour convenu, Manon trahit des Grieux pour la troisième fois. Ce dernier trouve un moyen de faire sortir le jeune G... M... de l'hôtel meublé afin de pouvoir entretenir Manon. Un billet de M. de T... leur apprend qu'ils peuvent passer la nuit chez G... M... s'ils parviennent à le tenir à l'écart.	« Je vis arriver le porteur du message, et G... M... sortir à pied, un moment après, suivi d'un laquais. Lui ayant laissé le temps de s'éloigner de la rue, je m'avançai à la porte de mon infidèle, et malgré toute la colère, je frappai avec le respect qu'on a pour un temple » (p. 140).
Aux environs de minuit, le vieux G... M... les surprend et les fait arrêter. Ils sont tous deux conduits au Châtelet.	« Nous étions prêts à nous mettre au lit. Il ouvre la porte, et il nous glace le sang par sa vue » (p. 152).
Grâce à l'intervention de son père auprès de M. de G... M..., des Grieux sort du Châtelet trois jours après son emprisonnement.	

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
Des Grieux apprend que Manon doit partir avec le prochain convoi pour l'Amérique le surlendemain. Abandonné par les trois gardes qu'il avait engagés pour attaquer le convoi, des Grieux suit ce convoi jusqu'au Havre.	
Deux jours après leur arrivée au port, il embarque avec Manon pour l'Amérique.	
DES GRIEUX ET MANON NE PASSENT QUE QUELQUES SEMAINES À L'AUBERGE DE CHAILLOT. AU MOMENT OÙ ILS EMBARQUENT POUR L'AMÉRIQUE, NOUS SOMMES « ENTRE AOÛT 1719 ET MAI 1720¹ ».	
Après deux mois de navigation, ils arrivent à la Nouvelle-Orléans.	« Après une navigation de deux mois, nous abordâmes enfin au rivage désiré » (p. 184).
Lorsque des Grieux demande la main de Manon, cela fait dix mois qu'ils vivent à la Nouvelle-Orléans. Mais après avoir accepté leur union, le Gouverneur revient sur sa décision et fait savoir à des Grieux qu'il destine Manon à son neveu Synnelet.	« Le Gouverneur avait un neveu, nommé Synnelet, qui lui était extrêmement cher. C'était un homme de trente ans, brave, mais emporté et violent. Il n'était point marié. La beauté de Manon l'avait touché dès le jour de notre arrivée ; et les occasions sans nombre qu'il avait eues de la voir, pendant neuf ou dix mois, avaient tellement enflammé sa passion, qu'il se consumait en secret pour elle » (p. 192).
Le même jour, des Grieux se bat en duel avec Synnelet qui tombe sans connaissance. Les amants fuient dans le désert. Manon est épuisée et meurt au petit matin.	« Nous marchâmes aussi longtemps que le courage de Manon put la soutenir, c'est-à-dire environ deux lieues, car cette amante refusa constamment de s'arrêter plus tôt. Accablée enfin de lassitude, elle me confessa qu'il lui était impossible d'avancer davantage. Il était déjà nuit. Nous nous assîmes au milieu d'une vaste plaine, sans avoir pu trouver un arbre pour nous mettre à couvert » (p. 198). « Nous [des Grieux et Manon] avions passé tranquillement une partie de la nuit. Je croyais ma chère maîtresse endormie et je n'osais pousser le moindre souffle, dans la crainte de troubler son sommeil. Je m'aperçus dès le point du jour, en

¹ Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, op. cit., p. 165, note 2.

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
	touchant ses mains, qu'elle les avait froides et tremblantes » (p. 199).
Des Grieux la garde auprès de lui pendant vingt-quatre heures avant de l'ensevelir.	« Je demeurai plus de vingt-quatre heures la bouche attachée sur le visage et sur les mains de ma chère Manon » (p. 200).

APRÈS DIX MOIS DE RÉPIT POUR LES AMANTS, MANON MEURT DANS LE DÉSERT.

Trois jours après leur fuite, les habitants de la Nouvelle-Orléans retrouvent des Grieux dans le désert et le ramènent à la ville. Le jeune homme est malade pendant trois mois.	« Il était trop tard pour envoyer sur mes traces ; mais le lendemain et le jour suivant furent employés à me poursuivre » (p. 201). « J'étais si faible qu'on fut obligé de me transporter de la prison dans mon lit, où je fus retenu pendant trois mois par une violente maladie » (p. 201-202).
Six semaines après sa convalescence, Tiberge le rejoint à la Nouvelle-Orléans.	« Ce fut environ six semaines après mon rétablissement que, me promenant seul, un jour, sur le rivage, je vis arriver un vaisseau que des affaires de commerce amenaient au Nouvel Orléans. J'étais attentif au débarquement de l'équipage » (p. 202).
Des Grieux et Tiberge passent deux mois à la Nouvelle-Orléans avant d'embarquer pour la France. Quinze jours après avoir regagné le Havre, des Grieux rejoint son frère près de Calais où il retrouve Renoncour deux ans après l'avoir rencontré pour la première fois.	« Nous avons passé deux mois ensemble au Nouvel Orléans, pour attendre l'arrivée des vaisseaux de France, et nous étant enfin mis en mer, nous prîmes terre, il y a quinze jours, au Havre-de-Grâce » (p. 204).
DES GRIEUX RETROUVE RENONCOUR SEPT MOIS APRÈS LA MORT DE MANON.	

PRINCIPALES INDICATIONS TEMPORELLES DANS LES *MÉMOIRES DU COMTE DE
COMMINGE*¹

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
Comminge séjourne pendant deux mois à Bagnères où il rencontre Adélaïde.	« Il y avait deux mois que je vivais de cette sorte, quand je reçus une lettre de mon père qui m'ordonnait de partir » (p. 29).
Avant de reprendre le chemin de la maison de Comminge, il brûle les papiers qui assureraient la ruine du baron de Lussan (père d'Adélaïde).	« Je passai la nuit dans une agitation que je ne puis exprimer » (p. 29-30).
Comminge et son domestique voyagent pendant quelques jours pour rentrer.	Aucune indication temporelle précise.
Comminge ne passe qu'une nuit chez lui. Son père furieux d'apprendre qu'il a brûlé les papiers permettant d'obtenir la succession de la maison l'exile à la campagne.	« Votre père veut vous marier et veut en attendant que vous alliez à la campagne. Il faut absolument que vous paraissiez déterminé à lui obéir. Il compte vous faire partir demain avec un homme qui a sa confiance » (p. 37).
Le deuxième jour de son voyage, Comminge retrouve Adélaïde par hasard. Il lui porte secours lorsque son carrosse verse à quelques pas de lui.	« Nous étions arrivés d'assez bonne heure, le second jour de notre marche, dans un village où nous devions passer la nuit ; en attendant l'heure du souper, je me promenais dans le grand chemin quand je vis de loin un équipage qui allait à toute bride et qui versa très lourdement à quelques pas de moi » (p. 38).
Comminge et son conducteur reprennent la route le lendemain.	« Nous arrivâmes le troisième jour dans un château bâti auprès des Pyrénées ; on voit à l'entour des pins, des cyprès, des rochers escarpés et arides, et on n'entend que le bruit des torrents qui se précipitent entre les rochers » (p. 42-43).
Les jours passent.	« Cette demeure si sauvage me plaisait par cela même qu'elle ajoutait à ma mélancolie ; je passais les journées entières dans les bois ; [...] » (p. 43).

¹ Les citations du tableau sont extraites de l'édition retenue pour cette étude. On ne cite que les principales indications temporelles permettant d'établir une chronologie de l'histoire.

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
Après la dernière lettre de sa mère, six semaines passent.	« Je fus ensuite six semaines sans recevoir des nouvelles : grand Dieu de quelle longueur les jours étaient pour moi ! » (p. 43).
Les lettres qu'il reçoit enfin lui apprennent son futur mariage avec mademoiselle de Foix ainsi que l'arrivée de son père. Ce dernier parvient au château trois jours plus tard.	« [...] je passai les trois jours qui s'écoulèrent jusqu'à l'arrivée de mon père à m'occuper du nouveau sujet que j'allais donner à Adélaïde d'être contente de moi ; cette idée, malgré ma triste situation remplissait mon cœur d'un sentiment qui approchait presque de la joie » (p. 44).
À la suite du refus de son fils, le baron de Comminge le fait enfermer dans une tour du château.	Absence d'indication temporelle précise. « Je passai dans cet état les premiers jours avec assez de tranquillité, et même avec une sorte de plaisir » (p. 46).
Un jour, Comminge reçoit une lettre d'Adélaïde qui lui annonce son mariage avec Bénavidès. Son désespoir est tel que son géolier accepte de le libérer. Il veut aller trouver Adélaïde et prévoit son départ pour le lendemain.	« J'aurais voulu me mettre en chemin dans le moment, mais il fallut aller chercher les chevaux et l'on m'annonça que nous ne pourrions en avoir que pour le lendemain » (p. 49).

ADÉLAÏDE SE MARIE ENVIRON DEUX MOIS APRÈS AVOIR RENCONTRÉ COMMINGE À BAGNIÈRES.

Comminge apprend le mariage d'Adélaïde et tombe gravement malade pendant quinze jours.	« Après quinze jours de la fièvre la plus violente, je commençai à être un peu mieux ; la première chose que je fis fut de chercher la lettre d'Adélaïde » (p. 51).
La convalescence de Comminge dure plusieurs mois.	« Après quelques mois de séjour dans le lieu où nous étions, ma mère reçut l'ordre de mon père de retourner auprès de lui ; il n'avait presque pris aucune part à ma maladie, la manière dont il m'avait traité avait éteint en lui tout sentiment pour moi » (p. 53-54).
Comminge demande à Saint-Laurent de retrouver Adélaïde. Saint-Laurent s'absente durant six semaines.	« Saint-Laurent demeura près de six semaines à son voyage ; il revint au bout de ce temps-là ; [...] » (p. 55).

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
Comminge veut revoir Adélaïde et part avec Saint-Laurent qui lui a trouvé un emploi dans le château de Bénavidès en Biscaye.	« Nous arrivâmes après plusieurs jours de marche qui m'avaient paru plusieurs années ; [...] » (p. 57).
Plusieurs jours se passent avant qu'il parvienne à la voir.	« Il y avait plusieurs jours que mon travail était commencé sans que j'eusse encore vu madame de Bénavidès ; je la vis enfin un soir passer sous les fenêtres de l'appartement où j'étais pour aller à la promenade ; [...] » (p. 57).
Le jour où Adélaïde découvre sa présence au château, Comminge passe une nuit à « [se] tourmenter », persuadé qu'elle ne l'aime plus.	« Saint-Laurent, qui craignait que quelqu'un ne me vît dans l'état où j'étais, m'emmena dans la chambre où nous couchions ; je passais la nuit entière à me tourmenter » (p. 61).
Comminge veut lui dire adieu, mais plusieurs jours passent avant que l'occasion se présente.	Je me remis donc à mon ouvrage, j'avais presque sans m'en apercevoir quelque espérance qu'Adélaïde viendrait encore dans ce lieu ; tous les bruits que j'entendais me donnaient une émotion que je pouvais à peine soutenir ; je fus dans cette situation plusieurs jours de suite ; il fallut enfin perdre l'espérance de voir Adélaïde de cette façon et chercher un moment où je pusse la trouver seule » (p. 62-63).
Le jour où Comminge parvient à parler à Adélaïde, il est surpris par Bénavidès. On l'enferme dans une chambre, mais Dom Gabriel le fait évader le soir même.	« Sortons, ajouta-t-il : je puis aujourd'hui pour vous ce que je ne pourrai peut-être plus demain » (p. 66).
À son arrivée au couvent de religieux, Comminge fait venir Saint-Laurent et lui demande de s'enquérir de l'état d'Adélaïde. Saint-Laurent revient huit jours plus tard.	« Saint-Laurent revint au bout de huit jours ; il me dit que Bénavidès était très mal de sa blessure, que sa femme paraissait inconsolable, que Dom Gabriel faisait mine de nous faire chercher avec soin » (p. 69).
La convalescence de Comminge est longue. Cela fait deux mois qu'il séjourne au couvent. C'est là-bas qu'il apprend la mort d'Adélaïde.	« J'étais dans cette maison depuis deux mois quand je m'aperçus un jour que Dom Jérôme était triste et rêveur » (p. 70-71).

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES
Le lendemain, Dom Gabriel vient lui expliquer ce qui s'est passé.	« Je souhaitai de voir Dom Gabriel parce que sa vue devait encore augmenter ma peine ; je priai Dom Jérôme de l'amener : ils vinrent ensemble dans ma chambre le lendemain » (p. 72).
Comminge se rétablit et quitte le couvent le lendemain du départ de Saint-Laurent. Il se retire du monde.	« Après avoir langui si longtemps, mes forces commencèrent à revenir ; ma blessure se ferme et je me vis en état de partir en peu de temps » (p. 86). « Je partis le lendemain du départ de Saint-Laurent » (p. 87).
COMMINGE SE RETIRE DU MONDE ENVIRON <u>HUIT MOIS APRÈS LE MARIAGE D'ADÉLAÏDE.</u>	
Après trois ans de retraite à l'abbaye de T..., Comminge assiste à la confession d'Adélaïde qui expire sous ses yeux.	« Il y avait trois années que je menais cette vie sans que mes peines eussent eu le moindre adoucissement, quand je fus appelé par le son d'une cloche pour assister à la mort d'un religieux ; [...] » (p. 88).
Il apprend que Bénavidès l'a retenue prisonnière dans l'une des tours du château pendant deux ans et qu'elle a vécu à ses côtés à l'abbaye pendant un an.	« Je [Adélaïde] fus deux ans en ce lieu, sans autre consolation que celle que tâchait de me donner celui qui était chargé de m'apporter ma nourriture ; mon mari non content des maux qu'il me faisait souffrir, avait encore la cruauté d'insulter à ma misère » (p. 89).
À la mort d'Adélaïde, il se retire dans l'ermitage.	« Je partis dès l'instant pour ce lieu ; j'y suis depuis plusieurs années, n'ayant d'autre occupation que celle de pleurer ce que j'ai perdu » (p. 94).
ENVIRON <u>QUATRE ANS APRÈS AVOIR RENCONTRÉ ADÉLAÏDE, COMMINGE SE RETIRE DANS L'ERMITAGE.</u>	

PRINCIPALES INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES DANS *LES ÉGAREMENTS*
*DU CŒUR ET DE L'ESPRIT*¹

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
PREMIÈRE PARTIE	
Le jour où M ^{me} de Lursay entretient Meilcour au sujet d'« une Comédie qu'on jouait alors » marque le début de l'action des <i>Égarements</i> .	« Un jour qu'il y avait beaucoup de monde chez Madame de Meilcour, et qu'elle et moi avions refusé de jouer, nous nous trouvâmes assis l'un auprès de l'autre : cette espèce de tête-à-tête me fit frissonner, quoique souvent je le souhaitasse » (p. 80).
PREMIER JOUR	
Le lendemain, Meilcour se rend chez M ^{me} de Lursay.	« J'allai cependant chez elle le lendemain, mais tard, et à l'heure où je savais qu'elle n'y serait pas, ou que j'y trouverais beaucoup de monde » (p. 90).
DEUXIÈME JOUR	
Le troisième jour, Meilcour se rend à nouveau chez M ^{me} de Lursay « le plus tôt qu'il [lui] fut possible l'après-dînée ». Elle est absente. Il rend alors visite à quelques connaissances, puis va à l'Opéra où il rencontre pour la première fois Hortense de Théville.	« Je finis par cette idée, et je la retrouvai le lendemain » (p. 92). « J'allai chez Madame de Lursay le plus tôt qu'il me fut possible l'après-dînée, et déterminé à lui jurer que je l'adorais, et à me soumettre à ce qu'il lui plairait d'ordonner de mon sort. Malheureusement pour elle, je ne la trouvai pas : mon chagrin fut extrême, et ne sachant que devenir, j'allai, en attendant l'heure de l'Opéra, faire quelques visites où je portai tout l'ennui qui m'accabloit » (p. 92).
Après l'Opéra, il rentre chez lui.	« Plein de trouble, je retournai chez moi, et d'autant plus persuadé que j'étais vivement amoureux que cette passion naissait dans mon cœur par un de ces coups de surprise qui caractérisent dans les Romans les grandes aventures » (p. 95).

¹ Les citations du tableau sont extraites de l'édition retenue pour cette étude.

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
M ^{me} de Lursay arrive peu de temps après lui. Ils se quittent « mécontents l'un de l'autre » et ne se voient pas le lendemain.	« Je craignais en arrivant chez ma mère d'y trouver Madame de Lursay ; je redoutais sa vue autant que dans le jour même je l'avais souhaitée. La joie que j'eus de ne la point voir ne fut pas longue ; elle arriva un instant après moi » (p. 96). « Son caprice dura toute la soirée, et s'augmenta peut-être par le peu de soins que je lui rendis. Nous nous séparâmes également mécontents l'un de l'autre. Je ne la cherchai, ni ne la vis le lendemain ! » (p. 97).
TROISIÈME JOUR	
Le quatrième jour, Meilcour passe la journée à chercher Hortense.	« Toute ma journée se passa à chercher mon inconnue » (p. 97).
QUATRIÈME JOUR	
Il poursuit vainement ses recherches pendant deux jours.	« Je continuai cette inutile recherche deux jours de suite ; mon inconnue ne m'en occupait que plus » (p. 97).
CINQUIÈME ET SIXIÈME JOURS	
Cela fait trois jours que Meilcour n'a pas vu M ^{me} de Lursay. En rentrant chez lui, il apprend que M ^{me} de Lursay s'y trouve.	« Il y avait, comme je l'ai dit, trois jours que je n'avais vu Madame de Lursay, et que je m'étais assez peu ennuyé de son absence » (p. 99). « Indéterminée sur ce qu'elle avait à faire, elle vint chez Madame de Meilcour. Je n'étais pas encore rentré et quand à mon arrivée on me dit qu'elle y était, il s'en fallut peu que je ne m'en retournasse ; cependant la réflexion me fit sentir que ce procédé serait trop désobligeant pour Madame de Lursay, et qu'elle pourrait d'ailleurs attribuer ma fuite, et la crainte que je marquerais de la voir, à un sentiment dont je ne voulais plus qu'elle me soupçonnât » (p. 99).

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
Elle lui donne rendez-vous le lendemain chez elle.	« Avez-vous demain quelque affaire ? me demanda-t-elle d'un air nonchalant. Je ne m'en prévois pas, répondis-je. Eh bien, reprit-elle, vous verrai-je ? Je ne sortirai pas de <i>chez moi</i> ; je compte même voir peu de monde ; venez amuser ma solitude, aussi bien ai-je quelque chose à vous dire » (p. 105).
SIXIÈME JOUR	
Meilcour décide d'aller voir Germeüil pour apprendre l'identité de l'inconnue avec laquelle il s'entretenait à l'Opéra.	« Quelque vivement qu'elles m'occupassent, je n'en résolus pas moins d'aller voir Germeüil le lendemain, et je m'endormis en donnant des désirs à Madame de Lursay, et je ne sais quel sentiment plus délicat à mon inconnue » (p. 106).
Germeüil se trouve à la campagne.	« Je me fis conduire chez lui avec empressement, et mon chagrin fut extrême, quand on me dit que depuis quelques jours il était à la campagne » (p. 107).
Meilcour va aux Tuilleries où il surprend une conversation entre Hortense et une dame.	« Nous étions alors dans le printemps, et en sortant de chez Germeüil, j'allai aux Thuilleries » (p. 107).
Il rentre chez lui où il passe « la plus grande partie de la journée ».	« Après, j'y trouvais des difficultés, tant qu'à force de ne rien résoudre, je passai chez moi, et seul, la plus grande partie de la journée ; enfin ; je me déterminai à voir Madame de Lursay, mais ce fut si tard que ne m'attendant plus, elle avait pris le parti de recevoir les visites qui lui viendraient ; en effet j'y trouvai grand monde » (p. 115).
Tard dans la journée, il décide de se rendre chez M ^{me} de Lursay.	
SEPTIÈME JOUR	
Le lendemain, Meilcour s'apprête à se rendre chez M ^{me} de Lursay, lorsque sa mère et lui reçoivent la visite de Versac.	« Je me disposais le lendemain à aller chez elle, et j'étais auprès de Madame de Meilcour, lorsqu'on lui annonça le comte de Versac ; elle me parut fâchée de cette visite » (p. 131).
Le discours de Versac convainc Meilcour de la mauvaise foi de M ^{me} de Lursay. Il se rend aussitôt chez elle dans l'intention de se venger.	« Madame de Meilcour, qui, sans deviner la sorte d'intérêt que j'y pouvais prendre, avait remarqué que ce que j'avais entendu m'avait fait impression, chercha à me dissuader ; mais elle ne gagna rien sur moi, et je courus chez Madame de Lursay, dans

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>l'intention de me venger par ce que le mépris a de plus outrageant, du ridicule respect qu'elle m'avait forcé d'avoir pour elle » (p. 135).</p>
DEUXIÈME PARTIE	
<p>À sa grande surprise, Meilcour retrouve Versac chez M^{me} de Lursay.</p> <p>Versac les quitte. M^{me} de Lursay explique à Meilcour la nécessité des « gradations » avant d'être interrompue par l'arrivée de M^{me} et M^{lle} de Théville, puis de M^{me} de Senanges, de Versac et du marquis de Pranzi.</p> <p>M^{me} de Senanges obtient de Meilcour la promesse d'une visite chez elle le lendemain.</p> <p>M^{me} de Lursay demande à Meilcour de venir chez elle le lendemain afin qu'ils puissent aller ensemble chez M^{me} de Théville. Il accepte.</p>	<p>« Ce ne fut pas sans une extrême surprise que je vis dans la cour le carrosse de Versac. [...] En entrant dans l'appartement je découvris M. le Comte, qui plutôt étendu dans un grand fauteuil qu'il n'y était assis, étalait fastueusement devant Madame de Lursay sa magnificence et ses grâces, et lui parlait du ton le plus insolent, et de l'air le plus familier » (p. 138).</p> <p>« Je sentis bien que, par cette démarche, Madame de Senanges voulait me faire entrer en commerce avec elle ; mais ne pouvant l'éviter sans une impolitesse impardonnable, je pris le parti de me soumettre à la décision de Versac, et de dire à Madame de Senanges que je lui porterais le lendemain les vers qu'elle souhaitait, puisqu'elle voulait bien me le permettre » (p. 162).</p> <p>« En ce cas, me dit Madame de Lursay, mais d'un ton fort bas, si vous voulez vous rendre ici demain l'après-dîné, nous irons ensemble chez Madame. J'acceptai avec transport cette proposition, si charmé de l'espérance de voir le lendemain ce que j'adorais que je ne fis aucune réflexion, ni sur le lieu du rendez-vous, ni sur le véritable objet qu'il pouvait avoir » (p. 163).</p>
HUITIÈME JOUR	
<p>Le lendemain, Meilcour apprend à sa mère qu'il a fait la connaissance de M^{me} de Théville et de sa fille.</p> <p>Comme prévu, il se rend chez M^{me} de Lursay qui doit l'accompagner chez M^{me} de Théville.</p>	<p>« J'entrai <i>chez elle</i>, et en lui racontant comme une chose indifférente ce que j'avais fait la veille, je lui dis que j'avais vu Madame de Théville » (p. 166).</p> <p>« Cette conversation tourmentait trop mon cœur pour chercher à la continuer, et je pris congé de ma mère pour aller chez Madame de Lursay, qui devait me conduire chez Hortense » (p. 168).</p>

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
M ^{me} de Lursay reproche à Meilcour d'avoir répondu aux avances de M ^{me} de Senanges.	« J'entrai chez Madame de Lursay, rempli d'Hortense, et peu disposé à me souvenir de ce qui s'était passé la veille avec la première, que depuis mes soupçons sur Monsieur de Pranzi, je méprisais plus que jamais » (p. 169).
Ils se rendent ensemble chez M ^{me} de Théville. Meilcour a le plaisir de s'entretenir avec Hortense, mais il déchante à l'arrivée de Germeüil dont il est jaloux.	« Nous entrâmes ensemble chez Madame de Théville, Hortense était seule avec elle » (p. 174).
Contrarié, il quitte l'assemblée et se rend chez M ^{me} de Senanges.	« En achevant ces paroles, elle se leva brusquement et moi impatienté de ses reproches, et de la présence de Germeüil, et ne pouvant plus soutenir l'un et l'autre, je pris congé de Madame de Théville, qui fit vainement, tous ses efforts pour me retenir » (p. 182).
À son arrivée, M ^{me} de Senanges est « encore à sa toilette ».	« Enfin, irresolu encore sur ce que je voulais faire, je dis à tout hasard, et pour gagner du temps, qu'on me menât chez Madame de Senanges. Mon dessein cependant n'était point du tout de la voir. Il était déjà assez tard pour que je pusse espérer de ne la pas trouver, et je comptais en me faisant écrire, et laissant les couplets qu'elle m'avait demandés, être débarrassé d'elle pour longtemps » (p. 182). « Je montai fort inquiet du tête-à-tête que j'allais avoir avec elle : je ne savais pas encore l'art de les rendre courts quand ils ennient, et de les remplir quand ils doivent amuser. [...] J'entrai ; quoique la journée fut déjà fort avancée, Madame de Senanges était encore à sa toilette ; cela n'est pas bien surprenant ! » (p. 183).
Elle lui demande de les accompagner — elle et M ^{me} de Mongennes — aux Tuilleries.	« Savez-vous bien, me dit-elle, que si Madame de Mongennes n'était pas ici, je vous gronderais fort sérieusement d'être venu si tard, et que le plaisir que j'ai à vous voir ne m'empêche pas de sentir que, si vous l'aviez voulu, je vous aurais vu plus tôt, mais pour m'en dédommager, je veux que vous veniez avec nous aux Thuilleries » (p. 184).
Ils arrivent aux Tuilleries.	« À tout ce qu'elle employa pour me rassurer, je dus croire qu'elle ne jugeait pas ma peur médiocre, et je descendis aux Thuilleries avec elle, comblé de ses faveurs, et accablé d'ennui » (p. 185).

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
TROISIÈME PARTIE	
Lorsqu'ils arrivent aux Tuilleries, il est « cinq ou six heures du soir ¹ ».	« L'Heure du Cours était passée quand nous entrâmes dans les Thuilleries ; le Jardin était rempli de monde » (p. 187).
Ils se promènent depuis deux heures, lorsque Versac les rejoint.	« Ah ! venez, Comte, lui dit Madame de Senanges, j'ai besoin de vous contre Madame, qui me soutient depuis deux heures des choses inouïes » (p. 191).
Le groupe rencontre M ^{me} de Lursay ainsi que M ^{me} et M ^{lle} de Théville.	« Excédé d'impatience et d'ennui, j'allais, je crois, la prier de vouloir bien ne me rien confier, lorsqu'au détour de l'allée, je vis Madame de Lursay, Hortense et sa mère, qui venaient vers nous » (p. 197).
Meilcour rentre chez lui.	« Je rentrai chez moi, l'esprit et le cœur trop tourmentés pour vouloir y voir personne et je passai toute la nuit à faire sur mon aventure les plus cruelles et les plus inutiles réflexions » (p. 203).
NEUVIÈME JOUR	
Le lendemain, M ^{me} de Lursay invite Meilcour à une partie de campagne. Il refuse l'invitation.	« Je reçus en même temps ce Billet de la part de Madame de Lursay : <i>Je vais aujourd'hui à la campagne pour deux jours, vous ne méritez pas que je vous en avertisse, beaucoup moins que je vous priasse de m'y accompagner, cependant je fais l'un et l'autre. [...] Adieu, je vous attends à quatre heures</i> » (p. 203).
Aux environs de cinq heures, il se rend chez M ^{me} de Théville où il prend conscience de son erreur. Hortense part aussi à la campagne.	« Je passai à m'occuper de son idée tous les moments où il ne m'était pas encore permis de la voir ; et il était à peine cinq heures, que je volai chez elle. J'arrivai bientôt, on ouvrit. Entre quelques équipages que je vis dans la cour, je reconnus celui de Madame de Lursay. Il ne m'en fallut pas davantage pour me faire connaître la faute que j'avais faite, et l'impossibilité de la réparer me

¹ Crébillon, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, op. cit., p. 187, note 126.

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
Meilcour rentre chez lui.	désespéra. Je ne pouvais plus douter qu'Hortense ne fût de cette partie que j'avais refusée » (p. 204). « Revenu enfin à moi-même, je retournai chez moi méditer profondément sur des minuties, penser faux sur tout ce qui m'arrivait, et m'affliger jusques au retour d'Hortense » (p. 206).
DIXIÈME JOUR	
Le lendemain, Meilcour envoie quelqu'un chez Hortense afin de vérifier qu'elle n'est pas rentrée.	« Quoique je susse qu'elle devait être deux jours à la campagne, j'envoyai le lendemain savoir si elle n'était pas revenue » (p. 206).
ONZIÈME JOUR	
Le jour suivant, il s'y rend lui-même. De retour chez lui, il reçoit la visite de Versac. Versac propose à Meilcour d'aller à l'Étoile pour discuter à leur aise. Ils s'en retournent en carrosse. Meilcour est de retour chez lui.	« Tourmenté par mon impatience et ma jalousie, le jour d'après j'y allai moi-même, et ne la trouvant pas, je fus cent fois tenté d'aller la joindre ; mais plus vain encore que je n'étais amoureux, la crainte de faire croire à Madame de Lursay que je ne pouvais supporter son absence, l'emporta, et malgré mes terreurs, me fit rester. J'étais à peine rentré qu'on m'annonça Versac » (p. 206). « Mais pour nous livrer plus librement à des objets qui par leur étendue et leur variété pourront nous mener plus loin, je voudrais que nous allassions chercher quelque promenade solitaire, où nous pussions n'être pas interrompue, et je crois que l'Étoile pourrait convenir à notre dessein. J'approuvai son idée, et nous partîmes » (p. 208). « Nous remontâmes alors en carrosse, et nous employâmes le temps que nous avions encore à être ensemble, lui, à tâcher de me convaincre du besoin que j'avais de prendre Madame de Senanges, et moi à lui persuader que cela ne pourrait jamais être. Je ne fus pas plutôt rentré, que, sans faire beaucoup de réflexions à tout ce que Versac m'avait dit, je repris mon emploi ordinaire » (p. 222).

RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
DOUZIÈME JOUR	
<p>Le jour où Hortense est censée être revenue de la campagne, Meilcour se rend chez elle.</p> <p>Ne l'y trouvant pas, il pense qu'elle se trouve chez M^{me} de Lursay et y court.</p> <p>Meilcour croit que M^{me} de Lursay a une affaire de cœur avec le Marquis de ***. Il décide de rester chez elle pour gêner ses projets.</p> <p>Il est une heure du matin lorsqu'il se retrouve seul avec elle.</p>	<p>« Ce jour si vivement désiré vint enfin. J'allai chez Hortense, et j'appris qu'elle et Madame de Théville étaient revenues, et sorties. Je crus, je ne sais pourquoi, qu'elles ne pouvaient être que chez Madame de Lursay, et j'y volai » (p. 223).</p> <p>« Je fis semblant de sortir avec tous les autres, et je dis adieu à Madame de Lursay d'un air si naturel qu'elle m'en parut choquée. Je restai quelque temps dans l'antichambre à parler bas à un de mes gens à qui je n'avais rien de particulier à dire ; et tous les équipages sortis, je rentrai.</p> <p>Je trouvai Madame de Lursay sur un canapé où elle rêvait. [...] Je n'ai jamais répondu à ce que je n'entendais pas, répliqua-t-elle, ni demandé ce que je ne me souciais pas d'apprendre ; ainsi sans vous interroger sur le sens de ce que vous venez de me dire, je vous prierai simplement de bien vouloir bien ne pas rester chez moi à l'heure qu'il est. Je sais, repris-je, combien je vous obligerais de partir, mais il n'est qu'une heure, et je voudrais bien que vous me permettiez d'en passer encore quelques-unes auprès de vous » (p. 231).</p>
TREIZIÈME JOUR	
<p>Meilcour quitte M^{me} de Lursay à l'aube du quatorzième jour.</p>	<p>« Quelques heures s'étaient écoulées dans ces contradictions, et le jour commençait à paraître, qu'il s'en fallait beaucoup que je fusse d'accord avec moi-même. Grâce aux bienséances que Madame de Lursay observait sévèrement, elle me renvoya enfin, et je la quitta en lui promettant, malgré mes remords, de la voir le lendemain de bonne heure, et très déterminé, de plus, à lui tenir parole » (p. 247).</p>
À L'AUBE DU QUATORZIÈME JOUR	

SCÈNES ET « SÉQUENCES DE SCÈNES » DANS *LES ÉGAREMENTS DU CŒUR ET DE L'ESPRIT*

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
PREMIÈRE PARTIE				
p. 80-86	Scène d'aveu de Meilcour	Chez M ^{me} de Meilcour	Meilcour et M ^{me} de Lursay	Meilcour découvre son amour à M ^{me} de Lursay.
p. 90-91	Première scène d'aveu de M ^{me} de Lursay	Chez M ^{me} de Lursay	Meilcour et M ^{me} de Lursay	M ^{me} de Lursay dévoile à son tour son amour à Meilcour qui ne la croit pas.
p. 92-95	Séquence de scènes « Coup foudre jalouse »	À l'Opéra	Meilcour et Hortense	Meilcour contemple la « belle inconnue » qu'il vient d'apercevoir.
			Meilcour et Hortense	Ils se rencontrent du regard.
			Meilcour et l'un de ses amis	Meilcour essaie de se distinguer de son ami qui ne prend aucune précaution pour observer et parler de la « belle inconnue ».
			Gerneüil et Hortense	Gerneüil entre dans la loge de la jeune femme que, visiblement, il connaît. Meilcour est jaloux de lui.
p. 99-105	Séquence de scènes « Inertie dialogue sourds »	Dans le salon de M ^{me} de Meilcour	Meilcour et M ^{me} de Lursay	M ^{me} de Lursay et Meilcour ne parlent que de « choses générales et rebattues ». Gênée par la présence de M ^{me} de Meilcour, elle lui demande de la suivre dans une pièce voisine afin de l'entretenir en particulier.

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
		Dans une autre chambre	Meilcour et M ^{me} de Lursay	M ^{me} de Lursay reproche à Meilcour son attitude qui ne reflète pas l'amour qu'il dit éprouver. Après être rassurée sur ses sentiments, elle lui laisse à nouveau deviner les siens.
		Dans le salon	Meilcour et M ^{me} de Lursay	Attendant en vain, M ^{me} de Lursay se voit forcée de lui donner rendez-vous le lendemain.
		En la raccompagnant à son carrosse	Meilcour et M ^{me} de Lursay	Meilcour répond au serrement de main de M ^{me} de Lursay sans en comprendre la signification.
p. 107-114	Séquence de scènes « Une rencontre suscitée mais non exploitée »	Dans le labyrinthe des Tuilleries	Meilcour, Hortense et une Dame	Meilcour surprend une conversation entre Hortense et une Dame.
		« Dans la grande allée, du côté de la pièce d'eau »		Au moment où elles reprennent leur promenade, Meilcour fait en sorte de croiser leur chemin.
		À la Porte du Pont-Royal		Après les avoir croisées, Meilcour se presse afin de pouvoir les rencontrer à nouveau. Il arrive en même temps qu'elles à la Porte du Pont-Royal, mais ne trouve rien à dire et les regarde partir.
p. 115-130	Séquence de scènes « L'occasion manquée »	Dans l'appartement de M ^{me} de Lursay	Meilcour et M ^{me} de Lursay	En arrivant, Meilcour salue M ^{me} de Lursay qui ne quitte pas les yeux de son métier à tapisser. Meilcour s'en va alors regarder le jeu.

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
			Meilcour et M ^{me} de Lursay	M ^{me} de Lursay rejoint la table de jeu et parvient par ses « grâces » à attirer l'attention de Meilcour qui la suit.
			Meilcour et M ^{me} de Lursay	Aveu de M ^{me} de Lursay.
				Meilcour s'éloigne d'elle pour ne pas éveiller les soupçons et se place dans un coin du salon d'où il peut la contempler à loisir.
				Elle rejoint le groupe. Conversation générale. Souper.
			Meilcour et M ^{me} de Lursay	Après le souper, M ^{me} de Lursay dit à Meilcour qu'ils ne pourront pas s'entretenir le soir même. Elle feint de déplorer ce « contretemps » et trouve finalement un expédient dont elle attribue l'invention à Meilcour.
				Scène de jeu. M ^{me} de Lursay feint une migraine afin de presser ses invités à partir.
		Sur un sopha	Meilcour et M ^{me} de Lursay	Scène du sopha où Meilcour manque de saisir « l'occasion ».
p. 131-135	Scène « Médisances et prise de conscience »	Chez M ^{me} de Meilcour	Versac et M ^{me} de Meilcour	Visite de Versac qui médit d'une certaine Comtesse et de M ^{me} de Lursay.

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
DEUXIÈME PARTIE				
p. 138-166	Séquence de scènes « Une soirée détestable »	Chez M ^{me} de Lursay	Versac et M ^{me} de Lursay	À son arrivée, Meilcour découvre Versac chez M ^{me} de Lursay.
			Versac, M ^{me} de Lursay et Meilcour	Versac a parfaitement compris que M ^{me} de Lursay a le projet d'initier Meilcour et peint leur situation.
			M ^{me} de Lursay et Meilcour	Désormais prévenu contre M ^{me} de Lursay, Meilcour troque sa timidité pour une familiarité peu appréciée. Elle essaie de savoir la cause de ce changement et lui explique la nécessité des « gradations ».
			M ^{me} de Lursay, Meilcour, M ^{me} et M ^{lle} de Théville	Entrée de M ^{me} de Théville (amie de M ^{me} de Lursay) dont la fille Hortense est la « belle inconnue ». Meilcour est décontenancé par la froideur de celle-ci.
			M ^{me} de Lursay, Meilcour, M ^{me} et M ^{lle} de Théville, M ^{me} de Senanges	Entrée de M ^{me} de Senanges dont le narrateur fait le portrait.
			M ^{me} de Lursay, Meilcour, M ^{me} et M ^{lle} de Théville, M ^{me} de Senanges, Versac et Pranzi	Arrivée de Versac et du marquis de Pranzi dont la présence importune M ^{me} de Lursay. Meilcour apprend de Versac l'ancienne liaison entre la Marquise et Pranzi. S'ensuit une longue conversation.

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
				<p>Souper au cours duquel Meilcour se « prêt[e] » aux « agaceries » de M^{me} de Senanges, Pranzi tourmente M^{me} de Lursay et Versac veut briller en présence d'Hortense. Médisances sur les femmes.</p>
				<p>Scène de jeu.</p> <p>Meilcour se voit contraint de rendre visite plus tard à M^{me} de Senanges pour lui remettre des couplets.</p>
			Meilcour, Hortense, M ^{mes} de Lursay et de Théville	Meilcour engage la conversation avec Hortense que M ^{me} de Théville trouve triste. M ^{me} de Lursay propose de « prend[re] [...] des mesures pour la distraire ». Meilcour se joint à elle pour pouvoir la revoir.
			Versac, Pranzi, Meilcour, M ^{me} de Senanges, M ^{me} et M ^{lle} de Théville	Les hommes raccompagnent les femmes à leur carrosse.
p. 166-168	Scène « Confidences »	Chez M ^{me} de Meilcour	Meilcour et M ^{me} de Meilcour	Meilcour apprend à sa mère qu'il a rencontré M ^{lle} de Théville. Sa mère ne lui interdit pas de la revoir, mais lui déconseille de s'attacher à elle.
p. 169-172	Scène « Jalousie de la marquise »	Chez M ^{me} de Lursay	Meilcour et M ^{me} de Lursay	Scène de dépit.

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
p. 172-173	Scène « Un voyage poli, mais froid »	Dans le carrosse de M ^{me} de Lursay	Meilcour et M ^{me} de Lursay	Meilcour demande à M ^{me} de Lursay de bien vouloir favoriser le rapprochement entre sa mère et sa tante.
p. 174-182	Séquence de scènes « Du tête-à-tête à la querelle »	Chez M ^{me} de Théville	M ^{me} et M ^{lle} de Théville, M ^{me} de Lursay et Meilcour	Conversation générale.
			Meilcour et Hortense	Meilcour s'entretient avec Hortense sur le sujet du livre qu'elle lit. Il s'agit de l'histoire d'une passion contrariée. Ils ne partagent pas le même avis.
			Meilcour, Hortense et M ^{me} de Lursay	M ^{me} de Lursay s'enquiert du sujet de leur querelle. Elle profite de l'occasion pour railler Meilcour.
			Germeüil, M ^{me} et M ^{lle} de Théville, M ^{me} de Lursay et Meilcour	Jalousie de Meilcour qui ne supporte pas la présence de Germeüil aux côtés d'Hortense.
			M ^{me} de Lursay et Meilcour	Nouvelle querelle de M ^{me} de Lursay. Meilcour prend congé de l'assemblée.
p. 182	Scène « Un mauvais choix »	Dans son carrosse	Meilcour	Meilcour ne sait pas où aller. Il ordonne finalement qu'on le conduise chez M ^{me} de Senanges.
p. 182-185	Scène « Meilcour pris au piège »	Chez M ^{me} de Senanges	Meilcour, M ^{mes} de Senanges et de Mongennes	À l'arrivée de Meilcour, M ^{me} de Senanges est encore à sa toilette. Elle oblige Meilcour à l'accompagner aux Tuilleries.

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
TROISIÈME PARTIE				
p. 187-203	Séquence de scènes « Promenade aux Tuileries »	Aux Tuileries		Querelle entre M ^{mes} de Senanges et de Mongennes.
			Meilcour, Versac, M ^{mes} de Senanges et de Mongennes	Versac et les deux dames parlent de M ^{me} de Lursay. La conversation se porte ensuite sur la dernière conquête de Versac et de sa Petite Maison.
			Meilcour, Versac, M ^{mes} de Senanges, de Mongennes, de Lursay, M ^{me} et M ^{le} de Théville	Meilcour, Versac, M ^{mes} de Senanges et de Mongennes croisent M ^{me} de Lursay, Hortense et sa mère sans dire un mot.
			Meilcour, Versac, M ^{mes} de Senanges et de Mongennes	Versac et les deux dames parlent à nouveau de M ^{me} de Lursay, puis d'Hortense. Excédé de leur jalouse, Meilcour prend la défense d'Hortense. Meilcour quitte le groupe et cherche à rejoindre Hortense.
			Meilcour, M ^{me} de Lursay, M ^{me} et M ^{le} de Théville	Meilcour les retrouve. Raillerie de M ^{me} de Lursay. Le jeune homme fait le panégyrique de M ^{me} de Senanges pour la tourmenter davantage. M ^{me} et M ^{le} de Théville les quittent.
			Meilcour et M ^{me} de Lursay	M ^{me} de Lursay propose à Meilcour de le raccompagner, mais il refuse.

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
p. 203-204	Scène « Invitation à la campagne »	Chez M ^{me} de Meilcour	Meilcour	Meilcour reçoit un billet de M ^{me} de Lursay qui le convie à une partie de campagne. Il décline l'invitation.
p. 204-206	Séquence de scènes « Faute de Meilcour »	Chez M ^{me} de Théville	Meilcour, M ^{me} et M ^{lle} de Théville, M ^{me} de Lursay et Germeüil	Meilcour se rend chez M ^{me} de Théville à cinq heures et découvre que sa tante, sa cousine et Germeüil vont également à la campagne.
			Meilcour et M ^{me} de Lursay	Alors qu'il conduit M ^{me} de Lursay à son carrosse, elle lui demande une dernière fois s'il veut se joindre à eux. Meilcour refuse.
				Meilcour essaie de se faire inviter une troisième fois, mais en vain.
p. 206-223	Séquence de scènes « Discours Versac l'Étoile »	Chez M ^{me} de Meilcour	Meilcour et Versac	Versac rend visite à Meilcour. Il lui propose de poursuivre la conversation à l'Étoile.
		Dans le carrosse		Ils s'entretiennent de sujets généraux.
		À l'Étoile		Versac se propose d'instruire Meilcour.
		Dans le carrosse		Sur le chemin du retour, Versac tente de convaincre Meilcour de choisir M ^{me} de Senanges.

Pages	Scènes et « séquences de scènes »	Lieux de la scène	Personnages	Sujets de la scène
p. 223-244	Séquence de scènes « Victoire de M ^{me} de Lursay »	Chez M ^{me} de Lursay	M ^{me} de Lursay, le Marquis de ***, Meilcour et d'autres convives.	À l'arrivée de Meilcour, M ^{me} de Lursay est en train de jouer. Seconde partie de cartes avec Meilcour et le Marquis de ***. À la fin de la partie, Meilcour veut prendre congé d'elle, mais décide finalement de rester.
			M ^{me} de Lursay, le Marquis de ***, Meilcour et d'autres convives.	Scène du souper.
		Dans l'antichambre	Meilcour et un de ses gens	Meilcour feint de sortir avec l'ensemble des invités, mais demeure chez la Marquise.
		Sur un canapé	Meilcour et M ^{me} de Lursay	Reproches de Meilcour. Confession de la Marquise.
				Victoire de M ^{me} de Lursay.

PRINCIPALES INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES DANS *LA VIE DE MARIANNE*

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Avertissement de l'« éditrice » qui publie l'histoire de Marianne.	
PREMIÈRE PARTIE		
	Préambule de l'éditrice.	
	Introduction de Marianne.	
ACCIDENT VOITURE	DE Accident de voiture à l'âge de deux ou trois ans.	« Il en coûta aussi la vie au cocher et au postillon, et il ne restait plus dans la voiture qu'un chanoine de Sens et moi, qui paraissais n'avoir tout au plus que deux ou trois ans » (p. 10).
« ADOPTION » MARIANNE	DE Marianne est recueillie par un curé de village et sa sœur.	
ARRIVÉE À PARIS	Arrivée de Marianne à Paris à l'âge de quinze ans. Elle est venue avec la sœur du curé afin de recueillir l'héritage d'un parent.	« Nous partîmes donc, la sœur du curé et moi, et nous voilà à Paris ; il fallait presque le traverser tout entier pour arriver chez le parent dont j'ai parlé » (p. 16).
AUBERGE À PARIS	Marianne et la sœur du curé passent trois ou quatre mois à Paris dans une auberge où la demoiselle meurt.	« [...] , et qu'après bien des discussions, qui durèrent trois ou quatre mois, on nous fit voir qu'il n'y avait pas le sou à espérer de la succession, et que c'était dommage qu'elle ne fût pas plus grande, parce qu'elle en aurait mieux payé ses dettes » (p. 18).
	Marianne reste encore dans l'auberge pendant quinze jours.	« [...] il y avait donc quinze jours que cette amie était morte, et je les avais passés dans cette auberge sans savoir ce que je deviendrais, ni sans m'en

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
		mettre en peine, quand ce religieux, dont j'ai déjà parlé, qui venait souvent voir la défunte [...] vint encore pour savoir de ses nouvelles » (p. 24).
LE SECOURS DES RELIGIEUX	Le Père Saint-Vincent, qui rendait visite à la demoiselle, conduit Marianne chez M. de Climal.	« Je montai donc dans le carrosse avec ce religieux, et nous arrivons chez la personne en question » (p. 26-27).
	Le jour même, M. de Climal conduit Marianne chez une marchande de mode.	« Là-dessus il fait arrêter le carrosse, et m'en prit plusieurs paires que j'essayai toutes avec le secours qu'il me prêtait » (p. 31).
	Arrivée chez la marchande nommée M ^{me} Dutour.	« Nous arrivâmes enfin chez la marchande, qui me parut une femme assez bien faite, et qui me reçut aux conditions dont ils convirent pour ma pension » (p. 31).
	Dîner chez M ^{me} Dutour.	
APPROCHES DE M. DE CLIMAL	M. de Climal rend visite à Marianne trois ou quatre jours après l'avoir conduite chez M ^{me} Dutour.	« M. de Climal (c'était ainsi que s'appelait celui qui m'avait mis chez M ^{me} Dutour) revint trois ou quatre jours après m'avoir laissée là » (p. 34).
	M. de Climal achète une robe et du linge à Marianne qui comprend que le dévot l'aime. Ce dernier se démasque petit à petit.	
	M. de Climal raccompagne Marianne chez M ^{me} Dutour. Il lui serre à nouveau la main et lui embrasse l'oreille. Marianne feint de considérer ce geste comme la conséquence d'un choc.	« Je feignis donc de ne rien comprendre aux petits discours que me tenait M. de Climal pendant que nous retournions chez M ^{me} Dutour » (p. 41).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	M. de Climal parle à M ^{me} Dutour.	
CRISE M ^{me} DUTOUR	CHEZ Toinon insulte Marianne, qui lui répond « d'un ton piqué ». M ^{me} Dutour intervient, mais involontairement elle adresse à Marianne des propos encore plus blessants que ceux de Toinon. Cette dernière présente ses excuses à Marianne qui va chercher sa robe pour la leur montrer.	
	M ^{me} Dutour découvre le linge que M. de Climal a offert à Marianne et laisse entendre que le dévot achète ses faveurs. Marianne éclate d'indignation.	
	Pendant le dîner, M ^{me} Dutour dit à Marianne que si M. de Climal l'aime, elle doit en profiter.	
	Intérieurement, Marianne n'est pas d'accord avec les conseils de la marchande. Après le dîner, M ^{me} Dutour donne la robe et le linge de Marianne aux ouvrières.	
PRÉPARATIFS POUR UNE SORTIE	Quatre jours plus tard, on apporte l'habit et le linge à Marianne qui s'habille et s'en va à l'église.	« Au bout de quatre jours on m'apporta mon habit et du linge ; c'était un jour de fête, et je venais de me lever quand cela vint » (p. 49).
<p>À partir de son arrivée à Paris, Marianne passe environ <u>quatre mois et demi</u> à l'auberge et <u>huit jours</u> chez la marchande de mode.</p>		

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
SECONDE PARTIE		
	Avertissement.	
RENCONTRE L'ÉGLISE	À Marianne arrive à l'église.	« Je vous ai dit que j'allai à l'église, à l'entrée de laquelle je trouvai de la foule ; mais je n'y restai pas » (p. 58).
	Marianne dépasse la foule pour se placer dans le haut de l'église au milieu du « beau monde ».	
	Marianne attire l'attention de tous les hommes.	
	Les « coquettes » la regardent rapidement.	
	Marianne regarde les tableaux accrochés dans l'église afin de montrer « le plus bel œil du monde ».	
	Puis elle ajuste sa coiffure afin de mettre en valeur sa main nue et une partie de son bras.	
	Elle distingue un jeune homme parmi tous ceux qui la regardent. Elle lui rend ses regards.	
	Elle sort de l'église lentement en se retournant sur le jeune homme. Leurs yeux se rencontrent.	« Enfin on sortit de l'église, et je me souviens que j'en sortis lentement ; que je regrettais la place que je quittais ; [...] » (p. 64).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Marianne reprend le chemin de la boutique.	« La foule à la fin m'enveloppa et m'entraîna avec elle ; je me trouvai dans la rue, et je pris tristement le chemin de la maison » (p. 64).
CHUTE MARIANNE	DE Un carrosse manque de renverser Marianne qui se blesse le pied en voulant fuir.	
	On conduit Marianne chez Valville (le maître de l'équipage qui faillit renverser la jeune fille).	« Enfin on me porta chez Valville, c'était le nom du jeune homme en question, qui fit ouvrir une salle où l'on me mit sur un lit de repos » (p. 67).
DIAGNOSTIC CHIRURGIEN	DU On installe Marianne sur un lit de repos.	
	On fait venir un chirurgien auquel on rapporte ce qui s'est passé.	« Nous en étions, lui et moi, à ce muet entretien de nos cœurs, quand nous vîmes entrer le chirurgien » (p. 67).
	Le chirurgien demande à voir le pied de Marianne.	
	On fait venir une femme de charge pour déchausser la jeune fille.	
	Le chirurgien examine et tâte son pied. Valville aussi.	
	Le chirurgien lui conseille de ne pas marcher de la journée et d'enrouler son pied dans « un linge trempé dans de l'eau de vie ».	
	On s'exécute et on chausse Marianne.	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Le chirurgien s'en va.	
DÉCLARATION DE VALVILLE	Marianne demande à Valville « d'envoyer chercher une chaise », mais le jeune homme refuse. Il veut qu'elle se repose et qu'elle reste dîner. Il demande où elle habite afin qu'il puisse envoyer dire où elle est.	
	Marianne décide de décliner l'invitation de Valville.	
	Valville veut la retenir à dîner. Il lui prend la main et la lui baise.	
	Marianne le laisse faire, puis reprend ses esprits. Elle lui demande de cesser et retire sa main de la sienne.	
	Valville se résigne à la laisser partir et lui déclare son amour. Pour toute réponse, Marianne garde le silence en évitant son regard.	
	Valville décide de la raccompagner, mais Marianne refuse.	
	Mouvement de dépit de Valville qui croit qu'elle ne veut pas le revoir.	
	Marianne pleure.	
	Valville se jette à ses genoux, prend sa main et la caresse. Il lui demande la raison de ses larmes. Il croit l'avoir blessée.	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>Marianne prononce enfin le nom de M^{me} Dutour. Valville croit que c'est la marchande de linge qui ira prévenir ses parents. Mais devant le silence et le trouble de la jeune fille, il comprend enfin qu'elle loge chez M^{me} Dutour.</p>	
COUP DE THÉÂTRE ET PÉTRIFICATION	<p>Entrée inopinée d'une dame accompagnée par M. de Climal.</p>	<p>« L'article sur lequel nous en étions allait sans doute donner matière à une longue conversation entre nous, quand on ouvrit avec grand bruit la porte de la salle, et que nous vîmes entrer une dame menée, devinez par qui ? » (p. 83).</p>
	<p>Ni M. de Climal ni Marianne ne savent quel parti prendre. Valville comprend que son oncle connaît Marianne. Le dévot décide finalement de faire croire qu'il ne la connaît pas.</p>	
	<p>La dame s'étonne que Marianne soit seule et propose de la raccompagner.</p>	
	<p>Alors que Marianne et M. de Climal se trouvent dans une situation périlleuse, un laquais vient annoncer l'arrivée du carrosse qu'on est allé chercher pour la jeune fille.</p>	
	<p>M. de Climal propose malgré tout de la raccompagner.</p>	
	<p>Marianne décline l'offre du dévot et demande à Valville de bien vouloir appeler quelqu'un qui puisse l'aider à se lever.</p>	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES	
	<p>La dame lui dit que ces hommes vont évidemment l'aider, puis elle demande à Valville des nouvelles de sa mère. Il lui répond d'une manière détachée.</p>		
	<p>Valville aide Marianne à se lever et ordonne à ses gens de la porter au carrosse.</p>		
	<p>Une fois assise dans le carrosse, Marianne fait l'objet des soins de la dame, qu'elle remercie. Puis, elle adresse quelques mots à Valville, qui lui répond par une révérence et par un coup d'œil.</p>	<p>« Et puis me voilà arrivée à mon carrosse, où la dame, avant que de monter dans le sien, voulut obligamment m'arranger elle-même » (p. 90).</p>	
RETOUR M ^{me} DUTOUR	CHEZ	<p>Dans le carrosse, Marianne ne sait pas quoi penser de ce qui vient de se passer.</p>	<p>« Ensuite je partis interdite, sans savoir ce que je pensais moi-même, sans avoir ni joie, ni tristesse, ni peine, ni plaisir » (p. 90).</p>
ARRIVÉE M ^{me} DUTOUR	CHEZ	<p>Marianne arrive à la boutique de M^{me} Dutour qui l'attend assise à l'entrée.</p>	<p>« Ce fut dans cet état que j'arrivai chez M^{me} Dutour » (p. 90).</p>
		<p>M^{me} Dutour demande à Marianne pourquoi elle arrive en fiacre. Marianne lui répond qu'elle s'est blessée et la prie de bien vouloir l'aider à descendre.</p>	
		<p>Le cocher porte Marianne jusque dans la boutique.</p>	<p>« En effet, il me prit entre ses bras, et me transporta comme une plume jusqu'à la boutique, où je m'assis tout d'un coup » (p. 91).</p>
QUERELLE ENTRE LA MARCHANDE ET LE COCHER		<p>Au moment où Marianne s'apprête à payer sa course, M^{me} Dutour s'en mêle et décide de régler elle-même le cocher. Ce dernier n'est pas satisfait et lui rend sa monnaie.</p>	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	M ^{me} Dutour ne comprend pas ce qu'il « veut » « dire avec son aune ». Le cocher lui demande de quoi elle se mêle. Elle lui donne à nouveau l'argent en refusant de négocier le prix de la course. Le cocher ne comprend pas. La marchande le menace. Il la traite de « chiffonnière », etc.	
	La marchande va chercher son aune avec laquelle elle menace le cocher. Ce dernier lui retient le bras. M ^{me} Dutour dit à Marianne d'appeler M. Ricard, puis l'appelle elle-même. Elle apostrophe la foule qui observe la scène.	
	Le cocher s'est emparé de l'aune et menace de l'en frapper.	
	Au moment où le cocher s'apprête à lui assener un coup de poing, Marianne lui donne vingt sols.	
	Le cocher prend les vingt sols. Il arrache l'aune des mains de M ^{me} Dutour, l'envoie dans son arrière-boutique, « enfonc[e] son chapeau » en remerciant Marianne et s'en va. La foule s'écarte pour le laisser passer.	« Il les prit sur-le-champ, secoua l'aune entre les mains de M ^{me} Dutour assez violemment pour l'en arracher, la jeta dans son arrière-boutique, enfonça son chapeau en me disant : grand merci, mignonne ; sortit de là, [...] » (p. 97).
	Marianne retient M ^{me} Dutour qui veut courir après lui et ferme la porte de la boutique avec sa main libre.	
RAILLERIES M ^{me} DUTOUR	M ^{me} Dutour est furieuse parce que Marianne a donné vingt sols au cocher. Elle lui reproche de gaspiller son argent et évoque ce « si bon trésorier ». Marianne menace de partir si elle continue ses railleries.	

SCÈNES		RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
LEÇONS M ^{me} DUTOUR	DE	Elles se mettent à table. Marianne, fâchée, garde le silence. M ^{me} Dutour cherche à savoir pourquoi elle ne prononce pas un mot. La marchande l'assomme de « ses leçons » au moment où l'on frappe à la porte.	« Et tout de suite, elle alla se mettre à table. Je me levai pour en faire autant, en me soutenant de cette aune que M ^{me} Dutour avait remis sur le comptoir, et je n'en avais pas trop besoin » (p. 98).
Cette deuxième partie raconte une journée de la vie de Marianne. Cette journée n'est pas terminée. Elle se poursuit dans la troisième partie.			
TROISIÈME PARTIE			
ARRIVÉE M. DE CLIMAL	DE	On frappe à la porte de la boutique. M ^{me} Dutour demande qui frappe. Marianne croit reconnaître la voix de M. de Climal. La marchande se précipite alors pour lui ouvrir.	« Elle en était là de ses leçons, dont elle ne se lassait pas, et dont une partie me scandalisait plus que ses brusqueries, quand on frappa à la porte » (p. 100). « Je vous ai dit qu'on frappa à la porte [...] » (p. 105).
RÉCIT M ^{me} DUTOUR	DE	M ^{me} Dutour raconte à M. de Climal ce qui est arrivé à Marianne. Après que le dévot lui a dit qu'il voulait parler à la jeune fille, la marchande les fait passer dans une salle voisine et les laisse seuls.	« Elle nous quitta alors, sortit un moment après, et ne fit que tirer la porte de la rue sans la fermer, parce qu'il ne pouvait entrer que ce soit dans la boutique sans que nous le vissions de la salle » (p. 107).
DÉCLARATION M. DE CLIMAL	DE	M. de Climal demande à Marianne ce qu'elle pense de leur rencontre chez son neveu. Elle lui répond qu'elle est le fruit du hasard. Il lui dit qu'elle a bien fait de feindre de ne pas le connaître. Elle lui répond qu'elle a agi en fonction de ce qu'il semblait attendre d'elle. Puis elle lui demande pourquoi il a fait semblant d'ignorer son identité. M. de Climal répond alors qu'il est préférable que leur relation reste secrète. Elle rétorque qu'il n'y a rien à craindre d'un honnête homme comme lui. M. de Climal dit à Marianne de ne pas le considérer comme un saint. Revenant sur son accident, il devine	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>que son neveu lui a débité des galanteries qui lui auraient fait plaisir. Elle répond qu'elle y a prêté attention parce qu'il était son hôte. Quand elle lui apprend enfin qu'elle a donné son adresse, il lui représente les conséquences funestes de cet incident.</p>	
	<p>M. de Climal expose à Marianne le danger que serait une relation avec son neveu qu'il qualifie d'« étourdi ». Il lui prédit ce qui assurément arrivera. Il lui rappelle la situation dans laquelle elle se trouve (sans famille, sans amis, lui excepté).</p>	
	<p>M. de Climal nuance son propos. Il ne s'agit pas non plus de mener une existence austère. Il existe des engagements sages et avantageux, mais celui qu'elle prendrait avec son neveu serait pernicieux. Humiliée et amère devant l'exposé désobligeant qu'il fait de sa situation, Marianne pleure.</p>	
	<p>M. de Climal lui prend la main et lui répète qu'il l'aime.</p>	
	<p>Il tente de la persuader que son amour pour elle une bonne chose.</p>	
	<p>Il lui représente à nouveau les dangers que serait pour elle une relation avec un homme et, plus particulièrement, un jeune homme. Il met en avant les avantages qu'elle aurait à être avec lui, qui veut garder leur « liaison » secrète, et propose clairement de l'entretenir.</p>	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>Marianne éclate en sanglots.</p>	
	<p>M. de Climal lui serre la main et essaie de la rassurer : elle est hors de danger, puisqu'elle l'a rencontré. Marianne continue de pleurer. Il lui serre les bras et lui présente son amour comme une planche de salut.</p>	
	<p>M. de Climal veut loger Marianne ailleurs. Il propose de l'établir dès le lendemain dans l'appartement d'une petite maison dont il connaît le propriétaire. Il pourvoira à tous ses besoins, lui fournira l'ameublement, des maîtres de danse, de musique, etc. Il s'engage également à lui offrir une rente provisoire.</p>	
	<p>Elle déclare que le religieux qui l'a menée à lui ne le connaît pas. Il lui expose alors ce que ce religieux dirait s'il apprenait ses sentiments envers elle, puis s'agenouille devant elle.</p>	<p>« Il en était là de son discours, quand le ciel, qu'il osait pour ainsi dire faire son complice, le punit subitement par l'arrivée de Valville, qui, comme je l'ai déjà marqué, connaissait M^{me} Dutour, et qui, de la boutique où il entra, passa dans la salle où nous étions, et trouva mon homme dans la même posture où, deux ou trois heures auparavant, l'avait surpris M. de Climal [...] » (p. 120).</p>

SCÈNES		RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
REVIREMENT M. DE CLIMAL	DE	Marianne ordonne à M. de Climal de rattraper Valville. Lorsqu'elle veut appeler le jeune homme, le dévot l'empêche de passer. Marianne est furieuse de « paraître » coupable aux yeux de Valville. Elle laisse éclater sa colère. M. de Climal rompt tout commerce avec elle. Marianne jette sur une table l'argent qu'il lui a donné et veut lui rendre toutes les affaires qu'il lui a offertes.	
RETOUR M ^{me} DUTOUR ABANDON M. DE CLIMAL	DE ET DE	M ^{me} Dutour revient à la boutique et demande ce qui se passe. M. de Climal lui explique qu'il s'agit d'un malentendu qui l'oblige à rompre avec Marianne, puis quitte la boutique.	« M ^{me} Dutour arriva là-dessus » (p. 124). « Quant à lui, il s'esquivait pendant que je parlais ainsi, et je restai seule tête-à-tête avec la Dutour, qui, toute déconfortée, croisait les mains d'étonnement, et disait : Quel charivari ! » (p. 124).
M ^{me} DUTOUR ÉGALE À ELLE-MÊME		M ^{me} Dutour reproche à Marianne d'avoir rompu avec M. de Climal. Cette dernière lui explique qu'elle serait tout de même partie le lendemain matin si elle avait accepté les offres du faux dévot. M ^{me} Dutour change alors de ton à l'égard de celui-ci qu'elle qualifie de « vieux fou » et de « vieux pénard ». Elle ne comprend pas pourquoi il voulait la mener ailleurs. Marianne ajoute qu'il ne voulait pas que son neveu lui rende visite à la boutique. Devant l'insistance de M ^{me} Dutour, Marianne demande si elle veut la voir partir le jour même. M ^{me} Dutour refuse. Marianne soupera et couchera à la boutique. La marchande lui conseille de se débarrasser de la robe et propose de la lui racheter. Marianne préfère tout rendre à M. de Climal.	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
RÉSOLUTION DE MARIANNE	Une vieille dame entre dans la boutique. Marianne monte dans sa chambre. Elle empaquette les affaires de Climal, excepté la robe et la cornette.	« Elle n'en serait pas restée là sans doute, et se serait efforcée, quoique inutilement, de me convertir là-dessus, sans une vieille femme qui arriva, et qui avait affaire à elle ; et dès qu'elle m'eût quittée, je montai dans notre chambre » (p. 128).
VISITE AU COUVENT DU PÈRE SAINT-VINCENT	Marianne décide d'envoyer le paquet le lendemain matin. Elle quitte la boutique pour aller au couvent du père Saint-Vincent. Lorsqu'elle y arrive, on la conduit dans une salle où elle retrouve le religieux et Climal.	« Allons, recoiffons-nous : ce qui fut bientôt fait, et je descendis pour sortir » (p. 133). « J'arrive enfin dans un abattement que je ne saurais exprimer ; je demande le religieux, et on me mène dans une salle en dehors où l'on me dit qu'il est avec une autre personne ; [...] » (p. 136).
AVEUGLEMENT DU PÈRE SAINT-VINCENT	Le père Saint-Vincent invite Marianne à entrer. Il retient M. de Climal et le prie de ne pas abandonner Marianne malgré une faute qu'elle va reconnaître. Le père demande alors à Marianne de s'exécuter. Au lieu de lui répondre, Marianne demande à M. de Climal s'il peut la laisser accuser ainsi et fond en larmes. Le faux dévot demande au père de lui venir en aide et les quitte.	« Ah ! c'est vous, mademoiselle, me dit le religieux ; approchez, je suis bien aise que vous arriviez dans ce moment ; c'est de vous dont nous nous entretenons ; mettez-vous là » (p. 136). « Après ces mots, il se retira, et ne salua cette fois-ci que le religieux, qui, en lui rendant son salut, avait l'air incertain de ce qu'il devait faire, qui le conduisit des yeux jusqu'à sa sortie de la salle, et qui, se retournant ensuite de mon côté, me dit presque la larme à l'œil : [...] » (p. 138).
DÉSILLUSION DU PÈRE SAINT-VINCENT	Abusé par le faux dévot, le père Saint-Vincent est fâché contre Marianne qui le prie de l'écouter. Le père Saint-Vincent poursuit ses reproches jusqu'à ce qu'elle l'interrompe pour lui conter sa propre version de l'histoire. Après bien des atermoiements, il finit par la croire et lui demande de la discréetion. Il lui dit de rentrer, de	« N'y manquez pas ; et moi je serai demain sans faute à neuf heures du matin chez vous ; ne sortez pas avant ce temps-là. Ah ça ! il est tard, j'ai affaire ; adieu, soyez tranquille ; il y a loin d'ici chez vous : que le ciel vous conduise. À demain » (p. 145).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	prier Dieu et promet de la retrouver le lendemain matin à neuf heures.	
RENCONTRE AVEC M ^{me} DE MIRAN	Sur le chemin du retour, Marianne s'arrête devant un couvent de filles et entre dans une église où elle croise le regard d'une dame.	« Quelques embarras dans la rue m'arrêtèrent à la porte d'un couvent de filles ; j'en vis celle de l'église ouverte, [...] j'entrai dans cette église, où il n'y avait personne et où je me mis à genoux dans un confessionnal » (p. 145).
INTRODUCTION CHEZ LA PRIEURE	Lorsque la tourière avertit Marianne que l'église va fermer, elle s'aperçoit que la jeune fille vient de pleurer et lui demande si elle veut voir « quelqu'une de [leurs] dames ». Marianne aimerait rencontrer la prieure. La tourière la mène donc chez cette dernière.	« Cette pensée m'occupait, quand une tourière me vint dire honnêtement : Mademoiselle, on va fermer l'église » (p. 147).
PROTECTION DE M ^{me} DE MIRAN	Chez elle, Marianne retrouve la dame dont elle a croisé le regard à l'église. Elle leur conte son histoire et ses dernières mésaventures. À la différence de la prieure, qui regrette de ne pas pouvoir aider Marianne, M ^{me} de Miran décide de la prendre sous sa protection. Néanmoins, elle envoie la tourière chez M ^{me} Dutour afin d'avoir la confirmation de ce que Marianne vient de leur conter. La tourière revient une demi-heure après être partie et leur rapporte un portrait édifiant de Marianne. M ^{me} de Miran est satisfaite.	« Je la suivis donc ; nous montâmes un petit escalier, elle ouvrit une porte, et le premier objet qui me frappe, c'est cette dame dont je vous ai parlé, que je n'avais vue que lorsqu'elle sortit de l'église, et qui, en sortant, m'avait regardée d'une manière si obligeante » (p. 148). « À peine était-elle revenue, que nous vîmes paraître la tourière, qui apparemment venait de la quitter, et qui, avec une gaieté de bon augure, et débutant par un enthousiasme d'amitié pour moi, m'adressa d'abord la parole » (p. 156).
DÉPART DE CHEZ M ^{me} DUTOUR	Marianne retourne chez M ^{me} Dutour afin de reprendre ses affaires. Elle se change et met la robe que M. de Climal lui a offerte dans le paquet qu'elle destine à Valville. Elle charge M ^{me} Dutour du soin d'envoyer le colis chez le jeune homme et la quitte.	« Je partis donc ; le couvent n'était pas éloigné de chez M ^{me} Dutour, et j'y arrivai en très peu de temps, malgré un reste de douleur que je sentais encore à mon pied » (p. 157). « Cependant, il faut partir ; allons, me voilà en chemin : [...] » (p. 159).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
ENTRÉE AU COUVENT	Marianne entre au couvent.	« Après quoi j'entrai ; je revins la remercier à travers les grilles du parloir ; elle partit, et me voilà pensionnaire » (p. 159).
C'est la fin d'une très longue journée, qui a commencé à la fin de la première partie du roman.		
VISITE M ^{me} DE MIRAN	DE Deux ou trois jours plus tard, M ^{me} de Miran achète de nouveaux habits à Marianne et lui donne un maître de clavecin.	« Deux ou trois jours après que je fus chez ces religieuses, ma bienfaitrice m'y fit habiller comme si j'avais été sa fille, et m'y pourvut, sur ce pied-là, de toutes les hardes qui m'étaient nécessaires » (p. 160).
	M ^{me} de Miran lui rend visite « tous les deux ou trois jours ». Cela fait déjà trois semaines que Marianne est au couvent.	« Elle me venait voir tous les deux ou trois jours, et il y avait déjà trois semaines que je vivais là dans une situation d'esprit très difficile à dire ; [...] » (p. 160).
VISITE SURPRENANTE	Un après-midi, Marianne se rend au parloir où un domestique lui remet un billet. Alors qu'elle s'enquiert du nom de l'expéditeur, elle reconnaît la voix de Valville. M ^{me} de Miran est annoncée. Marianne demande alors au jeune homme de partir et cache sa lettre. M ^{me} de Miran entre accompagnée d'une dame.	« Un jour que je rêvais à cela, malgré que j'en eusse (et c'était l'après-midi), on vint me dire qu'un laquais demandait à me parler ; je crus qu'il venait de la part de ma bienfaitrice, et je passai au parloir » (p. 160).
Cela fait un peu moins de six mois que Marianne est à Paris.		
QUATRIÈME PARTIE		
	La narratrice s'adresse à son amie. Elle imagine son étonnement à la réception de cette quatrième partie.	
PORTRAIT M ^{me} DE MIRAN	DE La narratrice fait le portrait de M ^{me} de Miran et reporte celui de la dame qui l'accompagne au couvent (M ^{me} Dorsin) à plus tard.	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
RENCONTRE AVEC M ^{me} DORSIN ET RÉVÉLATION	<p>M^{me} de Miran présente M^{me} Dorsin à Marianne. M^{me} Dorsin offre son amitié à la demoiselle, M^{me} de Miran refuse que Marianne fasse la différence entre elles deux.</p>	<p>« Bonjour, ma fille, me dit M^{me} de Miran en entrant dans le parloir ; voici une dame qui a voulu vous voir, parce que je lui ai dit du bien de vous ; et je serai ravie aussi qu'elle vous connaisse, afin qu'elle vous aime » (p. 172).</p>
	<p>M^{me} de Miran apprend à Marianne que son fils refuse de conclure un mariage. M^{me} Dorsin essaie de la rassurer : ce fils ne peut pas tout remettre en question pour une « petite fille » rencontrée à la sortie de la messe. En s'efforçant de rassurer son amie, M^{me} Dorsin apprend à Marianne qu'elle est la « petite fille » en question qu'elle qualifie de « grisette » (p. 175) et de « petite aventurière » (p. 176).</p>	
	<p>M^{me} de Miran n'est pas aussi optimiste que son amie : elle a constaté que son fils avait changé. Elle dresse un autre portrait de la jeune fille en raison du respect que son fils lui a témoigné. En outre, selon les dires du chirurgien, la demoiselle n'a rien d'une « grisette ». Pendant le récit des deux dames, la narratrice rapporte au lecteur ses réflexions.</p>	
	<p>M^{me} de Miran finit par demander à M^{me} Dorsin de rappeler à Valville ses engagements. Elle envisage de le faire suivre afin de découvrir l'identité de la demoiselle qu'il aime.</p>	
	<p>Marianne découvre la vérité à M^{me} de Miran. Cette dernière garde le silence, mais la considère avec tendresse. M^{me} Dorsin propose à son amie de s'occuper de Marianne</p>	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	pendant qu'elle conclut le mariage de Valville.	
	M ^{me} de Miran demande à Marianne si elle a reçu des nouvelles de son fils depuis qu'elle est entrée au couvent. Marianne lui remet la lettre que Valville vient de lui donner. M ^{me} de Miran la lit. Afin de se dédouaner, Marianne sous-entend que Valville a utilisé un subterfuge pour le lui remettre. Les deux dames en déduisent qu'il est très amoureux.	
	M ^{me} de Miran se demande comment elle pourrait guérir son fils de sa passion. Selon M ^{me} Dorsin, seule Marianne peut faire entendre raison à Valville. M ^{me} de Miran propose donc que Marianne lui demande de venir. M ^{me} Dorsin souhaite voir le contenu de la lettre.	
	Marianne apprend à sa bienfaitrice qu'elle a écrit à Valville avant d'entrer au couvent et lui révèle alors que l'homme qui a voulu la corrompre est son frère (M. de Climal). M ^{me} de Miran demande à M ^{me} Dorsin le secret sur cette scandaleuse révélation.	
	Au moment de lire la lettre de Valville, M ^{me} de Miran hésite à le faire devant Marianne et lui demande si elle aime Valville. Marianne avoue son amour pour le jeune homme, mais promet de faire tout son possible pour l'amener à renoncer à elle.	
	Elles lisent la lettre. M ^{me} de Miran remarque que Marianne en a été touchée et lui demande pourquoi	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Valville évoque une offense. Marianne explique sa réaction lorsqu'il a surpris son oncle à ses genoux. Elle propose de rédiger tout de suite la réponse à ce billet et lui donne rendez-vous le lendemain matin à onze heures.	« Je ne répondis à tout cela que par un souris et par une profonde révérence ; elles s'en allèrent, et je restai dans une situation d'esprit assez paisible » (p. 190).
ÉCHEC DU PROJET DE M ^{me} DE MIRAN	À onze heures, le lendemain matin, l'abbesse annonce à Marianne la visite de Valville.	« Quoi qu'il en soit, onze heures venaient de sonner, quand l'abbesse elle-même vint m'annoncer Valville » (p. 191).
	Valville ne sait pas s'il doit considérer le billet de Marianne comme une bonne ou une mauvaise nouvelle. Cette dernière lui demande quelles sont ses intentions. Valville répond qu'il veut l'épouser. Marianne lui expose alors les difficultés d'une telle union.	
	M ^{me} de Miran arrive. Elle apprend à son fils qu'elle était informée de sa venue et laisse Marianne poursuivre. Dans une longue tirade, Marianne retrace son histoire et explique qu'elle ne peut trahir la générosité de sa bienfaitrice. Valville demande à sa mère de se mettre à sa place. Il accepte de renoncer à Marianne, mais il assure qu'il sera malheureux. M ^{me} de Miran et Valville pleurent.	« Nous en étions là de notre conversation, quand M ^{me} de Miran entra : jugez de la surprise de Valville » (p. 193).
	Marianne reproche à Valville d'attrister M ^{me} de Miran en lui représentant son malheur à venir. Elle renoncera au monde : il ne sera plus pour elle qu'un ami.	
	Valville prie sa mère d'avoir pitié de lui. M ^{me} de Miran constate que son projet a échoué et leur pardonne à tous les deux. Elle finit par renoncer	« Et sur-le-champ elle descendit l'escalier, aidée de son fils, qui, par discrétion, ne me parla que des yeux, et ne prit congé de moi que par une

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	au mariage prévu. « Quelle dangereuse petite fille tu es, Marianne », dit-elle à sa protégée avant de s'en retourner avec Valville.	révérence que je lui rendis d'un air mal assuré, et comme une personne qui avait peur de s'émanciper trop et d'abuser de l'indulgence de la mère en la saluant » (p. 200).
VISITE INATTENDUE DE VALVILLE	Quatre jours plus tard, Valville rend visite à Marianne, mais elle refuse de le voir sans la permission de M ^{me} de Miran. Il lui fait dire qu'il reviendra le lendemain avec sa mère.	« Enfin le quatrième jour arriva, et elle ne paraissait point mais au lieu d'elle, Valville, à trois heures après midi, me demanda » (p. 201).
CÉRÉMONIE COUVENT	AU Le lendemain, a lieu une cérémonie au couvent : une demoiselle prend la voile. M ^{me} de Miran et sa famille ont été invités. Marianne les aperçoit avant qu'ils ne la remarquent. M. de Climal ne la salue pas.	« Et voici à propos de quoi il pouvait m'en assurer : c'est que le lendemain il devait y avoir une cérémonie dans notre couvent ; une jeune religieuse y faisait sa profession, et ses parents en avaient invité toute la famille de Valville, la mère, le fils, l'oncle et toute la parenté ; [...] » (p. 202).
BONNE NOUVELLE	À la fin de la cérémonie, M ^{me} de Miran demande à parler à Marianne qu'elle retrouve au parloir avec Valville. Elle leur permet de s'aimer, mais, par prudence, refuse qu'ils se voient sans elle. Elle prévoit également de faire passer Marianne dans un autre couvent. M ^{me} de Miran craint de devoir les marier secrètement à cause de son frère.	« La cérémonie finie, M ^{me} de Miran me demanda, et vint au parloir avant que de partir ; elle n'avait que son fils avec elle. M. de Climal s'était déjà retiré » (p. 204-205).
DÎNER M ^{me} DORSIN	CHEZ Cinq ou six jours plus tard, M ^{me} de Miran passe prendre Marianne au couvent pour aller dîner chez M ^{me} Dorsin.	« Me voilà donc tranquille ; il y avait cinq ou six jours que je n'avais vu ni la mère ni le fils, quand un matin on m'apporta un billet de M ^{me} de Miran, où elle me mandait qu'elle me viendrait prendre à une heure après-midi avec son fils, pour me mener dîner chez M ^{me} Dorsin ; [...] » (p. 208).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
PORTRAIT DE M ^{me} DORSIN	La narratrice fait le portrait de M ^{me} Dorsin.	« Mais nous voici chez M ^{me} Dorsin, aussi bien qu'aux dernières pages de cette partie de ma vie ; c'est ici où j'ai dit que je ferais le portrait de cette dame » (p. 214).
Cela fait environ six mois et douze ou treize jours que Marianne est à Paris.		
CINQUIÈME PARTIE		
SUITE DU PORTRAIT DE M ^{me} DORSIN	La narratrice finit le portrait de M ^{me} Dorsin.	« Vous savez que nous dînions, M ^{me} de Miran, Valville et moi, chez M ^{me} Dorsin, dont je vous faisais le portrait, que j'ai laissé à moitié fait, à cause que je m'endormais. Achevons-le » (p. 219).
RETOUR COUVENT	AU Fin du souper chez M ^{me} Dorsin. M ^{me} de Miran et Valville raccompagnent Marianne à son couvent.	« Il vint quelqu'un. M ^{me} de Miran saisit cet instant pour se retirer ; nous la suivîmes, Valville et moi. Son amie courut après nous pour m'embrasser, et nous voilà partis pour me reconduire au couvent » (p. 230).
AU RÉFECTOIRE ET DANS LE JARDIN DU COUVENT	Marianne monte dans sa chambre pour se changer, mais elle doit descendre souper et se rend au réfectoire. Elle évoque l'une des pensionnaires du couvent qui l'a insultée un jour où elle se promenait dans le jardin avec une religieuse. Ce jour où elle se rend au réfectoire, Marianne se réjouit de pouvoir se montrer dans ses beaux atours. Elle attire le regard de toutes les pensionnaires. Une fois le souper fini, elles se rendent dans le jardin où la « jalouse » l'insulte de nouveau. Marianne se met à pleurer. Son amie religieuse prend sa défense et fait la morale à cette « jalouse ». Excepté deux d'entre elles, toutes les	« Au sortir d'avec Valville, je montai à ma chambre, où j'allais me déshabiller et me remettre dans mon négligé, quand il fallut aller souper. Je me laissai donc comme j'étais, et me rendis au réfectoire avec tous mes atours » (p. 232). « Quoi qu'il en soit, je me rendis donc au réfectoire, parée comme vous savez que je l'étais, et qui plus est, bien aise de l'être, à cause de ma jalouse, à qui, par hasard, je m'avais de songer en chemin, et qui allait, à mon avis, passer un mauvais quart d'heure, et soutenir une comparaison fâcheuse de ma figure à la sienne » (p. 234).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	pensionnaires prennent le parti de Marianne.	« Reprenons à présent le cours de mon histoire » (p. 237).
VISITE M ^{me} DE MIRAN COUVENT	DE AU	Deux jours après le dîner chez M ^{me} Dorsin, M ^{me} de Miran rend visite à Marianne. « M ^{me} de Miran vint me revoir deux jours après notre dîner chez M ^{me} Dorsin ; et quelques jours ensuite je reçus d'elle, à neuf heures du matin, un second billet qui m'avertissait de me tenir prête à une heure après midi, pour aller avec elle chez M ^{me} Dorsin, avec un nouvel ordre de me parer, qui fut suivi d'une parfaite obéissance » (p. 237).
BILLET M ^{me} DE MIRAN	DE	Huit jours après ce même dîner, M ^{me} de Miran demande à Marianne de se préparer pour aller dîner chez M ^{me} Dorsin.
DEUXIÈME DÎNER CHEZ M ^{me} DORSIN		À une heure de l'après-midi (ce huitième jour), M ^{me} de Miran passe chercher Marianne, elles prennent Valville en chemin et se rendent chez M ^{me} Dorsin. Une heure après être sortis de table, on vient prévenir M ^{me} de Miran que M. de Climal est dans un état critique. Ils raccompagnent Marianne à son couvent et se rendent au chevet du vieil oncle. « Elle arriva donc. Il y avait huit jours que je n'avais vu Valville, et je vous avoue que le temps m'avait duré ; j'espérais le trouver à la porte du couvent comme la première fois ; je m'y attendais, je n'en doutais pas, et je pensais mal » (p. 237). « Il n'y avait qu'une heure que nous étions sortis de table, quand on vint dire à M ^{me} de Miran qu'un domestique de chez elle demandait à lui parler » (p. 240).
	Le lendemain matin, M ^{me} de Miran envoie chercher Marianne à son couvent.	« Je venais de me lever le lendemain, quand je vis entrer une religieuse dans ma chambre, qui me dit de la part de l'abbesse de m'habiller le plus vite que je pourrais, et cela en conséquence d'un billet que lui avait écrit M ^{me} de Miran, où elle la priait de me faire venir au plus tôt » (p. 241).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
ARRIVÉE CHEZ M. DE CLIMAL	On conduit Marianne chez M. de Climal où Valville l'accueille et la met au fait de la situation. La jeune fille entre dans la chambre du mourant et découvre le père Saint-Vincent. Excepté M ^{me} de Miran, tout le monde reste pour écouter M. de Climal.	« Enfin me voilà prête ; je sortis dans un ajustement fort négligé, et j'allai monter en carrosse. Je pensais en chemin qu'on me menait chez M ^{me} de Miran ; point du tout ; ce fut chez M. de Climal qu'on arrêta. Je reconnus la maison : vous savez qu'il n'y avait pas si longtemps que j'y avais été » (p. 241).
CONFÉSSION M. DE CLIMAL	M. de Climal découvre la vérité au père Saint-Vincent et à Valville. Il demande pardon à Marianne et lui offre mille deux cent livres de rente. Valville et Marianne témoignent leur profonde tristesse à l'idée de le perdre. M. de Climal leur dit adieu et demande à Valville de faire venir sa sœur. Le mourant demande à Marianne si elle a parlé à M ^{me} de Miran de ses actions condamnables. Marianne lui explique comment elle en a informé M ^{me} de Miran (sans malice de sa part).	« Au bruit que nous fîmes en entrant : Qui est-ce que j'entends ? demanda le malade » (p. 245).
	M ^{me} de Miran pénètre dans la chambre de son frère qui lui dit en quelques mots ce qu'il vient de confesser. Il lui demande de reporter l'amour qu'elle éprouve pour lui sur Marianne. M ^{me} de Miran le lui promet. M. de Climal défaillie. Deux médecins et un ecclésiastique entrent, les amants et le père Saint-Vincent sortent.	« Je pensai faire des cris de douleur en l'entendant parler ainsi. M ^{me} de Miran rentra avec Valville ; mes pleurs et mes sanglots la surprisent, son frère s'en aperçut : Venez, ma sœur, lui dit-il ; [...] » (p. 252).
SALLE D'ATTENTE	Valville et Marianne attendent dans une salle où ils se joignent à un ami de M. de Climal (magistrat) ainsi qu'à deux parentes. M ^{me} de Fare ne cesse d'observer Marianne de façon importune et questionne Valville sur la demoiselle et sur le malade.	« M ^{me} de Miran voulut rester, et nous passâmes dans une salle où nous trouvâmes un intime ami de M. de Climal et deux parentes de la famille qui allaient entrer » (p. 253).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
DÎNER M. DE CLIMAL	CHEZ M ^{me} de Miran informe la petite assemblée que le malade a repris connaissance et invite Marianne à dîner. Le magistrat et les deux parents demandent à voir le malade, mais les médecins (qui sortent de la chambre) le trouvent trop faible et préfèrent reporter les visites après le dîner. Les médecins, le magistrat et l'ecclésiastique prennent congé. Les autres passent à table.	« Il y avait déjà du temps que nous étions là, quand M ^{me} de Miran sortit de la chambre du malade, et nous dit que la connaissance lui était entièrement revenue, et qu'actuellement les médecins le trouvaient beaucoup mieux » (p. 257).
INVITATION M ^{me} DE FARE	DE M ^{le} de Fare dit discrètement à Marianne qu'elle aimeraient la voir épouser son cousin Valville. M ^{me} de Fare surprend leurs messes basses et en demande la teneur. M ^{me} de Miran profite de l'occasion pour annoncer les fiançailles des amants. M ^{me} de Fare convie Marianne à la campagne pendant un ou deux jours. M ^{me} de Miran accepte et promet d'aller la chercher le lendemain à dix-sept heures. Avant son départ, M ^{me} de Fare ne parvient pas à voir le malade. Valville se fait inviter à la campagne et se joint au petit groupe.	« Il était tard, un laquais vint dire qu'on allait servir. M ^{me} de Miran passa un moment chez le malade ; on lui dit qu'il reposait ; [...] et nous allâmes nous mettre à table, un peu moins alarmés que nous ne l'avions été dans le cours de la matinée » (p. 258). « Me le permettez-vous aussi ? dit en riant Valville à M ^{me} de Miran, dont il était bien aise d'avoir l'approbation. Oui-da, mon fils, reprit-elle, vous pouvez y aller ; aussi bien ne me retirai-je d'ici que fort tard. Et là-dessus nous prîmes congé d'elle, et nous partîmes » (p. 261).
DIVERTISSEMENTS	Chez M ^{me} de Fare, les demoiselles et Valville jouent dans le bois de la maison. On les appelle pour le souper. M ^{me} de Fare convie Valville à rester jusqu'au lendemain.	« Nous voici arrivés ; je vis une très belle maison ; nous nous y promenâmes beaucoup ; tout m'y rendait l'âme satisfaite » (p. 261).
« COUP DE FOUDRE »	Le lendemain matin, Marianne se lève entre dix et onze heures et se fait habiller par Favier. Arrivent M ^{le} de Fare et M ^{me} Dutour qui reconnaît son ancienne « fille de boutique ». Lorsque M ^{le} de Fare dit à la marchande qu'elle se méprend, M ^{me} Dutour conte suffisamment de choses pour que le doute ne soit plus	« Je me levai entre dix et onze heures du matin ; un quart d'heure après entra une femme de chambre qui venait pour m'habiller » (p. 262). « À peine achevait-elle de m'habiller, que j'entendis la voix de M ^{le} de Fare qui approchait, et qui parlait à une autre personne qui était avec elle. Je

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	permis. Confondue, Marianne se met à pleurer. Après lui avoir demandé plusieurs fois de partir, Valville chasse la marchande.	crus que ce ne pouvait être que Valville, et je voulais aller au-devant d'elle ; elle ne m'en donna pas le temps, elle entra. Ah ! madame, devinez avec qui, devinez ! » (p. 263).
M ^{lle} DE FARE : UN ADJUVANT	M ^{lle} de Fare demande des explications à Valville qui lui raconte l'histoire de Marianne. Il la supplie de garder le secret et d'acheter le silence de Favier qui a assisté à la scène. M ^{lle} de Fare leur assure son aide et son amitié. Elle menace Favier de la perdre si elle parle.	« Monsieur de Valville, dit alors M ^{lle} de Fare, qui jusqu'ici n'avait fait qu'écouter, expliquez-moi ce que cela signifie » (p. 266).

Cette cinquième partie compte une dizaine de jours. Cela fait donc six mois et trois semaines que Marianne est à Paris.

SIXIÈME PARTIE

CONSOLATION	M ^{lle} de Fare et Valville exhortent Marianne à cesser ses pleurs.	« Elle sortit assez déconcertée, et M ^{lle} de Fare se remit à me consoler » (p. 273).
MÉPRIS M ^{me} DE FARE	M ^{me} de Fare entre dans la chambre et se montre particulièrement méprisante à l'égard de Marianne. Les amants décident de s'en retourner immédiatement à Paris : l'un dans le carrosse de M ^{me} de Fare, l'autre dans le carrosse du jeune homme. Après le départ de M ^{me} de Fare, Valville prie sa cousine d'intercéder en sa faveur auprès de sa mère.	« C'était M ^{me} de Fare, qui entra un moment après » (p. 274). « Je pense que voici du monde qui vient : adieu, monsieur ; nous nous reverrons, mais il y a bien de la méchante humeur à vous à nous quitter. Ma belle enfant, je suis votre servante. [...] Là-dessus elle prit congé de nous, et puis, se retournant : Venez, ma fille, dit-elle à M ^{lle} de Fare ; venez, j'ai à vous parler » (p. 276).
RETOUR À PARIS	Sur le chemin du retour, leurs carrosses croisent celui de M ^{me} de Miran qui arrive plus tôt que prévu afin de prévenir Valville de la mort de son oncle.	« Je crois, répartit Valville, que je vois de loin le carrosse de ma mère. Il ne se trompait pas ; et M ^{me} de Miran ne l'envoyait plus tôt qu'elle ne l'avait dit que pour avertir Valville

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
		que M. de Climal était mort » (p. 279).
	Les amants changent de carrosse : Valville reprend le sien, Marianne monte dans celui de sa bienfaitrice qui la reconduit à son couvent.	« Je descendis alors du carrosse de Valville, à qui je le laissai ; il renvoya l'équipage de M ^{me} de Fare, et je me mis dans celui de M ^{me} de Miran, dont le cocher avait ordre de me ramener au couvent, où j'arrivai fort abattue, et roulant mille pensées tristes dans ma tête » (p. 279).
ATTENTE AU COUVENT	Marianne ne voit personne pendant trois jours.	« Je fus trois jours sans voir personne de chez M ^{me} de Miran » (p. 279).
NOUVELLES M ^{me} DE MIRAN	DE Le matin du quatrième jour, un laquais apprend à Marianne que, souffrante, M ^{me} de Miran ne lui rendra visite que le lendemain. Puis, il lui donne un billet dans lequel Valville l'informe qu'il n'a rien dit à sa mère de l'incident et que M ^{me} Dutour s'est rangée à leurs côtés. Il la prie de garder le silence.	« Le quatrième au matin, un laquais vint de sa part me dire qu'elle avait été incommodée, et que je la verrai le lendemain ; et dans l'instant que je quittais ce domestique, il tira mystérieusement de sa poche un billet que Valville l'avait chargé de me donner, et que j'allai lire dans ma chambre » (p. 279).
RÉVÉLATION L'INCIDENT	DE Le lendemain (le cinquième jour), à trois heures de l'après-midi, M ^{me} de Miran rend visite à Marianne au couvent. Elle lui apporte le contrat de mille deux cent livres léguées par son frère. Marianne lui exprime sa profonde reconnaissance et se met à pleurer. Lorsque sa bienfaitrice lui demande si elle est contente de M ^{me} de Fare, la jeune fille lui apprend l'incident qui s'est produit chez cette dame. M ^{me} de Miran la rassure : elle écrira à sa parente et quand elle la verra, elle lui contera l'histoire de sa protégée. Si M ^{me} de Fare a déjà parlé, il y a une solution à tout. M ^{me} de Miran lui donne également une partie de la rente.	« À trois heures après-midi, on m'annonça M ^{me} de Miran, et j'allai la trouver au parloir dans une émotion qui venait de plusieurs motifs » (p. 280).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	L'abbesse entre dans le parloir et demande à parler à M ^{me} de Miran.	« Alors nous entendîmes ouvrir la porte du parloir où j'étais. Je serrai donc ce rouleau, et nous vîmes entrer l'abbesse de notre couvent » (p. 286).
ATTENTE COUVENT	AU Dix ou douze jours passent sans que Marianne ne reçoive des nouvelles de sa « mère ».	« M ^{me} de Miran me tint parole ; dix ou douze jours se passèrent sans que je la visse ; [...] » (p. 287).
CURIEUSE VISITE	Un matin, aux alentours de dix heures, une parente de M ^{me} de Miran sollicite un entretien avec Marianne. En découvrant cette inconnue, la jeune fille croit à une méprise. Bien renseignée (emploi chez une marchande, séjour chez M ^{me} de Fare), l'inconnue lui reproche ses prétentions. Marianne lui demande la raison de sa visite et son identité (parente de sa « mère » ?)	« Il y avait donc dix ou douze jours que je n'avais vu personne de chez M ^{me} de Miran, quand, sur les dix heures du matin, on vint me dire qu'il y avait une parente de ma mère qui me demandait, et qui m'attendait au parloir » (p. 288).
LETTRE M ^{me} DE MIRAN	À Après le brusque départ de cette inconnue, Marianne écrit à M ^{me} de Miran pour l'informer de cette visite. Cette dernière lui répond dans un billet qu'elle pense connaître cette personne.	« Quoi qu'il en soit, j'écrivis à M ^{me} de Miran » (p. 290).
RAPT DE MARIANNE	Le lendemain matin, à dix heures, on informe Marianne qu'une femme de chambre de M ^{me} de Miran l'attend. La jeune fille rejoint la servante (M ^{lle} Cathos) dans la cour du couvent. Lorsqu'elle s'étonne de ce rendez-vous prématûré, M ^{lle} Cathos lui explique que M ^{me} de Miran souhaite passer la journée avec elle. Pendant le trajet, Marianne est surprise de ne pas connaître le cocher. M ^{lle} Cathos répond que c'est celui d'une dame venue rendre visite à M ^{me} de Miran. Lorsque Marianne s'aperçoit qu'on la conduit dans un	« Entre dix et onze, le lendemain matin, une sœur converse entra dans ma chambre, et me dit, de la part de l'abbesse, qu'il y avait une femme de chambre de M ^{me} de Miran qui venait pour me prendre avec le carrosse, et qu'ainsi je me hâtasse de m'habiller » (p. 290).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	couvent, elle reproche à M ^{me} Cathos de l'avoir trompée. On la conduit dans une chambre.	
CONSOLATION	Une des religieuses exhorte Marianne à se calmer. Une autre propose de lui apporter à dîner. Marianne refuse, mais mange tout de même ce qu'on lui apporte.	« Il fallut presque qu'elles me portassent ; je fus remise pâle, interdite et sans force, entre les mains de ces religieuses, qui de là me portèrent à leur tour jusqu'à une chambre assez propre, où elles me mirent dans un fauteuil à côté d'une table » (p. 293).
MARIANNE PENSIVE	Calmée, Marianne se met à rêver. Les religieuses sont parties rejoindre le chœur, excepté une « sœur converse » restée à ses côtés.	« C'était ainsi que je m'entretenais ; les religieuses qui m'avaient reçue n'étaient plus avec moi, la cloche les avait appelées au chœur » (p. 295).
PROMENADE DANS LE JARDIN	Les religieuses reviennent auprès de Marianne et l'invitent à se promener dans le jardin où elles restent pendant trois quarts d'heure. Puis elles la conduisent dans l'appartement de l'abbesse.	« Nous nous y promenâmes environ trois quarts d'heure ; ensuite nous nous rendîmes dans l'appartement de l'abbesse ; mais ces religieuses n'y restèrent qu'un instant avec moi, et se retirèrent insensiblement l'une après l'autre » (p. 296).
CRUEL DILEMME	L'abbesse représente à Marianne l'horreur de la différence des conditions entre la sienne et celle de Valville. La jeune fille lui signifie que le renoncement à cette union n'a pas tenu qu'à elle, puisqu'elle a déjà évoqué la mésalliance à sa bienfaitrice et à son fils. L'abbesse lui révèle que ce discours lui a été dicté et lui apprend qu'elle n'a d'autre choix que le couvent ou un autre homme. Elle lui conseille de choisir le mariage afin de gagner du temps.	« Dès que je fus seule avec cette dame : mademoiselle, asseyez-vous, je vous prie, me dit-elle » (p. 297).
VISITE POUR L'ABBESSE	L'abbesse est demandée au parloir. Marianne regagne sa chambre.	« Nous en étions là quand une sœur avertit l'abbesse qu'on l'attendait à son parloir » (p. 302).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Une heure plus tard, l'abbesse la convoque à nouveau et lui annonce qu'on viendra la chercher le lendemain entre onze heures et midi.	« Je fus bien une heure dans cet état ; j'entendis ensuite qu'on ouvrait ma porte ; on entra : je regardais qui c'était, ou plutôt j'ouvais les yeux et ne disait mot » (p. 302).
EN ROUTE CHEZ LE MINISTRE	Le lendemain matin, M ^{le} Cathos vient prendre Marianne. Elle lui parle de l'homme qu'on lui destine et lui apprend qu'on la conduit chez M ^{me} de ... (la femme du ministre).	« Ce carrosse que l'abbesse m'avait annoncé fut dans la cour précisément à l'heure qu'elle m'avait dite » (p. 305).
M. VILLOT	Marianne attend dans le jardin lorsqu'une quinquagénaire la prévient que M. de ... (le ministre) ne va pas tarder à la recevoir. Aperçevant un jeune homme dans une allée, elle l'invite à tenir compagnie à Marianne.	« Alors, par une allée qui rentrait dans celle où nous étions, vint un jeune homme de vingt-huit à trente ans, d'une figure assez passable, vêtu fort uniment, mais avec propreté, qui nous salua, et qui feignit aussitôt de se retirer » (p. 307).
	M. Villot ne sait pas comment engager la conversation. Il lui parle du beau temps, lui propose du tabac et se vante de jouir d'une robuste santé. Puis, il la complimente et lui apprend qu'il est le promis. Lorsqu'il lui prend la main, Marianne la retire avec dégoût et lui demande qui il est. Après qu'il s'est présenté, elle lui répond qu'elle n'envisage pas de se marier, car elle ne l'aime pas encore. Il lui reproche son mépris à son égard.	
RETOUR DE CATHOS	À M ^{le} Cathos qui demande à Marianne si elle a renvoyé M. Villot, Marianne répond par la négative. Lorsque la servante pose la question de savoir si elle en a menti, Marianne garde le silence.	« En effet, je voyais venir de loin M ^{le} Cathos (c'était ainsi qu'il l'avait appelée) ; et soit qu'il ne voulût pas l'avoir pour témoin du peu d'accueil que je faisais à son amour, il se retira avant qu'elle m'abordât, et prit même un chemin différent du sien pour ne la pas rencontrer » (p. 312).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
PROCÈS	<p>M^{lle} Cathos conduit Marianne dans une salle où se trouvent des valets et deux hommes. Le regard de l'un d'entre eux ne lui échappe pas.</p> <p>Marianne entre dans la chambre du ministre où elle découvre un groupe de personnes dont M. Villot. La narratrice dresse le portrait du ministre.</p> <p>Ce dernier fait observer à son épouse que la demoiselle est « fort jolie ». Il demande à Marianne s'il est vrai que Valville veut l'épouser et si elle est bien orpheline. Marianne le lui confirme. Il lui ordonne alors de ne plus songer à ce mariage et s'engage à compenser cette perte. Sur ces entrefaites, M^{me} de Miran et Valville entrent dans la salle.</p>	<p>« Nous traversâmes de longs appartements, et nous arrivâmes dans une salle où se tenait une troupe de valets » (p. 353).</p> <p>« Entrons, me dit la femme qui venait de sortir de la chambre » (p. 313).</p> <p>« À peine achevais-je ces mots qu'on annonça Valville et sa mère, qui parurent sur-le-champ » (p. 318).</p>
Cette sixième partie comprend dix-sept ou dix-neuf jours (imprécision de la narratrice). Cela fait donc environ sept mois et demi que Marianne est à Paris.		
SEPTIÈME PARTIE		
RÉCIT EXPLICATIF	La narratrice explique comment M ^{me} de Miran et Valville ont su que le ministre était mêlé à son enlèvement et reprend le récit là où elle l'avait arrêté à la fin de la sixième partie.	
PROCÈS (SUITE ET FIN)	M ^{me} de ... s'étonne de voir M ^{me} de Miran et craint qu'elle ne lui en veuille. La « pie-grièche » ne comprend pas pourquoi elle serait fâchée puisqu'on veut lui épargner « les reproches de toute sa famille » (p. 326). M ^{me} de Miran lui répond qu'elle ne partage pas ses idées et qu'elle ne se permet pas de juger les siennes. Elle lui demande d'en faire autant.	« Voici donc M ^{me} de Miran et Valville qui entrent tout d'un coup dans la chambre où nous étions » (p. 325).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>M^{me} de Miran demande au ministre des explications sur l'enlèvement de Marianne, même si elle sait que lui et son épouse n'en sont pas les instigateurs.</p>	
	<p>La « pie-grièche » relève le mot de « Mademoiselle » que M^{me} de Miran a employé pour désigner sa « fille » et montre ainsi que Marianne n'en est pas digne. M^{me} de Miran ordonne à Valville de se taire et dénonce la familiarité et le mépris de cette parente à l'égard de sa « fille ». Elle conte à toute l'assemblée les circonstances de l'accident des parents de Marianne qui attestent sa noblesse. Valville ajoute quelques mots à ceux de sa mère qui lui impose à nouveau le silence.</p>	
	<p>La « pie-grièche » lui rétorque qu'on ne l'empêche pas d'aimer Marianne, mais qu'ils ont un droit de regard sur ce qu'elle fait. M^{me} de Miran l'accuse de manipuler sa famille. La « harpie » lui reproche d'autoriser Valville à aimer « cette petite fille » (p. 330). M^{me} de Miran demande qui pourrait empêcher Valville de l'aimer.</p>	
	<p>Le ministre intervient et explique à M^{me} de Miran qu'on ne lui reproche nullement ses soins à l'égard de Marianne, mais qu'on s'inquiète du mariage qu'elle aurait soi-disant envisagé entre son fils et sa protégée. Persuadé que ce mariage n'est qu'une rumeur, il a proposé à la jeune fille une autre union qu'elle refuse obstinément. Il demande à M^{me} de Miran d'user de son autorité auprès d'elle pour la résoudre à cette union.</p>	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>Après avoir regardé M. Villot, M^{me} de Miran déclare qu'ils ne sont pas faits l'un pour l'autre et demande à sa « fille » ce qu'elle en pense. Marianne refuse d'épouser cet homme avec qui elle ne pourra jamais s'accorder. Le ministre lui demande alors ce qu'elle décide. La « pie-grièche » dit que cette fille n'abandonnera pas ses prétentions à ce mariage. Le ministre fait un signe qui lui impose le silence et Marianne poursuit : elle exprime tout son amour et sa reconnaissance pour sa « mère » et renonce au mariage avec Valville puisque la famille s'y oppose. Elle choisit de se retirer dans un couvent.</p>	
	<p>Après cette tirade, le ministre met fin au « procès » et remet la jeune fille aux bons soins de M^{me} de Miran. Marianne se jette à ses genoux pour l'en remercier. Le ministre la prie de se relever et lui dit qu'elle n'a pas besoin de le remercier. Il demande à M^{me} de Miran de la ramener avec elle. En colère, la « pie-grièche » salue M^{me} de ... et quitte l'assemblée avec deux parentes. M^{me} de ... et d'autres dames expriment leur satisfaction concernant le dénouement du procès.</p>	<p>« Il était tard, ma mère prit congé de M^{me} de ..., qui l'embrassa avec toute l'amitié possible, comme pour lui faire oublier le secours qu'elle avait prêté à nos ennemis ; elle me fit l'honneur de m'embrasser moi-même, ce que je reçus avec tout le respect qui convenait et nous nous retirâmes » (p. 339).</p>
ARRÊT AU COUVENT	<p>M^{me} de Miran, Marianne et Valville partent avec M^{lle} Cathos au second couvent afin de récupérer les affaires de Marianne. Cette dernière tient à remercier l'abbesse, M^{me} de Miran l'attend dans le carrosse et prie sa « fille » de l'excuser auprès de la religieuse.</p>	<p>« À peine fûmes-nous dans l'antichambre, que cette femme qu'on avait envoyée pour me tirer de mon premier couvent sous le nom de ma mère, et qui était venue ce matin même me reprendre à celui où elle m'avait mise la veille ; [...] se présenta à nous, et nous dit qu'elle avait ordre du ministre de nous mener tout à l'heure, si nous voulions, à ce dernier couvent, pour me faire rendre</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
		mes hardes [...] » (p. 340).
DÎNER CHEZ M ^{me} DE MIRAN ET DÉCOUVERTE DU FUTUR APPARTEMENT	Ils s'en retournent chez M ^{me} de Miran où l'on assiste à de nouveaux témoignages de tendresse entre les deux femmes.	« Nous avancions pendant qu'elle parlait, et nous voici dans la cour de ma mère, d'où elle congédia, cette femme de M ^{me} de ... qui nous avait suivis, et nous montâmes chez elle » (p. 341).
	Ils dînent et passent dans la chambre de M ^{me} de Miran. Cette dernière se rend dans un cabinet voisin et appelle sa « fille » à qui elle offre une bague. Marianne la remercie, mais préfèrerait le portrait de sa mère qu'elle aperçoit. M ^{me} de Miran répond qu'elle le réserve pour sa chambre et lui donne également une bourse. Puis elle lui montre son futur appartement.	« Là-dessus on servit, nous dînâmes » (p. 344).
VISITES ET RETOUR AU COUVENT	On annonce une visite, puis d'autres. M ^{me} de Miran raccompagne Marianne à son couvent où elle conte à l'abbesse le dénouement de l'affaire.	« À peine achevais-je ces mots, qu'un coup de sifflet nous avertit qu'il venait une visite » (p. 345).
DÎNER CHEZ M ^{me} DE MIRAN	Deux jours plus tard, M ^{me} de Miran passe prendre Marianne au couvent pour dîner chez elle. Les deux femmes et Valville parlent du mariage dont ils fixent la date après que le jeune homme aura obtenu sa charge dans environ trois semaines.	« Deux jours après, M ^{me} de Miran vint me reprendre à l'heure de midi ; vous savez qu'elle me l'avait permis ; je dînai chez elle avec Valville ; il fut question de notre mariage » (p. 346-347).
SÉJOUR À LA CAMPAGNE	Au lieu de reconduire Marianne à son couvent, M ^{me} de Miran l'emmène avec elle à la campagne pendant dix ou douze jours. Valville leur rend visite.	« Ce n'est pas le tout, me dit-elle ; je vais ce soir pour huit ou dix jours à ma terre, où je veux me reposer de toutes les fatigues que j'ai eues depuis la mort de mon frère, et je suis d'avis de te mener avec moi [...] » (p. 347).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES	
ATTENTE LONGUE PRÉVUE	PLUS QUE	Après ce séjour à la campagne, M ^{me} de Miran raccompagne sa « fille » à son couvent où elle reste encore un mois. L'affaire de Valville prend plus de temps que prévu.	« Nous revîmes de campagne, ma mère et moi, et je retournaï encore à mon couvent, où elle ne comptait pas que je dusse rester plus d'une semaine ; j'y restai pourtant plus d'un mois, pendant lequel je vins, comme à l'ordinaire, dîner quelque fois chez elle, et quelquefois chez M ^{me} Dorsin » (p. 347).
ÉVANOUISSLEMENT DE M ^{le} VARTHON		Un jour que M ^{me} de Miran ramène sa « fille » à son couvent avec Valville, elles assistent à l'évanouissement de M ^{le} Varthon dans les bras de sa mère, qui manque à son tour de perdre connaissance. Elles accourent immédiatement pour leur porter secours. On dépose M ^{le} Varthon sur le lit de la tourière. Valville rejoint le groupe dans la chambre de la tourière et se rend au chevet de la demoiselle pour lui faire respirer une liqueur qui la tire de son évanouissement. M ^{le} Varthon remercie ces dames et cet homme et dit au revoir à sa mère. M ^{me} de Miran recommande M ^{le} Varthon aux soins de Marianne.	« À peine sortions-nous du nôtre, que nous vîmes ces deux dames descendre d'un parloir, d'où elles venaient d'avoir un moment d'entretien avec l'abbesse. On ouvrait déjà la porte du couvent pour recevoir la fille, qui, jetant les yeux sur cette porte ouverte et sur quelques religieuses qui l'attendaient, regarda ensuite sa mère qui pleurait, et tomba tout à coup évanouie entre ses bras » (p. 349).
CONFIDENCES RÉCIPROQUES		Après avoir vu l'abbesse avec sa mère, Marianne rejoint M ^{le} Varthon dans sa chambre et lui conte ses aventures jusqu'à sa rencontre avec M ^{me} de Miran. Elle arrête son récit pour aller souper. Pendant le repas, M ^{le} Varthon a mal à la tête et se retire dans sa chambre.	« Dès que j'eus remercié tout le monde de la joie qu'on avait témoignée pour mon retour, je courus chez ma nouvelle compagne, dont on avait la veille apporté toutes les hardes, qu'une sœur converse arrangeait alors, pendant qu'elle rêvait tristement à côté d'une table sur laquelle elle était appuyée » (p. 355).
	Le lendemain, on saigne la jeune fille.	« Je me levai le lendemain de meilleure heure qu'à mon ordinaire, pour me rendre chez elle ; on allait la saigner » (p. 357).	

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
MALADIE MARIANNE	DE Elle se porte mieux le jour suivant. L'après-midi du même jour, Marianne a un vertige. Alors que son amie religieuse et M ^{lle} Varthon la reconduisent dans sa chambre, elle apprend par un billet que M ^{me} de Miran passera la chercher le lendemain midi. Marianne lui répond. Son état de santé s'aggrave en quelques heures au point qu'elle ne reconnaît plus personne. Elle reste dans cet état durant quatre jours et retrouve son esprit le cinquième. Deux jours après, elle est rétablie, mais reste faible.	« Elle avait raison ; la saignée calma le sang ; le lendemain elle se porta mieux, et ce petit dérangement de santé auquel j'avais été sensible, ne servit qu'à lui prouver ma tendresse, et à redoubler la sienne, que l'état où je tombai moi-même mit bientôt à une plus forte épreuve. Elle venait de se lever l'après-midi, quand, voulant aller prendre mon ouvrage qui était sur la table, je fus surprise d'un étourdissement qui me força d'appeler à mon secours » (p. 357).
	Seule dans sa chambre avec une sœur converse, elle demande de quoi écrire et rédige son testament dont se rit M ^{me} de Miran qui le jette au feu. Le médecin rend visite à Marianne et confirme sa guérison.	« C'est que le lendemain du jour où je reconnus ma mère, je fis réflexion que je pouvais redevenir tout aussi malade que je l'avais été, et que je n'en réchapperais peut-être pas » (p. 359).
VISITE DE VALVILLE	Le lendemain, Valville se rend au couvent de la part de M ^{me} de Miran et fait appeler M ^{lle} Varthon. Lorsque cette dernière revient auprès de Marianne, elle lui apprend qu'elle n'a pas de lettre pour elle. Puis elle lui demande si elle peut se rendre chez une amie de sa mère le lendemain. Le jour suivant, la demoiselle revient plus tard que prévu.	« Celui-ci me trouva fort tranquille et hors d'affaire à ma faiblesse près ; de façon que ma mère ne vint plus, et se contenta les jours suivants d'envoyer savoir comment je me portais, ou de passer pour l'apprendre elle-même ; et le lendemain ce fut Valville qui vint de sa part » (p. 361). « Passons donc au lendemain. M ^{lle} Varthon se rendit chez cette amie de sa mère, dont le carrosse la vint chercher de si bonne heure qu'elle en fut de mauvaise humeur, et le tout encore à cause de moi avec qui elle était alors » (p. 363).
DÉCOUVERTE DE LA TRAHISON DE VALVILLE	M ^{lle} Varthon retourne chez cette amie de sa mère quelques jours plus tard. Marianne remarque un changement dans son comportement. Elle reçoit des nouvelles de sa	« Quelques jours après, elle y retourna, et puis y retourna, il le fallait, à moins de rompre avec la dame, à ce qu'elle disait, et je n'en doutai point ; mais elle me paraissait

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	« mère » tous les jours, mais plus aucun billet de Valville.	en revenir avec un fond de distraction et de rêverie qui ne lui était point ordinaire » (p. 364).
	Marianne se sent mieux et prie sa « mère » de venir la voir au parloir. La veille de cette rencontre, elle confie à M ^{le} Varthon le sujet de son chagrin : elle lui apprend qu'elle est fiancée à Valville, mais que ce dernier ne lui écrit plus. Elle craint qu'il ne soit malade et demande à son amie de lui dire la vérité. Au silence de M ^{le} Varthon, Marianne devine qu'il l'a trahie et reproche à sa rivale de lui avoir ravi son cœur. M ^{le} Varthon explique à Marianne qu'elle a été elle-même trompée et conte comment Valville lui remit une lettre le jour où il la fit appeler au parloir de la part de M ^{me} de Miran.	« Dans ma dernière, je lui marquai que je me sentais assez de force pour me rendre au parloir, si elle voulait avoir la bonté d'y venir le lendemain. La veille de ce jour, je me promenais dans ma chambre, avec M ^{le} Varthon ; nous étions seules » (p. 364).
Cette septième partie conte environ deux mois de l'histoire de Marianne. Cela fait donc à peu près neuf mois et demi que l'héroïne est à Paris.		
HUITIÈME PARTIE		
	La narratrice confie à sa correspondante qu'elle a ri lorsqu'elle l'a vue se mettre en colère contre Valville. Elle lui rappelle que son histoire est vraie et que Valville n'est pas un héros de roman.	
TRAHISON DE VALVILLE (SUITE)	Marianne reprend son récit à la lettre de Valville qui témoigne de son infidélité. Elle déclare à M ^{le} Varthon qu'ils vont pouvoir s'aimer librement parce qu'elle va mourir. M ^{le} Varthon présente l'infidèle comme un homme indigne d'elle. S'il ne lui a pas été insensible, elle ne lui a jamais avoué ses sentiments. Aussi promet-elle à son amie de ne	« Nous sommes à la lettre de Valville que je lisais, et que j'achevais malgré les soupirs qui me suffoquaient » (p. 377).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	plus jamais le revoir. Elle lui laisse la lettre dont elle peut faire l'usage qu'elle souhaite, l'embrasse et la quitte.	
CONSOLATION DE TERVIRE	Une demi-heure plus tard, l'amie religieuse de Marianne pénètre dans la chambre et découvre son hébatement. Elle lui demande ce qui se passe, Marianne ne répond que par des monosyllabes. Elle aperçoit la lettre et demande la permission de la lire. Après avoir compris la situation, elle entreprend de la consoler. La religieuse reste encore une heure avec Marianne et s'en va souper.	« La religieuse dont je vous ai quelquefois parlé, qui m'aimait et que j'aimais, entra et me surprit dans cet accablement de cœur et d'esprit » (p. 380).
VISITE D'UNE SŒUR CONVERSE	La sœur converse qui apporte le souper à Marianne lui trouve bonne mine et lui demande si elle fera une promenade après le repas. Marianne est fatiguée et se couchera après manger.	« Une sœur converse m'apporta à souper ; elle rangea quelque chose dans ma chambre » (p. 385).
NOUVELLE SCÈNE DE MORTIFICATION	Le lendemain matin, Marianne reçoit la visite de M ^{le} Varthon qui lui apprend qu'elle sort d'un entretien avec Valville. Après lui avoir dit qu'il l'a de nouveau trompée pour la voir, elle déclare avoir été obligée de l'écouter pour ne pas attirer l'attention de la tourière. Elle s'est alors rendue compte qu'il n'était pas si coupable qu'elle le croyait et s'efforce de le justifier. Elle raconte à Marianne toutes les humiliations qu'il a subies à cause d'elle. Marianne ne peut en écouter davantage et lui reproche son honteux procédé.	« J'attendais M ^{me} de Miran ce jour-là ; mais je ne l'attendais que l'après-midi, et cependant elle arriva le matin. Ma religieuse, qui était venue chez moi quelques instants après que j'avais été habillée, et dont l'entretien m'avait encore soulagée, cette religieuse, dis-je, était à peine sortie que je vis entrer M ^{le} Varthon » (p. 387).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
PREMIÈRE RENCONTRE DES AMANTS APRÈS LA TRAHISON	On informe Marianne que M ^{me} de Miran est au couvent et qu'on l'attend au parloir.	« Voilà donc à quoi j'en étais avec moi-même, quand cette sœur converse, qui m'avait apporté à manger la veille, arriva » (p. 395).
	Elle s'y rend pensant trouver sa « mère », mais c'est Valville qu'elle y trouve. Il dit être venu la prévenir que sa mère n'allait pas tarder à arriver. Elle rend visite avec M ^{me} Dorsin à une religieuse pour laquelle elle a une commission à faire. Valville essaie de soutenir la conversation.	« Me voici donc à l'entrée du parloir. Là, j'essuyai mes pleurs, je tâchai de prendre un visage serein ; et après deux ou trois soupirs que je fis de suite, pour me mettre le cœur plus à l'aise, j'entrai » (p. 395).
	M ^{me} de Miran et M ^{me} Dorsin les rejoignent. M ^{me} Dorsin explique à Marianne qu'elles sont venues plus tôt que prévu afin qu'elles puissent passer plus de temps avec elle. M ^{me} de Miran s'étonne que sa « fille » ne soit pas habillée. En entendant cette appellation, Marianne verse quelques larmes. M ^{me} Dorsin attribue ces larmes à un excès de tendresse et propose de partir. M ^{me} de Miran dit qu'elle attend M ^{lle} Varthon et décide d'emmener Marianne telle qu'elle est. Valville craint qu'elle ne puisse pas venir à cause de son état, mais la jeune fille répond qu'elle se porte bien. Elle emploie le mot « madame » et non celui de « mère » ce qui fait rire M ^{me} de Miran.	« Oui, me dit-il, c'est elle-même avec M ^{me} Dorsin. Les voilà qui montent, et je vais leur ouvrir la porte. Ce qu'en effet il alla faire, sans que je lui dise un mot. J'étouffais mes soupirs pendant qu'il se sauvait ainsi de moi. Il descendit même quelques degrés de l'escalier pour donner la main à M ^{me} Dorsin qui montait la première » (p. 398).
	Une fois que M ^{lle} Varthon les a rejoints, ils partent chez M ^{me} de Miran.	« M ^{me} de Miran allait peut-être me répondre encore quelque chose, quand M ^{lle} Varthon entra dans un négligé fort décent et fort bien entendu » (p. 400).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
CABINET VERDURE	Après le dîner, ils sortent sur la terrasse du jardin. Marianne souhaite visiter le cabinet de verdure, Valville se voit contraint de l'accompagner.	« Pendant qu'on était là-dessus, je feignis quelque curiosité de voir un cabinet de verdure qui était au bout de la terrasse » (p. 401).
	Valville apprend à Marianne qu'il n'est pas prêt d'obtenir sa charge et que leur mariage sera à nouveau différé. Alors qu'il lui parle de son amour, elle lui montre la lettre qu'il a écrite à M ^{lle} Varthon. Le jeune homme feint de ne pas comprendre ce dont il s'agit et tente de minimiser la valeur de cette lettre. Marianne dédouane M ^{lle} Varthon qui ignorait leur engagement et lui demande quel discours elle doit tenir à M ^{me} de Miran. Confondu, Valville s'enferme dans le silence.	
	M ^{lle} Varthon entre dans le cabinet et feint d'être surprise de les y trouver. Alors qu'elle se retire, Marianne lui dit qu'elle peut entrer et lui affirme qu'elle n'a cherché à aucun moment à lui nuire.	« M ^{lle} Varthon, qui s'était détachée de nos deux dames, approchait pendant qu'elles se promenaient » (p. 406).
RÉVÉLATION	Marianne rejoint M ^{me} Dorsin et sa mère. Tout le monde rentre. M ^{me} de Miran apprend aux amants qu'elle a décidé de conclure le mariage avant que Valville n'obtienne sa charge. Elle ne sait comment interpréter leur silence et croit que son fils l'a mal comprise. Marianne lui dit qu'il ne faut plus penser à ce mariage. Elle se jette à ses genoux et lui représente « les persécutions » et « les railleries » (p. 411) que Valville essuie à cause d'elle. Après cette tirade, le jeune homme quitte la table sans rien dire. M ^{me} de Miran demande à Marianne si son fils a cessé de l'aimer. La jeune fille verse des pleurs pour toute réponse.	« Je ne répliquai rien, et je sortis du cabinet pour retourner auprès de ces dames, qui, de leur côté venaient à nous ; de façon que nos deux amants que je laissais ne purent tout au plus demeurer qu'un moment ensemble » (p. 406).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	M ^{me} de Miran s'efforce de la consoler. Elle lui demande comment elle sait que Valville ne l'aime plus et si elle connaît celle qui est à l'origine de cette rupture. Marianne la prie de la dispenser de répondre. M ^{me} de Miran s'adresse alors à M ^{le} Varthon et comprend à sa réaction qu'elle est la jeune fille en question. Cette dernière demande à rentrer au couvent. M ^{me} de Miran veut la raccompagner et revenir auprès de sa « fille », mais Marianne demande à sa « mère » de la reconduire également afin qu'elle évite la vue de Valville pendant quelque temps.	
RETOUR COUVENT	AU M ^{me} de Miran et M ^{me} Dorsin raccompagnent les jeunes filles au couvent.	« Et en effet, cette dernière alla donner ses ordres, et un instant après nous partîmes » (p. 413).
REMERCIEMENTS DE M ^{le} VARTHON	Le lendemain matin, Marianne reçoit un billet de M ^{le} Varthon qui la remercie de son procédé de la veille.	« À neuf heures du matin, le lendemain, une sœur converse m'apporta un petit billet d'elle » (p. 415).
RENONCEMENT DE M ^{le} VARTHON	Marianne reçoit la visite de sa mère à qui elle raconte les événements. M ^{le} Varthon arrive et rapporte également à M ^{me} de Miran ce qui s'est passé. Cette dernière lui répond qu'elle est déjà informée. M ^{le} Varthon la prie de demander à son fils de ne plus chercher à la voir et se retire.	« M ^{me} de Miran m'avait promis la veille de me venir voir, et elle me tint parole » (p. 415). « Pour toute réponse, M ^{le} Varthon fit une révérence, et se retira » (p. 417).
« UNE VISITE ASSEZ SINGULIÈRE »	Quatre ou cinq jours après le dîner chez M ^{me} de Miran, Marianne reçoit la visite d'un officier qui lui apporte un billet de sa « mère ». Cette dernière lui écrit qu'elle passera la prendre à une heure pour aller dîner chez M ^{me} Dorsin. Marianne le	« Il ne s'était encore passé que quatre ou cinq jours depuis notre dîner chez M ^{me} de Miran, quand il me vint le matin une visite assez singulière, et il faut commencer par vous dire ce qui me la procura » (p. 418).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>remercie pour cette commission. L'officier profite de cette rencontre pour lui demander un entretien au cours duquel il lui offre sa main. Marianne lui demande s'il connaît son histoire et s'il est homme de condition. Puis elle lui représente les difficultés qu'il pourrait rencontrer s'il l'épousait, difficultés qui pourraient lui faire regretter son choix. L'officier lui répond que c'est son âme et non son cœur qui l'a séduit. Il ne lui demande pas non plus de l'amour, mais son « amitié » et son « estime ». Marianne voudrait un délai de huit jours afin d'y réfléchir et d'en parler à sa « mère ». L'officier accepte d'y penser de son côté et lui donne rendez-vous huit jours plus tard.</p>	
	<p>M^{me} de Miran et M^{me} Dorsin passent prendre Marianne au couvent où elle revient tard.</p>	<p>« Je rentrai dans ma chambre, où je me hâtais de m'habiller. Ces dames arrivèrent ; je montai en carrosse pour aller dîner chez M^{me} Dorsin, de chez qui je revins assez tard, sans avoir encore rien appris à M^{me} de Miran de mon aventure avec l'officier » (p. 425).</p>
CONFIDENCES TERVIRE	<p>À</p> <p>Le lendemain matin, Marianne s'entretient avec son amie religieuse à qui elle confie la proposition qu'on lui a faite la veille et à qui elle annonce son projet de prendre le voile. Avant de lui répondre, cette religieuse décide de lui conter sa propre histoire.</p>	<p>« Je ne parlai ce soir-là qu'à ma religieuse, que je priai de venir le lendemain matin dans ma chambre » (p. 425).</p> <p>« Elle ne manqua pas au rendez-vous ; je débutai par l'instruire du nouveau parti qui s'offrait, qui était digne d'attention, mais sur lequel j'étais combattue [...] » (p. 425).</p>

Cette huitième partie compte environ une semaine. Cela fait donc à peu près neuf mois et trois semaines que Marianne est à Paris.

PRINCIPALES INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES DANS *LE PAYSAN PARVENU*

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Naissance de Jacob.	
ARRIVÉE À PARIS	Un an après le mariage de son frère avec la veuve d'un aubergiste, Jacob se rend pour la première fois à Paris.	« L'année d'après le mariage de mon frère, j'arrivai donc à Paris avec ma voiture et ma bonne façon rustique » (p. 9).
	Cinq ou six jours après son arrivée, on ne parle que de lui dans la maison de son maître.	« Il n'était question que de Jacob pendant les cinq ou six premiers jours que je fus dans la maison » (p. 10).
RENCONTRE ENTRE JACOB ET SA MAÎTRESSE	La maîtresse de maison reçoit Jacob pour la première fois.	
SCÈNE DE GALANTERIE	Jacob demande à Geneviève d'écrire la lettre qu'il veut adresser à son père afin d'obtenir la permission de rester à Paris. Il lui tient des propos galants.	« Il s'agissait de mander l'état des choses à mon père, [...] ; et sans plus délibérer, j'allai la prier d'écrire ma lettre » (p. 13). « Cela dit, je pris la lettre, et la portai à la poste » (p. 14).
	Le soir de ce jour-là, on prend les mesures de Jacob afin de lui confectionner un habit.	« Pour surcroît de bonne humeur, le soir du même jour on m'appela pour faire prendre ma mesure par le tailleur de la maison, et je ne saurais dire combien ce petit événement enhardit mon imagination, et la rendit sémillante » (p. 14).
« PETITE MUETTE » SCÈNE	Deux jours après, on lui remet son nouvel habit et on lui frise les cheveux. Alors qu'il s'apprête à essayer l'effet de ses charmes sur Geneviève, sa maîtresse l'appelle. Elle s'amuse de sa curiosité et de sa franchise.	« Deux jours après on m'apporta mon habit avec du linge et un chapeau, et tout le reste de mon équipage » (p. 14).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Le soir de cette « petite scène muette », elle en fait son domestique.	« Le soir même, elle me présenta à son neveu, et m’installa au rang de son domestique » (p. 16).
CONFIDENCES GENEVIÈVE	Le jour où sa maîtresse l’envoie au chevet du maître de maison, Geneviève reçoit les avances de ce dernier. Elle en fait part à Jacob qu’elle croise dans l’escalier.	« Comme le maître et la maîtresse avaient chacun leur appartement, d’où le matin ils envoyoyaient savoir comment ils se portaient [...], madame, un matin, sur quelque légère indisposition de son mari, envoya Geneviève pour savoir de ses nouvelles » (p. 17).
	Deux jours après que Geneviève a appris à Jacob que son maître lui avait fait une déclaration, elle lui confie également qu’il lui a donné de l’argent.	« Il avait proposé un bon parti à Geneviève, si elle voulait consentir à le traiter en homme qu’on aime : elle me dit même, deux jours après, qu’il avait débuté par lui offrir une bourse pleine d’or, et c’est la forme la plus dangereuse que puisse prendre le diable pour tenter une jeune fille un peu coquette, et, par-dessus le marché, intéressée » (p. 18).
MOQUERIES JACOB	Geneviève est heureuse de recevoir l’approbation de Jacob sur les présents que lui fait le maître de maison. Elle ne comprend pas qu’il se moque d’elle.	« La pauvre fille reçut tout ; elle fut comblée de présents ; elle eut de quoi se mettre à son aise : et quand elle se vit en cet état, un jour que nous nous promenions ensemble dans le jardin de la maison : Monsieur continue de me poursuivre, me dit-elle adroïtement [...] » (p. 19).
	Geneviève parle derechef à Jacob de la générosité de leur maître à son égard. Le jeune homme continue de l’encourager à prendre ce qu’il lui donne et profite de la naïveté de la suivante.	« Volontiers, me dit-elle, charmée du goût que j’y prenais, et des conjectures favorables qu’elle en tirait pour le succès de ses vues ; je t’assure que j’en prendrai à cause de toi, et que tu en auras dès demain peut-être ; car il n’y a point de jour où il ne m’en offre ». Et ce qui fut promis fut tenu ; j’eus le lendemain six louis d’or à mon commandement, qui joints à trois que

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
		madame m'avait donnés pour payer un maître à écrire, me faisaient neuf prodigieuses, neuf immenses pistoles ; [...] » (p. 22).
DÉCLARATION DE GENEVIÈVE	Geneviève montre à Jacob tout l'argent qu'elle a amassé et lui annonce que cet argent appartiendra à celui qu'elle épousera. Jacob répond qu'il ne connaît personne qui veut se marier. Geneviève s'étonne de sa réponse et expose clairement sa pensée. Face aux avances de la suivante, Jacob exprime sa crainte de voir en son maître un rival. Geneviève promet de le conforter sur ce sujet.	<p>« Suis-moi, me dit-elle un matin, je veux te montrer quelque chose. Je la suivis donc, elle me mena dans sa chambre ; [...] » (p. 23).</p> <p>« Là-dessus je la quittai un peu inquiet des suites de cette aventure, et avec quelque repentir d'avoir accepté de son argent ; car je devinai le biais qu'elle prendrait pour venir à bout de moi : je m'attendis que monsieur s'en mêlerait, et je ne me trompai pas » (p. 25).</p>
RENCONTRE ENTRE JACOB ET SON MAÎTRE	Cela fait deux ou trois mois que Jacob est à Paris lorsqu'il s'entretient avec son maître pour la première fois. Ce dernier lui propose de l'installer avec Geneviève dans une maison, dont il paiera le loyer, et lui dit d'annoncer son congé. Après avoir hésité, Jacob refuse l'offre. Son maître l'accuse d'être « coquin » et le menace de le faire arrêter s'il n'épouse la suivante. Il lui donne vingt-quatre heures pour décider.	<p>« Le lendemain un laquais vint me dire de la part de notre maître d'aller lui parler, je m'y rendis fort embarrassé de ma figure » (p. 25).</p> <p>« Je sais, me dit-il, que madame t'a pris sous sa protection, et j'en suis bien aise : mais tu ne me dis pas tout ; j'ai déjà appris de tes nouvelles ; tu es un compère ; comment donc ! il n'y a que deux ou trois mois que tu es ici, et tu as déjà fait une conquête ? » (p. 25).</p> <p>« Déterminez-vous ; je vous donne vingt-quatre heures, choisissez de sa main ou du cachot, je n'ai que cela à vous dire » (p. 30).</p>
LA MAÎTRESSE DE JACOB : UNE ADJUVANTE	Jacob fuit dans le jardin où sa maîtresse lui demande la raison de ses pleurs. Il lui explique l'alternative que son maître lui propose. Elle lui promet de parler à son époux et lui dit de retourner à ses occupations.	Enfin je me trouvai dans le jardin, le cœur palpitant, regrettant les choux de mon village, et maudissant les filles de Paris, qu'on vous obligeait d'épouser le pistolet sous la gorge ; [...] » (p. 31).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
REPROCHES GENEVIÈVE	DE Geneviève aperçoit Jacob qui passe devant sa chambre et lui reproche de l'avoir trompée. Ce dernier lui dit ce qui lui déplaît et lui demande du temps pour y réfléchir. Il se réfugie dans sa chambre.	« Te voilà donc, ingrat ! s'écria-t-elle aussitôt qu'elle me vit, fourbe, qui, non content de refuser ma main, m'accable encore de honte et de mépris ! » (p. 33). « Je la quittai donc, et elle me vit partir avec une tendre inquiétude, qu'en vérité j'avais honte de ne pas calmer ; mais je ne cherchais qu'à m'esquiver, et j'entrai dans ma chambre avec la résolution inébranlable de m'enfuir de la maison, si madame ne m'était pas quelque ordre à mon embarras, comme elle me l'avait promis » (p. 35).
	Le jour même, on informe Jacob de la grossesse de Geneviève.	« J'appris dans le cours de la journée que Geneviève s'était mise au lit, qu'elle était malade, qu'elle avait eu des maux de cœur ; accidents dont on souriait en me les contant, et qu'on me venait conter par préférence. [...] Pour moi je me tus, j'avais trop de souci pour m'amuser à babiller avec personne, et je restai tapi dans mon petit taudis jusqu'à sept heures du soir » (p. 35).
MORT DU MAÎTRE	Alors qu'il s'apprête à se rendre chez sa maîtresse, il apprend que son maître vient de mourir d'une apoplexie.	« Je me préparais donc à l'aller trouver quand j'entendis du bruit dans la maison » (p. 35).
	Jacob reste trois jours dans la maison et part.	« Je ne demeurai plus que trois jours dans la maison ; tous les domestiques furent renvoyés, à une femme de chambre près, que madame n'avait peut-être jamais autant aimée que les autres, à qui dans ce moment elle devait tous ses gages, et qui pourtant ne voulut jamais la quitter » (p. 39).
Jacob reste en tout « deux ou trois mois » et trois jours chez son maître.		

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
SÉJOUR L'AUBERGE	À Jacob séjourne pendant deux jours dans une auberge.	« En attendant mon départ de Paris, dont je n'avais pas encore fixé le jour, je me mis dans une de ces petites auberges à qui le mépris de la pauvreté a fait donner le nom de gargote. Je vécus là deux jours avec des voituriers qui me parurent très grossiers ; et c'est que je ne l'étais plus tant, moi » (p. 40).
RENCONTRE SUR LE PONT-NEUF	Alors qu'il est en chemin pour aller saluer un certain maître Jacques, il rencontre une femme qui se trouve mal et lui porte secours. Il propose de la reconduire chez elle, ce qu'elle accepte. Pendant le trajet, il lui dit qu'il a quitté son village il y a trois ou quatre mois. Il fait le récit de son aventure chez son maître. Elle lui propose alors le poste d'un garçon dont sa sœur et elle-même viennent de se séparer.	« Je passais le Pont-Neuf entre sept et huit heures du matin, marchant fort vite à cause qu'il faisait froid, et n'ayant dans l'esprit que mon homme. Quand je fus près du cheval de bronze, je vis une femme enveloppée dans une écharpe de gros taffetas uni, qui s'appuyait contre les grilles et qui disait : Ah ! je me meurs ! » (p. 41). « Vous ne vous trompez pas, repris-je en nous mettant en marche ; il n'y a que trois ou quatre mois que je suis sorti de mon village, et je n'ai pas encore eu le temps d'empirer et de devenir méchant » (p. 43).
PRÉSENTATION DE JACOB	M ^{le} Habert présente Jacob à sa sœur aînée qui lui reproche d'être sortie si tôt sans manger. Cette dernière appelle la cuisinière Catherine à qui elle demande de préparer des œufs pour sa sœur et de servir un verre à Jacob.	« J'obéis, et nous entrâmes dans une maison où tout me parut bien étouffé, et dont l'arrangement et les meubles étaient dans le goût des habits de nos dévotes » (p. 45).
DÉJEUNER CHEZ LES DEMOISELLES HABERT	Jacob suit Catherine dans la cuisine où il déjeune.	« Pour moi, je la suivis dans sa cuisine, où elle me mit aux mains avec un reste de ragoût de la veille et des volailles froides, une bouteille de vin presque pleine, et du pain à discrétion » (p. 49).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>Après avoir apporté les œufs à M^{me} Habert, Catherine apprend à Jacob qu'il fait désormais partie de la maison.</p> <p>Il part chercher ses affaires à l'auberge avant qu'on ne serve le dîner.</p>	<p>« Allons, notre ami ; il ne vous manque plus que votre bonnet de nuit, attendu que votre gîte est ici » (p. 50).</p> <p>« Je me trouvai à la porte de mon auberge en raisonnant ainsi ; je n'y devais rien que le bonsoir à mon hôtesse, et puis je n'avais qu'à décamper avec mon paquet » (p. 51).</p>
DÎNER DES DEMOISELLES HABERT	Jacob décrit le dîner des demoiselles Habert.	« Je fus de retour à la maison au moment qu'on allait se mettre à table » (p. 51).
Cela fait « deux ou trois mois » et six jours que Jacob est à Paris.		
DEUXIÈME PARTIE		
ARRIVÉE DIRECTEUR CONSCIENCE	DU DE Alors que Jacob finit de débarrasser, le directeur de conscience des demoiselles Habert entre. Le jeune homme se retire au moment où l'aînée raconte au dévot comment sa sœur l'a rencontré sur le Pont-Neuf.	« Je faisais ma révérence à M ^{me} Habert pour descendre dans ma cuisine, quand un ecclésiastique entra dans la chambre » (p. 58).
SCÈNE À TÉMOIN CACHÉ	<p>Jacob quitte la chambre, mais revient pour écouter à la porte et regarder à travers le trou de la serrure.</p> <p>Alors que la dispute s'échauffe, Jacob se retire et descend dans la cuisine.</p>	<p>« Quand je fus au milieu de l'escalier, songeant aux regards que ce directeur avait jetés sur moi, il me prit envie de savoir ce qu'il en dirait : Catherine m'attendait pourtant dans sa cuisine ; mais n'importe, je remontai doucement l'escalier » (p. 60).</p> <p>« Il me sembla qu'il était extrêmement embarrassé ; et comme la scène menaçait de devenir bruyante par les larmes que l'aînée commençait à répandre, et par les éclats de voix dont elle remplissait la chambre, je quittai mon poste, et descendis vite dans la cuisine, où il y avait près d'un quart d'heure que Catherine m'attendait pour dîner » (p. 66).</p>

SCÈNES		RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
QUESTIONS CATHERINE	DE	Jacob rejoint Catherine dans la cuisine qui s'étonne de le voir arriver si tard. Elle lui demande quel était leur sujet de conversation et décide d'aller voir ce qui se passe.	« Vous avez été bien longtemps à venir, me dit Catherine qui m'y attendait en filant, et en faisant chauffer notre potage : de quoi parlez-vous donc tous si haut dans la chambre ? » (p. 67).
HYPOCRISIE DÉVOT	DU	Jacob a fini de manger. Catherine n'est toujours pas revenue. Il entend quelqu'un descendre l'escalier : c'est le directeur de conscience qui s'arrête pour lui parler. Il demande à Jacob de s'en aller, parce qu'il est le sujet d'une querelle entre les deux sœurs. Jacob dénonce son hypocrisie et sa stratégie qui consiste à reporter sur lui la responsabilité de cette dispute.	« Je voulus repousser la porte de la cuisine pour m'épargner le coup de chapeau qu'il aurait fallu lui donner en me montrant, mais je n'y gagnai rien, car il la rouvrit et entra » (p. 68). « Notre homme, à ce discours, me tourna le dos sans me répondre » (p. 71).
EXPLICATIONS CATHERINE	DE	Catherine explique à Jacob que les demoiselles vont se séparer. La cadette veut quitter la maison et partir avec lui. Catherine refuse de rester avec l'aînée et décide de les accompagner.	« Cependant Catherine ne revenait point, et je fus bien encore un quart d'heure à l'attendre ; enfin elle descendit, et je la vis entrer en levant les mains au ciel, et en s'écriant : « Hé ! mon bon Dieu ! qu'est-ce que tout cela ? » (p. 71).
DÉPART M ^{lle} HABERT CADETTE	DE LA	La cadette rejoint Jacob dans la cuisine et l'informe de son départ. Elle veut changer de logis et lui demande de l'accompagner pour la seconder dans sa marche. Catherine manifeste son intention de les suivre, mais M ^{lle} Habert ne s'engage pas à la prendre à son service.	« À peine Catherine achevait-elle ce discours, que cette cadette parut » (p. 71). « Nous partîmes, elle et moi, elle me prit sous le bras, et de ma vie je n'ai aidé quelqu'un à marcher d'autant bon cœur que je le fis alors » (p. 72).
GALANTERIES JACOB	DE	Alors qu'ils cherchent un appartement, Jacob engage la conversation. M ^{lle} Habert lui demande ce que font ses parents et, après avoir été satisfaite, elle lui apprend à son tour d'où elle vient.	« Nous étions déjà à cinquante pas de la maison, et nous n'avions pas encore dit une parole ; mais nous marchions de bon cœur » (p. 73). « Pendant que nous avancions sans parler, ce qui venait, je crois, de ne

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Jacob lui tient des propos galants qui reçoivent un accueil favorable.	<p>savoir par où commencer pour entamer la conversation, j'aperçus un écriteau qui annonçait à peu près ce qu'il fallait d'appartements à M^{lle} Habert, et je saisiss ce prétexte pour rompre un silence, dont, suivant toute apparence, nous étions tous deux embarrassés » (p. 73).</p> <p>« J'aime assez ce quartier-ci, me dit-elle (c'était du côté de saint-Gervais), voici une maison à louer, allons voir ce que c'est » (p. 76-77).</p>
RENCORE M ^{me} D'ALAIN AVEC	M ^{lle} Habert et Jacob rencontrent leur future hôtesse qui les retient à manger. Le narrateur fait son portrait. Avant de prendre congé d'elle, M ^{lle} Habert convient du prix du loyer et prévoit d'emménager dans trois jours.	<p>« La séance dura bien deux bonnes heures, un peu par la faute de M^{lle} Habert, qui ne haïssait pas les entretiens diffus, et qui y perdait son temps assez volontiers » (p. 78).</p> <p>« Enfin M^{lle} Habert se ressouvint que nous avions du chemin à faire pour nous en retourner ; elle se leva » (p. 78).</p> <p>« Il fut arrêté qu'elle y viendrait loger trois jours après ; on ne demanda ni avec qui, ni combien elle avait de personnes qui la suivraient ; c'est une question qu'on oublia dans le nombre des choses qui furent dites » (p. 79).</p>
AVANCES DE JACOB	Sur le chemin du retour, Jacob demande à M ^{lle} Habert quel rôle il doit jouer devant l'hôtesse. Il propose de prendre le nom de son père, M. de la Vallée. M ^{lle} Habert approuve son idée et lui dit de se présenter comme son parent. Jacob l'appelle alors « cousine » et lui laisse entendre qu'il ne répugnerait pas à l'épouser.	<p>« Nous voilà donc en chemin pour nous en retourner ; je passe une infinité de choses que nous nous dîmes encore, M^{lle} Habert et moi » (p. 79).</p> <p>« Paix, me dit-elle alors, il n'est pas question ici d'un pareil badinage ; et dans l'instant qu'elle m'arrêta, nous étions à la porte du logis, où nous arrivâmes à l'entrée de la nuit » (p. 81).</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
DISPOSITIONS DE M ^{lle} HABERT	M ^{lle} Habert apprend que son aînée est allée dormir chez une amie. Elle écourt la conversation avec Catherine et demande à être servie rapidement. Elle prévoit de partir dès le lendemain et demande à Jacob d'aller à la première heure chercher un tapissier et des voitures pour transporter ses meubles. Après que M ^{lle} Habert a soupé, Jacob l'invite à boire à sa santé et descend manger à son tour. Il se hâte afin d'éviter les questions de Catherine.	« Catherine nous apprit que l'aînée était sortie, et qu'elle devait coucher chez une dévote de ses amies, de peur que Dieu ne fût offensé, si les deux sœurs se revoyaient dans la conjoncture présente : [...] » (p. 82). « Nous parlerons de tout cela une autre fois, Catherine, dit celle-ci pour abréger ; je suis trop lasse à présent, faites-moi souper de bonne heure, afin que je me couche. Et là-dessus elle monta à sa chambre, et j'allai mettre le couvert, pour me soustraire aux importunes interrogations de Catherine, dont je m'attendais bien d'être persécuté quand nous serions ensemble » (p. 82).
C'est la fin d'une longue journée qui a commencé sur le Pont-Neuf.		
DÉPART DÉFINITIF DE M ^{lle} HABERT	Le lendemain, M ^{lle} Habert quitte la maison sans emmener Catherine qui leur fait une scène.	« Le tapissier est venu le lendemain, nos meubles sont partis, nous avons dîné debout, remettant de manger mieux et plus à notre aise au souper dans notre nouveau gîte » (p. 83). « Un fiacre est venu nous prendre ; nous nous y sommes emballés sans façon, la cousine et moi ; et puis fouette cocher » (p. 84).
SOUPER CHEZ M ^{me} D'ALAIN	L'hôtesse retient M ^{lle} Habert et Jacob à souper. Le narrateur fait le portrait d'Agathe, la fille de l'hôtesse.	« Nous voilà à l'autre maison ; et c'est d'ici qu'on va voir mes aventures devenir plus nobles et plus importantes ; c'est ici où ma fortune commence : serviteur au nom de Jacob, il ne sera plus question que de monsieur de la Vallée ; nom que j'ai porté pendant quelque temps, et qui était effectivement celui de mon père ; mais à celui-là on en joignit un autre qui servait à le distinguer de mes frères, et c'est sous cet autre nom qu'on me connaît dans le monde [...] » (p. 84).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>Ils sortent de table à minuit. L'hôtesse et sa fille raccompagnent M^{lle} Habert et Jacob à leur appartement.</p> <p>M^{lle} Habert donne rendez-vous à Jacob le lendemain matin entre huit et neuf heures, avant que l'hôtesse ne vienne les voir.</p>	<p>« Il ne s'agissait plus que d'avoir de quoi souper, et le rôtisseur qui était à notre porte nous eût fourni ce qu'il fallait ; mais notre obligeante hôtesse, à qui j'avais dit que nous arriverions le soir même, y avait pourvu, et voulut absolument que nous soupassions chez elle » (p. 84).</p> <p>« Notre repas fut le plus gai du monde, et j'y fus plus gai que personne » (p. 85).</p> <p>« Il était minuit quand nous sortîmes de table ; on conduisit M^{lle} Habert à sa chambre, et dans l'espace du peu de chemin qu'il fallait faire pour cela, Agathe trouva plus de dix fois le moment de jouer de la prunelle sur moi, [...] » (p. 89).</p> <p>« Enfin nos dames s'en allèrent, chassées par les bâillements de M^{lle} Habert, qui en fit à la fin de très vrais peut-être pour en avoir fait de faux » (p. 90).</p> <p>« Notre joyeux cousin, me dit-elle, j'ai à vous parler ; mais il est trop tard et heure indue, ainsi, différons la conversation jusqu'à demain ; je me lèverai plus matin qu'à l'ordinaire pour ranger quelques hardes qui sont dans ces paquets, et je vous attendrai entre huit et neuf heures dans ma chambre, afin de voir quelles mesures nous devons prendre sur mille choses que j'ai dans l'esprit, entendez-vous ? » (p. 90).</p>
DÉCLARATION DE M ^{lle} HABERT	M ^{lle} Habert demande à Jacob si les sentiments qu'il éprouve pour elle sont aussi forts qu'il le prétend. Lorsqu'il lui reproche ses doutes, elle se confond en excuses et se déclare. Jacob avoue lui avoir caché ses sentiments, car sa condition	« Je ne manquai pas au rendez-vous ; j'y fus même un peu plus tôt qu'elle ne me l'avait dit, pour lui témoigner une impatience qui ne pouvait que lui être agréable : aussi m'aperçus-je qu'elle m'en sut bon gré » (p. 90).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>l'obligeait à garder le silence. M^{lle} Habert lui décrit alors sa situation avant qu'elle ne le rencontre, elle reconnaît qu'il lui plut quand elle fit sa connaissance sur le Pont-Neuf. Elle lui confie qu'elle aimeraient conclure le mariage assez rapidement et lui demande d'écrire à son père afin d'obtenir son consentement. Elle veut que ce mariage demeure secret et ne sait à qui s'adresser pour être leurs témoins. Jacob propose leur hôtesse. M^{lle} Habert approuve son idée.</p>	
RÉVÉLATION D'UN SECRET	<p>M^{lle} Habert dit à son hôtesse qu'elle a un secret à lui confier. Cette dernière ordonne aussitôt à sa cuisinière Javote qu'on ne le dérange pas et qu'on défende à sa fille de venir, en raison d'un secret qu'on doit lui confier. M^{lle} Habert lui apprend qu'elle va secrètement épouser M. de la Vallée. L'hôtesse croit que la raison de cette discréption est leur écart d'âge. Après plusieurs impertinences, elle promet de les mener chez son notaire et les quitte.</p>	<p>« Nous en étions là, quand nous entendîmes du bruit ; c'était notre hôtesse, escortée de sa cuisinière qui nous apportait du café » (p. 98).</p> <p>« Eh bien ! oui, dit-elle, je savais bien qu'il y en avait un de vous deux du pays ; n'importe qui. Bonjour, jusqu'au revoir » (p. 102).</p>
REGRETS M ^{lle} HABERT	<p>M^{lle} Habert regrette d'avoir confié son secret à cette femme et cherche auprès de Jacob un jugement qui la rassure sur les outrages du temps. Le jeune homme lui tend un miroir et lui demande si elle ne ressemble pas davantage à une trentenaire qu'à une femme de quarante-cinq ans. M^{lle} Habert ne renie pas son âge, mais reconnaît qu'elle fait plus jeune qu'elle ne le paraît.</p>	<p>« Quand elle fut partie : Voilà une sotte femme, me dit M^{lle} Habert, avec son âge, et sa mère, et son fils ; je suis bien fâchée de lui avoir déclaré nos affaires » (p. 102).</p>
PRÉPARATIFS DU MARIAGE	<p>Deux jours plus tard, le ban est publié.</p>	<p>« Toute indiscrete qu'était la mère, elle nous servit pourtant à merveilles. En un mot, toutes les mesures furent prises, nous eûmes le surlendemain un ban de publié. L'après-midi du</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	<p>L'après-midi, ils se rendent chez le notaire pour signer le contrat.</p> <p>Quatre jours plus tard, Jacob reçoit le consentement de son père.</p>	<p>même jour nous allâmes chez le notaire, où le contrat fut dressé : M^{le} Habert m'y donna tout ce qu'elle avait pour en jouir pendant ma vie. Le consentement de mon père arriva quatre jours après, et nous étions à la veille de nos noces secrètes, quand, pour je ne sais quoi, dont je ne me ressouviens plus, nous fûmes obligés d'aller parler à ce prêtre de la connaissance de notre hôtesse. C'était lui qui devait nous marier le lendemain, c'est-à-dire pendant la nuit, et qui s'était même chargé d'une quantité de petits détails par considération pour notre hôtesse, à qui il avait quelque obligation.</p> <p>Ce fut M^{le} Habert qui donna le soir à souper à celle-ci, à sa fille et à quatre témoins. On était convenu qu'on sortirait de table à onze heures ; que la mère et la fille se retireraient dans leur appartement, qu'on laisserait coucher Agathe, et qu'à deux heures après minuit, nous partirions, notre hôtesse, les quatre témoins ses amis, M^{le} Habert et moi, pour aller à l'église » (p. 103-104).</p>
« TABLEAU-PÉTRIFICATION »	<p>La veille de leur mariage, M^{le} Habert reçoit l'hôtesse, Agathe et les quatre témoins à souper. Ils se rendent à la paroisse afin de savoir ce que l'ecclésiastique veut leur dire, mais il est absent.</p> <p>Alors qu'ils s'apprêtent à se mettre à table, le religieux entre. M^{le} Habert et Jacob sont stupéfaits de retrouver cet ancien directeur qui a provoqué la rupture entre les deux sœurs (M. Doucet). Ce dernier demande à M^{me} d'Alain si les personnes qu'il doit marier sont présentes. M^{me} d'Alain lui apprend qu'il s'agit de M^{le} Habert et de M. de la Vallée. L'ecclésiastique sollicite alors un entretien particulier. Tous deux sortent.</p>	<p>« Nous nous rendîmes donc sur les six heures du soir à la paroisse où devait se trouver cet ecclésiastique, à qui nous avions à parler ; il était averti que nous viendrions, mais il n'avait pu nous attendre, et un de ses confrères nous dit, de sa part, qu'il se rendrait dans une heure ou deux chez notre hôtesse.</p> <p>Nous nous en retournâmes et nous étions prêts à nous mettre à table, quand on nous annonça l'ecclésiastique en question, qu'on ne nous avait pas nommé, et à qui on n'avait pas dit notre nom non plus » (p. 104-105).</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
IMPERTINENCES D'AGATHE	Un des témoins demande à Jacob s'il connaît M. Doucin. Puis, il demande à M ^{le} Habert si elle sait ce que le prêtre est en train de confier à M ^{me} d'Alain. Agathe comprend que le prêtre s'oppose au projet de M ^{le} Habert et la provoque.	
HUMILIATIONS DE M ^{me} D'ALAIN	M ^{me} d'Alain revient sans M. Doucin et leur apprend que le mariage est annulé. Scandalisée de ce qu'elle vient d'apprendre, elle révèle à tout le monde l'histoire des amants, alors que le prêtre lui avait recommandé de ne parler qu'à M ^{le} Habert. Jacob répond aux insultes du témoin qui les quitte.	« À ces mots, la mère rentra. Vous revenez sans M. Doucin ? dit notre témoin ; je pensais qu'il souperait avec nous » (p. 107). « Et puis voilà notre témoin parti » (p. 109).
Jacob et M^{le} Habert se sont rencontrés il y a presque huit jours sur le Pont-Neuf. C'était un mercredi entre sept et huit heures du matin et l'on est le mardi soir de la semaine suivante. Cela fait donc « deux ou trois mois » et treize jours que le héros séjourne à Paris.		
TROISIÈME PARTIE		
REPROCHES CONSOLATION ET	Les autres témoins se voient obligés de suivre celui qui part. M ^{me} d'Alain tente de les retenir à souper, mais en vain. Après leur départ, elle reproche à Jacob d'avoir mal répondu à l'un d'entre eux. Le jeune homme rétorque que cette personne a été méprisante à son égard. M ^{me} d'Alain met fin à la querelle et propose de souper. M ^{le} Habert est mortifiée de la scène qui vient de se dérouler et reproche à M ^{me} d'Alain ses agissements. Émue par les pleurs de la demoiselle, l'hôtesse prend son parti et s'efforce de la consoler.	« Elle en était là quand nous entendîmes monter la cuisinière de M ^{le} Habert (car celle de M ^{me} d'Alain nous en avait procuré une, et j'avais oublié de vous le dire) » (p. 117). « La cuisinière entra, M ^{le} Habert sécha ses pleurs, nous servit, M ^{me} d'Alain, sa fille et moi ; et nous mangeâmes tous d'assez bon appétit » (p. 118). « Nous la remercîâmes de son zèle, et elle partit avec Agathe, qui, ce soir-là, ne mit rien pour moi dans la révérence qu'elle nous fit » (p. 118).
CRAINTES M ^{le} HABERT DE	M ^{le} Habert craint que sa sœur ne s'en prenne à Jacob et lui demande de ne pas se laisser intimider. Jacob la rassure.	« Va-t'en, me dit-elle toujours tout bas et en ajoutant un soupir à ces mots, va-t'en, il ne nous est pas encore permis de nous attendrir tant ;

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
		<p>il est vrai que nous devions être mariés cette nuit, mais nous ne le serons pas, la Vallée, ce n'est que pour demain. Va-t'en donc.</p> <p>Cathos alors avait le dos tourné, et je profitai de ce moment pour lui baisser la main, galanterie que j'avais déjà vu faire, et qu'on apprend aisément ; la mienne me valut encore un soupir de sa part, et puis je me levai et lui donnai le bonsoir » (p. 119-120).</p>
CONVOCATION DE M. LE PRÉSIDENT	<p>Cathos annonce qu'une personne souhaite parler à Jacob. M^{lle} Habert préfère que celle-ci entre plutôt que Jacob ne sorte.</p> <p>Un valet apprend au jeune homme que M. le Président veut s'entretenir avec lui. Lorsque M^{lle} Habert décide de l'accompagner, le valet s'y oppose. Il a ordre de n'emmener que M. de la Vallée. Elle prend alors le parti de le suivre, mais le serviteur la prévient qu'on ne la recevra pas. Jacob la rassure : il ira car on le demande.</p> <p>M^{lle} Habert lui donne de l'argent et lui dit qu'elle l'attend.</p>	<p>« Je me couchai fort content de ma dévotion, et persuadé qu'elle était très méritoire. Je ne me réveillai le lendemain qu'à huit heures du matin. Il en était près de neuf, quand j'entrai dans la chambre de M^{lle} Habert, qui s'était levée aussi plus tard que de coutume ; et j'avais eu à peine le temps de lui donner le bonjour, quand Cathos vint me dire que quelqu'un demandait à me parler » (p. 120).</p> <p>« Mais avant que vous partiez, venez, que je vous dise un mot dans ce cabinet, monsieur de la Vallée » (p. 122).</p>
HAIE D'HONNEUR	Les domestiques de M. le Président font une haie d'honneur à Jacob.	<p>« Ce fut en tenant de pareils discours que nous arrivâmes chez son maître » (p. 123).</p> <p>« Ma réponse réussit, ce fut un éclat de rire général, tout l'escalier en retentit, et nous entrâmes, le valet de chambre et moi, dans l'appartement, en laissant une querelle bien établie entre la gouvernante et le reste de la maison qui la sifflait en ma faveur » (p. 124).</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
PROCÈS	<p>M. le Président pose des questions à Jacob, mais il est rapidement interrompu par M^{le} Habert l'aînée qui traite Jacob de « petit fripon », de « petit libertin » et de « gredin » en rapportant les faits selon son point de vue. M^{me} de Ferval lui répond que l'âge n'importe pas. Les deux femmes ne s'accordent pas sur le moment où l'on bascule dans la vieillesse et s'éloignent du sujet du procès. Le ministre rassure M^{le} Habert : Jacob n'épousera pas sa sœur. C'est alors que le jeune homme prend la parole et plaide sa cause à laquelle tout le monde finit par se rallier.</p> <p>Après le départ de M^{le} Habert l'aînée, M^{me} de Ferval et la présidente adressent un mot gentil à Jacob. La première des deux souhaite écrire un billet à M^{le} Habert et invite Jacob à la suivre.</p>	<p>« La compagnie était chez madame ; on m'y attendait, et ce fut aussi chez elle que me mena mon guide » (p. 124).</p> <p>« Cela dit, elle salua le reste de la compagnie, pendant que la dame dévote la regardait de côté d'un air méprisant, sans daigner lui répondre » (p. 134).</p>
AVANCES M ^{ME} DE FERVAL	<p>Tout en essayant de tailler une plume, la dame adresse des compliments à Jacob et l'interroge sur la date de son arrivée à Paris et sur la nature de ses sentiments pour M^{le} Habert. Cette dernière question trouve sa réponse dans l'expression d'un visage qui trahit la reconnaissance plus que l'amour. Elle demande à Jacob de lui tailler la plume et continue à l'entretenir sur l'amour. Le jeune homme répond favorablement à ses avances. Une fois la lettre pour M^{le} Habert écrite, elle l'invite lui rendre visite après son mariage afin qu'elle puisse l'aider.</p>	<p>« Quand nous fûmes dans ce cabinet : Franchement mon garçon, me dit-elle en prenant une feuille de papier, et en essayant quelques plumes, j'ai d'abord été contre vous ; cette emportée qui sort nous avait si fort parlé à votre désavantage, que votre mariage paraissait la chose du monde la plus extraordinaire [...] » (p. 134).</p> <p>« Mais est-il vrai qu'il n'y a que quatre ou cinq mois que vous arrivez de campagne ? » (p. 135).</p> <p>« Nous nous quittâmes donc ; elle rentra dans l'appartement de M^{me} la présidente, et moi, je me retirai plein d'une agréable émotion » (p. 140).</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
MÉPRISE ARRESTATION	<p>ET Jacob s'arrête en chemin à cause de l'encombrement d'une rue et avance dans une allée. Alors qu'il commence à lire la lettre de M^{me} de Ferval, un homme, qui descend d'un escalier situé au bout de l'allée, le bouscule dans sa fuite, laisse tomber son épée et ferme la porte de la rue derrière lui. Jacob se retrouve enfermé dans l'allée. Il entend du bruit en haut de l'escalier, il ramasse l'épée à terre et parvient à ouvrir la porte de la rue. Mais il tombe nez à nez avec une foule qui le croit mêlé aux cris que l'on entend par la fenêtre.</p> <p>Des archers l'arrêtent et le conduisent dans l'appartement d'où les cris viennent. Ils découvrent une jeune femme blessée sans connaissance, une dame âgée, qui tente de lui venir en aide, un jeune homme également blessé et une servante. On appelle un chirurgien et on enferme Jacob dans un cabinet.</p> <p>Une fois que le chirurgien est intervenu, on introduit Jacob et on demande au blessé s'il le connaît. Ce dernier répond par la négative, mais le croit complice de son assassin. Jacob tente de se justifier, mais on l'interrompt et on le conduit en prison.</p>	<p>« Je retournais donc chez M^{le} Habert ma future, et je doublais joyeusement le pas pour y arriver plus tôt, quand un grand embarras de carrosses et de charrettes m'arrêta à l'entrée d'une rue ; je ne voulus pas m'y engager, de peur d'être blessé ; et en attendant que l'embarras fut fini, j'entrai dans une allée, où, pour passer le temps, je me mis à lire la lettre que M^{me} de Ferval (c'est ainsi que je nommerai la dame dont je viens de parler) m'avait donnée pour M^{le} Habert, et qui n'était pas cachetée.</p> <p>J'en lisais à peine les premiers mots, qu'un homme descendu de l'escalier qui était au fond de l'allée, la traversa en fuyant à toutes jambes, me froissa en passant, laissa tomber à mes pieds une épée nue qu'il tenait, et se sauva en fermant sur moi la porte de la rue. Me voilà donc enfermé dans cette allée, non sans quelque émotion de ce que je venais de voir » (p. 144).</p> <p>« Et comme je parlais beaucoup, que je protestais n'avoir point de part à cette aventure, et qu'il était injuste de me retenir, on m'entraîna dans un petit cabinet voisin, où j'attendis qu'on eût visité les blessures de la dame et du jeune homme » (p. 145).</p> <p>« Et sur-le-champ on me traîne en bas, où je restai jusqu'à l'arrivée d'un fiacre qu'on était allé chercher, et dans lequel on me mena en prison » (p. 146).</p>
EMPRISONNEMENT	<p>Jacob demande à son geôlier d'apporter la lettre de M^{me} de Ferval à M^{le} Habert et de l'informer où il se trouve.</p> <p>De retour, le geôlier apprend à Jacob que M^{le} Habert s'est évanoui à l'annonce de cette nouvelle. Après</p>	<p>« Le geôlier ne me trompa point. La lettre de M^{me} de Ferval fut portée une ou deux heures après à ma future ; ce fut lui-même qui en fut le porteur, et qui l'instruisit de l'endroit où j'étais ; il vint me le dire à son retour, en m'apportant, quelque nourriture qui ne me tenta point » (p. 148).</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	l'avoir rassuré sur le sort de sa future, il lui conseille de manger. Jacob n'a pas faim, mais soif et lui donne de l'argent afin qu'il lui apporte du vin.	
PREMIÈRE VISITE EN PRISON	M ^{lle} Habert demande à Jacob la cause de son arrestation. Ce dernier lui conte son aventure. Le secrétaire juge l'affaire sérieuse et décide d'aller s'informer au sujet d'un prisonnier qui a poignardé deux personnes.	« Trois heures s'étaient déjà passées depuis qu'on m'avait apporté du vin, quand on vint me dire que deux personnes me demandaient en bas, qu'elles ne monteraient point, et que je pouvais descendre » (p. 149).
	M ^{lle} Habert demande à Jacob pourquoi il n'a pas changé d'itinéraire lorsqu'il vit la rue encombrée. Jacob répond qu'il voulait la retrouver au plus vite. Elle lui explique ensuite que l'homme qui l'accompagne est le secrétaire de M. de ...	« Attendez-moi ici tous deux, je vais tâcher de savoir plus particulièrement de quoi il est question, peut-être m'instruira-t-on » (p. 151).
	Le secrétaire leur confirme que le prisonnier est probablement celui qui a tué les amants. Il doit être interrogé et dira s'il connaît ou non Jacob. Puis le secrétaire conseille à M ^{lle} Habert de rentrer chez elle et à Jacob de manger un peu.	« Le secrétaire qui nous avait quitté revint au moment que M ^{lle} Habert finissait ce détail » (p. 152). « Ils m'exhortèrent à manger, me quittèrent, et nous nous embrassâmes, M ^{lle} Habert et moi en pleurant un peu sur nouveaux frais » (p. 153).
AVEU DE L'ASSASSIN	L'homme qui a tué sa maîtresse et son rival innocent Jacob qu'il dit ne pas connaître et lui demande pardon.	« Je laisse là le récit de tout ce qui se passa depuis la visite de M ^{lle} Habert, pour en venir à l'instant où je comparus devant un magistrat, accompagné d'un autre homme de justice qui paraissait écrire, et dont je ne savais ni le nom ni les fonctions ; vis-à-vis d'eux était encore un homme d'une extrême pâleur, et qui avait l'air accablé, avec d'autres personnes dont il me sembla qu'on recevait les dépositions » (p. 154).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
SECONDE VISITE EN PRISON	Jacob conte à M ^{le} Habert comment il a été innocenté. Le narrateur explique les causes de ce double assassinat.	<p>« M^{le} Habert revint me voir après toutes les corvées que j'avais essuyées ; le secrétaire était encore avec elle ; il nous laissa quelque temps seuls, jugez avec quel attendrissement nos cœurs s'épanchèrent ! » (p. 155).</p> <p>« Notre secrétaire revint, et nous dit que je sortirais le lendemain. Passons à ce lendemain, tout ce détail de prison est triste » (p. 157).</p>
SORTIE DE PRISON ET RÉHABILITATION	<p>M^{le} Habert et M^{me} de Ferval vont chercher Jacob à onze heures du matin.</p> <p>M^{me} de Ferval propose de le mener dans le quartier où il a été arrêté afin de montrer son innocence à ceux qui ont assisté à son arrestation.</p>	<p>« M^{le} Habert me vint prendre à onze heures du matin ; elle ne monta pas, elle me fit avertir, je descendis, un carrosse m'attendait à la porte, et quel carrosse ? » (p. 157).</p> <p>« Sur ce propos, nous arrivâmes dans cette rue qui m'avait été si fatale, et dont nous avions dit au cocher de prendre le chemin » (p. 158).</p> <p>« Oui, monsieur, je vous remets, je crois que c'est vous qui étiez avant-hier dans cette maison (montrant celle où l'on m'avait pris), et à qui il arriva... » (p. 158-159).</p>
Selon le chirurgien qui a assisté à l'arrestation, Jacob est sorti le surlendemain de son emprisonnement.		
TABLEAU-PÉTRIFICATION	Jacob, M ^{le} Habert et M ^{me} de Ferval passent en carrosse devant M ^{le} Habert l'aînée et M. Doucin qui restent stupéfaits.	« Nous approchions de la maison de M ^{le} Habert, où M ^{me} de Ferval voulait nous mener, quand nous rencontrâmes, à la porte d'une église, la sœur aînée de ma future et M. Doucin, qui causaient ensemble, et qui semblaient parler d'action. Un carrosse, qui retarda la course du nôtre, leur donna tout le temps de nous apercevoir » (p. 160).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
RENDEZ-VOUS PRIS PAR M ^{me} DE FERVAL	Ils arrivent chez M ^{le} Habert. M ^{me} de Ferval leur conseille de se marier rapidement et demande à Jacob de venir la voir lorsque cela sera fait.	« Mais laissons-les dans leur confusion, et arrivons chez la bonne M ^{le} Habert » (p. 161).
MÉPRIS M ^{me} D'ALAIN	M ^{me} d'Alain a reproché à M ^{le} Habert l'aînée et à M. Doucin d'avoir mis Jacob en prison. Elle a trouvé un prêtre pour marier ses hôtes.	« Eh ! Dieu me pardonne, s'écria M ^{me} d'Alain en me revoyant, je crois que c'est M. de la Vallée que vous nous ramenez, notre bonne amie » (p. 161).
MARIAGE	Jacob et M ^{le} Habert se marient le soir même à deux heures du matin.	« Mais tous ces menus récits m'ennuient moi-même ; sautons-les, et supposons que le soir est venu, que nous avons soupé avec nos témoins, qu'il est deux heures après minuit, et que nous partons pour l'église » (p. 162). « Enfin pour le coup nous y sommes, la messe est dite, et nous voilà mariés en dépit de notre sœur aînée et du directeur son adhérent, qui n'aura plus ni café ni pain de sucre de M ^{me} de la Vallée » (p. 162).
Par conséquent, Jacob et M^{le} Habert se marient dix jours après s'être rencontrés sur le Pont-Neuf. Cela fait donc deux ou trois mois et quinze jours que Jacob est à Paris.		
PERSPECTIVES	M ^{le} Habert demande à Jacob ce qu'il envisage de faire. Il lui répond qu'il aimerait devenir financier. Elle trouve l'idée bonne et propose d'en parler à un avocat qu'elle connaît. Elle prévoit également de lui acheter un habit dans l'après-midi. Il lui demande si elle peut également lui fournir une épée.	« Il était dix heures quand nous nous levâmes ; nous nous étions couchés à trois, et nous avions eu besoin de repos » (p. 164). « Monsieur de la Vallée, me dit-elle un quart d'heure avant que nous nous levassions, nous avons bien quatre à cinq mille livres de rente, c'est de quoi vivre passablement ; mais tu es jeune, il faut s'occuper, à quoi te destines-tu ? » (p. 164).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
ACHAT D'UNE ROBE DE CHAMBRE	M ^{lle} Habert ouvre la porte à M ^{me} d'Alain qui leur apporte le café. Jacob n'ose se présenter devant elle sans robe de chambre. L'hôtesse va chercher celle de son mari qu'elle lui vend.	« Sur ces entrefaites dix heures sonnèrent ; la tasse de café nous attendait : M ^{me} d'Alain, qui nous la faisait porter, criait à notre porte, et demandait à entrer avec un tapage qu'elle croyait la chose du monde la plus galante, vu que nous étions de nouveaux mariés » (p. 165).
HABIT NEUF	M ^{me} d'Alain demande au tailleur s'il peut confectionner un habit à Jacob. L'artisan en possède un tout prêt, puisque le client, qui le lui a commandé, ne l'a pas payé. M ^{lle} Habert souhaite voir Jacob dans de beaux atours et fait venir d'autres marchands. Le petit groupe dîne.	« Un tailleur, à qui M ^{me} d'Alain louait quelques chambres dans le fond de la maison, vint un quart d'heure après lui apporter un reste de terme qu'il lui devait » (p. 166). « Cependant nous dinâmes ; M ^{me} d'Alain se répandit en cajoleries pendant le repas, Agathe ne m'y parla que des yeux, et m'en dit plus que sa mère, et ma femme ne vit que moi, ne songea qu'à moi, et je parus à mon tour n'avoir d'attention que pour elle » (p. 168).
ARRIVÉE DES TÉMOINS	Les témoins du mariage, que M ^{lle} Habert a invités à souper, arrivent à cinq heures. M ^{lle} Habert conseille à Jacob de rendre visite à M ^{me} de Ferval, car ils ne mangeront pas avant huit heures.	« Nos témoins, que M ^{me} de la Vallée avait invités à souper en les quittant à trois heures du matin le même jour, arrivèrent sur les cinq heures du soir. Monsieur de la Vallée, me dit la cousine, je serais d'avis que vous allassiez chez M ^{me} de Ferval, nous ne souperons que sur les huit heures, et vous aurez le temps de la voir ; faites-lui bien des compliments de ma part, et dites-lui que demain nous aurons l'honneur de la voir ensemble » (p. 168).
À la fin de cette troisième partie, Jacob est à Paris depuis « deux à trois mois » et seize jours.		

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
QUATRIÈME PARTIE		
RENDEZ-VOUS GALANT	<p>M^{me} de Ferval confie à Jacob qu'elle l'aime beaucoup et souhaiterait qu'il l'aime en retour. Jacob lui répond qu'il craint de trop l'aimer. Elle lui demande de s'expliquer là-dessus. Il lui baise la main. Elle voudrait le conduire dans ce cabinet où elle a des papiers à lui remettre, mais y renonce de peur que sa femme de chambre ne s'aperçoive de leur absence. Elle exige un secret absolu sur leur commerce et lui parle de la petite maison de M^{me} Remy où elle lui donne rendez-vous le lendemain après-midi à dix-sept heures. Elle lui offre de l'argent pour ses voyages en carrosse et fait mention d'une lettre qu'elle a écrite afin de le recommander à M^{me} de Fécur dont le beau-frère est influent dans le monde de la finance.</p>	<p>« Je me rendis donc chez M^{me} de Ferval, et ne rencontrais dans la cour de la maison qu'un laquais qui me conduisit chez elle par un petit escalier que je ne connaissais pas » (p. 171).</p> <p>« Je n'étais pourtant encore qu'un paysan ; car qu'est-ce qu'un séjour de quatre ou cinq mois à Paris ? » (p. 171).</p> <p>« Pourras-tu t'y trouver demain sur les cinq heures du soir, la Vallée ? J'aurai vu la Remy, et toutes mes mesures seront prises » (p. 177).</p> <p>« Elle prit alors cette lettre qui était sur la table et me la donna ; à peine la tenais-je, qu'un laquais annonça une visite, et c'était M^{me} de Fécur elle-même » (p. 179).</p>
RENCONTRE AVEC M ^{me} DE FÉCUR	<p>M^{me} de Fécur entre dans la chambre et, après quelques politesses adressées à M^{me} de Ferval, elle saisit le moment où Jacob prend du tabac pour engager la conversation.</p> <p>Lorsqu'elle apprend que M^{me} de Ferval a pensé à elle pour pousser Jacob dans le monde, M^{me} de Fécur s'en réjouit et invite le jeune homme à venir chez elle.</p>	<p>« Oui, dit M^{me} de Ferval, mais il ne faut pas qu'il perde son temps, car il n'a point de fortune ; il n'y a que cinq ou six mois qu'il arrive de province, et nous voudrions bien l'employer à quelque chose » (p. 183).</p> <p>« Tenez, il n'y a pas loin d'ici chez moi, nous n'avons qu'à y passer un moment, j'écrirai, et M. de la Vallée lui portera demain ma lettre » (p. 185).</p> <p>« Et là-dessus elle embrasse M^{me} de Ferval qui la remercie, qu'elle remercie, s'appuie sans façon sur mon bras, m'emmène, me fait monter dans son carrosse, [...] et nous arrivons chez elle » (p. 185).</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
DÉCLARATION DE M ^{me} DE FÉCOUR	M ^{me} de Fécur écrit une lettre à son beau-frère et la lui remet. Elle lui déclare ses sentiments et ne cache pas qu'il lui plaît. Jacob parle peu. Elle lui conseille d'être moins timide. Alors qu'elle entend un carrosse entrer dans sa cour, elle lui demande s'il reviendra la voir. Jacob promet de lui rendre visite dès qu'il aura vu M. de Fécur.	« Nous entrons, elle me mène dans un cabinet ; asseyez-vous, me dit-elle, je n'ai que deux mots à écrire à M. de Fécur, et ils seront pressants » (p. 185). « Elle achevait à peine de parler qu'on lui vint dire que trois personnes étaient dans sa chambre, et je me ritrai pendant qu'elle y passait » (p. 187).
SOUPER CHEZ M ^{lle} HABERT	Jacob rejoint M ^{lle} Habert et ses convives. M ^{lle} Habert est impatiente de retrouver son époux dans l'intimité.	« Je retournai donc chez moi, perdu de vanité, comme je l'ai dit, mais d'une vanité qui me rendait gai, et non pas superbe et ridicule ; [...] » (p. 187). « Il était tard, on m'attendait pour se mettre à table, car on se ressouviendra que nous avions retenu à souper notre hôtesse, sa fille, et les personnes qui nous avaient servi de témoins le jour de notre mariage » (p. 188). « Enfin on se leva, on s'embrassa, tout notre monde partit, on desservit, et nous restâmes seuls, M ^{me} de la Vallée et moi » (p. 188). « Enfin nous nous endormîmes tous deux, et ce ne fut que le matin, sur les huit heures, que je repris mes récits de la veille » (p. 189).
EN CHEMIN POUR VERSAILLES	L'officier parle au jeune auteur d'une femme qui intente un procès contre son époux. La situation correspond à celle du plaideur qui leur conte sa propre histoire. Après ce long récit, le militaire demande à Jacob et à l'auteur ce qu'ils vont faire à Versailles. Jacob dit qu'il s'y rend pour un emploi, l'auteur répond qu'il va voir une personne à qui il a donné	« Elle loua beaucoup les bonnes intentions de M ^{me} de Ferval, pria Dieu d'être sa récompense et celle de M ^{me} de Fécur : ensuite nous nous levâmes et sortîmes ensemble, et pendant que j'allais à Versailles, elle alla entendre la messe pour le succès de mon voyage » (p. 189-190).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	son livre. Lorsque ce dernier apprend que l'officier a lu son livre, il insiste pour connaître son avis.	« Notre voiture arrêta là-dessus, nous descendîmes, et chacun se sépara. Il n'était pas encore midi, et je me hâtai d'aller porter ma lettre à M. de Fécour, dont je n'eus pas de peine à apprendre la demeure ; c'était un homme dans d'assez grandes affaires, et extrêmement connu des minitres » (p. 202).
RENCONTRE AVEC M. DE FÉCOUR	<p>Jacob se présente à M. de Fécour qui l'écoute sans le regarder.</p> <p>Puis il lui tend la lettre de M^{me} de Fécour qu'il ne prend pas immédiatement. Après l'avoie lue, le financier annonce à sa compagnie que sa belle-sœur lui demande à nouveau de placer un homme qu'elle lui recommande plus que les précédents. Il dit à Jacob de venir le voir le surlendemain, puis lui demande ce qu'il sait faire. Il se moque de lui, lorsque le jeune homme lui apprend qu'il sait lire et qu'il connaît un peu l'arithmétique.</p>	<p>« Il me fallut traverser plusieurs cours pour arriver jusqu'à lui, et enfin on m'introduisit dans un grand cabinet où je le trouvai en assez nombreuse compagnie » (p. 202).</p> <p>« Je tenais ma lettre, que je lui présentais et qu'il ne prenait point, et son peu d'attention me laissait dans une posture qui était risible, et dont je ne savais pas comment me remettre » (p. 203).</p> <p>« Sur quoi je me retirais avec l'agrément de laisser ces messieurs riant de tout leur cœur de mon arithmétique, et de mon écriture, quand il vint un laquais qui dit à M. de Fécour qu'une appelée madame une telle (c'est ainsi qu'il s'expliqua) demandait à lui parler » (p. 205).</p>
HÉROS MAGNANIME	<p>Alors que Jacob s'apprête à se retirer, M. de Fécour le retient.</p> <p>Une jeune dame (M^{me} d'Orville) plaide pour son mari que M. de Fécour vient de congédier. Ce dernier lui répond qu'il vient de confier l'emploi au jeune homme présent. Lorsque Jacob apprend qu'il a obtenu le poste d'un homme malade, il préfère laisser cet emploi à une personne qui en a plus besoin que lui. M. de Fécour ne s'engage à rien.</p>	<p>« Ah ! ah ! répondit-il, je sais qui elle est ; elle arrive fort à propos, qu'elle entre : et vous, restez (c'était à moi à qui il parlait) » (p. 205).</p> <p>« La jeune dame le salua profondément sans rien répliquer ; l'autre femme la suivit, et moi de même, et nous sortîmes tous trois ; mais du ton dont notre homme nous congédia, je désespérai que mon action pût servir de quelque chose au mari de la jeune dame, et je vis bien à sa mine qu'elle n'en augurait pas une meilleure réussite » (p. 208).</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
CURIEUX RENDEZ-VOUS	Un des hommes (M. Bono) présent dans le cabinet de M. de Fécour demande à M ^{me} d'Orville si elles dînent à Versailles avant de rentrer à Paris. Elle répond par l'affirmative. Il lui demande alors de le retrouver à une auberge et invite Jacob à venir aussi.	« L'autre dame, qu'elle nommait sa mère, joignait ses remerciements aux siens, et je présentais la main à la fille pour l'aider à descendre [...], quand nous vîmes venir à nous celui de ces messieurs dont je vous ai parlé, et qui s'approchant de la jeune dame : [...] » (p. 208). « Adieu, bonjour ! Et puis il passa son chemin » (p. 208).
DÎNER AVEC M ^{me} D'ORVILLE ET SA MÈRE	Jacob dîne avec la jeune dame et sa mère.	« Enfin notre repas finit ; nous parlâmes du rendez-vous que nous avions qui nous paraissait très singulier » (p. 210).
RENCONTRE AVEC M. BONO	M. Bono les accueille sans cérémonie et s'adresse d'abord à la jeune dame. Il lui confie qu'elle et sa mère l'ont touché chez M. de Fécour et trouve l'action de Jacob admirable. Il lui demande quel est son lien de parenté avec la dame qui l'accompagne, quel est son âge, d'où elle vient, pourquoi elle s'est mariée si jeune. La jeune dame répond à toutes ses questions. M. Bono promet de les aider si M. de Fécour ne renouvelle pas l'emploi de son époux. Il lui reste un peu de temps devant lui et demande à la jeune dame de lui conter son histoire. Elle s'exécute. Alors qu'il commence à interroger Jacob, il doit les quitter et ordonne à un laquais de mettre un de ses carrosses à leur disposition pour rentrer à Paris.	« Deux heures sonnèrent, et nous y allâmes ; on nous dit que notre homme achevait de dîner, et comme il avait averti ses gens que nous viendrions, on nous fit entrer dans une petite salle où nous l'attendîmes, et où il vint quelques instants après, un cure-dent à la main » (p. 211). « Trois heures sonnèrent alors ; M. Bono tira sa montre, et puis se levant : Ah ça ! dit-il, je vous quitte, nous nous reverrons à Paris, je vous y attends et je vous tiendrai parole : bonjour, je suis votre serviteur » (p. 216).
EN ROUTE CHEZ M ^{me} REMY	Le cocher de M. Bono les reconduit à Paris.	« Le cocher de M. Bono mena mes deux dames chez elles, où je les quittai après plusieurs compliments et de nouvelles instances de leur part pour les venir voir » (p. 217).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
CINQUIÈME PARTIE		
ARRIVÉE CHEZ M ^{me} REMY	Jacob arrive chez M ^{me} Remy qui lui ouvre la porte.	« Il était à peu près cinq heures et demie du soir quand j'y arrivai » (p. 221).
INTRODUCTION DE JACOB	M ^{me} Remy introduit Jacob dans la chambre, où M ^{me} de Ferval l'attend, puis elle se retire.	« Vous allez la voir, me répondit-elle en tirant de sa poche une clef dont elle ouvrit une porte que je ne voyais pas, et qui était celle d'une chambre où je trouvai M ^{me} de Ferval assise auprès d'un petit lit, et qui lisait » (p. 221). « Pendant que nous nous parlions, notre complaisante hôtesse, sans paraître nous écouter, et d'un air distrait, rangeait par-ci par-là dans la chambre, et puis se retira sans nous rien dire » (p. 222).
RENDEZ-VOUS GALANT	Jacob tient des propos galants à M ^{me} de Ferval et se montre de plus en plus pressant. La dame lui déclare ses sentiments. Devant son empressement, elle feint de regretter de ne pas avoir retenu M ^{me} Remy, néanmoins elle se laisse conduire dans la chambre.	
INTRUSION ET RECONNAISSANCE	Un chevalier demande pardon à M ^{me} de Ferval de son intrusion. En colère, M ^{me} Remy présente Jacob comme le neveu de M ^{me} de Ferval. Cependant, le chevalier reconnaît Jacob qu'il appelle par son prénom. Il confie à ce dernier que, depuis quatre mois, il a des vues sur M ^{me} de Ferval et lui laisse ainsi entendre qu'il a la priorité sur la dame. Jacob prend congé de celle-ci et se retire.	« Enfin, on mit la clef dans la serrure, la porte s'ouvre, et nous vîmes entrer un homme de trente à trente-cinq ans, très bien fait et de fort bonne mine, qui avait l'air extrêmement ému » (p. 224). « Il fit un grand éclat de rire à ma réponse, et je sortis en fermant la porte sur eux de pure colère » (p. 228).

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
CURIOSITÉ DE JACOB	<p>Alors que Jacob s'apprête à partir, il croise M^{me} Remy à qui il reproche de prêter sa maison à d'autres personnes. M^{me} Remy tente de le rassurer : elle connaît le chevalier et la dame à qui elle loue parfois sa demeure. Puis elle lui rappelle qu'elle a pris soin de le présenter comme le neveu de M^{me} de Ferval.</p> <p>Après un instant de réflexion, Jacob lui demande si elle possède une pièce proche de celle où se trouvent M^{me} de Ferval et le chevalier. Il explique que ce sera un moyen pour lui de savoir quand M^{me} de Ferval sera à nouveau seule.</p>	<p>« Je suis d'avis de ne pas m'en aller, lui dis-je, et d'attendre que cet homme ait quitté M^{me} de Ferval ; n'auriez-vous pas quelque endroit près de celui où ils sont et où je pourrais me tenir ? » (p. 231).</p> <p>« Oui-da, dit-elle en regardant un demi-louis d'or que je tenais ; il y a justement un petit retranchement qui n'est séparé de la chambre que par une cloison, et où je mets de vieilles hardes ; [...] » (p. 231-232).</p> <p>« Et tout en parlant nous revînmes dans la salle. Ensuite elle poussa une porte qui n'était ouverte que d'une mauvaise tapisserie et par où l'on entrait dans ce petit retranchement où je me mis » (p. 232).</p>
CHANTAGE CHEVALIER	<p>DU</p> <p>Le chevalier demande à M^{me} de Ferval la raison de ses pleurs. Elle dit sa consternation d'avoir été surprise dans une situation qu'elle n'a pas voulu (elle ignorait qu'on l'avait enfermée). Le chevalier s'engage à garder le silence et la prie de lui accorder sa confiance. Lorsqu'il se déclare, M^{me} de Ferval pense qu'il veut profiter de la situation. Le chevalier lui promet de n'en tirer aucun avantage. Elle se montre alors moins hostile à ses avances. Il aimerait qu'elle se prononce. M^{me} de Ferval doute de sa fidélité (il voit une autre dame chez M^{me} Remy) et lui demande un peu de temps pour s'engager. Mais il la presse tant qu'elle finit par déclarer qu'elle l'aimera.</p>	<p>« Encore si j'avais été prévenue de cet amour-là, ce que j'y répondrais aujourd'hui aurait meilleure grâce, et vous m'en sauriez plus de gré aussi ; mais s'entendre dire qu'on est aimée, avouer sur-le-champ qu'on le veut bien, et tout cela dans l'espace d'une demi-heure ; en vérité il n'y a rien de pareil ; je crois qu'il faudrait un petit intervalle, et vous n'y perdriez point, chevalier » (p. 240).</p>
FUITE DE JACOB	<p>Jacob parle tout haut et se fait entendre de M^{me} de Ferval et du chevalier. En le voyant fuir, M^{me} Remy lui demande ce qu'il a</p>	<p>« Le bruit que je fis me surprit moi-même, et aussitôt je me hâtai de sortir de mon retranchement pour m'esquiver ; en me sauvant,</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	fait. Il lui répond que ses hôtes le lui expliqueront.	<p>j'entendis M^{me} de Ferval qui criait à son tour : Ah ! monsieur le chevalier, c'est lui qui nous écoute » (p. 240-241).</p> <p>« Mais j'allai si vite que j'étais déjà dans l'allée quand il m'aperçut. La Remy filait, je pense, à la porte de la rue, et voyant que je me retirais avec précipitation : « Qu'est-ce c'est donc que cela ? me dit-elle, qu'avez-vous fait ? Vos deux locataires vous le diront, lui répondis-je brusquement et sans la regarder, et puis je marchai dans la rue d'un pas ordinaire » (p. 241).</p> <p>« Mais il n'y avait que quatre ou cinq mois qu'il m'avait vu Jacob ; le moyen de tenir tête à un homme qui avait cet avantage-là sur moi ! » (p. 241).</p>
SCÈNE À TÉMOIN CACHÉ	Jacob décide de connaître la suite de cet incident : il se place dans une allée et observe si quelqu'un sort de chez M ^{me} Remy. Après quelques minutes, M ^{me} de Ferval et le chevalier quittent la maison par une porte différente.	« Et là-dessus, j'entre dans l'allée d'une maison éloignée de cinquante pas de celle de la Remy, et qui était vis-à-vis la petite rue où M ^{me} de Ferval avait laissé son carrosse » (p. 242).
VISITE M ^{me} DE FÉCOUR	À Jacob se rend chez M ^{me} de Fécur qui est malade.	<p>« Il était encore de bonne heure ; M^{me} de Fécur m'avait recommandé de lui donner au plus tôt des nouvelles de mon voyage de Versailles, et je pris le chemin de sa maison avant que de retourner chez moi ; j'y arrive » (p. 242).</p> <p>« Il n'y avait aucun de ses gens dans la cour, ils étaient apparemment dispersés ; je ne vis pas même le portier, pas une femme en haut ; je traversai tout son appartement sans rencontrer personne, et je parvins jusqu'à une chambre dans laquelle j'entendis ou parler ou lire ; [...]. La</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
		<p>porte n'était que poussée, je ne pensais pas que ce fût la peine de frapper à une porte à demi ouverte, et j'entrai tout de suite à cause de la commodité » (p. 242).</p> <p>« Et moi, madame, je le souhaite de tout mon cœur, lui dis-je en me retirant et ne saluant qu'elle ; aussi bien l'autre, à vue de pays, eût-elle reçu ma révérence en ingrate, et je sortis pour aller chez moi » (p. 244).</p>
RETOUR AUPRÈS DE M ^{le} HABERT	Jacob rentre chez lui et soupe avec son épouse chez M ^{me} d'Alain.	<p>« Quand je serais revenu du plus long voyage, M^{me} de la Vallée ne m'aurait pas revu avec plus de joie qu'elle en marqua » (p. 245).</p> <p>« Nous soupâmes chez notre hôtesse, qui, de la manière dont elle en agissait, me parut cordialement amoureuse de moi, sans qu'elle s'en aperçût elle-même peut-être » (p. 246).</p>
MATINÉE DE REPOS		<p>« Je restai le lendemain toute la matinée chez moi ; je ne m'y ennuyai pas ; je m'y délectai dans le plaisir de me trouver tout à coup un maître de maison ; [...] de combien de petits bonheurs l'homme du monde est-il entouré et qu'il ne sent point, parce qu'il est né avec eux ? » (p. 248).</p> <p>« Sur les trois heures après-midi, vêpres sonnèrent ; ma femme y alla pendant que je lisais je ne sais quel livre sérieux que je n'entendais pas trop, que je ne me souciais pas trop d'entendre, et auquel je ne m'amusais que pour imiter la contenance d'un honnête homme chez soi.</p> <p>Quand ma compagne fut partie, je quittai ma robe de chambre [...], je m'habillai, et je sortis pour aller voir la jeune dame de Versailles, pour qui</p>

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
		j'avais conçu une assez tendre estime, comme vous l'avez pu voir dans ce que je vous ai déjà dit » (p. 249-250).
ACTE DE BRAVOUR DE JACOB	Jacob secourt un jeune homme en butte aux assauts de trois agresseurs. Le blessé entre dans la maison de M ^{me} d'Orville, la jeune dame que Jacob a rencontrée à Versailles. Jacob appelle un chirurgien.	« Il y avait quelques embarras dans la rue de la jeune dame en question, dont je vais vous dire le nom, pour la commodité de mon récit : c'était M ^{me} d'Orville » (p. 250). « Nous laissâmes la canaille courir après eux avec des huées, et nous restâmes sur le champ de bataille, qui, je ne sais comment, se trouva alors près de la porte de M ^{me} d'Orville ; de sorte que l'inconnu que je venais de défendre entra dans sa maison pour se débarrasser de la foule importune qui nous environnait » (p. 251-252).
AIDE M ^{me} D'ORVILLE DE	Avec les locataires, M ^{me} d'Orville descend voir ce qui se passe et aperçoit Jacob. Il lui apprend que ce n'était pas à lui qu'on en voulait. Le chirurgien demande à transporter le blessé chez M ^{me} d'Orville qui accepte.	« Ce chirurgien connaissait M ^{me} d'Orville, il avait saigné son mari la veille, comme nous l'apprîmes après ; et voyant que ce jeune homme pâlissait, sans doute à cause de la quantité de sang qu'il avait perdue et qu'il perdait encore : [...] voudriez-vous pour quelques moments nous prêter chez vous une chambre où je puisse examiner ses blessures ? » (p. 253). « J'espère que vous m'aimerez toujours, reprit-il, et nous entrions dans l'appartement de M ^{me} d'Orville, qui nous avait précédés pour ouvrir un cabinet assez propre, où elle nous fit entrer avec le chirurgien, et où il y avait un petit lit qui était celui de la mère de cette dame » (p. 253).
REMERCIEMENTS DE M. D'ORVILLE	M. d'Orville remercie Jacob pour ce qu'il a fait pour lui à Versailles. Ils en viennent à parler de M. Bono et	« On y remédia ; et comme M ^{me} d'Orville avait pourvu à tout, le blessé changea de linge ; et pendant

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	décident d'aller le voir le lendemain. Ils conviennent que Jacob passera prendre M ^{me} d'Orville à deux heures et demie.	que le chirurgien lui aidait à se rhabiller, j'allai voir cette dame et son mari, à qui, tout malade et tout couché qu'il était, je trouvai l'air d'un honnête homme, je veux dire d'un homme qui a de la naissance : on voyait bien à ses façons, à ses discours, qu'il aurait dû être mieux logé qu'il n'était, et que l'obscurité où il vivait venait de quelque infortune » (p. 254).
REMERCIEMENTS DU COMTE D'ORSAN	M. d'Orville demande au comte d'Orsan s'il sait pourquoi ces hommes l'ont attaqué. Le comte prétend qu'il a soutenu leur regard, ce qui aurait provoqué la querelle. Après que le chirurgien a assuré que le blessé se portait déjà mieux, une servante part chercher une voiture. Jacob, le comte et le chirurgien prennent congé du couple.	« Nous en étions là, quand le blessé entra dans la chambre avec le chirurgien » (p. 255). « Je le suivis donc ; une petite toux, qui prit au mari, abrégea toutes les politesses avec lesquelles on se serait encore reconduit de part et d'autre ; nous voilà descendus ; le chirurgien, qui nous reconduisit jusque dans la cour, me parut très révérencieux, apparemment qu'il était bien payé ; nous le quittions, et nous montons dans notre fiacre » (p. 256).
CONFIDENCES EN CARROSSE	Le comte d'Orsan raconte à Jacob où et comment il a rencontré la femme qui est à l'origine de son combat. Il interrompt son récit, lorsqu'ils doivent quitter le fiacre pour monter dans son carrosse. Il invite Jacob à la Comédie, puis reprend son récit. Il finit par se présenter et s'engage à le servir.	« Où allons-nous ? lui dit le cocher. À tel endroit, répondit-il ; et ce ne fut point le nom d'une rue qu'il lui donna, mais seulement le nom d'une dame : Chez madame la marquise une telle ; et le cocher n'en demanda pas davantage, ce qui marquait que ce devait être une maison fort connue, et me faisait en même temps soupçonner que mon camarade était un homme de conséquence » (p. 257). « Ah ça ! mon cher ami, me dit-il dans le trajet ; je vais vous dire la vérité de mon histoire, à vous » (p. 257). « Avez-vous à faire ? me dit le comte d'Orsan (c'était le nom du maître de

SCÈNES	RÉSUMÉ	INDICATIONS TEMPORELLES ET SPATIALES
	Jacob se présente à son tour et lui expose sa situation. Le comte lui promet d'assurer sa fortune, car il le considère désormais comme un ami.	l'équipage) ; je me porte fort bien, et je ne veux pas m'en retourner sitôt chez moi ; il est encore de bonne heure, allons à la Comédie, j'y serai aussi à mon aise que dans ma chambre » (p. 262).
ENTRÉE À LA COMÉDIE	Le comte d'Orsan conduit Jacob dans le chauffoir où il raconte son histoire à plusieurs amis. Il présente Jacob comme son sauveur. Ce dernier répond au compliment assez maladroitement et devient la risée du petit groupe. Puis, on le mène sur le théâtre où, ce soir-là, on joue <i>Mithridate</i> .	« Le carrosse s'arrêta alors, nous étions arrivés à la Comédie, et je n'eus le temps de répondre que par un souris à de si affectueuses paroles. Suivez-moi, me dit-il après avoir donné à un laquais de quoi prendre des billets ; et nous entrâmes ; et me voilà donc à la Comédie, d'abord au chauffoir, ne vous déplaise, où le comte d'Orsan trouva quelques amis qu'ils salua » (p. 264-265).

Cela fait « deux ou trois mois » et dix-huit jours que Jacob est à Paris.

LES DÉFINITIONS DE « SCÈNE », « SPECTACLE » ET « TABLEAU » DANS LES
DICTIONNAIRES DE L'ÉPOQUE¹

	<i>Dictionnaire de Richelet²</i>	<i>Dictionnaire de Furetière³</i>	<i>Dictionnaire de l'Académie française⁴</i>	<i>Dictionnaire de Trévoux⁵</i>
SCÈNE	<p>« SENE, ou <i>scéne</i>. [Scena.] Terme de Poësie. C'est le lieu où s'est passée l'action qu'on represente & qu'on met sur le théâtre » (p. 699).</p> <p>« Sous le terme <i>scene</i>, nous comprenons l'appareil & la disposition du théâtre, qui sert beaucoup pour l'intelligence de la piece [...] » (p. 699).</p> <p>« Séne, ou <i>scéne</i> [Scena.] Ce mot se dit en parlant de poëmes. C'est le lieu couvert où les acteurs jouent leurs personnages » (p. 699).</p> <p>« Séne, ou <i>scéne</i>. [Actus dramatica]</p>	<p>« SCENE, s. f. Theatre sur lequel on represente des pieces dramatiques, ou autres spectacles publics » (p. 815).</p> <p>SCENE, se dit aussi du lieu ainsi représenté, où l'on feint que s'est passée l'action qu'on expose sur le Theatre.</p> <p>SCENE, se dit aussi en ce sens dans les tableaux, des perspectives, ou païsages, où l'on feint que s'est passée l'histoire qu'on represente.</p> <p>« SCENE, se dit aussi des parties d'un Poëme Dramatique,</p>	<p>« SCÈNE. Substantif féminin. La partie du Théâtre où les Acteurs représentent devant le public » (p. 638).</p> <p>« SCÈNE, Se dit aussi, Du lieu où s'est passée l'action que l'on représente sur le théâtre ; [...] » (p. 638).</p> <p>« SCÈNE, Se dit encore, De chaque partie d'un acte du poème dramatique, où l'entretien des Acteurs n'est interrompu, ni par l'arrivée d'un nouvel Acteur, ni par la retraite d'un de ceux qui sont sur le théâtre » (p. 638).</p> <p>« On dit fig. d'Un homme qui a surpris la compagnie par</p>	<p>« SCÈNE. S. f. Théâtre, ou plutôt lieu où l'on représentoit les premières Pièces Dramatiques » (p. 582).</p> <p>« SCÈNE, se prend plus particulièrement pour décoration, tout ce qui sert au théâtre » (p. 582).</p> <p>« SCÈNE, se dit aussi du lieu ainsi représenté, où l'on feint que s'est passée l'action qu'on expose sur le théâtre » (p. 582).</p> <p>« SCÈNE, se dit aussi des parties d'un Poëme Dramatique, lorsqu'un nouvel Acteur entre sur le théâtre, ou que l'un de ceux qui y</p>

¹ On ne cite pas les exemples donnés pour illustrer chaque définition.

² *Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne, de Pierre Richelet [...], Nouvelle Édition augmentée d'un grand nombre d'Articles, I-Z, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1732, t. II.*

³ *Dictionnaire universel, Contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences et des arts, [...] Recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetiere, Abbé de Chalivoi, de l'Academie Françoise. Seconde Edition, Revue, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Beauval, I-Z, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, t. II.*

⁴ *Dictionnaire de l'Académie françoise, [3^e éd.], L-Z, Paris, J.-B. Coignard, 1740, t. II.*

⁵ *Dictionnaire universel françoise et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, [...], Nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771, t. VII.*

	<i>Dictionnaire de Richelet</i> ²	<i>Dictionnaire de Furetière</i> ³	<i>Dictionnaire de l'Académie française</i> ⁴	<i>Dictionnaire de Trévoux</i> ⁵
	<p><i>pars.]</i> Terme de <i>Poësie</i>. C'est la partie d'un acte d'un poème dramatique, laquelle apporte du changement au théâtre par le changement des acteurs » (p. 699).</p> <p>« <i>Séne, ou séne de tableau.</i> [Tabula scena.] Terme de Peinture. C'est le lieu où l'action qu'on représente dans le tableau s'est passée » (p. 699).</p> <p>« <i>Séne.</i> [Rerum vicissitudo.] Se dit figurément en parlant des personnages qu'on joue, & des changements qui arrivent dans les affaires du monde » (p. 699).</p>	<p>de ceux qui y étoit en sort » (p. 815).</p> <p>« SCENE, se dit figurément, en parlant des personnages qu'on joue, des changemens qui arrivent dans les affaires du monde » (p. 815).</p> <p>« SCENE, se dit aussi d'une aventure particulière ; d'un incident ; d'un spectacle divertissant, & rejouissant » (p. 815).</p>	<p>quelque action extraordinaire, qu'il a donné une scène, une plaisante scène, une étrange scène à la compagnie » (p. 638).</p>	<p>étoient [sic] en sort » (p. 582).</p> <p>« SCÈNE, se dit figurément en parlant des personnages qu'on joue, des changemens qui arrivent dans les affaires du monde » (p. 582).</p> <p>« SCÈNE, se dit aussi d'une aventure particulière, d'un incident, d'une action qui surprend » (p. 582).</p>
SPECTACLE	<p>« SPECTACLE, s. m [Spectaculum, <i>actio spectabilis</i>.] Mot qui vient du Latin. Tout ce qu'on expose aux yeux des spectateurs. Tout ce qui se voit publiquement. Jeux & fêtes qu'on celebre pour donner du divertissement. Représentation de quelque chose que ce soit en considération du</p>	<p>« SPECTACLE. S. masc. Objet extraordinaire qui étonne, qui attire les regards, qui arrête la vuë, & que l'on considere avec quelque émotion » (p. 891).</p> <p>« SPECTACLE, se dit aussi de certaines grandes actions, & cérémonies publiques » (p. 891).</p>	<p>« SPECTACLE. Substantif masculin. Représentation théâtrale que l'on donne au Public » (p. 700).</p> <p>« SPECTACLE, Se dit aussi, De certaines grandes Cérémonies ou réjouissances publiques » (p. 700).</p>	<p>« SPECTACLE. S. m. Objet extraordinaire, qui attire les regards, qui arrête la vue, & que l'on considère avec quelque émotion » (p. 825).</p> <p>« SPECTACLE, se dit aussi de certaines grandes actions & cérémonies publiques » (p. 825).</p>

	<i>Dictionnaire de Richelet</i> ²	<i>Dictionnaire de Furetière</i> ³	<i>Dictionnaire de l'Académie française</i> ⁴	<i>Dictionnaire de Trévoux</i> ⁵
	<p>public, ornement & decorations » (p. 746).</p> <p>« <i>Servir de spectacle.</i> C'est être exposé à la risée, au mépris du public » (p. 746).</p> <p>« <i>Se donner en spectacle.</i> C'est s'exposer aux regards & au jugement du public. On ne le dit qu'en mauvaise part » (p. 746).</p>	<p>« On dit <i>Etre en spectacle</i>, pour dire, Etre exposé à l'attention publique » (p. 891).</p> <p>« Se donner en <i>spectacle</i>; c'est s'exposer à la censure publique » (p. 891).</p> <p>« Se donner en <i>spectacle</i>, se dit aussi par de bons Auteurs, pour dire simplement, Se faire regarder, s'exposer aux yeux du public » (p. 891).</p> <p>« On dit aussi, <i>Servir de spectacle</i>, pour dire, Etre exposé à la censure, à la risée du public » (p. 891).</p>	<p>« SPECTACLE, Se dit aussi, De tout objet qui attire les regards, l'attention, qui arrête la vue » (p. 700).</p> <p>« On dit, <i>Etre en spectacle</i>, pour dire, Etre exposé à l'attention publique » (p. 700).</p> <p>« On dit, <i>Se donner en spectacle</i>, pour dire, S'exposer aux regards & au jugement du public ; Et, <i>Servir de spectacle</i>, pour dire, Etre exposé à la risée, au mépris du Public » (p. 700).</p>	<p>« On dit, être en <i>spectacle</i>, pour dire, exposé à l'attention publique » (p. 825).</p> <p>« Se donner en <i>spectacle</i>, c'est s'exposer à la censure publique » (p. 825).</p> <p>« Se donner en <i>spectacle</i>, se dit aussi par de bons Auteurs ; pour dire simplement, se faire regarder, s'exposer aux yeux du public » (p. 825).</p> <p>« On dit aussi, servir de <i>spectacle</i>, pour dire, être exposé à la censure, à la risée du public » (p. 825).</p>
TABLEAU ¹	<p>« TABLEAU, s. m. [<i>Tabula picta, pictura.</i>] Portrait. Peinture. Figures peintes qui representent quelque histoire, ou quelque païsage » (p. 771).</p> <p>« Tableau [<i>Descriptio, representatio.</i>] Peinture. Image. Description. Idée vive qu'on donne d'une chose en la décrivant. Image</p>	<p>« TABLEAU. S. m. Image, ou representation de quelque chose faite par un Peintre avec son pinceau & ses couleurs » (p. 928).</p> <p>« TABLEAU, se dit figurément en Morale, des descriptions, & representations qui se font, soit de vive voix, soit par écrit, soit par des livres exprès, tant des choses naturelles,</p>	<p>« TABLEAU, substantif masculin. Ouvrage de peinture sur une table de bois, de cuivre, & ou sur de la toile » (p. 731).</p> <p>« Il signifie figur. La représentation naturelle & vive d'une chose, soit de vive voix, soit par écrit » (p. 731).</p>	<p>« TABLEAU. S. m. Représentation de quelque chose faite par un Peintre avec son pinceau & ses couleurs » (p. 946).</p> <p>« TABLEAU, se dit figurément en Morale, des descriptions, & représentations qui se font, soit de vive voix, soit par écrit, soit par des livres exprès, tant des choses naturelles,</p>

¹ On n'a retenu que les sens ayant rapport avec le monde des arts.

	<i>Dictionnaire de Richelet</i> ²	<i>Dictionnaire de Furetière</i> ³	<i>Dictionnaire de l'Académie française</i> ⁴	<i>Dictionnaire de Trévoux</i> ⁵
	qu'on se forme d'une chose en la mettant fortement dans l'esprit & dans l'imagination » (p. 772).	que morales : il ne faut que le peindre après nature ; les ornemens que j'ajouterois au lieu d'embellir mon <i>tableau</i> , ne feroient que le charger » (p. 928). « TABLEAU, se dit aussi de la vive idée, qu'on a d'une personne ou d'une chose » (p. 928).		que morales » (p. 946). « TABLEAU, se dit aussi de la vive idée qu'on a d'une personne ou d'une chose » (p. 946).

Bibliographie

I. CORPUS ÉTUDIÉ

CRÉBILLON, Claude Prosper Jolyot de, *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, édition critique par Michel Gilot et Jacques Rustin, dans *Oeuvres complètes. II*, édition critique sous la direction de Jean Sgard, Paris, Classiques Garnier Multimédia, coll. « Classiques Garnier », 2000 [1735-1738], p. 1-247.

DIDEROT Denis, *La Religieuse*, dans Diderot, *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004 [1760], p. 239-415.

DUCLOS Charles Pinot, *Les Confessions du comte de ****, édition préfacée, établie et annotée par Laurent Versini, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1992 [1741].

LOAISEL DE TRÉOGATE Joseph-Marie, *Dolbreuse ou l'homme du siècle, Ramené à la Vérité par le Sentiment & par la Raison. Histoire philosophique*, par M. Loaisel de Tréogate, Paris, Chez Bélin, 1785 ; introduction par Raphaël Gimenez, réed. Paris, Lettres modernes, coll. « Bibliothèque introuvable 17 », 1993.

LOUVET DE COUVRAY Jean-Baptiste, *Les Amours du chevalier de Faublas*, édition présentée, établie et annotée par Michel Delon, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996 [1787-1790].

MARIVAUX Pierre Carlet Chamblain de, *La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de ****, édition de Frédéric Deloffre, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1990 [1731-1742].

—, *Le Paysan parvenu*, texte établi, avec introduction, bibliographie, chronologie, notes et glossaire par Frédéric Deloffre, édition revue avec la collaboration de Françoise Rubellin, Paris, Bordas, coll. « Classiques Garnier », 1992 [1734-1735].

PRÉVOST, Antoine François, abbé, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité*, texte présenté et annoté par Jean Sgard, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1995 [1728].

—, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, texte établi avec introduction, notes, relevé des variantes, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Raymond Picard, nouvelle édition revue et augmentée par Frédéric Deloffre, mise à jour bibliographique (1995), Paris, Dunod, coll. « Classiques Garnier », 1995 [1731] [Paris, Bordas, 1990].

TENCIN Claudine-Alexandrine Guérin, *Mémoires du comte de Comminge. Roman*, préface de Michel Delon, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 1996 [1735].

AUTRES ÉDITIONS UTILISÉES

DIDEROT Denis, *La Religieuse*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Florence Lotterie, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2009.

—, *La Religieuse*, texte établi et présenté par Robert Mauzi, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1972.

MARIVAX Pierre Carlet Chamblain de, *La Vie de Marianne*, édition présentée et annoté par Jean M. Goulemot, [s. l.], Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche. Classique », 2007.

—, *La Vie de Marianne ou les Aventures de Madame la Comtesse de ****, chronologie, introduction et notes par Michel Gilot, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF Flammarion », 1978.

—, *Le Paysan parvenu*, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1981.

—, *Le Paysan parvenu*, chronologie et introduction par Michel Gilot, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF-Flammarion », 1965.

Œuvres de Prévost. I. Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde. Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut, texte établi par Pierre Berthiaume et Jean Sgard, [Grenoble], Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

TENCIN Claudine-Alexandrine Guérin, *Mémoires du comte de Comminge*, préface de Chantal Thomas, Paris, Mercure de France, 1996.

II. AUTRES ŒUVRES

ŒUVRES NARRATIVES DU XVIII^E SIÈCLE

CRÉBILLON FILS, *Lettres de la Marquise de *** au Comte de R****, édition établie et préfacée par Jean Dagen, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2010 [1732].

DIDEROT Denis, *Les Bijoux indiscrets*, dans *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004 [1748], p. 1-238.

—, *Jacques le fataliste et son maître*, dans *Contes et romans*, édition publiée sous la direction de Michel Delon, avec la collaboration de Jean-Christophe Abramovici, Henri Lafon et Stéphane Pujol, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2004 [1797], p. 667-894.

DUCLOS Charles Pinot, *Histoire de madame de Luz. Les Confessions du comte de ****, édition établie sous la direction de Catriona Seth, Paris, Garnier, coll. « Les grands classiques de la littérature libertine », 2010 [1741].

LOUVET Jean-Baptiste, *Émilie de Varmont ou le Divorce nécessaire et les Amours du curé Sévin*, texte présenté et annoté par Geneviève Goubier-Robert et Pierre Hartmann, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2001 [1791].

Oeuvres complètes de Voltaire avec des remarques et des notes historiques, scientifiques et littéraires. Contes. Satires. Odes. Stances, [2^e éd.], Paris, Baudouin Frères, 1827.

PRÉVOST, Antoine François, abbé, *Cleveland. Le Philosophe anglais, ou histoire de M. Cleveland, fils naturel de Cromwell*, éd. Jean Sgard et Philippe Stewart, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2003.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *La Nouvelle Héloïse*, dans *Oeuvres complètes. II. La Nouvelle Héloïse. Théâtre. Poésies. Essais littéraires*, édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964 [1761], p. 1-793.

ŒUVRES DRAMATIQUES DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

ARNAUD, François-Thomas-Marie Baculard d', *Le Comte de Comminge, ou les Amans malheureux*, [3^e éd.], Paris, Le Jay, 1768.

BEAUMARCHAIS Pierre-Augustin Caron de, *Théâtre. Le Sacristain. Le Barbier de Séville. Le Mariage de Figaro. La Mère coupable*, texte établi, introduction, chronologie, bibliographie, notices, notes et choix de variantes par Jean-Pierre de Beaumarchais, Garnier Frères, coll. « Classiques Garnier », 1980.

—, *Parades*, éd. Pierre Larthomas, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1977.

CORNEILLE, *Oeuvres complètes. I*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.

—, *Oeuvres complètes. II*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1984.

—, *Oeuvres complètes. III*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

CRÉBILLON Prosper Jolyot de, *Rhadamiste et Zénobie. Tragédie*, présentation de Magali Soulatges, Montpellier, Espaces 34, coll. « Théâtre du XVIII^e siècle », 1999.

DANCOURT, Florent Carton, dit, *Œuvres choisies de Dancourt. III*, édition stéréotype, d'après le procédé de Firmin Didot, Paris, de l'imprimerie et de la fonderie stéréotypes de P. Didot l'aîné, et de Firmin Didot, 1885.

—, *Œuvres choisies de Dancourt. III*, édition stéréotype, d'après le procédé de Firmin Didot, Paris, de l'imprimerie et de la fonderie stéréotypes de P. Didot l'aîné, et de Firmin Didot, 1810.

DESTOUCHES Philippe Néricault, *Le Philosophe marié, ou le Mari honteux de l'être. Comédie en cinq actes et en vers, Par N. Néricault Destouches, Représentée, pour la première fois, par les Comédiens François Ordinaires du Roi, le 15 février 1727*, Paris, Duchesne, 1763.

DIDEROT Denis, *Œuvres. IV. Esthétique-théâtre*, édition établie par Laurent Versini, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

DUFRESNY Charles, *Le Mariage fait et rompu, ou l'Hôtesse de Marseille. Comédie, par Dufresny, Représentée, pour la première fois, le 14 février 1721, dans Répertoire général du théâtre français, composé des tragédies, comédies et drames des auteurs du premier et du second ordre*, édition stéréotype d'après le procédé d'Herhan, Paris, H. Nicolle, t. XL, 1818.

LESAGE Alain-René, *Théâtre de la foire. 1715-1726*, édition présentée, établie et annotée par Isabelle et Jean-Louis Vissière, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2000.

LONGEPIERRE, *Médée. Tragédie. Suivie du Parallèle de Monsieur Corneille et de Monsieur Racine (1686) et de la Dissertation sur la tragédie de Médée par l'abbé Pellegrin (1729)*, publiés avec une introduction et des notes par Emmanuel Minel, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Sources classiques », 2000.

MARIVAUX, *Théâtre complet*, édition établie par Frédéric Deloffre et Françoise Rubellin, Paris, Classiques Garnier Multimédia, coll. « Classiques Garnier », 1996 et 2000.

—, *Théâtre complet. I*, texte établi, avec introduction, chronologie, commentaire, index et glossaire par Frédéric Deloffre, nouvelle édition, revue et mise à jour avec la collaboration de Françoise Rubellin, Bordas, Paris, coll. « Classiques Garnier », 1989.

—, *Théâtre complet. II*, texte établi, avec introduction, chronologie, commentaire, index et glossaire par Frédéric Deloffre, nouvelle édition revue et mise à jour avec la collaboration de Françoise Rubellin, Paris, Classiques Garnier Multimédia, coll. « Classiques Garnier », 1999.

—, *La Commère*, préface de Sylvie Chevalley, [Paris], Hachette, 1966.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes. I*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud, Comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus, avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Bénédicte Louvat-Molozay et Lise Michel, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

—, *Oeuvres complètes. II*, édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui, textes établis par Edric Caldicott et Alain Riffaud, Comédies-ballets coéditées par Anne Piéjus, avec la collaboration de David Chataignier, Gabriel Conesa, Jacqueline Lichtenstein, Bénédicte Louvat-Molozay, Lise Michel et Laura Naudeix, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.

—, *Oeuvres complètes. I*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

—, *Oeuvres complètes. II*, textes établis, présentés et annotés par Georges Couton, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.

Oeuvres de Jean Racine, nouvelle édition revue sur les plus anciennes impressions et les autographes [...] par M. Paul Mesnard, Paris, Hachette et C^e, 1865, t. III.

RACINE, *Oeuvres complètes. I. Théâtre-poésie*, édition présentée, établie et annotée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

REGNARD Jean-François, *Le Théâtre italien. II. Les comédies italiennes de Jean-François Regnard recueillies par Évariste Gherardi*, textes établis, présentés et annotés par Roger Guichemerre, Paris, Société des textes français modernes, 1996.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Narcisse ou l'Amant de lui-même*, édition présentée, établie et annotée par Henri Coulet, Paris, Desjonquères, coll. « XVIII^e siècle », 2008.

Théâtre du XVII^e siècle. III, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet et André Blanc, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992.

Théâtre du XVIII^e siècle. II, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.

Théâtre espagnol du XVII^e siècle. I, édition publiée sous la direction de Robert Marrast, introduction générale par Jean Canavaggio, textes présentés, traduits et annotés par Émile Arnaud, Pierre Blasco, Patrice Bonhomme, Pierre Dupont, René L.-F. Durand, Christiane Faliu-Lacourt, Michel Garcia, Bernard Gille, Nadine Ly, Robert Marrast, André Nougué, Jean-Pierre Ressot, Frédéric Serralta, Jean Testas, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1994.

VOLTAIRE, *Les Oeuvres complètes de Voltaire. 1746-1748. I*, Oxford, Voltaire Foundation, 2003.

III. OUVRAGES GÉNÉRAUX

LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XVIII^e SIÈCLE

Anthologie de la littérature française. XVIII^e siècle, composée, présentée et annotée par Janine et Jean Dagen, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Classiques de poche », 1995.

Anthologie de la littérature française. XVIII^e siècle, textes choisis et présentés par Pierre Malandain, [Paris], Larousse, coll. « Classiques Larousse », 1994.

COUTY Daniel (dir.), *Histoire de la littérature française*, [nouv. éd.], Bordas/SEJER, coll. « La Bibliothèque Bordas », 2004.

DARMON Jean-Charles et DELON Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire. II. Classicismes. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Quadrige/Presses universitaires de France, coll. « Dicos poche », 2006.

DÉCOTE Georges et SABBAH Hélène (dir.), *Histoire de la littérature française. XVIII^e siècle*, Hélène Sabbah, Marie-Caroline Carlier, Claude Eterstein, Dominique Giovacchini, Adeline Lesot avec la collaboration de Joël Dubosclard, Anne-Élisabeth Halpern, Paris, Hatier, coll. « Itinéraires littéraires », 1991.

DELON Michel et MALANDAIN Pierre, *Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier Cycle », 1996.

DELON Michel, MAUZI Robert et MENANT Sylvain, *Littérature française. 6. De l'Encyclopédie aux Méditations. 1750-1820*, [3^e éd.], Paris, Flammarion, 1998.

DESHUSSES Pierre et KARLSON Léon, *La Littérature française au fil des siècles. Du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Paris, Larousse-Bordas, 1996.

DIDIER Béatrice, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, [2^e éd.], Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Histoire de la littérature française », 2003.

DIDIER Béatrice, *Littérature française. Le XVIII^e siècle. III. 1778-1820*, Paris, Arthaud, 1976.

EHRARD Jean, *Le XVIII^e siècle. I. 1720-1750*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française », 1974.

GOLDZINK Jean, *Histoire de la littérature française. XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, 1988.

GOULEMOT Jean-Marie, *La Littérature des Lumières en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1989.

Histoire de la littérature française. Du Moyen Âge au XVIII^e siècle, éd. Pierre Brunel, Yvonne Bellenger, Daniel Couty, Philippe Sellier, Michel Truffet, [Paris], Bordas, 1986 [1972].

KERAUTRET Michel, *La Littérature française du XVIII^e siècle*, [5^e éd.], Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2002.

LAUNAY Michel, MAILHOS Georges (dir.), CRISTIN Claude (collab.) et SGARD Jean (collab.), *Introduction à la vie littéraire du XVIII^e siècle*, Paris, Bordas, coll. « Série », 1991 [1968, 1984].

MASSEAU Didier (dir.), *Le XVIII^e siècle. Histoire, mémoire et rêve. Mélanges offerts à Jean Goulemot*, sous la direction de Didier Masseau, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », 2006.

MASSON Nicole, *Histoire de la littérature française du XVIII^e siècle*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Unichamp-Essentiel 13 », 2003.

MAUZI Robert (dir.), MENANT Sylvain (collab.) et DELON Michel (collab.), *Précis de littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

NARTEAU Carole et NOUAILHAC Irène, *Littérature française. Le XVIII^e siècle*, Paris, E.J.L., coll. « Librio 931 », 2009.

NOVARINO-POTHIER Albine, *La Littérature française du Moyen Âge au XVIII^e siècle*, Toulouse, Milan, coll. « Les Essentiels Milan », 1999.

POMEAU René et EHRARD Jean, *Littérature française. 5. De Fénelon à Voltaire. 1680-1750*, Paris, Arthaud, coll. « Littérature française/poche », 1989 [2^e éd.].

RENAUD Jean, *La Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 1994.

ROGER Jacques et PAYEN Jean-Charles, *Histoire de la littérature française. II. Du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Armand Colin, coll. U, 1970.

TATIN-GOURIER Jean-Jacques, *La Littérature française du XVIII^e siècle*, Paris, Dunod, coll. « Les Topos », 1999.

VERSINI Laurent, *Le XVIII^e siècle. Littérature française*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Phares », 1988.

LE ROMAN DU XVIII^E SIÈCLE

BANCAUD-MAËNEN Florence, *Le Roman de formation au XVIII^e siècle en Europe*, [s. l.], Armand Colin, coll. « Littérature 128 », 2005 [Nathan, 1998].

BARGUILLET Françoise, *Le Roman au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures », 1981.

BERCHTOLD Jacques (dir.), *Espaces, objets du roman au XVII^e siècle. Hommage à Henri Lafon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009.

BERNIER Marc André, *Libertinage et figures du savoir. Rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec/Paris, Les Presses de l'Université Laval/L'Harmattan, coll. « La République des Lettres. Études », 2001.

BOKOBZA-KAHAN Michèle, *Libertinage et folie dans le roman du 18^e siècle*, Louvain/Paris/Sterling, Virginia, Peeters, coll. « La République des Lettres. 1 », 2000.

BRIKI Radhouane, *Le Dialogue romanesque au XVII^e siècle*, Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Kairouan, Éditions Sahar, 2007.

CAZENOBE Colette, *Au Malheur des dames. Le roman féminin au XVII^e siècle*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 2006.

CHARARA Youmna, *Roman et politique. Approche sérielle et intertextuelle du roman des Lumières*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, 2004.

COUDREUSE Anne, *Le Refus du pathos au XVII^e siècle*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Presses Universitaires de la Faculté des Lettres de Toulon Babeliana », 2001.

—, *Le Goût des larmes au XVII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1999.

COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, [9^e éd.], Paris, Armand Colin, coll. U, 2000.

DAGEN Jean et ROGER Philippe (dir.), *Un Siècle de Deux Cents Ans ? Les XVII^e et XVIII^e Siècles : Continuités et Discontinuités*, Paris, Desjonquères, 2004.

DELON Michel, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2004 [2000].

—, *L'Idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1988.

DÉMORIS René et LAFON Henri (dir.), *Folies romanesques au siècle des Lumières. Textes réunis par René Démoris et Henri Lafon. Actes du colloque organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels esthétiques du XVIII^e siècle (CERLAV 18), (Université de Paris III-Sorbonne nouvelle) (11, 12, 13 décembre 1997)*, Paris, Desjonquères, 1998.

DIDIER Béatrice, *Le Roman français au XVIII^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1998.

EHRARD Jean, *L’Invention littéraire au XVIII^e siècle : fictions, idées, société*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1997.

ÉTIEMBLE René, *Romanciers du XVIII^e siècle. I. Hamilton, Le Sage, Prévost*, textes établis, préfacés et annotés par Étiemble, nouvelle édition révisée et corrigée, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

—, *Romanciers du XVIII^e siècle. II. Crébillon fils, Duclos, Cazotte, Vivant Denon, Louvet, Bernardin de Saint-Pierre, Sade, Séznac de Meilhan*, préface par Étiemble, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965 [1969].

ETIENNE Servais, *Le Genre romanesque en France depuis l’apparition de la « Nouvelle Héloïse » jusqu’aux approches de la Révolution*, Genève, Slatkine Reprints, 2000 [1922].

FAUCHERY Pierre, *La Destinée féminine dans le roman européen du dix-huitième siècle. 1713-1807. Essai de gynécomythie romanesque*, Paris, Armand Colin, 1972.

FERRAND Nathalie, *Livre et lecture dans les romans français du XVIII^e siècle*, préface de Michel Delon, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2002.

GOODDEN Angelica, *The Complete Lover. Eros, Nature, and the Artifice in the Eighteenth-Century French Novel*, Oxford, Clarendon Press, 1989.

GOLDZINK Jean, *À La Recherche du libertinage*, Paris, L’Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2005.

—, *Le Vice en bas de soie ou le roman du libertinage*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 2001.

—, *Les Lumières et l’idée du comique*, Fontenay-aux-Roses, École normale supérieure Fontenay-Saint-Cloud, 1992.

HERMAN Jan, *Le Récit génétique au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2009.

HERMAN Jan, KOZUL Mladen et KREMER Nathalie, *Le Roman véritable : stratégies préfacielles au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2008.

HERMAN Jan, KOZUL Mladen, PELCKMANS Paul (dir.) et PEETERS Kris (collab.), *Préfaces romanesques. Actes du XVII^e colloque international de la SATOR, Leuven-Anvers, 22-24 mai 2003*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2005.

HERMAN Jan, HALLYN Fernand (dir.) et PEETERS Kris (collab.), *Le Topos du manuscrit trouvé. Actes du colloque international, Louvain-Gand, 22-23-24 mai 1997*, Peeters, Louvain/Paris, coll. « Bibliothèque de l'Information Grammaticale », 1999.

HERMAN Jan et PELCKMANS Paul (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime. Actes du VIII^e colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain/Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 1995.

HUET Marie-Hélène, *Le Héros et son double. Essai sur le roman d'ascension sociale au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1975.

JAQUIER Claire, *L'Erreur des désirs. Romans sensibles au XVIII^e siècle*, [Lausanne], Payot Lausanne, coll. « Études et documents littéraires », 1998.

LAFARGE Catherine (dir.), *Dilemmes du roman. Essays in honor of Georges May*, Saratoga, Anma Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1989.

LAFON Henri, *Espaces romanesques du XVIII^e siècle. 1670-1820. De Madame de Villedieu à Nodier*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1997.

—, *Les Décors et les choses dans le roman français du dix-huitième siècle de Prévost à Sade*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. 297 », 1992.

LAROCHE Philippe, *Petits-Maîtres et roués. Évolution de la notion de libertinage dans le roman français du XVIII^e siècle*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979.

Les Romanciers libertins du XVIII^e siècle, textes choisis et présentés par Jacqueline Marchand, Paris, Rationalistes, coll. « Lumières de tous les temps », 1972.

MARTIN Angus, MYLNE Vivienne et FRAUTSCHI Richard, *Bibliographie du genre romanesque français. 1751-1800*, Londres/Paris, Mansell/France Expansion, 1977.

MAY Georges, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique. 1715-1761*, New Haven/Paris, Yale University Press/Presses universitaires de France, 1963.

MONTANDON Alain, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1999.

MYLNE Vivienne G., *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, édité par les soins de Françoise Tilkin, préface de Jean Sgard, Paris, Universitas, 1994.

NAGY Péter, *Libertinage et révolution*, traduit du hongrois par Christiane Grémillon, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1975.

REICHLER Claude, *L'Âge libertin*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1987.

RICHARDOT Anne (dir.), *Femmes et libertinage au XVIII^e siècle ou les caprices de Cythère*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2003.

RIVARA Annie (dir.) et Mc KENNA Antony (collab.), *Le Roman des années trente. La génération de Prévost et de Marivaux. Journées d'étude organisées par Annie Rivara en collaboration avec Antony Mc Kenna, Saint-Étienne, 27 et 28 septembre 1996*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Lire le Dix-Huitième Siècle », 1998.

Romanciers libertins du XVIII^e siècle. I, édition établie sous la direction de Patrice Wald Lasowski, avec, pour ce volume, la collaboration d'Alain Clerval, Jean-Pierre Dubost, Marcel Hénaff, Pierre Saint-Amand et Roman Wald-Lasowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

Romanciers libertins du XVIII^e siècle. II, édition établie sous la direction de Patrick Wald-Lasowski, avec pour le volume, la collaboration de Peter Cryle, Michel Delon, Jean-Pierre Dubost, Jean M. Goulemot, Jean-Michel Raynaud, Pierre Saint-Amand, Lydia Vásquez et Roman Wald-Lasowski, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.

Romans de femmes du XVIII^e siècle, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1996.

Romans libertins du XVIII^e siècle, textes établis, présentés et annotés par Raymond Trousson, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

ROUSSET Jean, *Dernier Regard sur le baroque* suivi de *Le geste et la voix dans le roman*, Paris, José Corti, coll. « Les Essais », 1998.

—, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, [11^e tirage], Paris, José Corti, 1986.

RUSTIN Jacques, *Le Vice revisité. Vérité et mensonge dans le roman des Lumières*, textes réunis par Claude Klein, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 2003.

—, *Le Vice à la mode. Étude sur le roman français du XVIII^e siècle de Manon Lescaut à l'apparition de La Nouvelle Héloïse (1731-1761)*, Paris, Ophrys, coll. « Association des publications près les Universités de Strasbourg », 1979.

SAFRAN Serge, *L'Amour gourmand. Libertinage gastronomique au XVIII^e siècle*, Paris, La Musardine, coll. « L'Attrape-corps », 2009.

SAUVAGE Emmanuelle, *L'Œil de Sade. Lecture des tableaux dans Les cent vingt journées de Sodome et les trois Justine de Sade*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 2007.

SGARD Jean, *Le Roman français à l'âge classique. 1600-1800*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2000.

SERMAIN Jean-Paul (dir.), Cleveland de Prévost. *L'Épopée du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2006.

—, *Rhétorique et roman au dix-huitième siècle. L'exemple de Prévost et de Marivaux. 1728-1742*, Oxford/Paris, Voltaire Foundation/Presses universitaires de France, coll. « Vif », 1999 [coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1985].

SHOWALTER English, « Transformations du genre romanesque », *Eighteenth-Century Fiction*, 2001, vol. 13, n° 2, p. 139-145.

—, *The Evolution of the French Novel. 1641-1782*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

STEWART Philip, *L'Invention du sentiment. Roman et économie affective au XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2010.

STEWART Philip et DELON Michel (dir.), *Le Second Triomphe du roman du XVIII^e siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2009.

STEWART Philip et PERRIN Jean-François (dir.), *Du Genre libertin au XVIII^e siècle. Actes du colloque international « La littérature libertine au XVIII^e siècle : existe-t-il un genre libertin ? définition, typologie, limites chronologiques, corpus »*, Université Stendhal-Grenoble 3, 26-28 septembre 2002, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2004.

STEWART Philip, *Le Masque et la parole. Le langage de l'amour au XVIII^e siècle*, Paris, José Corti, 1973.

VAN CRUGTEN-ANDRÉ Valérie, *Le Roman du libertinage. 1782-1815. Redécouverte et réhabilitation*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes siècles », 1997.

LE ROMAN À LA PREMIÈRE PERSONNE

BELINDA Cannone, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001 [Paris, Klincksieck, 1998].

DÉMORIS René, *Le Roman à la première personne. Du classicisme aux Lumières*, Genève, Droz, 2002 [Publications de la Sorbonne, Armand Colin, 1975].

EDMISTON William F., *Hindsight and Insight. Focalization in Four Eighteenth-Century French Novels*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1991.

FOREST Philippe, *Le Roman, le je*, Nantes, Pleins feux, coll. « Auteurs en questions », 2001.

GOODDEN Angelica, *The Backward Look. Memory and the Writing Self in France. 1580-1920*, Oxford, Legenda, 2000.

LADEN Marie-Paule, *Self-Imitation in the Eighteenth-Century Novel*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1987.

MAGNOT-OGILVY Florence, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. « La République des Lettres. 21 », 2004.

MANDER Jenny, *Circles of Learning. Narratology and the Eighteenth-Century French Novel*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1999.

MYLNE Vivienne, *The Eighteenth-Century French Novel. Techniques of Illusion*, London/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 1981 [Manchester University Press, 1965].

MUSARRA-SCHRØDER Ulla, *Le Roman-mémoires moderne. Pour une typologie du récit à la première personne*, Amsterdam/Maarssen, APA-Holland University Press, 1981.

ORSINI Dominique, *Une Parole vive. La représentation dramatique du récit et ses fonctions dans le roman-mémoires de la première moitié du XVIII^e siècle*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2006.

ROUSSET Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, José Corti, 1986 [1972].

SIMONET-TENANT Françoise (dir.), *Le Propre de l'écriture de soi*, Paris, Téraèdre, coll. « Passage aux actes », 2007.

STEWART Philip, *Imitation and Illusion in the French Memoir-Novel. 1700-1750. The Art of Make-Believe*, New Haven/London, Yale University Press, 1969.

THOMMERET Loïc, *La Mémoire créatrice. Essai sur l'écriture de soi au XVIII^e siècle*, Paris/Budapest/Kinshasa/Torino/Ouagadougou, L'Harmattan, 2006.

WEINSTEIN Arnold, *Fictions of the Self. 1550-1800*, Princeton N.J., Princeton University Press, 1981.

ZAGAMÉ Antonia, *L'Écrivain à la dérobée. L'auteur dans le roman à la première personne en France au XVII^e siècle (1721-1782)*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « La République des Lettres », 2011.

LE THÉÂTRE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

ATTINGER Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Genève, Slatkine Reprints, 2010 [réimpression de l'édition de Neuchâtel, 1950].

BLANC André, *Histoire de la Comédie-Française. De Molière à Talma*, [s. l.], Perrin, 2007.

—, *Racine. Trois siècles de théâtre*, [Paris], Fayard, 2003.

—, *Le Théâtre français du XVIII^e siècle*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 1998.

—, *Le Théâtre de Dancourt*, Paris, Honoré Champion, 1977.

[BOINDIN Nicolas], *Lettres historiques à Mr D*** sur la nouvelle comédie italienne, Dans lesquelles il est parlé de son Etablissement, du Caractere des Acteurs qui la composent, des Pièces qu'ils ont representées jusqu'à present, & des Avantures qui y sont arrivées*, Paris, Pierre Prault, 1717.

BONCOMPAIN Jacques, *Auteurs et comédiens au XVIII^e siècle*, préface d'Alain Decaux, [s. l.], Librairie Académique Perrin, 1976.

BOURDIN Philippe et LOUBINOUX Gérard, *La Scène bâtarde. Entre Lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Parcours pluriels », 2004.

BOURQUI Claude, *Les Sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, [Paris], SEDES, coll. « Questions de littérature », 1999.

BRYSON Scott S., *The Chastised Stage. Bourgeois Drama and the Exercise of Power*, Saratoga, Anma Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1991.

CHAOUCHÉ Sabine (dir.), *Le Théâtral de la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le classicisme », 2010.

—, *La Philosophie de l'acteur. La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français. 1738-1801*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 2007.

—, *La Scène en contrechamp. Anecdotes françaises et traditions de jeu au siècle des Lumières*, textes édités par Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, coll. « L'Âge des Lumières », 2005.

—, *Écrits sur l'art théâtral. 1753-1801. Spectateurs. I*, textes édités par Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, coll. « L'Âge des Lumières », 2005.

—, *Écrits sur l'art théâtral. 1753-1801. Acteurs. II*, textes édités par Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, coll. « L'Âge des Lumières », 2005.

—, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique. 1629-1680*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2001.

—, *Sept Traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique. 1657-1750*, édités par Sabine Chaouche, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2001.

CONESA Gabriel, *La Comédie de l'âge classique. 1630-1715*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995.

—, *Le Dialogue molièresque. Étude stylistique et dramaturgique*, Paris, SEDES/CDU, 1992 [Presses universitaires de France, 1983].

—, *La Trilogie de Beaumarchais. Écriture et dramaturgie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1985.

CONNON Derek F., *Innovation and Renewal. A Study of the Theatrical Works of Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1989.

DESCOTES Maurice, *Les Grands Rôles du théâtre de Beaumarchais*, [Paris], Presses universitaires de France, 1974.

DIDIER Béatrice, *Beaumarchais ou la passion du drame*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1994.

FORESTIER Georges, *Jean Racine*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. Biographies », 2006

FORSANS Ola, *Le Théâtre de Lélio. Étude du répertoire du Nouveau Théâtre italien de 1716 à 1729*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2006.

FRANTZ Pierre et FAZIO Mara (dir.), MARCHAND Sophie (collab.) et BELLAVIA Sonia (collab.), *La Fabrique du théâtre. Avant la mise en scène. 1650-1880*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2010.

FRANTZ Pierre et MARCHAND Sophie (dir.), *Le Théâtre français du XVIII^e siècle. Histoire, textes choisis, mises en scène*, Paris, L'Avant-scène théâtre, coll. « Anthologie de l'Avant-scène théâtre », 2009.

FRANTZ Pierre, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 1998.

—, *Théorie et pratique du drame bourgeois. 1750-1815*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 1995.

GAIFFE Félix, *Le Drame en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 2011 [Paris, Armand Colin, 1910].

GIROU SWIDERSKI Marie-Laure, MASSÉ Stéphanie et RUBELLIN Françoise (dir.), *Ris, masques et tréteaux. Aspects du théâtre du XVIII^e siècle. Mélanges en hommage à David Trott*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres. Symposium », 2008.

GOLDZINK Jean, *Beaumarchais dans l'ordre de ses raisons. Dialogue posthume avec Jacques Schérer sur les dramaturgies de Beaumarchais*, Saint-Genouph, Nizet, 2008.

—, *Comique et comédie au siècle des Lumières*, Paris/Montréal/Budapest/Torino, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000.

—, *De Chair et d'ombre. Essais sur Marivaux, Challe, Rousseau, Beaumarchais, Rétif et Goldoni*, Orléans, Paradigme, coll. « Modernités », 1995.

HAQUETTE Jean-Louis et HÉNIN Emmanuelle (dir.), *La Scène comme tableau. Travaux du groupe CLAM de l'Université de Jussieu Paris 7*, Poitiers, Presses universitaires de Rennes, coll. « La Licorne. Hors série. Colloques », 2004.

JOANNIDÈS Alexandre, *La Comédie-Française de 1680 à 1900*, New-York, B. Franklin, 1971 [1901].

LANSON Gustave, *Nivelle de La Chaussée et la comédie larmoyante*, Genève, Slatkine, 1970 [Paris, Hachette, 1903].

LARTHOMAS Pierre, *Le Langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005 [Paris, Armand Colin, 1972].

—, *Le Théâtre en France au XVIII^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1994 [1980].

—, *Techniques du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997 [1985].

MARCHAND Sophie, *Théâtre et pathétique au XVIII^e siècle. Pour une esthétique de l'effet dramatique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 2009.

MOUREAU François, *Dufresny, auteur dramatique (1657-1724)*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'Université de Haute-Alsace », 1979.

NAUGRETTE-CHRISTOPHE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2010 [Nathan, 2000].

PEYRONNET Pierre, *La Mise en scène au XVIII^e siècle*, Paris, A.-G. Nizet, 1974.

PIHLSTRÖM Irene, *Le Médecin et la médecine dans le théâtre comique français du XVII^e siècle*, Stockholm, Uppsala, Almqvist & Wiksell International, coll. « Acta Universitatis Upsaliensis. Studia Romanica Upsaliensia. 47 », 1991.

ROHOU Jean, *Jean Racine. Bilan critique*, édition revue et corrigée, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres 128 », 2005 [Paris, Nathan, 1994].

—, *Jean Racine entre sa carrière, son œuvre et son Dieu*, [s. l.], Fayard, 1992.

ROUGEMONT Martine de, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2001 [1988].

SCHÉRER Jacques, *La Dramaturgie classique en France*, bibliographie revue et mise à jour par Colette Schérer, Saint-Genouph, Nizet, 2001 [Paris, Nizet, 1950].

—, *La Dramaturgie de Beaumarchais*, bibliographie revue et augmentée par Colette Schérer, Paris, Nizet, 1999 [1954].

SCHÉRER Jacques et Colette, *Le Théâtre classique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1993 [1987].

Trott David, *Théâtre du XVIII^e siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Espaces 34, 2000.

TRUCHET Jacques, *La Tragédie classique en France*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Sup., 1975.

FICITIONS NARRATIVES ET THÉÂTRE

CHARDIN Philippe (dir.), *La Tentation théâtrale des romanciers*, [Paris], SEDES, coll. « Questions de littérature », 2002.

ESMEIN-SARRAZIN Camille, « Un roman à l'école de la tragédie : reprise des concepts poétiques et triomphe de l'illusion mimétique au XVII^e siècle », dans Véronique Lochert et Clotilde Thouret (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2010, p. 49-60.

FRANCALANZA Éric, « L'influence de Molière dans les romans de Challe », dans Jacques Cormier, Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *Robert Challe. Sources et héritages*, Louvain, Peeters, coll. « La République des Lettres. 10 », 2003, p. 41-58.

GEVREY Françoise, « La théâtralité dans *Les Nouvelles françaises* de Louis d'Ussieux (1775-1783) », *Tangence*, été 2011, n° 96, p. 85-98.

—, « Souvenirs de théâtre dans *Les Illustres françaises* », *Littératures*, 1992, n° 27, p. 61-75.

GREINER Frank et DOUZOU Catherine (dir.), *Le Roman mis en scène. Fictions narratives et adaptations théâtrales (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », à paraître.

LAFON Henri, « Le Roman au miroir du dramatique », *Eighteenth-Century Fiction*, janvier-avril 2001, vol. 13, n° 2, p. 437-459.

« Le théâtre de la nouvelle : de la Renaissance aux Lumières », sous la direction de Roxanne Roy, *Tangence*, Rimouski et Trois-Rivières, été 2011, n° 96.

LOCHERT Véronique et THOURET Clotilde (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2010.

—, « La dynamique des échanges entre théâtre et roman (XVI^e-XVIII^e siècles) », dans Véronique Lochert et Clotilde Thouret (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2010, p. 7-21.

LOJKINE Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, coll. U, 2002.

NOVAK-LECHEVALIER Agathe, « Roman et drame chez Diderot : une élaboration en miroir », dans Véronique Lochert et Clotilde Thouret (dir.), *Jeux d'influences. Théâtre et roman de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, coll. « Recherches actuelles en littérature comparée », 2010, p. 61-73.

PLANAS Muriel, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Rosny-sous-Bois, Bréal, coll. « Amphi Lettres », 2004.

—, *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours, théorie, études de textes*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Thèse à la carte », 2001.

RAMOND Catherine, *Mimésis dramatique, mimésis romanesque aux 17^e et 18^e siècles. Hybridation et dialogisme*, thèse d'habilitation réalisée sous la direction de Jean-Paul Sermain, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2012.

—, *Roman et théâtre au XVIII^e siècle. Le dialogue des genres*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2012.

—, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de René Démoris, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1993, 3 vol.

RODRIGUEZ Alain, *Théâtralité et romanesque dans l'œuvre d'Alain René Lesage*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Michel Delon, Université Paris IV-Sorbonne, 1998, 2 vol.

SIVETIDOU Aphrodite et LITSARDAKI Maria (dir.), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française. Actes du colloque international organisé du 21 au 24 mai 2008 par la section de littérature du département de langue et de littérature françaises de l'université Aristote de Thessalonique. Études réunies par Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres 10 », 2010.

VISWANATHAN-DELORD Jacqueline, *Spectacles de l'esprit. Du roman dramatique au roman-théâtre*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000.

NOTION DE THÉÂTRALITÉ

BARTHES Roland, « Le théâtre de Baudelaire », *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Tel que », 1964, p. 41-47.

DERVAUX Sylvie, « De la théâtralité hors théâtre chez Marivaux : l'exemple de *L'Indigent Philosophe* », *Revue Marivaux*, 1994, n° 4, p. 19-35.

ELMARSAFY Ziad, *The Histrionic Sensibility. Theatricality and Identity from Corneille to Rousseau*, Tübingen, Narr, coll. « Biblio 17 », 2001.

FÉRAL Josette, LAILLOU SAVONA Jeannette et WALKER Edward A. (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, La Salle, Hurtubise, coll. « Brèches », 1985.

LARUE Anne (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Poitiers, Université de Poitiers, UFR Langues Littératures, coll. « La Licorne. Hors série. Colloques II », 1996.

ROBERT Raymonde (dir.), *Texte et théâtralité. Mélanges offerts à Jean Claude*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, coll. « Le texte et ses marges », 2000.

POÉTIQUES, ESTHÉTIQUE ET THÉORIE DES GENRES

ALEMBERT, Jean le Rond, dit d', *Oeuvres philosophiques, historiques et littéraires de d'Alembert*, Paris, Jean-François Bastien, An XIII (1805), t. XI.

ARISTOTE, *La Poétique*, [9^e éd.], trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1985 [1932].

ARISTOTE, *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, préface de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

AUBIGNAC, François Hédelin, abbé d', *La Pratique du théâtre*, éd. par Hélène Baby, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, 2001.

BOILÈVE-GUERLET Annick, *Le Genre romanesque. Des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, coll. « Monografías da univerdade de Santiago de Compostela », 1993.

Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., revue sur les textes originaux comprenant outre ce qui a été publié à diverses époques les fragments supprimés en 1813 par la censure, les parties inédites conservées à la bibliothèque ducale de Gotha et à l'Arsenal à Paris, notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1880, t. XIII.

DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style*, éd. Philippe Hourcade, Genève/Paris, Droz/ Honoré Champion, coll. « Textes littéraires français », 1975.

ESMEIN-SARRAZIN Camille, *L'Essor du roman. Discours théorique et constitution d'un genre littéraire au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Lumière classique », 2008.

—, *Poétiques du roman. Scudéry, Huet, Du Plaisir et autres textes théoriques et critiques du XVII^e siècle sur le genre romanesque*, Paris, Honoré Champion, coll. « Sources classiques », 2004.

FERRIER-CAVERIVIÈRE Nicole, *Thèmes et genres littéraires aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mélanges en l'honneur de Jacques Truchet*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction. Précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, coll. « Points. Série Essais », 2004 [1991].

GENETTE Gérard, JAUX H. R., SCHAEFFER Jean-Marie, SCHOLES R., STEMPPEL W. D. VIËTOR K., *Théorie des genres*, [Paris], Seuil, coll. « Points », 1986.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GRIMM Friedrich Melchior, *Correspondance littéraire. I. 1753-1754*, éd. Ulla Kölving, Ferney-Voltaire, Centre international d'études du XVIII^e siècle, 2006.

GUÉRET-LAFERTÉ Michèle et MORTIER Daniel (dir.), *D'un Genre littéraire à l'autre*, Mont-Saint-Aignan, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.

HORACE, *Épitres*, texte établi et traduit par François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1967 [1934].

LA HARPE Jean-François de, *Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne*, Paris, H. Agasse, An VII, t. VI.

MACÉ Marielle, *Le Genre littéraire*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus. Lettres », 2004.

MARIVAUX Pierre Carlet Chamblain de, *Journaux et Œuvres diverses*, éd. Frédéric Deloffre et Michel Gilot, Paris, Garnier Frères, 1969.

MARMONTEL Jean-François, *Éléments de littérature*, édition présentée, établie et annotée par Sophie Le Ménahèze, Paris, Desjonquères, 2005 [1787].

MONCOND'HUY Dominique et SCEPI Henri (dir.), *Les Genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2008.

PLATON, *Œuvres complètes*, sous la direction de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008.

—, *Œuvres complètes. VI. La République. Livres I-III*, texte établi et traduit par Émile Chambry avec introduction d'Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres, coll. des Universités de France, 1959.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert*, chronologie, présentation, notes, dossier, bibliographie par Marc Buffat, Paris, Flammarion, coll. « GF Flammarion », 2003 [1758].

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1999.

—, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

IV. OUVRAGES ET ARTICLES SUR LES ROMANS DU CORPUS

MÉMOIRES ET AVENTURES D'UN HOMME DE QUALITÉ

ANDERSON Paul Bunyan, « English Drama Transferred to Prevost's Fiction », *Modern Language Notes*, March 1934, vol. 49, n° 3, p. 178-180.

COIMBRA Martins A., « L'Histoire du marquis de Rosambert par l'Abbé Prévost : mémoires ou roman ? », *Annales de la Faculté des Lettres et sciences humaines d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, Faculté de Lettres, [1959], p. 53-86.

COULET Henri, « Le comique dans les romans de Prévost », dans Jean Fabre (dir.), *L'Abbé Prévost. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 20 et 21 décembre 1963*, Aix-en-Provence, Ophrys, coll. « Publications des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence », 1965, p. 173-183.

—, « L'abbé Prévost et Racine », dans *Tricentenaire de l'arrivée de Jean Racine à Uzès. 1661-1961. Actes du 1^{er} congrès international racinien*, Uzès, 7-10 septembre 1961, Uzès, 1962, p. 95-107.

FABRE Jean (dir.), *L'Abbé Prévost. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 20 et 21 décembre 1963*, Aix-en-Provence, Ophrys, coll. « Publications des Annales de la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence », 1965.

FRANCIS Richard Andrew et Jean MAINIL (dir.), *L'Abbé Prévost au tournant du siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2000.

FRANCIS Richard Andrew, *The Abbé Prévost's First-Person Narrators*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1993.

HERMAN Jan et PELCKMANS Paul (dir.), *Prévost et le récit bref*, Amsterdam/New-York, Rodopi, coll. « Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française », 2006.

KIBÉDI VARGA Áron, « L'univers romanesque de l'abbé Prévost », *Die Neueren Sprachen*, 1968, n° 17, p. 172-187.

KORY Odile A., *Subjectivity and Sensitivity in the Novels of the Abbé Prévost*, Paris/Bruxelles/Montréal, Didier, coll. « Essais et critiques », 1972.

LEBORGNE Erik et SERMAIN Jean-Paul (dir.), *Les Expériences romanesques de Prévost après 1740*, Louvain/Paris/Dudley, MA, Peeters, coll. « La République des Lettres. 8 », 2003.

LEBORGNE Erik, *Bibliographie des écrivains français. Prévost d'Exiles*, Paris/Roma, Memini, coll. « Bibliographica », 1996.

LU Jin, « Antoine François Prévost d'Exiles (1697-1763) », dans Samia I. Spencer (dir.), *Writers of the French Enlightenment. II*, Detroit, Thomson Gale, 2005, p. 75-82.

MAGNOT Florence, « Énonciation féminine et discours sur la passion dans *Les Mémoires et aventures d'un Homme de qualité* », dans Anthony Strugnell (dir.), *Voltaire. Religion and ideology. Women's studies. History of the book. Passion in the eighteenth century*, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », décembre 2001, n° 12, p. 383-391.

MOERMAN Ellen Ruth, « Dialogues clefs en main : Prévost et la traduction du discours amoureux dramatique », dans Annie Cointre, Annie Rivara et Florence Lautel-Ribstein (dir.), *La Traduction du discours amoureux. 1660-1830. Actes du colloque international tenu à Metz les 18 et 19 mars 2005, organisé par le Centre d'études des textes et traductions*, Metz, Université Paul-Verlaine, 2006, p. 219-235.

MONTY Jeanne Ruth, *Les Romans de l'Abbé Prévost*, Genève/Oxford, Institut et musée Voltaire/Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1970.

SERMAIN Jean-Paul, « *Concordia discors* : les contradictions de la sensibilité et de la passion, chez Prévost et dans *Jacques le fataliste* », dans Franco Piva (dir.), *La Sensibilité dans la littérature française au XVIII^e siècle. Actes du colloque international « La sensibilité dans la*

littérature française de l'Abbé Prévost à Madame de Staël, Vérone, 8-10 mai 1997, Fasano/Paris, Schena/Didier Érudition, coll. « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera », 1998, p. 199-234.

—, « La bibliothèque de l'abbé Prévost (1728-1742) : le genre romanesque entre la poétique et l'histoire », *Oeuvres et critiques*, 1987, vol. 12, n° 1, p. 151-158.

—, « L'*Éloge de Richardson* et l'*Avis de Renoncour* en tête de l'*Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* : Diderot s'est-il laissé prendre au double jeu de Prévost ? », *Cahiers Prévost d'Exiles*, 1984, n° 1, p. 85-98.

SGARD Jean, *L'Abbé Prévost. Labyrinthes de la mémoire*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2010 [Presses universitaires de France, 1986].

—, *Vie de Prévost. 1697-1763*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « La République des Lettres. Études », 2006.

—, « Présentation du Manuel lexique de Prévost », *Rivista di letteratura moderna e comparata*, octobre-décembre 2006, vol. 59, n° 4, p. 425-434.

—, *Vingt Études sur Prévost d'Exiles*, Grenoble, Ellug, 1995.

—, « Prévost en Romancie », *Nottingham French Studies*, 1990, vol. 29, n° 2, p. 92-98.

—, *Prévost romancier*, Paris, José Corti, 1989 [1968].

« The Abbé Prévost. 1697-1763 », sous la direction de Francis Richard Andrew, *Nottingham French Studies*, September 1990, vol. 29, n° 2.

HISTOIRE DU CHEVALIER DES GRIEUX ET DE MANON LESCAUT

BETTS C. J., « The cyclical pattern of the narrative in *Manon Lescaut* », *French Studies. A Quarterly Review*, October 1987, vol. 41, n° 4, p. 395-407.

BRADY Patrick, « Deceit and Self-Deceit in *Manon Lescaut* and *La Vie de Marianne* : Extrinsic, Rhetorical, and Immanent Perspectives on First-Person Narration », *Modern Language Review*, 1977, n° 72, p. 46-52.

CAGLAR Pascal, *Étude sur l'abbé Prévost. Manon Lescaut*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 1997.

CHAPIRO Florence, « Du corps au cœur : la fonction morale du pathétique dans *Manon Lescaut* », *Littératures classiques*, Summer 2007, n° 62, p. 123-134.

COLEMAN Patrick, « From the *Mémoires* to *Manon* : Mourning and Narrative Control in Prévost », *Nottingham French Studies*, 1990, vol. 29, n° 2, p. 3-11.

COSTICH Julia F., « Fortune in *Manon Lescaut* », *French Review*, March 1976, vol. 49, n° 4, p. 522-527.

CUSSET Catherine, « Errance et féminité au XVIII^e siècle : de *Manon Lescaut* aux *Amours du chevalier de Faublas* », *Elseneur*, June 1992, n° 7, p. 89-108.

DÉMORIS René, *Le Silence de Manon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Le texte rêve », 1995.

EHRARD Jean, « L'avenir de Des Grieux : le héros et le narrateur », *Travaux de linguistique et de littérature*, 1975, vol. 13, n° 2, p. 491-504.

ENGEL Claire-Éliane, *Le Véritable Abbé Prévost*, Monaco, Éditions du Rocher, 1957.

FORT Bernadette, « Manon's Suppressed Voice : the Uses of Reported Speech », *Romanic Review*, March 1985, vol. 76, n° 2, p. 172-191.

FRANCIS Richard Andrew, *Manon Lescaut*, Londres, Grant and Cutler, 1993.

FRAUTSCHI Richard L. et Diana APOSTOLIDES, « Narrative Voice in *Manon Lescaut* : Some Quantitative Observations », *L'Esprit Créateur*, 1972, n° 12, p. 103-117.

HOLLAND Allan, *Manon Lescaut de l'abbé Prévost. 1731-1759. Étude bibliographique et textuelle*, [3^e éd.], Genève, Slatkine, 2007.

HUNT Tony, « Fatality and the Novel : *Tristran*, *Manon Lescaut*, and *Thérèse Desqueyroux* », *Durham University Journal*, 1976, n° 37, p. 183-195.

JACCARD Jean-Luc, *Manon Lescaut. Le Personnage romancier*, Paris, A.-G. Nizet, 1990 [1975].

JONES Grahame, « *Manon Lescaut* : an Exercise in Literary Persuasion », *Romanic Review*, 1978, vol. 69, n° 1-2, p. 48-59.

—, « *Manon Lescaut* : la structure du roman et le rôle du Chevalier Des Grieux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1971, n° 71, p. 425-438.

LEDDA Sylvain, « “Manon Lescaut 1830”, ou les égarements de la scène romantique », *Revue d'histoire du théâtre*, juillet-septembre 2003, vol. 3, n° 219, p. 245-260.

MAURON Charles, « *Manon Lescaut* et le mélange des genres », dans Jean Fabre (dir.), *L'Abbé Prévost. Actes du colloque d'Aix-en-Provence, 20 et 21 décembre 1963*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1965, p. 113-118.

MONTY Jeanne R., « Narrative Ambiguity in *Manon Lescaut* », dans Virgil W. Topazio et Alfred Bingham (dir.), *Enlightenment Studies in Honour of Lester G. Crocker*, Oxford, Voltaire Foundation at the Taylor Institution, 1979, p. 151-161.

PICARD Raymond, « L'univers de “Manon Lescaut” », *Mercure de France*, Paris, janvier-avril 1961, tome 341, avril 1961, p. 606-622.

—, « L'univers de “Manon Lescaut” (fin) », *Mercure de France*, Paris, mai-août 1961, tome 342, mai 1961, p. 87-105.

RESPAUT Michèle, « Des Grieux’s Duplicity : *Manon Lescaut* and the Tragedy of Repetition », *A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Spring 1984, vol. 38, n° 1, p. 70-80.

ROSS Kristin, « The Narrative of Fascination : Pathos and Repetition in *Manon Lescaut* », *Eighteenth Century. Theory and Interpretation*, Fall 1983, vol. 24, n° 3, p. 199-210.

SERMAIN Jean-Paul, « Les trois figures du dialogisme dans *Manon Lescaut* », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, 1985, n° 24, p. 373-401.

—, « L'humour de Prévost », dans Richard A. Francis et Jean Mainil (dir.), *L'Abbé Prévost au tournant du siècle*, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 141-156.

SEYLAZ Jean-Luc, « Structure et signification dans *Manon Lescaut* », *Études de Lettres* (série 2), 1961, tome IV, n° 3, p. 97-108.

SGARD Jean, « Manon sur la scène », *Cahiers Prévost d'Exiles*, 1991, n° 8, p. 113-123.

—, « Les figures de *Manon Lescaut* en 1753 », dans Robert Gibson (dir.), *Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Mylne*, Londres, Grant and Cutler, 1988, p. 277-287.

TRITTER Jean-Louis, « Le statut de la parole dans *Manon Lescaut* », *Champs du Signe*, 1991, n° 1, p. 143-148.

LA VIE DE MARIANNE

ABETTI Frank, « “La honteuse nécessité de devenir finesse” : the Pathos of Style in *La Vie de Marianne* », *The Romantic Review*, March 1983, vol. 74, n° 2, p. 183-201.

ANSALONE Maria Rosaria, *Una Donna, una vita, un romanzo. Saggio su « La Vie de Marianne » di Marivaux*, Fasano, Schena, coll. « Biblioteca della Ricerca. Cultura Straniera. 10 », 1985.

BEHRENS Rudolf, « Imagination, désir, narration (Marivaux et Prévost) », *Littératures classiques*, automne 2009, n° 69, p. 125-139.

BENAC Karine, « Parole et narcissisme dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan Parvenu* de Marivaux », *Littératures*, Spring 1996, n° 34, p. 57-75.

BOISSIÉRAS Fabienne, « Marivaux ou la confusion des genres », dans Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki (dir.), *Roman et théâtre. Une rencontre intergénérique dans la littérature française. Actes du colloque international organisé du 21 au 24 mai 2008 par la section de littérature du département de langue et de littérature françaises de l'université Aristote de Thessalonique. Études réunies par Aphrodite Sivetidou et Maria Litsardaki*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres 10 », 2010, p. 73-84.

BONFILS Catherine, « Une image de la mort dans *La Vie de Marianne* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1990, vol. 90, n° 1, p. 77-81.

COLEMAN Patrick, « The Intelligence of Mind and Heart : Reconnaissance in *La Vie de Marianne* », *Eighteenth-Century Fiction*, Fall 2005, vol. 18, n° 1, p. 27-47.

CORMIER Raymond J., « Sur deux scènes d'embarras dans *La Vie de Marianne* », *Les Lettres Romanes*, 1975, n° 29, p. 198-206.

COULET Henri, Jean EHRARD et Françoise RUBELLIN (dir.), *Marivaux d'hier, Marivaux d'aujourd'hui. Actes du colloque de Riom (8-9 octobre 1988) sous la direction d'Henri Coulet et de Jean Ehrard. Actes du colloque de Lyon (22 avril 1988) sous la direction de Françoise Rubellin*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991.

COULET Henri, *Marivaux romancier. Essai sur l'esprit et le cœur dans les romans de Marivaux*, Paris, Armand Colin, 1975.

COULET Henri et GILOT Michel, *Marivaux. Un humanisme expérimental*, Paris, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1973.

CRYLE Peter, « De la dévote marivaudienne, et de l'indulgence des petits plaisirs », *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre 2008, n° 291, p. 51-64.

DELOFFRE Frédéric, *Une Préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage*, [3^e éd.], Genève, Slatkine Reprints, coll. « Références. 18 », 1993.

DEVIGNES Lucette, « Du théâtre au roman et du roman au théâtre : un échange de bons procédés entre Lesage et Marivaux », *Studi Francesi*, 1971, p. 483-490.

DIDIER Béatrice, *La Voix de Marianne. Essai sur Marivaux*, Paris, José Corti, 1987.

—, « Lieux et espace dans *La Vie de Marianne* », *Stanford French Review*, Spring 1987, vol. 11, n° 1, p. 33-50.

—, « Parole et féminité dans *La Vie de Marianne* », dans *Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérald Antoine*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1984, p. 223-229.

—, « Structures temporelles dans *La Vie de Marianne* », *Revue des Sciences Humaines*, 1981, n° 182, p. 99-113.

—, « Narratrice et narrateur dans *La Vie de Marianne* », *Saggi e Ricerche di Letteratura Francese*, 1980, n° 19, p. 153-171.

GEVREY Françoise, « La mort dans *La Vie de Marianne* de Marivaux », *Travaux de littérature (Les écrivains devant la mort)*, vol. XXV, à paraître.

— (dir.), *Marivaux et l'imagination. Actes du colloque de Toulouse, organisé par le groupe Idées, thèmes et formes. 1560-1789*, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, coll. « Études littéraires », 2002.

GILOT Michel, *L'Esthétique de Marivaux*, [s. l.], SEDES, coll. « Esthétique », 1998.

HURD Kelly S., « Le pouvoir du récit : étude sur la narration à la première personne dans *La Vie de Marianne* et *Le Paysan parvenu* de Marivaux », *Romance Review*, Spring 1994, vol. 4, n° 1, p. 65-74.

JIMÉNEZ Lola, « Le pied de Marianne, ou le miroir brisé », *Revue des Sciences Humaines*, juillet-septembre 2008, n° 291, p. 155-172.

JIMÉNEZ-SALCEDO Juan, « Travestissement féminin et guerre des sexes dans l'œuvre de Marivaux », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 2008, n° 291, p. 173-180.

JUGAN Annick, *Les Variations du récit dans La Vie de Marianne de Marivaux*, Paris, Klincksieck, coll. « Les instances du récit », 1978.

KRILLA Karina Jeronimides, *Spectacle and Performance. Heroines in the Eighteenth-Century French Novel*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Charles Porter, Yale University, 2003.

LAGRAVE Henri, *Marivaux et sa fortune littéraire*, Bordeaux, G. Ducros, coll. « Tels qu'en eux-mêmes », 1970.

MARIVAUXT, *Romans. Récits, contes et nouvelles*, texte présenté et préfacé par Marcel Arland, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1979 [1949].

Marivaux et Les Lumières. L'éthique d'un romancier. Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence les 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIII^e siècle avec la collaboration de la Société Marivaux, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.

Marivaux et Les Lumières. L'homme de théâtre et son temps. Actes du colloque international organisé à Aix-en-Provence le 4, 5 et 6 juin 1992 par le Centre Aixois d'Études et de Recherches sur le XVIII^e siècle avec la collaboration de la Société Marivaux, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.

MAT Michèle, « L'intrigue et les voix narratives dans les romans de Marivaux », *Romanische Forschungen Frankfurt-am-Main*, 1977, vol. 89, n° 1, p. 18-36.

ORTHOLLAND-BRAHMA Audrey, « Les larmes de Marianne : signes de pleurs et sonde des cœurs », *Littératures classiques*, été 2007, n° 62, p. 135-147.

RIVARA Annie, *Les Sœurs de Marianne : suites, imitations, variations. 1731-1761*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth century. 285 », 1991.

RUNTE Roseann, « Romans dramatiques et théâtre romanesque : la stylistique marivaudienne », dans Magdy Gabriel Badir et Vivien Bosley (dir.), *Le Triomphe de Marivaux. A Colloquium Commemorating the Tricentenary of the Birth of Marivaux. 1688-1988*, Edmonton, University of Alberta, 1989, p. 145-150.

SALAÜN Franck (dir.), *Pensée de Marivaux*, Amsterdam/New-York, Rodopi, coll. « C.R.I.N. », 2002.

—, *Marivaux subversif ? Actes du colloque organisé par le Centre d'étude du XVIII^e siècle de Montpellier (UMR 5050 du CNRS) sous le patronage de l'Académie française, de la Société française d'étude du XVIII^e siècle et de la Société Marivaux*, 14, 15, 16 mars 2002, Université Paul-Valéry, Montpellier, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2003.

SANFOURCHE Jean-Paul, « Narrataires et lecteur : intimité d'un discours et parcours de lecture dans *La Vie de Marianne* », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime. Actes du VIII^e colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain, Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain/Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 1995, p. 230-238.

SERMAIN Jean-Paul, « De la robe de Peau d'Âne à la parure de Marianne : Marivaux et l'expression de soi », dans Béatrice Guion, Maria Susana Seguin, Sylvain Menant et Philippe Sellier (dir.), *Poétique de la pensée. Études sur l'art classique et le siècle philosophique en hommage à Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », p. 875-885.

STEWART Philip, « Marianne's Snapshot Album : Instances of Dramatic Stasis in Narrative », *Modern Language Studies*, Fall 1985, vol. 15, n° 4, p. 281-288.

VOLPILHAC-AUGER Catherine, « Hasard, destin et providence dans *La Vie de Marianne* », *Travaux de Littérature*, 1991, n° 4, p. 161-169.

WOODWARD Servanne, « Autobiographie et roman autobiographique : Rousseau et Marivaux », *Franzosisch Heute*, June 1989, vol. 20, n° 2, p. 129-135.

LE PAYSAN PARVENU

ARLAND Marcel, *Marivaux*, [3^e éd.], Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1950.

COTONI Marie-Hélène, « Les Égarements de deux néophytes dans le monde : La Vallée et Meilcour », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1996, 96^e année, n° 1, p. 45-70.

COULET Henri, « Du roman au théâtre : *Le Paysan parvenu* et *La Commère* », *Atti della Accademia Peloritana dei Pericolanti*, 1988, n° 64, p. 201-211.

DELOFFRE Frédéric, « *Le Paysan parvenu* au théâtre : *Le paysan et la paysanne parvenus* », dans *Atti del Colloquio Internazionale. Marivaux e il teatro italiano. Cortona, 6-8 settembre 1990*, [Pisa], Pacini, Università degli studi di Pisa, Istituto di Lingua e Letteratura Francese, 1992, p. 23-34.

EDMISTON William F., « Event, Narration and Reception : Temporal Ambiguity in Marivaux's *Le Paysan parvenu* », dans *Transactions of the Seventh International Congress on the Enlightenment. III*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. 265 », 1989, p. 1601-1604.

FORTIER Paul, « La sémiotique corporelle de Marivaux », *Tangence*, mai 1999, n° 60, p. 64-83.

GEVREY Françoise, « Le paysan parvenu et la vérité », dans *Chemins Ouverts. Mélanges offerts à Claude Sicard*, textes réunis par Sylvie Vignes, avant-propos de Lucienne Cantaloube-Ferrieu, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Les cahiers de littératures », 1998, p. 49-56.

GILOT Michel, « Remarques sur la composition du *Paysan parvenu* », *Dix-Huitième Siècle*. 2, Paris, Garnier Frères, 1970, p. 181-195.

LEVIN Lubbe, « Masque et identité dans *Le Paysan parvenu* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, Genève, Institut et musée Voltaire, 1971, n° 79, p. 177-192.

LIÈVRE Éloïse, « Répétition et démythification marivaudienne : l'exemple de *La Méprise* et du *Paysan parvenu* », *Études littéraires*, hiver 2007, vol. 38, n° 2-3, p. 145-157.

PAVIS Patrice, *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Paris, Publications de la Sorbonne, coll. « Série Langues et langages », 1986.

PROUST Jacques, « Le "Jeu du temps et du hasard" dans *Le Paysan parvenu* », dans Hugo Friedrich et Fritz Schakk (dir.), *Europäische Aufklärung*, Munich-Allach, Wilhelm Fink, 1967, p. 223-235.

THOMAS Ruth P., « The Role of the Narrator in the Comic Tone of *Le Paysan parvenu* », *Romance notes*, Autumn 1970, vol. 12, n° 1, p. 134-141.

TRAPNELL William H. Jr., « Marivaux and *La Commère* », *The French Review*, April 1970, vol. 43, n° 5, p. 765-774.

MÉMOIRES DU COMTE DE COMMINGE

COULET Henri, « Expérience sociale et imagination romanesque dans les romans de M^{me} de Tencin », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1994, n° 46, p. 31-51.

DECOTTIGNIES Jean, « Les romans de Madame de Tencin. Fable et fiction », dans *La Littérature des Lumières en France et en Pologne. Esthétique, terminologie, échanges. Actes du colloque franco-polonais organisé par l'Université de Wrocław et l'Université de Varsovie*, Warszawa/Wrocław, Panstwowe wydawnictwo naukowe, coll. « Acta Universitatis Wratislaviensis », 1976, p. 249-264.

DEHARBE Charlène, « La réception des *Mémoires du comte de Comminge* de Mme de Tencin : un canevas de drame pour Baculard d'Arnaud », dans Marilyne Audet et Lou-Ann Marquis (dir.), *Les Fortunes des œuvres d'Ancien Régime. Lectures et réceptions avant la Révolution. Actes du colloque organisé dans le cadre du VIII^e colloque jeunes chercheurs du Cercle Interuniversitaire d'Études sur la République des Lettres (CIERL) (Université du Québec à Rimouski, juin 2008)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Cahiers du CIERL », 2012, p. 323-340.

JONES Shirley, « Madame de Tencin : an Eighteenth-Century Woman Novelist », dans Eva Jacobs, W. H. Barber, J. H. Bloch, F. W. Leakey et E. Le Breton (dir.), *Woman and Society in Eighteenth-Century France. Essays in Honour of John Stephenson Spink*, London, The Athlone Press, 1979, p. 207-217.

KELLEY Diane Duffrin, « Epiphanies : The Narrative Effect of the Woman's Spying Gaze in Lafayette's *Princesse de Clèves* and Tencin's *Mémoires du Comte de Comminge* », *Women in French Studies*, 2006, n° 14, p. 27-36.

LEBORGNE Erik, « Loi morale et inhibition dans les *Mémoires du comte de Comminge* de Claudine de Tencin », *Revue des Sciences Humaines*, avril-juin 1999, n° 254, p. 151-167.

MARIANI Marinella, « Un roman d'amour de M^{me} de Tencin. *Les Mémoires du comte de Comminge* », *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 1986, p. 101-150.

MASSON Pierre-Maurice, *Une Vie de femme au XVIII^e siècle. Madame de Tencin (1682-1749)*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

RAMEY Lynn, « A Crisis of Category : Transvestim and Narration in Two Eighteenth-Century Novels », dans *Proceedings of the Fourth Annual Graduate Student Conference in French and Comparative Literatures*, New York, Columbia University Press, 1994, p. 72-77.

THOMAS Chantal, « Les rrigueurs de l'amour. Étude sur M^{me} de Tencin et Stendhal », *L'Infini*, automne 1985, n° 12, p. 77-89.

LES ÉGAREMENTS DU CŒUR ET DE L'ESPRIT

BRABANT Roger, « La machine infernale ou le jeu de l'amour selon Crébillon fils », *Revue d'histoire littéraire de la France*, mars-avril 1994, vol. 94, n° 2, p. 198-220.

CAZENOBE Colette, *Crébillon fils ou La Politique dans le boudoir*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 1997.

—, *Le Système du libertinage de Crébillon à Laclos*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1991.

COULET Henri, « *Les Égarements du cœur et de l'esprit*, roman inachevé ? », dans Jean Sgard (dir.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1996, p. 245-256.

CRÉBILLON FILS, *Les Égarements du cœur et de l'esprit (précisions). Adaptation de Jean-Luc Lagarce*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. « Adaptations théâtrales », 2007.

CUSSET Catherine, *Les Romanciers du plaisir. Essai*, Paris, Honoré Champion, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 1998.

DAGEN Jean, *Introduction à la sophistique amoureuse dans Les Égarements du cœur et de l'esprit de Crébillon fils*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Unichamp », 1995.

DEIMLING Katherine, « The Female Mentor in Crébillon's *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *Eighteenth-Century Fiction*, October 2003, vol. 16, n° 1, p. 13-31.

DÉMORIS René, « Parole de femme dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon fils », dans Shirley Jones Day (dir.), *Writers and Heroines. Essays on Women in French Literature*, Bern/New-York/Paris, Peter Lang, 1999, p. 105-129.

DORNIER Carole, « La “leçon” des *Égarements* », dans Jean Sgard (dir.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1996, p. 205-217.

—, *Les Mémoires d'un désenchanté. Crébillon fils*, Les Égarements du cœur et de l'esprit, Orléans, Paradigme, coll. « Références n° 3 », 1995.

—, *Le Discours de maîtrise du libertin. Étude sur l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque de l'âge classique », 1994.

DOUTRELIGNE Louise, *Conversations sur l'infinité des passions*, Paris, Quatre-Vents, coll. « Théâtre », 1990.

ESCOLA Marc, « Les égarements du narrateur et du récit : pour une poétique de l'inachèvement », dans *Poétique de la pensée. Études sur l'art classique et le siècle philosophique en hommage à Jean Dagen*, Paris, Honoré Champion, 2006, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le dix-huitième siècle », p. 379-400.

FORT Bernadette, *Le Langage de l'ambiguïté dans l'œuvre de Crébillon fils*, Paris, Klincksieck, coll. « Les instances du récit », 1978.

FOWLER James, « The “Virtuous Yielding” and the Prude : *Les Égarements du cœur et de l'esprit* Revisited », *Dalhousie French Studies*, Winter 2006, n° 77, p. 67-75.

GÉRAUD Violaine, *La Lettre et l'esprit de Crébillon fils*, [s. l.], C.D.U. & SEDES, coll. « Les livres et les hommes », 1995.

GEVREY Françoise, « Le ridicule dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *Recherches et Travaux*, 1996, n° 51, p. 55-69.

GIARD Anne, *Savoir et récit chez Crébillon fils*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, 1986.

—, « Le “Monde” dans *Les Égarements* », *Stanford French Review*, Spring 1985, vol. 9, n° 1, p. 33-46.

GILOT Michel, « Le regard et la parole dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », dans Jean Sgard (dir.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1996, p. 283-296.

GRANDEROUTE Robert, « Aperçus sur “le monde” dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *Revue de Littératures Française et Comparée*, novembre 1995, n° 5, p. 111-116.

GUERRERO Alonso María Luisa, « *Les Égarements du cœur et de l'esprit* : la loi du spectacle », dans Jean Sgard (dir.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1996, p. 165-177.

JURANVILLE Françoise, « Un roman d'apprentissage au XVIII^e siècle : écriture et gai savoir dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1996, vol. 96, n° 1, p. 98-110.

LYNCH Lawrence W., « The Critical Preface to *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », *French Review*, avril 1978, vol. 51, n° 5, p. 657-665.

PERRIN Jean-François, « La mémoire et l'oubli dans *Les Égarements* », dans Jean Sgard (dir.), *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1996, p. 311-324.

RETAT Pierre (dir.), *Les Paradoxes du romancier. Les Égarements de Crébillon*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1995.

SALVAN Geneviève, *Séduction et dialogue dans l'œuvre de Crébillon*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique. 11 », 2002.

SANDLE Wanda Marie, *Le Comique Théâtral du libertinage dans l'œuvre de Crébillon fils*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Robert Tomlinson, Emory University, 1989.

SGARD Jean, *Crébillon fils. Le libertin moraliste*, Paris, Desjonquères, coll. « L'Esprit des Lettres », 2002.

—, *Songe, illusion, égarement dans les romans de Crébillon*, Grenoble, Université Stendhal, ELLUG, 1996.

STURM Ernest, *Crébillon fils ou La Science du désir*, Paris, A.-G. Nizet, 1995 [1970].

TERRASSE Jean, « La rhétorique amoureuse dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* », dans Roger L. Emerson, Gilles Girard, Roseann Runte, Walter Moser, William Kinsley (dir.), *Man and Nature. Proceedings of the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*, London, University of Western Ontario, 1982, p. 21-29.

WAGNER Jacques, « Les nuits sans éclats de Meilcour dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit de Crébillon Fils (1736-1738)* », dans Dominique Bertrand (dir.), *Penser la nuit. XV^e-XVII^e siècles. Actes du colloque international du Centre d'études sur les réformes, l'humanisme et l'âge classique de l'Université Blaise-Pascal, 22-24 juin 2000*, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 179-195.

WALD LASOWSKI Patrick, *Libertines*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais », 1980.

LES CONFESIONS DU COMTE DE ***

BENNINGTON Geoff, « From Narrative to Text : Love and Writing in Crébillon fils, Duclos, Barthes », *Oxford Literary Review*, 1979, vol. 4, n° 1, p. 62-81.

BRENGUES Jacques, *Charles Duclos (1704-1772) ou L'Obsession de la vertu*, Saint-Brieuc, Presses universitaires de Bretagne, 1971.

COSTA Véronique, « *Les Confessions* de Duclos, ou le dénouement volé », *Cahiers Prévost d'Exiles*, 1993, n° 9, p. 15-39.

COULET Henri, « La notion de caractère dans l'œuvre de Duclos, moraliste et romancier », dans Claire Blanche-Benveniste, André Chervel, Maurice Gross (dir.), *Grammaire et histoire de la grammaire*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, p. 157-168.

DEL PRADO Javier, « Séduction codifiée-séduction imprévue », *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 2004, n° 19, p. 143-160.

GEVREY Françoise, « L'influence des *Illustres Françaises* sur *L'Histoire de M^{me} de Luz* et sur *Les Confessions du comte de *** de Duclos* », dans Jacques Cormier, Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *Robert Challe. Sources et héritages. Actes du colloque international Louvain-Anvers, 21-23 mars 2002*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, 2003, coll. « La République des Lettres », p. 195-208.

LE BOURGO Léo, *Duclos. Sa vie et ses ouvrages*, Genève/Paris, Slatkine/Honoré Champion, 1971 [1902].

LEVIN Colette, « Le rôle du narrateur dans *Les Confessions du comte de **** de Charles Pinot-Duclos », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 1976, vol. 83, n° 4, p. 789-796.

MEISTER Paul, *Charles Duclos. 1704-1772*, Genève, Droz, 1956.

MORTIER Roland, « Charles Duclos et la tradition du “roman libertin” », dans Roland Mortier et Hervé Hasquin (dir.), *Études sur le XVIII^e siècle*. 2, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. « Études du XVIII^e siècle », 1975, p. 59-69.

LA RELIGIEUSE

APOSTOLIDÈS Jean-Marie, « La religieuse et ses tableaux », *Poétique*, février 2004, n° 137, p. 73-86.

AZAFRANI Gilbert, *Les Théories du drame de Diderot appliquées au roman La Religieuse*, thèse de doctorat réalisée sous la direction de Craig B. Brush, New York, Fordham University, 1978.

BERGEVIN Annette de, « Suzanne Simonin, *La Religieuse* de Diderot », *Esprit*, 1966, vol. 34, n° 7-8, p. 115-125.

BLOCK C. Joel, « *La Religieuse* : texte théâtral », *Bulletin de la Société des professeurs français en Amérique*, 1978, p. 5-15.

—, « Revoir *La Religieuse* », dans Élisabeth de Fontenay et Jacques Proust (dir.), *Interpréter Diderot aujourd'hui*, Paris, Le Sycomore, 1984, p. 59-79.

BUFFAT Marc, « Pour un spectateur distant », *Eighteenth-Century Life*, hiver 2001, vol. 25, n° 1, p. 68-79.

COTONI Marie-Hélène, « Du dramatique au tragique : la scène des vœux monastiques interrompus dans “Les Illustres Françaises” de Robert Challe et “La Religieuse” de Diderot », *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-février 1993, 93^e année, n° 1, p. 62-72.

COUDREUSE Anne, « Pour un nouveau lecteur : *La Religieuse* de Diderot et ses destinataires », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, octobre 1999, n° 27, p. 43-57.

CLARK-EVANS Christine, « Le témoignage de Suzanne : séduction tragique et discours juridique dans *La Religieuse* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, avril 1996, n° 20, p. 75-89.

CUSSET Catherine, « Suzanne ou la liberté », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1996, n° 21, p. 23-39.

DIECKMANN Herbert, *Cinq Leçons sur Diderot*, préface de Jean Pommier, Genève/Paris, Droz/Minard, 1959.

—, « The Préface-Annexe of *La Religieuse* », *Diderot Studies*, 1952, vol. 2, p. 21-40.

—, *Inventaire du fonds Vandeul et inédits de Diderot*, Genève, Droz, coll. « Textes littéraires français », 1951.

DOUCETTE Clarice, « La Narration autodiégétique dans *La Religieuse* », *Chimeres*, 1979, vol. 13, n° 1, p. 77-82.

EDMISTON William F., « Narrative Discourse and Cognitive Privilege in Diderot's *La Religieuse* », *French Forum*, mai 1985, vol. 10, n° 2, p. 133-144.

ELLRICH Robert J., « The Rhetoric of *La Religieuse* and Eighteenth-Century Forensic Rhetoric », *Diderot Studies*, 1961, vol. 3, p. 129-154.

FOWLER James E., « Suzanne at S^{te} Eutrope : Negation and Narration in *La Religieuse* », *Diderot Studies*, 1998, vol. 27, p. 83-96.

FRIGERIO Vittorio, « Nécessité romanesque et démantèlement de l'illusion dans la “Préface-Annexe” à *La Religieuse* de Diderot », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, avril 1994, n° 16, p. 45-59.

FUJIWARA Mami, « Structure polyphonique de *La Religieuse* de Diderot : une lecture génétique et narratologique », *Études de Langue et Littérature Françaises*, mars 1990, n° 56, p. 35-51.

GEPNER Corinna, « L'autoportrait de la narratrice dans *La Religieuse*. Les ruses du regard », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, octobre 1994, n° 17, p. 55-67.

HAYES Julie C., « Retrospection and Contradiction in Diderot's *La Religieuse* », *Romanic Review*, mai 1986, vol. 77, n° 3, p. 233-242.

HERBET Josephs, « Diderot's *La Religieuse* : Libertinism and the Dark Cave of the Soul », *MLN*, mai 1976, vol. 91, n° 4, p. 734-755.

JULLIEN Dominique, « *Locus hystericus* : l'image du couvent dans *La Religieuse* de Diderot », *French Forum*, mai 1990, vol. 15, n° 2, p. 133-148.

KEMPF Roger, *Diderot et le roman ou le démon de la présence*, Paris, Seuil, coll. « Pierres vives », 1964.

KNIGHT Denise Bourassa, « Diderot's *La Religieuse* : Suzanne Simonin and the "Youthful" Men Who See Her », *Nottingham French Studies*, mai 1985, vol. 24, n° 1, p. 15-25.

LUONI Flavio, « *La Religieuse* : récit et écriture du corps », *Littérature*, mai 1984, n° 54, p. 79-99.

MACARY Jean, « Structure dialogique de *La Religieuse* de Diderot », dans Jean Macary (dir.), *Essays on the Age of Enlightenment in Honor of Ira O. Wade*, Genève/Paris, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1977, p. 193-204.

MAY Georges, *Diderot et La Religieuse. Étude historique et littéraire*, New Haven/Paris, Yale University Press/Presses universitaires de France, 1954.

MYLNE Vivienne, *Diderot. La Religieuse*, Londres, Grant and Cutler, 1981.

PARRISH Jean, « Conception, évolution, et forme finale de *La Religieuse* », *Romanische Forschungen*, 1962, n° 74, p. 361-384.

PEDERSEN John, « La double communication dans quelques textes de Diderot », *Revue Romane*, 1978, vol. 13, n° 2, p. 206-228.

PEROL Lucette, « Diderot et le théâtre intérieur », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 1995, n° 18-19, p. 35-46.

RUSTIN Jacques, « *La Religieuse* de Diderot : mémoires ou journal intime ? », dans V. Del Litto et Michel David (dir.), *Le Journal intime et ses formes littéraires. Actes du colloque de septembre 1975*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1978, p. 27-47.

SCANLAN Timothy M., « Silence in Diderot's *La Religieuse* », *European Studies Journal*, 1984, vol. 1, n° 1-2, p. 53-58.

SGARD Jean, « Diderot et *La Religieuse* en chemise », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 2008, n° 43, p. 49-56.

STEWART Philip, « Body Language in *La Religieuse* », dans Robert Gibson (dir.), *Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Mylne*, Londres, Grant & Culter, 1988, p. 307-321.

TERRASSE Jean, *Le Temps et l'espace dans les romans de Diderot*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1999.

TODOROV Christo, « Le problème de la forme dans les œuvres romanesques de Diderot », *Annuaire de l'Université de Sofia*, 1972, vol. 65, n° 2, p. 187-236.

VALLOIS Marie-Claire, « Politique du paradoxe : tableau de mœurs/tableau familial dans *La Religieuse* de Diderot », *Romanic Review*, March 1985, vol. 76, n° 2, p. 162-171.

VERHULST Giliane, *Étude sur Denis Diderot. La Religieuse*, Paris, Ellipses, coll. « Résonances », 2007.

WHATLEY Janet, « Nun's Stories : Marivaux and Diderot », *Diderot Studies*, 1981, vol. 20, p. 299-319.

DOLBREUSE

BOWLING Townsend Whelen, *The Life, Works, and Literary Career of Loaisel de Tréogate*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century. 196 », 1981.

DEHARBE Charlène, « La théâtralité dans *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate », dans Sabine Chaouche (dir.), *Le « Théâtral » de la France d'Ancien Régime. De la représentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences : le classicisme », 2010, p. 335-347.

DELON Michel, « Vision du monde “préromantique” dans *Dolbreuse* de Loaisel de Tréogate », *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 1976, vol. 83, n° 4, p. 829-838.

GEVREY Françoise, « Auditions dans deux romans du XVIII^e siècle : *Les Illustres Françaises, Dolbreuse ou l'homme du siècle ramené à la vérité par le sentiment et par la raison* », dans Marie-Madeleine Gladieu et Alain Trouvé (dir.), *Voir et entendre par le roman*, Reims, Presses Universitaires de Reims, 2009, p. 125-141.

GIMENEZ Raphaël, *L'Espace de la douleur chez Loaisel de Tréogate. 1752-1812*, Fleury-sur-Orne, Minard, coll. « La Thèsothèque », 1993.

GOUBIER-ROBERT Geneviève, « *Dolbreuse* : *La Nouvelle Héloïse* comme matrice romanesque », dans Jan Herman et Paul Pelckmans (dir.), *L'Épreuve du lecteur. Livres et lectures dans le roman d'Ancien Régime. Actes du VIII^e colloque de la Société d'Analyse de la Topique Romanesque, Louvain-Anvers, 19-21 mai 1994*, Louvain/Paris, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'Information grammaticale », 1995, p. 471-479.

JALLIET Aline, « Loaisel de Tréogate, romancier féministe ? », *Dix-Huitième Siècle*, 1994, n° 26, p. 475-485.

Mc MORRAN Will, « Quichottisme et Lumières : lectures romanesques de jeunesse (Scarpon, Rousseau, Loaisel de Tréogate) », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 2006, n° 12, p. 127-140.

ROSSARD Janine, *Une Clef du romantisme : la pudeur. Rousseau, Loaisel de Tréogate, Belle de Charrière, Bernardin de Saint-Pierre, Joubert, Constant, Stendhal*, Paris, A.-G. Nizet, 1974.

SALERNI Paola, « Un artista “nuovo” del secondo Settecento : Loaisel de Tréogate », *Studi di Letteratura Francese*, 1990, vol. 17, p. 81-107.

—, « “S’égarter, marcher, s’élever”. Tensioni spaziali in Ramond de Carbonnières e Loaisel de Tréogate », dans Franco Piva (dir.), *La Sensibilité dans la littérature française au XVIII^e siècle. Actes du colloque international « La sensibilité dans la littérature française de l’Abbé Prévost à Madame de Staél »*, Vérone, 8-10 mai 1997, organisé par l’Université de Vérone et l’IULM de Milan, Fasano/Paris, Schena/Didier Érudition, coll. « Biblioteca della ricerca. Cultura straniera. 86 », 1998, p. 305-327.

TROUSSON Raymond, « Le Dolbreuse de Loaisel de Tréogate : du roman libertin au “roman utile” », *Eighteenth-Century Fiction*, janvier-avril 2001, vol. 13, n° 2-3, p. 301-313.

LES AMOURS DU CHEVALIER DE FAUBLAS

CUSSET Catherine, « La “Nature féminine” ou la fin du libertinage : *Les Amours du Chevalier de Faublas de Louvet (1787-1790)* », *Lumen*, 1993, vol. 12, p. 131-137.

—, « Errance et féminité au XVIII^e siècle. De *Manon Lescaut* aux *Amours du chevalier de Faublas* », *Elseneur*, 1992, n° 7, p. 89-108.

DAVIES Simon, « Faublas’s madness : a suitable case for treatment », dans *Actes du neuvième congrès international des Lumières. Münster, 23-29 juillet 1995. II*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 1996, n° 347, p. 589-592.

—, « Louvet as social critic : *Les Amours du Chevalier de Faublas* », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 1980, n° 183, p. 223-237.

DEHARBE Charlène, « L’exemplarité du théâtre de Beaumarchais dans *Les Amours du chevalier de Faublas de Louvet de Couvray* », dans Sébastien Drouin et Nelson Guilbert (dir.), *Avatars de l’exemplarité. Écrire l’histoire au siècle des Lumières. Actes du colloque organisé dans le cadre du Congrès de la Société canadienne d’étude du dix-huitième siècle (Université d’Ottawa, novembre 2009), placés sous la responsabilité scientifique de Marc André Bernier et d’Isabelle Lachance*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, coll. « Cahiers du CIERL », à paraître en 2012.

—, « Théâtralité et art du dialogue dans *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787-1790) de Louvet de Couvray ». Disponible sur « http://www.univ-reims.fr/site/laboratoire-labellise/crime/l/gallery_files/site/1/1697/3184/10102/20987/20989.pdf » (consulté le 11 juillet 2012).

HARTMANN Pierre (dir.), *Entre Libertinage et Révolution. Jean-Baptiste Louvet (1760-1797). Actes du colloque du Bicentenaire de la mort de Jean-Baptiste Louvet. Strasbourg 1997*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.

JIMÉNEZ-SALCEDO Juan, « À la recherche de l'équivoque : Faublas ou le dialogue impossible », dans *Correspondence. Dialogue. History of Ideas*, Oxford, Voltaire Foundation, coll. « Studies on Voltaire and the Eighteenth Century », 2005, p. 243-250.

LAVEZZI Élisabeth, « Suicide ou assassinat ? La répétition théâtrale dans *Faublas* de Louvet et *Adieu de Balzac* », dans Jacques Berchtold (dir.), *Espaces, objets du roman au XVIII^e siècle. Hommage à Henri Lafon*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 127-145.

MASSEAU Didier, « Louvet, le roman et la Révolution : de *Faublas* à *Émilie de Varmont* », *Europe*, novembre-décembre 1988, vol. 66, n° 715-716, p. 9-19.

MORAND Paul, « Les œillades du Chevalier de Faublas », *Nouvelle Revue Française*, mars 1966, n° 14, p. 537-541.

RIEGER Dietmar, « *Les Amours du Chevalier de Faublas* von Louvet de Couvray : Ein Roman und seine Kritiker », *Romanische Forschungen*, 1970, n° 82, p. 536-577.

TRUCI-TORJUSSEN Maria S., « L'elemento teatrale ne *Les amours du chevalier de Faublas* di Louvet de Couvray », *Paragone. Rivista Mensile di Arte Figurativa e Letteratura*, 1973, n° 276, p. 23-52.

VAN CRUGHTEN-ANDRÉ Valérie, *Les Mémoires de Jean-Baptiste Louvet ou la tentation du roman*, Paris/Genève, Honoré Champion/Slatkine, coll. « Les Dix-Huitièmes Siècles », 2000.

VISSIÈRE Jean-Louis, « Du donjuanisme au féminisme : le paradoxe du chevalier de Faublas », dans Marie-France Brive (dir.), *Les Femmes et la Révolution française. 2. Actes du colloque international, 12-13-14 avril 1989, organisé par l'Université de Toulouse-Le Mirail*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990, p. 285-289.

V. DICTIONNAIRES

DICTIONNAIRES DE LANGUE

Dictionnaire universel françois et latin, vulgairement appelé dictionnaire de Trévoux, [...], Nouvelle édition corrigée et considérablement augmentée, Paris, Compagnie des Libraires associés, 1771, t. VII.

Dictionnaire universel françois et latin contenant la signification et la définition Tant des Mots de l'une & de l'autre Langue, avec leurs différrens usages, [nouv. éd.], Imprimé à Trévoux & se vend à Paris, Florentin, Delaulne, Hilaire Foucauld, Michel Clousier, Jean-Geoffroy Nyon, Estienne Ganeau, Nicole Gosselin, 1721, t. I.

Dictionnaire de l'Académie françoise, [4^e éd.], A-K, Paris, La Veuve de Bernard Brunet, 1762, t. I.

Dictionnaire de l'Académie françoise, [3^e éd.], L-Z, Paris, J.-B. Coignard, 1740, t. II.

Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne, de Pierre Richelet [...], nouvelle édition augmentée d'un grand nombre d'articles, A-H, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1732, t. I.

Dictionnaire de la langue françoise, ancienne et moderne, de Pierre Richelet [...], nouvelle édition augmentée d'un grand nombre d'articles, I-Z, Amsterdam, Aux dépens de la compagnie, 1732, t. II.

Dictionnaire universel, Contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences et des arts, [...] Recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetiere, Abbé de Chalivoi, de l'Academie Françoise, Seconde Edition, Revuë, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval, A-D, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1701, t. I.

Dictionnaire universel, Contenant généralement tous les mots François, tant vieux que modernes, & les Termes des Sciences et des arts, [...] Recueilli & compilé par feu Messire Antoine Furetiere, Abbé de Chalivoi, de l'Academie Françoise, Seconde Edition, Revuë, corrigée & augmentée par Monsieur Basnage de Bauval, I-Z, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1702, t. II.

Nouveau Dictionnaire de l'Académie française, [2^e éd.], [Paris], J.-B. Coignard, 1718, t. II.

RADONVILLIERS Jean-Baptiste Richard de, *Enrichissement de la langue française, Dictionnaire de mots nouveaux, [2^e éd.], Paris, Léautey, 1845.*

DICTIONNAIRES DE LITTÉRATURE

BEAUMARCHAIS Jean-Pierre de, COUTY Daniel et REY Alain, *Dictionnaire des écrivains de langue française*, A-L, Paris, Larousse/VUEF, 2001.

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas/SEJER, 2008 [1991].

DANDREY Patrick (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVII^e siècle*, [Paris], Fayard et Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque », 1996 [Fayard, 1951].

DELON Michel (dir.), *Dictionnaire européen des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Dictionnaire du théâtre, Paris, Encyclopædia Universalis & Albin Michel, 1998.

MOUREAU François (dir.), *Dictionnaire des Lettres françaises. Le XVIII^e siècle*, [Paris], Fayard et Librairie Générale Française, coll. « La Pochothèque », 1995 [Fayard, 1960].

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin, 2002 [Éditions sociales, 1980].

ENCYCLOPÉDIE

Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de Lettres, Mis en ordre & publié par M. Diderot, [...] & quant à la partie Mathématique, par M. D'Alembert [...], Paris, Briasson, David, Le Breton, Durand, 1754 [nouvelle impression en fac-similé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1988, t. IV].

*Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, Mis en ordre et publié par Mr ****, Neufchastel, Samuel Faulche & Compagnie, Libraires & Imprimeurs, 1765 [nouvelle impression en fac-similé de la première édition de 1751-1780, Stuttgart-Bad Cannstatt, Friedrich Frommann Verlag (Günther Holzboog), 1967, t. XIV].

Index *nominum*

A

Alembert, Jean le Rond, dit d', 14, 111, 112, 127, 220, 221, 223, 225, 237, 726, 728, 748

Amyot, Jacques, 61, 62

Ansalone, Maria Rosaria, 360, 362, 732

Apollonios de Rhodes, 42

Apostolidès, Jean-Marie, 432, 741

Apulée, 41

Arioste, L', 24, 42, 231

Aristote, 5, 18, 25, 40, 41, 49, 50, 51, 52, 53, 55, 57, 65, 68, 273, 277, 327, 513, 543, 726, 733

Arnaud, François-Thomas-Marie de Baculard d', 30, 213, 254, 341, 710, 712, 737

Arnault, Antoine-Vincent, 426, 489

Attinger, Gustave, 150, 721

Aubignac, François Hédelin, abbé d', 24, 60, 501, 726

Azafrani, Gilbert, 432, 448, 449, 741

B

Balcou, Jean, 160, 161

Baletti, Elene Riccoboni, 150, 565

Baron, 286, 289

Beauharnais, Marie-Françoise, 126, 565

Beaumarchais, Jean-Pierre de, 113, 748

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 5, 87, 113, 125, 126, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 143, 145, 146, 148, 149, 151, 188, 189, 190, 235, 261, 273, 303, 342, 346, 357, 367, 405, 544, 545, 565, 566, 567, 570, 710, 722, 723, 724, 745

Belloy, Pierre Laurent Buirette, 126, 566

Bergson, Henri, 266, 415

Bernier, Marc André, 1, 2, 3, 130, 555, 715, 745

Bernin (Le), 80, 451, 762

Bièvre, Georges Mareschal, 126, 566

Blanc, André, 28, 122, 123, 275, 712, 721

Blanckenburg, Christian Friedrich von, 45

Block, Joel, 430, 432, 433, 434, 448, 741

Boileau, Nicolas, 106, 110, 111, 112, 116, 544

Boindin, Nicolas, 150, 286, 721

Boissières, Fabienne, 273, 360, 361, 365, 397, 463, 482, 733

Boissy, Louis de, 156, 157

Bokobza-Kahan, Michèle, 244, 256, 270, 715

Boncompain, Jacques, 227, 721

Boursault, Edme, 110, 112, 292, 559

Brisson, Luc, 46, 506, 728

Browning, Barrett Elizabeth, 43

Browning, Robert, 43

C

Calderón, Pedro, 508

Canavaggio, Jean, 43, 712

Cataudella, Quintino, 41

Cazenobe, Colette, 715, 738

Cervantes, Miguel de, 24, 43

Chambray, Émile, 47, 48, 728

Chaouche, Sabine, 495, 721, 722, 744

Chaplain, Jean, 105

Chariton d'Aphrodise, 40

Chevalley, Sylvie, 397, 420, 711

Clarac, Pierre, 112

Colardeau, Charles Pierre, 126, 127, 566

Colin, Jean-François, 126, 566

Conesa, Gabriel, 28, 342, 357, 367, 405, 711, 712, 722

Corneille, Pierre, 5, 58, 63, 65, 85, 97, 104, 117, 118, 149, 152, 162, 168, 171, 173, 174, 188, 190, 191, 195, 292, 346, 348, 349, 544, 545, 560, 563, 566, 570, 710, 711, 718, 726

Cotoni, Marie-Hélène, 433, 736, 742

Coudreuse, Anne, 378, 715, 742

Coulet, Henri, 17, 28, 31, 87, 88, 103, 106, 107, 108, 118, 253, 335, 343, 344, 398, 420, 421, 423, 501, 709, 712, 715, 728, 733, 736, 737, 738, 740

Courtiz de Sandras, Gatien de, 76

Couton, Georges, 63, 64, 259, 710, 712

Crébillon, Claude Prosper Jolyot de, 5, 14, 15, 16, 24, 26, 29, 30, 32, 62, 63, 81, 126, 127, 167, 169, 170, 171, 195, 203, 208, 212, 213, 214, 216, 217, 276, 282, 287, 290, 291, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 352, 353, 356, 358, 359, 455, 460, 461, 463, 479, 483, 486, 488, 489, 494, 499, 500, 501, 502, 509, 514, 515, 534, 538, 545, 613, 708, 709, 711, 716, 738, 739, 740

Crébillon, Prosper Jolyot de, 217, 708, 711

Croismare, Marc-Antoine-Nicolas de, 84, 424

Cusset, Catherine, 731, 738, 742, 745

D

Dagen, Jean, 167, 169, 180, 283, 344, 345, 360, 361, 364, 514, 515, 709, 713, 715, 735, 738, 739

Dancourt, Florent Carton, dit, 5, 14, 171, 181, 185, 186, 187, 274, 275, 276, 278, 286, 289, 492, 546, 565, 711, 721

Dandrey, Patrick, 111

Daudet, Léon, 469

Deharbe, Charlène, 1, 130, 494, 495, 497, 555, 737, 744, 745

Deloffre, Frédéric, 28, 29, 76, 120, 122, 123, 155, 171, 172, 173, 174, 181, 182, 184, 185, 187, 238, 277, 286, 287, 289, 323, 333, 373, 397, 398, 418, 421, 461, 482, 483, 492, 493, 525, 559, 560, 561, 562, 708, 711, 728, 733, 736, 762

Delon, Michel, 12, 28, 29, 126, 130, 149, 165, 167, 191, 296, 303, 424, 565, 708, 709, 710, 713, 714, 715, 716, 718, 719, 725, 744, 748

Démocrite, 505, 506

Démoris, René, 18, 28, 75, 76, 77, 327, 716, 719, 725, 731, 738

Descotes, Maurice, 131, 135, 136, 139, 722

Deshoulières, Antoinette, 126, 127, 567

Desmarests de Saint-Sorlin, Jean, 66

Destouches, Philippe Néricault, 126, 191, 192, 193, 286, 377, 545, 567, 711

Diderot, Denis, 11, 12, 13, 15, 17, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 33, 44, 63, 83, 85, 125, 159, 165, 201, 237, 377, 378, 379, 386, 387, 388, 390, 395, 396, 397, 424, 425, 426,

427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 455, 467, 468, 469, 470, 471, 480, 489, 490, 491, 493, 499, 502, 511, 513, 524, 525, 533, 550, 551, 566, 708, 709, 711, 722, 725, 727, 730, 741, 742, 743, 744, 748

Didier, Béatrice, 28, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 713, 714, 716, 722, 729, 730, 733, 745, 746

Dieckmann, Herbert, 742

Donneau de Visé, Jean, 274, 275, 276, 286

Dorat, Claude-Joseph, 126, 567

Dornier, Carole, 345

Doutreligne, Louise, 494

Du Plaisir, 16, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 321, 727

Duclos, Charles Pinot, 5, 29, 32, 33, 63, 85, 126, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 200, 284, 285, 455, 456, 457, 459, 460, 479, 545, 708, 710, 716, 740, 741

Ducros, Louis, 377, 734

Duffrin, Kelley Diane, 250, 251, 252, 253

Dufresny, Charles, 152, 154, 155, 156, 157, 274, 277, 281, 286, 397, 492, 545, 564, 711, 723

Dumont, Jean-Paul, 294, 296, 505

Dupont-Roc, Roselyne, 41, 49, 51, 726

E

Eco, Umberto, 41

Ehrard, Jean, 713, 714, 716, 731, 733

Engel, Claire-Éliane, 103, 107, 731

Esmein, Camille, 16, 17, 65, 66, 67, 727

Esprit, Jacques, 209, 210

Étiemble, René, 303, 565, 716

Étienne, Servais, 79, 335

F

Fabre, Jean, 364, 377, 396, 462, 463, 482, 728, 729, 731

Faivre, Bernard, 292

Féral, Josette, 726

Fétis, François-Joseph, 150

Fielding, Henry, 14, 24, 45

Florian, Jean-Pierre Claris de, 126, 127, 567

Forbin, François Toussaint de, 103

Forestier, Georges, 58, 64, 104, 106, 107, 110, 113, 114,
116, 164, 237, 711, 712, 722

Forgeot, Nicolas Julien, 165, 565

Forsans, Ola, 150, 722

Fort, Bernadette, 210, 228, 267, 364, 731, 739

Frantz, Pierre, 28, 140, 356, 722

Fréron, Élie Catherine, 158, 159, 160, 161

Fusillo, Massimo, 40, 41, 42, 43, 44

G

Gaiffe, Félix, 28, 377, 723

Gaussin, Jeanne Catherine Gaussem, dit M^{le}, 5, 119, 120,
122, 123, 124, 125, 207, 546, 562

Genest, Charles-Claude, abbé, 110, 111, 112, 155, 544,
559

Genette, Gérard, 41, 519, 727

Gessner, Salomon, 126, 127, 567

Gevrey, Françoise, 1, 2, 3, 79, 250, 342, 394, 397, 467,
480, 555, 724, 734, 736, 739, 741, 744

Gherardi, Évariste, 185, 275, 712

Giard, Anne, 286, 739

Gilot, Michel, 14, 171, 172, 174, 175, 277, 288, 344, 345,
360, 364, 367, 405, 410, 563, 708, 709, 728, 733, 734,
736, 739

Gomberville, Marin Le Roy de, 66

Goulemot, Jean-Marie, 171, 709, 713, 714, 718

Gresset, Jean-Baptiste-Louis, 126, 286, 567

Grignan, Françoise de, 106

Grimal, Pierre, 41

Grimm, Friedrich Melchior, 88, 123, 159, 165, 182, 424,
727

Guérin, Charles, 708, 709

Guyon, Bernard, 335

H

Hardy, J., 51, 726

Hartmann, Pierre, 129, 130, 141, 244, 255, 710, 746

Héliodore d'Émèse, 40, 43, 61, 62

Hermann, Jan, 45, 208, 730

Horace, 5, 56, 58, 59, 62, 65, 304, 348, 727

Hourcade, Philippe, 66, 727

Huet, Pierre-Daniel, 16, 39, 61, 63, 65, 66, 71, 727

I

Imbert, Barthélémy, 126, 567

J

Joannidès, Alexandre, 120, 723

Jones, Shirley, 736

K

Kelley, Diane Duffrin, 250, 251, 252, 253

Kempf, Roger, 428, 429, 743

Knee, Philip, 221

L

La Bruyère, Jean de, 14, 117, 180, 509

La Calprenède, Gauthier de Costes, 24, 66

La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne, Mme
de, 61, 126, 250

La Harpe, Jean François de, 125, 126, 127, 129, 130, 152,
156, 162, 163, 545, 565, 567, 727

La Rochefoucauld, François de, 12, 80, 509

Laclos, Pierre Choderlos de, 127, 229, 738

Lacretelle, Pierre-Louis, 27

Laërce, Diogène, 506

Lafon, Henri, 12, 28, 235, 236, 254, 255, 708, 709, 710,
715, 716, 717, 725, 746

Lagarce, Jean-Luc, 494, 738

Lagrange, Henri, 203, 734

Lallot, Jean, 41, 49, 51, 726

Lanson, Gustave, 377, 384, 723

Laroch, Philippe, 286, 717

Larthomas, Pierre, 28, 261, 377, 710, 723

Larue, Anne, 21, 505, 506, 507, 508, 726

Le Ménahèze, Sophie, 32, 728

Le Tasse, Torquato Tasso, dit, 24, 42

Leborgne, Éric, 729, 737

Lemonnier, Pierre-René, 126, 568

Leroux, G., 46, 47, 48
Lesage, Alain René, 29, 218, 253, 286, 293, 294, 296, 297, 302, 711, 725, 733
Linguet, Nicolas-Simon-Henry, 126, 127, 568
Lochert, Véronique, 11, 22, 23, 24, 27, 429, 724, 725
Longepierre, Hilaire Bernard de Requeleyne, 117, 118, 711
Lope de Vega, Félix, 24, 162, 570
Lotterie, Florence, 426, 427, 432, 434, 564, 709
Louvet de Couvray, Jean-Baptiste, 5, 6, 28, 29, 30, 62, 64, 84, 87, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 162, 163, 164, 165, 166, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 202, 203, 210, 211, 216, 217, 218, 226, 227, 232, 235, 244, 246, 255, 256, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 264, 266, 268, 270, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 307, 311, 317, 331, 455, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 480, 488, 492, 494, 497, 498, 499, 502, 528, 529, 530, 531, 537, 538, 545, 546, 547, 548, 551, 565, 566, 568, 569, 570, 708, 716, 745, 746, 762
Lucrèce, 426, 448

M

Mariani, Marinella, 154, 336, 338, 737
Marivaux, Pierre Carlet Chamblain de, 5, 6, 14, 20, 24, 27, 29, 30, 31, 32, 75, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 84, 85, 87, 108, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 150, 151, 155, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 195, 200, 201, 206, 207, 214, 215, 216, 235, 238, 239, 241, 270, 273, 274, 276, 277, 278, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 321, 346, 347, 356, 357, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 367, 373, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 385, 386, 388, 390, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 401, 411, 412, 413, 415, 418, 420, 421, 422, 423, 434, 436, 455, 460, 461, 462, 463, 465, 467, 470, 480, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 492, 493, 498, 499, 500, 501, 502, 507, 509, 511, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 527, 532, 533, 545, 547, 548, 550, 561,

562, 708, 709, 711, 718, 719, 723, 726, 728, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 744
Marmontel, Jean-François, 27, 31, 32, 64, 126, 127, 467, 480, 502, 551, 568, 728
Martins, Coimbra Antonio, 103, 106, 107, 111, 112, 728
Masson, Nicole, 28, 714, 737
Mauron, Charles, 325, 328, 331, 334, 335, 731
May, Georges, 28, 424, 426, 427, 428, 430, 433, 434, 439, 440, 450, 469, 471, 489, 717, 743
Meister, Jacques-Henri, 123, 165, 425, 439, 443, 451, 727
Mélèse, Pierre, 274
Menant, Sylvain, 158, 159, 713, 714, 735
Méré, Antoine Gombaud, chevalier de, 110, 111, 544
Mervaud, Christiane, 140, 158
Molière, Jean-Baptiste Poquelin, dit, 5, 13, 14, 18, 58, 64, 76, 87, 104, 110, 111, 112, 122, 123, 125, 137, 138, 149, 155, 162, 164, 166, 169, 170, 171, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 184, 185, 187, 195, 217, 223, 226, 231, 235, 257, 259, 262, 273, 274, 275, 276, 277, 284, 286, 291, 292, 294, 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 312, 346, 347, 348, 352, 385, 415, 492, 493, 514, 515, 544, 545, 550, 559, 560, 561, 563, 565, 567, 568, 569, 570, 711, 721, 724
Moncrif, François-Augustin Paradis de, 126, 127, 568
Montaigne, Michel Eyquem de, 12, 80
Moureau, François, 154, 155, 157, 723, 748
Mylne, Vivienne, 467, 486, 494, 501, 717, 720, 732, 743

N

Nivelle de La Chaussée, Pierre Claude, 377, 378, 379, 380, 723
Novak-Lechevalier, Agathe, 24, 428, 429, 430

P

Payen, Jean-Charles, 42
Perol, Lucette, 432, 489, 490, 743
Perrault, Charles, 105, 110, 112
Petitfils, Jean-Christian, 231
Pétrone, 41

Picard, Raymond, 29, 88, 89, 323, 333, 559, 560, 708, 732, 762
Pihlström, Irene, 292, 724
Pingaud, Bernard, 326
Piva, Franco, 729, 745
Plana, Muriel, 20, 21, 27, 725
Platon, 5, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 57, 506, 543, 728
Pomeau, René, 158, 714
Poussin, Nicolas, 80
Pradon, Nicolas, 110, 112, 559, 568
Prévost, Antoine François, dit abbé, 5, 6, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 42, 62, 75, 77, 78, 79, 81, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 125, 151, 203, 204, 205, 207, 235, 236, 241, 243, 244, 246, 247, 254, 255, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 365, 455, 456, 458, 460, 479, 481, 483, 495, 500, 506, 513, 516, 517, 518, 519, 520, 524, 525, 531, 532, 544, 546, 549, 594, 599, 708, 709, 710, 716, 717, 718, 719, 728, 729, 730, 731, 732, 740, 745, 762
Proust, Jacques, 398, 399, 401, 736, 741

Q

Quinault, Philippe, 274, 283

R

Racine, Jean, 5, 58, 59, 60, 65, 87, 88, 90, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 151, 152, 155, 167, 204, 205, 214, 219, 328, 344, 346, 347, 348, 350, 426, 427, 544, 546, 559, 560, 564, 711, 712, 721, 722, 724, 728
Radonvilliers, Jean-Baptiste Richard de, 19, 747
Ramey, Lynn, 246, 247, 248, 253, 737
Ramond, Catherine, 11, 18, 23, 27, 28, 141, 179, 219, 268, 273, 283, 303, 380, 381, 384, 385, 397, 412, 413, 424, 433, 434, 442, 443, 725, 745
Raymonde, Robert, 726
Raynal, Guillaume Thomas, 126, 165, 182, 727

Regnard, Jean-François, 5, 13, 14, 171, 181, 184, 185, 187, 274, 275, 276, 278, 286, 289, 546, 712
Riccoboni, Marie-Jeanne, 126, 127, 568
Richardson, Samuel, 12, 13, 14, 26, 426, 428, 429, 430, 730
Robert, Raymonde, 11, 43, 162, 424, 432, 433, 439, 507, 709, 711, 712, 713, 714, 718, 724, 726, 732, 739, 740, 741, 742, 743
Rodriguez, Alain, 29, 725
Roger, Jacques, 42, 106, 185, 208, 218, 231, 428, 429, 712, 738, 740, 743
Rohou, Jean, 104, 105, 120, 121, 724
Rougemont, Martine de, 28, 154, 724
Rousseau Jean-Jacques, 14, 27, 127, 148, 149, 157, 161, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 546, 570, 710, 712, 723, 726, 728, 734, 744
Rousseau, Jean-Baptiste, 127, 569
Rousseau, Thomas, 225
Rousset, Jean, 28, 79, 80, 81, 85, 276, 281, 282, 460, 718, 720
Roy, Roxanne, 11, 231, 373, 725
Runte, Roseann, 360, 735, 740
Rusticien, 42
Rustin, Jacques, 14, 28, 169, 255, 263, 268, 286, 288, 344, 345, 563, 708, 718, 743

S

Saint-Foix, Germain-François Poullain de, 126, 569
Salvan, Geneviève, 486, 494, 498, 501, 740
Santeuil, Jean-Baptiste de, 64
Sarrazac, Jean-Pierre, 20
Schérer, Jacques, 342, 723, 724
Schoell, Konrad, 257, 258
Scudéry, Georges de, 58, 59, 60, 71
Scudéry, Madeleine de, 66
Sedaine, Michel-Jean, 13, 139
Sénèque, 507, 508
Sermain, Jean-Paul, 42, 719, 725, 729, 732, 735
Sévigné, Charles de, 104, 106
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal, 106

Seylaz, Jean-Luc, 322, 326, 328, 732

Sgard, Jean, 14, 28, 29, 42, 78, 79, 88, 91, 92, 93, 115,
116, 323, 343, 344, 347, 467, 708, 709, 710, 714, 717,
719, 730, 732, 738, 739, 740, 743

Shakespeare, William, 249, 346, 508

Silvia, Benozzi Gianetta, dit, 120, 150, 565

Singerman, Alan Jan, 31

Stewart, Philip, 42, 102, 710, 719, 720, 735, 743

T

Tatius Achille, 40

Tencin, Claudine-Alexandrine Guérin de, 6, 29, 30, 79, 82,
84, 109, 152, 154, 156, 157, 248, 249, 250, 251, 252,
253, 254, 270, 271, 336, 337, 338, 339, 341, 455, 456,
458, 460, 479, 500, 548, 708, 709, 737, 738

Thomas, Chantal, 17, 24, 225, 292, 397, 709, 738

Tirso de Molina, 24, 259, 568

Tissier, André, 257

Troeltsch, Ernst, 45

Trousson, Raymond, 159, 160, 718, 745

Truchet, Jacques, 127, 160, 275, 712, 724, 727

U

Übersfeld, Anne, 748

Urfé, Honoré d', 66

V

Vadé, Jean-Joseph, 158, 159, 161, 546, 564

Vallois, Marie-Claire, 431, 433, 434, 451, 744

Van Delft, Louis, 505, 509

Viert, Thierry, 167

Villedieu, Marie-Catherine de, 18, 76, 85, 717

Villeneuve, François, 56, 727

Virgile, 42, 44, 45

Viswanathan-Delord, Jacqueline, 25, 322

Voltaire, François Marie Arouet dit, 11, 31, 79, 88, 102,

118, 126, 150, 152, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 166,
193, 194, 207, 235, 286, 545, 546, 564, 566, 569, 710,
712, 714, 716, 717, 719, 720, 722, 725, 729, 732, 735,
736, 738, 744, 745, 746

W

Wezel, Johann Karl, 45

X

Xénophon d'Éphèse, 40

Table des illustrations

ILLUSTRATIONS

Figure 1 (en couverture) : dessin de Louise Vidal.

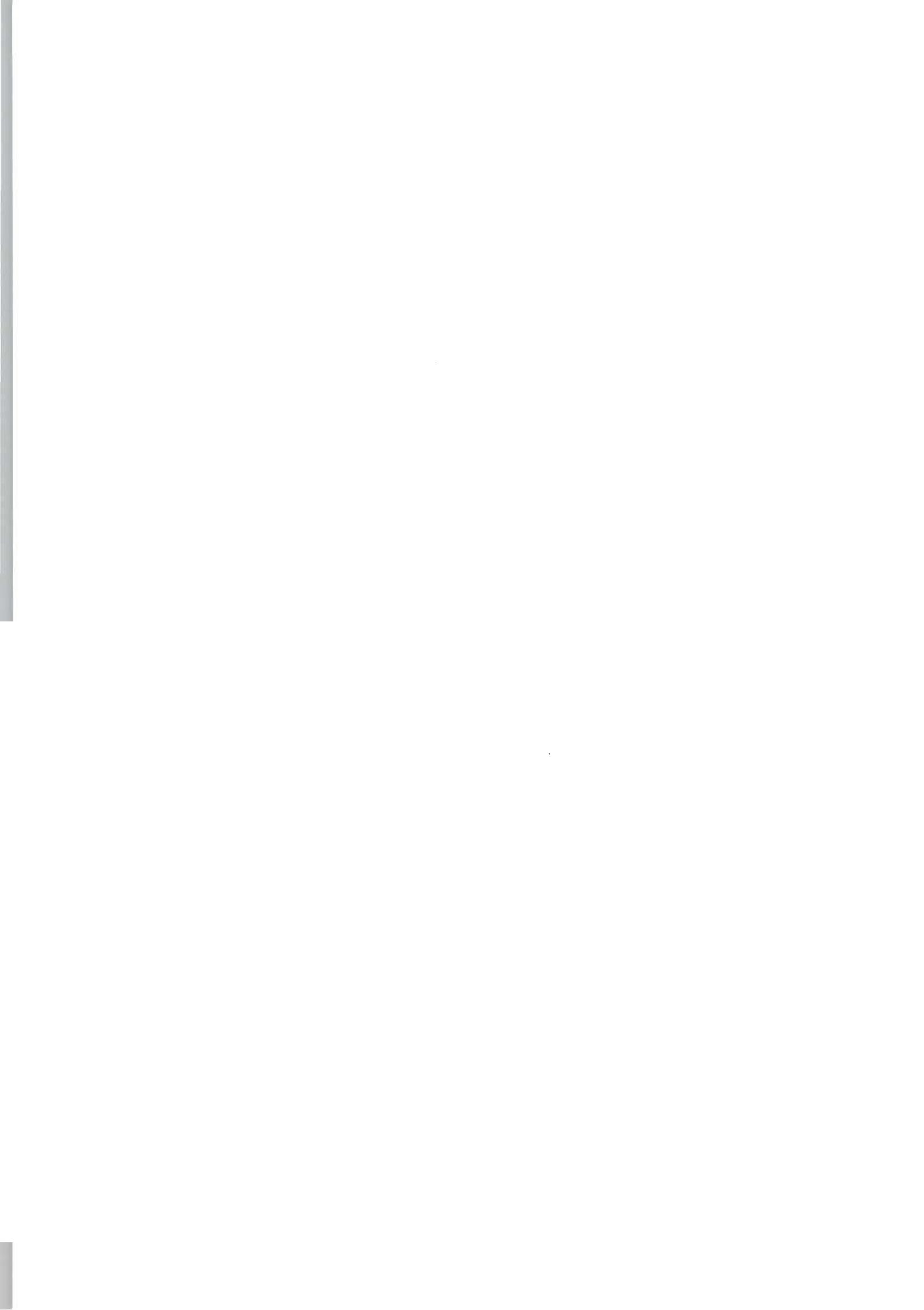
Source : *Aventures du chevalier de Faublas, par Louvet de Couvray, édition illustrée de 300 dessins par MM. Baron, Français et C. Nanteuil, précédée d'une notice sur l'auteur, par V. Philipon de la Madelaine*, Paris, J. Mallet et C^{ie}, 1842, t. I, p. 390.

Figure 2 : illustration de Pasquier, insérée dans l'édition de 1753 de l'*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*.

Source : Prévost, *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, texte établi avec introduction, notes, relevé des variantes, bibliographie, glossaire et index par Frédéric Deloffre et Raymond Picard, nouvelle édition revue et augmentée par Frédéric Deloffre, Paris, Dunod, coll. « Classiques Garnier », 1995 [Paris, Bordas, 1990], vis-à-vis de la page 200.

Figure 3 : détail de la *Tranverbération de sainte Thérèse* (1645-1652) du Bernin, sculpture de marbre située dans la chapelle Cornaro de l'église Santa Maria della Vittoria à Rome.

Source : <http://www.wga.hu/index1.html>.



Résumé

Cette étude se propose de mettre en évidence l'influence du théâtre dans les romans-mémoires du XVIII^e siècle. Alors qu'il revient sur sa vie depuis son entrée dans le monde, le narrateur (ou la narratrice) évoque et analyse, dans un récit à la première personne, son Moi d'autrefois. Il s'agit de relater les étapes d'une ascension sociale, de faire part aussi de ses égarements ou d'une passion malheureuse sur le mode tragique, sensible ou comique. Toutefois, ces romans de l'introspection s'ouvrent, paradoxalement, sur le spectaculaire. Des dramaturges célèbres deviennent des personnages de fiction, leurs œuvres sont citées, les héros se rendent dans les lieux où s'exerce l'art dramatique et, surtout, le romancier recourt à des éléments caractéristiques du genre théâtral : déguisements, variations sur des personnages et des scènes types, construction dramatique et recours à l'esthétique du tableau, ampleur et disposition des dialogues contribuent à faire du lecteur un spectateur.

Mots-clefs

- Roman-mémoires
- Théâtre
- Théâtralité
- Genre
- Dialogue
- Hybridité

Summary

This study is meant to highlight the influence of drama on the (French) memoir-novels of the 18th century. The narrator, be it a man or a woman, recollects his or her life from the moment they are coming into the world. This evocation and analysis of their earlier "I" is recalled in a first person narrative. The idea is to recount his or her social ascension, step by step, evoke his or her past mistakes and relate an unrequited love, in a tragic, sensitive or comic tone. Yet, these introspective novels paradoxically reach a theatrical dimension. The then famous playwrights are turned into fictional characters, their works are quoted, the heroes go to places where the art of drama is performed and, most importantly, the novelist resorts to elements which are characteristic features of drama : costumes, variations on specific characters and scenes, a dramatic construction, the use of the aesthetics of the tableau, the extent and distribution of the dialogues ; all of these contribute to place the reader in the position of the audience.

Key words

- Memoir-novels
- Drama
- Theatricality
- Genre
- Dialogue
- Hybridity